



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

II. CİLT / VOLUME II / ТОМ II

ANKARA-2008

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU YAYINLARI: 5/2

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.

2. c.; 24 cm (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 5/2)

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

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS/ СОДЕРЖАНИЕ

Sayfa Numarası/Page Number/Стр.

BİLDİRİLER/PAPERS/СТАТЬИ

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, MAHALLÎLEŞME 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) DJARUA, Zurab Djotoviç/ДЖАПУА, Зураб Джотович	571
TÜRK DÜNYASI ATASÖZLERİNDE BARIŞ VE HOŞGÖRÜ DURBİLMEZ, Bayram	589
ÜÇ KELOĞLAN MASALININ PSİKOLOJİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ DURŞUN, Aysun	611
“MUHADERAT”TA FEMİNAL SÖYLEM ELİUZ, Ülkü	619
KARACAOĞLAN KİMLİĞİ EMEKSİZ, Abdulkadir	635
POLONYA EDEBİYATINDA TÜRKLER EMİROĞLU, Öztürk.....	647
GAYAZ İŞHAKİY’NİN SANATINDA FOLKLOR VE MİLLÎ GELENEKLER GABİDULLİNA, Feride.....	659
MURATHAN MUNGAN’IN DUMRUL İLE AZRAİL ADLI HİKÂYESİNDE METİNLERARASILIK, YENİDEN YAZMA VE EDEBÎ DÖNÜŞTÜRME GARİPER, Cafer - KÜÇÜKCOŞKUN, Yasemin	665
IRAK’TA GÜNEY AZERBAJYAN EDEBİYATI GAYBALIEVA, Sekine.....	677
TRANSLATING ‘UMAR KHAYYĀM’S RUBĀ’YYĀT 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 GHAZANFARÎ, 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 AZERBAIJAN EDEBİ TENKİTİNDE MİLLÎ 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 ÂŞIK HAFIZ'IN 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
AZERBAYCAN 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
ÂŞIK ŞENLİK’İN ŞİİRLERİNDE MİLLET OLMA BİLİNCİ	
KARAŞAH, Erdoğan.....	923
HALDUN TANER’İN ÖYKÜLERİNDE GERÇEKÇİLİK	
KASIMLI, Sadakat	931
KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA AZERBAYCAN-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

AHMED PAŞA’NIN GÜNEŞ KASİDESİ İLE SÂFÎ’NİN GÜNEŞ KASİDESİ’NİN DİL ÖZELLİKLERİ YÖNÜNDE MUKAYESESİ

DEMİREL, Özlem
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

XV. yüzyılın meşhur şairlerinden Ahmed Paşa ile yine XV. yüzyıl şairlerinden Sâfî mahlasıyla şiirler yazan Cezerî Kasım Paşa’nın güneş redifli kasideleri;

1. Kelime Kadrosu Bakımından Mukayese
2. Ekler Bakımından Mukayese
3. Anlam Özellikleri Bakımından Mukayese

olmak üzere üç başlık altında ele alındı. Ortak kelimeler, ekler, anlam bakımından aynı anlamı ifade eden beyitler belirlenerek iki kaside arasındaki benzerliklerin oranı tespit edildi.

Böylece aynı yüzyılda, aynı padişah için, aynı redifle, aynı vezinle ve aynı konuda yazılmış iki kasidenin şekil ve anlam özellikleri belirlenerek bu şiirler mukayese edilmeye çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Paşa, Sâfî, güneş, kaside, mukayese.

ABSTRACT

One of the famous poets of XVth century, Ahmed Pacha and again one of the poets of XVth century with the nickname Cezeri Kasım Pacha’s qasidas with sun rhymes;

These are handled under three titles below.

1. Comparison in terms of vocabulary repertoire
2. Comparison in terms of suffixes
3. Comparison in terms of meaning

By mentioning vocabularies and suffixes in common and the couplets with the same meaning, the percentage of similarities between the two qasidas are determined.

Thus in the same century, the two qasidas which were written for the same sultan, with the same rhyme, the same meter and the same subject are handled in comparison to each other in terms of structure and meaning.

Key Words: Ahmed Pasha, Safi, sun, qasida, comparison.

Güneş; nücûm ilmine göre kuvvet, şiddet, kahır, istitâlet, sürekli gazap, rağbet, hiss, iffet, hayâ, rikkat evsâfındadır. Kimyagerlerce ise altına şems denilir (Onay, 1996; s. 246). Esas itibariyle güzellik sembolü olan güneş yüksekliği yönünden de sevgili ve övülenin benzetileni olmuştur. Güneş bazen rengarenk ışıklarıyla tavusa, bazen doğuş yönü itibariyle doğunun hükümdarına, bazen renginden dolayı altına, bazense gökyüzünün sultanına benzetilir (Kurnaz, 1996, s. 295).

Kasidenin kelime anlamı *kastetmek*, *niyet etmek* olup terim olarak, on beş beyitten az olmayan bütün beyitlerin ikinci dizeleri en baştaki beyit ile uyaklı olan ve çoğu kez büyükleri övmek için yazılan divan edebiyatı şiir türüdür. XIV.-XV. yüzyıllarda Anadolu'da divan edebiyatı oluşurken kasidenin özellikleri ve kuralları belirlemiştir. Bir kasidede en çok beş bölüm bulunmaktaydı. Bunlar nesib (veya teşbib), tegazzül, medhiye, fahriye ve dua diye adlandırılırdı. Bu bölümlerin hepsinin birden içinde bulunduğu kasideler çoktur ancak nesib, tegazzül, fahriye bölümleri bulunmayan kasideler de mevcuttur. Methiye ve dua bölümleri ise bütün kasidelerde yer almıştır. Kaside, şairlik yeteneğinin ispatında başlıca belge olup, diğer şiir türlerinde olduğu gibi dile üstün derecede hâkimiyeti olan şairlerce yazılabilirdi, bu sebeple XV. yüzyılın ikinci yarısına, Ahmed Paşa'ya gelinceye kadar olan şairlerin kasidelerini şüara tezkirecileri beğenmemiş ve Ahmed Paşa'yı ilk kaside şairi olarak takdim etmişlerdir. (Çavuşoğlu, 1986; s. 19, 22).

Benzeyenin (güneş) ihtişamı ve güzelliğinden, benzetilenlerin çeşitliliğinden ve bu ihtişamın en iyi kasideyle anlatılabileceğinden olsa gerek edebiyatımızda hükümdarlar ve devletin ileri gelenleri için özellikle XV. ve XVI. yüzyıllarda güneş redifli kasideler kaleme alınmıştır. Atâyî ve Kemâl (XV. yy.) II. Murad, Ahmed Paşa ve Sâfî (XV. yy.) II. Mehmed, Lâmi'î Çelebi (XVI. yy.) II. Beyazıd, Usûlî (XVI. yy.) Evrenosoğlu İsa Bey, Hayâlî Bey (XVI. yy.) I. Süleyman, Alî Rûhi (XIX. yy.) II. Abdülhamid için güneş kasidesi yazmış şairlerdir (Gülhan, 2005; s. 298).

Bu çalışmanın konusu, oldukça meşhur olan Ahmed Paşa'nın Güneş kasidesi ile Sâfî mahlasıyla şiirler yazan Cezerî Kasım Paşa'nın Güneş

kasidesinin şekil ve anlam özellikleri bakımından karşılaştırılmasıdır. Bu iki kasidenin aynı yüzyılda yazılmış olması, Sâfi'nin kasidesinin güneş kasideleri arasında henüz anılmıyor oluşu ve Güneş kasidelerinin edebiyatımızdaki önemi bu metinleri malzeme olarak seçmemizde etkili oldu.

Her iki eserde kullanılan kelime kadrosu ve eklerin sayısal değerlerle ortaya konulmasının yanında, anlam özelliklerine de dikkat edilerek bir karşılaştırma yapıldı. Çalışmanın amacı, 15. yüzyılda yazılmış iki önemli manzum metni, inceleyerek bu metinler arasındaki benzerlikleri tespit edebilmektir.

Bu metinlerin şâirleri hakkında bilgi verecek olursak; Bursalı olarak tanınan Ahmed Paşa (?-1497), XV. yüzyılın meşhur şâirlerindedir. Fatih Sultan Mehmed tahta çıktıktan sonra padişahın teveccüh ve iltifatına mazhar olan Ahmed Paşa, hükümdara musahip ve muallim olarak vezaret rütbesine nail olmuştur (Köprülü, 1965; s.188). Padişahın Ahmed Paşa'ya olan ilgisi bazı çevrelerce kıskanılmış böylece bazı dedikodular yüzünden padişahın gazabına uğrayarak tevkif edilmiştir. Âşık Çelebi'ye göre Fatih Sultan Mehmed, Ahmed Paşa'yı önce katletmek istemişse de sonra kapıcılar odasına hapsedirmekle yetinmiş ve Ahmed Paşa'nın padişaha yazıp gönderdiği kerem redifli kaside ile bu badireyi atlatmış ancak saraya da bir daha yaklaştırılmamıştır (Kut, 1989; s. 111). Divân'ını II. Bâyezîd adına yazan Ahmed Paşa bu padişah tarafından korunmuş ve padişahın iltifatına mazhar olmuştur. Ahmed Paşa, İran edebiyatını aynen nakille suçlanarak eleştirilmiştir, bununla birlikte Ahmed Paşa'nın devrini ve devrinden sonraki şâirleri etkileyen güçlü bir şâir olduğu yadsınmaz bir gerçektir (İz, Kut, 1985; s. 193).

Sâfi mahlasıyla şiiirler yazan Cezerî Kasım Paşa XV. yüzyıl şâirlerindedir (?-889h./1484 Selanik). Cezerî Kasım Paşa'nın, iyi bir eğitim aldığı, devletin önemli kademelerinde görev yaptığı ve hayır sahibi bir zat olduğu konusunda kaynaklar birleşmektedir: Sehî Beg Tezkiresinde, Kasım Paşa'nın, kendisini oğlu gibi besleyip okutan yaşlı bir kadının kölesi olduğu, ilim tahsiliyle uğraşırken Mahmut Paşa'ya bağlandığı, onun eğitiminde kendisini yetiştirerek Sultan Bayezid'in Amasya defterdarlığına, Sultan Bayezid tahta çıktıktan sonra da vezirlik makamına getirildiği ve Selanik Beği iken orada vefat ettiği söylenir (Kut, 1978; s.118). Beyânî, Sâfi'nin Cezerî Kasım Paşa olarak tanındığını, Neşr-i Kebîr yazarı Şeyh Muhammed Cezerî'nin kölesi olduğunu, Sultan Muhammed Han yanında vezirlik yaptığını, Selanik'te beğlik yaptığını, burada cami ve imaret

yaptırdığını ve burada öldüğünü söyler (Kutluk, 1997; s. 53). Âşık Çelebi, Cezrî Kâsım Paşa olarak bilindiğini, Sultan Mehmed'in iltifatına mazhar olup önce defterdarlık sonra da vezirlik makamına getirildiğini ve Selanik Beğliği yaptığını, İstanbul'da ve Selanik'te cami yaptırdığını belirtir (Kılıç, 1994; s. 7001). Oldukça sade ve akıcı bir dil kullanan Sâfi bu özelliğinden dolayı halk arasında sevilip benimsenen bir şair olmuştur.

Ahmed Paşa'nın güneş kasidesi, bilinen, meşhur bir kaside olup, çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Bu kaside üzerine Ahmet Atillâ Şentürk'ün ayrıntılı bir çalışması da vardır (Şentürk, 1994). Sâfi'nin kasidesine ise, Seçme Şiirler Mecmuası (Hacı Mahmud Efendi, nr. 3563/15) ve Sâfi'nin şiirlerini konu alan basıma hazır bir makale (Akdoğan, Demirel, 2007) dışında herhangi bir yerde rastlanmamıştır.

Aynı vezinle ve aynı kafiye (-er) ile yazılmış olan Ahmed Paşa ve Sâfi'nin güneş kasideleri, *Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün* vezniyle yazılmış olup, Ahmed Paşa'nın 70 beyit, Sâfi'ninki ise 47 beyittir. Bu iki kasidede bazı beyitler aynı denilecek kadar çok benzer birbirine. Ahmed Paşa'nın kasidesinde kasidenin bölümlerindeki sıraya uyulurken, Sâfi'nin kasidesinde tegazzül bölümü olabilecek beş beyitlik bir bölümün methiyenin ortasında yer aldığını görüyoruz. Tegazzül bölümü her kaside de bulunmayabilir, tegazzül bölümü bulunan kasidelerin bu kısmına ikinci bir matla⁶ beyiti ile başlanır, yani bu beyitin de her iki mısraı kafiyelidir (Banarlı, 1971; s. 189).

Bölümler	Ahmed Paşa	Sâfi
<i>Nesib</i>	1.-15. beyitler arası	1.-10. beyitler arası
<i>Tegazzül</i>	51.-60. beyitler arası	19.-23. beyitler arası
<i>Girizgah</i>	16. beyit	11. beyit
<i>Methiye</i>	17.-50. beyitler arası	12.-18. beyitler ve 24.-43. beyitler arası
<i>Fahriye</i>	61.-64. beyitler arası	44.-45. beyitler
<i>Dua</i>	65.-70. beyitler arası	46.-47. beyitler

Daha ayrıntılı bir karşılaştırmayı zaman ve sayfa sınırlaması olduğundan yapamadığımız için bu kasideleri kelime kadrosu, ekler ve anlam özellikleri bakımından olmak üzere üç yönden karşılaştırdık:

I. Kelime Kadrosu Bakımından Mukayese

Her iki kasidenin nesib bölümünde; *'anberîn, âzer, bâl, berg, bezm, b*

ir; cevân, ezber; gûyiyâ, cihân, felek, germ, güneş, kim, için, ile, mâh, manzar, mi'cer, nûr, seher, şâh, tâvûs, ü, zer, yâ sözcükleri ile *aç-, it-, ol-, gey-, urın-* fiilleri ve *tâk-ı felek*, *hüsrev-i hâver* tamlamaları ortak kullanılmıştır. Ahmed Paşa *rûz, cemâl* ve *cevâhir* kelimelerini kullanırken, Sâfi *gün, yüz* ve *zümürriid* sözcüklerini tercih etmiştir.

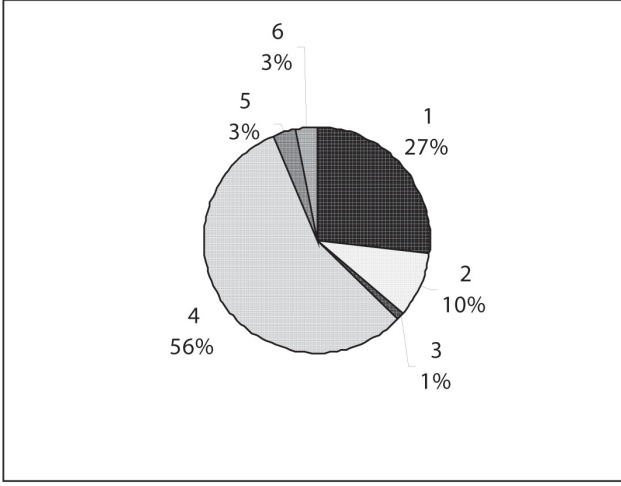
Tegazzül bölümünde, *cemâl, cân, çeşme, ey, güneş, mâh, pister, sen, yüz* sözcükleri ile *gör-, ol-, öykün-* fiilleri ortak kullanılmış olup, Ahmed Paşa *der-âgûş*, Sâfi *kocuşmak* sözcüklerini tercih etmişlerdir. Girizgah bölümünde sadece *güneş* ortak kullanılmıştır.

Methiye bölümünde ise; *'adl, âfitâb, ahter, anun, âsumân, âyîne, âzer, bahr, benzer, ber, bir, bu, cân, der-gâh, enver, felek, fülk, gerd, gevher, gice, gök, güneş, hançer, her, hüsrevâ, içre, için, ile, kadr, kanda, kara, kim, kîmiyâ, lenger, mâh, matla', meh, mihr, minber, ne, nûr, ordu, pâdişâhâ, sana, sâye-bân, sâye, sultân, Sultân Muhammed, sen, , şeh, tâc, taht, toprak, ü, üzere, yüz, zer, zerre* sözcükleri, *çık-, ditre-, düş-, eyle-, gör-, di-, it-, ol-, sal-, um-* fiilleri, *hâk-i pây, sultân-ı bahr; ziyâ güster* olmak üzere 71 sözcük ortak kullanılmıştır.

Fahriye bölümünde; *gibi, güneş, sâgar* sözcükleri *görme-* fiili; duada ise *gevher, 'ömr, güneş, tâ,* sözcükleri aynıdır.

Farklı ve aynı sözcüklerin oranı aşağıdaki grafikte her bölüm için ayrı ayrı gösterilmiş olup, bölümlerin toplamındaki benzer sözcük oranı %15; farklı sözcük oranı ise %85'dir.

Bölümler	Ortak Kelimeler	Farklı Kelimeler
<i>Nesib</i>	34	113
<i>Tegazzül</i>	12	90
<i>Girizgah</i>	1	16
<i>Methiye</i>	71	381
<i>Fahriye</i>	4	53
<i>Dua</i>	4	43



II. Eklerin Sayısal Değerlerinin Mukayesesi

Ahmed Paşa'nın kasidesinde bölümlere göre eklerin dağılımı şu şekildedir:

Nesib bölümünde; -A yönelme hâli eki: 8, -A istek eki: 1, -dA bulunma hâli eki: 2, -dAn ayrılma hâli eki: 1, -dI geçmiş zaman eki: 16, -dUr bildirme hâli eki: 3, -I iyelik eki:6, -I belirtme hâli eki:1, -mAk isim-fiil eki: 3, -n iyelik eki: 4, -nUn ilgi hâli eki:2, -Un ilgi hâli eki: 1, -Up zarf-fiil eki:1, -r geniş zaman eki: 4, -sI iyelik eki:1

Tegazzül bölümünde; -A istek eki: 1, -A yönelme hâli eki: 7, -Am şahıs eki: 1, -An sıfat-fiil eki: 1, -dA bulunma hâli eki: 7, -dAn ayrılma hâli eki: 7, -dUr bildirme hâli eki: 5, -I iyelik eki: 2, -I belirtme hâli eki: 1, -IcAk gelecek zaman eki: 1, -m şahıs eki: 3, -m iyelik eki: 1, -mA olumsuzluk eki: 1, -mAz geniş zamanın olumsuzu: 1, -mAk isim-fiil eki: 1, -mİş geçmiş zaman eki: 4, --n belirtme hâli eki: 1, -n iyelik eki: 17, -Up zarf-fiil eki: 1, -r geniş zaman eki: 8

Methiye bölümünde; -A yönelme hâli eki: 8, -r geniş zaman eki: 17, -dA bulunma hâli eki: 15, -dAn ayrılma hâli eki: 17, -dİlçA zarf-fiil eki: 1, -dUr bildirme hâli eki: 13, -I iyelik eki: 4, -I belirtme hâli eki: 5, -Inca zarf-fiil eki: 1, -n iyelik eki: 16, -r geniş zaman eki: 17,

-Up zarf-fiil eki: 6, -mA olumsuzluk eki:3, -mAz geniş zamanın olumsuzu: 2, -mAdAn zarf-fiil eki: 1, -m şahıs eki: 1, -m iyelik eki: 1, -sI iyelik eki:1

Fahriye bölümünde; -A yönelme hâli eki: 1, -Ar geniş zaman eki: 1, -I iyelik eki: 1, -dA bulunma hâli eki: 1, -dAn ayrılma hâli eki: 2, -dur bildirme hâli eki: 1, -n iyelik eki: 1, -r geniş zaman eki: 1, -Un ilgi hâli eki: 1, -Up zarf-fiil eki: 1

Dua bölümünde; -An sıfat-fiil eki: 1, -Ar geniş zaman eki: 2, -dA bulunma hâli eki: 2, -dAn ayrılma hâli eki: 1, -I iyelik eki: 3, -n iyelik eki: 3, -n belirtme hâli eki: 2, -sI iyelik eki: 1, -sUn bildirme eki: 2, -Up zarf-fiil eki: 1

Sâfi'nin kasidesinde ise şu şekildedir:*Nesib bölümünde;* -A yönelme hâli eki: 5, -Ar geniş zaman eki: 1, -dA bulunma hâli eki: 4, -dAn ayrılma hâli eki: 3, -dı geçmiş zaman eki: 7, -dUr bildirme hâli eki: 4, -I iyelik eki: 3, -lAr çokluk eki: 1, -mI soru eki: 2, -nUn ilgi hâli eki: 1, -Up zarf-fiil eki: 2, -r geniş zaman eki:4, -n iyelik eki: 5

Tegazzül bölümünde; -A yönelme hâli eki: 2, -dA bulunma eki: 4, -dAn ayrılma hâli eki: 3, -dUr bildirme hâli eki: 2, -I iyelik eki: 4, -IncA zarf-fiil eki: 1, -n iyelik eki: 4, -sIn bildirme hâli eki: 1, -Up zarf-fiil: 4, -Un ilgi hâli eki: 1, -r geniş zaman eki:2

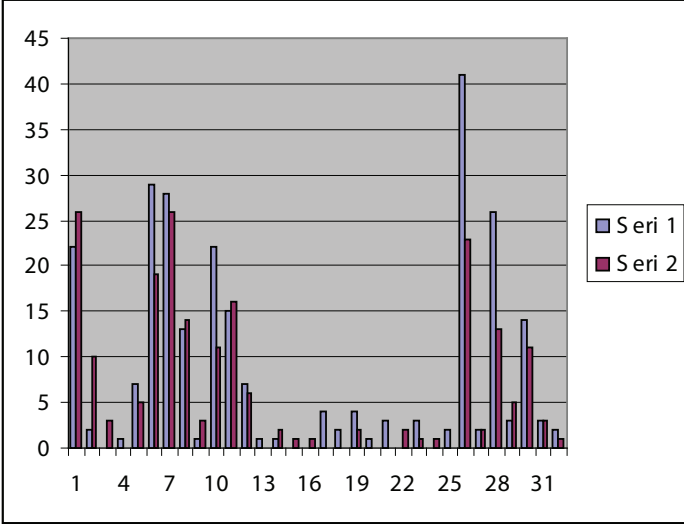
Girizgâh bölümünde; -n iyelik eki: 1, -dAn ayrılma hâli eki: 1, -dI geçmiş zaman eki:1

Methiye bölümünde; -A istek eki: 4, -A yönelme hâli eki: 18, -All zarf-fiil eki: 3, -Ar geçmiş zaman eki: 4, -da bulunma hâli eki: 7, -dan ayrılma: 14, -dI geçmiş zaman eki: 6, -dur bildirme hâli eki: 4, -I belirtme hâli eki:6, -I iyelik eki: 8, -IncA zarf-fiil eki: 1, -mA olumsuzluk eki: 2, -mAz geniş zamanın olumsuzu: 1, -n iyelik eki: 9, -nIn ilgi: 1, -sI iyelik eki: 3, -Un ilgi: 4, -r geniş zaman eki: 5, -Up zarf-fiil:5

Fahriye bölümünde; -A yönelme hâli eki: 1, -dan ayrılma hâli eki: 2, -dUr bildirme hâli eki: 1, -I iyelik eki: 1, -r geniş zaman eki: 2, -IsAr gelecek zaman eki: 1, -ma olumsuzluk eki: 2, -mİş geçmiş zaman eki: 1

Dua bölümünde; -A istek eki: 2, -dA bulunma hâli eki: 4, -dAn ayrılma hâli eki: 1, -n iyelik eki: 4

Aşağıdaki tabloda eklerin oranları görülmektedir. Koyu renkli sütunlar Ahmed Paşa'nın, açık renkliler ise Sâfi'nin kasidesindeki eklerin oranlarını, eklerin alfabetik sırasına uygun olarak göstermektedir:



Her iki kasidede ortak kullanılan eklerin sayıları ise şöyledir: *Nesib bölümünde*: -A yönelme hâli eki: 5, -dA bulunma hâli eki: 2, -dAn ayrılma hâli eki: 1, -dI görülen geçmiş zaman eki: 7, -dUr bildirme hâli eki: 3, -I iyelik eki: 3, -I belirtme hâli eki: 1, -n II. teklik şahıs iyelik eki: 4, -nUn ilgi hâli eki: 1, -Up zarf-fiil eki: 1, -r geniş zaman eki: 4; *Tegazzül bölümünde*: -A yönelme hâli eki: 2, -dA bulunma hâli eki: 4, -dAn ayrılma hâli eki: 3, -dUr bildirme hâli eki: 2, -III. teklik şahıs iyelik eki: 2, -n II. teklik şahıs iyelik eki: 5, -Up zarf-fiil eki: 1, -r geniş zaman eki: 2; *Girizgah bölümünde*: yok; *Methiye bölümünde*: -A yönelme hâli eki: 8, -dA bulunma hâli eki: 7, -dAn ayrılma hâli eki: 14, -dUr bildirme hâli eki: 4, -I iyelik eki: 4, -I belirtme hâli eki: 5, -IncA zarf-fiil eki: 1, -mA olumsuzluk eki, -mAz geniş zamanın olumsuzu: 1, -n II. teklik şahıs iyelik eki: 9, -r geniş zaman eki: 5, -sI III. teklik şahıs iyelik eki: 1, -Up zarf-fiil eki: 1; *Fahriye bölümünde*: -A yönelme hâli eki: 1, -dAn ayrılma hâli eki: 2, -dUr bildirme hâli eki: 1, -I iyelik eki: 1, -r geniş zaman eki: 2; *Dua bölümünde*: -dA bulunma hâli eki: 2, -dAn ayrılma hâli eki: 1, -n II. teklik şahıs iyelik eki: 3, bu iki kasidede kullanılan toplam 417 ekten 140 ortak kullanılmış olup, ortak kullanılan eklerin oranı %30'dur.

III. Anlam Bakımından Mukayese

Nesib bölümünde, anlam bakımından bir çok beyitin birbirine benzediğini görüyoruz. Her iki kasidede de; güneş, doğu hükümdarına, nurdan taç takan bir hükümdara, altın rengine, yüzünü açınca aydınlık saçan, dolaştığı bahçeleri ışığıyla değiştiren güzel bir kadına ve hükümdarın büyüklüğünü anlatan beyiti ezberleyen belki de bir şaire benzetilmiştir.

Matla beyitinin ilk mısraları birbirine benzemektedir; Sâfi'de *bezm-i felek*, Ahmed Paşa'da *tâk-ı felek* denilerek, her ikisinde de güneş doğu hükümdarı olarak vasıflandırılmıştır:

*Taht urup tâk-ı felekde hüsrev-i hâver güneş
Geydi narencî kabâ urundı nûr efser güneş Ahmed Paşa-1*

*Subh-dem bezm-i felekde hüsrev-i hâver güneş
Aldı câm-ı Cem ana feyz itdi şeb-nem zer güneş Sâfi-1*

Sâfi'nin kasidesinin 2. beyitinin ikinci mısraı ile Ahmed Paşa'nın matla beyitinin ikinci mısraı neredeyse aynıdır; Ahmed Paşa'da *narencî kabâ* Sâfi'de ise *nevrûzi kabâ* denilmiştir:

*Âfitâb-ender-hamel midür bugün kim şâh-vâr
Geydi nevrûzî kabâ urundı nûr efser güneş Sâfi-2*

Ahmed Paşa'da etrafa mücevherler saçan bir güneş, Sâfi'de ise göğün en yüksek makamına kurulmuş, yeşil kuş avı için kanat açan avcı konumunda bir güneş vardır:

*Mesned-i sultân-ı subh oldu serîr-i âsumân
Saçdı pîrûze tabaklardan zer ü gevher güneş Ahmed Paşa-2*

*Kufl açup dürc-i zebercedden cevâhir dökdi kim
Hâk küncin eyleye gencîne-i cevher güneş Ahmed Paşa-3*

*Şâh-bâz-ı Sidre midür âşiyân-ı 'arşdan
Sebz-tâyir saydı için açdı bâl u per güneş Sâfi-3*

Ahmed Paşa'da güneş, hint okyanusunun gümüş kayıklarını batırmak için altın bir gemiyi nur yelkenleriyle donatırken, Sâfi'de altın gibi sarı güneş, çok yeşil olan çimenliğin güzelliği karşısında öfkelenerek, rengarenk bir kuş gibi kanat açarak gökyüzünde dolaşır. Her ikisinde de öfke duygusu hakimdir:

Yâ zümürrüd sebzârı revnakına germ olup

Bâl açup cevân ider tâvus felekde zer güneş Sâfi-4

*Kulzüm-i Hindün baturmaga gümüş zevrakların
Bâd-bân-ı nûr ile tonatdı fülk-i zer güneş Ahmed Paşa-4*

Safi'de güneş anber renkli örtüsünü yüzünden açınca bütün cihanı nur ve ışıkla dolduran bir kadına benzetilir. Ahmed Paşa'da da yeryüzünün yüzüne nur ve güç vermek için güneş gündüzün yüzünden anber renkli örtüyü açmıştır. Her ikisinde de güneş yüzünden örtüsünü açınca etrafa aydınlık ve güzellik saçan bir kadına benzetilir:

*Yâ cemâline cihânun nûr u fer virmek için
Rûz ruhsârından açdı 'anberin mi'cer güneş Ahmed Paşa-8*

*Rûşen oldı lâli-i 'âlem nûr ile toldı cihân
Gün yüzüünden açdı tâ kim 'anberin mi'cer güneş Sâfi-7*

Safi'de, sabah vakti adım adım şarap kadehini gezdiren huri tabiatlı güneş gül bahçesini cennet bahçelerine benzetmiştir; Ahmed Paşa'da güneş hükümdarın divanını seyretmek için gökyüzünde bir pencere açmıştır:

*Hak budur kim Şâh divânın temâşâ kılmaga
Düzdi tâk-ı zer-nigâra lâ'lden manzar güneş Ahmed Paşa-9*

*Cennet-i Firdevs olupdur san bugün gül-zâr-ı subh
Kim pey-â-pey gezdürür hûrî-sıfat sâgar güneş Sâfi-8*

Ahmed Paşa'nın kasidesinin *tegazzül bölümünde*; güneşin parlaklığını sevgilinin güzelliğinden aldığı, zaten güneşin doğduğu yerin sevgilinin yakası olduğu, şairin sevgiliyi kucakladığında ayın yastık, güneşin de döşek olduğu, güneşin sevgili yerine kendisine bakanların gözüne güneş hançer olduğu söylenerek güneşin dahi hartan olduğu bir sevgili imajı yaratılır. Sâfi'de güneş sevgiliye hayran bir aşık olup, şair ancak bu sevgilinin zamanında gönlünün sonsuz hayat bulduğunu, âb-ı hayat suyuna ve Kevser çeşmesine kavuştuğunu ve güneşin gül mevsiminde sevgiliyle sarılıp yatmak için, gül yapraklarını altına döşek yapan bir aşık olduğunu ifade eder:

*Bir gice düşümde sen mâhı der-âgûş eyledüm
Gördüm olmuş nûrdan bâlîn kamer pister güneş Ahmed Paşa-54*

*Mevsim-i gülde senünle kocuşup yatmag için
Berg-i gülden idinüp(dür) altına pister güneş Sâfi-21*

Ahmed Paşa'da güneş sabah bahçelerini süslemek için gökyüzünü kırmızı bir güle çevirirken, Sâfi'de güneşin kendisi, sevgilinin yüzünün gül bahçesinde kırmızı bir güldür.

Girizgah bölümünde, Ahmed Paşa ayın dolunay hâlini, hükümdarın meclisinde anber kokuları dağıtan bir buhurdana dönmesi sebebiyle izah ederken, Safi ise güneşin, iyilik sahibi ve yüce soylu padişahın methini ezberlediğini söyler:

*Ayda bir kez kâsesin 'anberle mâhun toldurur
Tâ ki Şeh bezminde bir dem gezdüre micmer güneş Ahmed Paşa-16
Şâh-ı 'âlî-himmet ü vâlâ-neseb ol kim anun
Medhini rûşen-zamîrinden kılur ez-ber güneş Sâfi-11*

Güneş bazen yıldız bostanına güzellik veren altın kanatlı bir tavus kuşu, bazen zühre yıldızının içki meclisini güzelleştirmek için su rengi kadehler içinde ateş gezdiren bir saki, bazense hükümdarın meclisinde tütsü kabı gezdiren biridir.

Methiye bölümüne Ahmed Paşa, Sultân Muhammed Hân'ın gölgesinin eşliğinin toprağının her zerresinin parlak bir güneş olduğunu söyleyerek, Sâfi ise Sultan Muhammed'in cihanı ele geçiren bir hükümdar olduğunu ve onun kılıcının parlaklığının bütün alemleri kapladığını söyleyerek başlar.

Ahmet Paşa ve Sâfi, hükümdarın hükmünün kader ve kaza kadar kudretli olduğunu söyledikten sonra Ahmet Paşa, zühâlin hükümdarın damında bekçi, güneşin ise kapısında hizmetçi olduğunu ifade eder, Sâfi ise güneşin hükümdarın yazıcısı olduğunu ve onun hükümlerini gökyüzü defterine kaydettiğini söyler:

*Bir şehenzâh-ı kader kadr ü kazâ-râdur ki olur
Bâmına hindû Zuhal der-gâhına çâker güneş Ahmed Paşa-20*

*Hükm-i tugrâ-yı kader kadrin kazâ imzâ ider
Dâyim eflâkun sicillâtına sebt eyler güneş Sâfi-14*

Ahmet Paşa güneşin hükümdarın yüzünün nurundan ışık umduğunu, Sâfi ise güneşin ışığını padişahın yüzünün aydınlığından ve devletinin mumundan aldığını söyler. Her ikisinde de güneşin ışığının kaynağı hükümdardır.

*Nûr-ı çeşm-i 'âlem ü çeşm ü çerâğı kâ'inât
Sensin ey Şeh kim yüzün nûrından umar fer güneş Ahmed Paşa-21*

Tal'atundan yâ çirâğ-ı devletinden uyarur

Her seher kandil-i pür-nûrın ziyâ-güster güneş Sâfi-17

Ahmet Paşa'da hilal, padişahın kapısındaki gümüşten bir halka, güneş, kudretinin kubbesinin çevresinde altın bir çember iken; Sâfi'de ay hükümdarın geceleri bahsettiği gümüş, güneş de gündüzleri dağıttığı altındır:

Ey ki bâb-ı rif'atünde halka-i sîmîn hilâl

Vey ki devr-i kubbe-i 'izzünde zer çenber güneş Ahmed Paşa-26

Gice gündüz sîm ü zer bahş itmege iner anun

Keffesinün biri mâh u birisi enver güneş Sâfi-30

Ahmed Paşa'da hükümdar için gökyüzü, gümüş başlığı ay, gergi ipleri de güneş olan

bir çadırdır; Sâfi'de gökyüzünün dokuz katı padişahın ordusundaki bir çadır iken, hükümdarın haşmetinin gölgesinde güneşin ışıkları pek hakir ve acizdir:

Kadrün ordusunda gök bir sâye-bândur kim ana

Ser-'imâd-ı sîmdür mâh ü tınâb-ı zer güneş Ahmed Paşa-27

Kadrün ordusunda şâhâ nüh-felek bir haymedür

Sâyebân-ı haşmetünde şemse-i ahkar güneş Sâfi-35

Ahmed Paşa'da güneş padişahın hançerinin kezzabı karşısında titrerken, Sâfi'de güneş

bir hançer gibi hükümdarın koruyuculuğuna soyunarak, dünyayı çeviren at eğer padişahın hükümlerine boyun eğmezse onu şişler:

Şöyle korkutmuş yüregın hançerün tîz-âbı kim

Kanda bir su görse berg-i bid-veş ditrer güneş Ahmed Paşa-32

Tûsen-i gerdûn eger râm olmaya fi'l-hâl anı

Âteş-i kahrına karşı şişiler hançer güneş Sâfi-38

Ahmed Paşa'da hükümdarın düşmanlarını yok etmek için gökyüzü şam işi zırhını giyerek, güneş de aydan miğferini takarak savaşa hazırlanırlar, Sâfi'de ise düşmanın kalesi ne kadar kuvvetli olsa da güneş, havaya attığı tek bir tuğla ile onu sarsar:

'Ömr-i hasmuna şebîhün itmek için her gice

Gök geyer Şâmî zırh mehden düzer miğfer güneş Ahmed Paşa-36

Kal'a-i düşmen ne denlü berk ise bünyâdını

Hâ diyince bir hevâyî tûb ile sarsar güneş Sâfi-39

Ahmed Paşa'da güneş, hükümdar için savaştıktan sonra kılıcındaki kanı eteğine silerken, Sâfi'de düşmanı kahretmeye devam eder; bir ejderha gibi ağzını açarak etrafa ateş saçar ve böylece güneşin batarkenki kızılığı farklı sebeplere bağlanır:

Düşmenün kanın döküp tûg-i zer-endûdın siler

Ki atlas-ı gerdûnun eyler dâmenin ahmer güneş Ahmed Paşa-37

Sanki âteş-rengdür kim mencenîk-i gaybdan

Her ne dem kim agız açâ ejdehâ benzer güneş Sâfi-40

Hasmunı kahr itmek içün üstine odlar saçar

Atılır a'dâ hısârı üzere ahter güneş Sâfi-41

Fahriye bölümünde, Ahmed Paşa bu şiiri üzüntülü bir zamanında yazmasaydım güneşi sadece redif olarak kullanmakla kalmazdım ve bütün dünya yedi iklim zihnimin aydınlığından güneş gibi parlardı diyerek şairliğini över, padişah şiirlerimin fidanını güneşinin nuruyla sulasa çiçekler yıldız, meyveler de güneş halini alırdı sözleriyle de padişahın himayesini ve lutfunu umar. Sâfi ise güneşin de kendisi gibi bu dünyanın elinden kadehini ciğerinin kanıyla doldurduğunu söyleyerek bir yandan kendisini güneşe benzetir, diğer yandan kederli olduğunu ima eder ve bahşış veren, hataları örten, hünerli ve usta güneşin yani padişahın, kendisi gibi birini (şâiri), şimdiye kadar görmediğini ve göremeyeceğini söyleyerek kendini överken padişahın lutfunu da umar. Her iki şairde de keder duygusu hâkimdir:

Gerdiş-i gerdûn elinden bu dil-i Sâfi gibi

Toldurur hûn-ı ciğerden dem-be-dem sâgar güneş

Görmemişdür görmeyiserdür sana benzer ebed

Bu 'atâ-bahş u hatâ-pûş u hüner-perver güneş Sâfi-44,45

Ebr-i gam var yohsa medhünde redîf itmek degül

Pertev-i zihnümden olurdu yedi kişver güneş

Nûr-ı mihrinden suvarup şâhını eş'ârumun

Gülşenümde ahter olurdu şükûfe ber güneş Ahmed Paşa-62, 63

Ahmet Paşa'nın kasidesinde altı beyitlik bir dua bölümü bulunur. Şair, ilk dört beyiti birbirine -dıkça zarf-fiiliyle bağlanmış yüklemi dördüncü beyitte, toprak etsin, bulunan tek bir cümle halinde söylemiştir. Bu beyitlerde hükümdara; seher vakti kadehlere sarı şarap döken saki, sabah vakti yeşil kümbetin kemerine altın şemse çizen çin nakkaşı, geceleri

ise yıldızları ayın kulağına küpe eyleyip, Na's kızlarına örtü olan güneş, yeryüzündeki bütün dilekleri kapına toprak etsin denilir. Sonraki iki beyitte şair, güneş ışıklarıyla ay üzerine mıstar çektikçe senin atının ayağı gubari yazısıyla eserler yazsın ve güneşin günlerin defterlerini düzdüğü gibi, felek de senin düşmanlarının ömürlerinin defterini tor edip dürsün şeklinde Sultan Muhammed Hân'a dua eder. Sâfi ise. Şair, sedefde nisan yağmuru parlak inci, taş mücevher, devletinin güneşi daim, ömrün uzun, kapında güneş ile ay mesut köleler olsun diyerek kasidesini tamamlar. Sâfi'nin kasidesinin dua bölümü çok daha kısa ve zayıf, Ahmed Paşa'nın kasidesinin dua bölümü ise söyleyiş olarak daha kıvrak, cümle yapısından kaynaklanır, hayal ve benzetmeler bakımından zengindir.

Sonuç

Aynı yüzyılda yaşamış, doğum tarihlerini bilmediğimiz 13 yıl arayla ölen bu iki şairin, aynı redifle, aynı kafiyeyle, aynı vezinle, bazen aynı anlamı ifade eden beyitlerle, bazense aynı mısralarla, aynı hükümdar için, aynı konuyu esas alarak, yazdıkları bu iki kasidede toplam 822 kelimedenden 126'sı, 417 ekten, 140'ı ortak kullanılmış olup ek ve kelimelerin benzerlik oranı %20'dir. Kasidelerin tamamı dikkate alınırca bu orana yüksek diyemeyiz ancak bu oran kasidelerin bölümlerindeki benzerlikleri gösterdiği için yüksek sayılabilir. Anlam bakımından ise böyle bir oranı tespit edebilmemiz mümkün değildir ancak her iki kasidede de güneş için ortak imajların kullanıldığını görüyoruz, bununla birlikte şiirlerin bütününe baktığımızda Sâfi'nin daha sade bir dil ve daha sade bir anlatımı tercih etmesinin yanında başarılı bir üsluba sahip olduğunu görüyoruz. Ahmed Paşa'nın bu meşhur kasidesinin yanında, dua bölümü hariç, Sâfi ondan pek de geri kalmayacak bir söyleyiş sergilemiştir.

Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi

1. *Taht urup tâk-ı felekde hüsrev-i hâver güneş*
Geydi nârencî kabâ urındı nûr efser güneş
2. *Mesned-i sultân-ı subh oldı serîr-i âsumân*
Saçdı pirûze tabaklardan zer ü gevher güneş
3. *Kufl açup dürc-i zebercedden cevâhir dökdi kim*
Hâk gencin eyleye gencîne-i cevher güneş
4. *Kulzüm-i Hindün baturmaga gümüş zevrakların*
Bâd-bân-ı nûr ile tonatdı fülk-i zer güneş
5. *Dâne-i encüm dirüp meh hırmeninde her seher*
Bâl açup cevlân ider tâvûs-i zerrîn-per güneş
6. *Gûyiyâ Nuşîn-Revân-ı subhdur kim 'adl için*

- Lâciverdî kubbeye zincir-i zer asar güneş*
7. *Yâ felek Mısrında sultân oldu bir Yûsuf-cemâl
Yâ Züleyhâdur tutar nârenc-i zer-peyker güneş*
8. *Yâ cemâline cihânun nûr-u-fer virmek için
Rûz ruhsârından açdı 'anberîn mi'cer güneş*
9. *Hak budur kim Şâh divânun temâşâ kılmaga
Düzdi tâk-ı zer-nigâra lâ'lden manzar güneş*
10. *Kendünün hüsn-ü cemâlin fikri derken germ olup
Cân dili ile eyledi bu matla'ı ezber güneş*
11. *Subh-dem cevlân idüp tâvûs-i zerrîn-per güneş
Bûstânına sipihrûn virdi zîb ü fer güneş*
12. *Zînet-i Bâg-ı İrem tutmag için gül-zâr-ı subh
Eyledi gök sebze-zârın pür-gül-i ahmer güneş*
13. *Kûze-i yâkût ile pîrûze-gûn dolâbdan
Çarh-ı minâ-rengi sîmâb itdi ser-tâ-ser güneş*
14. *Bezm-i 'ayşın Zöhrenün germ itmege sâkî sıfat
Âb-gûn akdâh içinde gezdürür âzer güneş*
15. *Geh hamâm-ı mâh-ı tâbâna dakar sîmîn cenâh
Geh düzer Sîmurg-ı çarha âteşin şeh-per güneş*
16. *Ayda bir kez kâsesin 'anberle mâhun toldurur
Tâ ki Şeh bezminde bir dem gezdüre micmer güneş*
17. *Zıll-ı Hak Sultân Muhammed Hân ki olmuşdur anun
İşigi topraginun her zerresi enver güneş*
18. *Nite topraginun her dânenün zımnında muzmerdür şecer
Zerre-i hâk-i derinde şöyledür muzmer güneş*
19. *Pâdişâh-ı heft iklîm-i sa'âdetdür ki anun
Hâk-i pâyi cevherin idindi tâc-ı zer güneş*
20. *Bir şehenşâh-ı kader kadr ü kazâ-râdur ki olur
Bâmına hindû Zuhâl der-gâhına çâker güneş*
21. *Nûr-ı çeşm-i 'âlem ü çeşm ü çeraâgı kâTMinât
Sensin ey Şeh kim yüzün nûrından umar fer güneş*
22. *Sensin ol kim âsumân iklimine sultân iken
Gerd-i haylünden urınur 'anberîn efser güneş*
23. *Sensin ol kim hıl'at-i fermân-ı hükmün geymeden
Olmadı zer tîg ile sultân-ı bahr ü ber güneş*
24. *Sensin ol kim şeh-nişîn-i bezm-gâhunda müdâm
Yâ Süleymân tahtıdur yâ câm-ı İskender güneş*
25. *Sâkî-i bezmün ele câm alduginca dir hured
Yâ güneş sâgardadur yâ gezdürür sâgar güneş*

26. *Ey ki bâb-ı rif'atünde halka-i sîmîn hilâl
Vey ki devr-i kubbe-i 'izzünde zer çenber güneş*
27. *Kadrün ordusunda gök bir sâye-bândur kim ana
Ser-'imâd-ı sîmdür mâh ü tînâb-ı zer güneş*
28. *Ey ki mihründen zemîn ü âsumân germ olmaga
Şeb sipend olmuşdur encüm fülful ü âzer güneş*
29. *'Ad-i 'adlünde yumarlar cümle ilduzlar gözün
Girdügince çeşme-i kâfûra bî-mîzer güneş*
30. *Virmese lûtfun eli rahm-i felekde perveriş
Mâder-i eyyâmdan togmazdı tâ mahşer güneş*
31. *Nâ-gehân irse sipihre nâr-ı kahrın zerresi
Âsumân dûd-ı siyâh olurdu hâkister güneş*
32. *Şöyle korkutmuş yüregün hançerün tîz-âbı kim
Kanda bir su görse berg-i bid-veş ditrer güneş*
33. *Mihrünün bazârına bir vech ile germ oldu kim
Kapudan yüz kez kovarsan bacadan düşer güneş*
34. *Geh ser-i nîzenle bozılır sevâd ı rûy-i mâh
Geh gubâr-ı sümme-i esbünden olur agber güneş*
35. *Gûyiyâ na'l-i semendündür hilâl-i 'îd-i feth
Mih-i ahterdür zafer bürcinde ne ahter güneş*
36. *'Ömr-i hasmuna şebîhün itmek için her gice
Gök geyer Şâmî zırh mehdên düzer migfer güneş*
37. *Düşmenün kanın döküp tîg-i zer-endûdın siler
Ki atlas-ı gerdûnun eyler dâmenin ahmer güneş*
38. *'İsmetün devrânıdur isminde te'nis olmagın
Seyre çıkdukca bürinür nûrdan çâder güneş*
39. *Kankı iklime ki pertev salsa 'adlün sâyesi
Ol diyâr içre görünür zerreden kem-ter güneş*
40. *Cevher eyler çün kara toprağı lûtfun tâbişi
Gam degül itmezse ayruk sengden gevher güneş*
41. *Mâh-ı râyât-ı celâlünden hacildür âsumân
Sâye-i şebde hayâdan gizlenür ekser güneş*
42. *Hüsrev-i rûy-ı zemîn dirsem ne fahr olsun sana
Ki âsumân-ı kasr-ı kadründe oldu hâk-i der güneş*
43. *Kanda benzer kasruna bir âfitâbı ile felek
Ki anda her câm olupdur bir ziyâ-güster güneş*
44. *Hergiz olmaya idi jenginden kûsûfun rû-siyâh
Ger sığınsa sâyene âyîne-i hâver güneş*
45. *Âfitâb-ı râyuna olmaz mukâbil nice kim*

- 'Arz ide tabl-u 'alemle nûrdan leşker güneş
 46. Tîg-i âteş-bâr-ı rûşen rûy-i dîn-ârâyunun
 Kabzasına mâh ahter yüzine zîver güneş
 47. Ger Skender istese envâr-ı râyundan meded
 Râh-ı zulmetde olurdu haylına reh-ber güneş
 48. Şehriyârâ adunı minberde yâd itse hatib
 Nûr ile mescid tolar filhâl olur minber güneş
 49. Bahr-ı cûdundan felek fülkin cevâhir toldurup
 Düzedür şekl-i hilâliden gümüş lenger güneş
 50. Şâh bezminde 'amel olmaga bu kavlı-garib
 İdinüpdür Zöhre-i zehrâyi hinyâ-ger güneş
 51. Ey 'arûs-ı hüsnüne âyîne meh zîver güneş
 Görinür 'aks-i cemâlünden cihân yek-ser güneş
 52. San ki magribdür saçun ki anda gurûb eyler kamer
 San ki matla'dur yakan ki andan tulû' eyler güneş
 53. Tûtî-i ser-sebzdür ki âyinede per gösterür
 Hatt-ı ruhsârun kim olmuştur ana der-ber güneş
 54. Bir gice düşümde sen mâhı der-âgûş eyledüm
 Gördüm olmuş nûrdan bâlîn kamer pister güneş
 55. Kim ki nezzâre kıla horşîde haddün var iken
 Nâzırın çeşmine hışmından sokar hançer güneş
 56. Öykünelden yüzüne hergiz bakılmaz yüzine
 Bî-hayâdur ki oldu bu vech ile müstahkar güneş
 57. Okıdum hattın lebinde kim gubâr-ı müşğ ile
 Çeşme-i cân üzre yazmış Sûre-i Kevser güneş
 58. Raks urur hengâme-i 'ışkunda bir cân-bâzdur
 Kim olur zerrîn resenle asılıp çenber güneş
 59. Bahr-ı gamda görmedi mihründen akan göz yaşın
 Pes neden dirmiş 'Atâyî ki oldu dür-perver güneş
 60. Göricek yüzünde zülfün rîsmânın sanuram
 Nûr ile yazmaga Şeh medhin çeker mistar güneş
 61. Hüsrevâ medh-i zamîrün fikr iderdüm dün gice
 Tâli' oldu masrık-ı endişeden enver güneş
 62. Ebr-i gam var yohsa medhünde redîf itmek degül
 Pertev-i zihnümden olurdu yedi kişver güneş
 63. Nûr-ı mihrinden suvarup şâhını eş'ârumun
 Gülşenümde ahter olurdu şükûfe ber güneş
 64. Bir nazar kıl Ahmed'e ey nûr-i çeşm-i kâ'inât
 Ki âb-ı lûtfundan olupdur ebr gibi ter güneş

65. *Tâ zümürrüd sebze-zârında sipihrün her seher
Sâgar-ı pîrûzeyeye döker mey-i asfar güneş*
66. *Tâ yaza nûrîn kalemler çin seher nakkaş-ı sun'
Şemse-i zerrîn-i tak-ı günbed-i ahzar güneş*
67. *Tâ Süreyyâ 'ikdin eyler gûş-var-ı gûş-ı mâh
Tâ Benât-ün-na 'şa örter nûrdan çâder güneş*
68. *Çarh dürcinde konılan her mûrâdun gevherin
Her gün itsün harc idüp kapunda hâk-i der güneş*
69. *Yazsun âsâr-ı süm-i esbün gubarî hatt ile
Mâha tâ hayt-ı su'â' ile çeker mistar güneş*
70. *'Ömr-i hasmun defterin tûmâr-veş dürsün felek
Nice ki eczâsından eyyâmün düzer defter güneş*

Sâfi'nin Güneş Kasidesi

1. *Subh-dem bezm-i felekde hüsrev-i hâver güneş
Aldı câm-ı Cem ana feyz itdi şeb-nem zer güneş*
2. *Âfîtab-ender-hamel midür bugün kim şâh-vâr
Geydi nevrûzî-kabâ urundı nûr-efser güneş*
3. *Şâh-bâz-ı Sidre midür âşiyân-ı 'arşdan
Sebz-tâyir saydı için açdı bâl u per güneş*
4. *Yâ zümürrüd sebzârı revnakına germ olup
Bâl açup cevlân ider tâvus felekde zer güneş*
5. *Yâ safâ bezmindeki şol şîşe-i pür-mey gibi
Gösterür âb içre bir dem şu'le-i âzer güneş*
6. *Nev- 'arûs-ı mihrdür gûyâ seher bin nâz ile
Revzeninden gösterür 'âşıklara manzar güneş*
7. *Rûşen oldı hâl-i 'âlem nûr ile toldı cihân
Gün yüzünden açdı tâ kim 'anberîn-mi'cer güneş*
8. *Cennet-i Firdevs olupdur san bugün gül-zâr-ı subh
Kim pey-â-pey gezdürür hûrî-sıfat sâgar güneş*
9. *Gûyiyâ tâk-ı felekde zühre-i zerrîn-per
Çarha girüp deff-i nûr-efşân ile oynar güneş*
10. *Meclisinde bir Sikender-haşmetin devr itmege
Câm-ı la'lîndür kim olmuş pür-mey-i ahmer güneş*
11. *Şâh-ı 'âlî-himmet ü vâlâ-neseb ol kim anun
Medhini rûşen-zamîrinden kılur ez-ber güneş*
12. *Tâc-ver Sultân Muhammed hüsrev-i gîtî-sitân
Ol kim oldı berk-ı tîginden cihân yikser güneş*
13. *Rûzigârun levhasında şimdi zer-endûd ile
Sikke-i nâm-ı hümâyûnun kazır zer-ger güneş*

14. *Hük-m-i tugrâ-yı kader kadrin kazâ imzâ ider
Dâyim eflâkun sicillâtına sebt eyler güneş*
15. *Âfitâb-ı mülk ü millet âsümân-ı dîn ü dâd
Bir cinân-ârâ ider sultân-ı bahr u ber güneş*
16. *Secdeyi vâ'ız görem gün yüzüne yâr eyle (kim)
Âsümân fi'l-hâl ana kürsî ola minber güneş*
17. *Tal'atundan yâ çirâg-ı devletünden uyarur
Her seher kandil-i pür-nûrın ziyâ-güster güneş*
18. *Hasret-i ruhsârın ile gurbet içre her seher
Subha dek bu matla' ile gönlini egler güneş*
19. *İy cemâli gül-şeninde bir gül-i ahmer güneş
V'iy nihâl-i kâmetünde mâh berg ü ter güneş*
20. *Şol nigâr-ı servi-kadd u lâle-hadsin kim senün
Gül yüzünden yüz kızardup aldı (hem) âzer güneş*
21. *Mevsim-i gülde senünle kocuşup yatmag için
Berg-i gülden idinüp(dür) altına pister güneş*
22. *La'l-i cân-bahşunda buldı Hızr-ı dil âb-ı hayât
Gün yüzün devrinde gördi çeşme-i Kevser güneş*
23. *Öykünelden mâh u mihr-efrûzuna şermendedür
Gördüğince mahv olup yüzün durur ekser güneş*
24. *Aydan âyîne tutup düzineli den karşuna
Yüz karasın hâsil itdi şâhid-i hâver güneş*
25. *Hüsrevâ cân-ı cihânsın sana şîrînlük için
Yazınur altun kalemlle dürlü heykeller güneş*
26. *Tâc u tahtın terk idüp der-gâhuna yüz sürdüğü
Budur iy şeh kim cemâlünden nasîb umar güneş*
27. *Âsümândan âsitân-ı devlete her gün gelüp
Yüz yire koyup ayagun toprağın öper güneş*
28. *Gerd-i râhundan olursa kîmiyâ mâhiyyeti
Âsitânunda bulup gencîne-i gevher güneş*
29. *Hâk-i pâyun gevherine yüz sürelden eyledi
Kâsesin pür-la'l ü rengîn eyledi âzer güneş*
30. *Gice gündüz sîm ü zer bahş itmege iner anun
Keffesinün biri mâh u birisi enver güneş*
31. *Feyz-i 'ilmünden senün bir katredür bahr-ı 'azîm
Görinür âbun öninde zerreden asgar güneş*
32. *Gark olurdu bahr-ı feyzünde felek fülki eger
Salmayaydı keff-i pür-cûdun gibi lenger güneş*
33. *Sancak-ı nusret-şi'ârın kanda kim 'azm eyleye*

- Gicede mehdür karâvul gündüzün eşher güneş*
34. *Şark u garba subh u şâm ulak ile göndermege*
Mâhdur çâpük-süvâr u tünd-cevlân-ger güneş
35. *Kadrün ordusunda şâhâ nüh-felek bir haymedür*
Sâyebân-ı haşmetünde şemse-i ahkar güneş
36. *Âsümân-ı heftümîne irişürse fi'l-mesel*
Râyet-i feth-âyetüne olımaz hem-ser güneş
37. *Pâdişâhâ heybetünden kan kaşanur hink-i subh*
Satvetünden eblak-ı gîtî gibi muztar güneş
38. *Tüsen-i gerdün eger râm olmaya fi'l-hâl anı*
Âteş-i kahrına karşı şişiler hançer güneş
39. *Kal'a-i düşmen ne denlü berk ise bünyâdını*
Hâ diyince bir hevâyî tûb ile sarsar güneş
40. *Sanki âteş-rengdür kim mencenik-i gaybdan*
Her ne dem kim ağız açâ ejdehâ benzer güneş
41. *Hasmunı kahr itmek için üstine odlar saçar*
Atılır a'dâ hısârı üzere ahter güneş
42. *Şark u garb-ı âlemi nûrıyla tutmuşdur velî*
Mihr-i ruhsârun öninde zerre-veş ditrer güneş
43. *Âteş-i merg düşeliden cânına bundan biter*
Göklere çıkdı dütüni tartuşup iner güneş
44. *Gerdiş-i gerdün elinden bu dil-i Sâfî gibi*
Toldurur hûn-ı cigerden dem-be-dem sâgar güneş
45. *Görmemişdür görmeyiserdür sana benzer ebed*
Bu 'atâ-bahş u hatâ-pûş u hüner-perver güneş
46. *Tâ sadefde ebr-i nîsân lü'lü-i lâlâ ola*
Tâ cihânda hâsıl ide sengden gevher güneş
47. *Âfitâb-ı devletün pâyende vü 'ömrün mezîd*
Der-gehünde bende-i mukbil kamer çâker güneş

KAYNAKÇA

Akdoğan, Yaşar, Demirel, Özlem, *Cezerî Kasım (Sâfi) Paşa'nın Hayatı ve Eserleri*, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, XXXV. sayı (basıma hazır makale).

Âşık Çelebi, **Meşâirü's-Şu'âra**, İnceleme-Tenkitli Metin, Hazırlayan: Filiz Kılıç, Ankara 1994: 701. (Basılmamış Doktora Tezi).

Banarlı, Nihad Sami, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971, s.189.

Beyânî Mustafa Bin Carullah, **Tezkiretü's-Şuarâ**, Hazırlayan: İbrahim Kutluk, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1997, s. 53.

Çavuşoğlu, Mehmed, Kasîde, **Türk Dili Dergisi** Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), Sayı: 415, 416, 417, Ankara 1986, s. 19, 22.

Devellioğlu, Ferit, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi Yayınları, 19. baskı, Ankara 2002.

Gülhan, Abdülkerim, *Güneş Redifli Kasideler ve Övgülerinde Hükümdar Tiplerine Üzerine Bir Değerlendirme*, **Osmanlı Araştırmaları XXVI**, 2005, s. 298.

İz, Fahir, Kut, Günay, *Ahmed Paşa*, **Büyük Türk Klasikleri**, Ötüken yayıncılık, C: II, İstanbul 1985, s. 193.

Köprülü, M. Fuad, *Ahmed Paşa*, **İslâm Ansiklopedisi**, MEB yayınları, C: I, Ankara, 1965, s. 188.

Kurnaz, Cemal, *Güneş IV. Edebiyat*, **DİA**, C: XIV, İstanbul 1996, s. 295.

Kut, Günay, **Heşt Behişt-Sehî Beg Tezkiresi**, İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin, Harvard Üniversitesi Basımevi, 1978, s. 118.

Kut, Günay, *Ahmed Paşa, Bursalı*, **DİA**, C: II, İstanbul 1989, s. 111.

Redhouse, Sir James W, **Türkçe-İngilizce Lûgat Kitabı**, Çağrı yayınları, İstanbul 2001.

Seçme Şiirler Mecmuası, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi Bölümü nr. 3563/15, vr. 63b-65a.

Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-ı Türkî**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989.

Şentürk, Ahmet Atilla, **Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.

Onay, Ahmet Talat, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, Hazırlayan: Prof. Dr. Kurnaz, Cemal, MEB yayınları, İstanbul 1996, s. 246.

XVII. YÜZYIL KLASİK TÜRK ŞİİRİNİN ANLAM BOYUTUNDA MEYDANA GELEN ÜSLUP HAREKETLERİ: KLASİK ÜSLÛP, SEBK-İ HİNDÎ, HİKEMÎ TARZ, MAHALLİLEŞME

DEMİREL, Şener
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

XVII. yüzyıl, hem Klasik Türk şiirinin zirveye çıktığı hem de edebiyat tarihlerinin “Orta Klasik Dönem” olarak tanımladıkları bir dönemi karşılamaktadır. Bu yüzyıl, aynı zamanda Türk şiirinde aynı kaynaktan beslenen ancak birbirinden farklı tarz ve üslupları bünyesinde barındırması açısından da dikkat çekici bir dönemdir.

XVII. yüzyıla kadar Klasik Türk şiirinde söz ile anlam arasında ciddi bir ayrışmanın olmadığı, şairlerin kişisel tercihlerine göre zaman zaman birinin diğerine üstün tutulduğu; fakat bu tercihlerin hiçbir zaman genel bir kabul hâline dönüşmediği de bilinen bir gerçektir. Ancak özellikle XVI. yüzyıl sonları ve XVII. başlarında önce İran’da ve Hindistan’da sonra da Divan şiirinde belirtileri görülen ve anlamın ince, derin ve kapalı olması gibi özellikler üzerine kurulan Sebk-i Hindî’nin etkisiyle XVII. yüzyıl Türk şiirinde anlam boyutunda önemli değişimler meydana gelmiştir. Aynı yüzyılda edebiyat tarihlerinde Nâbî ekolü olarak da anılan ve şiirde düşünceyi, hikmeti önceleyen Hikemî Tarz adında yeni bir oluşum daha kendisini göstermiştir. Sebk-i Hindî gibi anlamı eksen alan ancak Sebk-i Hindî’den farklı olarak anlamın somut tarafıyla, düşünce yönüyle ilgilenen bu tarzın etkisinde kalan şairler Klasik şiire farklı bir pencere açarak, şiirin anlam boyutunu düşünce ekseninde zengin kılmaya çalışmışlardır.

Bu bildiri XVII. yüzyılda Türk şiiri üzerinde görülen Klasik üslup, Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz ve Mahallileşme çabalarının şiirin anlam boyutunda meydana getirmiş oldukları değişim ve gelişmeler üzerinde durulacak, konu söz konusu üslup/tarzların temsilcisi durumundaki şairlerin şiirlerinden alınan örnek beyitlerle irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, Klasik Üslup, Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz, mahallileşme, anlam.

ABSTRACT

Style Activities Seen in the Meaning Domain of XVII. Century Classic Turkish Poetry: Assical Style-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz- Localization

XVII. century corresponds to a period called “Middle Classic Period” by literature historians, a period where the Classic Turkish poetry was at the peak of its maturity. This period is also interesting, because it is a period that contains different styles/tastes feeding from the same source in Turkish poetry. It is a well known fact that until the XVII. century, there wasn't a serious separation between the words and meaning in Classic Turkish poetry, and some poets were considered better than the others by personal preferences, but this has never become a generally accepted idea. However, especially at the end of the XVI. century and beginning of the XVII. century, with the effect of Sebk-i Hindi, first seen in Iran, India and then Divan poetry and based on hidden, concealed and complex meaning, some important changes were seen in the meaning domain of Turkish poetry. In the same century, a new formation called Hikemi Tarz, known as Nabi school and prioritizes thoughts and wisdom in poetry, has shown its effect in literature history. This new style was also based on the meaning like Sebk-i Hindi, but was interested in the concrete side of the meaning; in other words thoughts. The poets influenced by this new style have opened a new window in classic poetry and tried to enrich the meaning dimension of poetry by thought axis.

In this paper, the changes and developments in the meaning domain of Turkish poetry caused by Classic style, Sebk-i Hindi, Hikemi Tarz and Localization poetry, seem on classic Turkish poetry in the XVII. and XVIII. centuries, will tried to be examined in sample verses taken from the poems of the poets representing those periods.

Key Words: Divan poetry, classical style, Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz, localization, meaning.

XVII. yüzyıl, hem Klasik Türk şiirinin zirveye çıktığı hem de edebiyat tarihlerinin “Orta Klasik Dönem” olarak tanımladığı bir dönemi karşılamaktadır. Bu yüzyıl, aynı zamanda Türk şiirinde aynı kaynaktan beslenen ancak birbirinden farklı tarz ve üslupları bünyesinde barındırması açısından da dikkat çekici bir dönemdir.

Yüzyıllar boyunca şairler şiirin iki temel unsurunu oluşturan söz ve anlam ile ilgili olarak birbirinden farklı tercihlere gitmişler; bu bağlamda

kimi zaman sözü anlama, kimi zaman anlamı söze üstün tutmuşlar, duygu, düşünce ve hayallerini bu çerçevede dile getirmeye çalışmışlardır. Ancak XVII. yüzyıla kadar Klasik Türk şiirinde söz ile anlam arasında ciddi bir ayrışmanın olmadığı, ancak az da olsa sözün anlama üstün tutulduğuna şahit olunur. Bunu özellikle XV. ve XVI. yüzyıl şairlerinin şiirlerinde görmek mümkündür. Klasik üslupta sözün anlama göre biraz daha ön planda tutulmasının yanında, özellikle XVI. yüzyıl sonları ile XVII. başlarında önce İran'da ve Hindistan'da, sonra da Türk şiirinde kendisini gösteren Sebk-i Hindî'nin etkisiyle XVII. yüzyıl Türk şiirinde anlam boyutunda ciddî uygulama ve yorumlamalarla karşı karşıya geliriz. Anlamın ince, derinde, kapalı ve girift/karmaşık olması gibi hususlar XX. yüzyıl başlarına kadar Türk şiirinin önemli özelliklerinden birkaçı olarak varlığını devam ettirmiştir.

Şiirin anlam boyutuyla ilgili olarak bu yüzyılda dikkat çeken bir başka gelişme ise edebiyat tarihlerinde Nâbî ekolü olarak da anılan ve şiirde hikmeti, düşünceyi önceleyen Hikemî Tarz'dır. Gerçekte ilk örnekleri yüzyıllar öncesine kadar uzanan hikemî tarz bir yönüyle şiirde anlamı eksen alan; ancak Sebk-i Hindî'den farklı olarak anlamın duygu tarafıyla değil de düşünce yönüyle ilgilenmiş ve söz konusu tarzın etkisinde kalan şairler de Klasik Türk şiirine farklı bir pencere açarak, şiirin anlam boyutunu düşünce ekseninde zengin kılmaya çalışmışlardır.

XVII. yüzyılda dikkat çeken bir başka hareket ise kökleri XV. yüzyıla uzanan, ilk başlarda daha çok dildeki uygulamalarda kendisini gösteren; ancak zamanla meselenin anlam boyutunu da içine alarak farklı uygulamaları bünyesinde barındıran Mahallileşme hareketidir.

Bu bildiriye XVI. yüzyıl sonu ile XVII. yüzyıl başlarından XIX. yüzyıl sonlarına kadarki süreçte Türk şiiri üzerinde oldukça etkili olan Klasik üslup, Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz ve Mahallileşme hareketlerinin şiirin anlam boyutu üzerinde meydana getirdiği değişme ve gelişmeler üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda Giriş kısmında çok kısa bir şekilde de olsa XVII. yüzyılın genel durumu, sonra XIV. - XIX. yüzyıllar arasında genel olarak Klasik şiirinin özünü oluşturan Klasik üslup ve XVII. yüzyılda Klasik üslubun hemen yanı başında kendisini gösteren Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz ve Mahallileşme gibi edebî üslup/ekol/tarz hakkında kısa bilgiler verilecek ve söz konusu üslup/tarzların anlam boyutu ekseninde belli başlı özellikleri üzerinde durulacaktır. Son olarak söz konusu üslup/tarza mensup şairlerin şiirdeki anlam konusuna nasıl baktıkları çeşitli şairlerin şiirlerinden alınan örnek beyitlerle irdelenmeye çalışılacaktır.

1.Giriş: XVII. Yüzyılın Genel Durumu

Hem tarih kitapları hem de edebiyat tarihleri XVII. yüzyılı “kemâlden zevâle” geçiş sürecinin başlangıcı olarak nitelerler ve özellikle Kanunî'nin son zamanlarından itibaren birçok alanda kendisini gösteren çözüme sürecinin yavaş yavaş ilerlediğini belirtirler. Söz konusu çözüme sürecinin belli başlı alanları şunlardır:¹

1. Osmanlı merkezi yönetiminin bozulması.
2. Ekonominin bozulması.
3. Askeri sistemin bozulması.
4. Sosyal alandaki bozulmalar.
5. Eğitim sisteminin bozulması.
6. Dış etkenler; coğrafi keşifler ve savaşlar.
7. İç İsyanlar, İstanbul ve Celâli İsyanları.

İmparatorluğun içinde bulunduğu yukarıda sıralanan bütün olumsuzluklara karşın Türk sanatı, bilimi ve edebiyatı XVII. yüzyılda en olgun ve parlak dönemini yaşamıştır. Özellikle bu bildirinin konusu teşkil eden edebiyat dolayısıyla şiir, birbirinden farklı şiir anlayışlarını bünyesinde barındırması açısından oldukça dikkate değer bir gelişme göstermiştir. Çünkü belli bir geleneğe tabi olan, zengin düşünce, ilim ve irfana sahip ve aynı zamanda batı edebiyatını bile etkileyen Klasik edebiyat XVII. yüzyıla kadar tekâmülünü tamamlayarak yüksek bir seviyeye ulaşmıştı. Bu seviyeyi korumak ve daha da yükseltilere götürme anlayışı çerçevesinde Osmanlı hanedanı eskiden olduğu gibi bu dönemde de âlimi ve sanatkârı, dolayısıyla şairi koruma politikasını devam ettirmişti. Nitekim yüzyılın başlarında Sultan I. Ahmed “Bahtî”, Sultan II. Osman ise “Farisî” mahlasıyla şiirler söylemişler, IV. Murat gibi bir şahsiyet ise Nef’î’ye verdiği değer ile ayrıca dikkatleri çekmiştir. Bu arada kendileri de şair olan Şeyhülislâm Yahya Efendi ve Şeyhülislâm Bahayî Efendi şiirleriyle hem şairlik mesleğine itibar kazandırmışlar, hem de dönem şairlerini himayelerine alarak edebiyatın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Ayrıca Nef’î, Nâilî, Fehim, Şehrî ve Neşatî yanında yüzyıl sonlarında kendi adıyla anılan bir ekolün ortaya çıkmasına vesile olan Nâbî gibi şairler, düz yazı alanında ise Evliya Çelebi, Naimâ, Kâtip Çelebi, Peçevi, Koçi Bey, Nergisî, Veysî gibi ünlü şahsiyetler yetiştirilmiştir.

¹ XVII.yüzyıla ait daha ayrıntılı bilgiler için aşağıdaki kaynaklara bakılabilir: Mantran, Robert; 16 - 18. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu, Çev.Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları; Ankara , 1995.; 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı 19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri Sanat Tarihi Derneği Yayınları; İstanbul, 1998.; İsmail Hakkı Uzunçarşılı; Osmanlı Tarihi II. Selim'in Tahta Çıkışından 1699 Karlofça Andlaşmasına Kadar - III. Cilt, 1. Kısım , III. Cilt, 1. Kısım, Sayı, 2003.; Joseph Von Hammer, Büyük Osmanlı Tarihi, (Mehmed Atâ'nın tercümesinden hazırlayanlar: Mümin Çevik-Erol Kılıç), 5 (Dokuzuncu Cild), İstanbul 1990.; Büyük Türk Klasikleri, C. V, Ötügen/Dergâh Yay. İstanbul 1987; İliber Ortaylı, Türkiye İdare Tarihi, Ankara 1979.; Mustafa Akdağ, Türkiye'nin İktisadî ve İçtimai Tarihi, C. II, İstanbul 1979; Yusuf Halaçoğlu, XIV-XVII. yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı / Türk Tarih Kurumu.

2. XVII. Yüzyıldaki Edebî Üslup, Tarz ve Hareketler

2.1. Klasik Üslup

XIV. yüzyıldan itibaren kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan Türk/Divan şiiri XV. yüzyıldan itibaren klasikleşme ya da gelenekselleşme yönünde ilk ciddi adımlarını atmış ve Necatî Bey ve Ahmed Paşa gibi şairlerle, bu yöndeki kararlılığını ortaya koymuştur. Kendi klasiklerini oluşturma süreci özellikle Bâkî, Hayalî Bey, Zâtî ve Fuzûlî gibi birbirinden değerli şairlerin çabalarıyla XVI. yüzyılda artarak devam etmiş ve imparatorluğun geldiği noktaya paralel bir olgunluğa ve gelişmişliğe kavuşmuş, XVII. yüzyılda ise zirveye ulaşarak en parlak dönemini yaşamıştır.

Türk şiirinin kendi kimliğini ve kişiliğini bulma serüveni, beraberinde kendi “Klasik üslubunu” gerçekleştirme çabalarını da arkasına almış ve bu konuda yukarıda adları zikredilen şairler başta olmak üzere çok sayıda sanatçının çabalarıyla XVI. yüzyılda “İlk Klasik Dönem”ini yaşamıştır.² İlk Klasik dönem ile birlikte artık Klasik bir üslubun varlığı da kendisini iyiden iyiye hissettirmiş, dahası XVII. yüzyılda kendi Klasik üslûbu yanında, hem kendi öz kaynağından (Klasik Türk şiiri) hem de kendisine pek de uzak olmayan kaynaklardan (Fars ve Hint edebiyatları) neş’et eden birbirinden farklı üslup/tarzları kendi bünyesinde mecz etme başarısını göstermiştir.

Şiirin anlam ve söz gibi iki temel unsuru vardır ve söz konusu iki unsurdan biri olan anlamın Klasik Türk şiirinde hem daha çok sembolik bir dil üzerine kurulduğu, hem de dolaylı bir şekilde dile getirilmeye çalışıldığı bilinen bir gerçektir. Böylesine bir ifade tarzının yani duygu, düşünce ve hayallerin sembolik bir dil aracılığıyla ortaya konulmasının Klasik İran Şiirinde yüzyılları bulan bir süreç sonucunda görüldüğü, daha sonra da çeşitli vesilelerle Türk Şiirinde kullanıldığı bilinmektedir.³

XV. yüzyılda Ahmed Paşa ve Necatî Bey, XVI. yüzyılda Hayalî Bey, Zâtî ve özellikle Bâkî ile temsil edilen âşıkâne ve rindane söylem, genel hatlarıyla dış dünyaya açık ve âhenkli bir söyleyişi öncelmiştir. Burada şiirde dile getirilen ve işlenen tema/anlamdan çok, söz konusu tema/anlamın nasıl ortaya konulacağı sorunu üzerinde durulmuş ve buna öncelik ve-

² İlk Klasik Dönem, Orta Klasik Dönem ve Son Klasik Dönem biçimindeki adlandırmalar Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından gerçekleştirilen Türk Dünyası Ortak Edebiyatı adlı projenin bir parçası olan Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi’nde, projeyi hazırlayan bilim adamları tarafından yapılmış, tarafımızca da buraya alınmıştır: Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi, C.5, Türk Dünyası Ortak Edebiyatı, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay. Ankara, 2004.

³ Bu konuda daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Nasrullah Pürcevadî, Can Esintisi, İnsan Yay. İstanbul. 1999, Adnan Karaismailoğlu, Klasik Türk Edebiyatının İran Edebiyatı ile Münasebeti, Dergâh -Edebiyat Sanat Kültür Dergisi- sayı 110, Nisan 1999, s. 14-17.

rilmiştir. Bu arada “Klasikleşme” sürecinde dile çok sayıda Arapça-Farsça kelime ve tamlamalar girmesine karşılık, aruzun Türkçeye uydurulması neticesinde pürüzsüz bir söyleyişin gerçekleşmesi de ayrıca Klasik şiir ve üslubun geldiği noktayı göstermesi açısından dikkate değer gelişmelerden biri olarak kabul edilebilir.

Klasik üslubun anlam boyutuyla ilgili belli başlı özellikleri şu şekilde sıralanabilir:⁴

2.1.1. Söz-Anlam İlişkisi: Klasik üslupta şiirselliğe, ahenge ve söze anlamdan daha çok önem verilmiştir. Yani daha çok şiirin dış boyutuyla ilgilenilmiştir. Ancak buradan iç boyutun yani anlamın ihmal edildiği sonucu çıkarılmamalıdır. Özellikle Bâkî'nin şiirlerinde karşımıza çıkan bu ilişki XVII. yüzyılda Şeyhülislâm Yahya ve Bahâyî gibi şairlerin şiirlerinde en olgun örneklerini vermiştir

2.1.2. Anlamın Dile Getirilişinde Başvurulan Zarif ve Sade Söyleyiş: Ahmed Paşa ve Necati Bey ile başlayan, Bâkî ve Hayalî Bey ile devam eden zarif, ahenkli, sade, yerli ve nükteli söyleyiş XVII. yüzyılda Şeyhülislâm Yahya, Şeyhülislâm Bahâyî, Nedim-i Kadîm ve az da olsa Nef'î gibi şairler tarafından zenginleştirilerek devam ettirilmiştir. Bu bağlamda Klasik üslup şairleri duygu ve lirizmden ziyade, şiir tekniğindeki sağlamlık, ahenk ve akıcılığa önem vermişlerdir. Ancak bununla birlikte özellikle XVI. yüzyılda Fuzûlî gibi şairlerin şiirlerindeki lirizm ve duygunun en üst seviyede kendisini gösterdiği de ayrı bir gerçekliktir. Bu durum şiirin anlam dünyasını da derinden etkilemiş, anlam ile söz bir bütün olarak bir değer kazanmasına vesile olmuştur.

2.1.3. Anlam Boyutunda İşlenen Konu-Tema: Klasik üslup şairlerinin işlediği konular çoğunlukla aşk, şarap, kadın, rintlilik ve tabiattır. Söz konusu durum İran'daki Klasik üslup yani Sebki Irakî ile çok yakından benzerlik göstermektedir. Bunların yanı sıra ferdi boyutta kalan ıstırap ve tasavvuf gibi konuların işlendiği de görülmüştür. Özellikle XVI. yüzyılda Fuzulî'nin şahsında şekillenen ıstırap ve tasavvuf gibi konular XVII. yüzyılda Sebki Hindî şairleri için neredeyse şiir yazmanın temel amaçlarından biri hâline gelmiştir.

2.1.4. Anlamın Dile Getirilişinde Kullanılan Dil-Türkçe: Genel anlamda bir şairin duygu, düşünce ve hayallerini dışı vurmada kullandığı

⁴ Burada sıralanacak maddeler şu çalışmalardan derlenmiştir: Ömer Faruk Akün, Divan Edebiyatı, T.D.V. İslâm Ansiklopedisi, 9. Cilt, s. 389-427; Cemal Kurnaz, Türküden Gazele, Halk ve Divan Edebiyatı'nın Müsterekleri Üzerine bir Deneme, Akçağ yay. Ankara, 1997; Mustafa İsen ve Diğerleri, Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Genişletilmiş 4. Baskı, Grafiker yay. Ankara 2006; Cihan Okuyucu, Divan Şiiri'nin Estetiği, Bilkan Ali Fuat “Orta Klasik Dönem (1600-1700) Şiir”, Türk Edebiyatı Tarihi C.II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.2006.

yegâne malzeme dildir. Bu bağlamda XVII. yüzyılda özellikle şiirde rahat ve tabii bir Türkçe kullanıldığı görülmüştür. Özellikle Bâkî'nin şiirlerinde karşımıza çıkan İstanbul Türkçesine ait izleri XVII. yüzyılda başta Nef'î ve Şeyhülislâm Yahya olmak üzere çok sayıda şairin şiirinde görmek mümkündür.

2.1.5. Mazmun/Mecaz Dünyası: İran şiirinde olduğu gibi, Klasik şiirin anlam dünyasının da şekillenmesinde mazmun ve mecazların çok ayrı bir yeri ve önemini olduğu bilinen bir gerçektir. Bununla birlikte ilk önceleri İran edebiyatından alınan; ancak daha sonraları kendileritarafından kurumsallaştırılan mecaz ve mazmun sisteminin kalıplaşması, bir başka ifadeyle gelenekselleşmesi ve şiirde ortak bir “anlam evreni”nin oluşması Klasik Türk şiirinin karakteristik özelliklerinden biri hâline gelmiştir.

2. 2. Sebk-i Hindî

“Hint tarzı” veya “Hint üslubu” demek olan Sebk-i Hindî, İran’da doğmuş, Hindistan’da gelişmiş ve XVII. yüzyıldan itibaren başta İran ve Hindistan olmak üzere Türk edebiyatı da dahil birçok ülke edebiyatını etkisi altına almıştır. Bir başka ifade ile Sebk-i Hindi Fars edebiyatından doğan, Müslüman Hindistan’da gelişen, özellikle XVI-XVIII. yüzyıllar arasında İranlı ve Türk şairlerin geliştirdiği çok ince ve girift hayaller esasına dayanan zihni bir şiir tarzının adıdır. Üslubun ortaya çıkışı hususunda birçok sebep sıralansa da “Safevîler devrindeki ağır taassup havasından bunalan ve daha serbest yazabilmek için Hindistan’a giden şairler tarafından Hint edebiyatından da etkilenererek ya da Hindistan’daki Müslüman-Türk idarecilerin dışarıdan gelen sanatkârlara gösterdikleri ilgi ve iltifatın sonucu olarak Hint’e gelen şairlerin ülkelerine karşı duydukları hasretin neticesinde meydana gelmiştir.”, “Türlü nedenlerle Orta- Asya ile İran’dan ayrılarak Hint saraylarına gelen şairler, bu yabancı çevrede kendi içlerine gömüldüler ve şiiri büsbütün zihni, duygusal bir matematik haline getirerek, hayalleri, mazmunları, benzetmeleri kılı kırk yararcasına matematik rakamlar gibi işlediler”⁵ şeklindeki ifadeleri dikkate değer tespitleri içermektedir.

Şiirin söz ve anlam olmak iki ana unsuru vardır ve Sebk-i Hindî şairleri bu hususta tercihlerini daha çok anlamdan yana kullanmışlar, anlamı söze tercih etmişlerdir. Bununla birlikte her ne kadar anlam söze nazaran daha üstün tutulmuşsa da, Sebk-i Hindî şairleri söze de birtakım anlamlar yüklemişler ve sözde bulunması gereken bazı özelliklerin altını çizmişlerdir. Bu çerçevede Mine Mengi’nin “XVII. ve XVIII. yüzyılların divan şiirine

⁵Mustafâİsen,DivanEdebiyatı,<http://www.sadabat.net/makale/divanedebiyati.htm>(12.04.2007)

damgasını vurmuş olan Sebki Hindî akımının edebiyatımızdaki temsilcileri yenilik arayışı içerisinde “mâni-i nâzik” yani ince zarif anlam bulabilme arayışı içerisinde dirler. Hayal gücünü ön plana çıkarmak amacıyla çağrışım zenginliklerine yer verildiği, kavramların anlatımında yeni benzetme arayışlarına gidildiği bu şiirde de mâni-i nâzik, biki-i mazmun anlamını çağrıştırmaktadır (Mengi, 2000, 25), şeklindeki sözleri gerçekten önemli bir gerçeği işaret etmekte, Sebki Hindî şairlerinin şiirin anlam boyutuna çok ciddi açılımlar getirdiğine dolaylı bir şekilde atıfta bulunmaktadır.

Bu arada bildirinin konusu anlamla ilgili olduğu için burada sadece Sebki Hindî'nin anlamla ilgili özellikleri üzerinde durulmuştur.

2.2.1. Sebki Hindî'nin Anlam ile İlgili Özellikleri⁶

2.2.1.1. Geniş, Derin, Kapalı ve Girift Anlam: Bu özelliğe göre anlam sözden üstün tutulmaktadır. Burada anlam, derin ve girifttir. Hem de ince ve zarif olmalıdır. Bunu ispat etmek için Sebki Hindî temsilcilerinden Sâib-i Tebrizî'nin “ince anlamlar bulabilmek için kıl gibi inceldim” ve Şevket'in şiirde anlamın bir hasırın telleri gibi örölmüş, iç içe geçmiş, girift olması gerektiğini söylemesini hatırlatabiliriz. Arap edebiyatında sözün güzelliği her zaman esas alınmışsa da, İran edebiyatında bazen söze, bazen de anlama önem verilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, Sebki Hindî temsilcileri anlamı sözden üstün tutmuş ve derin anlamlar ifade edebilmek için çaba göstermişlerdir. Söz konusu bu özellik, bu üslubun neredeyse bütün şairlerinde görölmektedir.

2.2.1.2. Aşırı Hayalcilik: Gerçekte şiiri şiir yapan unsurların başında hayal gelmektedir. Bir anlamda hayal ile ilham da kast edilmektedir. Bununla birlikte Sebki Hindî'de aklın yerine muhayyilenin geçmesine, gerçek yerine hayallerin kullanılmasına daha fazla önem verilmiştir. Bu özellik, şiirin zor anlaşılmasına neden olmuşsa da, Sebki Hindî temsilcileri düşünce ve hayallerindeki incelikten ve onları öne çıkarmaktan vazgeçmemişlerdir. Kuşkusuz bu kadar ince manalarla hayal derinliğine başvurulunca beyitlerin anlaşılmaz duruma gelmesi söz konusu olmuş ve sonuçta Sebki Hindî şairleri anlaşılmazlıkla suçlanmışlardır.

Burada önemli bir hususu da belirtmek gerekir. Sebki Hindî üzerine

⁶ Sebki Hindî'nin anlam ile ilgili özellikleri aşağıdaki çalışmalardan derlenmiştir: Ali Milani, “Şevket-i Buharî ve O'nun Üslubunun Türk Edebiyatına Tesiri, (Basılmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Şarkiyat Bölümü, Tez no:3026, İstanbul, 1961); SEBKİ-HİNDİ, Sözde ve Anlamda Farklılaşma,”17. yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Soyutlama ya da Alışılmamış Bağdaştırmalar, Turkuaz Yay., İstanbul, 2006; Ömer Okumuş, (1989); “Hind Üslûbu (Sebki Hindî), Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi, s.107-117; Halil Toker, (1996); “Sebki Hindî (Hint Üslûbu), İlmî Araştırmalar, İlim Yayma Cemiyeti, İstanbul, s.141-150; Kamer Aryân, “Fars Şiirinin İçinde Hindi Adıyla Meşhur Üslubun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri”, Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebki Hindî, Haz. H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, Turkuaz Yay. İstanbul. 2006.

ciddi çalışmaları olan Kamer-i Aryan, bir yazısında Sebk-i Hindî'nin özelliklerini sıralarken bu üslup şairlerinin “gerçekçi” bir söyleyişi tercih ettiklerinden bahsetmiştir (Kamer-i Aryan, 2006: 179). Aryan'a göre eskilerin gazellerinde kapalı ve renksiz bir aşk vardı. Bu devir şairleri bunu, günlük yaşantıdan ve gerçekçi tecrübelerden yararlanmak suretiyle değiştirme yoluna gitmişlerdir. Özellikle âşık/sevgili arasındaki tamamen hayale dayalı ilişki, bu üslup şairlerince günlük hayatta her an karşılaşılabilecek bir niteliğe kavuşmuştur.

2.2.1.3. İstirap: Bu duygu, o devrin getirdiği hayal kırıklığı, başarısızlık ve beklentilerin boşa çıkmasından kaynaklanmaktadır. İstirap, şairlerin duygularına kötümserlikle karışmış hüznün katmaktaydı ve bu kötümserlik devrin birçok şairinde görülen bir özellikti (Aryan, 2006: 186). Bununla birlikte ıstırapın üç kaynaktan beslenerek şiire girdiğini söylemek mümkündür: Bunlardan birincisi Sebk-i Hindî'nin temel özelliği olması, ikincisi şairlerin yaşadığı devrin sosyal, ekonomik ve siyasi şartlarının oldukça ağır olması, üçüncü ve bizce en önemlisi ise özellikle Türk şiirinde bu dönem şairlerinin birçoğunun kişiliğinden kaynaklanan sorunlardır. Başta Nailî olmak üzere Şehrî ve Fehim gibi şairlerin kişilikleri ve yaşamak sırasında kaldıkları hayat, onların ruh dünyaları üzerinde oldukça derin izler meydana getirmiş, bu durum onları tıpkı Fuzulî gibi birer “İstirap Şairi” olarak anılma noktasına getirmiştir. İstirap daha çok gazel nazım şeklinde işlenen bir tema olarak kabul edilmiş olsa da örneğin Şehrî'nin bir kasidesinde ve bir tercî-bendinde bol miktarda ıstırap yüklü beyitler bulunmaktadır (Demirel, 1999). Bu durum Sebk-i Hindî'nin diğer şairleri için de geçerlidir.

2.2.1.4. Mübalağa: Sebk-i Hindî'de mübalağanın aşırı derecede kullanıldığı bilinen bir gerçekliktir. Bu üslubun temsilcileri aşırı muhayyileye yöneldikleri için, dile getirdikleri duygu, düşünce ve hayallerde ister istemez çok belirgin bir şekilde aşırı mübalağa kendisini göstermiştir. Ayrıca şairlerin büyük bir çoğunluğu Sebk-i Hindî'nin temel özelliklerinden olan ıstırapı anlatmak için mübalağa sanatını kullanmaya yönelmişler ve hatta bu konuda ifrat derecesinde şiirler söylemişlerdir. Bu arada şiirde sözden ziyade anlam derinliğine önem verilince, hayaller geniş ve derin ifade tarzı da ağırlaşmış; sonuçta mübalağa yüklü şiirler, şiirin okuyucu zihninde canlandırılmasını engellemiş ve anlaşılmasına neden olmuştur.

2.2.1.5. Tasavvuf: İran'da ve Hindistan'da İslâm mutasavvıfların çabaları sayesinde yayıldığı için, bu bölgelerde İslâm'ın şer'î ve fikhî yönünden çok, tasavvufî yönü öne çıkmıştı. Devlet adamından sıradan halka

kadar bütün halk tabakalarına kadar yayılan tasavvuf şairler üzerinde de etkili olmuştur. İster tasavvufî hayatla iç içe olsun ister olmasın hemen bütün şairlerin tasavvufî konuları şiirlerinde işlemesi neredeyse moda hâlini almıştır. Bu durum zaman içinde Türk edebiyatında da görülmüş, özellikle Nâilî, Neşatî, Şehrî, Fehim ve Şeyh Gâlib gibi şairlerin şiirlerinde yoğun bir şekilde işlenmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi insanın dış değil, iç dünyasının, insan ruhunun acı ve heyecanlarının, ıstırabın işlendiği bir şiirde tasavvuf tabii ki, konu olarak ele alınmalıydı. Sebki Hindî şairleri de bu konuyu yeri geldiğince kullanmış, fakat eski şiirde, gerçek bir mutasavvıfta olduğu gibi değil, derinde ve bazen sözü kapalı olarak söyleyebilmek için kullanmışlardır.

2.2.1.6. Bıkr-i Ma'na/Bıkr-i Mazmun: Bu üslubun temsilcileri klişeleşmiş mazmunları terk ederek, onları karşılayan yeni mazmunlar ve yeni hayaller yaratmak için büyük çaba sarf etmişlerdir. Bunun için toplum ve tabiata yönelmişlerdir. Klasik şiirde kullanılan alışlagelmiş konuların yerine, Sebki Hindî şairleri gündelik hayattan alınan konu ve mazmunlara yönelmişler; günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz hemen her şeyi şiire sokarak bu hususta önemli bir adım atmışlardır. Kuşkusuz bütün bunlar yapılırken aynı zamanda etkisinde kaldıkları üslubun etkisi ve gereği olarak birbirinden yeni kelime ve tamlamalar kullanma başarısını göstermişlerdir. Bu durum aynı zamanda dilin farklı bir yoldan zenginleşmesini de sağlamıştır. Sebki Hindî şairlerinin bıkr-i mana/bıkr-i mazmun endişesi beraberinde yeni kelime ve tamlamalar bulma zarureti ortaya çıkarmış, sonuçta halk dilinden bazı ifadelerin şiir diline girmesine vesile olmuştur.

2.2.1.7. Tezat veya Paradoksal İmaj: Tezat sanatı birbirine aykırı kavramların bir kişi veya bir şey üzerinde birleşmesi anlamındadır ve Sebki Hindî şairleri ele aldıkları konulara çeşitli yönlerden bakarak birbirine aykırı anlam ve mazmunların ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Paradoksal imaj ise, aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan farklı kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadeyle bir araya getirerek, yeni fakat çelişkili bir kavram elde etmektir. Ama bu, birbirine zıt anlamlar kullanarak yapılan tezat sanatı ile karıştırılmamalıdır. Yani, şairin bu kelimeleri kullanarak paradoksal imaj oluşturma çabasında olduğu söylenebilir.⁷ İran şiirinde özellikle Bîdil-i Dihlevî tarafından temsil edilmiştir.

2.2.1.8. Soyut-Somut İlişkisi: Bu özellik, irsal-i meselle de karıştırılabilir. Fakat bu üslupta, soyut düşünceleri somut bilgilerle örneklendir-

⁷ Bu konuda daha ayrıntılı ve değerli görüşler için Cafer Mum, Sebki Hindî'de Beyit yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama, Söзде ve Anlamda Farklılaşma, Sebki Hindî, 29 Nisan 2005 Bildiriler.Haz. H. Aynur, M. Çakır,H. Koncu, Turkuaz Yay. İstanbul, 2006, 109-141.

mede atasözleri veya başkaları tarafından söylenmiş olan deyimler değil, şairlerin kendilerinin yeni ve orijinal fikirleri yer alır. Somut bilgi içeren mısraların lafız olarak kısa, anlam bakımındansa dolgun olmaları, onların hemen her kesimden insan tarafından çok kolay ezberlenebilmelerine ve çeşitli konuşmaların uygun yerlerinde örneklendirme amacıyla kullanılabilmelerine imkân sağlamıştır. Aynı zamanda soyut ve somut kavramlar yan yana getirilerek teşhis sanatı da yapılmıştır.

2.2.1.9. Çoklu Duyulama: Batı dillerindeki karşılığı sinestezi olan çoklu duyulama aslında bir Nöroloji terimidir. İranlı üslup araştırmacıları tarafından hiss-âmizî diye adlandırılan ve Türkiye Türkçesinde çoklu duyulama olarak karşılana şey, farklı duyu organlarının birbirinin yerini alması, herhangi bir duyu organına ait fonksiyonların başka bir duyu organına verilmesi veya farklı duyu organlarını ilgilendiren çeşitli kavramların aynı ifadede iç içe girerek bir tür duyu karşılığına yol açmasıdır.⁸

2.2.1.10. Sosyal Hayat ve Toplum: Sebki Hindî'nin özelliklerinden biri de şiirde şairlerin tabiata ve toplumun sosyal yaşantısına fazla yer vermeleridir. Fakat Sebki Hindî temsilcileri tabiatı ve sosyal yaşantıları anlatırken, gördüklerini olduğu gibi aktarmamışlardır. Anlattıkları, aslında gördükleri şeylerin kendi zihinlerindeki birer yansımasıdır, denilebilir. Bu durum XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başlarında batıda ortaya çıkan Sembolizm ve Empresyonizm gibi sanat/şiir akımlarının da belli başlı özelliklerini çağrıştırmaktadır. Çünkü bu şairler duyu ve düşüncelerini anlatmak için sosyal hayatı ve tabiatı adeta bir araç olarak kullanmışlardır. Sonuçta tabiat şairin duyu ve düşüncelerini dışa vurmada bir araç rolünü üstlenince, hemen her şey ister istemez kişileşmiş ve ruh sahibi birer varlığa dönüşmüştür. Bu da Sebki Hindî şiirinin önemli özelliklerinden biri sayılan teşhis sanatının çok kullanılmasına vesile olmuştur.

2.2.1.11. İstiare ve Teşbihlerde Anlaşılmazlık: Gerçekte bu özellik, şairin çok kullanılmış günlük, sıradan mana ve düşüncelerden kaçmak için kullandığı bir yol olabilir. Bu garabet arayışı, şairin müşebbihünbih olarak adlandırılan teşbih unsurlarını seçerken sıradan zihinlerin olağan durumlardan kurguladığı şeylerden uzak durmaya dikkat etmesine dayanır (Kamer-i Aryan 2006,183). Klasik şiirin kurulduğu andan XVII. yüzyıla gelinceye kadar geçen süreyi teşbihten istiareye geçiş süreci olarak tanımlamak mümkün. Bu tanım aynı zamanda şiir dilinin ne ölçüde işlendiğinin ve incelendiğinin çok tipik bir göstergesidir. Çünkü ilk başlarda teşbih unsurlarının neredeyse tümüyle kurulan ilgiler, zaman içinde yerini

⁸ Konuyla ilgili bilgiler için bkz. Cafer Mum, a.g.m.

tek bir kelimeye; açık ya da kapalı istiareye bırakmıştır. Bununla birlikte şiir dilindeki bu köklü değişim şiirin anlaşılmasına neden olmuştur. Çünkü “teşbih ve istiarede şair ve okuyucu arasındaki anlaşmayı sağlayan mana araçlarının saklanması sorun oluşturmuş ve şairin sözlerini oldukça güçleştirmiştir(Kamer-i Aryan 2006,183).

2.2.1.12. Temsil ve İrsal-İ Mesellerin Çokluğu: Bu özellik ilk bakışta Hikemî tarzın, hatta şiirin genelinin bir özelliği gibi görülse de gerçekte özellikle Sebki Hindî şairleri için vazgeçilmez bir özellik olarak kabul edilmiştir. Şiirde temsil ve irsal-i mesele başvurma “avamın delil getirme üslubu ile onların zevk ve fikrinin yansması olan garip iddiaları yöneltmek için oluşturulan bir yol” olarak kabul edilebilir (Kamer-i Aryan 2006,183). Atasözlerinden, deyimlerden ve atasözü değerinde veciz ifadelerden yararlanma anlayışı Sebki Hindî'nin anlam dünyasına bir renk ve çeşni katmış; dahası şiirin önemli bir özelliği olarak kabul görmüştür.

2.2.1.13. Halk Hikmetinin Revaç Bulması: Bu özellik hikmet üzerine kurulmasından dolayı ilk bakışta **Hikemi tarzı** çağrışırsa da diğer bazı özellikler gibi gerçekte Sebki Hindî'nin önemli bir özelliğidir. Bu özellik aynı zamanda Sebki Hindî ile Hikemî tarzın kesiştiği noktalardan biri olması açısından da oldukça dikkate değerdir. Klasik şiirde daha çok rindane söyleyişin bir yansması olarak şiirde hayat bulan bu özellik “dünyanın geçiciliği inancına” dayanmaktadır. İran şiirinde çok önceleri Hayyâm ve Hâfız'ın şiirlerinde görülen bu tür söylem Sebki Hindî şairlerinin elinde şiirin anlam boyutunun önemli bir özelliği olarak kendisini göstermiştir. Özellikle Sâib-i Tebrizî, Urfî, Feyzî ve Bidîl'in şiirlerinde şiirin anlamını daha etkili kılan önemli bir özellik hâline almış, Klasik şiirde ise hem Sebki Hindî'nin hem de Hikemî tarzın temsilcisi durumunda bulunan şairlerin şiirlerinde daha çok yer bulmuş ve işlenmiştir.

2.3. Hikemî Tarz

Hikemî şiir veya didaktik üslup, “düşünceye dayalı hikmetli söz söyleme”dir.⁹ İslami düşünce sisteminde daha çok felsefe karşılığı kullanılmış olan “Hikmet”, gizli düşünce, bilinmeyen neden, özellikle varlık-

⁹ Hikemî-Hakimâne Tarz ya da Nâbî Ekolü olarak anılan bu söyleyişle ilgili bilgiler aşağıdaki kaynaklardan derlenmiş, gerektiğinde metin içinde kaynak gösterilme yoluna gidilmiştir: Hüseyin Yorulmaz, Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü, Eski Şiirde Hikemiyat, Kitabevi Yay. İstanbul. 1996; Mine Mengi, “Çağının İnsanı Olarak Nâbî” Divan Şiiri Yazıları, Akçağ Yay. Ankara. 2000; Bilkan Ali Fuat, Nâbî Divanı I-II, Milli Eğitim Bakanlığı Yay. İstanbul. 1997; Bilkan Ali Fuat “Orta Klasik Dönem (1600-1700) Şiir”, Türk Edebiyatı Tarihi C.II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.2006; Fatma Tulga Ocak, XVII.yüzyılın İlk Yarsında Divan Edebiyatı Sebki Hindî, Türkler, C. II. Ali Fuat Bilkan, “Şiir” Türk Edebiyatı Tarihi, C II. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara, 2006.

ların ve olayların oluşunda Allah'ın insanlarca anlaşılmayan gizli amacı, bilgelik, sağduyu, atasözü, özdeyiş vb. anlamlara gelen Arapça bir kelimedir. “Hikemî Şiir” veya “Hakimâne Şiir” ise düşünceye ağırlık veren, amacın okuyucuyu uyarmak, düşündürmek ve aydınlatmak olduğu, daha doğru bir ifadeyle insana doğruyu, güzeli göstermeye yönelik görüş bildiren didaktik içerikli şiire denir. Bu tarzın edebiyatımızdaki en önemli ve güçlü temsilcisi olarak Nâbî bilinmektedir. Bu sebeptendir ki, “Hikemî Şiir” akımı “Nâbî Ekolü” olarak da anılır. Nâbî tarzının diğer temsilcileri olarak Sâbit, Sâmi, Seyyid Vehbî, Koca Ragıp Paşa gibi sanatçıların adlarını burada anmak mümkündür.

Türk şiirinde Nâbî Tarzı olarak da bilinen hakimâne şiir söyleme anlayışı İran edebiyatında Şevket-i Buharî ve Sâib-i Tebrizî gibi şairler tarafından temsil edilmiştir. Geleneksel İran şiirinde mistik veya hissî etkilerin bilhassa XVII. yüzyılın başlarından itibaren düşünce ve felsefeye, “hayatta olup bitenleri anlamlandırmaya” yönelik yeni bir tarza dönüştüğü bilinmektedir. Nâbî de İranlı çağdaşı Sâib'in şiirde kullandığı bu didaktik, hakimane tarzı benimsemiş ve şiirinde kullanmıştır (Bilkan 2006, 275). Ancak gerçekte böylesine düşünce yönü ön planda olan bir söylem tarzının ilk yazılı edebî ürünlerimizden itibaren hem mensur hem de manzum eserlerimizde işlendiği bilinen bir gerçekliktir. Bu nedenle hakimane tarzın birdenbire XVII. yüzyılın ikinci yarısında Sâib-i Tebrizî'nin etkisiyle Nâbî'nin şiirlerinde ortaya çıktığı gibi bir düşünce ya da anlayış, Nâbî'den çok önceleri bu tarzda eserler kaleme almış şair ve yazarlar için bir haksızlık olsa gerek. Göktürk Kitabelerinde işlenen konu ve bunu dile getiriş biçiminin farklı tezahürlerinin Yusuf Has Hacib'in Kutadgu Bilig, Mevlânâ'nın Mesnevî'si, Yunus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye'si ve Âşık Paşa'nın Garib-nâme gibi eserlerinde dile getirildiği herkesin malumudur. Ancak bütün bu gerçekliğe karşın Divan edebiyatının başlangıç yılları olan XIII. yüzyıl sonları ile XIV. yüzyıl başlarından itibaren yetişen şairler içinde özellikle gazel formunda ve özellikle hakimane tarzda ve Nâbî'nin dile getirdiği yoğunlukta düşüncelerini dile getiren şair sayısı yok denecek kadar azdır.

Bu arada Nâbî örneğinde, bir sanatçının hakimane tarzda şiirler yazmasının iki temel nedenini dikkate almadan herhangi bir çıkarımda bulunmak hiç de doğru bir yaklaşım olmasa gerek. Söz konusu nedenlerden ilki sanatçının iç dünyasının ve sanat anlayışının bu tarza meyyal olması, ikincisi ise yine sanatçının içinde yaşadığı dış dünya şartları ve buna bağlı olarak sanatçının bu ortam karşısında takındığı tutumdur. Esasında hemen bütün edebî akım, üslûp, tarz ve adına ne denilirse denilsin bu tarzdaki

bütün hareketlerin temelinde biraz önce sözü edilen iki nedenin olduğunu rahatlıkla ileri sürebiliriz. Yani ister Klasik üslup, ister Sebki Hindî, ister Hakimâne tarz ve isterse Mahallileşme hareketi olsun, hemen hepsinin ortaya çıkışında söz konusu iki temel etkenin varlığı inkâr edilemeyecek derecede önemlidir.

Daha önce de belirtildiği üzere, Türk edebiyatının başlangıcından beri var olan hikmet geleneği XVII. yüzyılda Nâbî'nin şahsında bir ekol haline gelmiştir. Gerçi Nef'î, Nevi-zâde Atâyî ve Sâbit gibi yüzyılın diğer şairlerinin eserlerinde sosyal muhtevayı öne çıkarmaları, yaşanan sosyal olayların bu üslubun gelişmesinde rol oynadığını düşündürmektedir (Bilkan 2006, 274). Bununla birlikte geleneksel değer ölçülerinin yıpranmasından rahatsız olan şair, toplumdaki ahlâkî yozlaşmayı eserlerinde yoğun olarak eleştirmesi, insanın mutluluğu için gerekli olan güzel ahlâkı, adaleti, ölçülü yaşamayı öğütlemesi, Nâbî'nin şiirlerinde daha yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Nâbî'ye göre insan, dünya düzeni ile akıl düzeni arasında denge ve uyum sağladığı takdirde "bilge" bir kişiliğe sahip olabilecektir. Bu yüzden Nabi, mistik ya da duygusal şiir yerine sağduyu ve düşüncenin ağırlıkta olduğu bir şiir anlayışını benimsemiştir. Daha doğrusu bizce, yüzyıllardan beri var olan bir anlayışı kendi içinde daha sistemli ve disiplinli bir yapıya kavuşturarak, olması gereken bir yolda ilerlemesini sağlamış, bu yönde öncülük yapmıştır. Nâbî'nin Türk şiirine yaptığı en büyük iyilik ve yenilik bu noktada gerçekleşmiştir, denilebilir.

Hikemî tarzın anlamla ilgili bazı özellikleri şöyle özetlenebilir:

1. Dış dünyaya ve olanı anlamaya ve anlatmaya önem verilmiştir.
2. Şiirin hikmet dolu olması ve anlamının da insanlara doğru yolu göstermeye vasıta olmasına önem verilmiştir.
3. Şiir yazmaktan maksat anlamdır, yani içeriktir ve bununla okuyucuya mesaj vermektir. (Nâbî, Hayriye, b.999)
4. Şiirde anlam, süsü ve nakışı olmayan bir yüzük gibidir. Anlamı olmayan söz kokusuz lâl gibidir. (Nâbî, Hayriye, b.1009-1011) Bu gibi nedenlerle şiirde anlam çok önemli bir yere sahiptir ve önem içinde hikmet ve düşünce her zaman işlenmesi gereken hususlardır.
5. Nâbî de dahil olmak üzere hikemî tarzı benimseyen şairlerin şiirlerinde hikmet ve düşüncenin ön plana çıkarılmasıyla anlamın nasihat karakteri taşıması söz konusu olmuştur.
6. Yoğun bir şekilde kullanılan irsal-i mesel ile hem soyut düşünceler hem de okuyucuya verilmek istenen mesajlar daha açık ve anlaşılır bir nitelik kazanmıştır.
7. Şiirin anlamı lirizm ve duygudan ziyade düşünce ve hikmete dayan-

malıdır. Bu yaklaşım ile aynı zamanda Hikemî tarzın poetikasının ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

3. Mahallileşme Hareketi

Yukarıda üzerinde durulan üslup/tarzlar kadar etkili olmasa da öncülleri XV. yüzyıla son temsilcileri ise XX. yüzyıla kadar giden bir hareket daha vardır ki, o da Mahallileşme hareketidir.¹⁰ Mahallileşme hareketi yerine göre hem yukarıda bahsi geçen her üç üslup/tarzla yakından ilgilidir hem de söz konusu üslup/tarzların kimi temsilcilerinin Mahallileşme hareketi ile yakından ilgileri bulunmaktadır. Bunların başında başta Necâti Bey, Bâkî gibi “Klasik üslup”, Nâilî, Şehrî ve Fehim gibi Sebk-i Hindî ve Nâbî gibi Hikemî tarzın temsilcisi durumunda olan şairler gelmektedir. Bu nedenle kısa da olsa Mahallileşme hareketinden ve hareketin şiirin anlam boyutuna olan katkısından bahsetmek gerekir.

Eğer XIII. yüzyılda Karamanoğlu Mehmet Bey’in Türkçe ile ilgili görüşleri bir kenara bırakılırsa, XV. yüzyılda Aydınlı Visalî ile başlayan ve XVI. yüzyılda Tatavlı Mahremî ve Edirneli Nazmî ile devam eden ve genel anlamda bir dil hareketi olarak kabul edilen Türkî-i Basit bizce Türk edebiyatındaki “Mahallileşme” hareketlerinin önemli adımlarından biridir. Dilde sade bir Türkçe söyleyişi esas alan Türkî-i Basit hareketi, daha sonraki dönemlerde kimlik değiştirerek şiirde yerli ve mahalli unsurlara fazlaca yer verme anlayışı çerçevesinde şekillenen “Mahallileşme” hareketine dönüşmüştür. Özellikle XVI. yüzyılda Bâkî’nin şiirlerinde görülen İstanbul Türkçesi ve mahallî unsurlar, Taşlıcalı Yahya’nın mesnevilerinde işlenen konular ve kahramanlar bu tarz söyleyişin en dikkat çekici örneklerindedir. Bu süreç XVII. yüzyılda Nev’i-zâde Atâyî ve Sabit gibi şairlerin özellikle mesnevilerinde gerek yerli konuların işlenmesi ve yerli malzeme tercihleri bakımından, gerekse kullandıkları dil ve söyleyişteki tasarrufları sayesinde daha rasyonel bir karakter kazanmıştır.

Mahallileşme hareketinin belli başlı özellikleri olarak şunlar söylenebilir:

1. Atasözü ve deyimlerin kullanılması.
2. Halk tabirleri ve mahalli söyleyişlerin şiire girmesi.
3. Günlük ve sıradan olayların şiirin konusu haline gelmesi.
4. Özellikle mesnevi konu ve kahramanlarının mahalli çevreden alınması.

¹⁰ Mahallileşmenin bir boyutunu teşkil eden Türkî-i Basit konusunda daha fazla bilgi için M. Fuat Köprülü, *Divan-ı Türkî-i Basit*; Ahmet Mermer, *Türkî-i Basit ve Aydınlı Visalî’nin Şiirleri*, Akçağ Yay, İstanbul, 2006; Ziya Avsar, *Türkî-i Basit’i Yeniden Tartışmak*, Bilig, 2001, adlı çalışmalara bakılabilir.

Mahallîleşme hareketinin Sebki Hindî'nin bazı özellikleriyle örtüştüğü de ayrı bir gerçekliktir. Bu konuda özellikle Kamer Aryân'ın (2006) Sebki Hindî ile ilgili bir makalesinden alınan aşağıdaki maddelerde Mahallîleşme hareketine yönelik izleri görmek mümkündür. Her ne kadar Kamer Aryân'ın dile getirdiği görüşler Fars şiiri üzerine olsa ve temelde günlük tecrübelerden yararlanmanın sonucu olarak şiire girmiş olsa da, bu tür bir yaklaşımın Türk şiirinde zaten var olan bir durum olduğunu burada belirtmekte fayda vardır. Bu nedenle sadece konuya açıklık getirmesi açısından aşağıdaki iki maddeye yer verilmiştir.

1. Konuşma dilindeki sözcüklerin ve avama ait tabirlerin kullanılması, şairlerin günlük hayatla irtibatlarından kaynaklanır. Eskilerin şiirlerinde bu tür lafızlara çok az ve hüner gösterme sebebiyle rastlanırdı. Ancak bu tarzda, bu tür lafızların kullanılması hüner sergileme amacıyla olmamış, zorunluluk olarak kabul edilmiştir.

2. Çevredeki eşyalardan, şahıslardan ve günlük tecrübelerden ilham alma her ne kadar Sebki Irakî içinde Nizamî, Hakânî, Sadî ve Hâfız'ın sözlerinde görülüyorsa da, Irakî döneminde şiir fenninin bir türü idi. Safevîler döneminde yine onların vasıtasıyla avamın hayatının şiirde yankı bulması, bu özelliği şiir için zaruri kılmıştır.

Gelinen bu noktada Bilkan (2006)'ın "esasında bu dönem (XVII. yüzyıl), büyük ölçüde Klasik üslubun hakim olduğu ve şairlerin bu üslup etkisinde şiir yazmaya devam ettiği bir dönem niteliğindedir. Sebki Hindî'nin en verimli dönemi sayılan bu dönemde, şairlerin bu üsluptan etkilenmeleri sanıldığından daha sınırlı ve zayıf kalmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Hikemî ve Mahallî üsluplar ise daha ziyade sonraki dönem şairleri arasında yaygınlaşacaktır" (Bilkan, 2006: 285). biçimindeki değerlendirmeleri bizce belli noktalarda eleştirilmesi gereken hususları içeriyor olsa da genel bir durumu yansıtmaması açısından dikkate değerdir. Çünkü Sebki Hindî'nin etkisi sadece XVII. yüzyıl ile sınırlı kalmamış, XVIII. yüzyılda başta Nedîm ve Şeyh Gâlib olmak üzere bir çok şairde ve XIX. yüzyılda da kimi Encümen-i Şuara şairlerine kadar bu etki devam etmiştir. Hatta Fecr-i Âtî'nin ünlü şairi Ahmet Haşim ile II. Yenicilerin birçok şairinin kimi Sebki Hindî şairinin etkisinde kaldıkları bilinmektedir.

EK: Örnek Beyitler ve Açıklamalar

Buraya kadar yapılan ve bütünüyle soyut ve kuramsal bir nitelik arz eden tespit ve değerlendirmelerden sonra XV., XVI. ve XVII. yüzyılların önde gelen kimi şairlerinin şiirlerinde anlamın nasıl algılandığına bakmak ve tarihi süreç içinde bu yönde nasıl bir değişimin gerçekleştiğini görmek

gerekir. Bu konudaki örneklerden biri ve belki de en önemlisi, şairlerin kendi şiirleri üzerine dile getirmiş oldukları düşüncelerde kendisini gösterir. Bu bağlamda XV. yüzyıldan Necâtî Bey ve Ahmed Paşa, XVI. yüzyıldan Bâkî ve Fuzûlî XVII. yüzyıldan da Nef'î, Nâilî ve Nâbî'nin sadece gazelleri, dahası gazellerinin mahlas beyitleri taranarak adı geçen şairlerin şiirin anlam boyutuyla ilgili olarak neler düşündükleri örnek beyitlerle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. Öncelikle ve özellikle şiir ve şair üzerine en ciddi tespit ve değerlendirmeler içeren örnekler XVII. yüzyıl şairlerince verilmiştir. Söz konusu şairler içinde Nailî ve Nâbî en dikkat çekici olanlarındandır.

2. XV. yüzyıl şairlerinden Ahmed Paşa ve Necatî Bey'in gazellerinin mahlas beyitlerinde şiirin ve buna bağlı olarak şiirin anlam ve söz ilişkisinin ne olduğu ya da olması gerektiği konularında herhangi bir görüş ileri sürülmemiştir. Örneğin Necatî Bey aşağıdaki beyitte,

Ma'nî-i hâssa Necâtî yaraşur terkîb-i sây

Güşvâre zînet olmaz olmayınca zerde dûr (Tarlan 1992: 172)

diyerek “gerçek/hakiki anlam” ifadesine yer vermiştir. Bu beyit dışında 10'dan fazla mahlas beytinde ise övgü amaçlı alarak kendi şiiri üzerine duygu ve düşüncelerini dile getirmiştir.

Benzer durum aynı yüzyılın bir başka şairi Ahmed Paşa'nın divanında da görülür. Ahmed Paşa'nın gazelleri içinde ise sadece şiirinin değeri, kalitesi üzerine görüşlerin ortaya konulduğu görülür

3. XVI. yüzyıl şairlerinden Bâkî ile Fuzûlî'nin gazellerinin mahlas beyitlerinde her iki şairin kişiliklerine, dünya görüşlerine ve sanat anlayışlarına uygun bir söyleyişin varlığına şahit olunur. Şöyle ki: Fuzûlî divanındaki gazellerin mahlas beyitlerinde şairin şiir sanatı hakkında tek bir düşüncesi yok gibidir. Sadece 99. gazelin mahlas beytinde,

Benden Fuzûlî isteme eş'âr-ı medh ü zen

Ben âşıkum hemîşe sözüüm âşıkânedür (Akyüz 1997, 178)

diyerek şiirindeki övgünün kadın üzerine olmadığını, âşıkane olduğunu belirtir.

Gerçekten Fuzûlî'nin sadece mahlas beyitleri değil, gazellerinin neredeyse tamamında âşıkâne bir söylemin varlığı kendisini hissettirir. Bu durum aynı zamanda şairin kişiliğinin; ruhsal yapısının, dünya görüşünün ve bunlarla şekillenmiş olan sanat anlayışının çok kesin çizgilerle bir yansıması gibidir. Şairini çektiği sıkıntılar, acılar, yaşadığı ve sık sık dile getirdiği melâmî hayat, önceliği kendi sanatını övmekten çok, daha ferdi ve insanî özelliklere vermesine vesile olmuştur. Belki de Fuzûlî'yi Fuzûlî

yapan özellikleri böylesine bir tercihin arkasında aramak gerekir.

Fuzulî'nin yukarıda kısa bir şekilde çizilmeye çalışılan durumuna karşılık aynı dönemin bir başka ünlü şairi Bâkî'nin gazellerinin mahlas beyitlerinde bir yönüyle kendini öven beğenen, bir yönüyle de dış dünyaya bunu açıklamayı neredeyse önemli bir görev gibi telakkî eden kişilik tipi karşımıza çıkar. Fuzulî'nin şiirlerinde şiir sanatı ve kendi edebî kişiliğine dair fazla atfın bulunmaması onun kişiliğinin çok belirgin bir özelliği ise aynı şekilde Bâkî'nin şiirlerinde sık sık şiirini ve kendi sanatını övmesi de kişiliğinin önemli bir tezahürüdür.

Bâkî, divanındaki çok sayıda gazelin mahlas beytinde şiir hakkındaki görüşlerini, bir şiirde bulunması gereken özellikleri, kendi şiirinin özellikleri kimi İran şairlerininkinden daha üstün olduğu yönündeki duygu ve düşüncelerini dile getirirken, birkaç beyitte de şiirin anlam boyutuna temas eder ve bu konudaki düşüncelerini dile getirir. İster şiir, ister şair, isterse bir şiirde bulunması gereken özellikler hakkında olsun, Bâkî'nin mahlas beyitlerinde dile getirdiği hususların birçoğu farklı kelime ve terkiplerle XVII. yüzyılın önde gelen şairlerinden Nefî, Nâilî ve özellikle Nâbî gibi şahsiyetlerin şiirlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, aşağıdaki beyitte, şiirinin hem anlam hem edası/söyleyişi bakımından ne gibi özellikler taşıdığını belirten Bâkî'nin bu sözleri aynı zamanda genel olarak Klasik üslup etkisindeki sanatçının şiir hakkındaki görüşlerini yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir.

Edâsı hûbdur ma'nâsı ra'nâ şî'r-i Bâkî'nün

Ana reşk itdüren erbâb-ı nazmı hep bu ma'nâdır (Küçük 1994, 180)

Yukarıdaki beyitte dile getirilen duygu ve düşüncelerin bir benzeri şair tarafından aşağıdaki beyitte farklı bir hayal ile şöyle dile getirilmiştir:

Ma'nî-i pâkîze ey Bâkî edâ-yı hûb ile

Sîm-iten dil-dâre benzer kim libâsı yaraşa (Küçük 1994, 368)

XVII. yüzyılın önde gelen şairi Nefî, Nâilî kadar olmasa da Sebki Hindî anlayışına uygun bir şekilde, sözün, lafzın herkes tarafından bilinen; ancak mananın garip, bilinmeyen bir özellik taşıması gerektiğini belirten aşağıdaki beytinde

Yâr u bîgâne müsellemler tutsa ey Nefî n'ola

Şî'rümün hep âşinâdur lafzı ma'nâsı garîb (Akkuş 1990: 287)

der ve aşağıdaki beyitte ise,

Ne mazmûnlar ne vâdiler bulur seyr eylesen Nefî

Yine bir tarz-ı hâs u tâze îcâd ettiğün görsek (Akkuş 1990: 313)

diyerek şiirlerinde mazmun/anlam, vâdi/tarz-üslûp gibi özellikleri yeni bir tarz/üslûp hâline getirdiğini belirtir.

Bu yüzyılın değil genel olarak Sebk-i Hindî'nin en önde gelen temsilcilerinden biri olan Nâilî bir beytinde,

Biz Nâilîyâ sözde füsünkâr-ı hayâliz
Elfâzda peyda dil-i ma'nâda nihânız (İpekten 1990: 214)

diyerek sözün belli, anlamın ise gizli olduğuna işaret eder. Bir başka beytinde de anlamda garabetliğin olmasının belli bir şart olduğuna dikkat çeker. Bu durum aynı zamanda Sebk-i Hindî'nin bir özelliği olarak sıralanan "istiare ve teşbihlerdeki anlaşılmaçlık maddesinde dile getirilen "garabet" ile yakından ilgilidir.

Garâbet olmasa ma'nâda Nâilî nazmun
Garibdir bu ki elfâzı âşinâ düşmez (İpekten 1990: 220)

Yukarıda Nâilî'ye ait beyitlerde dile getirilen duygu ve düşüncelerin benzerini XVII. yüzyıl sonu ve XVIII. yüzyıl başlarında Divan şiirinin anlam boyutunda önemli bir değişim gerçekleştiren Hikemî tarzın en önde gelen ismi Nâbî'nin şiirlerinde de görmek mümkündür. Nâbî, başta "Ma'nâ" redifli gazeli olmak üzere çok sayıdaki beytinde şiirin anlam boyutuna dikkat çekmiş, bu konudaki duygu ve düşüncelerini farklı şekillerde dile getirmiştir.

Hikemî tarz ya da şiirde hikemiyet anlamın düşünce eksenine oturması Nâbî'nin şiire yönelmesinin temel nedenlerinden biridir. Nâbî, aşağıdaki beyitte çok açık bir biçimde hikemî şiire neden yöneldiğini dile getirir:

Teveccüh itmez idüm şi're Nâbiyâ bu kadar
Beyân-ı sırr-ı hikem olmayaydı mazmûnı (Bilkan 1997, 1104)

Yani "şiirin mazmunu, yani şiirde anlatılmak istenen hikmetli sırları/ düşünceyi ihtiva etmeseydi şiire teveccüh etmezdim" diyerek şiirin anlam boyutunda düşüncenin/hikmetin önemine dikkat çeker.

Şair bir başka şiirinde de "senin lisanınla harf ve kelimelerin gizli anlamları hep gerçeklik elbisesini giydiler" diyerek şiirde gerçeğin dile getirilmesinde harf ve kelimelerin birer araç olduğunu belirtir.

Hep geydi lisanunla senün kisve-i tahkik
Ma'nâ-yı nihânisi hurûf u kelimâtun (Bilkan 1997: 817)

Sonuçlar

1. Klasik Türk şiirinde anlam en az söz kadar üzerinde durulan ve önem verilen unsurlardan biridir ve bir şair için daha önce söylenmemiş anlamları/hayalleri dile getirmek önemli bir prestij malzemesidir. Divan şairi ilk dile getirilen bir anlamı/hayali, "bikr-i mana, bikr-i mazmun ve bikr-i fikr" gibi terimlerle ifade ederek vurguyu bu sözler üzerine çekmeye çalışmıştır. Kuşkusuz bikr-i fikr, bikr-i mana ve bikr-i mazmun terimlerinin sadece an-

lam/hayal ile ilgili olmadığını, bunun yanında sözün de benzer bir özellik içinde değerlendirildiğini de belirtmekte fayda vardır.

2. XVII. yüzyıl birbirinden farklı üslup ve tarzları bünyesinde barındırması açısından gerçekten ayrı bir öneme ve yere sahiptir. Şiirin anlamının tarihi süreç içinde gittikçe incelenmesi, dolayısıyla çabuk ve kolay anlaşılır olmaktan çıkması, Türk şiir dilinin kendi içinde geçirdiği değişimin önemli bir göstergesidir ve bizce bu değişim ve gelişim içinde yukarıda adları zikredilen söz konusu üslupların payı XVII. yüzyılda inkâr edilmeyecek derecede büyüktür. İlk başlarda yani XIII., XIV. ve XV. yüzyıllarda oldukça yalın, hatta kaba sayılabilecek benzetme ve hayallerle yüklü olan anlam, şiir dilinin işlenmesiyle gittikçe edebî ve sanatkârane bir üslup çerçevesinde istiareye dönüşerek içerik açısından daha zengin bir nitelik kazanmıştır. Söz konusu bu gelişme şiirin hem anlam, hem de söz boyutuna önemli bir değer kazandırmıştır. Kuşkusuz bahsedilen durum sadece XVII. yüzyıl için geçerli değildir. Çünkü XV. ve özellikle XVI. yüzyıl şairlerinin büyük bir kısmı teşbihten istiareye giden yolda zaten önemli bir mesafe kat etmişlerdi. Ancak XVII. yüzyıl şairleri, özellikle Sebki Hindî şairleri hem anlamın olgun ve dolgun, hem de sözün kısa ve öz olması hususunu çok fazla önemsemişler ve duygu, düşünce ve hayallerini daha çok bu doğrultuda dile getirmeye çalışmışlardır.

3. XVII. yüzyıldaki anlamla ilgili üslup/tarz/hareketlerin merkezinde Divan şiiri/Klasik şiir/üslup vardır ve bu anlamda Klasik üslup diğer bütün üslup/tarzları kapsayıcı boyuttadır. Söz konusu boyut şiirin hem anlam, hem de söz/biçim unsurlarını kapsayacak büyüklüktedir. Klasik üslupta çoğunlukla söz anlamdan üstün tutulmuş (Necatî Bey, Ahmed Paşa, Bâkî, Zâtî ve Şeyhülislâm Yahya gibi) ancak; kimi zaman şiirin anlam boyutunu öne çıkaran şairler de yetiştirilmiştir (Fuzulî gibi). Klasik şiirin başlangıçta sözü anlamdan üstün tutmasının arka planında, öncelikle etkisinde kaldıkları Klasik İran, (Sebki Irakî) şairlerinin büyük bir çoğunluğunun böylesine bir tercih içinde olmaları gerçeğini gözden ırak tutmamak gerekir.¹¹

4. Klasik üsluptan sonra, hem onun içinden çıkan hem de onun dairesi içinde kalan Sebki Hindî, özellikle şiirin anlam boyutunu öne çıkarmasıyla Türk şiirinin önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. Sebki Hindî'de daha önce belirtildiği gibi anlam söze nazaran daha üstün tutulmuş; ancak

¹¹ Sebki Irakî, gazelde Sadî, Hâfız, kasidede Kemâl ile Zâhir ve mesnevî'de Nizâmî ve Emir Hüsrev gibi sanatçıların izledikleri üslubun adıdır. Bu üslup Mollâ Câmî'nin ölümü ile yavaş yavaş terk edilmiş, Safevîlerin İran'da Babürülülerin Hindistan'da hükümler olmalarıyla ortaya çıkan yeni bir tarz (Sebki Hindî) karşısında eskilerin tarzı ya da öncekilerin üslubu olarak kabul edilmiştir. Sebki Irakî denilen Klasik üsluba ilk ciddi tepki bıçakçılık yaparak geçimini sağlayan ve sıradan bir kişi olan Baba Figânî tarafından gösterilmiştir. Özellikle gazel Baba Figânî'nin oluşturduğu zevkin en önde gelen aracısı olmuştur.

bununla birlikte sözün de şiir içindeki değeri kabul edilmiş ve bu kabul çerçevesinde sözün ne gibi özellikler taşıması gerektiği üzerine görüşleri sürülmüştür. Ayrıca XVII. yüzyılın kendisine has şartları da şairlerin sözden çok anlama yönelmelerine neden olmuştur. Yani bir taraftan devrin siyasi, askerî ve sosyo-ekonomik şartları ve süregiden çözülme süreci, şartları ya yeni bir arayışa sürüklemiş ve mevcut şartlar karşısında bir tavır almak mecburiyetini hissetmelerine (Nâbî, K.İzzet Molla gibi), ya da daha çok kişisel özelliklerinin bir sonucu olarak iç dünyalarına çekilmelerine ve burada birebir yaşamak zorunda kaldıkları psikolojik buhranların sonucu olarak şiirlerinde karmaşık ve anlaşılmaz bir anlama yönelmelerine neden olmuştur (Nâilî, Şehrî ve Fehim gibi). Kimileri de yaklaşık iki yüzyıldan beri süregelen çizginin devamı durumunda, hiçbir olay ya da durumun etkisinde kalmadan yüzyılların şekillendirdiği geleneksel çizgi doğrultusunda bir yol izlemişlerdir (Şeyhülislâm Yahya, Şeyhülislâm Bahayî ve Nedim-i Kadim gibi.).

5. Hikemî tarz ya da Nâbî ekolü, hem Klasik üslubun hem de Sebk-i Hindî'nin bazı özelliklerini bünyesinde barındıran ve belki de söz konusu üsluplardan neş'et eden, bununla birlikte aynı zamanda onların dairesi içinde kalan XVII. yüzyılın bir başka önemli gelişmesidir. Şiirde hikmeti, düşünceyi ve felsefeyi önceleyen bu anlayış, yüzyıllar öncesinden süzülerek gelen didaktik söylemin az da olsa Sebk-i Hindî'nin etkisiyle Nâbî ve takipçilerinin şiirlerinde somutlaşmış ve diğer üsluplara göre daha gerçekçi bir nitelik kazanmıştır.

6. Mahallileşme hareketi diğer üslûp/tarzlara göre ikinci planda kalmış gibi görünse de bizce etkileri XX. yüzyılın başlarına kadar devam etmiş, hatta XX. yüzyılın başlarındaki Millî Edebiyat akımıyla kemale ulaşmıştır, denilebilir. Mahallileşme hareketi taşıdığı özellikler itibariyle tıpkı Hikemî tarz gibi gerçekçi bir nitelik göstermektedir. Bu bağlamda önceleri bizce duygusal bir tepki hareketi olarak ortaya çıkan ve dildeki yabancı kelimelere karşı bir tepki hareketi olarak Türkî-i Basit adı altında somutlaşan Mahallileşme akımı, daha sonraları şiirin hem anlam, hem de söz ve biçim boyutlarını da içine alarak, diğer üslûp ve tarzlara göre daha millî bir hüviyete bürünmüş ve varlığını bu minval üzere devam ettirmeye çalışmıştır.

7. Klasik üslup, Sebk-i Hindî, Hikemî tarz ve Mahallileşme hareketinin ortaya çıkış nedenlerini, kaynaklarını sadece dış dünyadaki nedenlere, yani sanatçının dışında meydana gelen sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal hareketlere bağlamak ve bu bağlamda düşünceleri ileri sürmek çok sağlıklı bir yol olmasa gerek. Çünkü XV, XVI. ve XVII. yüzyıl sanatçılarının ha-

yatları, kişilikleri ve eserleri dikkatli bir şekilde incelendiği zaman, sanatçıların hayatları, kişilikleri ve toplumsal yapı ile etkisinde kaldıkları edebî üslup ve tarzlar arasında dikkat çekici bir paralelliğin olduğu görülecektir. Yani sanatçıların şiirin anlam boyutunda takındıkları tavrın arka planında hem dış hem de iç etkilerin olduğunu hatırdan çıkarmamak gerekir. En azından Bâkî, Fuzûlî, Nâilî, Fehim, Nâbî ve Nedim gibi ön planda olan şairlerin dünya görüşleri ve kişilikleri ile ortaya koydukları eserlerde işledikleri konu ve temalar arasında belli bir uyumun varlığı hissedilecektir.

8. Daha önce de belirtildiği gibi Sebk-i Hindî'nin özellikleri ve temsilcileri dikkatli bir şekilde incelendiği zaman, kendi içinde iki, hatta üç farklı anlayışın, ekolün varlığına şahit olunur. Bunlardan birincisi Sâib-i Tebrizî ve Kelim-i Kaşânî gibi sanatçıların temsil ettiği, Klasik üslûba (Sebk-i Irakî) biraz daha yakın duran, teşbih ilişkisine, sağlam ve anlamlılık kadar gazel bütünlüğüne önem veren, akıcı ve günlük dile önem veren, irsal-i mesel kullanmaya meyilli, şiirsel söyleyişin hayal kadar önemli olduğuna inanan, marifet, irfan ve hikmet konularına daha ağırlıklı bir şekilde yer veren ekoldür. İkincisi Şevket-i Buharî ve Bidil gibi sanatçıların temsil ettiği, Klasik üsluba (Sebk-i Irakî) uzak, hayale aşırı yer vererek zorlama beyit bütünlüğüne önem veren, konuşma dilinden uzak ve ağır bir dil kullanmaya meyyal, irsal-i mesel kullanımını ayrıca özellik olması, hayalin ön plana, şiirsel söyleyişin ikinci plana itildiği ve tasavvufi çağrışımlara açık bir aşk ve ıstırapın işlenen konular içinde ağırlıklı olması, lirizmin öne çıkması gibi özellikleri önceleyen bir ekoldür. Yukarıda ana hatlarıyla çizilmeye çalışılan ekollerden birincisi Hikemî tarzın, ikincisi ise Sebk-i Hindî'nin özelliklerini ihtiva etmektedir. Gerçekte yukarıda söylenenlerin tamamı Sebk-i Hindî'nin genel özellikleri olmasına rağmen, uygulamada kendi içinde bir ayrışmaya uğradığı, kimi sanatçıların Sebk-i Hindî'nin genel özelliklerinden bazılarını kendi anlayışlarına uygun bir şekilde yorumladıkları, bir başka ifadeyle bir bütün içinde farklı tarzda bir şeyler söylemeye gayret gösterdikleri dikkatleri çekmiştir.

9. Eğer diğerlerine göre daha eski ve gelenekleri yerli yerine oturmuş bir üslup olarak Klasik üslup bir kenarda tutulacak olursa, XVII. yüzyıl Türk şiirinin anlam boyutunda meydana gelen değişimin en dikkat çekici ve en uzun ömürlü olanı hiç kuşkusuz Sebk-i Hindî'dir. Daha çok sosyal şartlar neticesinde ortaya çıkan Sebk-i Hindî XVII. yüzyıl başlarından itibaren kendi başına ortaya çıkan bir üslup olarak değerlendirilse de önce İran, sonra da Hindistan'daki temsilcileri açısından ciddi bir incelemeye tutulursa belli açılardan aralarında benzerlik ve özellikle farklılıklar ihtiva

eden iki üslubu/tarzı bünyesinde barındırdığı görülür. Bunlar Sebk-i Hindî ve Hikemî tarzıdır. Hatta söz konusu iki üslup/tarza mahallileşme yönündeki çabaları da eklemek mümkündür.

10. Son olarak şunu belirtmek gerekir: Yukarıda sözü edilen Sebk-i Hindî, Hikemî tarz ve Mahallileşme hareketleri, batı ya da doğu edebiyatlarında sık görülen “kendinden öncekine tepki” biçimindeki oluşumların aksine Türk şiirinde daha çok kendi içinde farklı ve yeni tarzda bir şeyler söylemek arzusunun sonucu olarak var olmuşlardır. Örneğin temelleri İran’da atılan ve en olgun meyvelerini Hindistan’da veren Sebk-i Hindî’nin ortaya çıkışında Klasik Üsluba (Sebk-i Irakî) duyulan tepkinin önemli bir etkisinin olduğu, bu konunun uzmanlarının ortak görüşüdür. Tıpkı batıda Klasizme Romantizmin, Romantizme Realizmin tepki olarak ortaya çıkışı gibi. Ancak Klasik Türk şiirinde böylesine bir tepki hareketinin varlığını iddia etmek çok doğru bir yaklaşım olmasa gerek.

KAYNAKÇA

- Akkuş Metin, **Nef’î Divanı**, Akçağ Yay. Ankara. 1993.
- Akyüz Kenan vd, **Fuzûlî Divanı** Akçağ Yay. Ankara. 1997.
- Aryân Kamer, “Fars Şiirinin İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslubun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebk-i Hindî**, Haz. H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, Turkuaz Yay. İstanbul. 2006.
- Bilkan Ali Fuat, **Nâbî Divanı I-II**, Milli Eğitim Bakanlığı Yay. İstanbul. 1997.
- Bilkan Ali Fuat “Orta Klasik Dönem (1600-1700) Şiir”, **Türk Edebiyatı Tarihi C.II**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara.2006.
- Çılgın Sevinç, **Nâilî-i Kadim ve Hint Üslubu**,
<http://sevinc-nail.blogspot.com/2007/07/2-sebk-i-hind-ve-rneklerle-izah-21-sebk.html> (11.05.2007)
- İpekten Halûk, **Nâilî Divanı** Akçağ Yay. Ankara. 1990.
- İsenMustafaDivanEdebiyatı,<http://www.sadabat.net/makale/divane-debiyati.htm> (12.04.2007)
- Küçük Sabahattin, **Bâkî Divanı Tenkitli Metin**, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara. 1994.
- Mengi Mine, “Çağının İnsanı Olarak Nâbî” **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yay. Ankara. 2000.
- Mum Cafer, “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma, Sebk-i Hindî**, Haz. H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, Turkuaz Yay. İstanbul. 2006.
- Pala İskender, **Hayriye (Yusuf Nâbî)**, Kapı Yay. İstanbul. 2005.

Tarlan Ali Nihat, **Necatî Bey Divanı**, Akçağ Yay. Ankara. 1992.

Tarlan Ali Nihat, **Ahmed Paşa Divanı**, Akçağ Yay. Ankara, 1992.

Yorulmaz Hüseyin, **Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü, Eski Şiirde Hikemiyat**, Kitabevi Yay. İstanbul. 1996.

YÜZ YILLIK YALNIZLIK'TAN GÖÇ'E FARKLI COĞRAFYALARDA BENZEŞEN GELENEKLER

DEVECİ, Ümral
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Farklı coğrafyalarda kurgulanmış Latin Amerika yazarı Gabriel Garcia Marquez'in Yüzyıllık Yalnızlık ve Azerbaycan yazarı Mevlüt Süleymanlı'nın Göç romanlarında art zamanlı olarak yinelenen ve gelecekte beslenen insanların serüvenleri anlatılmaktadır.

Geçmişten beslenerek günümüze ulaşmış geleneklerin, göreneklerin ve halk kültürünün, edebiyatının izlerini taşıyan, içinde masal-destan motiflerini, halk pratiklerini, hekimliğini, büyü, kehaneti, mistik yansılar, yaşayışları, insan bilincinin imgeleşmiş abartılarını, geleneksel insan modellerini bulduğumuz bu iki roman da insanın ortak yanlarının nasıl benzerlik gösterdiğini görebilmek mümkündür.

Her iki romanda da roman karakterlerini oluşturan bir kaç neslin ardışıklık gösteren yaşayış serüvenlerinin, genetik kodlarına işlemiş davranış kalıplarının, yetilerinin, meraklarının, alışkanlıklarının, toplumsal rollerinin olağanüstü bir atmosferde ve büyülü bir gerçeklik çerçevesinde destansı bir üslupla, masal motifleriyle bezenerek ve yinelenerek anlatıldığı görülmektedir. Romanlardaki geleneği oluşturan öğelerin nasıl işlendiği roman kurgusu içinde gelenekselliğin nasıl ifade edildiği, nasıl yansıtıldığı, rolünün ne olduğu karşılaştırmalı örneklemelerle ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Birbirinden çok uzak bu farklı iki coğrafyadaki insana özgü bakış açısının, davranışlarının, insanın gelenek adına dünden bugüne taşıdıkları değerlerin ve yaşayış biçimlerinin gelenek kavramı bağlamında evrensel bir takım ortak noktalarda da birleşebileceğinin göstergesi olarak bu anlatıları bu bakış açısıyla yeniden okumak gerekmektedir. Bu bildirinin amacı da roman formundaki bu iki anlatı metnini karşılaştırarak gelenek bağlamında birleştikleri / ya da birleşebilecekleri ortak noktalara işaret etmektir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, gelenek, olağanüstülük, kehanet, bilicilik, büyülü gerçeklik.

ABSTRACT

From One Hundred Years of Solitude to Migration: Similar Traditions in Different Continents

Although *One Hundred Years of Solitude* by Latin American writer Gabriel Garcia Marquez and *Migration* by Azerbaijani writer Mevlüt Süleymanoğlu are written in two different geographies, in two different continents, they both narrate the adventures of people who are products of tradition, and are repeated throughout the history of several generations.

Both of these novels demonstrate the heavy influence of the customs, traditions, folk culture and literature. They both present fairy-tale motifs, folk medicine, magic, prophecy, mystical elements, exaggeration of human consciousness in the form of images and traditional lives of human beings. In both of these novels, the consecutively repeated life experiences of several generations, the pattern of behavior inscribed in the genetic code of these people, their talents, interests, habits and the social roles that they play are told in a fantastic atmosphere using the fairy tale motifs within the framework of magical realism. This study explores the traditional elements and their function with examples from the fictional worlds of these two novels.

Despite their different cultures and locations, the similarities of these two novels in their presentation of the tradition can be seen as a sign of a universal common ground, that's why these novels should be reconsidered and reread from this point of view. The objective of this study is to compare these two narratives and point out the common points they share within the context of tradition.

Key Words: Narrative, tradition, fantastic, prophecy, magical realism.

Giriş

Yüz Yıllık Yalnızlık'tan Göç'e

Göç romanının önsözünde Mevlüt Süleymanlı edebiyat dünyasına nasıl adım attığını şu sözlerle dile getirir:

“Atam da şer yazıp, anam da. Atamın Erebe elifbasiyle yazdığı goşmal-rını mügeddes bir amanat kimi sahlayıyırğ. Anam bir bayatısında (mani) bele deyirdi:

Garanguş garanguş (kırlangıç)

Özüne yuva kuran guş

Menim üreğim ağrıyor

Senin haran guş

Anam min illerin Oğuz gelinleri kimi dağlara, daşlara, sulara, guşlara derdini deyir, özünü avudurmuş. Menim edebiyat âlemimin yolu da anamdan başlayır” (Süleymanlı,17)

Garsia Gabriel Marquez ise Yüzyıllık Yalnızlık kitabının arka kapağında romanını nasıl yazdığını şöyle anlatır:

“... Büyükkannem, en acımasız şeyleri, kılını bile kıpırdatmadan sanki yalnızca gördüğü şeylermiş gibi anlatırdı bana. Anlattığı öyküleri bu kadar değerli kılan şeyin, onun duygusuz tavrı ve imgelerindeki zenginlik olduğunu kavradım. Yüzyıllık Yalnızlık’ı büyükkannemin işte bu yöntemini kullanarak yazdım...”

İki ayrı coğrafya da, iki ayrı kültür içinde yetişen bu iki yazarın yukarıdaki söylemlerine bakıldığında, her iki yazarında yapıtlarını ortaya koymalarında **itici gücün kadın kaynaklı** olduğu görülür. Marquez de, Süleymanlı da geleneksel kültürün korunduğu ve hâlâ yoğunluğuna yaşandığı birbirinden kilometrelerce uzak iki ayrı kıtanın coğrafyasında annelelerinin manileri, babaannelerinin öyküleriyle büyümüşlerdir. Sınırsız hayal gücünün kullanıldığını, zengin imgelerinin yer aldığı, halk irfanının destansı ve şiirsel bir dille anlatıldığı bu iki yapıtta, kadınların rolleri, sadece bu iki romanın oluşumuna zemin hazırlamakla kalmamış, bütün ağırlığıyla romanların içeriğinde etkileriyle ve kurgularında ise kadın karakterleriyle kendisini hissettirmektedir. Romanların kurgusunda rol alan kadınlar konusuna bu makalenin ilerleyen bölümlerinde yeniden değinilecektir.

Her iki romanda, öncelikle kurgusal açıdan, “anlatısal zaman” ve “zaman dışılık” bağlamında, olağan dışılıkların metne eklenmesi, betimlemelerdeki fantastiklik ve abartının yansıtılmasının yanı sıra, kurgusal metindeki roman kişilerinin geçmiş, gelecek çizgilerindeki yaşam serüvenleri ve sosyolojik çerçevede de neslin devamı olgusu açısından da dikkat çekici benzerlikler göstermektedir. Ancak bu makalenin sınırları içerisinde tüm bunların incelenmesi tartışılması mümkün olmayacağından, her iki romanın metin düzlemindeki geleneklerin (çeşitli törenler, yaşama ve doğaya geleneksel bakış açısı, inanışlar, inançlar, öngörüler vb. açılardan incelenecektir) yansıtılması örnekleme yoluyla ele alınacaktır.

Farklı Coğrafyalarda Azerbaycan, Eğrikar

Sarıkaya makalesinde, Azerbaycanlı yazar Mevlüt Süleymanlı’nın, Göç adlı romanında, bugünkü Ermenistan’da, tarihî Revan Hanlığı Türklerinin yok edilmesini, Karakelle soyunun yaşadığı tükeniş macerası çerçevesinde anlattığını yazar. Sarıkaya’ya göre, romanda Çarlık Rusyası’nın yörede

uyguladığı politikalar sonucu tükenme noktasına gelen Karakelle soyu, 1917 Ekim İhtilali'nin sağladığı imkânla, son Karakelle çocuğu hastalıklı İmir'le yeniden yaşama ve varlığını sürdürme imkânına kavuşur. Romanda Çarlık yönetiminin yörede uyguladığı “nüfus politikası” Lemse Kurtan ve ailesinin devlet desteğiyle (kredi verilerek, silahlı, toplu, tüfekli olarak) yöreye getirilmesi ve hâkim duruma geçirilmesiyle vurgulanmıştır. Lemse Kurtan hem halkı kendi işyerlerinde çalışan köleler durumuna getirmiş, hem çıkardığı çatışmalarla onları katletmiş, hem de en seçkin Karakelle erkeklerini sürgüne göndermiştir. Sürgüne gidenler “dağlar, siz yaşayın biz gider olduk...” türkülerini söylemektedirler¹ (Süleymanlı 1990:147).

Latin Amerika, Macondo

Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Marquez çocukluğunun geçtiği Aracataca'yı 1967 yılında kaleme aldığı Yüzyıllık Yalnızlık adlı romanında Macondo adıyla kurgulayıp romanının içine yerleştirir ve bir söyleşisinde böyle yapmakla amacının “çocukluk günlerini sanatsal bir dille ardında bırakmak” olarak açıklar.

Benzeşen Gelenekler

Her iki roman, kurgusu, anlatım biçimi, zaman, mekân ve karakterler açısından birbirleriyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu çalışma sınırları içerisinde ancak bu benzerliklerden sadece “benzeşen gelenekler” dikkate alınacak ve değerlendirilecektir. Romanlar, gelenekler çerçevesinde göç olgusu, zaman ve zaman dışılık, olağan dışılığın kabulü: inanışlar, rüya, sezgiler, öngörüler, büyü, fal ve insan- doğa bütünleşmesi, törenler açısından incelenecektir.

Göç Olgusu

Her iki romanda da roman karakterlerinin yüzlerce yıllık geçmişleri içinde yüzyıllar ötesine dönerek geçmişi hatırlamaları ve atalarının, atadelerinin buldukları düzeni terk edişleri yeni yaşanacak yerler arayışları ancak tesadüfler ve zorunluluklar yüzünden bir yerde karar kılarak yerleşmeleri ve orada nesiller boyu yaşayışları anlatılır. Göç olgusu üzerine kurgulanmış olduğu ancak soy izleğine de genişçe yer verdiği romanına Mevlüt Süleymanlı Göç adını koyarken, Marquez ise çıkış noktasına göç ve yeni yer arayışlarının yerleştiği romanında, soy izleğini ön plana çıkararak romanına dolaylı olarak Yüzyıllık Yalnızlık adını verir.

¹ SARIKAYA, Mahmut (Spring 2007) *Türklerde Soykırım Algısının Dile Yansıması Üzerine*, Türkoloji Araştırmaları 2, 554–555.

<http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi4/sarikayamahmut.pdf>

Göç romanının ilk bölümlerinde, romanın ikinci önemli kadın karakteri olacak Hürü Kadın'ın belleğinden, ait olduğu Karakelle soyunun geçmişine yapılan yolculukla göç anlatılır. Karakelle soyuyla ilgili en eski bilgiler de zaten Hürü Kadın'ın belleğine aittir, ancak o da bir noktadan sonrasını bilemez. Hürü Kadın, anlatıcının ve okuyucunun adına bu geçmişine ait göçü sorgular: *“Yıllar boyu atlı, develi, inekli, öküzlü, köpekli koyunlu yol yürüten bu göç nereden geliyordu? Kaç yıldır yürüyorlardı ve niçin yürüyorlardı? Yıkılmış bir devletin, kendilerine yeni yurt arayan insanları mıydılar, yoksa devletler kurmaya mı gidiyorlardı? Bu güçlü, bu yükseklerden ve yabancı yerlerden korkmayan, bu sağlam ve parçalanmamış göçün sırrı ne?”* (Süleymanlı, 52) Ancak cevap bulamaz.

Hürü Kadın'ın belleğindeki ilk hatırladığı sahne bir ilkbahar öncesine aittir; Karayazı ormanının eteğinden bir göç çıkar. Önde kestane sarısı atların üstünde silahlı pusatlı delikanlılar, arkada atlı kızlar gelinler... Kebelele, kilimlerle örtülmüş, bezenmiş göç arabalarında nineler, kadınlar yolculuk etmektedir. Elde dokuma elbise giydirilmiş çocuklar erkek çocuklarını öküzlere bindirilmişlerdi. Kırmızı inekler, melez koyunlar, günün bir vaktinde dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar sağılacaklarını biliyor gibi otlayıp, sütlene sütlene yeşil dağlara doğru yol almaktadırlar. İri gövdeli ihtiyar erkekler ise yol aldıkları düzlüğü kendileri yaratmışçasına dünyayı sahiplenerek dağlar gibi ağır ağır yol yürümektedirler. Onların önünde yüklü develer, ak devenin sırtında ise aksakallı bir ihtiyar yeşil çayırda oturuyor gibi rahat oturmaktadır (Süleymanlı,52–53). Bu betimlemelerle göç olgusu ile birlikte göçerlerin yaşam tarzları, kullandıkları eşyalar, giyim kuşamları da yansıtılır.

Göç romanında, göç olgusunu vurgulayan bir başka paragrafta geçmişin ve geleceğin açık açık sorgulandığını görürüz: *“Nice devletten devlet kuruluştan kuruluş görmüşler, nice şahları, nice sultanları yorup yolda bırakmışlar, olanların olacakların, konanların geçenlerin üstüyle “dünyanın beli uzununu” yol yürüyorlardı. Geleceği mi arıyorlar, geçmişi mi? Kendileri de bilmiyorlardı.*

Korkuların, ölümlerin gözünün içine baka baka, hileleri, kurnazlıkları daha yapılamadan duya, anlardan ölümlerden, hatta vaktin kendisinden ilerde dünyayı; yaşlana yaşlana otura kalka geride bırakıyor, yurtlardan sultanlardan, sınırlardan uzaklaşıyorlardı. Su gibi akarına, ot gibi bite-rine çoğaltıyorlardı. Tanrı sultanlarıydı, dünya ülkeleri. Daha doğrusu böyle olmalıydı. Ezelden beri bir şeyleri araya araya yol gidiyorlardı.” (Süleymanlı,55)

Göç romanındaki arayış Karakeller'in Koçkaroğulları ile karşılaşım Karakelleler'den Bekil ile Koçkaroğulları'ndan Çiçek'in evlendirilmesinden sonra atalarından duydukları Eğrikar'a ulaşınca son bulur: *"Bütün ömürlerince duydukları Eğrikar denilen yer birbirlerine yaslanmış iki yeşil tepelikti. Güney eteğinden ırmak akıyordu. Eğri büğrü dupduru bir ırmaktı. İçindeki balıklardan dibindeki taşlar gözükmiyordu. Kuzey eteği uçurumdu. Dibi görünmeyen bir dere uzanıyordu.(...)"*

Güneş batmak üzereydi. Eğrikar'ın kuzey yüzündeki uçuruma ateş düşmüş gibi parlamaktaydı. Tepenin başındaki bina iri bir öbek ateşe benzeyordu.

Göç kervanı etekler boyunca kıvrıla kıvrıla varıp Eğrikar'a döndü. Dağların ardına inip batmakta olan güneşten dökülmüştü" gibi.

Yüzyıllık Yalnızlık romanında da -Göç romanında olduğu gibi- en azından üç yüz yıllık geçmişe ait bir soy-aile Buendia ailesi ve onların öyküsü anlatılmaktadır. Buendia ailesi ve onların kaçışları, göçleri, yerleşik düzene geçmeleri romanın başlangıcında José Arcadio Buendia ve karısı Ursula Iguaran'ın öykülerine dayanarak zaman zaman geriye dönüşlerle anlatılır. Ursula'nın J.A. Buendia ile karşılaşım evlenmesine ait öyküsünün başlangıcı ninesinin- ninesinin-ninesi dek uzanır: *"Korsan Sir Francis Drake, on altıncı yüzyılda Riohacha'ya saldırdığı zaman, Ursula Iguaran'nun ninesinin-ninesinin-ninesi, tehlike çanlarıyla top gümbürtülerinden öylesine ürktü ki, eli ayağı boşanıp yanar sobanın üzerine oturuverdi.(...) İki çocuğunun babası olan Aragonlu tüccar kocası, onu bu korkudan kurtarmak için ilaca ve eğlenceye sermayesinin yarısını harcar. Sonunda nesi var nesi yoksa satıp ailesini aldı, denizden çok içerlerde, barışçıl Kızılderililerin yaşadığı dağ eteğindeki bir köye yerleşti ve karısına da, düşündeki korsanlar girecek delik bulamasın diye penceresiz bir yatak odası yaptırdı.*

O gözden uzak köyde bir süredir oturan Don José Arcadio Buendia adında yerli bir tütün ekicisiyle ortak olan Ursula'nın dedesinin-dedesinin-dedesi bu kazançlı işten birkaç yılda büyük servet yaptı. Birkaç yüzyıl sonra yerli tütün ekicisinin torununun-torununun-torunu, Aragonlu tüccarın torununun-torununun-torunuyula evlendi " (Yüzyıllık Yalnızlık, 23).

José Arcadio Buendia, horoz güreştirirken eski bir olaya takılıp hilkat garibesi olur korkusuyla çocuk doğurmak istemeyen karısı Ursula hakkında ileri geri konuşan arkadaşı Prudencio Aguilar'ı düello sonucu öldürünce, karısı Ursula'yla birlikte vicdan azabı çekmekten ve ölen arkadaşının hayaletini evlerinde çevrelerinde görmekten bıkip kendileri gibi serüven

ihtiyacı duyan birkaç genç çift arkadaşlarıyla yerleşmek için yeni yer aramalarına girerler: “Dağ bayır demeden hemen hemen iki yıl yol teptikten sonra, bir sabah sıra dağların batı yamaçlarını gören ilk ölümlüler olma payesine erdiler. Bulutlarla çevrili doruktan, büyük bataklığın koca bir su birikintisi olarak dünyanın öte ucuna doğru yayılışını gördüler. Ama denizi hiç bulamadılar. Bataklıkta yollarını kaybedip birkaç ay dolaştıktan sonra bir gece yolda rastladıkları son Kızılderililerden çok uzak bir yerde, suları donmuş cam seli gibi akan çakıllı bir ırmağın kıyısında konakladılar.(...) José Arcadio Buendia, daha o gece, orada evlerin duvarları aynadan, kalabalık, gürültülü bir şehir yükseldiğini gördü düşünde. Burası neresi diye sorduğunda, hiç duymadığı, hiçbir anlamı olmayan, ama düşünde doğaüstü bir yankı yaratan bir ad söylediler: Macondo. José Arcadio Buendia, ertesi gün adamlarını denizi hiç bulamayacaklarına inandırdı. Onlarla ağaçları kesip kıyının en serin yerinde, ırmağın hemen yanı başında bir yer açmalarını söyledi ve işte oraya köyü kurdular.” (Yüzyıllık Yalnızlık, 26-29).

Her iki romanda da “göç” olgusunun ortaya çıkışı farklı nedenlere bağlı da olsa her ikisi de cinayetlerden, katliamlardan kaçışla ilintilidir. Süleymanlı’nın romanında nesilleri etkileyen katliamdan kaçış söz konusuysen, Marquez’in romanında bir cinayet işleyen ve daha sonra bundan pişmanlık duyan J.A.Buendia’nın eşini ve arkadaşlarını yanına alarak yeni bir yerleşim yeri aramak üzere göç yolculuğuna çıkışı anlatılır.

Zaman ve Zaman Dışılık

Yüzyıllık Yalnızlık romanındaki Buendia ailesinin tarihsel geçmişi ve Göç romanındaki Karakelle ailesinin tarihsel geçmişi altı-yedi kuşak boyunca süregelen bir süreç gösterir. Bu süreçle ilgili ifadeler her iki romanda da vurgulanan bir gerçeklik olarak yer alır: “Üç yüzyıldan beridir Karakelle kabilesi ile Kanık soyu arasında kan davası devam ediyordu. Üç yüzyıldır iki kök arasında kavga...” (Süleymanlı, 35). Her iki romanda da çizgisel bir zaman söz konusu değildir. Romanın kurgusu içerisinde geçmiş, gelecek ve şimdi yer değiştirir. Romanların birçok bölümünde geçmiş şimdi ve gelecek, kuşaklar boyunca döngüsel zaman içinde verilmiştir. Böylelikle romanlarda kişilere topluluklara ve toplumlara ait “döngüsel zamanlılık ve tarihsellik” vurgulanmıştır. Romanların kurgusu içinde yer alan bu “döngüsel zamanlılık”, halkın irfanıyla yakalamış olduğu yüzyıllar boyu aynı adlara sahip olan akrabaların, benzer özellikler, yetenekler, karakterler göstermesi, nesillerin ve yaşanan olayların tarihsellik içinde yinelenmesi olgusu ortaya konmaya çalışılmıştır. Yüzyıllık Yalnızlık romanın sonlarına

doğru yaşını artık kendisi de bilmeyen Ursula'nın düşüncesinden, "*Ursula, (...) zamanın geçip gitmediğini, bir çember içinde dönüp durduğunu kanıtlayan bu anı karşısında ürpermekten kendini alamadı.*"(Marquez,326) biçiminde zamanın döngüsellğine vurgu yapıldığı görülür.

Yüzyıllık Yalnızlık romanının son sayfalarında, anlatıcı, Macondo kasabasının geçmişini bugününü ve geleceğini **elyazması** eserinde yazan Kızılderili Melquiades'in olayları alışılmış zaman düzeninde sıralamadığını, yüzyıl boyunca gerçekleşen günlük olayları öylesine bir araya toplayarak olayların tümünü aynı anda oluşmuş gibi gösterdiğini anlatır. (Yüzyıllık Yalnızlık, 402) Benzer bir el yazma eser de Göç romanında da okuyucunun karşısına çıkar. Yüzyıllık Yalnızlık'ta olduğu gibi Karakelleliler'in atalarına ait olan bu geçmişi gelecekte olabilecekleri anlatan el yazma eseri Karakelle ailesinden Alay'a kadar hiç kimse okuyamaz. Bu dedelerden kalma el yazma eserin sırrını Göç romanında son Alay çözerken, Yüzyıllık Yalnızlık'ta Macando kasabasının geçmişini bugününü ve geleceğini el yazması eserinde yazan Kızılderili Melquiades'in eserini ancak son Aureliano'nu çözer ve bu da Macondo kasabasının sonu olur.

Olağan Dışılığın Kabulü (İnanışlar, Rüya, Sezgiler, Öngörüler, Büyü, Fal ve İnsan-Doğa Bütünleşmesi)

Her iki romanın kurgularında da, karakterler ve onların içinde yaşadığı toplumlar, topluluklar tarafından olağan dışılığın gerçekmiş gibi algılandığını görmek mümkündür. Olağan dışılığın kabulü, romanlarda inanışlar, rüya, sezgiler, öngörüler, büyü, fal ve insan- doğa bütünleşmesi, örtüşmesi çerçevesinde işlenmiştir. Olağan dışılığın gerçekmiş gibi kabulü, aslında geleneksel yapısı bozulmamış, yerleşik düzene geçme ve yerleşik düzeni özümseme aşamasında yaşayan göçer toplumların yaşamlarında var olan bir olgu olup bugün edebiyata yansıyan yanıyla "**büyülü gerçekçilik**"² olarak adlandırılmaktadır.

Her iki romanda da karakterlerin gördükleri rüyalar ve hayaller kimi zaman aynen kimi zaman değişik biçimlerde gerçekleşir ve bu romanları oluşturan öykülerin kurgusalılığı içinde önemli bir yer tutar. Bu durum öykülerdeki karakterleri şaşırtmadığı gibi, anlatıcıyı da yazarı da, okuyucuyu da şaşırtmayacak doğallıkta gerçekleşir. Göç romanında İmir'e hamiye kalan Senem Hatun da, doğduktan sonra İmir'de de olduğu gibi kimi karakterler eşyanın ötesini görme yetisine sahiptir. Özellikle yaşlıların ve yaşlı kadınların, kimi zamanda hastalıklı insanların bir takım sezgilere ve

² **Büyülü gerçekçilik (Magical realism):** Latin Amerikan edebiyatı çerçevesinde gelişen 1940'larda gelişen Kübalı yazar Alejo Carpentier'in (1904-1980) öncülüğünü yaptığı gerçekçilikle düşselliği –akıl dışılığı normal bir olguymuş gibi birleştiren ve iç içe veren bir sanatsal ve yazınsal yaklaşım biçimi. Bu yazınsal yaklaşımı devam ettiren ve geliştirip eserler veren diğer izleyiciler Gabriel Garcia Marquez, Jorge Amado, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Julio Cortazar and Isabel Allende.

öngörülere sahip oldukları ve bu sezgilerin ve öngörülerin doğrultusunda, her iki romanda da olayların gelişip değiştiği bu sezgilerin ve öngörülerin gerçekleştiği görülür. Bu durum roman kurgusu içinde oldukça normal bir gerçekleşiş olarak yer alır. Romanlarda kehanet, geleceği görme, fal gibi inanışlar sık sık tekrarlandığı görülür. Örneğin, Yüzyıllık Yalnızlık'ta Ursula'nın oğlu da Göç'teki İmir gibi geleceği gören sezen bir çocuktur. (Marquez, 42; Süleymanlı, 22- 23) Fal ile ilgili inanışlar, fal ile geleceği merak etme aynı zamanda bunu öğrenmekten korkma ve ürkme, rüyalar rüyaların karabasanların gerçekleşmesi her iki romanda da işlenmiştir. Aynı biçimde romanlardaki karakterlerin ve onların oluşturduğu, ailelerin, toplulukların ve toplumların inanışları da gerçekliğin doğallığı içinde varlık bulur ve inanışlarla gerçekliğin çizgileri silinir, iç içe geçişir.

Romanların kurgusallığı büyü ve bir o kadar da gerçek bir atmosferde oluşturulmuştur. Gerçek ve gerçek dışılık bu büyü atmosferlerinin içinde birbirlerine o denli yaklaşır ki aralarındaki çizgi silikleşir kaybolur. Anlatıcı da, okuyucu da yazarın bu sınırları silişini doğalmış gibi kabuller. Örneğin Yüzyıllık Yalnızlık'ta kasabanın üzerine günlerce çiçek yağması ya da Albay ölünce ortalığı kesif bir kelebek tabakasının kaplaması, güzel Remedio'sun çamaşır asarken süzülerek bir uçurtma gibi uçup gitmesi, Amaranta'nın kasabalıların öbür dünyadaki sevdiklerine yazdıkları bir sandık dolusu mektubu götürmek için ölmeye yatması, ancak ölemediği için kasabalıların kızgınlığına maruz kalması, Melquiades gibi yüzyıllarca önce ölmüş kişilerin hayaletlerinin canlarının istediği gibi insanların içinde dolaşması, onlarla konuşması bunlardan sadece bir kaçıdır.

Göç romanı da, –Yüzyıllık Yalnızlık romanında da olduğu gibi– benzer bir atmosferi yansıtır. İmir'e hamile kalan Senem Hatun duvarın öbür tarafını görmeye başlaması böylelikle evin dışından içini, evin içinden dışarıyı görmesi ve buna şaşırması, Bekil'in parmaklarını kullanarak kardeşi İmir'in kemiklerini görmesi, etinden sıyrılmış olarak gördüğü kardeşinin kemiklerine bakarak omuz kemiğindeki çatlağı tedavi etmesi, İmir'in iki yüzyıl önce ölmüş olup da –tıpkı Yüzyıllık yalnızlık romanında ölümlerin canları istediğinde çıkıp gelmesi insanların arasında rahatlıkla dolaşması gibi– ara sıra çıkıp gelen Oral Amcası'nın yolunu gözlemesi, yaşının kaç olduğu bilinmeyen Bilici kadının tıpkı Ursula ve Amaranta gibi elli yıldır ölmek istemesi ama bir türlü ölememesi, düğünde ateşlerin içinde oynayan kadının ayaklarının yanmaması, ellerini ateşe sokup öbekten yanan ağaç çıkarması, ocağın üzerinde kaynayan kazandan su alıp içmesi gibi bu bağlamdaki örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Yüzyıllık Yalnızlık'ta köyü günlerce kelebekler istila eder, bir başka zaman köye günlerce gökten çiçek yağar, her yeri kaplar, Göç romanında ise obayı keneler istila eder, her tarafı bütün canlıları keneler kaplar. Yine her iki romanda hayatı felce uğratacak kadar yağmur yağar. Yüzyıllık Yalnızlık'ta, yağmur tam dört yıl on bir ay iki gün yağar. Göç romanında ise günlerce aylarca o kadar yağmur yağar ki gökte kuş kalmaz, otlar gece gündüz yağın yağmur yüzünden adam boyu olur, koyunların kuzuların yünleri otlar gibi uzar, saçakları yere değer. (Marquez,306; Süleymanlı,47)

Her iki romanda da suyun varlığının önemi ve kutsal olduğu vurgulanır. Kızılderili Melquiades, Yüzyıllık Yalnızlık'ta "*Aslımız su. Hepimiz sudan türedik*" der (Marquez,74). Göç Romanı'nda ise Hürü Kadın, "*Yavruma yardımcı ol, ey bu suyun nuru!*" diyerek suya yalvara yalvara ırmağın kıyısında yürür (Marquez,23) Aslında her iki romanda da sadece suyun değil bütün varlıkların ruha sahip kutsal varlıklar oldukları vurgulanır. Marquez, Yüzyıllık Yalnızlık'ta Çingeneyi "*Eşyanın da canı var (...)bütün iş ruhları uyandırabilmekte*" diye konuşturur(s. 7). Göç romanında ise Ninesi İmir'e "*Diridir, kadan alayım, her şey diridir. Taş var ki, büyüyor, hepsinin yaratını var, ağaca balta kaldırdıkta ağlıyarak diyor ki, kesme beni!..*" (s.43) diye anlatır evrendeki her şeyin bir ruhu olduğuna dair inancını.

Törenler ve Diğer Gelenekler

Törenler çerçevesinde her iki romanda da düğün ve cenaze törenleri ayrıntılı işlenir ve yer verilir. Sosyal birer ritüel olarak her iki törene de her iki romanın metninde bütün ailenin birlikte katıldığı görülmektedir. On dokuz yaşındaki Jose Arkadio, domuz kuyruklu çocukları olur korkusuyla evlenmelerine karşı çıkan aile üyelerine "*Çocuklarım domuz yavrusu da olsa umurumda değil, yeter ki konuşmasını bilsinler yeter*" deyince düğün başlar. Ursula, Jose Arkadio için üç gün üç gece düğün yapılır, havai fişekler patlatılır, bando mızıkça çalınır. Göç romanında da, Çiçek'in düğünü Koçkarevi'nin Aksakalı elini kaldırıp gür bir sesle "*Düğün başlasın!*" demesinden sonra Çiçek'in başına kırmızı bir örtü örtülmesi ve Bekil'in kalpağına turna teleği takılmasıyla başlar. Çiçek'in nasıl süslendiğinden, düğün töreninde gençlerin nasıl eğlendiğine, ne yemekler pişirilip yendiğine kadar her şey anlatılır.

Cenaze törenlerine de yer verilir romanlarda örneğin Melquiades'in cenaze töreni Yüzyıllık Yalnızlık romanında şöyle anlatılır: "*Ancak yetmiş iki saat tamama erince (Arcadio Buendia) onu gömmelerine izin verdi, hem öyle gelişigüzel değil, Macondo'nun en büyük adamı için düşünülebilecek anlamlı şanlı bir cenaze töreniyle. Köydeki ilk ve en kalabalık cenaze töreniydi*

bu. Ondan tantanalısı ancak yüzyıl sonra Koca Nine'nin cenaze alayında görülecekti.” (Marquez,75) Göç romanında ise öleceğini hisseden Dede, cenazesi ile ilgili vasiyetlerde bulunur: “Ağırbaşlı hareket edin, yerinizi bir daha terk etmeyin. Beni güney tarafa gömün, buradan görünüyor şu kara kayanın altı benim yerimdir. Mezarın başına taş koymayın. O taşın yamacına kadar karıştırın. Toprak için kanı kuşağı ile aranızda kavgalar başlayacak. Benim yerimi bilmesinler. Dede ikisinin de gözlerinden öptü, gülümsedi. Sonra can ateşisönüp soğumaya başladı. Ellerini yüzüne sürüp gözlerini kendi kapadı. Yüzyıllık bir ömrü yorup geçirmiş, dede bir çekimlik nefes olu havaya karıştı (Süleymanlı,8).

Yüzyıllık Yalnızlık romanında da, Göç romanında da altı yedi kuşak boyunca aynı soydan gelen çocuklara **ata dedelerinin ve ata ninelerinin adlarını koyma geleneği** vardır. Bu ad koyma geleneği aynı zamanda atasının adını alan çocuğun adeta karakterini ve kaderini de belirler. Çünkü her iki romanda da dedelerinin ya da ninelerinin adlarını alan çocuklar adlarını aldıkları kişinin özelliklerini yeteneklerini de yaşamlarının sonuna kadar taşıyacaklarına inanılır. Örneğin Yüzyıllık Yalnızlık romanın başkarakterlerinden biri olan Ursula İguaran'ya göre ailesinin uzun geçmişi boyunca adların sürekli yinelenmiş olması kesin sonuçlar vermiştir, Ona göre Bütün Aureliano'lar içine kapanık ve akli başında kişiler ancak, José Arkadio'lar atak ve girişken olmakla birlikte başları beladan kurtulmayan mutlaka bir belaya çatan kişiler olmuşlardır. (Marquez, 179) Göç romanında Karakelle'lerden Bekil ile Koçkarlar'dan Çiçek'in karşılaşması sırasında Bekil kendisini dördüncü Bekil olarak tanıtır ve dedelerinin adının da Bekil olduğunu ve yedinci Bekil'in de çok güçlü ve iri bir adam olacağını söyler. Çiçek de kendisini yedinci çiçek olarak tanıtır ve kendisinden önce yedi ninesinin adının da Çiçek olduğunu söyler (Süleymanlı, 62).

Ayrıca, romanlarda **kolektif bilinçten ve bilgilerin kalıtım yoluyla aktarıldığından** da çeşitli biçimlerde söz edilmiştir. Yüzyıllık Yalnızlık'ta, yüzlerce yıl önce ölen Melquiades'in hayaleti ile karşılaşan Aureliano Segundo onu hemen tanıır ve bu şu cümlelerle açıklanır: “Çünkü anılar kuşaktan kuşağa geçmiş ve kalıtım yoluyla büyükbabasının anıları ona aktarılmıştı” (Marquez,182). Göç sırasında gördüğü yerleri tanıyormuş gibi hisseden bu durum hakkında düşünen dede ile ilgili şunlar yazar Göç romanında: “Aslında ilk defa gördüğü bu otlukları, yaban güllerini, ormanları, bu eğri büğrü çığırları, hayvan yataklarını daha evvelden görmüşçesine bir his vardı ihtiyarın içinde. Sanki hafızası, kendisinden yüzlerce yıl geriyi hatırlıyor, yüz yaşını aşkın ihtiyarın, atalarından devr aldığı şuuraltı

miras yürüdükçe daha bir berraklaşıp netleşiyordu.” (Süleymanlı,53).

Her iki romanda da geleneksellik çerçevesinde değerlendirilebilecek olan kuşaktan kuşağa aktarılarak iki nesli yüzyıllar boyu etkileyerek gelen iki büyük korku yer alır ki; bunlar **kan davası, lanetlenmedir**. Bu iki korku, yer aldıkları romanların kurgusuna da yön verirler. Göç romanının kurgusu içinde, Yüzyıllık Yalnızlık romanında olduğu gibi enest ilişki ya da ona dayalı bir korku bir lanetlenme yoktur, ancak yüzyıllar boyu nesilleri etkileyerek peşlerini bırakmayan bir kan davası işlenmiştir. Bu yüzden Karakelle neslinin son erkek ferdi olan Bekil bebekliğinden ergenlik çağına gelinceye kadar kız elbiseleri içinde gizlenmek zorunda kalır. Yüzyıllık Yalnızlık romanında da yine nesillerin peşini bırakmayan bir lanet söz konusudur. Bu lanet yüzyıllar boyu sadece birbirinden kız alıp veren ve akrabalık ilişkileri gittikçe kuvvetlenen dolayısıyla da genetik farklılaşmalarını zamanla kaybeden zaman zaman da enest ilişkiye varan istekler ve birliktelikler yaşayan nesillerin iguana benzeri yaratıklar doğurma korkusudur ki bu da romanın kurgusu içinde sık sık vurgulanır. Buendia ailesindeki erkekler enest ilişki isteğinden kaçmak için uzun yollculuklara çıkmak isterler. Son kuşaktan enest ilişkiyi gerçekleştiren Pilar Ternera adlı kadının da teşvikiyle Buendia, Aureliano'dur ki bu romandaki anlatının kırılma noktalarından da biri de Aureliano'nun bu davranışdır. Bu olayın arkasından bir de Aureliano'nun atalarının bir türlü çözemediği metni çözmeye başlaması da kırılmayı, dolayısıyla kuşaklar boyu yaşaya gelen bu Buendia soyunun da yıkımını hızlandırır.

Her iki romanda da vurgulanan ad verme geleneğinden, korkulara, aşktan evliliğe, mücadelelerden savaşa her fırsatta vurgulanan **soy olgusuna** bağlı olarak nerdeyse her kuşak aynı şeyleri yaşar, aynı yollardan geçer, aynı hataları yapar, tarih bir nevi yinelenir.

Ayrıca romanların ikisinde de dışarıdan kız alıp vermenin hoş görülmediği vurgulanır. Ancak **aşk** kaçınılmaz olarak zaman zaman bu geleneği kırar. Yüzyıllık Yalnızlık romanında, kuşaklar önce Ursula'nın ata dedelerinden Don Jose Arcadio Buendia ile yerli tütün ekicisinin üç kuşak sonraki torunları birbirleriyle evlenmeye başlarlar. İki aile yapılan bu evlilikler sonucu zamanla soy birlikteliği oluştururlar. Ursula kuşaklar sonra amcasının oğlu Jose Arkadio Buendio ile evlenir. Aslında evlenecekleri daha dünyaya geldikleri anda belli olmuştur, ancak evlenmeyi istedikleri söyleyince önce kendi akrabaları bu evliliğe karşı durmaya çalışırlar. Yüzyıllardır birbirleriyle evlenip kaynaşan bu iki ırkın sağlıklı çocuklarından iguana cinsi kertenkeleler dünyaya gelir diye korkmaya başlamış-

lardır. Romanda, bu korku, kuşaklar boyu yapılan soy-akraba evlilikleri sonucunda doğan ve ucu püskül gibi tüylü, tirbuşon gibi kıvrım kıvrım, kıkırdaksı bir kuyrukla dünyaya gelen domuz kuyruklu diye betimlenen bir çocuktan sonra lanetlendiklerine inanan Buendia ailesinin yaşadıkları dram vurgulanır. Buendia ailesi kuşaklar boyunca hem bu geleneklerinden vazgeçemezler hem de bu lanetin korkusu ile yaşarlar. En son aile bireylerinden *Aureliano*'ya kadar isteklerine karşı durmaya çalışan Buendia erkeklerinin ensest ilişki eğilimi, bu korkuyu ve lanetlenme düşüncesini perçinlemiştir. (Marquez,23–24)

Göç romanında, Karakeller ve Kanıklar arasında sürüp giden kan davasına karşın geçmişleri altı yedi kuşak ötelere dayanan bu iki aile arasında aşk ilişkileri de yaşanır. İki soydan da gerek erkekler gerek kadınlar gönüllerine söz geçiremezler. Bunun son örneklerinden biri Karakelleli Bekil ile Kanıklar'dan Çiçek'in karşı konulmaz aşkıdır. Romanda Karakelleliler'in dışarıya kız vermeme gelenekleri birbirlerine âşık olan Bekil ile Çiçeğe kadar sürer. Yaşı belli olmayan Bilici Kadın, kurumuş kollarıyla Çiçek'i kucakladıktan sonra boynundan kemik boncuğu, belinden gümüş kemeri açıp Çiçek'e verir, *“Bunlar hepimize ilk ninemizden kalmıştır biz başkalarına kız vermezdik ama senin yiğidin baharla geldi bahtına çıktı”* diyerek verdiği hediyeleri almasını ister (Süleymanlı, 72).

Her iki romanda da, kadın karakterlerin en etkilileri **“Bilici Kadın”**lardır. “Bilici Kadınlar” büyük küçük herkesin saydığı, korktuğu, ürküttüğü sözlerine değer verilen, geleceği ve geçmişi gören yorumlayan, hastaları sağaltan, çocuk doğurtan, akıl veren, eğiten, her konuda bilgiye sahip ayrıca olağanüstü yetenekleri olan ak saçlı kemikleri görünecek kadar zayıf, kuru adeta yaşlı ve güçlü bir ağaç gibi dimdik durmaya devam eden karakterlerdir.

Göç romanının en önemli ana karakterlerinden biri olan Bilici Kadın, aynı zamanda fiziksel betimlemesine de en çok yer ayrılan kişidir. Romanda resim yaparcasına ayrıntılı ve renkli bir tasvirle anlatılır Bilici Kadın: *“ (...) Sonra Koçkarlar'ın Bilici Anasını getirdiler. Damarları çıkmış zayıf bir kadındı. Yüz yaşını çoktan geçmişti. Kıpırdamasaydı yaşadığına inanmak mümkün değildi. Bütün canı gözlerindediydi. Dipdiri gözleri başka bir dünyadan bakıyormuş gibi baktığını delip geçiyordu. Başu açıktı. Dügüm dügüm ağarmış saçları vardı. On beş kadar küçük örgüsü görüliüyordu. Kırıksıklıklarla, damarlarla örtülmüş yüzünde insanu ürküten bir gülümseme dolaşıyordu. Aslında kadının yüzü sertti. Sanki kadın bedeninden ayrılıp havaya nefese karışarak gülümsüyordu. Gözleri de bu yüzden başka bir dünyadan bakar gibi görünüyordu. Boşlukta kadının mavi soğuk*

gözleri dolaşıyordu.” (Süleymanlı,56) Bilici Kadın’ın bu betimlenmesine yakın bir betimlemeyi Yüzyıllık Yalnızlık romanında da görmek mümkün: “Don Apolinar Moscote’nin evlenme törenini yürütmesi için bataklıktan getirdiği Peder Nicanor Reyna, mesleğinin nankörlüğü yüzünden katılmış, yaşlı bir adamdı. İçinden kemikleri nerdeyse dışarı fırlayacakmış gibi görünen teni solgundu” (Marquez,839).

Bu canlı tarihten çocuklar ürker, yetişkinler ise korkuyla karışık saygı duyarlar. Danışılan yol gösteren bir aksaçlıdır Bilici Ana. Sezgi gücünü kullanması, olaylara ve durumlara hâkim olabilme özelliği, çok uzun yaşaması da diğer yaşlılar karşısında tarihe tanıklık etmesi ve deneyimlerin zenginliğine bağlı bir ayrıcalık kazandırmıştır. Bilici Ana tabiatla ve eşyayla bütünleşmiştir adeta: *“İhtiyar kadından çok ruha benziyordu. Böylesi zayıflamış, kurumuş, tahtaya dönmüş kemiklerin kendisinde garip bir sır vardı. Yüzündeki gözündeki kırışıklıkları, kıpırdamadan, pörsümüş dudakları gülümsemeden gülüyordu. Bu daha çok havanın, iklimin gülmesine benziyordu.” Yağmurdan sonra gökyüzü açılıp ışık saçarak nasıl gülümserse kadının gülüşü de böyle bir şeydi. Kızların gelinlerin arasına oturmuş canlı bir ruh gibi gülümsemekteydi.” (Süleymanlı, 58)*

Bilici Kadın, o kadar yaşlıdır ki ölmeyi diler hala gelmiştir, ama romanın kurgusu içindeki rolü onu anlatının sonlarına değin romanın içinde tutar: *“Yüzüm ayağının toprağı olsun Ulu Tanrı götür beni. Yine yeni bir diş çıkardım, Dünyayı tutup kalmak istemiyorum, bundan fazla yaşamak istemiyorum. Torunumun torunu yüz yaşına gelmiş. Hangi suçu işledim Ulu Tanrı?!” (Süleymanlı,64) Ursula da Yüzyıllık Yalnızlık romanında romanın sonlarına doğru tıpkı Bilici Kadın gibi ölmek için uğraşır ölemez. “Ursula hava düzeldiği zaman ölmek üzere verdiği sözü yerine getirebilmek için çok çaba harcamak zorunda kaldı” (Marquez, 334).*

Bilici Ana, aynı zamanda çeşitli otlardan ilaçlar yapan, hastaları sağaltan, kadınların doğurmasına yardımcı olan bir ebe, bir **halk hekimidir**. Roman kurgusu içinde onun hekim yanı zaman zaman vurgulanır. Aynı şekilde Yüzyıllık Yalnızlık romanında da Ursula’nın ve romanda yer alan Pilar Ternera gibi diğer yaşını başını almış kadınların sağaltıcı işlevi de üstlendikleri görülmektedir. Koca bir aygırı öldürecek dozda zehirli karabüken tohumu katılan kahvesini içtikten sonra kaskatı kesilip dili dişlerinin arasından sarkan Aureliano’yu, Ursula’nın, nasıl iyileştirdiği şu cümlelerle romanda yer bulur: *“Ursula, onun gövdesinde ölüme savaş açtı. Kusturucu ilaçlar içirip midesini yıkadı. Sonra kalın battaniyelere sarıp sarmaladı ve Aureliano’nun ateşi normale gelinceye dek iki gün boyunca yumurta akıyla besledi. Aureliano, dördüncü gün kefeni yırttı” (Marquez,*

134).

Sağaltıcılık sadece kadınlara özgü bir görev bir yetenek değildir. Göç Romanında Bekil'in tıpkı kendisine benzeyen her kuşaktaki ataları gibi kırık çıkıkları el yordamı ve sezgi gücüyle ve etin kanın ötesini görme yeteneği ile sağalttığı görülür: “*Bekil sargıyı açtı. Parmakları kırığın olduğu yere doğru uzandı. Aç kuzu otu nasıl kırpyorsa parmakları çatlakların, kırıkların üzerinde ses çıkara çıkara kemikleri yerli yerine dizdi (...) Bekil'in parmakları İmir'in kemiklerini görerek, karınca gibi kolunun üzerinde dolaşıyordu. Bekil, İmir'in kolunun kemiklerini görüyordu et yoktu*”(Süleymanlı, 34).

Yüzyıllık Yalnızlık romanında da kadınlar güçlü yanlarıyla romanın kurgusu içinde yer alırlar. Ursula da iki yüzyılı bulan ömrü süresince Bilici Kadın gibi akıl danışılan çözüm üreten biri olur: “*O günden sonra köyü yöneten Ursula oldu. Pazar ayinlerini yeniden başlattı, kırmızı kol bandı takılmasına karşı çıktı ve saçma sapan kararnameleri yürürlükten kaldırdı.*” (Marquez, 106) Ursula, bütün olağan dışılıkların normalmiş gibi yaşadığı, erkeklerin çılgınca şeyler yaptığı o atmosfer içerisinde, Yüzyıllık Yalnızlık romanında –Göç romanında Bilici Kadının da olduğu gibi– sağduyunun kalesidir (Marquez, 55).

Romanlarda, **erkekler de efsanevi özelliklere sahiptirler**. Hem vücut yapıları hem yetenekleri onlara insanüstü özellikler katar: “*Bekil'in iki adam büyüklüğündeki boyu bosu, kalın bilekleri, boğumlu elleri Saraç'ı korkutup eğere yapıştırmıştı (...) Saraç, Bekil'in kucağında çocuğa benziyordu. Bekil'in kolları arasına ruhu sıkışmıştı, kemikleri sesleniyordu. (...) Bekil'in sesi atlıların üzerinden yıldırım gibi geçti. Köyün kara evleri titredi, yere kara toprak elendi. Atların korkudan az kalsın bağı çatlıyordu, şaha kalkıp kişnediler. Bu kişnemeler Bekil'in sesinin yanında dış gıcirtısı gibi kaldı. (...) Bekil ise atlılarla aynı yükseklikteydi. İri ayaklarının üstünde, iki küçük tepeciğin üstünde durmuş gibi görünüyordu.* (Süleymanlı,46-49). Bekil, görünümü ve sesinin güçlülüğü ile tıpkı atası Karakelle Alay gibi efsanevi bir karakterken, İmir ve soylar boyu İmir'e benzeyen ataları Şamanist özellikler gösteren, hastalıklı bir duyarlılığa sahip, geleceği gören, kâbuslarla uyanan bir takım insanüstü özelliklere sahiptirler. Yüzyıllık Yalnızlık romanında da, Ursula'nın düşüncesine göre, ailenin uzun geçmişi boyunca, adların boyuna yinelenmesi bir takım kesin sonuçlar vermişti. Bütün Aureliano'ların içine kapanık ve akli başında olmalarına karşın, José Arcadio'lar atak ve girişken oluyorlardı, ancak mutlak belaya çatıyorlardı (Marquez,179). José Arcadio'larda Göç

Romanındaki Bekil'ler gibi güçlü kuvvetli tiplerdir: “*Büyüköğulları José Arcadio on dördüneydi. Kafası küt, saçları sık, huyları babasının huyuydu. Babası gibi iri yarı, güçlü kuvvetliydi*” (Marquez,19, 80). Ursula'nın oğlu Aureliano da tıpkı Göç Romanındaki İmir gibi kehanet sahibidir (Marquez,42).

Her iki romanda da suyun varlığının önemi ve kutsal olduğu vurgulanır. Melquiades, Yüzyıllık Yalnızlık'ta “*Aslımız su. Hepimiz sudan türedik*” der (Marquez,74). Göç Romanı'nda ise Hürü Kadın, “*Yavruma yardımcı ol, ey bu suyun nuru!*” diyerek suya yalvara yalvara ırmağın kıyısında yürür (Marquez,23) Aslında her iki romanda da sadece suyun değil bütün varlıkların ruha sahip kutsal varlıklar oldukları vurgulanır. Marquez, Yüzyıllık Yalnızlık'ta Çingeneyi “*Eşyanın da canı var (...)*bütün iş ruhları uyandırabilmekte” diye konuşturur(s. 7). Göç romanında ise Ninesi İmir'e “*Diridir, kadan alayım, her şey diridir. Taş var ki, büyüyor, hepsinin yaratını var, ağaca balta kaldırdıkta ağlıyarak diyor ki, kesme beni!..*” (s.43) diye anlatır evrendeki her şeyin bir ruhu olduğuna dair inancını.

Sonuç

Yapılan inceleme de iki farklı coğrafyanın yazarı tarafından kaleme alınan iki farklı coğrafyada yaşandığı varsayılan insanların yaşam öykülerinin anlatıldığı Göç ve Yüzyıllık Yalnızlık romanlarının kurgusal yapısının, anlatım özelliklerinin hatta yazarların duyarlılıklarının birbirleriyle neredeyse birebir örtüştüğünü gözlenmektedir. Göç romanı Yüzyıllık Yalnızlık romanına göre daha şiirsel bir dile sahipmiş gibi görünse de incelediğimiz her iki romanın aktarım ve çeviri olduğu düşünüldüğünde bu konuda sağlıklı bir sonuca varmak zor olacaktır.

Bunun dışında metinde örneklendirildiği gibi her iki romandaki insanların yaşayışı, yaşamı algılayışları, korkuları, duyarlılıkları, inanışları daha kapsayıcı bir ifadeyle geleneksel yapıları, kültürleri birbirine çok benzemektedir. Kendi içine dönük kapalı toplumlarda, toprağa ve doğaya bağımlı konargöçer veya homojen topluluklarda, geleneği korumak daha olağandır, daha kolaydır. İnsanlar birbirleriyle ve doğayla daha bir kenetlenmişlerdir. Bu topluluklar doğa ve kültür bağlamı çerçevesinde doğa dairesi içinde yer alırlar. Yaşamı algılayışlarının, inanışlarının, yaşam tarzlarının belirleyicisi de bu daire içindeki konumlarıdır. Benzer koşullarda yaşayan insanlar doğal olarak benzer yaşam ve davranış kalıpları göstereceklerdir. Her iki romana konu olan topluluklardaki benzerliklerde bu bağlamda da açıklanabilir. Özetle, iki roman arasındaki benzerliğin, birbirine benzeyen

homojen toplulukları konu almalarından kaynaklanmış olabileceğini söylemek de mümkündür.

Ayrıca, Göç yazarı Mevlüt Süleymanlı, Yüzyıllık Yalnızlık romanını okumuş kendi romanında anlatmak istediği toplulukla benzerliklerini görmüş ve Yüzyıllık Yalnızlık romanından –her ne kadar bir röportajında kendi kitabını yazmadan önce Yüzyıllık Yalnızlık Romanını okumadığını söylemişse de– esinlenmiş de olabilir. Bu gerçek olsa da her iki roman bu benzerliklerine karşın aynı zamanda birbirlerinden çok farklı iki roman olma özelliğine de sahiptirler. Belki de romanların kurgusunun içine sinmiş olan büyülu gerçeklik okurlarına her iki romanı iki ayrı büyülu atmosfer içinde sunmaktadır.

Bütün bunlara ek olarak Göç romanının hem yapısal hem içerik hem dilsel açıdan Dede Korkut Anlatılarına benzerliği Mevlüt Süleymanlı'nın asıl esinlendiği anlatıların kendi topraklarında yüzlerce yıl önce yaşamış atalarının anlatıları olduğu gerçeğini de gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

MARQUEZ, Gabriel, Garcia (1993) **Yüzyıllık Yalnızlık**, Türkçesi: Seçkin Selvi, 10. Basım, İstanbul: Can Yayınları.

SARIKAYA, Mahmut (Spring 2007) **Türklerde Soykırım Algısının Dile Yansıması Üzerine**, Türkoloji Araştırmaları 2 / <http://www.turkish-studies.net/dergi/cilt1/sayi4/sarikayamahmut.pdf>

SÜLEYMANLI, Mevlüt (1990). **Göç**, Aktaran: Seyfettin Altaylı (Arasoğlu), I. Basım, İstanbul: Ötüken Yayınları.

АБХАЗСКИЙ АБРЫСКИЛ И ЕГИПЕТСКИЙ ОСИРИС (О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ МИФОЭПИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ)

ДЖАРУА, Zurab Djotoviç/ДЖАПУА, Зураб Джотович
RF, ABHAZYA/RF, ABHAZIA/PФ, АБХАЗИЯ-РОССИЯ

ÖZET

Abhaz Abritskil'ı ve Mısırlı Osiris

(Mitolojik kahramanların tipik benzerlikleri üzerine)

Abhazların Abritskil ile ilgili eposu oldukça eski bir geçmişe sahip olup Promete'ye yakın kafkas kahramanları ile ilgili söylenceler kapsamındadır. Ancak daha çok Abazin, Ubikh ve Adige'lerin söylencelerine yakınlığı göze çarpar.

Abritskil'in mitolojik kişiliği öldükten sonra dirilen eski Mısır tanrısı Osiris'le büyük benzerlikler gösterir. Bu benzerlikler özellikle kızıl ve mavi gözlülerin öldürülmesi ile ilgili motiflerde kendini gösterir. Osiris ile ilgili mitolojilerin tamamında kızıl saçlıların öldürülmesi motifi bulunur. Bilimadamları bu motifin tohum rengini hatırlattığını ve temelinde toprağı işleme geleneğinin yattığını varsayarlar.

Çeşitli geleneklere ait olan bu mitolojik kahramanların yakınlığı kendilerinin mağaraya hapsedilmeleri ve ölümlerinden sonra yakınlarının üzüntülerini ifade etmekteki benzerliklerle ilgili motiflerde de iyice pekişir.

Anahtar Kelimeler: Abrıritskil, Osiris, kızıl mavi gözlü, kızıl saçlı.

ABSTRACT

Abkhazian Abriskil and Egyptian Osiris

(About Typological Parallels of Myth Epic Characters)

The stories about Abriskil form heroic-archaic, oral epos of the abkhazian people, reached us in the living existence. It belongs to the class of the Caucasian committings of Prometey type and it is of the special

interest among them and has extremely the ancient features. The epos about Abriskil detects closer similarity, from all Caucasian stories, telling about the chained to the mountains or the confined heroes into the caves, with Northern-Caucasian (especially – with abazin, ubikh and adig) versions, it is made, first of all, the abkhazian- adig ethnic community.

The character of abkhazian Abriskil, in the myth epic part, finds typological parallels with character of Egyptian Osiris – the God of the productive forces of the nature, the king of the next world or the dying and the resurrecting God. According to the basic stories of Abriskil, specifically, the motive of the struggle against the red-haired people with blue eyes, we can compare with the agricultural ritual of the ancient Egyptian people sacrificing of the red-haired people for the regeneration of the fertile soil.

The killing the red-haired people (being the embodiment of the golden spirit of the grain) describes Abriskil as a hero of culture, who is allotted to the attributes of the dying and the resurrecting Gods in the type of Egyptian Osiris.

Closeness of the semantics, given the myth epic characters, shows itself and in the motive of the weeping for Abriskil and Osiris in Abkhazian and Egyptian traditions.

Key Words: Abriskil, Osiris, the dying and the resurrecting God, the red-haired people.

РЕЗЮМЕ

Мотив *преследования рыжих людей с голубыми глазами* постоянно (или почти постоянно) сопутствует основной сюжетной линии абхазского эпоса об Абрискиле. И мотив этот, связанный с ритуальной, обрядово-мифологической практикой, сопоставим с земледельческим ритуалом древних египтян - принесения в жертву рыжеволосых людей для возрождения плодородия почвы. По Д.Д. Фрэзеру, если эти жертвоприношения имели своей целью способствовать восходу посевов (в пользу этой гипотезы говорит развеивание их пепла), то и рыжеволосых людей, возможно, выбирали потому, что они как нельзя лучше олицетворяли золотистый дух зерна. Первоначально ежегодно разыгрывалась драма смерти и воскресения именно Осириса - самого бога зерна.

В этом смысле весьма характерно одно описание внешности Абрискила, встречающееся в первой и в одной из последних записей

сказания о герое: «*Абрьскил был со светлыми волосами и голубыми глазами*»; «*[Абрьскил] был рыжий с голубыми глазами*». Отсюда следует, что, возможно, сначала рыжий цвет и голубые глаза были атрибутами самого Абрьскила, который ежегодно умирал и возрождался вновь. Иными словами, вероятно, рыжеволосых людей с голубыми глазами убивали по причине сходства с Абрьскилом, с целью заставить золотиться спелые хлеба. С этим согласуется распространенный у многих древних народов мира обряд ритуального убийства предводителя с целью восстановления плодородия природы, в котором впоследствии предводитель вместо себя приносил в жертву близкого родственника - сына, брата или чужестранца, пленника и т.п.

Обращает на себя внимание, что слово *рыжий* в абхазском фольклоре самый употребляемый эпитет, который выражает не только реальные внешние качества определяемого, но одновременно может иметь и выразительно-оценочное значение. В частности, в магической поэзии абхазов встречаются песни, тексты которых почти целиком состояются из эпитета *рыжий*. По мнению Б.В. Шинкубы, «рыжий цвет в древних представлениях абхазов означал сильный, тяжелый или же обладал некоей тайной магической силой». В традиционном фольклоре абхазов эпитет *рыжий* очень часто связан со словами *змея* и *великан* («*рыжая змея*», «*рыжий великан*»). Следовательно, не исключено, что эпитет *рыжий* относится к весьма древним мифологическим представлениям, в которых он мог выражать цвет хтонического божества - змея, дракона или адауы-великана. К таким же образам может восходить и рыжий Абрьскил (с голубыми глазами), как умирающее и воскресающее божество растительности и плодородия.

По Е.М. Мелетинскому, мотив рыжих людей с голубыми глазами свидетельствует о том, что сказания о культурном герое были в числе основных источников эпоса об Абрьскиле. Это еще больше подкрепляет мысль о типологических параллелях между абхазским Абрьскилом и египетским Осирисом, поскольку и у Осириса обнаруживаются архаические черты культурного героя.

Ключевые слова: рыжий, Абрьскил.

Сказания об Абрьскиле составляют героико-архаический устный эпос абхазов, дошедший до нас в живом бытовании. Он относится к кругу кавказских преданий прометеевского типа и среди них представляет «особый интерес» и имеет «весьма древние черты» (Мелетинский, 1963; 213, 215). Из всех кавказских сказаний о прикованных к горам или заточенных в пещерах героях эпос об Абрьскиле обнаруживает более близкое сходство с северокавказскими (в особенности – с абазинскими, убыхскими и адыгскими) версиями, что обусловлено, прежде всего, абхазо-адыгской этнической общностью.

В структуре эпоса намечаются три основные сюжетно тематические линии («чудесное рождение героя», «героические деяния героя», «погоня ангелов за героем, его поимка и заточение в пещеру»), которые разрабатываются в нескольких вариантах и версиях. Одни из них широко развернуты, выстраивают фабульные повествование, а другие несколько свернуты и встречаются лишь фрагментарно в форме ремарок. Поэтому и сам объем эпоса невелик. Сказание о «погоне ангелов за героем, его поимке и заточении в пещеру» – самая устойчивая, традиционная сюжетная линия во всей тематике эпоса об Абрьскиле, является ведущей частью, остовом всего эпоса.

Абрьскил, дошедший до нас в виде эпического героя – защитника своей родины и этноса, – наследие древнейшей мифологии. Он восходит к образу мифологического змея, к двум стадияльно-разным его началам – доброму и злому. В повествовании эти мифологические и эпические мотивы зачастую наслаиваются друг на друга. В образе Абрьскила более устойчиво и емко представлено доброе начало мифологического змея, но наряду с этим встречается ряд описаний, свидетельствующих о злой сущности героя. Таким образом, в эпосе об Абрьскиле контаминируются два традиционных основных начала – мифологическое и эпическое. Мифологический пласт унаследован из архаических мифов о зооморфных божествах, олицетворяющих производительны силы природы, а эпический пласт тесно связан с абхазскими нартскими сказаниями о Сасрыкуа.

Образ абхазского Абрьскила в своей мифологической части находит весьма интересные типологические параллели с образом египетского Осириса – бога производительных сил природы, царя загробного мира или умирающего и воскресающего бога. Параллели эти более зримо проявляются в двух мотивах: *борьбы против рыжих людей с голубыми глазами* и *поимки героя на свежесодранных бычьих*

шкурах.

Мотив «*рыжих людей с голубыми глазами*» постоянно (или почти постоянно) сопутствует основному сказанию об Абрыйскиле, хотя он не развивается в сюжетное повествование: *Абрыйскил не проходил мимо рыжих людей с голубыми глазами, убивал их, считая, что от их дурного глаза страдают люди* (см.: Джапуа, 2003; 103). В эпическом повествовании этот мотив прочно связан с другими мотивами-характеристиками (преследования представителей некоторых родов, борьба против папоротников, колючек и виноградных лоз), одинаково устойчивыми и в ранних, и в поздних записях сказаний об Абрыйскиле, которые, по-видимому, «были древними, исконными, а не наносными, поздними и, возможно, некогда – сюжетными, событийными» (Салакая, 1966; 112). Композиционно данные описания встречаются в инициальной части абхазского эпоса и, что весьма показательно с точки зрения их традиционности, они повторяются в форме вопросов и ответов в его финальной части. Подобные вопросы весьма характерны и для адыгского сказания о прикованном Старце: «– *Растет ли еще на земле камыш? Водятся ли еще на земле ягнята?*» (Талпа, 1936; 92).

В данном мотиве *рыжих людей с голубыми глазами* исследователи видели «отзвук преданий о нашествии на Кавказ угро-финских племен» (Гулия, 1986; 95); «отдаленное воспоминание об упорной борьбе абхазского народа с каким-то чуждым народом – голубоглазыми блондинами» (Чурсин, 1957; 244); или даже «борьбу аборигенов с киммерийцами-скифами», ибо, по Гиппократу, «все скифское племя рыжее вследствие холодного климата, так как солнце не действует с достаточной силой, и белый цвет как бы выжигается от холода и переходит в рыжий» (Сулая, 1963; 327, 326). С.Л. Зухба связывает этот мотив с древними верованиями абхазов, «согласно которым рыжеволосые и голубоглазые считаются сеятелями болезней» (Зухба, 1995; 260).

Не умаляя значения вышеизложенных сугубо исторических объяснений мотива, всё же логичнее связать его семантику с ритуальной, обрядово-мифологической практикой, в частности, с земледельческим ритуалом древних египтян – принесения в жертву *рыжеволосых людей* для возрождения плодородия почвы (Фрэзер, 1983; 354 – 358). «Если эти жертвоприношения имели своей целью способствовать восходу посевов (в пользу этой гипотезы говорит

развеивание их пепла), то и *рыжеволосых людей*, возможно, *выбирали потому, что они как нельзя лучше олицетворяли золотистый дух зерна*» (Фрэзер, 1983; 356). Первоначально ежегодно разыгрывалась драма смерти и воскресения именно Осириса – самого бога зерна на великом земледельческом празднике, приуроченном ко времени наибольшего разлива Нила (Фрэзер, 1983; 340 – 358; Гринцер, 1988; 547 – 548). В этом смысле интересно одно описание внешности Абрьскила, встречающееся в первой и в одной из последних записей сказания о герое:

«Абрьскил был<...> со светлыми волосами и голубыми глазами» (Иоакимов, 1873; 66); *«[Абрьскил] был рыжий с голубыми глазами»* (Фонотека, к. №60/1500).

Отсюда следует, что, возможно, сначала рыжий цвет и голубые глаза были атрибутами самого Абрьскила, который ежегодно умирал и возрождался вновь. Иными словами, вероятно, *рыжеволосых людей с голубыми глазами убивали по причине сходства с Абрьскилом с целью заставить золотиться спелые хлеба*. С этим согласуется распространенный у многих древних народов мира обряд ритуального убийства предводителя с целью восстановления плодородия природы, в котором впоследствии предводитель вместо себя приносил в жертву близкого родственника – сына, брата или чужестранца, пленника и т. п. Как отмечает А. Н. Веселовский, «всякий военнопленный приходится сыном взявшего его в плен. Его обыкновенно приносили в жертву на празднике» (Веселовский, 1940; 576).

Обращает на себя внимание, что слово *рыжий (лиц)* в абхазском фольклоре – самый употребляемый эпитет, который выражает не только реальные внешние качества определяемого, но одновременно может иметь и выразительно-оценочное значение (см.: Амичба, 1988; 122 – 124; Джапуа, 1995; 82 – 83). В частности, в магической поэзии абхазов встречаются песни, тексты которых почти целиком состояются из эпитета *рыжий*:

Рыжий человек сидит на рыжей лошади,

Рыжий человек в рыжем башлыке,

Рыжий человек в рыжей черкеске,

Рыжий человек в рыжих чувяках,

Рыжий человек в рыжих шароварах,

*Рыжий человек сидит в рыжем седле,
Рыжий человек держит в руках рыжую плеть...
На рыжей скале [мы] убили рыжую змею.*

(Гулиа, 1986; 158)

По мнению Б. В. Шинкубы, «рыжий цвет в древних представлениях абхазов означал сильный, тяжелый или же обладал некой тайной магической силой» (Шинкуба, 1959; 20). В традиционном фольклоре абхазов эпитет *рыжий* очень часто связан со словами *змея* и *великан*: «*аматац*» («*рыжая змея*»), «*адауапц*» («*рыжий великан*»). Отсюда, не исключено, что эпитет *рыжий* относится к весьма древним мифологическим представлениям, в которых он мог выражать цвет хтонического божества – *змея*, *дракона* или *адауы-великана*. Тем более считается, что рыжий цвет символизирует силу, мощь (одновременно и добрую и злую) (Джонуа, 1985; 136). К таким же образам может восходить и *рыжий* Абрискил («с голубыми глазами») как умирающее и воскресающее божество растительности и плодородия, хотя данные об этом не столь прозрачны в тексте эпоса.

В сюжетной тематике абхазского эпоса об Абрискиле особый интерес представляет мотив *поймки героя на свежесодранных бычьих шкурах*. Его реконструкция может, на наш взгляд, раскрыть архаическую семантику не только отдельно взятого сюжета, но и самого образа Абрискила.

Если в абхазском эпосе об Абрискиле к использованию бычьих шкур прибегают в финале судьбы героя, то в грузинском эпосе об Амирани бычья шкура играет важную роль в инициальной части эпической биографии героя – в мотиве его рождения. Согласно завещанию матери, новорожденного Амирани заворачивают в шкуру быка (теляца) или помещают в его желудок (Чиковани, 1966; 220, 227, 237, 372). М. Я. Чиковани интерпретирует этот мотив как «непорочное зачатие» или «второе рождение» героя (Чиковани, 1966; 95).

Мотив одевания героя в шкуру животного имеет место и в нартских сказаниях, и в сказке. По абхазской версии, «*нарты одели на Патраза коровью шкуру и метнули его в крепость с помощью метательного орудия*» (Абаев, 1990; 333); *Цвицва укутывают в шкуры ста быков и закидывают в море* (Джапуа, 1995; 41). По осетинской версии, «*Сослан <...> зарезал быка, выпотрошил его, влез в его шкуру и*

притворился мертвым» (Абаев, 1990; 333). Или же: *«Урызмаг <...> приказал заколоть своего коня, сделать из шкуры бурдюк, зашить в него себя и бросить в море»* (Дюмезиль, 1990; 200). Тот же мотив имеется в осетинском сказании об Амиране: *«Амиран отправился на море, поймал морского быка, содрал с него шкуру и оделся в неё»* (Миллер, 1881; 146). Ср. в грузинском эпосе об Амирани: *«привел буйвола, заколол его, вынул внутренности и сам залез в брюхо буйвола»* (Чиковани, 1966; 257).

В. И. Абаев связывает этот мотив с древними представлениями многих народов «о борьбе героев-шаманов в образе животных» (Абаев, 1990; 340). По мнению Ж. Дюмезиля, в одном случае бычья шкура символизирует заклинание смерти, а в другом – она просто «служит амортизатором» для героя, превращающего себя в метательный снаряд (Дюмезиль, 1990; 208 – 209). Очень существенно, что Ж. Дюмезиль приводит примеры из погребальных обрядов, при которых «применялась бычья шкура» (Дюмезиль, 1990; 210 – 211). Ритуал погребения в шкуре животного содержится в материалах традиционной культуры ряда древних народов (Пропп, 1986; 203 – 207). «В Египте в древние времена хоронили трупы завернутыми в шкуры» (Пропп, 1986; 206). Ср. в абхазской волшебной сказке мотив залезания мальчика в нутро его воспитанника-быка (Зухба, 1976; 118 – 123). Ср. описание, которое содержится в античном трактате «О реках и горах» (глава V «Фазис») об осужденных: *«присутствующие мужчины хватают его, заворачивают в шкуру животного и бросают в круглую яму наподобие колодца, называемую «Ртом нечистых»»* (цитируется по книге: Дюмезиль, 1990; 211).

Бычья шкура употреблялась, как известно, и при «воздушном» погребении – особом похоронном обычае, засвидетельствованном в абхазских исторических и этнологических источниках (Ламберти, 1913; 189 – 190; Чурсин, 1957; 202 – 206; Инал-ипа, 1965; 547–549). В частности, по сообщению Аполлония Родосского, колхи умерших мужчин *«заворачивают в необработанные бычьи шкуры¹ и вешают на деревьях»* (цит. Дюмезиль, 1990; 210 – 211). Причем «покойников зашивали, по некоторым имеющимся сведениям, именно в бычьи шкуры. В этом, возможно, отразился культ тотемного предка-быка» (Инал-ипа, 1974; 165). В этой связи весьма показательны два свидетельства абхазских сказителей, зафиксированные В. Б. Агрбой (Книга записей, № 563, 564). Согласно одному из них, *«в селении*

Куланьрхуа имеется место под названием «Место подвешивания покойников».

Согласно второму тексту, «когда умирали достойные предводители, их хоронили следующим образом: выдалбливали ствол большого дерева во весь рост умершего, как корыто, клали туда покойника с его воинскими доспехами. Затем резали большого быка, снимали с него шкуру, заворачивали в эту шкуру корыто с покойником и особым ремнем из кожи подвешивали к верхушке высокого дерева. Считали, что отдавали его богу».

По информации других сказителей, когда-то на калдахварском холме Айхваара, вблизи левого берега р. Бзыбь, на деревьях были подвешены тисовые гробы, причем не полагалось проезжать мимо этой местности на серо-белой лошади с просинью, не накрыв ее буркой, чтобы души покоившихся на деревьях мертвецов не преследовали. Местечко Хицкуара в северной части сел. Лыхны носит и второе, теперь уже почти забытое название – «Дуб, на котором лежит череп». Оказывается, когда-то на одном из здешних вековых дубов, сохранившихся частью до наших дней, покоились на двух сбитых досках останки пораженного грозой человека (Инал-ипа, 1971; 35). Очевидно, обычай этот связан с почитанием священных деревьев, с верой в продолжение загробной жизни, в самостоятельное существование и «сохранение» души (Акаба, 1984; 7–68).

Этот тип захоронения определяется как первичное погребение (до освобождения скелета от плоти), за которым следовало вторичное погребение – предавание земле костей или скелета в пещерах, дольменах или в больших глиняных сосудах (Инал-ипа, 1971; 30 – 47). В связи с этим интересно одно из традиционных абхазских проклятий – «Чтобы накинули на тебя лиану!», которое, по мнению Ш. Д. Инал-ипы, возможно, является отголоском «времени, когда умершего, завернув в шкуру, клали на выдолбленную доску и при помощи лоз подвешивали на ветках того или иного дерева с последующим снятием его с дерева для захоронения в земле» (Инал-ипа, 1971; 36).

Своеобразным вариантом бычьей шкуры в погребальных обрядах абхазов может быть и свежий козий бурдюк, с помощью которого магически «собирается», «вылавливается душа» утопленника, а также человека сорвавшегося со скалы или с дерева, и переносится в могилу (Джанашиа, 1960; 82 – 83; Чурсин, 1957; 193 – 194; Инал-ипа, 1971; 41).

Исходя из этого ритуального контекста, можно полагать, что именно к подобному погребальному обряду восходит традиционный, очень устойчивый мотив *поимки Абрьскила на свежесодранных бычьих шкурах*. Предположение Л. Х. Акабы о связи мотива *бычьих шкур* в «Абрьскиле» с реальным способом перенесения огня в шкуре животного (Акаба, 1976; 61) все же уязвимо – уже потому, что эпос об Абрьскиле не содержит самого мотива *похищения огня*.

Обращает на себя внимание и то, что в большинстве ранних записей эпоса об Абрьскиле (Иоакимов, 1873; 66; Гарцкия, 1892; 34 – 38; Чиковани, 1966; 309 – 311; Гатцук, 1907; 253 – 263; Горбунов, 1913; 9 – 20; Шинкуба, 1990; 304 – 310) фигурирует именно *бычья шкура*, а не коровья, что может свидетельствовать о символе священного быка в «земледельческой» семантике Абрьскила. По-видимому, бык здесь связан с земледельческой культурой, с умирающим и воскресающим богом земледелия. Мотив закалывания множества быков и устилание их шкурами, вывернутыми наизнанку и обсыпанными просом (якобы для того, чтобы герой поскользнулся на мездре), местопребывания Абрьскила, вероятно, восходит к архаическому ритуально-мифологическому обряду жертвоприношения быка, набивания его кожи соломой и установка на подпорках (очевидно, для «сохранения» или «воскресения» души). Ср. мотив оживления (телесного воскрешения) съеденного животного посредством складывания сохраненных в целостности его костей (скелета) в его же шкуру, встречающийся в охотничьих мифологических сказаниях абхазов и многих других народов (Чурсин, 1957; 76–90; Салакая, 1974; 21–22; Аншба, 1982; 24–38). Обряд этот широко распространен в восточном Средиземноморье. Например, в древней греческой традиции засвидетельствован праздник обрядового заклания священного быка – буфоний: «В античных Афинах ежегодно в июне, в Скирофорионе месяце, справлялся в честь Зевса Полиея старинный обряд так называемых буфоний, т.е. в дословном переводе на русский – «быкоубийств». На алтарь Зевса Полиея, находившийся на Акрополе, сыпали вперемешку зерна ячменя и пшеницы и подводили быка, предназначенного к жертвоприношению. Бык якобы по недосмотру людей, окруживших алтарь, тянулся к алтарю и съедал часть зерен. Тогда один из жрецов, которого по этому случаю называли «буфоном» – «быкоубийцей», – наносил быку смертельный удар топором, после чего отбрасывал топор в сторону и обращался в бегство. Погони за буфоном не устраивалось: ему предоставлялось бежать. Но брошенный им топор поднимали с земли,

судили, признавали виновным и приговаривали к потоплению в море. Казнь над топором совершалась, а мясо убитого быка потреблялось участниками церемонии за общей жертвенной трапезой, причем кожу животного набивали соломой и устанавливали на подпорках, запрягая это чучело в плуг» (Толстой, 1966; 80).

Ср. описание ритуального праздника быка у абхазов: «Абхазцы на Кавказе выводят белого быка, называемого *Ogginn*, из священной пещеры, которая носит то же название, и ведут его через собравшуюся толпу мужчин при радостных кликах на заклание, затем его съедают, а кости собирают и хоронят. Участию в этом пиршестве придают такое значение, что человек, которому не удалось присутствовать на нем и вкусить мяса жертвенного быка, считает себя несчастным на целый год» (Штернберг; 1936; 407).

В этом случае Абрьскил типологически сходен с Осирисом. Ср.: «Бык был символом Осириса, который сам был «быком Аменти». Бык «после своего умерщвления сопровождает Осириса на небо, неся его на своей спине, отдает свою кожу, чтобы сделать из нее парус для божественной ладьи, в которой переправляются в рай» (Пропп, 1986; 206 – 207). В эллинический период культ Осириса сливается с культом священного быка Аписа, и новый сложный образ бога, получивший имя Сераписа (О. -Аписа), приобретает широкую известность за пределами страны (Редер, 1988; 268).

Иными словами, мотив «удаления» Абрьскила в пещеру «в бычьей шкуре» соответствует его «земледельческой» природе. Он хорошо вписывается в круг представлений и обрядов, связанных с земледельческой магией, с культом Бога – духа хлеба, с умирающими и воскресающими богами плодородия. Мифологема умирающих и воскресающих (уходящих/возвращающихся) богов растительности/плодородия прямо или косвенно связывается с обрядом ритуального убиения вождя. Так, в эпосе об Абрьскиле наряду с мифологическими представлениями об умирающих и воскресающих богах усматриваются и следы обряда ритуального убиения предводителя. В частности, некоторые сюжетные данные эпоса об Абрьскиле сопоставимы с мотивами и эпизодами нартского сказания об *умерщвлении стариков* (ср.: Джапуа, 2003; 76 – 81). И в эпосе об Абрьскиле, и в нартском сюжете уходящий герой (Абрьскил/Бадын) помещается в пещере; его посещают родственники (воспитатели / молочные братья / сын); они и сообщают герою о наступлении хаоса после его заключения в

подземелье.

Мысль о связи *бычьих шкур* в образе Абрьскила с обрядом погребения подкрепляется и мотивом *пещеры*, представляющей в сказании весьма устойчиво и образно. Пещерные захоронения широко известны на территории Абхазии; они связаны с обрядом вторичного погребения (Инал-ипа, 1971; 30-47) и имеют место в традиционных культурах многих народов. В мифоэпической традиции «пещера включается в комплекс *жизнь – смерть – плодородие*, как одновременно место зачатия, рождения и погребения, источник и конец... Под землю, в пещеру может удаляться умирающий и воскресающий бог плодородия» (Топоров, 1988; 311). На этом основании можно предположить, что заточение Абрьскила в пещеру (его исчезновение) могло восприниматься как пожертвование собой ради людей, символизируя возрождение, обновление плодородия земли, подобно тому, как «погребение Осириса ассоциировалось с посевом» (Петрухин, 1987; 455). С этим, возможно, согласуются варианты сказания, где Абрьскил сам заходит в пещеру (Шинкуба, 1990; 287, 291-292). По мифологическим представлениям первобытных народов, «иногда «убиение» вождя принимало форму искупительной жертвы перед разгневанными богами за грехи всего племени» (Яншина, 1984; 93).

В пользу такой интерпретации сюжета говорит и мотив заключения вместе с Абрьскилом коня героя – *араца* в пещеру, по-видимому, связанный с представлениями о переправе умершего в иной, потусторонний мир, с символикой подземного мира. «По древним поверьям, лошадь знала тайны загробного мира» (Тресиддер, 1999; 202). Арац-конь Абрьскила, который рождается одновременно с героем, неразрывно связан с ним на протяжении всей его эпической жизни – с самого рождения до заточения в пещеру. Мотив верного коня роднит Абрьскила с Сасрыкуа, который так же не расстается со своим арацем – конем Бзоу.

Собака (иногда и кошка), птичка-трясогузка, которые находятся в пещере вместе с Абрьскилом, думается, функционально соответствуют образам, фигурирующим в известных сюжетах «видений» загробного мира: по абхазским поверьям, на пути в загробный мир собака (возможно, и цвет собаки – «черный пес грызет его цепи» (Иоакимов, 1873; 66) символизирует мрак в загробном мире) слизывает масло, которым смазан мост, чтобы облегчить умершим переход через него, а кошка смазывает его (Чурсин, 1957; 206). По древним мифологическим

представлениям, «собака ассоциировалась с загробным миром – как его страж и как проводник, доставляющий туда души умерших» (Тресиддер, 1999; 344). Так, в погребальной культуре абхазов очень часто фигурируют скульптурные изображения собаки; кости собак обнаруживаются и в абхазских дольменах; также в абхазской мифологии имеется отдельное божество собак – Альшькьынтыр (см.: Инал-ипа, 1971; 44-47).

С потусторонним миром ассоциируется и мотив *приковывания Абрьскила к столбу в пещере*. Ср., например, как в Центральной Америке в культуре Мачу-Пикчу жрецы-инки символически «привязывали» к столбу Бога солнца, или же, как в ирландской мифоэпической традиции Кухулин, пронзенный насмерть врагами своим же копьем, умирает стоя, привязав себя к столбу или священному камню (Мифы народов мира, 1988; 31; Тресиддер, 1999; 357).

О «земледельческой природе» Абрьскила свидетельствуют и другие описания его образа:

«Сделав дзюау (чучело) и выкупав его у входа в пещеру Ачкытызго (пещера Абрьскила.-З. Д.), получали дождь» (Гарцкия, 1892; 39). *«Когда ему хотелось, в определенной общине вызывал дождь»²* (Шакрыл, 1989; 259-260). *«Когда бывала сильная засуха, люди заходили [в пещеру Абрьскила], и начинался обильный дождь»* (Шинкуба, 1990; 304-310).

Ср. также описание мифоэпического времени в эпосе об Абрьскиле:

«Любо было взглянуть на обильные жатвы хлеба, на прекрасные сборы плодов, на тучные стада овец» (Горбунов, 1913; 9-20). *«Вся природа оплакивала потерю героя, кроме папоротника и других вредных растений»* (Чиковани, 1966; 309-311).

Типологическое сходство сказаний об Осирисе и Абрьскиле выражается и в том, что их неперемнная часть – оплакивание. Так, немалую роль в поздних мистериях Осириса играли плачи по Осирису Исиды и Нефтиды. Тексты плачей содержатся в папирусе Бремнер-Ринд (папирус Британского музея №10188) времени Александра, сына Александра Македонского, в Берлинском папирусе №3008 (II в. до н. э.) и в очень позднем Луврском папирусе «Книги мертвых» (№3079). Тексты плачей различны, но бросается в глаза их общая направленность, а также общность опoэтизированного чувства глубокой скорби и отчаяния.

Из содержания текстов папирусов Британского и Берлинского музеев следует, что это были ритуальные тексты, исполняемые двумя жрицами, на плечах у которых были написаны имена Исиды и Нефтиды (Коростовцев, 1976; 129). *Люди, чтобы показать глубину своей скорби по случаю смерти бога (Осириса. – З. Д.), рыдали и били себя в грудь* (Фрэзер, 1983; 350). *Плачем и причитанием воскресили Исида и Нефтида Осириса; их плач был живителен и для усопшего и иногда писался на заупокойных папирусах* (Викенътев, 1917; 81). Также и в абхазском эпосе по случаю заточения Абрьскила в пещеру «плакали все, раздирали, расцарапывали себе лица» (Чиковани, 1966; 309 – 311)³. Ср. в древнегреческом сказании о Прометее: «полными слез глазами смотрят на Прометея океаниды» (Нейхардт, 1988; 97). По В. Я. Проппу, «плач есть такое же магическое средство помощи, и даже воскрешения умершего, как и смех» (Пропп, 1976; 193).

Итак, есть основание полагать, что мотив *рыжих людей с голубыми глазами* и мотив *поимки героя на свежесодранных бычьих шкурах* характеризуют Абрьскила как культурного героя, который наделяется атрибутами умирающего и воскресающего бога типа египетского Осириса. Е. М. Мелетинский считает, что подобные мотивы (как очищение Абрьскилом земли от сорных растений, в результате чего поля покрывались травой, съедобной для скота, борьба Абрьскила против *рыжих людей с голубыми глазами*) свидетельствуют о том, что сказания о культурном герое были в числе основных источников абхазского эпоса об Абрьскиле» (Мелетинский, 1963; 224–225). Это еще больше подкрепляет мысль о типологическом сходстве абхазского Абрьскила и египетского Осириса, поскольку и у Осириса обнаруживаются архаические черты культурного героя (Мелетинский, 1988; 26).

Возможные отголоски образа Осириса ученые находят и в образах Созыреша (адыгского божества земледелия и скотоводства) и Сосруко (главного героя абхазо-адыгского нартского эпоса) (Шортанов, 1982; 116 – 129; Люлье, 1991; 31; Лавров, 1959; 215; Кармоков, 1975; 49 – 56). По сообщению Л. Я. Люлье, в честь Саузержука (Сасрыкуа/Сосруко) «в один из зимних месяцев, приготавливаются яства, коих часть откладывается и ставится в отдельном доме для заезжего; в конюшне же для его лошади припасены сено и овес, и постлана в стойле солома. Саузержук не является, но приезжает гость заезжий, который его заменяет. Появление гостя почитается добрым предзнаменованием и

придает празднеству более веселости» (Люлье, 1991; 34). Близость Сасрыкуа /Сосруко с Созырешем еще более полно показана в работе В.Г. Ардзинбы (Ардзинба, 1985; 128 – 168), где поверья и обряды об адыгском Созыреше и абхазском Айтаре сопоставляются с представлениями и сюжетными данными абхазо-адыгского Сасрыкуа /Сосруко. В частности, проводится параллель между парой, представленной в ритуале Созыреша (*молодая женщина и хромой старик с фетишем Созыреша*), в чем, «возможно, воспроизводился «брак» женщины и божества», и парой *Сатаней – пастух* в сюжете о *рождении Сасрыкуа*. «В этом случае пастух и Созыреш как, в частности, «скотий бог», могли бы рассматриваться как проявления одного и того же образа» (Ардзинба, 1985; 155).

Также можно сказать, что земледельческая атрибутика Абрьскила сближает его с Созырешем как с божеством земледелия. По описанию исследователей, Созыреш – «*большой любитель путешествий, и ему подчиняются ветры и воды*»; «*поскольку этот Созыреш... был еще и горд, то бог наказал его тем, что лишил его ноги*» (Шортанов, 1982; 117 – 118), что напоминает черты образа Сасрыкуа и Абрьскила. Ж. Дюмезиль отмечает, что Созыреш, лишенный ноги, – тот же что Сасрыкуа (в нартском эпосе), у которого колесо (или камень) отрезало одну ногу или обе (Дюмезиль, 1990; 86).

Как видим, рассмотренные мотивы *преследования рыжих людей с голубыми глазами и поимки героя на свежегодранных бычьих шкурах* в абхазском эпосе об Абрьскиле типологически сходны с земледельческой магией, свойственной умирающим и воскресающим богам типа египетского Осириса.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

Абаев, В. И., (1990), Избранные труды в двух томах. – Т. 2: Религия, фольклор, литература. Владикавказ. 7

Акаба, Л. Х., (1976), Из мифологии абхазов. Сухуми.

Акаба, Л.Х., (1984), Исторические корни архаических ритуалов абхазов. Сухуми.

Амицба, С.А., (1988), «Цветобозначение в языке абхазского фольклора», «Алашара». 4., 121 – 128.

Аншба, А.А., (1982), Абхазский фольклор и действительность. Тбилиси.

Ардзинба, В.Г., (1985), «Нартский сюжет о рождении героя из

камня», Древняя Анатолия. Москва, 12 – 168.

Веселовский, А.Н., (1940), Историческая поэтика. Ленинград.

Викенътев, В.М., (1917), Древнеегипетская повесть о двух братьях. Москва.

Гарцкия, В., (1892), «Из абхазских народных преданий и поверий», СМОМПК. Вып. 13. Отд. 2. Тифлис, 32 – 43.

Гатцук, В., (1907), «Абраскил (Абхазское предание)», «Юная Россия». 2, 253 – 263.

Горбунов, К., (1913), Торжество правды. Санкт-Петербург.

Гринцер, Р.А., (1988), «Умиравший и воскресающий бог», Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т.2. Москва, 547 – 548.

Гулия, Д.И., (1986), Собрание сочинений в шести томах. Т.6 (История Абхазии. Этнография). Сухуми.

Джанашиа, Н.С., (1960), Статьи по этнографии Абхазии. Сухуми.

Джапуа, З.Д., (1995), Нартский эпос абхазов: Сюжетно-тематическая и поэтико-стилевая система. Сухум.

Джапуа, З.Д., (2003), Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абырыкиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии). Сухум.

Джонуа, Б. Г., (1985), «Термины цветообозначения в абхазском языке», «Алашара». 8. 136.

Дюмезиль, Ж., (1990), Скифы и нарты. Москва.

Зухба, С. Л., (1976), Абхазские сказки / Зап., сост. С. Л. Зухбы. Тбилиси.

Зухба, С. Л., (1995), Типология абхазской несказочной прозы. Майкоп.

Инал-ипа, Ш.Д., (1965), Абхазы (Историко-этнографические очерки). Сухуми.

Инал-ипа, Ш.Д., (1971), Страницы исторической этнографии абхазов (Материалы и исследования). Сухуми.

Инал-ипа, Ш.Д., (1974), «О генезисе образа «анцва» – верховного бога абхазов», Известия АБИЯЛИ. Тбилиси. Вып. 3. 159 – 171.

Иоакимов, А., (1873), «Предрассудки моих учеников (из жизни пансионеров Горской школы)», «Кавказ». 54, 66.

Кармоков, Х.Г., (1975), «О происхождении имени Сосруко», Ученые записки КБНИИ. Серия филологическая. Нальчик. Т. 27. 49 – 56.

Книга записей Лаборатории абхазского фольклора при Абхазском институте гуманитарных исследований им. Д.И. Гулиа АН Абхазии.

Коростовцев, М.А., (1976), Религия древнего Египта, Москва.

Лавров, Л.И., (1959), Доисламские верования адыгейцев и кабардинцев. Москва.

Ламберти, А., (1913), «Описание Колхиды, называемой теперь Мингрелией», СМОМПК. Вып. 43. Тифлис.

Люлье, Л.Я., (1991), Черкессия: Историко-этнографические статьи. Киев.

Мелетинский, Е.М., (1963), Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. Москва.

Мелетинский, Е.М., (1988), «Культурный герой», Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т. 2. Москва, 25–28.

Миллер, В.Ф., (1881), Осетинские этюды. Часть первая (Осетинские тексты). Москва.

Мифы народов мира (1988): Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т. 2. Москва.

Нейхардт, А. А., (1988), Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А. А. Нейхардт. Москва.

Петрухин, В.Я., (1987), «Загробный мир», Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т.1. Москва, 452-456.

Пропп, В.Я., (1976), Фольклор и действительность: Избранные статьи. Москва.

Пропп, В.Я., (1986), Исторические корни волшебной сказки. Ленинград.

Редер, Д.Г., (1988), «Осирис», Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т. 2. Москва, 267–268.

Салакая, Ш.Х., (1966), Абхазский народный героический эпос. Тбилиси.

Салакая, Ш.Х., (1974), «Обрядовый фольклор абхазов», Фольклор и этнография. Ленинград, 19 – 28.

Талпа, М.Е., (1936), Кабардинский фольклор/ Вступ. ст., коммент. и словарь М. Е. Талпы. Москва-Ленинград.

Толстой, И.И., (1966), Статьи о фольклоре. Москва-Ленинград.

Топоров, В.Н., (1988), «Пещера», Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т.2. Москва, 311-312.

Тресиддер, Дж., (1999), Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. Москва.

Фонотека абхазского фольклора при Абхазском институте

гуманитарных исследований им. Д.И. Гулиа АН Абхазии.

Фрэзер, Д.Д., (1983), Золотая ветвь. 2-е изд. Москва.

Цулая, Г.В., (1963), «Мифологические тайны пещеры Абрскила», Труды АБИЯЛИ. Сухуми, Т. XXXIII – XXXIV. 323-333.

Чиковани, М.Я., (1966), Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. Москва.

Чурсин, Г.Ф., (1957), Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми.

Шакрыл, К. С., (1989), Неиссякаемый народный источник: Устные народные сказания / Зап., сост. К.С. Шакрыла. Сухуми.

Шинкуба, Б.В., (1959), «Предисловие», Абхазская народная поэзия / Сост. Б.В. Шинкубы. Сухуми, 3-21.

Шинкуба, Б.В., (1990), Золотые россыпи: Абхазские устные народные сказания и этнографические материалы. Сухуми.

Шортанов, А.Т., (1982), Адыгская мифология. Нальчик.

Штернберг, Л.Я., (1936), Первобытная религия в свете этнографии. Ленинград.

Яншина, Э.М., (1984), Формирование и развитие древнекитайской мифологии. Москва.

TÜRK DÜNYASI ATASÖZLERİNDE BARIŞ VE HOŞGÖRÜ

DURBİLMEZ, Bayram
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Yüzyıllardır dilden dile, nesilden nesile davranışla, sözle ve yazıyla aktarılan Türk kültürü; “anlayışlı olma”, “uzlaşma”, “sevgi-saygı” aşıl原因 zengin örneklerle doludur. Yaşatıldığı her zaman ve mekânda yeni zenginlikler kazanarak büyüyen bu köklü kültür, “Sevgi ve hoşgörü medeniyeti” adını verebileceğimiz Türk medeniyetini oluşturmuştur. Hoşgörü, atasözlerinde de dile getirilmiştir. Ataların deneyimleri sonucu şekillenen ve yeni nesillere dilden dile aktararak sunulan atasözleri millî kültür içinde kutlu birer miras olarak kabul edilmişlerdir.

Atatürk’ün “Yurtta sulh, cihanda sulh” özdeyişinin kültür temellerini oluşturduğunu düşündüğümüz atasözlerinden tespit edebildiğimiz örnekler, Türk dünyasındaki benzerleriyle birlikte değerlendirilerek incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Atasözü, hoşgörü, barış, Türk Dünyası, sözlü kültür.

ABSTRACT

Peace and Tolerance in the Proverbs of Turkish World

Turkish culture that has been transferred throughout centuries from one generation to another from one tongue to another either orally or by writing is full of rich examples which brings “love-respect”, recanciliation, ‘sense of being understanding’. In every place and every time where and when this rooted culture has been grown up, had gained new richness and consequently, it has formed the Turkish civilization which we may call as “civilization of love and tolerance”. Proverbs have a certain place and importance among the cultural products where tolerance has been wished to be called. Since the proverbs which had been shaped by the Ancients experiences, and had been transferred to the new generations orally, are accepted as a holy inheritance in national culture.

The proverbs which have tolerance, peace, brotherhood as their subjects, have an important place among the Turkish proverbs. The examples which are determined to have a relationship with the subject, are going to be analysed in relation to the similarities of it in the Turkish World.

Thus, it will be seen that the proverbs which have their cultural frameworks as Atatürk's proverb such as "Peace at home, peace in the world" and the tolerance, peace that are wished to be called in these proverbs have their common roots in the Turkish World.

Key Words: Proverb, tolerance, peace, Turkish World, oral culture.

Giriş

Atasözü "aklın gözü", "aklın kaymağı", "altın söz", "cevherli söz", "hikmet" "kanatlı söz", "ruhun tabibi", "sözlerin gözü", "sözün atası", "sözün padişahı", "sözün güzelliği", vb. (Çelik Şavk, 2002; 109, 127, 157; Çobanoğlu, 2004; 104-105; Geldiyev, 2002: 42) olarak kabul edilir. Atasözü hakkında söylenen atasözlerine Kırgızistan'dan derlenen bir örnek: "Ata sözü altın, köñül kouup uksaŋ/Ata söziün ukpasaŋ acıyarsıñ curtuŋan (Ata sözü altındır, gönül verip dinlersen / Ata sözünü dinlemezsен ayrılırsın yurdundan)" (Çelik Şavk, 2002: 33).

Türk dünyası atasözleri hakkında Türkiye'de önemli çalışmalar yapılmıştır. *Tataristan* (Taymas, 1968), *Dobruca* (Ülküsal, 1970), *Irak* (Vasfi, 1985), *Doğu Türkistan* (Öztopçu, 1992), *Kazakistan* (Gümüş ve İsmail, 1995), *Azerbaycan* (Gümüş ve Musaoğlu, 1995), *Özbekistan* (Gümüş ve Yoldaşev, 1995), *Türkmenistan* (Gümüş ve Kürenov, 1995; Geldiyev ve Altıyev, 2002), *Çuvaşistan* (Ceylan, 1996), *Makedonya* (Hasan, 1997), *Kosova* (Hasan, 1997), *Karaçay Malkar* (Tavkul, 2001), vd. gibi Türk ülkelerinin / akraba toplulukların atasözleri ile ilgili müstakil kitaplar yayımlanmıştır.

Toplum hayatını ilgilendiren konuların büyük çoğunluğu atasözlerinde yer almıştır. Barış ve hoşgörü de atasözlerinde işlenen önemli konulardandır. Barış ve hoşgörüyü büyük ihtiyaç duyulan günümüzde, bu değerlerin yeni nesillere aktarılması da büyük önem taşır. Çünkü; töre, gelenek ve görenekler ile birlikte pek çok kutlu değer de kaybedilmektedir. Bu değerlerin başında sevgi, saygı, barış ve hoşgörü gelir. Sevgisiz ve hoşgörüsüz bir toplumda kavga vardır, bölünme vardır. Sevgisiz ve hoşgörüsüz bir toplumda yaşayan insanların, sosyal grupların birleşerek millet olması mümkün değildir. Kendisiyle ve çevresiyle barışık insanlar çoğaldıkça millî birlik bağı korunabilir. Herkes birbirinin küçük kusurlarını bir gece gibi örtmeli,

güzel tarafların ortaya çıkarılması için çalışmalıdır. Birbirini sevmeyenler anlaşamazlar. Sosyal barışın yolu sevgi ve saygıdan geçer. *“Aklını gönüyle, gönülünü aklıyla barıştırmış olma erdemiyile yoğrulmuş insanlar hoşgörülü olurlar.”* (Tural, 1996: VII).

Bildiride, barış ve hoşgörü konulu Türk dünyası atasözlerinin tespit edilebilen örnekleri hakkında bir değerlendirme amaçlanmaktadır.

Türk Kültüründe Barış ve Hoşgörü

Başkasını anlayışla karşılama ve hoş görme durumuna “hoşgörü” adı verilmektedir. Türkçe *“hoşgörü”* / *“anlayışlı olma”* kelimelerinin yerine Arapça asıllı *“müsamaha”* ve Batı kökenli *“tolerans”* (tolerance) kelimeleri de kullanılmaktadır. Bozkurt’a (1995: 171) göre hoşgörü, *“insanın kendisi gibi olmayanı, kendisi gibi düşünüp davranmayı yadırgamama, dışlamama, onaylama”*sı biçiminde tanımlanabilir. Yumul’a (1995a: 176) göre, *“Hoşgörü, bir insanın ya da bir toplumun kendisinden farklı olan, farklı düşünen, kendi onayladığının dışında inanç ve değerler sistemine sahip olan insan ya da toplumlara karşı sevecen bir tahammül içinde olması demektir”*. Joshua Liebman adlı düşünürü göre, *“Hoşgörü bir başkasının inançlarını, uygulama ve huylarını, onları kabul etme ya da paylaşma gereği olmadan, anlamak için harcanan olumlu ve içten çabadır”* (Güleryüz, 1995: 206). Hoşgörü kavramının felsefî ve sosyolojik boyutlarının az çok farklı olduğuna dikkat çeken Tural (1996: VI-VII), bu konuda şöyle demektedir: *“Felsefe, hoşgörünün evrenselliğini savunurken, teolojik, sosyolojik, ideolojik-politik yönelişleri görmezden gelir. Felsefî ve ideolojik-politik tavrılı düşünce sahipleri, hoşgörüü evrensel bir değer olarak anlar ve anlatır. Sosyolojik değerlendirme ise, her toplumun diğerine göre farklı olduğunu bilir; aynı toplumun içinde bilgi, kanaat ve iman tabakalaşmasına dayalı daha az olmakla beraber ‘var olan’ davranış farklılaşmalarının hoşgörü kavramıyla bağlantılı görüntülerini bulur, değerlendirir.”*

Başkalarının kendine has özellikleri ayrı bir güzelliştir. Farklı düşünceden olan kimseleri *“her yayladan bir çiçek”* olarak kabul etmek gerekir. *“Har gokka hansnı iyisi başha”* (Her çiçeğin kokusu başkadır) sözü de bu anlayışı ifade eder.

Türklerin barışçı ve hoşgörülü millet olduklarını gösteren pek çok bilgi ve belge vardır. Türklerin ilk yazılı eserleri olarak bilinen Orkun Yazıtları’nda da hoşgörüye yer verilerek milletin incitilmemesi istenmektedir: *“Millete zahmet çekirtmeyin, incitmeyin!”* (Ergin, 1984: 50).

Dîvânü Lügâti't-Türk'te hoşgörüyü ilgili pek çok bilgiye yer verilmektedir. “Sevgisiz, yüzü ekşi, sıkı kişi”ye milletin bakmayacağı, “yumuşak huyluların” adlarının “yarına kalacağı” bir şiirde şöyle ifade edilir: “*Bakmas budun sewüksüz / Yudkı yüdhi saranka / Kazgan ulıç tüzünlük / Kalsun çawıñğ yarınka*” (Atalay, 1985c: 250). Aynı eserde; “*Öç, bir alacak gibi aranan nesnedir; ondan çekin, konuğa, yabancıya gücün yettiğince iyilik eyle*” (Atalay, 1985a: 44), “*Yumuşak huylu kimselerle uğraş, kötülerle direşme, yumuşak huylu bunları kaldırır fakat kötü huylu seni ezer*” (Atalay, 1985a: 414) gibi sözlere de yer verilmektedir.

Kâşgarlı Mahmut tarafından hazırlanan bu eserde geçen “açukluğ”, “akı”, “bagırsak”, “sun”, “tüzün”, “udhug könüllu er”, “ukuşlug” gibi sözcükler de hoşgörüyü ilgilidir. *Açukluğ*: huyu güzel (Atalay, 1985a:147), *akı*: eli açık, cömert (Atalay, 1985a: 90), *bagırsak*: merhametli, gönül alıcı (Atalay, 1985a: 60), *sun*: iyi huylu (Atalay, 1985c: 138), *tüzün*: yumuşak huylu, halim (Atalay, 1985a;414), *udhug könüllu er*: anlayışlı adam (Atalay, 1985a: 63), *ukuşlug*: anlayışlı, zeyrek kişi (Atalay, 1985a: 62) anlamlarına gelir.

Türk halk kültürünü oluşturan gelenek ve göreneklerde; masallar, halk hikâyeleri, fıkralar vd. gibi halk anlatılarında, atasözlerinde, anonim halk şiirinde ve tekke / âşık tarzı kültür geleneği içinde yetişen, gelenekli şiir söyleyen / yazan şairlerin eserlerinde hoşgörü nakış nakış işlenen bir motiftir (Durbilmez, 2003: 37-78).

A. Barış ve Hoşgörüyü Oluşturan Kavramların Atasözlerine Yansıması

Geniş gönüllü, yani hoşgörülü olanların iyi insan oldukları belirtilir: “*Ken bolsan kem bolmaysın*” (Geniş gönüllü olsan, kötü olmazsın). Bazı atasözlerinde, her insanın hataları olabileceği, insanları oldukları gibi kabul etmek gerektiği, anlatılır.

“*Hatasız kul olmaz*” atasözünde insanların hatalarının hoş görülmesi istenir. *Dîvânü Lügâti't-Türk*'te “*Ot tütünsüz bolmas, yiğit yazuksuz bolmas*”, Altınordu Türkçesinde “*Kul kusursuz bolmas /Ot tütünsüz, çiğit cazıksız bolmas*”, Oğuz Türkçesi'nde “*Kul hatasız olmaz. /Eyibsiz bir Allah*”, Osmanlı Türkçesi'nde “*Kul hatasız olmaz*” (Çobanoğlu, 2004: 282) biçimlerinde geçen ve Türkiye Türklerinde yaygın olan bu atasözü, diğer Türk toplulukları arasında şöyledir (Çobanoğlu, 2004: 282-283): “*Deniz dalgasız, insan kusursuz olmaz*” (Makedonya, Kosova), “*Uttötönhöz bulmay, yiğit yazıkhız bulmay*” (Başkurdistan), “*Hatasız kul olmaz*” (Bulgaristan),

“*Kul kusursuz bolmaz*” (Dobruca), “*Atasız kul olmas*” (Deliorman), “*Aleaşoşoh hul çir üstünde çoğıl*” (Hakas), “*Ayıpsız kim olmaz?*” (Karay Türkleri), “*Adam katasız bolmas, köl bakasız bolmas*” (Kazakistan), “*Kul hatasız olmaz*” (Kuzey Azerbaycan), “*Hatasız kul olmaz*” (Kıbrıs), “*Her gözelin bir ayıbı var*” (Kerkük Türkleri), “*Kul kusursuz bolmaz / Kusursuz insan bolmaz*” (Kırım), “*Heş cazıksız er bolmas*” (Karakalpak Türkleri), “*Adam katasız bolbos*”, (Kırgızistan), “*Hatasız adam olmaz, itasız Allah*” (Kaşkay Türkleri), “*Ayıpsız dos bolmas*” (Kumuk Türkleri), “*Er yañılmay bolmas, at sürinmey bolmas*” (Nogay Türkleri), “*Hatasız mergen bolmas*” (Özbekistan), “*Hatasız kol bulmas*” (Tataristan), “*Gul hatasız bolmaz, aga keremsiz*” (Türkmenistan), “*Eyipsiz adem yok*” (Doğu Türkistan/ Uygur Türkleri). Aynı atasözü Kırgızistan Türklerinde “*Kemçiliksiz kişi bolboyt* (Kusursuz kişi olmaz)” (Çelik Şavk, 2002: 143), Kumuk Türklerinde “*Kanatsız kuş, ayıpsız er bolmas* (Kanatsız kuş, ayıpsız er olmaz)” (Pekacar, 2006: 167) ve “*Yañılmay yayak bolmas* (Yanılmayan ağız olmaz)” (Pekacar, 2006: 234) biçimlerinde de söylenir.

“*Dikensiz gül olmaz*” de “*Hatasız kul olmaz*” atasözüyle anlamdaştır. Kıpçak Türkçesinde “*Tikensiz çiçek bolmaz*”, Altınordu Türkçesinde “*Tegeneksiz gül bolmas*”, Çağatay Türkçesinde “*Gül dikensüz bolmaz*”, Oğuz Türkçesinde “*Gül dikensüz olmaz*”, Osmanlı Türkçesinde “*Gül dikensüz bolmaz*” (Çobanoğlu, 2004: 211-212) biçimlerinde geçen ve Türkiye Türklerinde yaygın olan bu atasözü, diğer Türk toplulukları arasında da yaygındır (Çobanoğlu, 2004: 211-212). Karaçay-Malkarların, gökte parlayan ayın bile lekeleri olduğunu ifade ettikleri atasözü de bu atasözleriyle anlamdaştır: “*Aynı da bardı tabları*” (Tavkul, 2001: 65).

Barış: İki testi tokuşunca biri elbet kırılır. Kumuk Türklerinden derlenen bir atasözünde “*Davlu damğasız bolmas* (Münakaşa lekesiz/ ayıpsız olmaz) (Pekacar, 2006: 99) denir. Kırgızistan Türkleri de: “Eki batır ereğişe, biröö kalat, biröö ölot (İki bahadır çekişe bir kalır, biri ölür)” (Çelik Şavk, 2002; 117) atasözüyle benzer düşünceleri söyler. “*Yırtıcı kuşun ömrü az olur*” (Çobanoğlu, 2004: 480) atasözü de barışı, kardeşliği dile getirir. Kırgızistan Türkleri “*Kayaşacı karış uzabayt* (Çekişmeyi seven –bir– karış uzamaz)” (Çelik Şavk, 2002: 138), Kumuk Türkleri “*Kayır itni tişleri tez tüşer* (Kavgacı köpeğin dişleri tez düşer)” (Pekacar, 2006: 174) derler. Kumuk Türkleri “*Dolanma duv baş bulan- bulsañ kutul aş bulan* (Uğraşma deli baş ile, yapabilirsen kurtul aş ile)” (Pekacar, 2006: 100) derken Türkiye Türkleri “*Deliye dalaşacağına çalıyı dolaş*” diyerek kavgadan uzak durmak gerektiği öğütlenir.

“*Kanı kan ile yumazlar; kanı su ile yurlar*” atasözü barış ve hoşgörü anlayışının özlü bir ifadesidir. Dîvânü Lügâti’t- Türk’te “*Kanıg kan bile (birle) yumas*”, Altınordu Türkçesinde “*Kandi kanman cuvmaçlar; kandi suvman cuvarlar*”, Oğuz Türkçesinde “*Kanı kanıla yuzarlar; kanı suyıla yurlar*”, Osmanlı Türkçesinde “*Kanı kan ile yumaz*” (Çobanoğlu, 2004; 322) biçimlerinde geçen ve Türkiye Türklerinde yaygın olan bu atasözünü diğer Türk toplulukları da kullanmaktadır (Çobanoğlu, 2004: 322). Türkmenistan’dan bir örnek: “*Ganı gan bilen yuvman, suv bilen yuvarlar (Gan gan bilen yuvulmaz)*” (Geldiyev, 2002; 154)

Uzlaş: Kusursuz insan olmayacağına göre, ortak hususlarda uzlaşmak gerekir. “*Ayıpsız yâr/dost isteyen/ arayan, yârsız /dostsuz kalır*” atasözünde, insanların kusurlarının hoş görülmesi ve onlarla uzlaşmak gerektiği, kusursuz dost arayanların arkadaşsız kalacağı belirtilir. Dîvânü Lügâti’t- Türk’te “*Yalnuk oğlu munsuz bolmas*”, Altınordu Türkçesinde “*Minsiz dos karagan dossiz kalır*”, Oğuz Türkçesinde “*Eyipsiz yâr isteyen yârsız galur /Ayıpsuz yâr isteyen yârsuz kalur*”, Osmanlı Türkçesinde “*Ayıpsız yâr isteyen yârsız kalur*” (Çobanoğlu, 2004: 118) biçimlerinde geçen ve Türkiye Türklerinde yaygın olan bu atasözü, diğer Türk toplulukları arasında şöyledir (Çobanoğlu, 2004: 118-119): “*Tandagan tazga cooluyat*” (Afganistan), “*Eyibsiz yar istiyan yarsız kalur*” (Ahıska Türkleri), “*Uyat yok uzak yol alar*” (Altay Türkleri), “*Kusursuz dost arayan dostsuz kalır*” (Makedonya, Kosova), “*Gäyiphiz dus ezleme, tek kalırhın / Gäyiphiz dus bulmay*” (Başkurdistan), “*Kusursuz yar isteyen, yarsız kalır*” (Bulgaristan), “*Kaççasene tirtieken her ursana lekne*” (Çuvaşistan), “*Kusursuz dos kırırsañ dossuz kalırsıñ*” (Dobruca), “*İyi dost arayan dostsuz kalır*” (Deliorman), “*Kusursuz dost arayan, dostsuz kalır*” (Gagavuzeli), “*Kusursuz yar kırırgan yarsız kalgan*” (Karay- Kırımçak Türkleri), “*Eyibsiz dost ahtaran, yarsız kalar*” (Kuzey Azerbaycan), “*Ayıpsız dost isteyen dostsuz kalır*” (Kıbrıs), “*Ayıpsız dost isteyen dostsuz kalı*” (Kerkük Türkleri), “*Bir minsiz dost kırırgan, dostsuz kalır*” (Kırım), “*Ayıpsız teñ izdegen, teñsiz kalır*” (Karaçay Türkleri), “*Tandagan tazga cooluyat*” (Kırgızistan), “*Ayıbı olmayan dost seçeñ dostu olmaz*” (Kaşkay Türkleri), “*Ayıpsız dos izlegen dossuz kalır*” (Kumuk Türkleri), “*Ayıpsız yor kırırgan yorsız kolar*” (Özbekistan), “*Kayıpsız dus/ yar izlegen, dussız/ yarsız/ yalgız kalır*” (Tataristan), “*Bir ayıpsız dostı ızlan, dostsuz galar*” (Türkmenistan), “*Eyipsiz dost izdigen, dostsuz kalar*” (Doğu Türkistan/ Uygur Türkleri), “*Siredehsiye sulcañhın beyen sirilliehhin söp*” (Yakutistan)¹.

¹ Aynı atasözü Makedonya Türklerinde “*Kul kusursuz yoktur*” (Hasan, 1997: 66) ve “*Kusursuz insan, dalsız*

Uzlaşmak için, diğerini dinlemek ve anlamak gerekir. Bu sebeple “*İnsan konuşa konuşa, hayvan koklaşa koklaşa anlaşır*” (Çobanoğlu, 2004: 303-304) denir. Kırgızistan Türkleri “*At kişneşip tabışat / Adam süylöşüp tabışat* (At kişneşerek anlaşır / İnsan konuşarak anlaşır)” (Çelik Şavk, 2002: 31), Kumuk Türkleri “*Adam söyleşir, hayvan yalaşır* (İnsan konuşur, hayvan yalaşır)” (Pekacar, 2006: 45), Türkmenistan Türkleri “*Adam soraşa-soraşa, hayvan ısgaşa-ısgaşa*” (Geldiyev, 2002: 16)² derler.

“*Gülü seven dikenine katlanır*” atasözü, insanlarda kusur aramamak gerektiğini, hatasız kul olmayacağını, uzlaşmak gerektiğini belirten atasözlerindedir. Makedonya Türklerinde de “*Gülü seven dikenine katlanır*” (Hasan, 1997: 52) ve “*Gülü seversen tiken de sevecen*” (Hasan, 1997: 53) biçimlerinde söylenen bu atasözünün bir benzer Kırgız Türklerinde “*Baldı süysöş arının açuusuna çıda* (Balı seviyorsan arının acısına dayan)” (Çelik Şavk, 2002: 54) şeklinde söylenir.

Sabır: Kötülüğe karşı sinirlenmemek, akıllı davranmak gerekir. Bunu “*Sabreden derviş muradına ermiş*”, “*Sabrın sonu selâmettir*” ve “*Sabır acıdır meyvesi tatlıdır / Sabırla koruk helva olur*” atasözleri öz bir şekilde ifade etmektedir³. Aynı atasözü Kazakistan’da “*Sabır tübü sarı altın* (Sabrın altı sarı altın)” şeklinde bilinir. Bu atasözü Kumuk Türkleri (Pekacar, 2006: 189) ve Karaçay-Malkarlar (Tavkul, 2001: 198) arasında da bilinir. Aynı atasözü Türkmenistan Türklerinde “*Sabır soñı sap altın*” (Geldiyev, 2002: 295) biçiminde söylenir.

Makedonya Türkleri arasında söylenen; “*Sabrın soni selamettir*” (Hasan, 1997: 76), “*Sabreden derviş muradına ermiş*”, “*Sabırlı kulu Alla sever*” ve “*Sabırsız olan kişi, sakat olur işi*” (Hasan, 1997: 75) atasözleri, aynı düşüncenin Balkan Türkleri arasında da kök saldiğını gösterir. Kırgız Türklerinde “*Aşıkkın (sabırsız) kalar uyakta / Sabırduu ceteer muratka* (Acele eden –sabırsız- kalır utanca/ Sabırlı ulaşır murada)” (Çelik Şavk, 2002: 27) ve Kumuk Türklerinde “*Sabur soñun oylaşır* (Sabırlı sonrasını düşünür.)” (Pekacar, 2006: 189) sözleri söylenir. Karaçay-Malkarlar

agaç yoktur” (Hasan, 1997: 67); Kosova Türklerinde “*Kusursuz insan olmas*” (Hasan, 1997: 67); Kumuk Türklerinde “*Ayipsız dos bolmas* (Hatasız dost olmaz)” (Pekacar, 2006: 70), Türkmenistan Türklerinde “*Ayipsız adam bolmaz*” (Geldiyev, 2002: 57), “*Er ayipsız bolmaz*” (Geldiyev, 2002: 145), “*Ayipsız dost ızlan (gözlen) dostsuz galar*” (Geldiyev, 2002: 57), “*Ayipsız yar arayan yarsız galar*” (Geldiyev, 2002: 57) biçimlerinde de söylenir. Türkmenistan’da söylenen “*Dost tutsay, öz aybı bilen tut*” (Geldiyev, 2002: 120), “*Aybıñı aydanı ayıplama*” (Geldiyev, 2002: 55), “*Er ilij aybını açmaz*” (Geldiyev, 2002: 147) da konuyla ilgilidir.

² Türk lehçe ve şivelerinden yapılan aktarmalarda “q”, “w”, “e” harfleri yerine “k”, “v”, “e” harfleri verilmiştir.

³ “*Sabır acıdır meyvesi tatlıdır*” atasözünün tarihi Türk şivelerinde ve bugünkü Türk topluluklarındaki karşılıkları için bkz.: Çobanoğlu, 2004: 412-413.

arasında yaygın olarak bilinen “*Tözgen temir büger*” (Sabreden demir bükür) atasözü ile Kumuk Türkleri arasında söylenen “*Saburluk bulan bet’yarıklık tapar* (Sabır ile yüz aydınlığı bulunur)” (Pekacar, 2006: 189) atasözü de aynı düşünceyle söylenmiştir. Benzer düşünce Karaçay-Malkarlar’dan derlenen başka bir atasözünde daha açıktır: “*Aşu duşpan, akıl dos*” (Sinir düşman akıl dost).

Hoşgörülü olmayan, öfkelenen kişi zarar görür: “*Öfkeyle kalkan, zararlar oturur*”. Kıpçak Türkçesinde “*Bir işni kim öfke bilen işlevey kılıp hayf sonra ilin tişley.*”, Altınordu Türkçesinde “*Öpkemen turgan ziyanman oturur*”, Oğuz Türkçesinde “*Öykeyle turan ziyan ile oturur*”, Osmanlı Türkçesinde “*Öfkeyle kalkan zararlar oturur*” (Çobanoğlu, 2004; 398) biçimlerinde geçen ve Türkiye Türklerinde yaygın olan bu atasözünü, diğer Türk topluluklarından bazıları şöyle söyler (Çobanoğlu, 2004; 398): “*Öfke ile kalkan zararlar oturur*” (Bulgaristan), “*Hırsla kalkan, belâla oturur*” (Batı Trakya/ Yunanistan), “*Öpkemen turgan zararman oturur*” (Dobruca), “*Öfgeylen gakan ziyanılan oturur*” (Kıbrıs), “*Açuvlanıb örge turgan, zaran alıb oturur*” (Karaçay Türkleri), “*Gahar-gazap, sonu-puşman*” (Türkmenistan), “*Ökesi çıhkan, özne zarar etken*” (Urum Türkleri), “*Aççık kelgende, ekil kaçıdu*” (Doğu Türkistan/ Uygur Türkleri).

Öfkeliyken sağlıklı davranılamayacağı, bu sebeple öfke geçmeden hareket edilmemesi gerektiği Kırgızistan Türklerinden derlenen bir atasözünde şöyle belirtilir: “*Bugünkü açuundu ertenkige koy* (Bugünkü öfkeni yarınkine bırak)” (Çelik Şavk, 2002; 80). Öfkelenmeyen, aklını kullananlar kazanır. Kumuk Türkleri “*Hakıllı gönüñ alır, hakılsız hatirin kaldırır* (Akıllı gönlünü alır, akılsız hatırını kırar)” (Pekacar, 2006: 128) derken Türkmenistan Türkleri de “*Gahar duşuman, akıl dost, aklıña akıl goş*” (Geldiyev, 2002: 152) ve “*Akil nirede bolsa, dövlet hem şol yerde*” (Geldiyev, 2002: 28) diyerek akıllı insanların barış ve hoşgörü ortamını sağlayabileceklerini belirtirler.

Oğuz ve Osmanlı Türkçelerinde, Balkanlar (Bulgaristan, Makedonya, Dobruca, Gagavuzeli, vd...), Batı Trakya, Çuvaşistan, Karaylar, Kuzey Azerbaycan, Kıbrıs, Kerkük, Kırım, Kırızistan, Kaşkay, Türkmenistan ve Türkiye’de söylenen “*Keskin sirke küpüne zarar*” (Çobanoğlu, 2004: 343), Kumuk Türklerinden derlenen “*Temtek terisin tas eder* (Delişmen postunu kaybeder) (Pekacar, 2006: 208) ve Kosova’da söylenen “*İki sert taş un ügütmes*” (Hasan, 1997: 58) / “*Isıran köpek avlanmas*” (Hasan, 1997: 57) atasözlerinde de öfkenin zararlı, hoşgörü ve sabrın yararlı olduğu telkin edilir.

Türkmenistan Türklerinde söylenen “sabır” konulu atasözlerinden bazılarını şöyle sıralamak mümkündür: “*Biri jebir etse, sen sabır et*” (Geldiyev, 2002: 85), “*Bisabır gul tiz yolugar belaga*” (Geldiyev, 2002: 87), “*Sabır ayı bolsa da, soñı süyji(datlı)*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabır eden bekle gapını açar*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabır edenler gara dağı yer eder, Bi sabırlar hayır iyi şer eder*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabır eden murada yeter*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabır eden salamat bolar (... muradına yeter)*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabırlı gul dura-bara şat bolar, bisabır gul dura-bara mat bolar*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabırlılık hayra getir, bisabırlık şere yetir*” (Geldiyev, 2002: 295), “*Sabır Rahmandan, evmek Şeytandan.*” (Geldiyev, 2002: 295).

Tatlı dil: Hoşgörülü insanlar tatlı dilli, güler yüzlü olurlar. “*Tatlı dil yılanı deliğinden/ ininden çıkarır*” atasözünde de hoşgörülü davranmanın, tatlı dilli olmanın iletişimdeki etkisi anlatılır. Altınordu Türkçesinde “*Caksi til cilandi inden cıgarır, caman til kişini dinden cıganır*”, Oğuz Türkçesinde “*Yahşi söz ile yılan inden cıgar*”, Osmanlı Türkçesinde “*Tatlı dil yerden yılanı çıkarır / İli sözle yılan inden çıkar*” (Çobanoğlu, 2004: 440) biçimlerinde geçen ve Türkiye Türklerinde yaygın olan bu atasözü, diğer Türk toplulukları arasında da yaygındır (Çobanoğlu, 2004: 440-441). Kırgızistan Türklerinin söyledikleri “*Cıluu süylösö cılan iyinden cıgat* (Yumuşak konuşulsa yılan ininden çıkar)” (Çelik Şavk, 2002: 103) ve “*Adamzaadanı cakşı söz atınan türüşöt* (İnsanoğlunu iyi söz atından indirir)” (Çelik Şavk, 2002: 11), Karaçay-Malkarlar arasında söylenen “*Cumuşak söz katı tayaknı sindırır* (Yumuşak söz sert sopayı kırar)” (Tavkul, 2001: 110), Makedonya Türklerinin söyledikleri “*İyi /Tatlı laf/ söz yilani deliğinden çıkarır*”(Hasan, 1997: 60, 79) ve Kosova Türklerinin söyledikleri “*Tatlı dil demir kapıları açar*” (Hasan, 1997: 79) atasözleri de tatlı dilin toplumdaki gücünü anlatır.

“Kaba sözü bile yumuşak karşılamak, acı sözlere de tatlı sözle karşılık vermek” ancak hoşgörülü insanların sergileyebilecekleri bir tavidir. Üstelik; “*Tatlı söz can azığı, acı söz baş kazığı*”dır. Kırgızistan Türklerinde; “*Cakşı kep, can azığı/ Caman kep, can kazığı* (İyi söz can azığı/ Kötü söz can kazığı)” (Çelik Şavk, 2002: 83) biçiminde söylenen atasözü; Kumuk Türklerinde “*Ariv söz-aş azığı, yaman söz- baş kazığı* (Güzel söz-aş azığı, kötü söz- baş kazığı)”, “*Yahşi söz-can azık, yaman söz- tiş kazık* (İyi söz-can azığı, kötü söz- diş kazığı)” ve “*Yahşi söz-can azığı, yaman söz- baş kazığı* (İyi söz-can azığı, kötü söz- baş kazığı)” (Pekacar, 2006: 56) şekillerinde söylenir. Makedonya Türkleri arasında da “*Dil hem eylik yapar, hem fenalık*” (Hasan, 1997: 43) atasözü yaygındır.

Kumuk, Kırgızistan ve Türkmenistan Türklerinde tatlı dilli olmak gerektiği değişik atasözlerinde de dile getirilir. Kumuk Türklerinden bazı atasözleri: “*Tatlı til, getri söz, güzel yüz- nasipli de bolur* (Tatlı dil, doğru söz, güzel yüz(lü) mesut da / talihli de olur) (Pekacar, 2006: 205), “*Tatlı tilge talav yok* (Tatlı dile hastalık yok/ Tatlı dile saldırılmaz) (Pekacar, 2006: 205), “*Yahşı sözden yav çıkar, yaman sözden dav çıkar* (Güzel sözden yağ çıkar, kötü sözden savaş çıkar) (Pekacar, 2006: 245), “*Ariv sözde accal yok* (Güzel sözde ecel yok) (Pekacar, 2006: 56), “*Berme malıñ bolmasın, tiliñde balıñ bolsun* (Verecek malın olmasın, dilinde balın olsun)” (Pekacar, 2006: 82), “*Dazusuz sözlü, damğalı yüzlü* (Ölçüsüz sözlü, damgalı/ lekeli yüzlü) (Pekacar, 2006: 99), “*Salamatlık saklağan abur alır, avliya söylegen kabur alır* (Tevazusunu koruyan hürmet görür, aptalca konuşan kabir alır)” (Pekacar, 2006: 190). Kırgızistan Türklerinde söylenen atasözlerinden örnekler: “*Cakşısı söz candın eşiği* (İyi söz canın eşiği)” (Çelik Şavk, 2002: 85), “*Cakşısı sözdü ayban da tüşünöt* (İyi sözü hayvan da anlar)” (Çelik Şavk, 2002: 85), “*Cakşının özü ölsö dö sözü ölböyt* (İyi insanın kendisi ölse de sözü ölmez)” (Çelik Şavk, 2002: 88), “*Cakşının sözü taş eritet/ Camandın sözü baş çiritet* (İyinin sözü taş eritir/ Kötünün sözü baş çürütür)” (Çelik Şavk, 2002: 88), “*Camanga kep aytam dep/ Sözüñdii ayıp kulbagın* (Kötüye söz söyleyeceğim diye/ Sözünü ayıp etme)” (Çelik Şavk, 2002: 94), “*Kıynagan da til, sıylagan da til* (Azap çektiren de dil, hürmet ettiren de dil)” (Çelik Şavk, 2002: 145), “*Tili cumşak aş ceýt/ Tili katuu muş ceýt* (Dili yumuşak aş yer/ Dili sert yumruk yer)” (Çelik Şavk, 2002: 182), “*Tilden bal da tamat, uu da tamat* (Dilden bal da damlar, ağu da damlar)” (Çelik Şavk, 2002: 182). Türkmenistan Türklerinin atasözlerinden örnekler: “*Yahşı söz baldan süyji*” (Geldiyev, 2002: 350), “*Yahşı söze gulak goy, yaman söze duzak*” (Geldiyev, 2002: 350), “*Yahşı söz söyünme, yaman söze köyünme*” (Geldiyev, 2002: 350), “*Yahşı söz yahşı eder, yaman söz vagşı*” (Geldiyev, 2002: 351), “*Doğrı adam egri sözi ar biler*” (Geldiyev, 2002: 117)

İyilik: Kırgızistan Türklerine göre iyilik ömür ışığıdır: “*Cakşılık ömür şanı/ Çökkön köñ üldü çalkıtat / Öçkön ottu tamizat* (İyilik ömür mumu- ışığı- / Çökmüş gönlü çalkalar/ Sönmüş ateşi tutuşturur)” (Çelik Şavk, 2002: 88). Yapılan iyilik yerde kalmaz: “Erge kılğan cakşılık cerde kalbayt (Yiğide yaptığın iyilik yerde kalmaz)” (Çelik Şavk, 2002: 122)

Bazı atasözlerinde –kötülük yapana bile iyilikle karşılık verme düşüncesiyle– hoşgörünün sınırları genişletilir. Karşıdaki kimse sizin iyiliğinizi anlamasa bile iyilik etmek öğütlenir: “*İyilik et at denize, balık*

bilmezse Halik bilir". Dîvânu Lügâti't- Türk'te "Edgülikni suv adakında kemiş başında tile", Kıpçak Türkçesinde "İl yiterde eygülik kıl kim atıñ kalgay cehanda cavidan", Altınordu Türkçesinde "Caksılık et, at denizge balık bilmese Halik bilir", Çağatay Türkçesinde "Yahşılık it deryaga taşla balık bilir, balık bilmese Halik bilir", Oğuz Türkçesinde "Eylük evle suya sal, eger eylük eylük ise ol seni bulur / Eylük eyle, denize burag; balıg bilmezse, Halıg bilür", Osmanlı Türkçesinde "Eylik eyle deryaya sal balık bilmezse, Hâlık bilir" (Çobanoğlu, 2004: 315) biçimlerinde geçen bu atasözü, diğer Türk toplulukları arasında da yaygındır (Çobanoğlu, 2004: 315). Kumuk Türklerinden ve Makedonya Türklerinden birer örnek: "Yahşılık et, denizge at: balık bilmese, Halık bilir" (Pekacar, 2006: 243), "Sen iyilini yap da kul görmezse, Allah görür" (Hasan, 1997: 76).

Bağışlama: Türk dünyasından derlenen bazı atasözlerinde, kötülük yapanı bile bağışlamak, iyilikle karşılamak öğütlenir: "İyiliğe iyilik her kişinin işidir, kötülüğe iyilik er kişinin işidir", "Sana taşla vurana sen aşla var", vd.

Türkiye Türkçesi'nde "İyiliğe iyilik her kişinin işidir, kötülüğe iyilik er kişinin işidir" şeklinde söylenen atasözü; Kazakistan'da "Jaksılığa jamandık herdin isi, jamaandıkka jaksılık erdin isi", Kırgızistan'da "Cakşılıkka cakşılık ar kişinin işidir / Camandıkka camandık kem kişinin işidir/ Cakşılıkka camandık kör kişinin işidir/ Camandıkka cakşılık er kişinin işidir (İyiliğe iyilik her kişinin işidir/ Kötülüğe kötülük fena kişinin işidir/ İyiliğe kötülük kör kişinin işidir/ Kötülüğe iyilik er kişinin işidir)" (Çelik Şavk, 2002; 88), Karaçay-Malkarlar'da "Aşhılığa aşhılık har kişini işidi, Amanlıkğa aşhılık erkişini işidi", Kumuk Türklerinde "Yahşılıkğa yahşılık har gişini işidir, yamanlıkğa yahşılık ergişini işidir" / "Yamanğa yahşı bolmak ergişini işidir (Kötüye karşı iyi olmak er kişinin işidir) (Pekacar, 2006: 232, 243) olarak söylenir⁴.

"Sana taşla vurana sen aşla var" atasözü Kazakistan'da "Taspen urgandı aspen ur" (Taşla vurana aşla karşılık ver), Türkmenistan'da "Daş bilen uranı aş bilen ur" (Geldiyev, 2002: 105), Kumuk Türklerinde "Duşman seni aş bulan ursa, sen aş bulan ur (Düşman seni taş ile vursa sen ekmek/ aş ile vur)" (Pekacar, 2006: 103), Kosova'da "Kim sana taş atar, sen ona ekmek at" (Hasan, 1997: 64) biçimlerinde söylenir. Bu atasözü Kumuk Türklerinden derlenen başka bir atasözü ile pekiştirilir: "Aş bulan ursa, it de haplamas (Aş ile/ ekmekle vurulsa köpek de havlamaz)" (Pekacar, 2006; 59).

⁴ Türk dünyasındaki benzerleri için bkz.: Çobanoğlu, 2004: 314.

Kırgızistan'dan derlenen iki atasözü: “*Adaşkandın ayıbı çok, aylanıp üyürün tapkan soñ / Açılıgandın ayıbı çok, özü körüp capkan soñ* (Yanılanın suçu yok, dönüp sürüsünü bulduktan sonra/ Açılanın suçu yok, kendisi görüp örttükten sonra)” (Çelik Şavk, 2002: 12)/ “*Cakşıda kek çok, kekçilde tek çok* (İyide kin yok, kincide rahat yok)” (Çelik Şavk, 2002: 86).

Dostluk/Dost Kazanma: “*Dostun bin tane olsa da az, düşmanın bir tane de olsa çok*” atasözü dost kazanmanın, barışın önemini dile getirir. Kazakistan Türkleri “*Dosuñ mıñ bolsa az, duşpanıñ birev bolsa da köp*” (Durbilmez, 2000), Kırgızistan Türkleri “*Dosuñ mıñ bolso da azdık kılát/ Duşmanıñ biröö bolso da köptük kılát* (Dostun bin olsa da az gelir/ Düşmanın bir olsa da çok gelir)” (Çelik Şavk, 2002: 115)/ “*Cüz dos az, bir kas köp* (Yüz dost az, bir düşman çok)” (Çelik Şavk, 2002: 109), Kumuk Türkleri “*Yüz dos- az, bir duşman- köp* (Yüz dost az, bir düşman çok)” (Pekacar, 2006: 255), Türkmenistan Türkleri “*Dostuñ, müñ bolsa da entek az, duşmanıñ iki bolsa eyyem ken* (Dostuñ müñem bolsa az, duşmanıñ birem bolsa köp)” (Geldiyev, 2002: 121), Kosova Türkleri “*Dost bin ise azdır, duşman bir ise çoktor*” (Hasan, 1997: 44) derler⁵. Çünkü Kumuk Türklerinin de dedikleri gibi; “*Duşmanlık kazansañ artı paşmanlık* (Düşmanlık kazanırsan sonu hüzün/ pişmanlık)”tır (Pekacar, 2006: 102).

Özeleştir: “Önce iğneyi kendine batır, sonra çuvaldızı ele” atasözünde özeleştir hâkimdir. Bu atasözünün Türk dünyasındaki kullanımına Türkmenistan Türklerinden ve Kosova Türklerinden birer örnek verelim⁶: “*İnneni özünge, bizi keseke sanç*” (Geldiyev, 2002: 218), “*İğney gendine, çuvaldızı başkasına batır*” (Hasan, 1997: 58). Kumuk Türkleri de “*Gişige ayıp etgençe özünge sud et* (Başkasını suçlamadan önce kendini yargıla)” (Pekacar, 2006: 121) derler.

İyi Niyet ve Merhamet: Kırgızistan'da söylenen “*Cakşı sana, carım ırıs* (İyi niyet yarım kısmet)” (Çelik Şavk, 2002: 85), Kumuk Türklerinden derlenen “*Yahşı neget- yarım devlet* (İyi niyet, yarım devlet)” (Pekacar, 2006: 244)/ “*Rahmulu adam- yemişli terektir* (Merhametli adam meyveli ağaçtır)” (Pekacar, 2006: 188) gibi örnekler iyi niyetli ve merhametli olmak gerektiğini öğretir.

Umut: Hoşgörüyü oluşturan kavramlardan biri de “umut”tur. Türkiye’de söylenen “*Çıkmadık candan (canda) ümit kesilmez (var)*” atasözü; Kırgızistan’da “*Ölbögön canda ümüt bar* (Ölmemiş canda ümit var)” (Çelik Şavk, 2002; 166)/ “*Canı bardın ümütü (ömürü) bar*

⁵ Türk dünyasındaki benzerleri için bkz.: Çobanoğlu, 2004:223-224.

⁶ Türk dünyasındaki kullanımlarını görmek için bkz.: Çobanoğlu, 2004:295.

(Canı olanın ümidi -ömrü- olur)” (Çelik Şavk, 2002: 95), Kazakistan’da “*Şıkpagan jannan ümit bar*” (Durbilmez, 2000), Kumuk Türklerinde “*Çıkmağan canğa umut bar* (Çıkmayan canda umut var) (Pekacar, 2006: 98) biçimlerinde söylenir⁷. Karaçay-Malkarlar arasında söylenen “*Har keçeni bir künüdüzü* (Her gecenin bir gündüzü vardır)” (Tavkul, 2001: 133), Türkmenistan’da söylenen “*Her gijeniñ bir gündizi bar*” (Geldiyev, 2002: 205) ve Kırgızistan’dan derlenen “*Cırtıkka camak tabılat / Dartka dabaa tabılat* (Yırtığa yama bulunur/ Derde deva bulunur)” (Çelik Şavk, 2002: 104) atasözleri de umutla ilgilidir.

Eğitim: Bütün kötülüklerin olduğu gibi, hoşgörüsüzlüğün kaynağı da cehalettir. Cehâlet ile birlikte kültür yozlaşması da hoşgörüsüzlüğün kaynağıdır. Yeni nesiller zengin Türk kültürüyle tanışıkça atalarının ruhlarıyla buluşacaklar; sevgiyi, saygıyı, anlayışı gönüllerine nakışlayacaklardır. Bunun için de eğitimcilere büyük görev düşmektedir. Atatürk’ün “*Yurtta sulh, cihanda sulh*” sözü ışığında; ilkokuldan itibaren çocuklara hoşgörüyü öğretmek, cehaletle mücadele etmek zorundayız. Zaten cahillik ile hoşgörüsüzlük iç içedir. Bunların çözüm yolu da eğitimden geçer. Cahili eğitmek için de hoşgörülü olmak gerekir.

“Hoşgörülü olma” bir hayat tarzı hâline getirilmedikçe, zorlamayla insanlar “anlayışlı” olamazlar. Hoşgörüsüzlüğün ilâcı kültürdür. Kültür de yeni nesillere eğitim aracılığıyla aktarılabilir. Kültür yalnızca bilgi değil, her türlü kabul ve davranışları da içine alan bir yaşayış tarzıdır. Kültür unsurları yeni nesillere yalnızca sözle değil, davranışla da aktarılır. Kırgız Türklerinde eğitimin önemi şöyle belirtilmektedir: “*Adamdın caman cakşısı, tuugandan emes tarbiyadan* (İnsanın kötüsü iyisi doğuştan değil, terbiyeden)” (Çelik Şavk, 2002: 11)

B. Aile Bireyleri ve Nesiller Arasında Hoşgörü

Hatası olsa da akrabaların hoş görülmesi öğütlenir. Kırgız Türklerinden derlenen iki örnek: “*Cakın talaşsa, catka cem* (Yakınlar –akrabalar– kavga etse, yabancıya yem –olurlar-)” (Çelik Şavk, 2002: 81), “*Cakınıña cat bolbo / Öz eliñe kas bolbo* (Akrabana yad olma/ Kendi halkına düşman olma)” (Çelik Şavk, 2002: 81).

Anneye saygı, anneye karşı hoşgörü atasözlerinde de vurgulanır. Türkiye Türkleri arasında “*Ananın bastığı yavru incimez*” ve “*Anasının teptiği buzağının canı yanmaz*” şeklinde söylenen atasözleri bu anlayışı sergiler. Kumuk Türklerinde de “Abay urğan avurtmas (Ninenin vurması

⁷Türk dünyasında başka kullanımları için bkz.: Çobanoğlu, 2004:180-181.

acıtmaz)” (Pekacar, 2006: 41) biçiminde söylenen atasözünün Türk dünyasında anlamca benzerlerinden bazıları şöyledir (Çobanoğlu, 2004: 85): “Ananın bastığı yavru ölmez” (Bulgaristan), “Enesi tepken kulının eti avırmaz” (Kazakistan), “Koyun kuzu topdamaz” (Kuzey Azerbaycan), “Enesi tepken kulının eti avırmaydı” (Karakalpak Türkleri), “At tuyağı tay öltürmez / Koy kozusun maltamaz” (Karaçay Türkleri), “Bee balasın çapçısı da mert kılbat” (Kırgızistan), “Baytal tayını depmez” (Türkmenistan), “Anisi tepken mozaynin cenı agrımas” (Doğu Türkistan/ Uygur Türkleri).

Türkmenistan Türkleri “*Atanı söylen vatanı söyler*” (Geldiyev, 2002: 43), “*Ataın bilen eneñ- Mekge bilen Medineñ*” (Geldiyev, 2002: 43) ve “*Hormat etsen, hormat görersin*” (Geldiyev, 2002: 208) diyerek büyüklere karşı saygılı ve hoşgörülü davranmak gerektiğini öğütlemiştir.

Kumuk Türkleri “*Aburlu bolmağa süysey, ataın-anaını aburla* (Saygı görmek istersen, annene babana saygı göster)” (Pekacar, 2006: 41) ve “*Ata-anağa sıy etmegen, sıydan tüşer* (Annesine babasına hürmet etmeyen hürmetten düşer) (Pekacar, 2006: 59) atasözlerini söylemişlerdir. Kırgız Türkleri de “*Ata-eneñdi sıylasañ, öz balañdan opaa (cakşılık) körösün* (Baba ve anneni sayarsan, kendi çocuğundan vefa –iyilik- görürsün)” (Çelik Şavk, 2002: 34) ve “*Ataına emne kılsañ, balañdan oşonu körösün* (Babana ne edersen çocuğundan onu görürsün)” (Çelik Şavk, 2002: 35-36) demişlerdir. Bu atasözleri “*Ne ekersen onu biçersin*” atasözü ile de anlam yakınlığı taşımaktadırlar. Bu atasözü Kumuk Türklerinde “*Ne çaçsañ onu alırsan* (Ne ekersen onu alırsın)” (Pekacar, 2006: 128), Kosova’da “*Dünyada ne ekersin oni biçersin*” (Hasan, 1997: 44) ve “*Herçez ektigini biçer*” (Hasan, 1997: 56), Makedonya’da “*Ektiysen biçersin*” (Hasan, 1997: 46), “*Ne ekersen oni biçersin*” (Hasan, 1997: 70), “*Erkes ne ederse kendine eder*” (Hasan, 1997: 48) biçimlerinde söylenir⁸. Kırgız Türklerinde söylenen “*Cakşı kılsañ özünö/ Caman kılsañ özünö/ Öödö karap tükürsön / Kaytıp tüşöör közünö* (İyilik etsen kendine / Kötülük etsen kendine/ Yukarı doğru tükürsen/ Dönüp düşer gözüne)” (Çelik Şavk, 2002: 84) atasözü de benzer anlamlar taşır.

Kumuk Türklerinden derlenen “*Sıy bermegen sıylanmas* (Saygı göstermeyen saygı görmez)” (Pekacar, 2006: 193) ve “*Sıyılını gözü ayıplını görmes* (Saygılının gözü ayıplıyı görmez)” (Pekacar, 2006: 194) atasözleri hem aile bireyleri arasında, hem de toplumdaki diğer fertlere karşı saygılı davranmak gerektiğini vurgular.

⁸ “Ne ekersen onu biçersin” atasözünün Türk dünyasındaki diğer kullanımları için bkz.: Çobanoğlu, 2004: 387-388.

Aile içinde ve toplumda küçüklere karşı hoşgörölü davranmak gerektiği “*Küçükler suç işler, büyükler bağışlar*” atasözünde dile getirilir. Kıpçak Türkçesinde “*Ulugluk kıl küçükleri bağışla*” ve Oğuz Türkçesinde “*Kiçiler suç işler, ulular bağışlar*” olarak geçen atasözü Ahıska Türklerinde “*Küçükler suç işler, büyükler bağışlar*”, Makedonya’da “*Bük küçüğe meramet, küçük büyge hürmet*”, Dobruca’da “*Balabanga saygı, kışkeneye süygi*”, Gagavuz Türklerinde “*Kuçikten heta böyükten eta kem olmaz*”, Hakas Türklerinde “*Uluglarga orın pir, kiçilerge polis çör*”, Kuzey Azerbaycan’da “*Kiçikden heta böyyükden ata*”, Kerkük’te “*Küçükten hata, böyükten ata*”, Kırım’da “*Balabanga saygı, kışkeneye sevgi atadandır*”, Kaşkay Türklerinde “*Küçük hata eder, büyük i’ta*” biçimlerinde söylenir (Çobanoğlu, 2004: 375). Türkmenistan’dan derlenen “*Gahar iniden, bağışlamak agadan*” (Geldiyev, 2002: 152) atasözünün mesajı da aynıdır.

C. Sosyal İlişkilerde ve Komşular Arasında Hoşgörü

Aynı toplum içinde yaşayan kimselerin, sosyal konumları ne olursa olsun, birbirlerine karşı hoşgörölü olması gerektiği bilinmektedir. “*Komşu komşunun külüne muhtaçtır*” atasözü, komşuların birbirlerine her zaman muhtaç olduğunu dile getirir. Bu atasözü Kosova’da “*Komşi komşının külüne muhtaçtır*” (Hasan, 1997: 65) biçiminde söylenir. Karaçay-Malkarlar arasında söylenen “*Honşung aman bolsa da töz* (Komşun kötü olsa da sabret)” (Tavkul, 2001: 134) atasözü, kötü olsa bile komşuyla iyi geçinmek gerektiğini öğütler.

Bir komşunun, başka bir insanın başına kötü bir iş gelebilir, bir hatası olabilir. Bu durumu ayıplamamak gerekir. Aynı duruma herkes düşebilir. Bunu anlatan “*Gülme komşuna gelir başına*” sözü de hoşgörölüyle ilgilidir. Bu atasözü diğer Türk topluluklarından bazılarında şöyle söylenir: “*Gülme gonşuna, galar başına*” (Azerbaycan), “*Külme dosına, keler basına*” (Kazakistan), “*Külme koşninga, kaytıp kelar başına*” (Özbekistan), “*Gülme genşına, geler başına*” (Türkmenistan), “*Küleme honşuņa, gelir başına*” (Kumuk Türkleri/ Pekacar, 2006: 146), “*Gülme koyşına, gelir başına*” (Makedonya/ Hasan, 1997: 53).

“*Ev alma komşu al*” atasözü de komşu seçiminin ve komşuluk ilişkilerinin ne kadar önemli olduğunu anlatılır.

Kırgızistan’da söylenen şu atasözleri de komşuluk ilişkileriyle ilgili sayılabilir: “*El menen eregişpe/ Batır menen coolaşpa* (Halk ile tartışma/ Batır menen coolaşpa)” (Çelik Şavk, 2002: 119), “*Elge kılğan cakşılık cerde kalbayt* (Halka yaptığın iyilik yerde kalmaz)” (Çelik Şavk, 2002: 121).

Ç. Boylar/ Oymaklar Arası Hoşgörü

Türk milletinin dirlik, birlik, düzen ve esenlik içinde yaşayarak gelişmesinden rahatsız olan pek çok ülkede, Türklerin millî birlik ve bütünlüğünü yaralayabilecek çeşitli senaryolar yazılmaktadır. Başta Türkiye olmak üzere Türk dünyasının her tarafında iç barışı bozmak, gelişmeleri önlemek için bir takım çalışmalar yapılmaktadır. “*Yer yer bilim veya fikir, yer yer sanat veya estetik, yer yer edebiyat veya ekonomi alanlarındaki bu olumsuz senaryoların geniş kitlelerce ilgi duyulur; benimsenir yahut rol alınarak oynanır hale gelmesi, çatışmalı ve sancılı bir toplum olma sürecini hızlandırmaktadır. Çatışmanın başladığı bir toplumda, dirlik, birlik ve esenlikten bahsetmek mümkün değildir. Bilindiği gibi, sosyal çatışmayı, psikolojik, sosyal ve ekonomik çözülme, parçalanma izler. Çatışmayı hoşgörü önler...*” (Tural, 1996: III)

Türk dünyası atasözlerinin bu günkü Türk dünyasına da mesajları var. Türkiye Türkleri “*Yalnız taş duvar olmaz*”, “*Tek koyundan sürü olmaz*”, “*Yalnız öküz çifte –boyunduruğa– koşulmaz*”, “*Bir elin nesi var, iki elin sesi var*” atasözlerinde birlik ve beraberlik ister. Kazakistan Türkleri “*Birlikli el ozadı, birliksiz el tozadı*” (Durbilmez, 2000) derler. Türkmenistan Türkleri “*Birigen ozar, bölünen tozar* (Birleşen ozar- birleşmedik tozar” (Geldiyev, 2002: 85) ve “*Birlik bolmasa dirilik bolmaz*” (Geldiyev, 2002: 85) diye seslenirler. Kırgızistan Türkleri “*Calgız darak tokoy bolboy* (Yalnız ağaç orman olmaz)” (Çelik Şavk, 2002: 90), “*Calgız öküz koş bolboy/ Caaktaşkan dos bolbos* (Tek öküz çift olmaz- çifte koşulmaz/ Çekişenler dost olmaz)” (Çelik Şavk, 2002: 90), “*Eki erdin dostugu / Bir belden aşırat/ Eki eldin dostugu / Miñ belden aşırat* (İki yiğidin dostluğu/ Bir belden-geçitten- aşırır/ İki halkın dostluğu/ Bin belden aşırır)” (Çelik Şavk, 2002: 118), “*Calgız taruu botko bolboy/ Botko bolso koyu bolboy/ Calgız adam tutka bolboy/ Tutka bolso da curtka bolboy* (Yalnız –tek, bir- darı lapa olmaz/ Lapa olsa koyu olmaz/ Yalnız adam baş olmaz/ Baş olsa da halka faydası olmaz)” (Çelik Şavk, 2002: 90), “*Küç birdikte* (Güç birlikte)” (Çelik Şavk, 2002: 156) “*Intımak bolboy, iş oñolbos* (Birlik olmadan iş düzelmez)” (Çelik Şavk, 2002: 124) diyerek aynı duyguları dile getirirler.

“*Et tırnaktan ayrılmaz*” (Çobanoğlu, 2004: 254-255) atasözü Türk boyları/ oymakları/ aile bireyleri arasındaki birliği, beraberliği dile getirir. “*Nerede birlik, orada dirlik*” (Çobanoğlu, 2004: 391) atasözü de Türk dünyasında yaygındır.

D. Dinler / Milletler Arası Hoşgörü

Türk milleti, bazan hoşgörülü davrandığı milletler tarafından arkadan hançerlenmiş olsa bile, “aman” dileyenleri affetmiş, inançlarında da serbest bırakmıştır. “*Aman diyene kılıç kalkmaz*” biçimindeki atasözü diğer Türk ve akraba topluluklarında da yaygındır. Altınordu Türkçesinde de “*Aman degenge kılıç bolmas*” biçiminde geçen bu atasözünün Türk dünyasındaki benzerlerini şöyle sıralamak mümkündür (Çobanoğlu, 2004; 81): “*Aman deene kılıç kalkmas*” (Makedonya, Kosova), “*Eyilgen baştı kılış kismey*” (Başkurdistan), “*Aman diyene kılıç kalkmaz*” (Bulgaristan), “*Tayma pusa his vitmest*” (Çuvaşistan), “*Aman degenge kılış tiymez*” (Dobruca), “*İyilen boynu kılıç kesmes*” (Deliorman), “*Yılan boyunu kılıç kesmez*” (Gagavuzeli), “*Aman deyenı öldürmezler*” (Güney Azerbaycan), “*Surangan mayınnı hılıs sappas*” (Hakas), “*İyilgen bastı kılış kespes*” (Kazakistan), “*Aman deyenin boynunu vurmazlar*” (Kuzey Azerbaycan), “*Aman deyene gılıç/ el gagmaz*” (Kıbrıs), “*İyilgen bastı kılış kespes*” (Karakalpak Türkleri), “*Aman degenge kılış tiymez*” (Kırım), “*İyilgen baştı kılış kespeyt*” (Kırgızistan), “*Amana gelen boynu kılıç kesmez*” (Kaşkay Türkleri), “*Egilgan boşnı kılıç kesmes*” (Özbekistan), “*İyilgen başnı kılıç kismes*” (Tataristan), “*Aman diyene pıçak çekme*” (Türkmenistan), “*Egilgen boyunni kılıç kesmes/ Yikilganni urmaydu*” (Doğu Türkistan / Uygur Türkleri).

E. Diğerleri

Hoşgörü konulu atasözleri şüphesiz ki bunlardan ibaret değildir. Tespit edilebilen diğer atasözlerinden bazıları da şöyledir:

Kırgızistan: “*Aştı kordosoñ kusturat / Erdi kordosoñ şaştırat* (Aşı hor görsen kusturur/ Yiğidi hor görsen şaşırtır)” (Çelik Şavk, 2002: 28), “*Camandıktı unutkan cakşı/ Cakşılıktı unutkan caman*” (Çelik Şavk, 2002: 93), “*Camanı bolboy cakşı cok/ Çımını bolboy bahşı cok* (Kötüsü olmayan iyi yok/ Sineği olmayan bahşı yok)” (Çelik Şavk, 2002: 94), “*Duşmanıñ suu berse dosuñday kör* (Düşmanın su verse dostun gibi gör)” (Çelik Şavk, 2002: 116), “*Zulum eşikten kirse/ İris tündüktön çıgat* (Zulüm kapıdan girince/ Kısmet bacadan çıkar)” (Çelik Şavk, 2002: 189)

Kumuk Türkleri: “*Açuv gelir- bilim geter, bilim gelir-açuv geter* (Öfke gelir, bilim gider; bilim gelir, öfke gider)” (Pekacar, 2006: 43), “*Adam yañıla- yañıla alim bola* (İnsan yanıla yanıla âlim olur)” (Pekacar, 2006: 45), “*Tıñlap bolsañ, tilsizden de payda alarsan* (Dinlemesini bilirsen dilsizden de faydalanırsın) (Pekacar, 2006: 209), “*Yaraşıvlu yolnu-yoruknu tanır* (Uzlaşmacı yol yordam bilir) (Pekacar, 2006: 236), “*Sahavat gişi, tüzeler işi* (Cömert kişi, düzeler işi)” (Pekacar, 2006: 192).

Karaçay-Malkarlar: “*Temir üyge de çüy kerekdi* (Demir eve de çivi gerekir)” (Tavkul, 2001: 219), “*Tengiz közlevden suv tiley edi* (Deniz pınardan su istiyordu)” (Tavkul, 2001: 219), “*Saklıkga sokurdan üren* (Dikkatli olmayı körden öğren)” (Tavkul, 2001;199), “*Çıganak katında gokka da biter* (Dikenin yanında çiçek de yetişir)” (Tavkul, 2001: 115), “*Bal çibinni urganı açı, balı tatlı* (Arının sokması acı, balı tatlı)” (Tavkul, 2001;70).

Türkmenistan: “Ağaç iymişinden belli, adam kılmışından” (Geldiyev, 2002: 17)⁹, “*Doğruluk dost gapısı*” (Geldiyev, 2002: 117), “*Horluk ölümden yaman*” (Geldiyev, 2002: 208), “*İşiş ayıbtı bolmaz*” (Geldiyev, 2002: 220).

Kosova ve Makedonya: “*El elden üstündür*” (Hasan, 1997: 46), “*En cüzel intikam çütilige ilk etmektir*” (Hasan, 1997: 47), “*Her bir çiçek cendi rengini açar*” (Hasan, 1997: 55), “*Fena diyececegine iy de*” (Hasan, 1997: 50), “*Gördün deli dön geri*” (Hasan, 1997: 52).

Hoşgörünün de bir sınırı vardır. Hoşgörü sınırının olmadığı yerde hoşgörüsüzlük hâkim olur. Sözgelimi; baskıya, kavgaya, şiddete, savaşa, can yakmaya, kan dökmeye karşı hoşgörülü davranılırsa, bu eylemleri yapanlara fırsat verilmiş olur. Barışın kendiliğinden oluşacağını, gelişeceğini sanmak safdilliktir. Barış için de emek gerekir. Barış uğrunda gerekirse savaşılabılır. Bölücü gurupların da “hoşgörü”yü dillerinden düşürmemesi, Türklerin iyi niyetlerini istismardan başka bir şey değildir. “Hoşgörü”yü maske olarak kullananlara karşı “Hoşgörü ne değildir?” sorusunu cevaplandırmak yerinde olur. Millî değerleri önemsememe, kutlu değerleri umursamama; bağınazlığı, ahlâksızlığı, kavgayı, câhilliği, her çeşit saldırıyı tabî sayma ve gülerek karşılama “hoşgörü” değildir. Bu sebeple hoşgörünün sınırını iyi ayarlamak gerekir. Ne aşırı yumuşak, ne de fazla sert olmalı. Karaçay-Malkarlar arasında söylenen şu atasözü, bunu çok güzel dile getirmektedir: “*Artık cumuşak bolma büberle, Artık katı bolma sındırırıla* (Fazla yumuşak olma büklerler, Fazla sert olma kırarlar)” (Tavkul, 2001: 49). Benzer bir atasözü de şöyledir: “*Asırı tatlı bolsang aşarla, Asırı açı bolsang atarla* (Çok tatlı olsan yerler, Çok acı olsan atarlar)” (Tavkul, 2001: 50).

⁹ Türkmen Türkçesinden aktarılan atasözlerinde “ç” karşılığında “y”, “y” karşılığında “i” harfi verildi.

Sonuç

Hoşgörü, Türk dünyası atasözlerinde önemli bir yere sahiptir. Sevgi, saygı, barış, adalet, tahammül, sabır, tatlı dil, uzlaşma, dostluk, iyilik, bağışlayıcılık, eşitlik, anlama/ anlayış, iyimserlik, yapıcılık, eğitim, iyi niyet, merhamet, vb. gibi hoşgörünün temelini oluşturan kavramların Türk dünyası atasözlerinde öne çıkarıldığı görülür. Hoşgürsüzlüğün temelini oluşturan cehalet, sevgisizlik, saygısızlık, adaletsizlik, tahammülsüzlük, taassup, önyargı, kin, anlamama/ anlayışsızlık, kötümserlik, kötülük, yıkıcılık, vb. gibi kavramlar ise kötülenir.

Farklı olanları dışlamak hoşgürsüzlük, farklılıkları kabul ederek onlara da yaşama hakkı tanımak hoşgörülülüktür. Aslında aynı ailenin mensupları bile bütünüyle aynı özellikleri taşımazlar. Çeşitli soy, boy, kültür, inanç mensubu insanları “her yayladan bir çiçek” kabul ederek farklılıkları zenginlik saymak, dışlamamak gerekir. Türk boyları ve akraba toplulukları, farklı kültürler ve topluluklara karşı büyük hoşgörüyle ve barışçı duygularla yaklaşmışlardır. Din, millet, boy, mezhep farklılığı hoşgörüyle karşılandığı gibi; komşuluk ilişkileri ile nesiller arasındaki ilişkilerin de hoşgörüyle pekiştirileceği bilinmektedir.

KAYNAKÇA

- Acaroğlu, Türker, 1993, *Türk Atasözleri*. İletişim yay.: İstanbul.
- Acaroğlu, Türker, 1999, *Bulgaristan Türkleri Üzerine Araştırmalar*, Kültür Bakanlığı yay.: Ankara.
- Aksoy, Ömer Asım, 1965, *Atasözleri ve Deyimler*. I. Baskı, TDK yay.: Ankara.
- Alizade, Samed, 1992, *Oğuzname: XVI. Yüzyılda Yazılmış Türk Atasözleri Kitabı*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı yay.: İstanbul.
- Başdaş, Cahit, 1997, “Türkmen Halk Nakılları”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4, 107-117.
- Biray, Nergis, 1999, “Türkmence Nakıllar (Atasözleri)”, *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Dr. Himmet Biray Özel Sayısı*, Ankara, 46-91.
- Birtek, Ferit, 1944, *En Eski Türk Savları (Divanü Lügati’-Türk’ten Derlemeler)*. TDK yay.: Ankara.
- Bozkurt, Fuat, 1995, “Türk Halk Kültüründe Hoşgörü”, *Uluslararası Hoşgörü Kongresi Bildirileri (10-12 Haziran 1995)*, Antalya.
- Ceylan, Emine, 1996, *Çuvaş Atasözleri ve Deyimleri*. Simurg yay.: Ankara.

Çağatay, Saadet, 1962, “Nogay Atasözlerinden Birkaç Örnek”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten- 1961*, Ankara, 47-51.

Çobanoğlu, Özkul, 2004, *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*, AKM yay.: Ankara.

Dilçin, Dehri, 2000, *Edebiyatımızda Atasözleri*. TDK yay.: Ankara.

Durbilmez, Bayram, 2000. “Türük Dünyesinde Ortak Halık Şıkarmaları”, *Ohutuşu Professorlar VIII. Teoriyalık Ğilmi Konferansiyası (Öğretim Üyeleri VIII. Teorik İlmî Bilgi Şöleni)*, Hoca Ahmet Yesevi Uluslar arası Türk- Kazak Üniversitesi, Türkistan/ Kazakistan, 25-28 Nisan 2000.

Durbilmez, Bayram, 2003. *Türk Halk Kültüründe Hoşgörü*, 2. baskı, Bizim Gençlik yay.: Kayseri.

Ergin, Muharrem, 1984, *Orhun Abideleri*, Boğaziçi yay.: İstanbul.

Geldiyev, Gurbandurdi ve Annamurat Altıyev, 2002, *Türkmen Nakılları ve Atalar Sözü*, AKM yay.: Ankara.

Güleryüz, Naim, 1995, “Tarihten Bir Örnek: Türk Toplumunu”, *Uluslar arası Hoşgörü Kongresi Bildirileri (10-12 Haziran 1995)*, Antalya.

Gümüş, Muhittin-İsmail, Zeyneş, 1995, *Türkçe Açıklamalı Kazak Atasözleri*. Engin Yayınevi: Ankara.

Gümüş, Muhittin-Kürenov, Sapar, 1995, *Türkçe Açıklamalı Türkmen Atasözleri ve Bilmeceleri*. Engin Yayınevi: Ankara.

Gümüş, Muhittin-Musaoğlu, Mehman, 1995, *Türkçe Açıklamalı Azerbaycan Atasözleri*. Engin Yayınevi: Ankara.

Gümüş, Muhittin-Yoldaşev, İbrahim, 1995, *Türkçe Açıklamalı Özbek Atasözleri*. Engin Yayınevi: Ankara.

Hasan, Hamdi, 1997, *Makedonya ve Kosova Türklerince Kullanılan Atasözü ve Deyimler*, TDK yay.: Ankara.

İslamoğlu, Mahmut, 1987, “Kıbrıs Türk Atasözlerinin Kerkük ve Kosovadaki Varyantları”, *III. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri (7-9 Mayıs 1987)*, Eskişehir.

İsmail, Zeyneş, 1995, “Kazak Sözlü Edebiyatında Hoşgörü”, *Uluslararası Hoşgörü Kongresi Bildirileri (10-12 Haziran 1995)*, Antalya.

Musaoğlu, Mehman, 1996, “Türk Atasözlerinin Konu ve Dil Özellikleri”, *VI. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri (5-7 Mayıs 1995)*, (Hız. Güven Taneri), Eskişehir, s.139-141.

Oy, Aydın 1972, *Tarih Boyunca Türk Atasözleri*. İş Bankası yay.: İstanbul.

Öztopçu, Kurtuluş, 1992, *Uygur Atasözleri ve Deyimleri*. Doğu Türkistan Vakfı yay.: İstanbul.

Tavkul, Ufuk, 2001, *Karaçay Malkar Atasözleri*. Kültür Bakanlığı yay.: Ankara.

Taymas, Abdullah Battal, 1968, *Kazan Türkçesinde Atasözleri ve Deyimler*, TDK yay.: Ankara.

Tural, Sadık, 1996, “Hoşgörü İhtiyacında Birleşmek”, *Erdem, Türklerde Hoşgörü Özel Sayısı-I*, 8 (22). AKM yay: Ankara.

Ülküsal, Müstecib, 1970, *Dobruca'daki Kırım Türklerinde Atasözleri ve Deyimler*. Ankara Üniversitesi Basımevi: Ankara.

Vasfi, İhsan S., 1985. *Irak Türklerinde Deyimler ve Atasözleri*. Fuzuli yay.: İstanbul.

ÜÇ KELOĞLAN MASALININ PSİKOLOJİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

DURSUN, Aysun
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Anlatıma dayalı türler arasında yer alan masallar üzerine, geçmişten günümüze kadar çeşitli araştırmalar yapılmış ve masal metinleri farklı yöntemlerle çözümlenmiştir.

Bu çalışmanın amacı birçok anlatı metninde karşımıza çıkan birinci dereceden kahramanın evinden, memleketinden ve sevdiklerinden ayrılma durumunu en çok bilinen üç Keloğlan masalında (Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu, Keloğlan ile Kötü Köse, Açıl Sofram Açıl) değerlendirerek bu gidişleri uzaklaşma motifi çerçevesinde ele almaktır.

Böylelikle evinden, memleketinden ve sevdiklerinden uzaklaşan kahramanın gidişlerini ve geri dönüşlerini tetikleyen istemin psikolojik temelleri, insan kişiliğini eksiklik ya da yetersizliği giderip üstünlük veya yetkinliğe ulaşma çabasıyla anlamlandırmaya çalışan Alfred Adler'in bireysel psikolojik kuramı ile bireyin gelişim ve öğrenme süreci dikkate alınarak açıklanmaya çalışılacaktır.

Bir eksiklikle başlayan masal; Keloğlan'ı babasızlığına ve kelliğine rağmen inanılmaz ya da ulaşılmazı başarmaya yöneltmektedir. Masalların başında evinden ve annesinden ayrı kalan ya da uzaklaşan Keloğlan'ın, masalın sonunda bütün kazanımlarına rağmen ailesine ya da evine dönmesi son derece dikkat çekicidir.

Anahtar Kelimeler: Keloğlan, masal, çözümleme.

ABSTRACT

An Analysis of Three Keloglan Folk Tales in Terms of Psychology

Many researches into folk tales have been carried out so far and folk tale texts have been analyzed through various methods.

This research aims to assess the separation of the hero himself from his

home, hometown and his loved ones in three best known Keloglan folk tales (Keloglan'ın Ali Cengiz Oyunu, Keloglan ile Kötü Köse, Açıl Sofram Açıl) and analyse this aspect in the context of getting apart. Therefore, the psychological basis triggering the desire of the hero, who has left his home, hometown and loved ones, to separate and come back will have been revealed by taking into consideration the individual's development and learning processes and employing Alfred Adler's individual psychological theory which explains the human personality as an effort to reach superiority and capability after overcoming shortages and flaws.

In the folk tale which begins with a shortage, Keloglan achieves the incredible and the impossible despite being fatherless and bald. It is quite interesting that Keloglan, who leaves his home and mother at the beginnings of the folk tales, returns to his home and family at the ends despite having achieved all his goals.

Key Words: Keloglan, folk tale, analysis.

Giriş

Psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud, hayatımızın rasyonel idarecileri olmadığını aksine farkında olmadığımız bilinçaltı güçler tarafından kontrol edildiğimizi iddia etmiştir. Ancak bu konudaki söz sahibi tek kişi S. Freud değildir. Bu sürecin başlatılmasından yaklaşık yirmi yıl sonra S. Freud'la bir veya daha fazla konuda anlaşmazlığa düşen analistler ortaya çıkmıştır. S. Freud'a muhalif olan bu kişilerden en önemlileri; Carl Jung, Karen Horney ve Alfred Adler'dir. C. Jung, libidonun işlevi, insan kişiliği etkileyen güçler ve bilinçaltına yaptığı vurgular açısından S. Freud'la görüş ayrılığına düşmüştür. K. Horney kendi çalışmasını S. Freud'a zıt olmaktan çok onun sistemini yayan ve geliştiren bir çalışma olarak nitelendirmiştir. A. Adler'in teorik görüşleri ise S. Freud'dan kesin çizgilerle ayrılır. S. Freud, davranışı geçmiş yaşantıların etkilediğini vurgularken A. Adler'in yönelimi geleceğe dönüktür. A. Adler kurmuş olduğu "bireysel psikoloji"yi sosyal bir çizgi üzerinde geliştirmiştir (Schultz ve Schultz, 2001: 431, 435, 479, 485-487, 492, 494, 499). Kendisini sosyal yapı, aile yapısı, kültürel sistem dolayısıyla ortaya çıkan bireysel kişilik problemlerini çözmeye adanmış A. Adler, sosyal güdülerin insana etkisinden söz ederken insanlarda var olan telafi mekanizmalarının başarıya ulaşmada etken olduğunu ifade etmektedir (Yörükân, 2006: 5). Bu çerçevede telafi mekanizmalarını kullanan Keloğlan, başarıya ulaşmak için söz konusu üç masalda; "Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu" (Tezel, 1992: 140-149), "Keloğlan ile Kötü Köse" (Alptekin, 2002; 460-461),

“Açıl Sofram Açıl” (Güney, 1992: 120-130) evinden uzaklaşmaktadır. Bu uzaklaşmaların hepsi toplum içinde bir yer işgal eden bireyin statüsünü şekillendirmek ya da kesinleştirmek amacıyla gerçekleştirilen gidişlerdir.

Masalların Çözülmesi

“Keloğlan’ın Ali Cengiz Oyunu”, “Keloğlan ile Kötü Köse” ve “Açıl Sofram Açıl” adlı masalarda genç yetişkinlik döneminde olduğunu varsayabileceğimiz Keloğlan’ın evlenmek, evi geçindirmek ve gezmek için annesinin yanından ayrılması ve bu amaçları gerçekleştirerek geri dönmesi gerekmektedir. Çünkü toplum içinde bireye atfedilen statü bu geri dönüşe zemin hazırlamaktadır. Yani Keloğlan’ın toplum tarafından belirlenen statüsü, onun engelleri aşarak, verilen görevi yerine getirmesini sağlar (Yörükân, 2006: 31, Fichter, 31). Bireyin, genç yetişkinlik (18-30 yaş) döneminde yaşamını birlikte geçireceği hayat arkadaşının kim olacağına, nasıl bir sosyal çevre edineceğine karar vermesi gerekmektedir (Bacanlı, 2003: 51-52). Keloğlan, padişahın kızıyla evlenebilmek, Kötü Köse’den ağabeyinin intikamını almak ve komşular tarafından çalınan mallarını tekrar elde edebilmek için çaba harcamak zorundadır. Çünkü Keloğlan da tıpkı kendini ispatlamayan çocuklara veya gençlere isim konulmayan eski Türk töresinde olduğu gibi ve evinden uzaklaşmalı, amacına ulaşmalı, geriye bir şeyleri başarmış olarak dönmeli ve gelişim sürecini devam ettirmelidir. Zira bir amaç düşüncesi olmadan bireysel her türlü etkinlik anlamını yitirir (Adler, 1996: 9).

Keloğlan’ın evinden ayrılmadan önceki durumu ile eve döndükten sonraki durumu arasında çeşitli farklılıklar vardır. Keloğlan, evinden, sevdiklerinden ve memleketinden uzaklaşmadan önce tembel, kendi halinde yaşayan, gelecek kaygısı olmayan yani pasif bir tip iken sıraladığımız uzaklaşmalar gerçekleştiikten sonra özgüven sahibi, toplumda kendine belli bir yer yani statü edinmiş aktif bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. “Keloğlan’ın Ali Cengiz Oyunu” adlı masalda Keloğlan, padişahın kızıyla evlenmeye, dolayısıyla padişahın damadı olmaya hak kazanmıştır. O, annesini padişahın kızını kendisine isteme konusunda ikna ederken kararlı davranmış ve padişahın kendisinden bulunduğu talep karşısında da yılmayarak, padişahın kızıyla evlenebilmek için canından olma tehlikesine rağmen istikrarlı bir tavır sergilemiştir. Masalın sonunda Keloğlan, toplumun ona yakıştırdığı eksik tipten çok uzak bir noktadadır. Çünkü küçük bir evde annesiyle yaşayan, babası hayatta olmayan Keloğlan’ın özgüven sahibi bir kimlik kazandığı söylenebilir. Nitekim padişahın kızıyla evlenme isteğini dile getirebilmesi ve padişahın karşısında Ali

Cengiz Oyunu'nu sergileyebilmesi bu durumun bir kanıtıdır. “Keloğlan ile Kötü Köse” adlı masalda Keloğlan, akılsız bir tip olarak tanıtılmaktadır. Ağabeyinin intikamını almak için Kötü Köse'nin yanında işe girmesi onun cesaretini gösterirken, Kötü Köse'yi kendi kazdığı kuyuya düşürerek ve onun mallarına sahip olarak aslında son derece akıllı bir tip olduğunu ortaya koymaktadır.

“Açıl Sofram Açıl” adlı masalda da tembelce gezerek gününü gün eden Keloğlan'ın tesadüfî bir olaydan bir hayat dersi çıkardığını görebiliriz. Keloğlan, yolda bulduğu on para sayesinde satın aldığı leblebiyi bir kuyuya düşürünce kuyudaki Arap Bacı'dan sırasıyla sihirli bir sofraya, bir değirmen ve bir tokmak alır. Annesinin uyarılarına kulak asmayan Keloğlan bireysel bir tavır sergileyeyim, kendimi ispat edeyim derken sofrayı ve değirmeni kaybeder. Masal boyunca aynı dikkatsizliği, özensizliği ve cehaleti gösteren Keloğlan aslında bir yandan öğrenme sürecini gerçekleştirmektedir. Çünkü öğrenme; tekrar veya yaşantı sonucu davranışta gözlenen kalıcı değişiklikleri kapsar (Yeşilyaprak vd.: 2002, 31). Keloğlan, bu deneyim sonucunda masalın sonunda başına inip kalkan tokmak sayesinde nasıl davranması gerektiğini öğrenir. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında Keloğlan, annesine karşı gelip komşuları yemeğe davet ederken, yerli yersiz altınları harcarken sorumsuzca ve ben merkezli tavırlarının sonuçlarını hesaplayamamış olabilir. Ancak masalın sonunda karşımızda alın teriyle para kazanmasını öğrenen ve sorumluluk sahibi bir Keloğlan vardır.

İnsan doğasındaki en önemli psikolojik gerçek, kişiliğin birlik ve bütünlüğünün yanı sıra üstünlük eğilimi ve çabasıdır. A. Adler'e göre üstün olmayı istemek evrensel bir duygu ve insan kişiliğinin ebedi özelliğidir. Belli özelliklerin çocukluk yıllarında çevresel koşulların etkisiyle şekillendiği söylenebilir. Bu koşullar, bireyde var olan aşağılık, güçsüzlük ve güvensizlik duygusunun yerini başarıya ve üstünlük duygusuna bırakmasını sağlar (Adler: 1998, 32-33).

Söz konusu masalarda Keloğlan, kelliği ve fakirliği yüzünden aşağılanan ve horlanan bir tiptir. Bu yüzden üç masalda da kendini çevresindekilere ispatlama gayreti vardır. “Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu” adlı masalda Keloğlan, padişahın kızını isteme konusunda bir imkânsız başarıyla önce annesini sonra da padişahı ikna etmektedir. Keloğlan'ın annesi onun bu talebini şuursuz bir hareket olarak nitelendirmiş ve Keloğlan'ın ısrarıyla onun dileğini gerçekleştirmiştir. Keloğlan, yaşadığı memlekette kimse tarafından bilinmeyen bir oyunu öğrenerek ve padişahın huzurunda bu

oyunun sahibi Ali Cengiz’i yenerek ikinci bir engeli aşmakta ve toplum tarafından küçümsenmesine rağmen zoru başarmakta ve kendini ispat etmektedir. Yani Keloğlan’ın isteğinin verilen zor bir görevle engellenmeye çalışılması ve onun bu engeli aşarak padişahın kızına, dolayısıyla amacına ulaşması söz konusudur.

“Keloğlan ile Kötü Köse” adlı masalda Keloğlan, onu işe yaramaz biri olarak gören Köse’yi akıllı davranışları ve yaptığı oyunlarla alt etmektedir. Köse, Keloğlan’ın görünüşüne aldanıp onu yanında çalıştırmak için işe almaktadır. Keloğlan, tutum ve davranışlarıyla Köse’den baskın çıkar ve böylelikle bir kez daha amacına ulaşır. “Açıl Sofram Açıl” adlı masalda da Keloğlan, Arap Bacı’dan aldığı nesnelere tılsımı sayesinde, annesinin uyarılarına rağmen bütün komşularını yemeğe davet eder, yine aynı sihirli nesnelere sayesinde altın ve gümüş kazanır. Keloğlan’ın bu davranışlarının altında yatan düşünce onu aşağılayan ve beğenmeyen komşularına ve hatta annesine kendini ispat etmektir.

Böylelikle A. Adler’in insan rollerini belirleyen asıl gerçeğin çevre olduğunu ifade ettiği sosyal psikolojik görüş bir kez daha desteklenmektedir. Çünkü A. Adler’e göre “yetersizlik duygusu” yetersizliğin kendisinden daha önemlidir ve her zaman bir sosyal arka planı vardır. Bu duygu kişinin kimi zaman kendini toplum dışına itmesine kimi zaman da toplumda kendine belirli bir yer edinmesine sebep olmaktadır.

Bireyler, buldukları durumlardan (aşağılık, güçsüzlük, güvensizlik) kurtulup daha yüksek bir seviyeye ulaşmayı ve bir eşdeğerlilik duygusuna kavuşmayı kendisine amaç edinir (Adler, 2002: 14, Adler, 1998: 33).

Üstünlük amacının belirlenmesinde rol oynayan önemli etkenlerden biri de; toplumsallık duygusunun boyutlarıdır. İnsanların toplumda belli bir saygınlık düzeyine ulaşma isteği bu boyutlardan biridir (Adler, 2002; 88). Bu üç masalda görüldüğü üzere Keloğlan’ın amacı engelleri aşarak toplumda kendine belirli bir yer edinmektir. Tecrübesizliğine, cehaletine yenilen Keloğlan; kendisine çevre tarafından belirlenen rol ile zafere ulaşmaktadır.

A. Adler’in üzerinde durduğu önemli konulardan birisi de çocukların dünyaya geliş ve doğum sırası dolayısıyla aile içerisinde cereyan eden sosyal ilişkilerin kişiliği ne derece etkilediği konusudur (Yörükân, 2006; 57). Masalarda kimi zaman tek, kimi zaman da son çocuk olarak karşımıza çıkan Keloğlan, doğuş sırasında oluşan hiyerarşi nedeniyle farklı psikolojileri bünyesinde barındırmaktadır. Bireylerde gelişim

ve öğrenme süreci göz önüne alındığında tek çocuklar bencil, kendini düşünen, toplumla çok fazla teması olmayan tipler olarak algılanmaktadır. Bununla beraber tek çocukların daha güvenli, daha uyumlu ve daha başarılı oldukları yönünde araştırmalarda bulunmaktadır. Son çocuklar ise asıl üzerinde durulan çocuklar olarak görülmektedir. Özellikle masalarda en zeki çocuklar son çocuklardır (Bacanlı, 2003: 119- 120).

Nitekim Keloğlan'ın, "Açıl Sofram Açıl" adlı masalda ayrıldığı eve ve annesine dönmesinin altında yatan nedenin bu psikolojilerin etkisinden kaynaklandığı söylenebilir. Tek çocuk olan Keloğlan, her ne kadar kendi kararlarını kendi alan bağımsız bir yapıdaymış gibi görünüp bireyselleşmeye çalışsa da bağımlı bir kişilik yapısı geliştirmekte, durmadan birinin kendisine yol göstermesini beklemekte ve ancak hata yaptıktan sonra annesinin sözünü dinlemektedir. Çünkü Keloğlan çocukluk ve yetişkinlik dönemi arasında kendine ait yeri bulmakta zorlanmaktadır. Kendi aklına güvenen ve yetişkin bir insan tavrı sergileyen Keloğlan, aslında ana-baba, yetişkin ve çocuk rollerini birbirine karıştırmakta ve dolayısıyla tembellik eden, kalıcı herhangi bir meslek sahibi olmayan ve böyle bir gayret içine girmeyen bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır (Dökmen, 2006: 203).

"Keloğlan ile Kötü Köse" adlı masalda Keloğlan son çocuktur ve ağabeyinin başaramadığı işi, kendisi rahatlıkla yapar ve hatta sonuçta Köse'ye karşı kazançlı çıkan taraf olur. "Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu" adlı masalda Keloğlan bencil ve kendini düşünen bir tavır takınmakta ve annesinin ne dediğine aldırmadan kendi dileğinin yerine getirilmesini beklemektedir. Bununla beraber masalın sonunda karşımıza çıkan Keloğlan tipi uyumlu, kendine güvenen ve başarılı bir tiptir. Çünkü sadece padişahın kızıyla evlenmeyi düşünen Keloğlan, annesine karşı "koruyucu ana-baba" rolü üstlenmekte unvan ve para kazanmasına rağmen annesini rahat ettirerek, yanında olmasını istemektedir. Böylelikle Keloğlan annesini koruyup gözetebilecektir (Dökmen, 2006: 193). Ayrıca padişahın huzurunda sergilediği oyunu başarıyla tamamlaması onun kendini ispatlama ve bireyselleşme gayretini desteklemektedir.

Toplumdaki her bireyin genç yetişkinlik dönemi dikkate alındığında "evden uzaklaşma" konusunda bir eğilime sahip olduğu söylenebilir. Nitekim günümüzde de genç yetişkinler tıpkı Keloğlan gibi iş bulmak, evlenmek, eğitim almak ya da değişik yerler görmek amacıyla evlerinden uzaklaşmaktadır. Bu istek ve eğilim arka planında genç yetişkinlerin kendilerini kimi zaman ailelerine ya da sevdiklerine kimi zaman da hayata karşı ispatlama çabası yatmaktadır.

Sonuç

Keloğlan üç masalda da kendisine verilen görevi ya da işi başarıyla tamamlamış ve amacına ulaşmıştır. Ancak amacına ulaşabilmek için gerekirse evinden ve sevdiklerinden günlerce uzakta kalmayı da göze almıştır. Keloğlan'ın fiziksel (kellik) ve bireysel eksikliği (babasızlık), onun olaylara ve hayata karşı duruşunun daha sağlam olmasını gerektirmiştir. Nitekim Keloğlan, kendisiyle alay edilmesine ve aşağılanmasına rağmen yapabileceklerinin farkında olan bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır.

Masalların geniş insan kitlelerine hitap ettiği dikkate alındığında Keloğlan'ın üstünlük sağlamak isteğinin bu üç masalda pekiştiği görülür. Ayrıca Keloğlan'ın masalların başından sonuna kadar farklı ruh hâlleri sergilediği ve evden gidişlerinin aslında bu ruh değişimlerine zemin hazırladığı unutulmamalıdır.

Masallar, toplumsal muhayyileyi ve anlayışı diri tutmaktadır. Dolayısıyla Keloğlan'ın bütün eksikliğine (parasızlığına, dikkatsizliğine, kelliğine...) rağmen toplumdaki bireylerin gelişim ve öğrenme sürecini ve bu sürecin ortaya çıkardığı kimliği yansıttığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Adler, Alfred, (1996), Yaşama Sanatı, (Türkçesi Kâmuran Şipal), Say Dağıtım Ltd. Şti., İstanbul.

-----, (1998), Çocuk Eğitimi, (Türkçesi Kâmuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul.

-----, (2002), İnsanı Tanıma Sanatı, (Türkçesi Kâmuran Şipal), Say Dağıtım Ltd. Şti., İstanbul.

Alptekin, Ali Berat, (2002), Taşeli Masalları, Akçağ Yayınları, Ankara.

Bacanlı, Hasan, (2003), Gelişim ve Öğrenme, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Dökmen, Üstün, (2006), İletişim Çatışmaları ve Empati, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Güney, Eflatun Cem, (1992), Masallar, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Fichter, Joseph, Sosyoloji Nedir?, (Çev. Doç. Dr. Nilgün Çelebi), Toplum Kitabevi, Konya, (Tarihsiz).

Schultz, Duane P. ve Schultz, Sydney Ellen, (2001), Modern Psikoloji Tarihi, (Çev. Yasemin Aslay), Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Tezel, Naki, (1992), Türk Masalları 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Yeşilyaprak, Binnur vd., (2002), Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi, Pegem A Yayıncılık, Ankara.

Yörükân, Turhan, (2006), Alfred Adler Sosyal Roller ve Kişilik, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

“MUHADERAT”TA FEMİNAL SÖYLEM

*ELİUZ, Ülkü
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Türk edebiyatının ilk kadın yazarlarından Fatma Aliye Hanım'ın “Muhaderat” adlı romanı, kadınlığını gerçekleştirmek isteyen başkişinin, kendisini nesne ve kurban yapmaya çalışan çevreye/topluma isyan ve itaat merkezli çelişkili tepkilerinin anlatımından oluşur. Eserde, feminal söylemin etkinliği içinde kendini kurtarmış, eğitilmiş, bilinçli ve özgür bir kadın imgesi yaratılır. Toplumun kabulleri, yerleşik ve tutucu değer yargıları göz ardı edilmeksizin kendiliğini bulan başkişi Fazıla'nın çoğunlukla düşünsel boyutlu isyanları, ‘öteki’ rolüne mahkum edilmeme, cinselliği olan bir insan ve erkek ile eşit özgür bir birey olma gayretinin sonucudur.

“Muhaderat” romanında evlilik, cariyelik, aşk, ihanet, yozlaşma gibi temalar çevresinde Müslüman-Türk kadınının feminal anlamda kendini fark edişlerini temsil eden Fazıla tipi ile toplum içindeki ayrımcılığı değiştirme, erkekle eşit şartlara sahip olarak varolabilme, ezilip sömürülmeye karşı uyanık olma ve ekonomik özgürlüğünü kazanma çabaları vurgulanır.

Tebliğde, tarihî ve siyasi arka plan kültürü ile felsefi-bilimsel düşüncelerle ilgilenen bir kadın yazarın, erkek yazarlarla farklılıkları tespit edilerek eserdeki cinsiyeti önemseyen bir yaklaşımın metnin yorumlanma sürecine kazandırdıkları, toplumsal oluşumların kurgusal dünyadaki görüngüleri ve yazarın üslubu değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, eşitlik, özgürlük, fark ediş, kendi olma.

ABSTRACT

Feminal Discourse in “Muhaderat”

Muhaderat which is a novel of Fatma Aliye Hanım, one of the first woman novelists of Turkish literature, consists of narrations reflecting contradictive reactions of the main character, who wants to live her womanhood, based on rebellions and obedience towards environment/society

* Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ELAZIĞ. Belgegeçer: ueliuz@firat.edu.tr/ ulku.eliuz@mynet.com Elazığ.

that tries to sacrifice her. In the novel, an educated, conscious and free woman image is created with a feminal discourse. The rebellions of the main character Fazıla, who discovered herself without neglecting society's expectations and conservative moral values, are the results of the struggles of being a human with sexuality, a free person and equal with men and not being forced to be the "other" person.

In the novel of Muhaderat, the struggles to change discrimination in the society, to live as having equal conditions with men, to resist being used and to gain economic freedom are stressed with the character of Fazıla representing awareness of Muslim-Turkish woman in a feminal context in the framework of marriage, love and betray.

In this paper, determining the differences of a woman writer having philosophic-scientific thoughts with a historical and political background from male writers, the contributions of an approach giving importance to sexuality to the process of text interpretation, the appearance of social formations in the fictional world and writer's style will be evaluated.

Key Words: Woman, equality, freedom, awareness, ego.

Giriş

Sosyolojik, politik ve ahlakî yönleri olan feminizm, erkek egemenliğine karşı kadın haklarını anlamayı ve sorgulamayı amaçlar. Bu bağlamda feminizm, "*kadınların erkeklerle aynı haklara (güç ve) yetkilere ve olanaklara sahip olmaları gerektiği düşüncesi ve bu düşüncüyü gerçekleştirmek için ortaya konan uğraş*" (Procter, 1995; 512) olarak tanımlanır. Dolayısıyla feminizm, toplumu eğitmek ve aynı zamanda tek taraflı bir önerme üzerine kurulu kurumların yeniden yapılandırılması için bilinç düzeyini yükseltmeyi hedefleyen bir reform hareketidir.

Bir cinsin diğer cinsi *öteki*'leştirilmesinin yanlış ve insanlığın gelişimi önündeki en büyük engellerden biri olduğu düşüncesinde odaklanan feminizm, cinsiyetin bireysel ve toplumsal kimlik biçimlenmesindeki rolünü de sorgular: "*Feminist bilinç, kadınların ezilen bir gruba mensup olduklarının ve dolayısıyla haksızlığa uğramış oldukların farkına varmalarını ve bu haksızlığın doğal değil de toplumsal/kültürel bir olgu olduğunu kavramalarını içerir.*" (Berktaş, 2006: 88) Bu bağlamda varlığının anlamını sorgulayan kadın için, ikincil, öteki olmamak adına çaba göstermek toplumsal kabullere karşı bir meydan okuyuştur.

Tarih boyunca hep baskı, sömürü, ayrımcılık ve dışlanma ile karşı kar-

şıya kalan kadın, “*güç ilişkilerinin en görünür hale geldiği alan*” (Baykan, Ötüş-Baskett, 1999: 20) olan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin doğasını anlayabilme isteği içerisindedir: “*Kadınlık ve erkekliğin biyolojik bir temeli vardır ve bu değişmez; ancak cinsiyet, bu temelden ibaret değildir; onun üzerine kurulan ve toplumsal bağlama göre değişen bir örüntü vardır: Toplumsal cinsiyet.*” (Bora, 2005: 37) Yazılmamış kurallar ve dayatılan roller ile erkek egemenliği veya baskısı altında bir alt kültür olmaya itilip erkeğin hakimiyeti altında ikincil/ öteki konumuna dışlanırken, kendi duyusal kimliğinin farkındalığında ben oluş süreci yaşar. Bu süreçteki feminal farkedişler dizgesi, kadının kişi olarak kendi benliğini oluşturma serüveni hâlidir.

İlk Türk Kadın Yazar: Fatma Aliye ve Eseri: Muhaderat

Tanzimat döneminin ünlü devlet adamlarından tarihçi Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olan Fatma Aliye, Türk edebiyatının ilk kadın roman yazarıdır. İlk kadın roman yazarı olması ve dönemin toplumsal etkinliklerine katılması, edebiyat tarihi açısından dikkate değerdir.

Eserlerinde feminal farkedişler dizgesini, kadın-yazar kimliğiyle kurgulayan Fatma Aliye, Osmanlı ailesi içinde geçen olayları, önceleri Fransız romantiklerinin etkisi altında ve giderek gerçekleri yansıtan boyutta metinleştirir. Fatma Aliye'nin eserleri, “*Türk edebiyatında kadının kendini gerçekleştirme, öğrenim görme, ekonomik bağımsızlığa ulaşma yolunda engellenmemesi, toplumda erkekle eşit şartlar altında var olabilme şansına sahip olması, ezilmeye sömürülmeye karşı uyanık olması, bu uğurda çaba harcaması anlamında feminizm*”(Aytaç, 2006: 403)'in roman kurgusu içindeki varlığının ilk örnekleri halindedir. Fatma Aliye eserlerinde, kadın psikolojisini ve erkeğe bağımlı yaşama zorunluluğundaki kadının sorunlarını kadın-yazarın kimliğiyle aktarır.

Muhaderat (1891)¹, Fatma Aliye'nin devirle ilgili yapılan çalışmalarda “*yenilik atılımı*” (Baykan, Ötüş-Baskett, 1999; 85) olarak nitelenen ikinci romanıdır. Eser, Tanzimat devrinin ataerkil bakış açısının baskıcı, yıkıcı ve savaşçı değerleri ile egemen özne erkeğin yanında nesne, kurban rolüne sürüklenen kadınların öyküsünün anlatımından oluşur. Yazar, toplumdaki kadın statüsünün, alınan eğitim, mensup olunan aile ve en önemlisi de toplumda genel olarak yerleşmiş bulunan “kadın” kategorisi ile kavramsal düzeyde canlı bir güç olarak kadın-yazar kimliğinden kurgular.

Muhaderat, sultanlık-kölelik ikilemindeki başkışı Fazıla'nın toplumsal

¹ Çalışmada Fatma Aliye Hanım, Muhaderat (Haz. Kerim Çetinoğlu), Beyaz Balina Yayınları, İstanbul 2005 kullanılmıştır.

erkin yaptırımları, kız ve erkek ayırımına dayalı normları aşma mücadelesinin özgün bir kurgusudur. Eserde, tarih boyunca hep ezilen, sömürülen, dövülen ve “*dışlanmış bir öteki olarak kurgulanan*” (Berktaş, 2006: 112) kadınların erkeğe tabi yaşayışına ve kendi oluşlarının hep bastırılışına, engellenişine; düşünsel boyutlu, eyleme dönüşmeyen başkaldırılar dile getirilir.

Fazıla, kendiliğini bulmaya çalışan eğitilmiş, bilinçli bir kadın imgesidir: “*Fazıla'nın bir çok hususiyetleriyle, Fatma Aliye Hanım'ı temsil eden bir kadın kahraman olduğunu düşünebiliriz. Başka bir ifadeyle, romancı, Fazıla'da kendini idealize etmiştir*” (Has-Er, 2000: 348) Başkişi, ötekiliğine, ikincilliğine mahkum olmama adına düşünsel boyutlu eylemlerde bulunur ki, bu tavrıyla Müslüman- Türk kadınının feminal uyanışının da simgesi olur.

Eserde, evlilik, aşk, ihanet, dostluk, kaçış, yozlaşma, cariyelik, yabancılaşma gibi temalar, feminal söylemin etkinliği içerisinde entrik kurguyu şekillendirir. Eserde başkişi dışındaki kadınlar (Calibe, Fevkiye, Enise, Rûveyde, Münevver Hanım, Fevkiye'nin annesi, Muhterem Efendi'nin Hanımı, Reftar, Mehveş, Mehpare, Sevda, Muhabbet, Mürebbiyeler, Sadberk Hanım, Fazıla'nın kayınvalidesi, Mefharet vd.), toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin farkında değildirler ve sadece günlük bir yaşamı süren nesnel kişiliklerdir. Yazar, kadınların ikincil konumlarında etkili olan biyolojik, sosyal, psikolojik, dilsel, hukuksal, ekonomik ve düşünsel nedenleri sorgularken bazı çıkarımları önceler. Toplum içindeki cinsiyet ayrımcılığının boyutlarını belirginleştirerek, kadın olmanın özne'liği engelleyen ve kadınları nesnelleştiren genel eğilimlerini işaret eder.

Çalışmada, başkişinin şahsında kadının feminal uyanış serüveni şu başlıklar altında değerlendirilmiştir:

- Kadının düşünsel ve dilsel boyun eğişi: susma, kabullenme
- Babaya itaat: yapıtımsal bağlılık
- Eve ve erkeğe lazım olan nesne/ makine olarak görülen kadın
- Kadının yeniden doğuşu: Kendi oluşu

Kadının Düşünsel ve Dilsel Boyun Eğişi: Susma, Kabullenme

Tanzimat döneminde erkek egemenliğinde “*kendini gerçekleştirme*” (Aytaç, 2006: 403) ayrıcalığını kullanamayan/kullanmasına izin verilmeyen kadın, var olan toplumsal düzende, öteki olarak yaşamayı, nesne olmayı kabul eder ve kadınlığını yadsır. Eserde, kadınların geleneksel rolleri ve kendilik değerleri arasında yaşadığı çatışmanın, erkekler ya da erkeklik

lehine bir gelişim çizgisi izlediği görülür.

Fatma Aliye, isyan-boyun eğiş/ itaat arasında sıkışan kadının özgürlük arayışına Türk-İslam anlayışı çerçevesinden yaklaşır. Romanın başkişisi ve Fatma Aliye'nin ideal kadın tipi olan Fazıla, toplumsal normlar, yerleşik ve yanlış değer yargıları ile kuşatılmış bir kadındır.

Erkek egemen toplumun “köle”si ve kocasının “*ücretsiz evcil kölesi*” (Michel, 1984: 65) olmaya zorlanan diğer bütün kadınlar gibi başkişisi Fazıla, insiyatifsiz, edilgen, olaylara yön verebilmek yerine olayların kendi adına gelişmesini beklemek durumunda bırakılan, her an toplumun eleştirisine uğrayabilecek olan bir tiptir. Bu nedenle kendisine sunulanları kabullenir ve çaresiz susar: “*Kadınlar için en uygun dil. Konuşmamak veya susmaktır. (..) Susmak, savaşımın imkânsız olduğunu gösterir.*” (Oh, 2007: 204) Kendisine, ailesinin onurunu koruması gerektiği bilinci yüklenmiştir ve isyan etmeksizin boyun eğer, sabreder. O, annesi gibi melek soyludur ve annesinin yazgısını ödünçlemiştir:

“– ne kadar büyük sabrın var! Üstelik daha on yedi yaşındasın.

– on beş yaşından sonra çocukluk geçer. Karakteri çocuk olanlar ise kırk beş yaşına gelseler yine çocukturlar. (..)

– bu yaşta çocuklara annelik ediyorsun! Yalnız annelik mi ya? Babalık görevini sen yapıyorsun üstelik, üstelik okulunu bitirmek ve eğitim seviyesinin mükemmel olması için sen gayret ediyorsun.” (s. 11-12)

İsmiyle müsemma olarak faziletli, erdemli, anlayışlı, kişilikli ve sabırlı bir kişidir. Bu verili değerleri ile Fazıla, toplumsal konumu, kimin kızı ya da karısı olduğu gerçeği, aile yapısı ve cinsiyetinden ötürü bulunduğu toplumdaki biçilmiş rolleri benimsemek zorunluluğu arasında sıkışır. O, toplum içindeki ayrımcılığa rağmen, cinselliği olan bir insan olma ayrıcalığını kullanmak ve etken bir özneye dönüşmek ister.

Babaya İtaat: Yaptırımsal Bağlılık

Fazıla ve diğer bütün kadınlar, kendilerine sunulanların ve yaşamak zorunda olduklarının bilincindedir. Fakat olumsuzlukları ve kendilerini sınırlayan durumları değiştirmek için bir şey yapamazlar; daha doğrusu yapmayı bile düşünemezler: “*Kadınlar kendi düşünce, duygu ve görüşlerini kamu önünde açıklamaktan korkmakta; başkaları, çoğunlukla da erkekler tarafından geliştirilen düşünceleri benimsemeye zorlanmaktadır.*” (Demir, 1997– 79-80) Bu kabulleniş, olanlar ile olması gerekenler arasında yaşanan iç çatışmanın sonucudur. Kendine güvensiz ve tereddütlü

olan kadın, bu durumda sadece susar ve kabullenir:

“Ben babama beni filanca adama veriniz diyemem. O babamın hakkıdır. (..) babama karşı gelemem.” (s.124)

“Bir kıza eş seçmesi babanın hakkı olduğunu bilirsin değil mi? (..) Benim görevim sana hükmetmek, senin vazifem de bana itaat etmek olduğunu biliyor musun yavrum?” (s.148)

Evleneceği erkeği seçme hakkı bile kendisinde olmayan başkışı, *“nizam adına, düzen adına, müessesese adına, örf adına ve daha da müşahhası erkek uğruna.”* (Sezen, 2002: 113) özgürlüğünü kullanamaz/kullanmasına izin verilmez. Bu kuşatılmışlık içerisinde, cinselliği nedeniyle elinden haklarını geri alma şansı hatta isteme olanağı dahi yoktur. Baba ve daha sonra da koca, onun bütün haklarını tümüyle engeller.

Erkek egemen toplum yapısında ailenin yaşam biçimini belirleyen, kararları kendisi veren ve aile bireylerinin davranışlarından sorumlu olan baba tipi olarak Sai Efendi, kızından kendine kayıtsız şartsız itaat bekler. Mutlak ataerkil anlayışın temsilcisi olan Sai Efendi, şeklen kendisine düşen görevleri yapan, özde ise duyarsız ve umarsız bir babadır: Çocuklarının ve evinin idaresi için ikinci evliliğini yaptığını söylemesine rağmen aslında kendisi/bedeni için evlenir:

“Çocuklarına anne; evine çeki düzen getirecek ve kendisine kadınlık edecek birine ihtiyacı olduğunu görür. Zavallı adam! Her kadının kendisine iyi bir eş olabileceğini biliyordu. Ama çocuklarına anne olup olamayacağını düşünemedi. (..) Şimdi ilk önce çocuklarına anne, evine bir idareci lazımdı. Ama mesele bunu yapmaya gelince keyif her şeyden önemlidir derler. Adamcağız keyfi için kendine eş arıyordu ama böyle demiyordu.” (s. 23-24)

Topluma karşı rol yapan ve ideal bir baba olduğunu göstermeye çalışan Sai Efendi, sadece kendisini, kendi rahatını düşünür. Bakar ama görmez. Üvey annenin çocuklarına yaptığı eziyetleri, evinin içinde dönen oyunları ve hatta eşinin kendisini aldatmasını fark edemez. Kendi dışındaki dünyaya karşı hep kapalıdır ve kolayca yönlendirilebilir. Kızını/Fazıla'yı eşinden ayrıldığında evine kabul etmez; hatta hile ve iftiralar ile reddeder.

Kendine sunulanları yaşamak zorunluluğu ile karşı karşıya kalan başkışı, evdeki ve toplumdaki etkisizliğinin bilincindedir:

“Benim neye sözümün geçtiği var ki hizmetçiye geçsin.” (s. 11)

Fazıla ve diğer bütün kadınların toplum içindeki genel devinimini ve

etkisizliğini gösteren bu durum karşısında evlilik tek çıkış yoludur. Zira, kadının özelde evde, genelde ise toplumda etkisi yoktur; varlığı bir anlam ifade etmez.

Başkişi, annesinin ölümünden sonra kendisine ve kardeşine destek olan komşu Münevver Hanım'ın oğlu Mukaddem ile evlenerek, evden kurtulmak ister. Münevver Hanım'ın kendisini kardeşiyle birlikte kabul ediyor olması için bu evliliğin önemini artırır:

“Münevver Hanım beni de Şefik'i de çok sever. Bu güne kadar bize annelik ve hamilik etti. Benimle beraber Şefik'i de kabul edecekmiş.” (s. 15)

Kendisini kabul edilecek bir nesne olarak gören başkişi, yaşamın kendisine sunduklarını değiştirme ve etkileme şansının olmadığını düşünür: *“Kadınların trajedisi, onlara atfedilen rolleri bizzat kendilerinin seçmeleridir, bu rollerinin onlara dayatılmalarında yatmaktadır.”* (Demir, 1997: 99) Bir alt-kültür halinde kendisine benimsetilen değerleri ve kabulleri içselleştirir.

Eve ve Erkeğe Lazım Olan Nesne / Makine Olarak Görülen Kadın

Eserde, bireylerin evlilikten beklentileri farklı görüngüler gösterir. Genel anlamda *“İnsan toplumlarının evrensel ensest yaşağına getirdiği evrensel bir çözüm”* (Badinter, 1992: 117) olan evlilik, iki kişinin aynı noktada buluşması, aynı noktaya bakması olarak değil; başkişi dahil olmak üzere bütün kadınlar için zorunlu bir kaçış halindedir. Evlilik, ideal masalsı birlikteliğe yaklaşır, aile mitosunu anlayışının organik bütünlüğüne uyum ve destek sağladığı zaman birey için anlam kazanır. Fakat eserde, evlilik sadece tensel birlikteliği ifade eden ve kadın için bir kurtuluşu imler durumdadır. Fazıla, diğer bütün genç kızlar gibi belli bir yaşta sonra evliliğe/ bir erkeğe hazırlanır:

“Fazıla'nın piyanosunun yaşına göre olmadığını mükemmel derecede iyi çaldığını herkes bilip söylüyor. (...) resimde bile o mükemmelliğe ulaştı. Her konuda bilgisi becerisi var. Yaşlılarının yapamayacağı şeyleri büyük ustalıklarla yapıyor. Fransızcası mükemmel, bundan başka çok da güzel yazıyor. Türkçeyi bunlardan önce ilerletti. Hâlâ da devam ediyor. Gelin olunca kadar da devam ettireceğim.” (s. 41-42)

Eğitimi, alışkanlıkları ve davranışları evliliğe ve evleneceği erkeğin rahatına yönelik düzenlenen Fazıla, evlilik yaşının doğal ritüeli olan görücü geleneği ile de karşı karşıya kalır. Erkek anneleri, oğullarına ve ailelerine *“en iyi”*, *“en güzel”*, *“en becerikli”* kızı arama ve seçme görevini bir misyon gibi yürütürler:

“Oğul evlendirmek isteyenler birçok kızı birden görüp içinden istediğini beğenmek için düğüne gelirler. Seçip seçip de istediğini beğenirler. Beğenirler ama bakalım beğendiğini de ona verirler mi? Asıl mesele hepsi de şanına, ailelerine yaraşır en güzel, en becerikli, en iyi kızları ararlardı.” (s. 17)

Toplumsal norm kategorisinde yer alan “kız arama” ve “kız seçme” eyleminin hedefi, erkek çocuğa iyi bir evlilik yaptırmaktır. Kendileri de birer kadın olan anneler, hem cinslerini nesnelleştirmektedirler; fakat bunu geleneksel bir sorumluluk olarak yükledikleri için olağan ve kutsal bir görev olarak algılamaktadırlar. *“Vücutları başkalarının beğenisine sunulan bir meta haline getirilerek kendilerine yabancılaştırılan”* (Demir, 1997: 79) genç kızlar, görücü ritüelinde bir nesne/ eşya konumuna indirgenir ve kendileri de aynı bakış açısına sahip olduklarından bu durumu, insiyatif-siz, edilgen ve pasif bir şekilde kabullenirler.

Fazıla, üvey annesi Calibe'nin kendisine ve erkek kardeşine darlaştırdığı baba evinden kurtulmak için evliliği ister. Onun için, annesinin ölümü ile başlayan olumsuzlukların ve üvey anne ile yaşanmaz bir nitelik kazanan baba evinden kurtuluşun adıdır evlilik. Bu yönüyle, sorunların çözümünü imler. Buna rağmen, on yedi yaşında hem kendinin hem de erkek kardeşinin sorumluluğunu alan/ almak zorunda kalan başkışı, evliliğin kurtuluş mu, yoksa yeni sorunların başlangıcı mı olacağı konusunda endişelidir:

“– gelin olup gitsen bu rahatsızlıktan, bu sorunlardan kurtulurdun.

– ben de bu şans varken gittiğim yerde de rahat ve mutluluk bulacağımı zannetmiyorum. (..) Ne yapayım kaderimmiş.” (s. 13)

“Ben iyi diye evlenirim de kötü çıkarsa bahtıma.” (s. 140)

Evlilik, kaderdir yani kadının geleceği şansa bağlıdır: *“Kadınları bir kadere mahkum etmek, kurtuluşlarının önüne toplumsal veya iktisadi kurumları, insanın biyolojik yahut psikolojik yapısını aşılamaz engeller olarak koymaktadır.”* (Demir, 1997: 95) Seçilen ama seçemeyen kadınlar, bu durumda çaresiz bir boyun eğiş içerisindeyler.

Bu aşamada, çatışma yaşadığı ve kendisine itaat etmeyen hizmetçisi Reftar'ı satmayı düşünür. Bu hemcinsini satma hakkını sorgulama, kadın-efendi ve kadın-köle arasındaki çelişkilerin de göstergesidir:

“Anneciğim hayattayken bana “Ben şu kızın hain bakışını beğenmiyorum, satalım. Kızım ben sana başkasının alırım” dedi. Çocukluk akli! Kesinlikle razı olmadım. Beraber oynadığım için kıyamadım. Kendim için

düşman beslemişim. Önce satmak için hükmüm geçti. Fakat şimdi satmak için geçmiyor.” (s. 11)

Evin idaresinde, çocukların bakımında, hatta erkeğe kadınlık görevi için satın alınan kölelerin/ cariyelerin hiçbir insani ve yasal hakkı yoktur. Toplum, onları gerekli durumlarda çoğunlukla fiziksel olarak kullanır; fakat onların ruhsal durumları ile ilgilenmez. Çoğunlukla kadın olan bu köleler, kayıtsız şartsız itaat etmek ve efendinin/sahibinin emirlerini yerine getirmek zorunda olan birer “*cinsel nesne halinde*” (Mendel, 2000: 117) ve “*erkeğin şiddeti ve çevreden gelen baskı yüzünden içindekileri dışa vurmadan hep içinden tıkanık durumdadır*” (Oh, 2007: 204)lar. Evlilik ile kendisi de bir erkeğin kölesi durumuna gelen kadının, kendi hemcinsini bu şekilde kullanması ise, toplumsal ikiliğin göstergesidir. Romanın başında kölesini/ hemcinsini satmayı düşünen başkişi, sonunda ise kendisi köle olarak satılır.

Calibe, Süha ve Reftar’ın işbirliği ile atılan bir iftira sonucu Fazıla-Mukaddem evliliği engellenir. Bu süreçte, Fazıla bütün geleneksel kabulere rağmen kendi evlilik kararını kendisi alma yönünde bir gayret gösterir:

“Babasına ‘ben filanca adamı isterim, beni onunla evlendir.’ diyemezse de, ‘Ben filanca adamı istemem, beni ona verme.’ diyebilecekti.” (s. 128)

Fakat babasının baskıcı, dayatmacı tavrına direnemeyen Fazıla, razı olma zorunluluğu içerisinde hareket eder ve ilk evliliğini bu kaçış psikolojisi içinde sonradan görme, şımarık bir mirasyedi olan Remzi Bey ile yapar. Remzi için kadın, evdeki herhangi bir eşyadan farksızdır: gerekli ama önemsiz...

“Remzi, evine gerekli olan şeyi tedarik ettiği gibi harem için de birkaç cariye aldı. Daireyi güzelce düzenledi. Sonra o daireye bir hanım gerektiğini gördü. Evine getireceği kızın da iyi bir terbiye görmüş bir soylu kızı olmasını istiyordu. Soylu kızının nasıl olduğunu bildiğinden değil, sadece evinde bulunacak hanımın bir asil kızı olmasına heveslendiğinden ve asalete pek özendiğinden bunu istemişti.” (s. 171)

“Gerekli” olduğu fark edilen bu eşyayı almak isteyen Remzi, duygusal değil, fiziksel ve maddi bir evlilik yapmak istemektedir. O, “*itaatkar, edilgen, hareketliliği düşük ve yaşam alanı sınırlı*” (Bora, 2005: 103) bir kadın ile evlenmek istemektedir. Onun için kadın, sadece ev ve beden için kullanılacak bir nesnedir:

“Rıfkı ile Remzi gibi babalarının karşısında, annelerinin ağzını açmaya cesaret edemeyip kocasının getirdiği bir basma elbiselik için birkaç kere el etek öptüğünü ve külbastı tuzsuz olmuş diye sille tokat dayak yediğini gören adamların nezdinde eş denilen şeye neden kadar kıymet versinler ki?.. Bu gibi erkekler, evlilik hayatını, yaşadığını sadece kendisinin iddia ettiği kadını hiçbir hata kabul etmedin hareket eden bir makine gibi görürüler. Belki de eşlerinin cansız olduklarını düşünürler! Hatta bunlar eşlerinin cansız olduklarını düşünürler! Hatta bunlar eşlerine katlanamayacak derecede yaptıkları zulümlerini para ve hediyelerle örtmek isterler ki onlara da öylelikle gönülleri hoş edilen eş lazımdır.” (s. 179)

Erkek, ataerkil düzenin kendisine tanıdığı ayrıcalıkları istismar ederek, kadını “makine”, “cansız” ve “şey” olarak niteleyecek derecede ikincilleştirir: *“Ataerkilliğin özel mülkiyete dayalı ailesinde kadınlar hane içinde erkeklerin malıdır; ilk ve tek amaçları erkeğe haz vermek olan kadınlar, nesnelere çok daha az önemlidir. (..) Onu bir mal gibi sahiplenen ve vahşice kıskanan egemen erkek, onu bin türlü kuralla kuşatır.” (Donovan, 2007: 97)* Babanın anneye yaptığı baskı, sömürü ve eziyeti, kendisi de eşine reva gören erkek için bu durum olağandır, gelenekselleşmiş bir ‘öteki’leştirmedir. Kadın-erkek ilişkisinde bu fiziksel güç ve cinsiyet farklılığı merkezli çatışma, Fazıla-Remzi evliliğinde çok belirgin olarak kendini gösterir. Fazıla, kurtuluşu olan eşine ve evliliğine sıkı sıkıya sarılır. Kendisini kocasına adar; onu gerçek bir tutkuyla sever:

“O zamana kadar aşk ve sevgiyi eşi olacak adama saklamış olduğu için, düşündüğü kişi eşi olamasa da evlendiği adamı o eski sevdasını kalbine gömerek sevdi. Hem de sevdası arttıkça arttı. (..) Evlendikten sonra sevgisini verdiği adamın Remzi olduğunu görüp, artık olanca aşk ve sevgisiyle onu sevmeyi de kolaylıkla kabullendi. (..) Evlilik önemli bir adımdı. (..) Mukaddem Bey’e aşkın ne demek olduğunu, Fazıla eşini sevince anladı. Aşkı öylesine arttı ki artık Remzi’yi çıldırısıya seviyor, sevgisi gittikçe büyüyordu.(..) Fakat zavallı kadın kendisinin de sevdiği tarafından sevilme istiyordu.” (s. 171-172)

“Fazıla’nın tek arzusu Kocasını ile mutlu olmaktır. Hatta eşinden ayrı olarak geçirdiği zamanlarda hayatı boşu boşuna akıp gidiyormuş gibi gelirdi. Remzi olmadan geçirdiği ömrü ömürden saymazdı.” (s. 175)

Başkışı, kendisini bedeni ve ruhu ile evleneceği erkeğe saklamış ve evlendikten sonra da kocasına sınırsız bir bağlılık içerisinde kendisini adanmıştır. Kocasını sever, ona aşık olur, onu yaşamının merkezine yerleştirir. Fakat Remzi, Fazıla’nın beklentilerine cevap veremez. Onun için kadının

bir önemi yoktur. Yaptığı satın alma nitelikli evliliğin, kendisini toplum içinde saygın bir yere getirmesi yeterlidir:

“Ben hiç çirkin hanım alır mıyım? Sonra benim zenginliğim neye yarar?” (s. 181)

Kadını, kendisini tamamlayan bir özne olarak değil de, bir eşya/nesne gibi algılayan Remzi, bu bakış açısıyla Fazıla’ya sevgi ve ilgi göstermez:

“Bir gün Fazıla, Remzi’nin tam iki saat boyunca bir köpeğini okşamakla vakit geçirdiğini gördü. O köpeği kıskanmıştı. Çünkü Remzi hiçbir gün iki saatini kendisiyle sohbet etmek için geçirmemişti. Aslında bu kadar süre beraber oldukları olmuştu. Fakat o zamanlar Remzi mutlaka başka bir şeyle meşgul olur, ya kırılmış bir sandalyenin ayağını tıpkı bir marangoz gibi yapmak ya da kendinin yapmış olduğu bir sehpayı veya küçük bir dolabı Avrupa boyasıyla boyamakla uğraşır; Fazıla’ya pek laf atmazdı. Zaten Fazıla’ya söyleyecek sözü olmadıktan sonra ne bulup da söylesin.” (s. 174)

En yakını olması gerek eşinin yanında bir “köpek” kadar değeri olmayan, bir eşyaya (sandalye, dolap, sehpa) gösterilen ihtimamı göremeyen Fazıla, evlilikten ve eşinden beklentilerinin karşılığını bulamaz; kompleks yaşar. Bu iletişimsizliği ve evliliğini sorgulayan Fazıla, eşinin ihanetleri karşısında olgun davranır; fakat bu da çözüm olmaz:

“Fazıla; artık kendisinin yapacağı şeyin, hemen ertesi günü babasının evine gitmek olduğunu gördüyse de kendi için babasının evinin herkesinki gibi olmadığını hatırladı. (...) kocasının evindeki rahatsızlıktan kaçacaksa, babasının evinde rahat bulamayacağını, aksine şimdi kocası ile de geçinemeyip geldi diyerek kendisine daha çok zulüm edeceklerine tahmin ediyordu. Zavallı kadın uzun süre düşündükten sonra, üvey annesinin kahrını çekmektense kocasının kahrını çekmeye razı oldu.” (s. 196)

Evlilik hayatında umduklarını bulamayan ve kocasının ihaneti ve sevgisizliği ile yıkılan başkışı, “kocasının kahrını çekme”, “ihanetlerine göz yumma” ile “babasının evine dönme” arasında sıkışır. Her iki mekan da, onun için dar/kapalı niteliklidir. Bu ikilem içerisinde, kocasını tercih etmek zorunda kalır.

Yeniden Doğuş: Kendi Oluş

Fazıla, kocasının ‘çocuğun olmuyor’ bahanesiyle cariyeleri odalık almasına, onlarla bir tür ihtiyaç giderme ilişkisi kurarak gönül eğlendirip bıktıktan sonra tekrar geceyi dışarıda geçirmeye başlamasına tahammül

etmeye çalışır. Bu dönemde, Remzi ile kendisini kıyaslayan Fazıla, feminal bir uyanış içerisinde:

“– Beyefendi! Ben bu işe çocuk için rıza göstermişim. Çünkü bu durumda insanlar beni ayıplamazdı. Fakat şimdiden sonra ben sizin odalık almanıza razı olursam, o vakit herkes bana hayvan nazarıyla bakar. Beni ele güne rezil edersin.

– Acayip! Sanki hiç karısının üzerine odalık alan yok. Hepsi çocuk için mi alıyor?

– O başka mesele beyefendi! Mesela bir erkeğin karsından üstün bir şeyi olur. Gerek güzelliğinden, gerek bilgisinden, kültüründen, akıl ve zekasından ya da asalet fazlası olur ki o erkek bir karı daha alabilsin. Eğer o iki karı da o erkekteki üstünlüğü dolduramayacak olursa erkek yine fazla kalırsa, o erkek bir daha alabilir. O üç kadın bir yere geldiği halde yine o erkeğin değerinde bulunmaz ve ona denk gelmezlerse, o adamın bir dördüncü de almaya hakkı vardır. O dört kadının varlığı dahi o erkeğin kıymetine varamazsa, artık o erkeğin de ondan sonra odalık namıyla pusulanın aşağısına doğru istediği kadar hesap yürütmeye hakkı vardır. Lakin gelelim bize! Seninle bana fiyat biçilmeye kalkışılrsa, acaba benimle kıyas olunabilir misin hiç?” (s. 203-204)

Başkışının, erkeğin dört kadınla evlenmesi yani ilk eşin/ kendisinin rızası alınarak yapılsa da çok eşlilik üzerine yaptığı bu yorum, erkek-kadın eşitsizliğinin ve erkeğin lehine düzenlenen toplumsal düzenin bir işaretidir. Evlilik, iki kişinin biz’de buluşarak tek beden ve ruhta bütünleşerek birbirini tamamlamasından uzak bir nitelik almıştır. Sadece erkeği memnun etme ve bu memnuniyeti sağlama adına kadını kullanma merkezli bir ilişkiye dönüşmüştür. Erkek istediği sayıda kadını cinsel anlamda sömürme ve kendisine tanınan bu sınırsız imtiyazı koruma hakkına sahiptir. Erkeği memnun etme yönünde, kadının hem beden hem ruh olarak sömürüldüğü ve erkekle eşit bir konuma getirilmeye çalışıldığı görülür ki, bu durum kadınların kendi oluşlarının en temel engelidir. Kadın hiçbir hakka sahip olmayan bir nesne halindedir. Toplumsal yaptırımlar ile, kadın sınırlanır ve bu sınırları erkek belirler; erkeğe ise sınırsız bir özgürlük alanı sunulur.

Başkışı, kocasının kendisiyle ne zeka, ne akıl, ne beceri, ne de asalet yönünden eş olmadığını farkındadır ve bunu söylemekten de çekinmez. Onun bu tavrı, mutlak ataerkil düzene bir başkaldırı niteliğindedir, zira “mutlak ataerkillikte kadınla erkek arasındaki ayrılık öylesine dikey bir hiyerarşiye dayanır ki, cinslerin birbiriyle karşılaşmasını ve birlikte her-

hangi bir şey yapabilmelerini bile dışlar görünmektedir. Biriyle ötekini, iyi ve kötü, güçlü ve güçsüz vb. karşıtıllıklarla düşünme sonucunda, ortak yanları tümüyle algılanamaz olmuştur. Seçilmiş ırkla lanetli ırk arasında nasıl bir ilişki bulunabilir ki? Üreme (ve üretim) her şeye rağmen birlikte yaşamalarını zorunlu kılsa da, ilişkileri türdeş olmayan, yabancı, hatta düşman iki dünya arasındaki ilişkinin ötesine geçmez.” (Badinter, 1992; 129) Bu genel hükmün ötesine geçmeye çalışan başkışı, kocasının haksızlıklarına karşı tepkiler geliştirir: Kocasıyla aynı odada yatmamaya başlar/odalarını ayırır, genç kızlığında olduğu gibi kendisine zaman ayırmaya başlar, kitap okur, piyano çalar, eski arkadaşlarıyla görüşür. Bu onun kendi geleceğini kendisinin belirlemesi yönünde attığı ilk adımlardır; zira *“insan, kendi özgür seçimleriyle kendi varlığına şekil verebilir, kendisini değiştirebilir. İnsanın yapısını ve davranışlarını, genetik özellikleri veya çevre şartları değil; kendi özgür seçimleri belirler. Seçme özgürlüğü, aynı zamanda sorumluluk da getirir.”* (Dökmen, 2002: 29) Böylece tam boyunduruk rolünden kurtularak ‘kendim’ duygusu içinde varlık bulmaya çalışır. Bu şekilde geçen dört yıl içinde kocasının, tavırlarına devam etmesi ve bu tavırlara kendisinin tepkisizliği karşısında çevreden gelen eleştiriler üzerine, başkışı babasının evine dönmeye karar verir. Fakat babası, onu evine kabul etmez:

“Ben kızımı ölünceye kadar geçinsin diye kocaya verdim.” (s. 210)

“Ölünceye kadar geçinmek”, kadın için tek yoldur. Başına ne gelirse gelsin itiraz etme, ailesinden destek isteme ya da bir çözüm arama şansı yoktur. Bu çıkmazda Fazıla, tek çıkar yol olarak ölümü/intiharını düşünür. Zira kocası kendisini aldatmakta, aşağılamakta ve o bunları çaresizlik içerisinde seyredip kabullenmek zorunda kalmaktadır:

“Kocam beni evinden attı. Babam evine kabul etmedi! Tüm bu olanlardan sonra yapılacak tek şey eldeki birkaç parça mücevher ve eşyayı satıp, tek odalı bir eve sığınmak ve işleyip çalışmak veya bir yerlerde hizmetçilik yapmaktı. (..) Kocasının evinden attığı, babasının kabul etmediği bir kadına insanların ne gözle bakacağını sen de bilirsin.” (s. 214)

Bu intihar mektubunda belirtildiği ve özellikle vurgulandığı gibi kadının ev’i bile yoktur. Babasının ve daha sonra da kocasının evinde yaşar. Onlarla herhangi bir uyuşmazlık durumunda ise dışarıda kalır. Sağlam dini bir terbiye almış olmasına rağmen intihara yönelen Fazıla, bir kadının/ölmüş annesinin hayali ile intihardan kurtulur. İntiharın dinî ve ahlakî yanlışlığını vurgulayan bu ifadeler, Tanzimat döneminde genel bir eğilim olan bu kaçış yöntemi eserde sorgulanır ve kadın için bunun kurtuluş olmadığı, asıl kurtuluşun kendi olarak yaşamak olduğu belirtilir.

“İntiharı hiçbir şey yapmaya güçleri kalmayıp, her şeyden aciz olanlar gerçekleştiriyorlar! Halbuki bir şey yapmaya çabalamadıkları gibi, o acizler Allah’a karşı isyan ediyorlar? Şu dünyadaki acılara katlanamazken kendilerini ebedi bir azabın içine atıyorlar.(..) Bu fikirlerim beni intihardan vazgeçirdi. İntihar! Miskinlerin, zayıfların, sabırsızların, korkakların başvurdukları bir yoldur! Evet! İntihar, eziyete, cefaya tahammül edemeyecek kadar miskinlerin, feleğin çarkına karşı göğüs gerip karşı duramayacak kadar kokakların, elem dolu bir hayata dayanamayacak kadar zayıfların, işkencelere karşı sabredemeyecek kadar metanetsizlerin işidir. Hiçbir mert ve kahraman kişi bu acizliği göstermez ve intiharı düşünez.” (s. 264-265)

Kadın-erkek ayırımına dayalı normları aşmaya karar veren başkişi, bu aşamadan sonra yeniden doğar. Kocadan boşanma ve çalışıp ekonomik özgürlüğünü kazanarak tek başına var olma düşüncesi içinde hareket eder. Müslüman-Türk kadınları için bir devrim niteliğindeki bu feminal tavır, başkişinin cinselliğinin getirdiği olumsuzlukları aşarak bireyselleşmesine olanak tanır. Onun “*kendi için*” bir cins olabilme, topluma bir vizyon kazandırması” (Mackinnon, 2003: 127) merkezli bu başkaldırısı, “*yücelten olgu*” (Tuğcu, 2002: 157) olan özgürlük hakkını savunma ve kendi karakterini açıklığa kavuşturma çabasıdır. Kadının gelecekte sahip olacağı hak ve hürriyetlerin bir öngörüsü niteliğindeki bu karar, kadının yaşam karşısındaki tavrının da olması gerekenidir.

Özgür bir birey olarak kadın olduğu gerçeğiyle uzlaşmaya çalışan Fazıla, cinsiyet ayrımıyla kutuplaştırılmaya çalışılan dünyada “*kendisi ve başkaları için hedefler koyabilmeye*” (Tuğcu, 2002: 154) ve kendi olmaya çalışır. Erkeklere bağımlılığın bir gelenek olduğu ve kadınların yaşamını egemenlerin/ erkeklerin belirlediği bu düzen içerisinde başkişinin bu atılımları, simgelenen bir nesne olmaktan kurtularak özne olma girişimidir. Zeki, kültürlü asil bir kızın cariye oluşu ve bir köle gibi alınıp satılması, bu bağlamda daha sonra kazanılacak olan özgürlüğün bedeli halindedir. “*Kendi bedenine sahip olmayan*” (Berktaş, 1998: 88) kadınlar adına bu durum, ikinci sınıf olmayı kabullenmeyerek, kendi varlığını kurmayı/ özneleşmeyi hedeflemektir. “*Kendi kendini özerkçe kurma*” (Acar-Savran, 2004; 270) çabası içerisindeki başkişi, baba ve koca evinde bulamadığı huzuru, cariye olarak çalıştığı konakta bulur.

Sonuç

Fatma Aliye’nin Muhaderat adlı romanında, mutlak ataerkil anlayışa karşı bir tepki olarak doğan feminizm, erkekleri eleştirmek amacıyla de-

ğil; kadınlara bir bilinç aşılması yapmayı hedefleyen bir işlevle söyleme dönüşür. Gerçekçi bir söylem ile kadın sorununu ve kadının toplumsal yapıdaki yerini sorgulayan yazar, geleneksel normlar ve toplumsal yaptırımların, kadınları isyan etmeksizin boyun eğen ve sabreden bir sınıf haline dönüştürme sürecine ışık tutar. Fatma Aliye, eserde, kadın-yazar kimliği ile kadını nesne olmaktan kurtaracak ve özne/kendi yapacak atılımları belirginleştirir.

Eserde, çaresiz ve erkeğe bağımlı kadının, başkişinin geleneksel normlara başkaldırısı ve feminal uyanışı anlatılır. Anne tipinin yüceltilmiş yönlerini de kişiliğinde içselleştiren başkişi, kendiliğinin farkında bir birey olarak, kendi ayakları üzerinde durma ve önce ekonomik sonra da tinsel özgürlüğüne ulaşma mücadelesi içerisinde. Baba ve koca evinde bulamadığı özgürlüğü ve huzuru, esir/cariye olarak sığındığı konakta bulur. Kendilik değerlerinin farkına varan başkişi, kadın olma yazgısını kabullenmeyerek verili olanları aşar. Böylece, bireyleşme yolunda feminal adımlar atmış ve yeni'den doğmuş olur.

KAYNAKÇA

Acar-Savran, G., (2004), **Beden Emek Tarih**, İstanbul: Kanat Yayınları.

Aytaç, G., (2006), "Türk Edebiyatında Feminist Söylem", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.4, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları: 403-409.

Badinter, E., (1992), **Biri Ötekidir** (Çev.İlknur Igan), İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

Baykan, A.-Ötüş-Basket, B., (1999), **Nezihe Muhittin ve Türk Kadını**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktaş, F., (1998), **Kadın olmak Yaşamak Yazmak**, İstanbul: Pencere Yayınları.

Berktaş, F., (2006), **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis Yayınları.

Bora, A., (2005), **Kadınların Sınıfı**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Demir, Z., (1997), **Modern ve Postmodern Feminizm**, İstanbul: İz Yayınları.

Donovan, J., (2007), **Feminist Teori** (Çev.Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan), İstanbul: İletişim Yayınları.

Dökmen, Ü., (2002), **Yarına Kim Kalacak? Evrenle Uyumlaşma Sürecinde Varolmak Gelişmek Uzlaşmak**, İstanbul: Sistem Yayınları.

Has-Er, M., (2000), **Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Mackinnon, C.A., (2003), **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**

(Çev.Türkan Yöney-Sabir Yücesoy), İstanbul: Metis Yayınları.

Mendel, G., (2000), **Babaya İsyân** (Çev. Hüsen Portakal), İstanbul: Cem Yayınları.

Michel, A., (1984), **Feminizm** (Çev. Şirin Tekeli), İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.

Procter, P., (1995), **Cambridge International Dictionary of English**, USA: Cambridge University Pres.

Oh, E., (2007), “Türk Romanlarında Kadın Karakterlerin Dilleri ve Üslupları”, **Folklor- Edebiyat**, C.13, S.50, s.2003-204.

Sezen, Y., (2002), **Çağdaşlaşma Yabancılaşma ve Kimlik**, İstanbul: Rağbet Yayınları.

Tuğcu, T., (2002), **Yabancılaşma Problemi**, İstanbul: Alesta Yayınları.

KARACAOĞLAN KİMLİĞİ

*EMEKSİZ, Abdulkadir
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Türk saz şiirinin en büyük temsilcilerinden birisi de Karacaoğlan'dır. Yurt içinde ve dışında yerli ve yabancı pek çok araştırmacı Karacaoğlan konusunda değerli çalışmalar ortaya koymuştur. Kendisine duyulan sevgi ve sahiplenme duygusu neticesinde Karacaoğlan farklı farklı coğrafyalara bağlanmak istenmiş veya ayrı ayrı bölgelerde aynı mahlası kullanmış şairler ortaya çıkabilmiştir. Bazı araştırmacıların yerelleştirme eğiliminden uzak kalamayışları da konunun daha çetrefil hale gelmesine neden olmuştur. Birçok Karacaoğlan'ın yaşadığını ileri süren bazı araştırmacıların, varlığında ısrar ettikleri bir Karacaoğlan da XIX. yüzyılın Yozgatlı Karacaoğlanı'dır. Yazılı ve sözlü kaynakların yeterli bilgileri vermemesi ve Yozgatlı Karacaoğlan'ındır, denilerek, yayımlanmış şiirlerin pek çoğunun büyük Karacaoğlan adına da yayımlanmış olması, XIX. yüzyılda yaşamış Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığını ortaya koymaktaki en önemli engellerdir.

Anahtar Kelimeler: Karacaoğlan, Âşık Edebiyatı, biyografi, Yozgat.

ABSTRACT

Karacaoğlan is one of the most known minstrels in Turkish Asık Literature. Many native and foreign researchers studied on Karacaoğlan. In different regions there are many Karacaoglan because of the endearment that peoples feel for him; this is a problem for researchers. They said that there are many Karacaoğlan and one of the Karacaoglan is Yozgatlı Karacaoğlan who lived in 19. century. In sources enough information was not found about Yozgatlı Karacaoğlan; and the same poems noted for the great Karacaoğlan. Because of these problems to introduce the existence of Yozgatlı Karacaoğlan is very hard.

Key Words: Karacaoğlan, Asik Literature, biography, Yozgat.

*Yard. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, emeksiz@istanbul.edu.tr

Karacaoğlan, Türk saz Őiri söz konusu olduğunda ilk akla gelen Şairlerden birisidir. Bugüne kadar Karacaoğlan ile ilgili olarak yurt içinde ve yurt dışında pek çok çalışma yapılmıştır. Karacaoğlan mahlasını kullanmış olan bir Şairin biyografisini kurmak ve edebî Şahsiyetini ortaya koymak imknsız denilecek derecede zordur. Yazılı ve sözlü kaynakların yetersiz oluşu ve aynı kaynak ya da kaynakların araştırmacılar tarafından birbirlerinden farklı anlaşılması da edebiyat tarihimiz açısından bu problemi daha da derinleŐtirmektedir.

Karacaoğlan araştırmaları yürütülürken kimi araştırmacılar bir tek Karacaoğlan'ın yaşadığını ileri sürerek onu belli bir yüzyıla, belli bir bölgeye yerleŐtirmeye gayret ederken; bazı araştırmacılar da aynı mahlası kullanan birden fazla Şairin varlığını ortaya koymak yolunda olmuşlardır.¹

İlk dönem Karacaoğlan araştırmalarında Şairin hayatı ve eserleri ile ilgili kesin hükümler verilemeyeceği ifade ediliyordu. Bugün geldiğimiz nokta bundan pek de farklı değildir. Ülkemizde Karacaoğlan Şiirlerini ilk defa toplu olarak kitap hlinde yayımlayan Sadettin Nüzhet Ergun, elinde bulunan ve sayısı 505'i bulan Şiirlerden pek çoğunu başka Şairlere ait olduğunu düşünerek kitabına almadığını belirtmiştir. (Sadettin Nüzhet, 1927: 9). Konu zerindeki ilk çalıŐmalarından birinde Köprülü "... On birinci asrın son nıŐfında yaşayan bu Karacaoğlan'dan başka, daha muahhar zamanlara mensup ve aynı ismi taşıyan diğer Şairlerin mevcudiyeti ihtimali büsbütün reddedilemez." (Köprülü, 1927: 282) diyerek XVII. yüzyılın son yarısında yaşamış olan Karacaoğlan'dan başka aynı mahlası taşıyan Şairlerin olabileceği ihtimaline dikkat çekmiştir. Ergun ve Köprülü örneklerinde gördüğümüz hangi Şiirlerin Karacaoğlan'a ait olduğu ve Karacaoğlan mahlaslı bir ya da birden fazla Şairin yaşadığı ile ilgili problemler konu üzerinde gerçekleştirilen ilk dönem araştırmaları ile başlamıştır ve günümüzde de devam etmektedir.

Biz, bu bildirimizde bir ya da birden çok Karacaoğlan'ın varlığını iddia ve ispat etmek gayesi gtmeyecek, birden çok Karacaoğlan yaşadığını ileri süren bazı araştırmacıların üzerinde durdukları XIX. yüzyılda yaşadığı savunulan Yozgatlı Karacaoğlan meselesini ele alacağız.

Hangi Karacaoğlan Nerelidir?

Hangi Karacaoğlan'ın nereli olduğunu ortaya koyacak sağlam bilgi ve belgelere sahip değiliz. Karacaoğlan'ın, Karacaoğlanların biyografisini, biyografilerini veren yazılı belgelerden mahrumuz. Sözlü kaynaklar o-

¹ Daha fazla bilgi Çin bkz.: Saim, Sakaoğlu, **Karaca Oğlan**. Ankara: Akçağ. 2004. s. 17-183.

ğunlukla yerelleştirme duygusuyla araştırmacıları bilgilendirmişlerdir. Eseri kaynak olarak kullanmak ve şiirlerden sonuç çıkarmak da mümkün görünmemektedir; çünkü elimizde bir Karacaoğlan divanı yoktur. Bugün neşredilmiş olan bütün şiirler, mecmua ve cönkler başta olmak üzere bazı yazılı kaynaklardan ve buna ilaveten sözlü kaynaklardan derlenip bir araya getirilmiş şiirlerdir.

Karacaoğlan şiirleri sözlü kültürde yaşayıp sonradan yazıya geçirilmiştir. Yazılı hale gelen şiirler söylendiği zamanın mı, yazıya geçirildiği zamanın mı ürünü sayılacaktır? Yazıya geçirenler, derledikleri şekle sadık kalmışlar mıdır? Şiirlerin diline, üslûbuna ne derece müdahalede bulunmuşlardır? Karacaoğlan mahlası taşıyan her şiir Karacaoğlan'a mı aittir? Karacaoğlan şiirini kendi adı ya da mahlasıyla sahiplenen şairler olmuş mudur? Kendi şiirini büyük şairin eserleri arasına katmak ve ölümsüzleştirmek için şairler bu mahlası kullanmış olabilir mi? Bu soruların tamamını cevaplama imkânımız bulunmasa da soruların varlığı devam ettiği müddetçe Karacaoğlan mahlasıyla elimizde bulunan şiirlerin temel hareket noktası ve sonuç verici sağlam belge olarak değerlendirmenin ihtiyatla karşılanması gerektiğini düşünüyoruz. Sakaoğlu “Şiirlerde geçen yer adları her zaman için değiştirilmeye uygundur, asıl yer adının kaldırılıp bir başkasının, meselâ gönlümüzden geçirdiğimiz yerin adının yazılıvermesi hiç de zor bir iş değildir.” ifadesiyle Karacaoğlan şiirlerinde yapılabilecek değişikliklere işaret etmiştir (Sakaoğlu, 2004: 128).

Kaynaklara bağlı zorluklar yanında, araştırmacılara bağlı nedenlerle de konu çetrefil hâle gelmiştir. Karacaoğlan, belli bir bölgeye ait gösterilmeye çalışılırken; bir yandan da ayrı ayrı bölgelere ait Karacaoğlanlardan söz edilmiştir. Bir tek Karacaoğlan yaşadığını savunan araştırmacıların Karacaoğlan'ı ile birden çok Karacaoğlan'ın varlığını savunan araştırmacıların Karacaoğlanları hayat hikâyeleri ve eserleri bakımından birbirine karışmıştır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bugüne kadar Karacaoğlan mahlasını kullanmış beş ayrı şair söz konusu edilmektedir. Biz, bütün Karacaoğlanların hayat hikâyeleri ve eserleri üzerinde durmak yerine, hangi Karacaoğlan'ın hangi yörelere ait gösterildiğinin listesini verip karşılaştırmalı bir metot izleyerek XIX. yüzyılda Yozgat'ta yaşadığı söylenen Karacaoğlan ile ilgili bazı noktalara dikkat çekmek istiyoruz.

I. XVI. yüzyılda yaşadığı kabul edilen Karacaoğlan'ın Rumelili (Günay, 1993: 153) ve Yozgatlı (Göksoy, 1985: 16; Başgöz, 1992: 47) olduğu iddia edilmiştir.

II. Kimi araştırmacılar tarafından XVI. yüzyıla bağlanan, çoğu araştırmacılar tarafından da XVII. yüzyılda yaşadığı kabul edilen büyük Karacaoğlan'ın, ait gösterilmek istendiği coğrafya çok daha geniştir: Mut, Ermenek, Düziçi, Elbistan, Kahramanmaraş, Fekenin Gökçeli Köyü, Kadirli Yusufizzettin (Binboğa) Köyü, Aksaray'ın Kargın Köyü, Kilis'in Musabeyli İlçesi (Sakaoğlu, 2004: 120-128).

III. XIX. yüzyılda Silifke'de bir Karacaoğlan yaşamıştır (Yalėın, 2000:181-183).

IV. XIX. yüzyılda Yozgat'ta bir Karacaoğlan yaşamıştır ([Ülkütaşır], 1933: 256; Bařėöz, 1955; 303; Göksoy, 1982: 23-24).

V. XX. yüzyılda da Karacaoğlan mahlası kullanan bir şair vardır.²

Karacaoğlan Yozgatlı mıdır ya da Yozgatlı Karacaoğlan var mıdır?

A. Biyografisi Bakımından Yozgatlı Karacaoğlan Değerlendirmesi

XIX. yüzyılda yaşamış Karacaoğlan mahlaslı bir şairden ilk olarak M. şakir [Ülkütaşır] haber vermiş ve İlhan Bařėöz ile Yılmaz Göksoy tarafından da Yozgatlı Karacaoğlan konusu üzerinde ısrarla durulmuştur. Kullanılan kaynaklar ve öne sürülen iddialar Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığını ispat etmekten uzak görünmektedir düşüncesindeyiz. Bir şairin hayat hikâyesi ve eserleri incelenirken ana hatlarıyla; soyu, doğum yeri ve zamanı, çocukluğu ve gençliği, evliliği, eğitim durumu ve sosyal çevresi, âşıklığı, ölümü ve mezarı, biyografisini kurmak; eserlerinin yapı, tür, dil ve üslup bakımından gösterdiği özellikler ile şöhreti ve tesiri ise edebî şahsiyetini sunmak için verilmesi gerekli bilgilerdir. Yozgatlı Karacaoğlan için bu bilgilerin hemen hemen hiçbirine sahip değiliz. Elimizdeki çok az bilgi ise sağlam kaynaklardan yoksun ve tutarsızdır. Sırasıyla bu üç araştırmacının Yozgatlı Karacaoğlan'a dair verdikleri bilgileri değerlendiriyoruz.

Yozgatlı Karacaoğlan ile ilgili olarak Ülkütaşır'ın verdiği bilgi: "Zeyneddin köyünde doğmuş ve o havalide tanınmış bir halk şairidir. Takriben 1260 [miladi 1844] tarihlerinde yaşamıştır. Ümmî olup diyişleri de fitrî istidadının mahsulüdür." şeklindedir. Ülkütaşır, bu bilgileri hangi kaynağa bağlı olarak aktardığını bildirmeden Yozgatlı Karacaoğlan'a ait olduğunu söyleyerek aynı yazısında dört koşma metni verir ([Ülkütaşır], 1933: 256). Ülkütaşır, bu yazısından üç yıl sonra Eminönü Halkevi'nin çıkardığı *Yeni Türk* dergisinde 37-38. sayılarda koşma hakkında kısaca bilgi verdikten sonra koşma metinleri yayımlar. Aynı derginin 48. sayısında (1 Kânun 1936) 38. sayıdan devam notu ve "Halk Edebiyatı" başlı-

²Müjėân Cumbur, "...son yıllarda bazı kimseler Karacaoğlan adını kullanarak şair yazmışlardır." diyerek bir şair yayımlamıştır. Bu şiirin sahibinin kim olduğu ve nereli olduğuna dair herhangi bir bilgi verilmemiştir. Bkz.: Müjėân Cumbur (hazırlayan), *Karacaoğlan şiirler*, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 2001, s.23-24.

ğı altında koşma yayımlarına devam eder. “Bu ve aşağıdaki yedi koşma, son asır halk şairlerinden Yozgatlı Karacaoğlan’ındır.” dipnotu ile Yozgatlı Karacaoğlan’a ait olduğunu söylediği koşmaları yayımlar, herhangi bir kaynak belirtmez, biyografik bilgi de ortaya koymaz.

İlhan Başgöz, Ülkütaşır’ın bahsettiği Yozgatlı Karacaoğlan’ın varlığını destekler: “M. Şakir Ülkütaşır (Yeni Türk Mecmuası, sayı, 48), “Son asır şairlerinden Yozgat’lı Karacaoğlan’ın kaydı ile iki şiir yayınlamıştır. Gerçi bu kaydın nereden alındığını bilmiyoruz; fakat Yozgat’lı ve XIX. yüzyılda yaşamış bir Karacaoğlan’ın varlığına işaret edildiği açıktır.” (Başgöz, 1955: 303) Başgöz, ilave herhangi bir bilgi ve belge sunmaz. Karacaoğlanlar konusu üzerindeki araştırmalarının devamında da XIX. yüzyılın Yozgatlı Karacaoğlan’ı ile ilgili bir ilerleme görülmez. Karac’oğlan kitabının her baskısında benzer ifadelerle aynı bilgileri verir, M. Şakir Ülkütaşır’ın “Son asır şairlerinden Yozgatlı Karacaoğlan” kaydı ile iki şiir yayınladığını, şiirlerin elinde olmadığını ve Ülkütaşır’ın yazısı hakkında bilgi sahibi olmadığını belirterek XIX. yüzyılda yaşayan bir Karacaoğlan’a işaret edildiğinin açık olduğunu vurgular (Başgöz, 1992: 80; 2003: 78). Kendi ifadesinden de anlaşıldığı üzere Başgöz, Ülkütaşır’ın yazısını da görmemiştir.³

XIX. yüzyılda Yozgatlı olan ve Karacaoğlan mahlasını kullanmış bir şairin yaşadığını ileri süren bir başka araştırmacı da Yılmaz Göksoy’dur. Göksoy’un dayandığı kaynaklar ise Ülkütaşır’ın herhangi bir kaynak göstermeden aktardığı bilgiler, İlhan Başgöz’ün **Karac’oğlan** kitabı ile Yozgat ili civarından derlenmiş sözlü kaynaklar ve Karacaoğlan mahlaslı bazı şiirlerdir. Göksoy, Ülkütaşır’ın verdiği bilgileri tekrar ederek Yozgatlı Karacaoğlan’dan bahseder. İlhan Başgöz’ün, kitabında yer alan bir şiirin Yozgatlı Karacaoğlan’ı belirleyen en güzel belge olduğu kanaatini bildirir. Şiirin ilk iki dördlüğünü veriyoruz:

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Gözüme ebrûsu geldi bakınca | 2. Yavru şâhin otururdu yuvada |
| Böyle m’olur dost gayreti çekince | Ulu kuşlar semah kurmuş havada |
| Mısır’ın Bağdat’ın varı çıkınca | Bozok kazasında Üsyün (Hüseyin) ovada |
| Yavru’nun menendi güzel var m’ola | Yavrunun menendi güzel var m’ola |
- (Başgöz, 1992; 91; Göksoy, 1982; 23)

Göksoy, nakledildiği kaynakta Başgöz tarafından Yozgatlı Karacaoğlan’a aittir, diye ifade edilmemiş olan bu şiirin ne bakımdan Yozgatlı Karacaoğlan’ı belirlediğini bildirmez. Şiirde Bozok yer adının

³ İlhan Başgöz’ün bu yazıları görmediği verdiği bibliyografik künyeden de anlaşılmaktadır, çünkü Ülkütaşır, Başgöz’ün bildirdiği gibi **Yeni Türk**’te “Son asır şairlerinden Yozgat’lı Karacaoğlan” kaydı ile 1939 yılında iki şiir yayımlamış değildir. Ülkütaşır’ın **Yeni Türk**’teki yayımının başlığı “Halk Edebiyatı” şeklindedir, bu yayım 1936 yılında gerçekleştirilmiştir ve Yozgatlı Karacaoğlan’a ait olduğu söylenen iki şiir değil; yedi koşma yayımlanmıştır.

geçmesi Yozgatlı Karacaoğlan'ı belirliyor ise aynı şiirin ilk dördlüğünün de Mısır ya da Bağdatlı Karacaoğlan'ı işaret ettiği de savunulabilir. Karacaoğlan mahlaslı şiirlerin kaynak olma bakımından değerlendirilmesi başlı başına bir araştırma konusudur; ayrıca şiirlerde geçen ifadelere -özellikle yer adlarına- bağlı kesin hükümler verilmesinin sakıncalı olabileceğini düşünüyoruz.

Göksoy, Yozgatlı Karacaoğlan ile ilgili olarak sözlü kaynaklara dayalı bilgiler de verir. Yozgat'ın Sorgun ilçesinin Gevrek ve Doğanlı köyleri arasında yığılı taşlardan ibaret mezarının bulunduğunu A. Ganî Telli Hoca'ya dayanarak aktarır (Göksoy, 1982; 23). Karacaoğlan şiirlerini kaynak olarak kullanan Göksoy, “ Ağı, ala, arı, arzuman, baran, bel, menevşe, öte, sayrı, siyeç, sili, suna, şıvga, tez, tüm, tütmek, hoyrat, karıl, üce, vala” kelimelerinin Yozgat yöresinde hâlâ söylenmekte olmasına dayanarak Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığına olan inancını dile getirir (Göksoy, 1987: 21). Bu kelimeler Yozgat'ta kullanılması yanında başka yörelerimizde de bilinen ve kullanılan kelimelerdir. Göksoy ayrıca Karacaoğlan şiirlerinde geçen Emirler, Eymir ve Sincan köy adlarının Yozgatlı Karacaoğlan'ın mezarının bulunduğu Sorgun-Doğanlı köyünün çevresinde bulunan köyler olduğunu söyleyerek iddiasına destek arar (Göksoy, 1987: 21). Göksoy'un alıntı yaptığı şiirler, XIX. yüzyılda yaşadığı iddia edilip adına şiirler yayımlanmış olan Yozgatlı Karacaoğlan'a ait gösterilen şiirler değildir. Göksoy'un XIX. yüzyılda yaşamış Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığını ispat için verdiği örnekler büyük Karacaoğlan adına yayımlanmış şiirlerdir:

Anası mayadır kızı beserek / Emirlerden bir kız indi pınara (Sakaoğlu, 2004: 397).

İbrişim atmalı havlular dokur / Eymirli'den bir kız indi pınara (Sakaoğlu, 2004: 396).

Sincan karyesinde gördüm bir güzel / Çeşit çeşit başcağızı bağlıdır (Cumbur, 2001: 223).

Yukarıda örnek gösterdiğimiz şiirler eğer bir delil olarak kullanılacaksa –ki Karacaoğlan şiirinde geçen yer adlarına bağlı sonuçlar çıkarmak pek de mümkün değildir– Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığını ortaya koymak yerine büyük Karacaoğlan'ın Yozgatlı olduğunu söylemek için kullanılabilir. Karacaoğlan'ı şiirlerde geçen yer adlarına göre belli bir coğrafyaya ait göstermenin ise sınırı olmayacak, her yer adına bağlı ayrı bir Karacaoğlan'dan söz edilecektir.

Göksoy'un aktardığı rivayetler ile ilgili olarak Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığı konusunda daha ihtiyatlı davranmış olan Oğuz da, "...bu rivayetler şu veya bu yüzyılda bir Yozgatlı Karacaoğlan'ın yaşadığına hükmetmemize yetecek bilgi ve belgeleri beraberinde getirmemektedir." diyor (Oğuz, 1994: 119).

Öcal Oğuz'un, Yozgatlı Karacaoğlan'ın yaşamış olması ihtimaline göre yaptığı değerlendirme ise şöyledir: "...eğer Yozgat'ta Karacaoğlan adında bir şair yaşamışsa bunun XIX. yüzyılda yaşamış olması kuvvetle muhtemeldir. Yozgat XIX. yüzyılda Çapanoğulları'nın imar hareketleriyle Orta Anadolu'nun gelişmiş, bayındır şehirlerinden biri haline gelirken, açılan onlarca medresede tahsil görenlerin birçoğu güçlü birer şair olacak bu yüzyılında tertip edilen cönk ve mecmualarda yerlerini almışlardır." (Oğuz, 1994: 119). Oğuz'un, Yozgat'ta bir Karacaoğlan yaşamışsa ifadelerini anlamlı, Yozgatlı Karacaoğlan'ın varlığını ortaya koymak noktasında kaynakların yetersizliğini söylemesini de önemli buluyoruz. Ayrıca Yozgatlı Karacaoğlan'a dair çok sınırlı bilgiler içinde onun ümmî olduğu aktarılmaktadır ([Ülkütaşır], 1933: 256) ve bu da medrese görmüş olmak ihtimaline bağlı olarak XIX. yüzyılda yaşadığı düşünülen Karacaoğlan'ın varlığını, oluşturduğu tezat itibarıyla ortadan kaldırmaktadır diye değerlendiriyoruz.

B. Eserler Bakımından Yozgatlı Karacaoğlan Değerlendirmesi

Elimizde bulunan ve Yozgatlı Karacaoğlan adına yayımlanmış şiirlerden hareket ederek onun biyografisini kurmak, eserlerine dair söz söylemek imkânına sahip değiliz. Çünkü Karacaoğlan şiirlerinin aidiyeti meselesi çözülebilmemiş değildir ve Yozgatlı olduğu söylenen Karacaoğlan da bu meselenin içindedir.

Hangi şiirlerin Karacaoğlan'a, hangi şiirlerin hangi Karacaoğlan'a ait olduğunu tespit etmekte dört ayrı problem karşımızda durmaktadır:

I. Aynı şiirler hem Karacaoğlan mahlasıyla, hem başka mahlaslarla yayımlanmış olabilir.⁴

II. Başka şairlerin şiirleri Karacaoğlan mahlasıyla kayıtlara geçmiş bulunabilir.⁵

⁴ İlhan Başgöz'ün bu konuda verdiği örnek çok dikkat çekicidir: "Ali İzzet Özkan 1943 yılında Sivas çevresinden derlediği bir defter dolusu şiiri, Pir Sultan Abdal'ındır diye Pertev Naili Boratav'a veriyor. Bunların çoğu Abdülbaki Gölpinarlı Pertev Naili Boratav'ın Pir Sultan Abdal adlı kitaplarında yayınlandı. Birkaç yıl sonra Ali İzzet, bu şiirlerin bir kısmını bu sefer Karacaoğlan'ındır diye Ahmet Adnan Saygun'a veriyor. O da Karacaoğlan'ın Erzurum Seyahati adlı kitabında bu şiirleri yayınladı." Örnek ve daha fazla bilgi için bkz.: İlhan Başgöz, **Karac'oğlan**. 3. bs. İstanbul, İndiana Üniversitesi Türkçe Programı Yayınları, Pan Yayıncılık, 1992, s. 20.

⁵ I. ve II. maddede değinilen problemlerle ilgili olarak Saim Sakaoğlu, kitabında bir bölüm ayırarak Koroğlu'dan

III. Karacaoğlan'ın şiirleri başka mahlas ya da mahlaslarla kaydedilmiş olabilir.

IV. Varlığı kabul edilen ayrı ayrı Karacaoğlanların şiirleri birbiriyle karışmış olabilir.⁶

Hangi şiirlerin hangi Karacaoğlan'a ait olduğunu tespit etmeden, eserine bağlı olarak hayatı hakkında söz söylemek, ona dair şiir tahlili yapmak, üslup incelemesinde bulunmak araştırmacıları yanlış yollara yönlendirebilir. Karacaoğlan şiirlerinin aidiyet problemlerine bir örnek veriyoruz. Aşağıda tablonun sol yanında bulunan Ahmet Öztürk mahlaslı şiir, Karacaoğlan adına daha önce yayımlanmış bir şiirin çeşitlemesi olarak görünmektedir. Ahmet Öztürk'ün, Karacaoğlan mahlasının yerine kendi adını koyarak şiiri okuması, günümüzde bile Karacaoğlan şiirlerinin sözlü kültürde yaşadığını, Karacaoğlan araştırmalarının sözlü kaynaklarının hâlâ canlı bulunduğunu göstermektedir:

Ahmet Öztürk

Yıkılası şu dağların ardına
Aşıp gider bir gözleri sürmeli
Cenneti âlâda bir gül açılmış
Kokup gider bir gözleri sürmeli

Guru kütük yanmayınca tüter mi
Ak memende çifte benler biter mi
Vakit gelmeyince bilbil öter mi
Ötüp gider bir gözleri sürmeli

Deniz kenarında avlallalar avı
Kılavuz edeller telli turnayı
Ak göğsün üstünde ilik düğmeyi
Çezip gider bir gözleri sürmeli

Ahmet Öztürk de kalem alır destine
Selam yazar yaranına dostuna
Siyah saçları dökmüş ince belin üstüne
Döküp gider bir gözleri sürmeli⁷

Karacaoğlan

Sunayı da deli gönül sunayı
Ben yoluna terk ederim slayı
Armağan gönderdim telli turnayı
İner gider bir gözleri sürmeli

Ataş yanmayınca tütün mü tüter
Ak göğsün üstünde çimen mi biter
Vakti gelmeyince bülbül mü öter
Öter gider bir gözleri sürmeli

Sabahtan uğradım anın yurduna
Dayanılmaz fırkatine derdine
Yıkılası karlı dağlar ardına
Aşar gider bir gözleri sürmeli

Karac'Oğlan kapınızda kul gibi
Gönül küstürerse ince kıl gibi
Seherde açılmış gonca gül gibi
Kokar gider bir gözleri sürmeli
(Sakaoğlu, 2004; 444-445).

XIX. yüzyılda yaşadığı iddia edilen Yozgatlı Karacaoğlan adına yayımlanan şiirlerin çoğu da gerek bu şiirler Yozgatlı Karacaoğlan adına yayımlanmadan önce, gerekse yayımlandıktan sonra büyük Karacaoğlan adına

İhrakî'ye kadar hangi şairlerin şiirleriyle Karacaoğlan şiirleri arasında karışmalar olduğunu işlemiştir. Daha fazla bilgi ve örnekler için bkz.: Prof. Dr. Saim Sakaoğlu, **Karaca Oğlan**, Ankara, Akçağ, 2004, s. 163-183.

⁶ Günay Umay, "Çukurovalı Karacaoğlan adına hazırlanan şiir kitaplarında bulunan şu şiir de gerek şikâyet yükümlü duyguları ve Rumeli coğrafyasına âit yer isimleri açısından Rumelili Karacaoğlan'a ait olmalıdır." diyerek Evvel bahar mehd edelim /Sevdiğim Firenk güzeli / Zahmanımız terk edelim / Sevdiğim Firenk güzeli dörtlüğü ile başlayan şiiri bu konuda örnek gösterir. Bkz. : Umay Günay, "XVI. yüzyıl Saz Şairi Rumelili Karacaoğlan", **Türk Kültürü Araştırmaları**, yıl: XXIX/1-2, Ankara, 1993, s. 162-163.

⁷ Hatay ili Yayladağı ilçesinin bazı köylerinde yaptığımız alan araştırmaları sırasında gerçekleştirilen derlemedir. Ahmet Öztürk 1917 yılında Yayladağı ilçesinin Kışlak köyünde dünyaya gelmiştir. Medrese usulüyle eğitim aldığını ifade eden Öztürk'ün mesleği çiftçiliktir. Bu kaynak kişi ile 9 Ocak 1996 tarihinde görüşülmüştür.

defalarca yayımlanmış olan şiiirlerdir. Aşağıdaki tablonun solundaki metin Karacaoğlan şiiirlerinin kitap halinde ilk olarak yayımlandığı, sağındaki metin ise günümüzde yapılmış son çalışmadan alınmıştır. Tablonun ortasında yer alan şiiir ise Yozgatlı Karacaoğlan'a ait gösterilmektedir:

Sadettin Nüzhet	Ülkütaşır	Sakaoğlu
Kadir mevlâm senden bir dileğim var Şöyle bir güzel ver gönlüm eyleyim Ellere verirken benim ne suçum Birin de bana ver gönlüm eyleyim	Kadir mevlâm budur senden dileğim Ver bana bir güzel gönlüm eyleyim Ellere vermişsin nedir günahım Ver bana bir güzel gönlüm eyleyim	Kadir Mevlâ'm senden bir dileğim var Bana bir güzel ver gönlüm eğleyim Ellere vermişsin benim suçum ne Birin de bana ver gönlüm eğleyim
Sakin ağır olsun densiz olmasın Bana bir güzel ver gönlüm eyleyim ⁸	Uzun boylu olsun cansız olmasın Gerdanı bir karış bensiz olmasın Gayet güzel olsun densiz olmasın Ver bana bir güzel gönlüm eyleyim	Uzun boylu olsun cansız olmasın Beyaz tenli olsun kansız olmasın Güleç yüzlü olsun densiz olmasın Böyle bir yosma ver gönlüm eğleyim
Güvercin topuklu hem ince belli Gerdanı bir karış püskürme benli Heman Koroğlu'nun Ayvaz'ı denli Bana bir suna ver gönlüm eyleyim	Tavus kuşu gibi göğsü nakışlı Güvercin duruşlu keklük sekişli Üsküfün aldırılmış şahin bakışlı Ver bana bir güzel gönlüm eyleyim	Güvercin duruşlu keklük sekişli Kıl ördek boyunlu ceren bakışlı Tavus kuşu gibi göğsü nakışlı Şöyle bir güzel ver gönlüm eğleyim
Güvercin duruşlu keklük sekişli Kıl ördek boyunlu ceren bakışlı Tavus kuşu gibi göğsü nakışlı Şöyle bir güzel ver gönlüm eyleyim	Karaca oğlan der ki kılalim namaz Hakka eyleyelim daima niyaz Elmadan kırmızı pamuktan beyaz Ver bana bir güzel gönlüm eyleyim	Karac'Oğlan der ki edelim niyâz Ak göğsün üstünde kılalim namaz Almadan kırmızı elmadan beyaz Bana bir güzel ver gönlüm eğleyim
Karac'oğlan der ki yüzü bembeyaz Durayım divana ideyim niyaz ⁹ Elmadan kırmızı, elmasdan beyaz Şöyle bir güzel ver gönlüm eyleyim (Sadettin Nüzhet, 1927: 100-101).	(Ülkütaşır, 1936: 707).	(Sakaoğlu, 2004: 505).

Aşağıdaki örnekte yer alan koşma da Ülkütaşır'ın Yozgatlı Karacaoğlan'a ait olarak gösterdiği bir şiiirdir. Aynı şiiiri, Karaer ve Yozgatlı Karacaoğlan'a dair Ülkütaşır'ın yazısını görmediğini ifade eden Başgöz de büyük Karacaoğlan adına yayımlamışlardır (Başgöz, 1992: 119).

Ülkütaşır	Karaer	Başgöz
Ateşim yanmadan tütünüm tüter Havaya bulutun ağdığı gibi Yârin bahçesinde gülleri biter Ayn on dördünde doğduğu gibi	Ataşım yanmadan tütünüm tüter Bulutun havaya ağdığı gibi Yârin bahçesinde bülbüller öter Ayn on dördünde doğduğu gibi	Ataşım yanmadan tütünüm tüter Bulutun havaya yağdığı gibi Yarin bahçesinde bülbüller öter Ayn on dördünde doğduğu gibi
O yâr bize yine nâme yollamış Ârif olan sözlerinden anlamış Alyanaklar dumur dumur terlemiş Rahmetin güllere yağdığı gibi	O yâr bize yine nâme yollamış Ârif olan sözlerinden anlamış Al yanaklar domur domur terlemiş Rahmetin güllere yağdığı gibi	O yar bize yine name yollamış Ârif olan sözlerinden anlamış Al yanaklar domur domur terlemiş Rahmetin güllere yağdığı gibi
Karacaoğlan eder başların tacı Ayrılık şerbeti zehirden acı Kıvrım kıvrım olmuş zülfünün ucu Mor menefşe boynun eğdiği gibi (Ülkütaşır, 1936; 707).	Karac'oğlan eydür başların tacı Ayrılık şerbeti zehirden acı Kıvrım kıvrım olmuş zülfünün ucu Mor menefşe boynun eğdiği gibi (Karaer, [1973]; 123-124).	Karac'oğlan eydür başların tacı Ayrılık şerbeti zehirden acı Kıvrım kıvrım olmuş zülfünün ucu Mor menefşe boyun eğdiği gibi (Başgöz, 1992; 119).

“Kömür gözlüm ben bu yerden gidersem” dizesiyle başlayan aşağıdaki

⁸ Sadettin Nüzhet [Ergun] neşrinde de metin bu şekilde yer almıştır.

⁹ Sadettin Nüzhet [Ergun], nüsha karşılaştırması yapmış ve diğer nüshadaki son iki dizenin şu şekilde olduğunu dipnotla vermiştir: Karac'oğlan der ki ideyim niyaz / Ak göğsün üstünde kılalim namaz.

koşma da Ülkütaşır tarafından XIX. yüzyılda yaşadığı iddia edilen Yozgatlı Karacaoğlan'a mal edilen şiirlerdendir. Aynı koşma, Öztelli ve Cumbur tarafından bazı imlâ farklılıklarıyla birlikte büyük Karacaoğlan'a ait olarak yayımlanmıştır. Aşağıdaki metinlerde dikkat çekici olan 3. dörtlükte birer dizenin eksik bulunmasıdır ki bu da metinlerin aynı kaynaktan nakledilmiş olduğu izlenimini vermektedir.

Ülkütaşır	Öztelli	Cumbur
Kömür gözlüm ben bu yerden gidersem Gülen oynan yaran ile eş ile Aralıktan kem haberin duyarsam Delen bu sinemi kara taş ile	Kömür gözlüm ben bu yerden gidersem Gülen oynan yârân ile eş ile Aralıkdan kem haberin duyarsam Delen bu sinemi kara taş ile	Kömür gözlüm ben bu yerden gidersem Gülen oynan yârân ile eş ile Aralıkta kem haberin duyarsam Delen bu sinemi kara taş ile
Hey ağalar ben bir hata işledim Gamı koydum kasavete başladım Elma diye al yanağı dişledim İncitmişim dökülesi diş ile	Hey ağalar ben bir hata işledim Gamı koydum kasavete başladım Alma diye al yanağı dişledim İncitmişim dökülesi diş ile	Hey ağalar ben bir hata işledim Gamı koydum kasavete başladım Alma diye al yanağı dişledim İncitmişim dökülesi diş ile
Ememedim leblerinden bârimi Kim ağlatmış benim nazlı yârımı Kan doldurmuş gözlerini yaş ile	Emeydim leblerinden yârımı Kim ağlatmış benim nazlı yârımı	Ememedim leblerinden yârımı Kim ağlatmış benim nazlı yavrımı? Kan doldurmuş gözlerini yaş ile
Karaca oğlan bu sevdaya doyamam Ak gerdanda çifte benler sayamam Can tatlıdır tatlı cana kıyamam Meğer ağu yedireler aş ile	Karac'Oğlan bu sevdaya doyamam Ak gerdanda çifte benler sayamam Can tatlıdır tatlı cana kıyamam Meğer ağu yedireler aş ile	<i>Karac'Oğlan</i> bu sevdâyâ doyamam Ak gerdanda çifte benler sayamam Can tatlıdır, tatlı cana kıyamam Meğer ağu yedireler aş ile
(Ülkütaşır, 1936; 706).	(Öztelli, 1957; 1454).	(Cumbur, 2001; 179-180.)

Aşağıdaki koşma da hem XIX. yüzyılda yaşadığı savunulan Yozgatlı Karacaoğlan, hem de büyük Karacaoğlan adına defalarca yayımlanmış olan bir diğer örnektir:

Ülkütaşır	Cumbur	Başgöz
Gönder hey Allahım silaya gönder Of çeküp de arkam sıra ağlar var Çıkarım bakarım da silam görünmez Yıkılası ara yerde dağlar var	İzin ver hey ağam ben de gideyim Ah çekip de arkam sıra ağlar var Bakarım bakarım silam görünmez Aramızda yıkılası dağlar var	İzin ver hey ağam ben de gideyim Ah çekip de arkam sıra ağlar var Bakarım bakarım silam görünmez Aramızda yıkılası dağlar var
Karşıdan karşıya yanar bir ışık Âşık olan âşık hep bekler eşik Bir buğday benizli zülfü dolaşık Gitme der de arkam sıra ağlar var	Coşkun sular gibi akıp durulma Kurugazel gibi esip savrulma Nerde güzel görsen ona çevrilme Bizim ilde cana kıyar beğler var	Coşkun sular gibi akıp durulma Kuru gazel gibi esip savrulma Nerde güzel görsen ona çevrilme Bizim ilde cana kıyan beyler var
Geldi mi ola arap atın sökünü Çiğerime dikti ecel okunu Unutmayın tuz ekmek hakkını Bizim ilde cana kıyar beyler var	Karşıdan karşıya yanar bir ışık Bunu söyleyenin dilleri âşık Bir buğday benizli zülfü dolaşık "Gitme!" diye beni yolda eğler var	Karşıdan karşıya yanar bir ışık Bunu söyleyenin dilleri âşık Bir buğday benizli zülfü dolaşık Gitme diye beni yolda eğler var
Karacaoğlan derki yarım öğmeyem Hançer alup dertli sinem dögmeyem Güzel sevme derler nasıl sevmeyem Çatık kaşın arasında benler var	Karac'Oğlan der ki: Kendim öğeyim Taşlar alıp kara bağrım döğeyim Güzel sevme derler nasıl sevmeyim? Kaşlar arasında çifte benler var	Karac'oğlan der ki kendim öğeyim Taşlar alıp kara bağrım döğeyim Güzel sevme derler nasıl sevmeyim Kaşlar arasında çifte benler var
(Ülkütaşır, 1936: 707).	(Cumbur, 2001: 162).	(Başgöz, 1992: 190).

Sonuç

Yazılı ve sözlü kaynakların yeterli ve tutarlı olmayışı, araştırmacılar tarafından da aynı kaynakların farklı sonuçlar ortaya koymak üzere kullanılması gibi nedenlerle Karacaoğlan mahlasını kullanmış olan şairin biyografisini kurmak ve edebî şahsiyetini ortaya koymak neredeyse imkânsızdır.

Karacaoğlan mahlası kullanmış birçok şairden bahsedilmesine rağmen bunların ayrı ayrı hayat hikâyelerini ve eserlerini belirleyecek sağlam, yazılı bilgi ve belgelerden mahrum olduğumuz gibi sözlü kaynaklar da konuyu aydınlatmaya çare olmaktan uzaktır.

Karacaoğlan'ın elimizde mevcut bir divanının bulunmayışı, onun hakkında eserine müracaat ederek bilgilenme imkânını ortadan kaldırmaktadır. Karacaoğlan mahlaslı şiirleri kaynak olarak kullanmak ve bu şiirlerden sonuç çıkarmak da - Karacaoğlan mahlaslı her şiirin Karacaoğlan'a ait olamayabileceği, bu mahlası taşısa da aynı şiirin başka mahlaslar altında görülebileceği gibi durumlar göz önüne alınınca- mümkün görünmemektedir.

Kaynaklara bağlı zorluklar yanında araştırmacılara bağlı nedenlerle de konu içinden çıkılması güç bir hale gelmiştir. Karacaoğlan, belli bir bölgeye ait gösterilmeye çalışılırken; bir yandan da ayrı ayrı bölgelere ait Karacaoğlanlardan söz edilmiştir. Bir tek Karacaoğlan yaşadığını savunan araştırmacıların Karacaoğlan'ı ile birden çok Karacaoğlan'ın varlığını savunan araştırmacıların Karacaoğlanları hayat hikâyeleri ve eserleri bakımından birbirine karışmıştır.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla bugüne kadar Karacaoğlan mahlasını kullanmış beş ayrı şair söz konusu edilmektedir. XIX. yüzyılda yaşadığı iddia edilen Yozgatlı Karacaoğlan da bunlardan birisi olarak gösterilmektedir. M. Şakir Ülkütaşır, İlhan Başgöz ve Yılmaz Göksoy tarafından varlığı ısrarla ortaya konulmaya çalışılan, başka bazı araştırmacılar tarafından da zımnen kabul gören bir Yozgatlı Karacaoğlan'ın yaşadığını ve eserler verdiğini ispat edebilmek için yeterli bilgi ve belge ortaya konulamamıştır. Gerek hayat hikâyesini vermek için kullanılan eserler, gerekse de onun şiirleri olarak yayımlanan koşmaların çoğunluğu büyük Karacaoğlan adına yayımlanmış şiirlerdir. O halde ya büyük Karacaoğlan'ın Yozgatlı olduğunu söylemek ve bunu delillendirmek veya Yozgatlı Karacaoğlan olarak tanıtılan bir şairin yaşamamış olabileceği ihtimalini de göz önünde tutmak gerekecektir.

KAYNAKÇA

Başgöz, İlhan, (1955), “Kaç Karacaoğlan Var?”, **Yeni Ufuklar**, 3 (16), s. 302-304.

Başgöz, İlhan, (1992), **Karac’oğlan**. 3. bs. İstanbul: İndiana Üniversitesi Türkçe Programı Yayınları, Pan Yayıncılık.

Başgöz, İlhan, (2003), **Karac’oğlan**. 4. bs. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Cumbur, Müjgân, (2001), **Karacaoğlan Şiirler**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Göksoy, Yılmaz, (1982), “Gönül Bahçesinden Bir Demet. Yozgatlı Karacaoğlan”, **Erciyes**, yıl: 5, Kasım 1982, sayı: 59, s.23-24.

Göksoy, Yılmaz, (1985), “Gül Bahçesinden Bir Demet Yozgatlı Karacaoğlan”, **Erciyes**, yıl: 8, Kasım 1985, sayı: 95, s.16-17.

Göksoy, Yılmaz, (1987), “Gönül Bahçesinden Bir Demet Yozgatlı Karacaoğlan”, **Erciyes**, yıl: 10, Nisan 1987, sayı: 112, s.21-22.

Göksoy, Yılmaz, (2002), “Yozgatlı Karacaoğlan”, **Erciyes**, yıl: 25, Temmuz 2002, sayı: 295, s. 26-28.

Günay, Umay, (1993), “XVI. yüzyıl Saz Şâiri Rumelili Karacaoğlan”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, yıl: XXIX/1-2, Ankara, s. 152-163.

Karaer, Mustafa Necati (hazırlayan), [1973], **Karacaoğlan Hayatı Sanatı Şiirleri**: Tercüman 1001 Temel Eser: [İstanbul?].

Köprülüzâde Mehmed Fuad, (1927), “Karacaoğlan”, **Hayat**, cilt: 2, Eylül 1927, sayı: 41, s.282-283.

Oğuz, M. Öcal, (1994), “Karacaoğlan”, **Yozgatta Halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü**. Ankara : Kültür Bakanlığı. s.114-122.

Öztelli, Cahit, (1957), “Karacaoğlan’ın Yayınlanmamış Şiirleri: VIII ”, **Türk Folklor Araştırmaları**, sayı : 91, s.1454.

Sadettin Nüzhet, (1927), **Halk Şairleri ikinci kitap Karacaoğlan**. Konya : Vilayet Matbaası.

Sakaoğlu, Saim, (2004), **Karaca Oğlan**. Ankara: Akçağ.

Ülkütaşır, M. Şakir, (1933), “Yozgatlı Karacaoğlan”, **Yolların Sesi**, Kasım 1933, sayı: 12, s. 256-257.

Ülkütaşır, M. Şakir, (1936), “Halk Edebiyatı”, **Yeni Türk**, 1 Kânun 1936, sayı :48, s.703-709.

Yalman (Yalgın), Ali Rıza (2000), **Cenupta Türkmen Oymakları I**. 3. bs. hazırlayan: Sabahat Emir, Ankara: Kültür Bakanlığı. s.181-183.

POLONYA EDEBİYATINDA TÜRKLER

EMİROĞLU, Öztürk
POLONYA/POLAND/ПОЛЬША

ÖZET

Bildiride, Polonya (Leh) edebiyatında Türklerin nesir tarzı eserlerde yansıtılışı XVI. yüzyıldan XX. yüzyılın başına kadar geçen süre esas alınarak incelenecektir. Polonya edebiyatında Türkler üç grup olarak yansıtılır: Birincisi Tatarlar, ikinci Karaimler üçüncüsü Osmanlı ve Türkiye Türkleri'dir. Bu üç Türk grubunun XII. yüzyıldan günümüze, Polonyalılarla tarihi ve siyasi olaylar çerçevesinde ilişkileri Polonyalı bazı yazar ve şairlerin eserine konu olmuştur. Polonya edebiyatında Türkler, genelde yiğit, kahraman, cesur insanlar olarak değerlendirilmiştir. Bu olumlu bakış açısının yanında çok kısa bir dönem de olsa XVI. yüzyılda anti-türk hareketi gelişmiştir. Bu hareket sadece Polonya edebiyatında değil, Avrupa ülkelerinin çoğunda görülmüştür. Bu da gösteriyor ki, Polonya edebiyatında Türkler, tarihî ve siyasal olayların akışına göre yansıtılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Polonya, edebiyatı, Türkler.

ABSTRACT

The Turks in The Polish Literature

In this presentation, the reflection of the Turks, who had been written in the works of novel in Polish literature, will be studied. The Turks are divided into three groups in Polish literature: The first Ottoman Turks, the second Tatars and the third is Karaims. Nowadays, these three factors and the historical and the political events among the polish people had been the subject for some Polish poets and writers since the 12th century. The Turks in Polish literature has usually been evaluated as brave, hero and valiant people. Besides this positive point of view, in the 16th century, even for a short time, an anti-Turk movement had been occurred. This movement had happened not only in Polish literature, but also in most of the European countries. As it shows that, the Turks in Polish literature had been reflected according to the flow of the historical and political events.

Key Words: Poland, literature, The Turks.

Tarihî Çerçeve

X. yüzyılda Polonyalıların Hıristiyanlığı kabul etmesi (966) ile başlayan Polonya edebiyatı; XVI. yüzyıla kadar Latince ve dini şiirler ağırlıklı bir gelişme gösterir. XVI. yüzyıl boyunca Rönesans anlayışının hâkim olduğu bu edebiyat, Rönesans ile birlikte pek çok Avrupa ülkesi edebiyatı gibi yeniden doğar. İlk kez bu yüzyılda edebiyatta din dışı konularda şiirler ve tiyatrolar Leh diliyle yazılır. XVII. yüzyılda ise “Barok” tarzında hem şiir hem de düz yazıda hızlı bir gelişme görülür. 1580-1740 arasında bir buçuk asır süren Barok, (hazırlık; 1580-1620, zirve; 1620-1680, etkisini yitirme; 1680-1740) şeklinde üç döneme ayrılır. Edebiyatı, XVIII. yüzyılın ortasından XIX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar; 1763-1818 aydınlanma, 1818-1863 romantizm, 1863-1890 Pozitivizm, 1890-1918 Mlada Polska/ Genç Polonya olmak üzere dört önemli hareket hüküm sürmüştür. Bu dönemlerde Türkler, nesir tarzı eserlerde nasıl yansıtılmıştır? Bildiride bu sorunun cevabı aranacaktır.

Tatar, Karaim ve Türkiye Türkleri

Türkler, başta Balkan ülkeleri edebiyatlarında olmak hemen hemen bütün Avrupa ülkeleri edebiyatına tarih, siyaset ve din temaları ağırlıklı sanat, ticaret ve günlük hayat biçimleri yönünden konu edilmiştir. Polonya edebiyatında Türkler, genelde tarihi, siyasi ve günlük yaşam tarzları bakımından konu olmuştur. Bu edebiyatın her zaman ilk ve temel teması “vatan”dır. O nedenle her millet, Polonya toprağına bakış açısına göre değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Tatar ve Türkiye Türkleri, Polonyalılarla doğrudan doğruya ve tümü XVII. yüzyılda yapılan; Çehrin (1620), Hotin (1621), Kamaniçe (1672), II. Hotin (1673), II. Viyana (1683) savaşları nedeniyle edebiyata daha fazla konu edilmiştir.

XII. yüzyılda Avrupa’ya akınlar yapan Moğol ordusunda bulunan bir Tatar askeri ile ilgili anlatılan “O Hejnale Mariackim/Maria Kilisesi Borazancısı” adlı efsaneye bakarak Tatar Türklerinin Polonya edebiyatına ilk kez bu efsane ile konu edildiğini söyleyebiliriz. Günümüze dek anlatılan efsaneye göre, sabahın erken saatlerinde Moğolların Krakov’a saldırısını haber vermek için eskişehrin meydanındaki Maria Kilisesinin kulesinden borazan çalarak halkı uyandırmaya çalışan bir ihtiyar borazancının gırtlığı Tatar askerlerinden birinin okuyla parçalanır. Bu olayı unutmamak için o zamandan beri günde birkaç kez Maria Kilisesinin kulesinden borazan üflenir.

Kırım’dan Litvanya, Rusya ve Polonya’ya yerleşen Hazar Türklerinin torunları Karaimler ise yüzyıllardır dinlerini korudukları halde dillerini tam

olarak koruyamamışlardır. XVI. ve XVII. yüzyılda Polonya topraklarında Karaimler, Tatarlardan daha fazla nüfusa sahip olmalarına rağmen etki yönünden Tatarlardan daha zayıftır. Bunun dinî, siyasi, tarihî ve toplumsal yapıdan kaynaklına pek çok sebebi vardır. Örneğin Tatarlar tarım işlerinin yanında Polonya ile Osmanlı devleti ve diğer doğu ülkeleri arasında askeri, diplomatik ve çevirmenlik gibi işler yaparken, Karaimler daha çok tarım ve ticaretle uğraşmışlardır. (Kryczynski, 1938, s.134) Tatarlar, daha fazla sanat ve edebiyat eserinde konu edilirken, Karaimlerin aynı oranda konu edildiği söylenemez.

Polonya kaynaklarına göre Türkiye Türklerinin Lehlerle (Polonyalılarla) ilk temasları Piast hanedanı (936-1370) döneminde Polonya ile ticaret yapmak, iş kurmak, pazar aramak, ya da çalışmak için gelen kişiler aracılığıyla başlar. Türk-Polonya ilişkilerinin başlangıcını Boleslaw Chrobry'nın (967-1025) kral olduğu döneme (992-1025) kadar götürülenler olsa da (Baranowski, 1950, s.12), Polonya ile Türkiye ticaret ilişkilerinin bir ahidname ile resmileştirildiği tarih olan 1439'da gerçek anlamda irtibatın başladığı söylenebilir. Bu tarihten sonra Polonyalı gezgin, araştırmacı, misyoner ve sanatkarlar Osmanlı devleti, Kırım Kafkasya ve Orta Asya'da yaşayan Türklerin gelenek ve göreneklerini gözlemlemişler ve eserlerde yansıtmışlardır.

Polonya'da Türk gibi giyinmek, oturmak, yemek, yaşamak tarzı eskiden beri özellikle edebiyat ve resim sanatında işlenmiştir. Hatta günlük hayatta Türk gibi giyinenler olmuştur. XVI. yüzyılın başına kadar günlüklere, hikâyelere yukarıda belirttiğimiz efsane dışında pek konu edilmeyen Türkler bu yüzyılın başından itibaren daha fazla konu edilir. Çünkü bütün XVI. yüzyıl boyunca İtalya ve İspanya edebiyatları başta olmak üzere pek çok Avrupa ülkesinde ve Polonya edebiyatında anti-Türk anlayışı hüküm sürmüştür. Anti-Türk teması üzerine ilk dikkat çeken metin; XVI. yüzyılın başında; “Opis potęgi tureckiej/ Türkiye'nin Kuvveti” başlığını taşımaktadır. (Descriptio potentiae Turcicae, **Acta Tomiciana**, C. III, s.168-181). Polonya elçisi Wawrzynca Miedzielski'nin, Papa X. Leon'a yapacağı konuşma ve anlaşma metni Polonya kraliyet yetkililerince hazırlanır. Metinde, Türklerle nasıl mücadele edileceği işlenmektedir. Aslında bu Descriptio, sadece XVI. yüzyıl Türkiyesi ve Türkler ile ilgili bir rapor değil, İran, Suriye, Mısır'daki sorunlarla ilgili bilgiler de içermektedir. (Baranowski, 1950, s. 33)

XVI. yüzyılda yazılan ve üzerinde durulması gereken kitaplardan biri; Türklerin ve Tatarların savaş metodunu anlatan Marcin Bielski'nin

Sprawie rycerskiej / Şövalye İşleri (Krakov, 1569) başlığını taşımaktadır. Bu kitaptaki bilgiler başka kitaplardan ya da makalelerden toplanmıştır. Kitapta Büyük İskender'in, Tatarlarla savaşı ve Tatar kadınların Amazon savaşına katılışı, zırh yerine deriden dikilen şimdiki yeleklerle benzer kıyafetlerinden de söz edildikten sonra, Türk askerlerinin tarafsız bir gözle değerlendirilmesi yapılır. M. Bielski, Türkleri övmüş, Türklerin Hıristiyanlardan daha iyi kuralları olduğunu söylemiştir. Türklerin askeri organizasyonları ile Türk geleneklerinden de söz etmiştir. M. Bielski'nin kitabında Türkçe bazı kelimeler hatta cümleler bile vardır. Türkçe kelime ve cümleleri M. Bilenski'nin yakından izlediği Tatar savaşçılarından öğrendiğini tahmin etmekteyiz. Polonya'yı, Türkiye ile karşılaştıran yazar Polonyalıların, Türklerin savaş taktiklerini iyi anlayamadıklarını kaydetmiştir (Chrzanowski, 1926, s. 225).

M. Bielski **Kronika Swiata/Dünya Günlüğü** başlıklı yazılarında da Türkler ve Osmanlı sultanları hakkında bilgiler mevcuttur. Ancak pek çok yazar gibi o da gerçekler yerine, kafasındaki destansı öğelerle günlüğünü dikkat çekici hale getirmeye çalışmıştır. Bu günlükte doğuya ait güzel desenler vardır ve her desende bir Osmanlı sultanı anlatılır. Ayrıca Türklerle ilgili gerçek olmayan âdetlerden söz eder. Çünkü yaptığı alıntılar doğruluğu tartışılmamış uydurma bilgilerden oluşmaktadır (Baranowski, 1950, s.35).

Bu yüzyılda Türkleri eserlerinde konu edinenlerden biri de Mikołaj Rej'dir. M. Rej, Türkleri pek sevmemesine rağmen savaş metotları konusunda övgülü sözler yazmıştır. Mikołaj Rej gibi Türklerden söz eden bir diğer yazar, Erazm Otwinowski'dir. XVI. yüzyılın ortalarında Türkiye'ye gelen yazar, Osmanlı şehirlerini, kalelerini, pazar yerlerini ve alış veriş mekanlarını anlatır. Yine bu yüzyılda yazılarında Türklerden söz edenlerden biri de Protestan mezhebi temsilcilerinden Andrzej Trzeciecki'dir. **Yprawa armaty tureckiej kora wdziałem gotową na morzu w Konstantynopolu / İstanbul Denizinde Gördüğüm Türk Toplarının Seferi** başlıklı notlarının kaybolduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Korbut, s. 230)

1540'lı yıllarda güçlenen anti-türk edebiyatın en güçlü eserleri olarak, Stanisław Orzechowski'nin Latince yazdığı sonradan Lehçeye çevrilen **De bello adversus Turcas suscipiendo ad equites Polonos Oratio** (Krakov, 1543) kabul edilir. Bu eseri yazdığı için S. Orzechowski soylular arasına girer. (Baranowski, 1950, s. 42). Bu kitabın yazılış nedeni Mohaç savaşı ve sonrasında yaşananlardır. Osmanlıların bu dönemde Balkan ve Macar topraklarını fethetmeleri bir yandan Polonyalı soylulara korku salarken diğer

yandan tehlikenin uzak olması onları rahatlatır. S. Orzechowski eserinde, soylulara Osmanlıların duyulduğu kadar güçlü olmadıkları, Polonyalı soyluların dayanışma içerisinde olmaları durumunda Türkleri yeneceklerini yazar (S. Orzechowski ve eserinin geniş değerlendirmesi için bakınız: **Pamietniki Janczara/Yeniçeri Günlüğü**, Kraków, 1912).

XVI. yüzyıl vakanüvislerinden olan Maciej Strykowski yazılarında Osmanlı ve Tatar Türklerine çok yer vermiştir. 1574'te Osmanlı devletine elçi olarak giden Andrzej Taranowski'nin heyetinde bulunanlardan biri de Maciej Strykowski'dir. O, İstanbul'da oturanların günlük yaşayışını gözlemlemiş, etnografik tasvirlerinde Türk gelenekleri ile ilgili bilgiler vermiştir. İstanbul'daki Müslüman ve Hristiyanların bayram şenlikleri ve ölüm merasimleri ile ilgili bilgiler de veren yazarın, Türkler hakkında birkaç cümlesini örnek olarak aktarmak isterim: *“Türkler, ölmüşlerinin hayrına kedilere, köpeklere, kuşlara yiyecek verirler. Misafirlere de sadaka olarak (kuzu etli lahana, pirinç, bulgur, süt, ekme ve su) ikramında bulunurlar. Ölülerinin ruhları için asla içki vermezler. Her Cuma şehirlerde ve kasabalarda mezarlıklara giderler ve ölüleri için sadaka dağıtırlar”* (Aktaran: Malinowski, 1846, s.137) Kaynaklarda M. Strykowski'ye İstanbul'da Krzysztof Dzierzek'in rehberlik ettiği Macar Amurad (Czausz) Çavuş adlı bir Katolik papazın Osmanlı Polonya ilişkilerini Türk vekanüvislerin yazdıklarından onlara çevirdiği kaydedilmektedir. Bu, Polonyalı bir vekanüvisin ilk kez Türk kaynakları ile tanışması bakımından önemli bir hadisedir. (Baranowski, 1950, s.37) M. Strykowski'nin doğuya dair yazılar kaleme aldığı fakat bunların hiçbir yerde yayımlanmadığı da belirtilmektedir. Maciej Strykowski'nin, İstanbul'da bulunduğu süre ve yıl konusunda **“Kronik”**te şunlar yazılmaktadır: *“...Hangi şehrin alındığını, bu şehrin nerede olduğunu, geniş bir şekilde delilleriyle başka bir yazımda yazmıştım... 1574'te 20 Pazar oturduğum bu şehirden başka bir yere gideceğim. Bu şehirden başka Türk şehirlerini de gezdim. Şimdi bu şehirden ayrılmalyım.”* (Malinowski, 1846, s. 235)

Maciej Strykowski, **O Wolność Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego/Özgür Polonya Krallığı ve Büyük Litvanya Prensiği** başlıklı yazılarında da Türkiye'yi konu edinir. Başka ülkelerdeki kötü krallıklardan ve Türklerin baskıcı yönetiminden söz eder. Bu eser XVI. yüzyılda anti-Türk duygularla yazılan pek çok esere kaynaklık etmiştir. (Baranowski, 1950, s. 38)

Bu yüzyılda anti-Türk temasıyla eserler veren bir diğer yazar Krzysztof Warszewicki'dir. **Paradoxach** (Krakov 1598) başlıklı eserinde bu konuya çok geniş yer vermiştir. Onun hedeflerinden biri, anti-Türk şair ve yazarlar

gurubu oluşturmaktır. Bunun için yüzden fazla değişik dillerde yazan anti-türk şair ve yazar olduğunu tespit eder. Warszewicki, eserinde Türkiye ve diğer Müslüman devletlerin tarihî ilişkileri hakkında bilgiler verir. Türk ve Roma devletlerinin gelişimini de eserinde karşılaştırır. Bu karşılaştırmayı yapan ilk isim Krzysztof Warszewicki'dir. O. Orzechowski'yi örnek alarak onun yolundan giderek anti-türk anlayışıyla yazdığı eserini **Turcicae quattuordecim** (Krakov, 1595) başlığıyla yayımlar. Aslında Krzysztof Warszewicki'nin **Venecii** başlıklı eserinde Türk tarihi ile ilgili yazdıklarına bakıldığında, Polonyalı edebiyat tarihçileri ve incelemecilerin, onun anti-türk bir yazar olduğu konusunda tereddüte düştükleri görülür. Polonya anti-türk edebiyatına diplomatik veya edebiyat yönünden değil, doğuya ait neler bulunduğu yönünden bakıldığında Polonyalı yazarların, kendilerinden daha güçlü olan İtalyan ve Alman anti-türk edebiyatına göre çok daha cılız kaldığı anlaşılır. Polonya anti-türk edebiyatı, Leh dilinin, Papa V. Mikołaj tarafından tanınmasına yol açmıştır (Baranowski, 1950, s. 46-47).

XVI. yüzyıl yazarlarından olan Adam Czahrowski, Türklere karşı Macar topraklarında savaşmıştır. Müslüman esirlerden doğuya ait birkaç masal dinlemiş, sonra bunları **Treny i rzeczy rozmaite/ Harmanlanmış Ağıtlar** (Poznan 1597, II. baskı Lwow 1599) adıyla yayımlamıştır. Czahrowski'den sonra Türklerle ilgili konuların Polonya edebiyatında moda olması için 200 yıl beklemek gerekecektir. Çünkü Barok döneminde Türklerden söz eden fazla eser yoktur. Ancak, Barok döneminde Türkler ve Türkiyenin, Batı Avrupalı yazarlardan Lehçe'ye yapılan çevirilerde yer aldığını hatırlatmak gerekir.

Barok döneminde, Türkiye ve Türklerden söz eden eserlerden biri, Augerius Busbequius'un **Drogi Trzy/Üç Yol** (Vilno 1597) başlığıyla Lehçeye çevrilmiştir. Eser, soyadı van Busbeck olarak da bilinen, Habsburg diplomatına ait olup, barok dönemi Avrupa edebiyatında çok bilinmektedir. Ancak Polonya'da bu esere pek ilgi gösterilmemiş anlatılan geziler Sarmatların ve okuyucunun ilgisini çekmemiştir. Habsburg diplomatı; Türklerin gelenekleri, giysileri, oyunları ve günlük yaşayışları hakkında bilgiler vermiştir. Bu dönemde bir başka eser, M. Barletius tarafından çevrilen, **Historii o żywocie i zacnych sprawa Jerzego Kastroty / Jerzy Kastrot İşi, Mükemmel Tarihsel Bir Yaşam Hakkında**, başlığını taşımaktadır. Kahramanı Polonya'da Skanderbeg olarak bilinen bu esere "romans pseudohistoryczny" tarihsel romans denilmiştir. (Krzyzanowski,

1926, s. 146). Eserde meşhur bir Arnavut kahramanın yaptıkları fantastik bir tarzda anlatılmıştır. Bu eserin her yerinde Türklerle ilgili bilgiler bulmak mümkündür. Genel olarak Türkler ve Türkiye tarihi hakkında bilgiler bulunan eserde Osmanlı askerlerinin savaşmadaki ustalıkları anlatılmaktadır.

17. yüzyıl başlarında anti-Türk hareket sönmeye yüz tutar. Çünkü II. Viyana savaşını Osmanlılar kaybedince, yavaş yavaş Türkler Avrupa'dan geri çekilmeye başlamıştır. Ancak ilgi çeken bir durum söz konusudur. Bu yüzyılda soylular arasında doğu tarzı giyim kuşam yani "sarmatizm" modası gelişir. Polonyalı soylulardan bazıları büyük dedelerinin İran ve Kafkasya'dan geldiğini söyleyerek doğu tarzında giyim anlayışıyla, Osmanlılarda Lâle devri yaşanırken, Polonya'da sarmatizm yaşanır. Bir yanda sarmatizm modası yaşanırken diğer yanda edebiyatta "aydınlanma dönemi" başlar. Bu dönemde Türklerden söz eden yazarlardan biri Jan Potocki'dir. (1761-1815). Akdeniz'de Kuzey Afrika korsanlarına karşı Malta adasının savunmasına katılan yazar, İtalya, Mısır ve Türkiye'yi gezme imkânı elde eder. Kaynaklarda Türkiye'den "Osman" adlı bir uşak aldığı ve onunla çok iyi dostluk kurduğu hatta Türk kıyafetleriyle dolaştığı kaydedilmektedir. Bu tarz giyim yaşadığı dönemin "sarmat" modasına uygundur. (Milosc, 1993, 227, Yüce, 2000, s. 83)

Aydınlanma döneminden sonra başlayan Romantizm döneminde ise yeniden Türklerden söz eden yazarlar çoğalır. Polonya edebiyatının büyük şairi Adam Mickiewicz (1798-1855) 26 yaşında iken George Byron'un (1788-1824) "*Giaur*" (Gavur) adlı eserini adaptasyon yoluyla Lehçeye çevirir (1823). İngiliz romantik şair G. Byron'un, Avrupa romantizmi için karakteristik bir örnek olan bu eseri, Türk egemenliği altındaki Yunan halkına bağımsızlık mücadelesinde güç ve cesaret vermek amacıyla yazılmıştır. Lehçe uyarlamada ise Polonya toplumunun bağımsızlık yolunda cesaretlerini artırmak hedeflenmiştir. Eserde kısaca, Hasan adlı bir Türkün, Leyla adlı gürcü sevgilisinin, "Gavur" adlı eski sevgilisi tarafından haremde kaçırılışı ve Hasan'ın onları bularak Gavur'u serbest bırakırken Leyla'yı deri bir çuval içinde boğazın sularına bir sandalcıya attırması ve Hasan'ın sarayı terk ederek dağlara çıkması, Gavur'un onu bulup Leyla'nın intikamını alması, kendisinin de inzivaya çekilerek bir manastıra kapanması konu edilir. *Gavur*'un adından başlamak üzere, Ramazan ve Kurban bayramı, Kuran, Müslüman, mescit, minare, sultan, harem, cirit gibi pek çok Türkçe kelime Lehçe çeviride yer almaktadır. Bu eserde bir yandan Türk kültürüne ait motifler tanıtılırken diğer yandan bir deri çuvalda boğma tar-

zının Türklere ait olduğu dile getirilir. (Nowacka, 1996, s.24, Arslantekin, 2003, s.57-67)

Adam Mickiewicz, 1825'te yaptığı Kırım gezisi ile ilgili duygularını "Kırım Soneleri/Sonety krymskie" başlıklı eserinde Kırım'ın dağlarını, iklimini ve insanlarını konu edinir. Bahçesaray/Bakczasaraj, Kırım'ın güneyinde yer alan "Ayıdağı/Ajudah" ve "Çadırdağ/Czatyrdah" soneleri şeklinde adlandırılmış; Eserde Türk geleneklerinden söz etmesinin yanında, "Padişah/Padyşah", "minare/minaret", "yeniçeri/janczary" gibi Türkçe kelimeler de kullanmıştır. Kırım Tatarlarından, Kırım'ın ikliminden, doğal güzelliklerinden söz etmiştir. (Kırım Soneleri hakkında geniş bilgi için bakınız: ARIK, 2005, s.57-76)

Adam Mickiewicz, Eylül 1855'te, Türk topraklarında Dobruca ve Burgaz'da bulunan Polonya birliklerinin konumunu güçlendirmek amacıyla sözde resmi bir görevle Fransa'dan İstanbul'a gönderilir. Hayata gözlerini açtığı kent olan Wilno'da tanıdığı Tatar Türk kültürünün ömrünün sonunda İstanbul'da Türk versiyonunu gören şairin, İstanbul'dan dostlarına yazdığı birkaç mektubu, 19. yüzyılın ortalarındaki İstanbul'u yansıtmaları bakımından önemlidir. 21 Ekim 1855 tarihli mektubunda şunları yazar:

"...İstanbul'un görünen güzelliklerini anlatmayacağım. Zira tablolarını görmüştündür. İçinden çok farklı görünüyor. Bir şark şehrine ait farklılıklara tahammül edebilmek güçlü ve demokratik ruha sahip olmakla mümkündür..." (Korespondecja Miczkiewiczza, Część III, 1955, s. 617).

İstanbul'a alışmakta fazla zorlanmadığını mektubun ilerleyen satırlarında vurgulayan şair bir başka mektubunda İstanbul ile ilgili şunları yazar:

"Şunu belirtmeliyim ki, bu şehrin doğduğum kenti andıran bazı semtlerinde, fazla memnun kalmamakla birlikte oturdum. Tavukların, hindilerin serbestçe gezindiği hayvan gübrelerinin ve kuş türlerinin bulunduğu bir pazar yeri düşün. Pazar yerinden kaldığım eve gitmek için basit ama şairlik duygularını harekete geçiren daracık sokaklardan geçmek gerekiyor..." (Korespondecja Miczkiewiczza, Część III, 1955, s. 617).

Günde birkaç mektup yazan şairin, yine 21 Ekim 1855 tarihli mektubunda o günkü İstanbul'u anlatırken kullandığı şu cümle çok anlamlıdır: *"Burada kesinlikle çok beğenilecek bir özellik var ki; o da dürüstlük ve esnafın mülayim halidir."* Bu cümlenin, 150 yılda Türklerin nereden nereye geldiğini tartmak açısından derin bir mana taşıdığını düşünüyorum.

Adam Mickiewicz, İstanbul'da sadece iki ay yaşamış olmasına rağmen

men, İstanbul'da bulunmuş Polonya kökenli Konstanty Bożecki (Mustafa Celaledin), Michał Czajkowski (Mehmet Sadık) ve İskender Paşa'larla ilgili yazılan kitaplarda ondan çok söz edilir. **Mickiewicz na wshodzie/ Mickiewicz Doğuda** başlıklı eserde İskender Paşa'nın Adam Mickiewicz'e “*biliyor musunuz Türklerde Leh karısı gibi güzel*” sözü vardır ifadesi o dönem İstanbul'unda Polonyalı hanımlara bakış açısını yansıtmaları açısından ilginç bir anekdottur (Bartelski, 1971, s. 114).

Romantizm dönemi şairlerinden Juliusz Słowacki'nin (1809-1849), *Lambro* adlı şiirsel romanı (powieść petycka) ayaklanmaların başarısızlıkla sonuçlanması üzerine kendisini yurttaşlarına bağışlatmak istemesine içindeki ezilmişlik duygusuyla, Osmanlılara karşı Yunan bağımsızlığını örnek göstererek Polonyalıların bağımsızlık mücadelelerini yitirmemeleri duygularıyla yazılmıştır. Bu eserde de, Polonyalıların bağımsızlık duygusunu yitirmemeleri ve birkaç asır sonra Yunanlıların bağımsızlıklarını elde ettikleri gibi kendilerinin de bir gün bağımsızlığa kavuşacaklarına inanmaları öğütlenir. (Yüce, 2000, s.140-141). Bu da gösteriyor ki, romantizm döneminde hem Adam Mickiewicz, hem de Juliusz Słowacki, George Byron'un gözlüğünden Türklere bakmışlardır.

Positivizm döneminde ve Polonya edebiyatında tarihi roman alanında en meşhur yazarlarından Henryk Sienkiewicz (1846-1916) Almanya, Belçika, Fransa (1874), ABD (1876-1878), İspanya, İtalya, Yunanistan, Türkiye ve Doğu Afrika'da bulunmuştur (1892). Önce, örneğin **Selim Mirza** ve **Niewola tatarska/ Esir Tatar Kadın** başlıklı hikayelerinde Tatarları konu etmiştir. VII. yüzyıl Polonya tarihindeki olayları konu edinen romanları trylogia/üçleme olarak adlandırılır **Ogniem i mieczem/Ateşle ve Kılıçla** (1883), **Potop/Tufan**, (1886), **Pan Wołodyjowski/Bay Wołodyjowski** (1888) başlıklı eserlerde; Ukraynalılar, Tatarlar ve Osmanlı Türkleri ile Polonyalıların savaşları konu edilir. Asker kökenli bir ailenin çocuğu olan H. Sienkiewicz, Polonya toplumuna güç vermek amacıyla yazmıştır bu üçlemesini. 1885'te eşinin ölümü üzerine İstanbul'a giden yazar, üçlemenin son romanı Bay Wołodyjowski'yi yazmadan önce Türkleri gözlemlemek amacıyla Türkiye'ye gelir. Üçlemenin son romanı Bay Wołodyjowski'nin özellikle 20. kısımdan sonra Tatar ve Türkiye Türklerinden söz eder. Genelde tarihi romanlarda görülen bir kadın ve o kadını seven iki düşman erkek kurgusu bu romanda da vardır. Bu romanda Tatar Türklerinden Azja, Bey Wołodyjowski'nin eşi Barbara'yı kaçıtır. Fakat Barbara onun elinden kurtulup geri memleketine döner. Ancak döndüğünde Türklere teslim olmak istemeyen kocasının kendisini havaya uçurmadan önceki son

konuşmalarına yetişir. Romanda II. Hotin savaşında (1673) yaşananlar olayın oluşundan 200 yıl sonra yazar tarafından kurgulanır. Böylece Polonya toplumuna asırlar da geçse düşmanlar çok güçlü de olsa bağımsızlıklarına kavuşabilecekleri ümidi verilir.

Sonuç

Polonya edebiyatına, XVI. yüzyıldan XX. yüzyılın başına bir bütün olarak bakıldığında, XVI. yüzyıldaki anti-türk anlayış dışında genelde Türklerden olumlu bir şekilde söz edildiği görülür. Bu da gösteriyor ki, siyasi ilişkilerdeki barış ve savaş dönemlerine göre ticaret, kültür ve sanat hayatı şekillenmiştir. Bu edebiyatta, Türklerin dini, siyasi, ticari hayatları, giyim kuşam, yeme içme kültürleri çok fazla konu edilmiştir. Savaş teknikleri ve cesaretleri, at biniciliğindeki ustalıkları, giyim kuşamdaki ihtişam, yeme içme kültüründeki temizlik anlayışları çok işlenmiştir. Polonya edebiyatında Türkler, bir yandan Polonya toplumuna güç ve cesaret vermek amacıyla konu edilirken, öte yandan Türkler gibi güçlü düşmanla baş edildiğine göre Rusya, Prusya ve Avusturya gibi düşmanlarla da baş edilebileceği duygusu verilmek istenmiştir. Böylece edebiyat eserleri, her zaman olduğu gibi yazıldıkları devrin ürünleri olarak olaylara farklı bir boyutlr getirmekte başta tarihçiler olmak üzere diğer alanlardaki sosyal bilimcilere kaynaklık etmektedir.

KAYNAKÇA

ARIK, S.; „Polonyalı Şair Adam Mickiewicz ve Kırım Soneleri”, **Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, nr. 45/1, 2005, s.57-76

ARSLANTEKİN, S. K.; “Adam Mickiewicz’in Gavur Adlı Eserinde Türk İzleri” **Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, nr. 43/1, 2003, s. 57-67

BARANOWICZ, Ł.; **Lutnia Apollinowa**, Kiev 1671.

BARANOWSKI, B.; **Znajomość wschodu w dawnej Polsce**, Prasa Wojskowa Yayını, Lodz 1950.

BARTELSKI, L. M.; **Mickiewicz na Wschodzie**, Lodz Yayınevi, 1971.

BIELSKI, M.; **Sprawie Rycerskie**, Krakov 1569.

BUSBEQUIUS, A.; **Drogi Trzy**, Vilno 1597.

CZAHROWSKI, A.; **Treny i rzeczy rozmaite**, Poznan 1597, II. baskı Lwow 1599.

GRABOWSKI, T.; **Z dziejów literatury unicko-prawosławnej w Polsce 1630-1700**, Poznan, 1922.

KRYCZYNSKI, A.; **Tatarzy Litewscy**, Varşova 1938.

KRZYŻANOWSKI, J.; **Dzieje Literatury Polskiej**, Pan Yayinevi, Varşova 1979.

KORBUT, G., **Literatura Polska**, C. 3, s. 228-230

MALINOWSKI, M.; “Wiadomość o życiu i pismach Macieja Strykowskiego”, **Kroniki**, Varşova 1846.

MIŁOSZ, C.; **Historia Literatury Polskiej**, Znak Yayinevi, Krakov 1993.

NOWACKA, T.; **Streszczenia problematyka lektury szkoły średniej Romantyzm**, Varşova Verbum Yayınları, 1996.

ORZEHOWSKI, S.; **De bello adversus Turcas suscipiendo ad equites Polonos Oratio**, Krakov 1543.

Pamiętniki Janczara, Kraków, 1912, s. 4-24.

PASZKOWSKI, M.; **Kronika Sarmacyi Europejskiej**, Varşova 1786.

SIENKIEWICZ, H.; **Pan Wołodyjowski**, PIW Yayinevi, Varşova 1980.

STAROWOLSKI, S.; **Dwór cesarza tureckiego i rezydecja jego w Konstantynopolu**, Turowski Yayını, Krakov 1858.

SRZYJKIOWSKI, M.; **O Wolność Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego**, Krakov 1574.

WARSZEWICKI, K.; **Turcicae quattuordecim**, Krakov 1595.

-----; **Paradoxach**, Krakov 1598.

YÜCE, N.; **Polonya Edebiyatında Aydınlanma-Romantizm-Realizm**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

GAYAZ İSHAKIY'NIN SANATINDA FOLKLOR VE MİLLÎ GELENEKLER

GABİDULLİNA, Feride

RF, TATARİSTAN/RF, TATARSTAN RUSSIA/ РФ, ТАТАРСТАН

Bizim tarihimiz halkımızın millî gelenekleriyle; anne-babalara, büyüklere, ebeveynlere, ana dilimize, dinimize saygı göstermek, milletimizin yaşam biçimi ve başka güzel töreleriyle çok zengin. Örneğin milli edebiyatımızın tanınmış yazarı, siyasetçi Gayaz İshakıy'nın (1878-1954) sanatına bakalım. O, XX. yüzyılın birinci yarısında Tatar, tümüyle Türk halklarının geleceği için daimi mücadele etmiş, bunu hayatının en büyük amacı olarak kabul etmiş.

Bizim amacımız ise yazarın bütün eserlerin de değil, sadece onun “Hayat mı bu?”(1911) ve “Dilenci kız”(1914) adlı romanlarındaki milli geleneklerinin ve törelerinin bazı özelliklerini, folklorun örneklerinin kullanımını araştırmak. Gayaz İshakıy'nın bu iki romanında tasvir edilen halkımızın millî yüzü, güzel özellikleri, göreneklere, ruhi servetimizin kısmeti için merak eden, üzülen kahramanlar herkesi ilgilendiriyor, düşündürüyor. Romanın kahramanları hayatın her şeyiyle meraklılar. Onlar çevrelerindeki olumsuzluklara karşı çıkıp mücadele ediyorlar, başkalarını da bu mücadeleye katılmak için çağırıyorlar. Folklor araştırmacı A.Sadekova da yazarın sanatındaki özelliklerini böylece anlatıyor: “Molla dede”(“Mulla babay”)(1910), “Hayat mı bu?”(“Tormış mı bu?”)(1911), “Sünnetçi dede”(“Sünnetçe babay”) (1911), “Hoca”(“Ostazbike”)(1910) adlı hikâyelerini okurken dinle doldurulan Tatar-Müslüman dünyasına dalıyorsun”. [1,83]

Gayaz İshakıy'nın eserlerinde daha çok öğretmenlerin, mollaların, öğrencilerin canlı tipleri tasvir ediliyor, bir de okullarda eğitim ve terbiye alan öğrencilerin yaşayışı, amac-hayalları halk eğitilime bağlı olarak terbiye yöntemleri gösteriliyor.

G. İshakıy romanlarında akıl ve terbiye yardımıyla milletini kaybolmaktan kurtarmak ve genişletmek için uğraştığında, özellikle kadınlara eğitim ve terbiye vermekte çok dikkatli. Çünkü yazar milletin ruhunu, dilin koruyacak, gelecekte baba olacak erkeklere, anne olacak kızlara

terbiye vermekte kendileri de eğitimli, kültürlü, geniş bilgili hanımların rolünün büyük olduğunu anlatıyor. “Eğer anne eğitimliyse, o çocuğunun sadece yiyecek ve içecek sorunlarıyla ilgilenmeden onun karakterinin iyi olması, sağlıklı ve eğitimli olması için de çabalanacak.” diyor yazar. G. İshakiy “Dilenci kız” romanın kahramanı Segadet’nin de öyle olduğunu göstermek istemiş. Eğitimli olmak nedeniyle Segadet zorluklar çektikten sonra başarılı oluyor, mutlu hayata erişiyor. Segadet cömert, milliyetçi, merhametli, hayırlı hanım olarak yetişiyor. O Rusça da öğrenmek için lisede okumaya başlıyor. Bir de yazar romanında kadın, kızlazda bilgi, terbiye, eğitim az olduğu sebebiyle hayatta fahişeliğin artışı, tehlikeli hastalıkların yayılmasını gösteriyor.

Yazar Tatar halkını millet olarak korumakta en önemli araç, eğitim, diye sanıyor, özellikle eğitim sisteminin yenilemesine ümit ediyor. Buna erişmek için önce okullarda dünya disiplinlerinin öğrenmesi gerekiyor, başka milletlerden de örnek almakta fayda var. “Hayat mı bu?” (“Tormış mı bu?”) romanında da öğrencinin gönülü bunun için üzülüyor. “Eğer okullarımız mükemmel bir şekilde düzeltilirse, her disiplin ciddi öğrenilirse, gençlerin hangi tarafa dönmesi gerektiği anlatılırsa, delikanlılar her şeyi anlayarak kabul ederdi, hayatın problemlerine, zorluklarına gülererek karşı çıkıp, onları kolayca çözebilirdi.” [3,133]

Üstelik “Hayat mı bu?” romanında topluluk ve kişilik, aşk, nikâh ve aile problemleri de var. Tatarlar hayatının köküsünü teşkil eden en güzel geleneklerini, törelerini ve başka detaylarını kahraman kendisi anlatıyor. O yüzden onun heyecanını, çevresine olan davranışını ve duygularını biz iç düşüncelerinde görebiliriz: “Düğün yapıldı. Ben kızlar katına çıktım. Düğünün bütün şartları da gerçekleştirildi. Ben âdet üzerine, baldızlara, kayınlara çakı, sabun, aynıları hediye etmeyi, kaynanalar, kaynatalar için, hatta hamam kapsunun tutağı için de hediyeler unutmadım. Orada da her gün namaz kıldığım gibi bir günde iki kere hamam yaptım, gelinime hediyelerimi verdim. Her şeyi gerekince yaptım.” [2,92]

Romanda yazarın Tatar halkının törelerini sevdiği göze çarpıyor, aynı zamanda o bu göreneklerini eserin konusuna yaklaştırarak tasvir ediyor. Bunlardan birisi, misafirperverlik. Bu ise milletimizin insanlık merhemetini gösteren en güzel özelliklerden birisi. Bu davranış sadece akrabalara, ebeveynlere, tanıdıklara gösterilmiyor, bunu her kişi de görüyor. Buna meşhur bilgi sahibi Karl Fuks ta dikkat etmiş. O misafirperverliği tatarların en güzel âdeti diye sanıyor. [7,36] Genellikle misafir eve girer girmez ev sahibesi bütün işlerini bırakıp ona saygı göstermeye başlıyor:

ellerini yıkandırıyor, temiz havlu öneriyor, güzel yemekler ikram ediyor, eğlendiriyor vesaire. Eğer misafir gece evde kalırsa, sabahtan onun için hamam hazırlıyorlar. Hamam hazırlamak ta ev sahibesinin misafire olan saygısını gösteriyor, çünkü hamam temizlik ve sağlık belirtisi. G. İshakıy “Hayat mı bu?” romanında misafirperverliğini böylece anlatıyor: “... çok ilginç, misafir eve gelir gelmez bizim annemiz hamam hazırlamaya başlıyor. Misafirlerini erken kaldırıp, hamama davet ediyor.” –diyor öğrenci annesi hakkında. [3,84]

Köyde doğup büyüyen, oradaki düzeni, geleneklerini bilen, köylünün hizmetinin zorluğunu deneyen yazar romanlarında hizmet konusuna da çok dikkat ediyor ve işi sevmek, çalışkan insanlara saygı göstermek, çocuklara iş öğretmek terbiye vermek fikri eserlerinde çok önemli yer alıyor. Yazar halkın asıl durumunu çalışarak yaşamda görüyor. “Hayat mı bu?” romanında çalışmayı seven gençlerini, onların işe hazırlanmalarını inceliyor. Örneğin, romanın 15 bölümünde köydeki hayatın doğaya bağlı olan çok önemli âdet –ot biçimine hazırlanması– tasvir ediliyor: “Gecelerin, sabahların bütün köyde tırpan bilemesi çınlıyor. Tırpanlar hazırlanıyor. Kızlar hızlı-hızlı keten bezilerini beyazlatıp sandığa toparlıyorlar. Genç gelinler, kızlar ot biçimi için yeni şapkalar yapıyor, eskilerini boyatıyor. Saçlarına güzel tokalar takıyorlar, gölmeklerine yenleri dikeyor. Hazırlanıyorlar, senede bir kere kutlanan en büyük hizmet bayramına hazırlanıyorlar”. [3,53] 17 bölümde köydeki insanların ürünü kaldırmasını yazar bayram sanıyor ve bu işe hayran olup tasvir ediyor: “Kıra gelen ekin biçenler çoktu. Kadınlar, bayanlar ekinlerin verimli olduğuna sevinip biçiyorlar. Erkeklerin kalın kolları canlı ve hızlı hareket ediyor, ellerindeki keskin tırpan yardımıyla bağlamaları çabuk-çabuk topluyorlar”. [3,55] Bu bölümde kırdaki bebeğine meme veren anneni tasvir edip, yazarın onun çocuğuna hitap etmesi, çalışkan insanlara hitap etmesiyle aynı: “...Emek arasında doğmuş bebeğine meme verin. Emzir ana, emzir! Gelecekte bebeğinin çalışkan birisi olarak büyümesi için emzir. Bu kadar güzel günlerde, kuşlar cıvırdığında, sen de, çalışkan ana, çocuğunu severek emzir. Yaşa ana, yaşa! Yaşa çalışkan çocuk. Bütün dünyanın mutluluğu senin çalışkan ellerinde olduğunu bil de, yaşa!” [3,101] Gayaz İshakıy insanlığın mutluluğu emeke bağlı olduğunu anlatıyor. Gerçekten de, halkın gelenekleri: ahlâkı temizliği, adaleti, sabırı, güzellik idealleri – hepsi hizmet çevresinde bulunuyor. Emeksiz fizik, ahlâk ve akıl terbiyesinin gerçekleştirilmesi imkânsız. Yazar sanatında memleketinin dil zenginliğini, lehçelerini (yen, saç tokaları, keman vesaire) çok dikkatli kullanmayı bilmiş. Bunun gibi kelimeleri kullanıp eserin milli ruhu artırıyor.

“Üstelik romanlarda Eshabe kehef, Yecüc-Mecüc, Yahya molla şeytanları gibi masal kahramanları da çok. Biliniyor, bunları yazar çocukluğunda duymuş, bir de doğu edebiyatıyla ilgilenmiş”. [1,85]

Halkımızın en önemli, zarif özelliklerden birisi – anne-babalara mukaddes bakış, ebeveynlere büyük saygı, aile ocağını saklamaya çalışmak. Yazarın eserlerinde de bu düşünce yansıtılıyor. “Dilenci kız” romanında Segadet’in anne-babasına saygısını böylece tasvir ediyor: “O anne-babasının çok büyük görüyordu. Onlara hizmet etmek en önemli işlerinden birisi diye sanıyordu”. [3,12] Yazar kahramanı için anne-babası değerli olduğunu vurguluyor. Babasının inatçılığı yüzünden Segadet zorluklar çekse de en zor vakitlerde de babasını kırmıyor.

“Hayat mı bu?” romanındaki kahraman en güzel hayallarını, gelecek için planlarını bırakıp kendisini molla yapmak isteyen anne-babasının isteklerine saygı gösteriyor. “Nedense onların arzularına karşı çıkamıyorum.” diye üzülüyor. [3, 130]

A. Sadekova G.İshakıy’nın halk sanatına özel davranışını böylece anlatıyor: “Onun eserlerinde, öncelikle, tatar halkının gelenekleri, töreleri açık görünüyor. Molla ailesinde büyüyen, okulda uzun zamandır okuyan insan olarak o İslam dininin bütün kurallarını çok iyi tasvir ediyor. O okulda da, ailede de, köydeki hayatta da onları severek gözetliyor”. [1,83] Tatar halkının ahlâk kuralları İslam dinine bağlı. G. İshakıy insana terbiye verdiğinde İslam dininin en önemli araç olduğunu anlıyor, bu nedenle eserlerinde, romanlarında İslam dini kanunları, kuralları, ahlâkı önemli yer tutuyor. Örneğin, yoksullar kışlarında Segadet’in anne-babası vefat ettikten sonra, bütün halkın da onları kurallarca: yıkandırıp, cenaze töreni yapmaları detaylı tasvir ediliyor: “Her yerde Şerip dedenin cenaze töreni hakkında üzölmeye başladılar. Kadınlar bir köşede yıkamak için perdeleri asıp başörtüleri, şalları hazırladılar, mahsus bir oda yapmaya başladılar. Bazıları su kaynatıyor, öbürleri önemli malzemeler hazırlıyor”. [3, 24] Aynı zamanda yoksulların yardım etişip birlikte yaşamları da çok açık görünüyor. Yazar için ruhi servet, gönöl temizliğı her zaman çok önemli.

Böylece G. İshakıy romanlarda insanlara iyi niyetli, yardımcı olmak, saygılı davranış göstermek gibi en mühim özellikleriyle doldurup halkımızın geleceğini sağılayan törelerini canlandırıyor.

G. İshakıy’nın sanatı halkımızın ruhi servetine, âdetlerine, göreneklerine saygı göstermeye, millî yüzümüzü korumaya, kuşaklar arasındaki ilişkilerini devam etmeye, gençlerin vatana yararlı ve sadık insanlar olmaya davet ediyor.

KAYNAKÇA

1. Gayaz İshakıy ve Tatar Dünyası (Yazarın 120 Yıllığına Adanan Milletlerarası İlimi-Pratik Konferans için Malzemeler), Kazan, 2000.
2. Gabidullina, F., Roman ve Millet. Gayaz İshakıy Sanatında Roman. –Kazan: Tatar Kitap Matbaası, 2007.
3. İshakıy G., Hayat mı Bu? / Zindan. Seçkiler, hikayeler ve sahne eserleri. – Kazan: Tatar Kitap Matbaası, 1991.
4. İshakıy, G., Dilenci Kız / Eserler. Onbeş ciltte. -Kazan: Tatar Kitap Matbaası, 2001. - 3 cilt.
5. İslamov, F., Gayaz İshakıy'nın eğitimbilimsel sanatı ve eğitimbilimsel düşünceleri // İlim ve Okul, 1998. - №9-10.
6. İsmegıylova, S. G., İsmegıylova F. M. Terbiye Hazinesi (Halk eğitiminden sohbetler). Çallı: “KamAZ” Matbaası, 1992.
7. Fuks, K. F., Figüranlı davranışta Kazan tatarları. Kazan: Kazan Üniversitesi Matbaası, 1884.

MURATHAN MUNGAN'IN DUMRUL İLE AZRAİL ADLI HİKÂYESİNDE METİNLERARASILIK, YENİDENYAZMA VE EDEBÎ DÖNÜŞTÜRME

*GARİPER, Cafer
** KÜÇÜKCOŞKUN, Yasemin
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Murathan Mungan, 2000 yılında yayımlanan *Dumrul ile Azrail* adlı uzun hikâyesinde metinlerarasılık, yenidenyazma ve edebî dönüştürmeye başvurarak modern dönemin içerisinde yeni bir edebî metin ortaya koyar. Postmodern özellikler taşıyan hikâyesinde yazar, model metin olarak *Dede Korkut Kitabı*'ndaki *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesini alır. Söz konusu hikâyenin olay örgüsüne, kişiler dünyasına, zaman ve mekân anlayışına önemli ölçüde bağlı kalan yazar, hikâyenin adından başlayarak açık bir metinlerarası ilişkiler ağı kurar. Bununla birlikte yenidenyazma yoluyla ortaya çıkan eserde bazı öğelerde ve motiflerde edebî dönüştürmeye gider. Atmosferine geniş ölçüde bağlı kaldığı *Deli Dumrul* hikâyesinin anlatımında sönük kalan kişileri, mekân ve zaman ögesini *Dumrul ile Azrail*'de tasvir ve tanıtmaya başvurarak daha belirgin kılma yoluna gider. Olay örgüsünü tematik güç durumuna getirdiği Azrail ile Dumrul etrafında kuran yazar, sonunda postmodern tavırla hikâyecinin yazgısını da hikâyenin kurmaca dünyasının içine taşır. Bu bildiriye model metinle ondan hareket edilerek yazılan ikincil metin arasındaki ilişkiler ağı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Deli Dumrul, Murathan Mungan, Dumrul ile Azrail, hikâye.

ABSTRACT

Murathan Mungan's long story *Dumrul and Azrail* is published in the year 2000. The writer creates a new literary text in the modern era by referring intertextuality, rewriting and literary conversion. In his story which carries postmodern features the writer takes as model text the story of *Duha*

*Yard. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: gariper@fef.sdu.edu.tr

** Arş. Gör., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Koca Oğlu Deli Dumrul that takes place in *The Book of Dede Korkut*. The writer, who holds an important part to this ancient story, also consists in its events, person world, time and space comprehension and beginning from the name of the story he sets up a clear intertextual relation network. In addition to this, in the new work that appears by rewriting he attends to go to literary conversion in some components and motives. Mungan, who holds to the atmosphere of the story of *Deli Dumrul* greatly, crystallizes the weak persons, space and time narration elements in *Dumrul and Azrail* by applying description and presentation. The writer who forms the events around the thematically power Azrail and Dumrul, carries the destiny of the storyteller with a postmodern attitude into the fictive world of the story. In this paper the relationship between the model text and the secondary text set out the ancient story will be discussed.

Key Words: Dede Korkut, Deli Dumrul, Murathan Mungan, Dumrul and Azrail, story.

Murathan Mungan, önce 2000 yılında *Adam Öykü*'de, sonra 2002'de Metis Yayınları arasında kitap hâlinde baskısı yapılan *Dumrul ile Azrail* adlı uzun hikâyesinde metinlerarasılık çerçevesinde yenidenyazma ve edebî dönüştürmeye başvurarak modern dönemin içerisinde geleneğe bağlı bir metinden hareketle yeni bir edebî metin ortaya koyar. Postmodern özellikler taşıyan hikâyesinde yazar, model (alt, asıl, temel, ana) metin olarak *Dede Korkut Kitabı*'ndaki *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* destansı hikâyesini alır. Söz konusu hikâyenin olay örgüsüne, kişiler dünyasına, zaman ve mekân anlayışına önemli ölçüde bağlı kalarak metinlerarası ilişkiler ağı kurar. Bununla birlikte yazar, yenidenyazma yoluyla ortaya çıkan eserde bazı öğelerde ve motiflerde edebî dönüştürmeye gider. Bu yazımızda *Dede Korkut Kitabı*'ndaki on iki destansı hikâyeden biri olan *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* ile Murathan Mungan'ın kaleme aldığı *Dumrul ile Azrail* hikâyesi arasındaki ilişkiler ağı, yenidenyazma ve edebî dönüştürme ele alınacaktır.

Sanatkâr, gelenekle çeşitli yollarla bağ kurabilir. Bu, alıntıda bulunma ve etkilenme olabileceği gibi yeniden yazma veya edebî dönüştürme şeklinde de ortaya çıkabilir. Gelenekle metinlerarasılık çerçevesinde kurulacak her türlü ilişkiler ağı edebî esere zenginlik katar. Sanat eserinin daha önce yazılmış ve söylenmiş söz varlığı ile temas kurmasını sağlayarak anlam ögesinin genişlemesine ve belirlilik kazanmasına zemin hazırlar. Aslında her yeni metin önceki edebî metinlere dayanır. Mikhail Bahktin'e göre hiçbir edebî "söylem",

‘önceden söylenmiş’e, ‘bilinen’e ‘ortak düşünce’ye vb. yönelmeden edemez.” (Aktulum, 1999; 26). Bir edebî metnin, ‘ister çağdaş ister eski, ister klâsik metinler söz konusu olsun, metinlerarasının her yazı kılıfına özgü değişmez bir özellik olduğunu, hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağını, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığını, bazı bakımlardan önceki metinleri hatırlattığını ifade etmemiz gerekir (Aktulum, 1999; 19).

Yenidenyazma, genel anlamda “*metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yöntem olarak*” anılır. Bu çerçevede yeniden yazma “*bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir alt metni (hypotexte) yeniden yazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni erklerle dönüştürmesi işlemidir. ‘Yenidenyazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır.* (Aktulum, 2006; 158)” Yenidenyazmak, Littré’nin de ifade ettiği üzere, geniş anlamıyla önceden yazılmış bir metni yeniden yazmaktır. Bir başka deyişle yenidenyazma yeni anlam alanları arama ve yaratma işi şeklinde de tarif edilebilir. (Aktulum, 2006; 158)

Yenidenyazma gibi *edebî dönüştürme* de metinlerarası ilişkiler bağlamında düşünülmalıdır. Aynı zamanda yenidenyazma ile de sıkı ilişkiler ağına sahip olan edebî dönüştürme, bir tarafıyla yenidenyazmanın sınırlarını aşar. *Edebî dönüştürme, herhangi bir edebî metnin, ögenin, motifin, figürün, nesnenin veya varlığın yeni bir anlam ilgisi içerisinde, belirli bir amaç doğrultusunda edebî eserin içinde dönüştürülmesi veya edebî esere dönüştürülmesi yahut edebî eser seviyesinde dönüştürülmesidir.* Dışarıdan alınan malzeme yazarın niyetine bağlı olarak bir düşünce veya hayal sistemi çerçevesinde değişik bir anlam ilgisiyle yeni ve farklı yapıya kavuşturulur. Sanatkâr, bunu yaparken yeni ve farklı olanı ortaya koymanın peşindedir. Açık veya kapalı şekilde yapılan edebî dönüştürmede edebiyat metnlerinin yanında başka malzemeler de kullanılabilir. Bir mektup, gazete haberi, dinî metinler, tarih metni, resim yahut musiki sanatlararası dönüştürme ve edebî dönüştürme için malzeme durumundadır. Sanatkâr, bu malzemeyi kendi eserinin içerisinde bağlı olduğu edebî ekol veya estetik çerçevesinde dönüştürerek onlara yeni anlamlar ve işlevler yükler. Edebî dönüştürme, yenilik yapma amacıyla olabileceği gibi, sanatkârın yaşadığı çevrenin ve çağın gereği olarak, yaşadığı çağın sözcülüğünü üstlenmek, yaşadığı çağın değer yargılarına, hayat anlayışına, beğenisine ve zevkine uygun eser üretmek amacıyla da yapılabilir. Bunda bazen estetik gaye ve ideolojik kodlamanın da rol oynadığı görülür.

Edebî dönüştürme genellikle karşımıza biçimce ve anlamca dönüştürme olarak çıkar. Biçimce ve anlamca dönüştürmenin altında hemen estetik dönüştürme, ideolojik dönüştürme, öğretici dönüştürme, ahlâkça dönüştürme, sosyolojik ve psikolojik dönüştürme gibi çok sayıda ara başlık altında toplayabileceğimiz bir açılım yer alır. Bunların yanında bu yola başvuran sanatkarlar, edebî dönüştürmeye daha farklı sebep ve amaçlarla gidebilir, daha farklı amaç ve görevler yükleyebilirler.

Edebî dönüştürme, yeni oluşturulan metnin model (alt, asıl, temel, ana) metinle olan yakınlık ve uzaklığına göre *kısmî dönüştürme*, *orta seviyede dönüştürme* ve *ileri seviyede dönüştürme* olmak üzere üç ana başlık etrafında toplanabilir. Kısmî dönüştürmede model metinden fazla uzaklaşmayan bir dönüştürmeden söz etmek doğru olacaktır. İkincil eserdeki (yenidenyazma ile ortaya çıkan metin) dönüştürülen öğeler ve anlam, model metinden derin izler taşır. Orta seviyede yapılan edebî dönüştürmede kısmî dönüştürmeye göre daha fazla dönüştürmeyle karşılaşılır. Burada model metinden gelen öğelerle ikincil metnin getirdiği yeni öğeler iç içe işlenerek yeni bir metin kurgulanır. İleri seviyede yapılan edebî dönüştürmede ise model metinden uzaklaşan, gittikçe model metnin öğelerini ve anlamını tersine çeviren, onu olumsuzlayan, hatta silen, onun yerine geçen bir dönüştürme söz konusudur.

Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* hikâyesi *Dede Korkut Kitabı*'nın *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* adlı destansı hikâyesinin yenidenyazma yoluyla ortaya konmuş şeklidir. Burada öncelikle yazarın niçin yenidenyazma tekniği ile böyle bir metni ortaya koymuş olabileceğini ve yenidenyazmada hangi seviyede metinlerarasılığa başvurduğunu belirlemeye çalışmamız gerekecektir. Metinlerarasılık çerçevesinde model metinle yenidenyazma yoluyla ortaya konan ikincil metnin bakış açısı ve anlatıcı tipolojisini, kurgusunu, olay örgüsünü, kişiler dünyasını, mekân ve zaman ögesini karşılaştırmalı olarak ele almak doğru bir yol olacaktır.

Burada öncelikle Murathan Mungan'ın *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesini niçin yenidenyazma yoluna gitmiş olabileceği üzerinde durmak gerekecektir. Batı edebiyatlarında çokça karşılaşılan yenidenyazmaya doğu edebiyatları geleneğinde de sıkça rastlanır. Bunun yanında *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesi ele aldığı konu itibarıyla insanlığın ortak problemlerinden birini işlemektedir. İnsanın ölümle yazgılı oluşu ve bunu bilmesine rağmen ölümden kaçma çabası her dönemde insanlığın ortak problemini ve arayışını ifade eder. Böylece yazar, yenidenyazmaya başvurarak hem böyle bir metin vücuda getirme yolunu seçmiş, hem de

insanlığın her dönemde ortak problemi olan ölüm olgusunu ve ondan kaçma çabasını işlemiş olmaktadır. Ayrıca Deli Dumrul hikâyesi ölüm fikri etrafında kahramanları arasına canı alınacak kişinin yanında Azrail'i ve Tanrı'yı koymasıyla, aynı zamanda postmodern açılıma zemin hazırlayan, oldukça ilginç ironik-trajik görünüm hazırlamaktadır. Bu da insanlığın ortak yazgısını ifade alanına taşıyan mitik anlatıların modern dönemde yeniden ele alınarak edebî eser üretilebilecek yönlerinden birini verir.

Model metne ileri seviyede bağlı kaldığı bu hikâyesinde yazar, “İslamlaşma dönemindeki pagan Türk’ün bilinç evrimindeki bir ara aşama” (Saydam, 1997: 31) olan *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesinin modern döneme uyarlayarak çağdaş bir yorumunu yapma yoluna gitmez. Bunun yerine model metnin anlatıcı tipolojisinden olay örgüsüne, kişiler düzlemine, motif yapısına, zaman ve mekân unsuruna kadar genişleyen çerçevede aslı öğelerine bağlı kalarak modern dönemin içinde yeniden bir metin kurgulama yolunu dener. Bununla birlikte ileri seviyede bağlı kaldığı model metnin ayrıntıda kalan bazı öğelerinde sınırlı olarak yeniliğe ve değişikliğe gider. Bu da daha çok sanatkârın bağlı olduğu modern döneme has bakış açısı, metin kurma tarzı ve niyetiyle ilgili görünmektedir. Anlatma tekniğinin belirleyici olduğu model metnin kısa oluşuna karşılık yeniden yazmayla ortaya çıkan metin daha uzun yapıya kavuşmuştur. Bu da Murathan Mungan’ın epikle modern hikâye arasında denge kurmaya çalışırken anlatma tekniğinin yanında tasvir ve tahlillere başvurması, psikolojik çözümlemelere gitmesiyle ilgili görünmektedir.

Her metin kendi içerisinde bir göndergeler sistemidir, her metin tamamlanmış bir bütündür. Ancak bu, edebî metnin kendi içerisine kapanmışlığı anlamına gelmez. Edebî metin, kendi varolma sürecine okuyucularını da katan yapıda varlık kazanır. Aslında yeniden yazma da model metne yeni bir yorum getirmesiyle metnin varolma sürecini devam ettiren bir etkinliktir. Umberto Eco’nun da ifade ettiği gibi, “[k]urmaca metinler olayları ve kişilerle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söylemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister.” (Eco, 1996: 9).

Murathan Mungan’ın *Dumrul ile Azrail* hikâyesi, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, *Dede Korkut Kitabı*’nın *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesinin zemini üzerine kurulmuştur. Yazar, hikâyesine *Dumrul ile Azrail* başlığını koyarak daha başta bunun bir metinlerarasılık ve yeniden yazma olacağının açık bilgisini verir. “Daha sonra Dede Korkut’taki genel hikâye sürecini bozmadan hikâyesinde işler. Hikâye Azrail’in *Dumrul’un*

canını almak için yeryüzüne inmesi ile başlatılır. Dede Korkut metninde olan Dumrul'un köprü yapması, köprüünün yanında / üzerinde bir gencin ölüsünün bulunması, Dumrul'un ölüme meydan okuması, Azrail'in Dumrul'un canını almak için gelmesi, Dumrul'un kendi canı yerine can araması" sırasına uyulur (Öztürk, 2004: 5) Ancak, can bulmak için önce anneye gidilmesiyle sıra değiştirilir. *Dumrul ile Azrail'*de *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesiyle kurulan bu açık metinlerarasılık yanında diğer *Dede Korkut* hikâyelerinin sonuçlandırılış şekilleriyle de metinlerarasılık kurulduğunu görmekteyiz. *Dede Korkut* hikâyelerinin sonunda anlatıcı ortaya çıkarak hikâyeye ad vermesine Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde de rastlanır (Öztürk, 2004: 5). Dede Korkut, yalnızca hikâyeye ad vermekle kalmaz. Hikâyeleri anlatarak onların ortak bilince mal olmasını sağlar. Buna benzer şekilde hikâyenin sonunda kahraman anlatıcı olarak karşımıza çıkan *ölüm meleği*, "[g]ün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim" (Mungan, 2002: 63) cümlesiyle hikâyesini ortak bilince mal edecek ve ona ad verecek birini beklediğini ifade eder. Murathan Mungan, hikâyenin son cümleleri olarak,

"Azrail'e kadar kavuşamadıklarımla ölüp gidecektim.

Hikâye bitmeden, size bunu söylemek istedim.

Aşkın bir sonraki kapısında yine beklerim." (Mungan, 2002; 63).

derken bir yandan da metinlerarasılık düzleminde *Dede Korkut* hikâyelerinin dizi hâlinde anlatımına gönderme yapar, diğer yandan *Dede Korkut Kitabı*'nın *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesinin sonunda yer alan "[b]u boy Delü Dumrulun olsun, menden sonra alp ozanlar söylesün, alını açık cömert erenler dinlesün" (Ergin, 1989; 184) sözüyle ilişkilendirebileceğimiz yapıda karşımıza çıkar.

Dede Korkut Kitabı'nda yer alan *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesi hâkim bakış açısına sahip anlatıcının bakış açısıyla dikkatlere sunulur. Böylece anlatıcı tipolojisinde model metinle ikincil metin arasında metinlerarası ilişkiler ağı kurulmuştur. Ancak, Murathan Mungan'ın metnin dünyasında kurguladığı anlatıcı olayların, olguların, zamanın, mekânın ve kişiler dünyasının ayrıntıda kalan yanlarına nüfuz etmesi ve incelikleri yakalamasıyla model metni daha da genişletir ve ileriye götürür. Bunun yanında hâkim anlatıcı olaylar dizisinin anlatımını bazen kahramanlardan birine bırakır. Böylece anlatılanların daha canlı ve gerçeklik hissi yaratmasını sağlamak ister. Model metinde de yer yer kahramanlar konuşurulur, olayların akışı bu yolla onların bakış açısından dikkatlere sunulur.

Dumrul ile Azrail hikâyesinin kurmaca dünyasında hâkim anlatıcı, Dumrul'un canını almakla görevlendirilen Azrail'e de canı alınacak Dumrul'a da kendi sesleriyle konuşma hakkını verir. Hatta Azrail'e Dumrul'un canını almasını emreden Tanrı da kendi sözleriyle kurmaca dünyadaki yerini alır. Bu seslerin arasına model metinde olduğu gibi Dumrul'un babasının, annesinin ve yavuklusunun da sesi karışır. Metin sonunda bu can pazarlığında herkesin kendince haklı olduğu, her konuşan hikâye kişinin kendi sesinin tonunu ve tınısını kullandığı söyleşime dönüşür.

Dumrul ile Azrail hikâyesinde postmodern öge olarak anlatıcı-yazar göndergesi de bulunmaktadır. *Dede Korkut* hikâyelerinde Dede Korkut'un hikâyenin sonunda ortaya çıkması gibi, kahraman anlatıcı kimliği ile Azrail, “[y]eryüzünün birçok yerinde, çeşitli toprak parçalarında, birçok ad altında yaşayan çeşitli Dumrul'lara âşık olup, yaza yaza yaşayıp yaza yaza ölen; bütün hayatı kaleme tutsak; kalbi büyük, yazgısı yoksul birine ölmeden önce yeniden anlattım hikâyemi” (Mungan, 2002: 63) derken okuyucuyla diyalog kurarak okuduğumuz metne ve yazarına göndermede bulunur.

Yazar, postmodernist bir tavırla model metinden hareketle *Dumrul ile Azrail* hikâyesini bir taraflıyla oyuna çevirir. Dumrul'un canını almak için yeryüzüne inen Azrail'in yeryüzüne bağlanıp kalması model metinden farklı yapıda karşımıza çıkar. Fakat, kurgu düzleminde model metinle metinlerarasılık bağını sürdürür. Böylece Murathan Mungan, model metnin kurgusundan kopmayan, ama ayrıntıda eklenen öğelerle ondan farklılaşan şekilde postmodern kurgu ögesi olarak hikâyeye oyunu sokar. Modern çağın içinden *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* hikâyesini yeniden yorumlar ve yenidenyazma yoluyla yeni bir metin ortaya koyar. Deli Dumrul'un Azrail tarafından canının alınacak olması işini âdeta oyuna çeviren model metin, postmodernist anlayışın oyun ögesine geniş malzeme sunacak özelliği sahiptir.

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul hikâyesinde Deli Dumrul, Azrail'e meydan okumuş ve Tanrı'nın buyruğu üzerine Azrail onun canını almaya gelmiştir. Azrail, kırk yiğidin arasında oturan sadece Deli Dumrul'a görünür. Azrail'le karşılaşan Deli Dumrul, cesaretle korkuyu birlikte yaşayacaktır. Çünkü, kendisinden çok üstün, hiç tanımadığı bir güçle karşı karşıya gelmiştir. Sonunda yenilgi kaçınılmaz yazgıdır. “Kahramanların hayatları ve ölümleri sıradan insanlar için de ders ve örnek alınacak şeylerdir. Hayatın çetin problemleri kahramanın değerini ortaya koyar. Bunun için

başarıya ulaşması, bir zafer kazanması dahi şart değildir: yapılabilecek her şeyi yaptıktan sonra gene de yenilgiden kurtulamayan bir kahraman bir bakıma hayatta kalandan daha çok övülmeye lâyıktır. Her iki durumda da cesaretin en üst basamağına ulaşmıştır ve bir insandan daha fazla bir şey beklemeye kimsenin hakkı yoktur.” (Tonguç, 1988: 24). O, cesaretle korkunun iç içe geçtiği epik yapıda mücadelesini verecektir. Nitekim Deli Dumrul da Azrail’le çetin bir mücadeleye girer. Önce korkutup güvercin kılığına girerek elinden kaçırdığını düşündüğü Azrail’i takibe çıkacak, birkaç güvercin vuracak, böylece onu alt ettiğini düşünecektir. Fakat, ansızın karşısına çıkan Azrail, onu sırt üstü yere vurup da canını almaya kalkışınca durum değişecektir. Epiğin iyi yürekli kahramanın canını kurtarmak için Tanrı’ya yakarışı, alacaksa canını kendisinin almasını, bunu Azrail’e bırakmamasını dilemesi Tanrı’nın hoşuna gider ve bu dileği canının yerine can bulma şartıyla karşılık bulur. İkincil metinde kalabalığın içinde oturan Dumrul, Azrail’i fark edince her şeyi anlar. Azrail’in anlatımıyla ölüm korkusunun varlığını kapladığı kahraman, ne onunla “*onurunu indirecek geri çekilmelere*”, ne de mücadeleye girer. Kısa sürede şaşkınlığını ve pişmanlığını aşarak pazarlığa başlar (Mungan, 2002: 12-15). İkincil metinde Dumrul, Azrail’le savaşmamasıyla model metinden ayrılır.

Deli Dumrul’un başına gelen felâket aslında bilinç eksikliğinin sonucudur. Azrail’i tanımayan, Tanrı’nın gücünü bilmeyen Deli Dumrul, farkında olmayarak haksızlığın karşısında yer alma refleksiyle insanın yazgısına ve Tanrı’nın buyruğuna baş kaldırmıştır. Bunu Dumrul’un Azrail’i kendisi gibi biri sanarak “*Azrail didüğünüz ne kişidir kim adamun canını alur*” (Ergin, 1989: 177) diye sorması, ona savaş açması, Azrail’e yenildikten sonra da “*can viren can alan Allah Ta’âla-mıdır?*” (Ergin, 1989: 179) şeklinde sorması gösterir. Bu anlamda epik metin bütün insanların kendi yazgılarıyla ve Tanrı’nın iradesiyle olan mücadelesinin metaforik düzlemde Dumrul’un şahsında anlamını üretir. Ortak bilinci inşa etmenin peşinde olan epik, ebedî ders alınacak ve sayısız çoğaltılabilecek bir hayat sahnesi sunar.

Şimdi iş sevginin sınanmasına gelmiştir. Hikâyenin bu safhasında ikincil metin de devreye girer. Bütün ölümlüler gibi yaşamayı isteyen Deli Dumrul, canının yerine can bulmak durumundadır. Kendi canının yerine can bulacağına güvenci içinde babasına ve annesine yönelir. Yaşlı babası ve annesi onun yerine canlarını vermez, her biri diğerinin vermesini ister. İkincil metinde de durum aynı şekilde aktarılır. Ancak, ikincil metinde psikolojik çözümler, tasvir ve diyaloglarla anlatıma derinlik kazandı-

rılır. Ona gençliğini verdiğini, yaşlılığını da babasının vermesini isteyen annesinin sözü (Mungan, 2002: 34) üzerine Dumrul, “*Ana Kapısı*”ndan “*Baba Kapısı*”na gelir. Hikâye kişilerinin bakışlarını ödünçleyerek onların gözüyle hâdiseleri değerlendiren Azrail,

“Birden aslında Dumrul’un bunu ne zamandır istemiş olduğunu düşünüyorum. Babasının canını almanın, onu yok etmenin, ancak şimdi, anlaşılır, kabul edilebilir, yasal dayanağına kavuşmuş gibi, gizli bir iç sevinciyle, sonradan suçluluk duymayacağı bir gönül huzuruyla istiyor babasının canını.” (Mungan, 2002: 42).

derken çağdaş yorumla işi kapalı şekilde Oidipus kompleksine kadar götürür. Fakat, babasının da cevabı olumlu olmayacak, Dumrul’a “*sana bir kere can verdim. İkincisi için yokum. (...) İstersem, bir bedenden yüz oğul verebilecek canımı bir oğula feda edemem!*” (Mungan, 2002: 43) diyecektir.

Sevginin sınanmasında baba da anne de kaybetmiştir. Fakat, model metinde, vedalaşmak için gittiği ve “*yad kızı*” (Ergin, 1989: 182) olarak nitelendirdiği eşi istenmediği hâlde Dumrul için canını vermeye hazırdır. Canını vermek istemeyen anne ve baba ile Deli Dumrul’un eşi arasında diğer faktörlerin yanında zaman farkı da rol oynar. Anne ve baba Deli Dumrul’un geçmişi, eşi ise şimdiki zamanını ifade eder (Abdullah, 1997: 39). İnsan için zaman çizgisinde *şimdi* önemli yer tutar. İkincil metinde edebî dönüşümle eşin yerini alan yavuklu canını vermek istemez. Model metinde Deli Dumrul, Arail’i aradan çıkararak Tanrı’ya tekrar yakarır. Ya ikisinin birlikte canını almasını ya da bağışlanmasını ister. Birlikte ölmek, birlikte yaşamak fikrine gelen Deli Dumrul ile onun için canını vermeye hazır olan eşi aslında yeryüzüne bağlılığı aşmışlardır. Bu evlilikte sevgi sınanmış ve “*yad kızı*”nın sevgisi galip çıkmıştır. Sevginin ölümle sınanması her iki metinde de ortak motif olarak yerini alır. Sonsuz merhamet, iyi yürekli kahramanı ve eşinin canını bağışlar. Yüz kırk yıl daha birlikte yaşamalarını buyurur. Ancak, oğullarının yerine canlarını vermeyen baba ile annenin canı alınacaktır. İkincil metinde bu motif yer almaz.

Dumrul ile Azrail’de “temel güç, sevgi/aştır. Dumrul’u ölümden kurtaran da Azrail’i yeryüzüne bağlayan da sevgi/aştır. Aşksız hayatı olumsuzlayan bu metinde Azrail’in bakış açısından Dumrul’un, “[*k*]imsenin sevgisi olmayınca, bedeni orada kimsesiz bir köprü gibi” görünür (Mungan, 2002: 55). Ölümsüzlüğü arayan Dumrul ile ölümlülerin arasına karışmayı yazgı olarak yaşayan Azrail arasında tam bir paradoks vardır. Azrail’i sonsuzluğun içinden çekip alan, ölümlülerin arasına katan aşk, kendini öncelerken insanı ve insandaki özü yüceltir.

Dumrul ile Azrail'deki Deli Dumrul'un eşi ikincil metinde Dumrul'un yavuklusu olarak karşımıza çıkar. Babasından canının yerine can alamayan Dumrul, Azrail'le birlikte model metinde olduğu gibi, "Yar Kapısı"na yönelir. "Yâr Kapısı' yolunda ilerlerken Dumrul sanki önceki kapıların bozgunlarının sarsıntısını üzerinden atmaya çalışır gibi, Azrail'e yârinin ona duyduğu masalsı aşkın büyüklüğünden bahseder durur. Azrail'in dik-katini çekense, Dumrul'un yârine duyduğu sevgiyi bir kez bile ağzına al-mayıştıdır." (Dündar, 2004: 82). Dumrul, ikincil metinde yavuklusundan kendi yerine canını vermesini ister. Fakat, edebî dönüştürmeye başvuru-lan metinde yavuklusu Dumrul için canını vermeyecektir. Bu sevgi sınamasın-da sevgi de kaybetmiş değildir. Dumrul'a "seni seviyorum, ya sen, bundan böylesinde benim olmadığım zamanlar için mi istiyorsun canımı, benden aldığı canla yaptığın ömrü bir başkasıyla, başkalarıyla geçirmek için mi istiyorsun? Ya, ben, benim olmadığım zamanlarda hangi Dumrul'u seve-yim?" (Mungan, 2002: 53-54) derken Dumrul için canını vermeyişinde merkeze aşkı koyar. "Birlikte ölmemizi isteseydin, düşünürdüm bunu, sen-siz ya da bensiz dünyanın birbirimiz için bir anlamı kalmadığını düşündü-ğünü anlardım" (Mungan, 2002: 54) diyen yavuklusu ölümle sevgisinin de-ğiş tokuş edilmek istenmesini hoş karşılamaz.

İkincil metinde bu aşk düzlemine ikinci bir aşk daha eklenir. O da Azrail'in Dumrul'a olan tutkusudur. Azrail'in "[a]ramızdaki zaman farkı, her zaman olduğu gibi bir var oluş sırrı sanki, titreşip duruyor aramızda" (Mungan, 2002: 60) sözü, hem iki hikâye kişinin aralarındaki ayrımı işa-ret eder, hem de aralarında "titreşip dur"masıyla engel oluşturur. Böylece bir yandan var oluş olgusu zamana bağlanırken diğer yandan zaman farkı aşkın önüne engel koyarak, klâsik mesnevi ve halk hikâyelerinde olduğu gibi, aşkı platonik boyuta çeker, ulaşılmaz kılar. Azrail'i yüz binlerce yıl-dır çekildiği karanlığından çıkarıp ölümlü kılan da bu aşktır.

Dumrul ile Azrail, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul hikâyesinden farklı bir sona sahiptir. Aşk ve aşkın büyüsunün ölüm meleğini yeryüzüne bağ-layıp ölümlü kılmasıyla ikincil metin model metinden ayrılır. Cinsiyeti bel-irginlik kazanmayan, fakat dişil özellikler taşıyan ölüm meleği sonunda daha ilk görüşünde etkilendiği Deli Dumrul'a âşık olur ve yeryüzüne bağ-lanarak ölümlüler arasına karışır. Dumrul'un aşkına yenik ve tutsak düşer. Böylece onun yazgısı da belirir. Artık, "[y]eryüzünün birçok yerinde, çe-şitli toprak parçalarında, birçok ad altında yaşayan çeşitli Dumrul'lara âşık olup, yaza yaza yaşayıp yaza yaza ölen; bütün hayatı kaleme tutsak; kalbi büyük, yazgısı yoksul birine [Murathan Mungan'a], ölmeden önce

yeniden” anlatacaktır hikâyesini (Mungan, 2002: 63).

Murathan Mungan *Dumrul ile Azrail* hikâyesinin sonunu model metinden farklı bitirmekle kalmaz, model metnin anlatımının bittiği yerde anlatımı devam ettir. Hikâyenin başındaki epiğin kahramanlığını dışarıda bırakır. Bunda model metindeki Deli Dumrul’un yerine ikincil metinde Azrail’in tematik güç olarak kurgulanması rol oynamış görünmektedir. Çünkü, *Dumrul ile Azrail*’de anlatıcı, Azrail’in dramının peşindedir. Buna benzer şekilde anlatıcı tematik güç konumuna getirdiği Azrail’in içinde bulunduğu durumu sunmak isteyecektir. Dumrul’un hikâyesi tamamlanmıştır. Fakat, tematik güç durumundaki Azrail’in anlatılacak hikâyesi vardır.

Buraya kadar ele almaya çalıştığımız şekliyle anlaşılacağı üzere Murathan Mungan, *Dumrul ile Azrail* adlı hikâyesiyle *Dede Korkut Kitabı*’nda yer alan *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul* destansı hikâyesi arasında sıkı metinlerarasılıklar kurarak yenidenyazma tekniğiyle postmodern bir metin ortaya koymuştur. Yazar, model metnin olaylar dizisine geniş olarak bağlı kalarak modern zamanın içerisinde yeni bir metin üretme yolunu seçmiştir. *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul*’un olaylar dizisinde ve motiflerinde, Azrail’in Deli Dumrul’a âşık olarak yeryüzünde kalması ve ölümlülüğü seçmesi gibi, sınırlı edebî dönüştürmelere de gitmiştir. Murathan Mungan’ın bu hikâyesi, sanat gücü yanında, gelenekten yararlanma konusunda metinlerarasılık ve yenidenyazma yoluyla geçmiş yüzyıllara ait eserlerin, özellikle mitolojinin sınırları içerisine giren ürünlerin çağdaş sanatkârlara ne kadar geniş imkânlar sunabileceğini göstermesi bakımından da önem taşır.

KAYNAKÇA

Abdullah, Kemal, (1997), **Gizli Dede Korkut**, Ötüken Neşriyat A. Ş. Yayınları, İstanbul.

Aktulum, Kubilây, (1999), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara.

----- (2006), **“Yenidenyazmak”**, Frankofoni, Ortak kitap no: 18, Ankara, 157-181.

Dündar, L. Burcu, (2001), **“Dede Korkut’tan Murathan’a Deli Dumrul”**, Adam Öykü, nr. 34, Mayıs-Haziran, 75-83.

Eco, Umberto, (1996), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

Ergin, Muharrem (1989). **Dede Korkut Kitabı**, Atatürk Kültür, Dil ve

Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Mungan, Murathan (2002), *Dumrul ile Azrail*, Metis Yayınları, İstanbul.

Öztürk, Sakine Çelik (2004), “**Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma**”, Sosyal Bilimler Dergisi 2004 / (2).

Saydam, M. Bilgin (1997), **Deli Dumrul’un Bilinci**, Metis yayınları, İstanbul.

Tonguç, Sencer, (1988), **Epikten Romansa**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

IRAK'TA GÜNEY AZERBAYCAN EDEBİYATI

GAYBALIEVA, Sekine
AZERBAYCAN/AZERBAIJAN/АЗЕРБАЙДЖАН

ÖZET

XX. yüzyılın 50'li yıllarından başlayarak millî ve kültürel başarılar kazanmış Irak Türkmanları yalnız Türkman edebiyatı çerçevesinde değil, aynı zamanda umumTürk, umumAzerbaycan edebiyatının tebliği ve tetkiki sahasında büyük işler görmüşlerdir. Irak Türkman şairleri kendi yaratıcılıklarında Azerbaycan edebiyatından, özellikle Nizami, Fuzuli, Nesimi gibi dahi söz üstatlarıyla yanaşı, Şehriyar gibi vatanperver, beşeri duyguların terennümcüsü olan şairlerin yaratıcılığından da behrelenmişlerdir. Onlar kendi yaratıcılıklarında ve aynı zamanda Irak Türkmanlarının aydınlanmasında mühim rol oynayan matbuatta bu sahanın ışıklandırılmasına geniş yer vermişlerdir.

1950'li yıllardan bu yana bilimsel, edebî muhitin ışıklandırılmasında, halkın aydınlanmasında büyük önem taşıyan matbuat Irak Türkmanları için kalem meydanı olmakla yanaşı, aynı zamanda bir mücadele meydanına çevrilmiştir. Onlar yalnız kendi dertlerini değil, aynı zamanda kanı kanından, dili dilinden olan doğma soydaşlarının da halına yanmış, sorunlarını kendi matbuat organlarında daim göz önünde bulundurmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Irak-Türkman, edebiyat, İran Türkleri, Güney Azerbaycan şiiri, matbuat.

ABSTRACT

Southern Azerbaijan Literature in Iraq

Iraqi Turcomans, who have achieved national and cultural successes starting with 1950s have performed great works not only within Turcoman literature but in propaganda and research of Turkic-wide and Azerbaijan-wide literature. Turcoman poets have used in their creative works the Azerbaijani literature, especially works by such masters of word as Nizami, Fuzuli, Nasimi along with such patriot poets as Shahriyar who are glorifier of humanistic senses. They covered this field in their own creation and in the press, which played important role in the enlightenment of Iraq Turcomans.

Since 1950s the press, which was of great importance in enlightenment of literary environment and the people, has turned into pen field as well as into battlefield. They have pronounced not only their own grieves but also sympathized with their native congener, focused their attention in their problems on the pages of Turcoman press.

Key Words: Iraq-Turcoman, literature, Iran Turks, Southern Azerbaijan poetry, the press.

Büyük Azerbaycan özünün çok asırlık tarihi devrinde coğrafi bakımdan parçalansa da, halk bütünlüğünü, milli şuurunu parçalanmağa, mahvolmağa koymamış, soy-kökünü, eslini düşüncede, maneviyatta koruyup saklamıştır. Bu gün doğma ana dilimiz, adet-ananelerimiz – milli dirçeliş elde etmiş Kuzey Azerbaycan fevkinde–Güney kimi büyük bir arazide – Tebriz, Erdebil, Urmiya, Hoy, Zengan, Hemedan ve b. eski Azerbaycan topraklarında yaşamakla beraber, milli-manevi değerlerimiz Kerkük, Erbil, Mosul dolaylarında da yaşanır, halk tarafından korunarak ebedileşir. Menbelerin malumatına göre, Irakta, özellikle ülkenin kuzeyinde 2,5 milyon Azerbaycan Türkü yaşıyor (Dünyada ve Türkiyede İhsan Doğramaçı fenomeni:1996:8).

Ümumiyetle, bu sahada tetkikat aparmış bir sıra Avrupa, Türkiye, Irak ve Azerbaycan alimleri Türkmanlar gibi tanıdığımız halkın Türk halkları arasında Azerbaycan Türklerine daha yakın olduğunu ilmi esaslarla sübut etmişlerdir. Uzun müddet Irakta Türkman folkloru ve dili üzerinde değerli tetkikatlar aparmış görkemli alim, profesör Gazanfer Paşayev ilmi şekilde sübut ediyor ki, bu halk eslinde, bizim bir parçamız olan Azerbaycanlılardır.

Halkın tarihi geçmişini, milli özelliklerini özünde yansıtan hoyrat-bayatılarında bu dogmalığı daha aydın görürüz:

*Eslim Qarabağlıdı,
Sinem çarpaz dağlıdı,
Kesilmiş gelib-geden
Demek yollar bağlıdı* (Kerkük bayatıları:1968: 15).

Kerkük hoyrat lehçesinde, demek olar ki, Tebriz lehçesinin aynı olduğu görünmektedir:

*Okunmuri:
Derdim çoh okunmuri.
Mecnun kimi gezirem,
Göz yara tokunmuri* (Age).

Bu doğmalığın tarihi kökleri vardır: Son Abbasi halifesinin 1258-ci ilde idamından sonra Bağdat başda olmakla tüm etraf şehir ve köyler Azerbaycanın eyaletine çevrilerek onun tabiliyine geçmişdi (Büyük Azerbaycan şairi Fuzuli:1958:78). O vaxtdan Bağdat etrafında, Kerkük, Mosul, Erbil veb. şehir ve kasabalarda yaşayan soydaşlarımızla Güney ve Kuzey Azerbaycanlılar arasında ilişkiler daha da kuvvetlendi. Karakoyunlu devleti Azerbaycan,Ermenistan, Batı İran,İrak, Kürdistan ve diğer arazileri ahate ediyordu.Başkenti Tebriz idi. Esas şehirleri Tebriz, Marağa, Erdebil, Nahçıvan, Gence, Bağdat, Arzincan veb. idi (Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası:1979:54). Akkoyunlular, özellikle Uzun Hasanın hakiyyəti devrinde Azerbaycanın Kür nehrine kadar tüm arazileri, Karabağ mahalı, Arab Irakı, İran Irakı, Fars ve Horasan sınırınadək tüm toprakları, Arzincan veb. dahil olmakla ona – Uzun Hasana tabi idi (İrak-Türkman lehcesi:2004:30). Meraklıdır ki, ingilis tatkikatçısı Stefan Lonkrik “Muasır İrakin dört asrı” (ingilizce,Oxford,1925,20) kitabında ülkenin paytahtının yazın Tebriz, kışın Bağdat olduğunu kaydediyor (İrak-Türkman lehcesi:2004:31).

Tarih boyu Tebriz gibi Bağdat da Azerbaycan için medeniyet timsali olmuştur. Dahi Azerbaycan şairleri Fuzuli, Nesimi Irakta – kendi doğmaları arasında, dili, derdi bir olan halkı içerisinde yaşayıp yaratmış, en görkemli kalem sahiplerinin çoğunun yolu Tebriz'den ve Bağdat'tan geçmiştir.

XI. asırda Bağdat'ta açılmış yüksek seviyeli meşhur Hizamiyye (1067-ci ilde açılıb) medresesi Azerbaycanın bir çok mütefekkir alim ve şairlerinin hayatında mühim rol oynamışdır. Hatib Tebrizi, Kövsi Tebrizi veb. dahi şahsiyyetlerin hayat felsefesinde bu ali tahsil ocağının önemli rolü olmuşdur (Azerbaycan şiiri:1987:38).

Onlar dil ve etnik coğrafya bakımından aynı bir mensubiyetin taşıyıcılarıdır. Büyük ingilis yazarı Oldricin “ikiye bölünmüş yürek” adlandırdığı Sovet Azerbaycanı ile Güney Azerbaycanı... sınır sayılan Araz nehri böldüyü gibi Güney Azerbaycanla Irakda Azerbaycanlıların kadimden yaşamış oldukları ve şimdi de yaşadıkları arazini bböyle bir sınır bölüyor (Altı yıl Dicle ve Fırat sahillerinde:1987:55-56). Tesadüfi değildir ki, Azerbaycan'ın devletçilik tarihinde mühim yeri olan görkemli devlet hadimi Haydar Aliyev bu barede “Kardeşlik” dergisine verdiyi müsahibede şöyle diyor: “Tarihi araştıranda gördüm ki, Kuzey Azerbaycan,Güney Azerbaycan ve Irak Türkmanları bir bütünün parçalarıdır” (Kardeşlik: 2000: 4).

Nizami, Fuzuli ananeleri ile zenginleşmiş hem Güney Azerbaycan edebiyatı, hem Irak-Türkman edebiyatı muasır devrde o taylı bu taylı bir çok dahi söz ustalarının mahsuldar yaratıcılığı sayesinde gelişmiştir. Tekçe Güney Azerbaycan edebiyatında değil, umumtürk edebiyatında misilsiz söz sanatı yaratmış, ister milli vatanperverlik hisleri, isterse de beşeri duygularla bu edebiyatları zinetlendirmiş dahi söz üstadı Mehemed Hüseyin Şehriyar'ın yaratıcılığı Irak Türkman edebiyatına da öz ziyasını bahş etmiş, Türkman şairleri ondan behrenlenmişlerdir. Otuz yıl Fars dilinde kalem çapıp Fars gazelinin göklere kaldırandan, bu dilde numunevi eserler yaratandan, muasır Fars gazelinin Hafızı lakabını aldıktan sonra Şehriyar doğma ana dilinde "Heyderbabaya salam" eserini kaleme aldı. Şehriyar bu eserinde yüzyıllar boyu her yerde, her kese malum ve doğma olan, lakin bu güne dek hiç kesin keşif edemediği bir insani hissi maharetle ortaya koydu: bu his uşaklık zorundan doğan hatıralar idi. Anasının yardımıyla artık renksizleşmiş uşaklık devri hatıralarını nazarinde canlandıran Şehriyar bu hatıraları öyle büyük maharetle kaleme almıştır ki, bu eserin Türk dilinde şairin ilk eseri olmasına hiç kes inanmaz. Şehriyar ana dilinde şiir yazmağa başlarken maharetli bir sarraf gibi ana dilinin en güzel incileri, güzel ifade, tabir, atalar sözleri, meseller ve s. seçmiş, Haydar babaya salamı bunlarla zinetlendirmiştir. İşte buna göre Şehriyar ümumbeşeri şairdir. Belki buna göredir ki, onun bu eseri Doğudan Batıya bütün Türk oymaklarında sevilmiş, muhtelif şairler tarafından esere döne-döne nazireler yazılmıştır. Güney Azerbaycan edebiyatında bu konuya müracaat edenler sırasında Muhammed Hüseyin Sehraf Tebrizi, Nüsretullah Fethi Tebrizi, Coşqun, Cabbar Bağçaban, Heşterudlu İneyetullah Emirpur ve onlarca başkalarını göstermek olar. Zaman geçtikçe bütün dünyaya sepienmiş Azerbaycan Türkleri de Şehriyar'ın sesine ses vermeye başladılar. Daşkend'de Cafer İftiharın "Savalana salam", Daravalı Gulam'ın "Savalanım", Doktor Ebülfez Hüseyinin "Hasret" ve b. eserleri bu nazirelere numune ola biler. Bu mevzu Irak-Türkman edebiyatında da zaman-zaman öne çekilmiş, bir sıra şairlerin yaratıcılığında dikkat merkezinde olmuştur. Hüseyin Eli Mübarek'in "Tuz-Hurmatu" eseri, Ebdülletif Benderoğlu'nun "Gurgur baba" eseri, S. Muhammed Tuzlunun "Gurgur babam" ve s. bu kimi eserler hakkında danıştığımız bu mevzunu devam ettirmekle birge Güney Azerbaycan edebiyatının Irakda yayınlanması ve aydınlanması yönünde de büyük hizmetler gösterilmiştir.

Kuzey ve Güney Azerbaycan edebiyatının Irakta yorulmaz tetkikatçısı ve tebligatçısı, kendi halkını yürekte seven Ebdülletif Benderoğlu'nun bu istikamette gördüğü işler tekrarsızdır. Onun bu sahanın ışılandırılmasına

adadığı bir sıra eserleri bu hizmete numunedir.Şairin ölmez Şehriyar'ın “Heyderbabaya salam” eserine naziresinde şairin doğulduğu muhitin–Tuzhurmatu ve Kerkük'ün güzel tabiat manzaraları, etnografik özellikleri, adet ve ananeleri yansımıştır. Lakin halkının dünya medeniyeti kervanından geri kalması, doğma yurdunun yadelli işkalcılar tarafından istismara uğraması ile hiç tür barışmayan Benderoğlu'nun bu eserinde içtimai fikirler ön plana geçerek onun esas ruhunu teşkil etmiştir. Esere rey yazan görkemli alim-tetkikatçı Doktor Mehemedtağı Zehtabi Benderoğlu'nu halkının mukadderatını daima düşünen, sevinci ile sevinen, qemi ile kederlenen milli düşünceli şair kimi değerlendirerek onun “Heyderbaba” kervanına koşulmasını tesadüfi hesap etmiyor. Alim yazır: “Vatanperver şairin soydaşlarına olan büyük muhabbeti göz önündedir. Kanı kanından, dili dilinden olan İran Türklerinin talihi şairi öz doğmaları kimi daim düşündürür” (GurGur baba.1973:41).

Şair ulu bildiği GurGur babaya (GurGur baba Kerkük'te tükenmeyen neft ocağıdır.Hemde insanların tapındığı, şifa bulduğu mukaddes ocak. Ama ne yazık ki, hem de onların bütün acılarının nedeni) müracaat ederek onu kan kardeşlerinin hemdemi olmağa çağırıyor:

*Gurgur baba, Heyder baba ağladı,
Şehriyar'ın yarasını bağladı,
Daşa dönen yürekleri dağladı,
Sen de bir az Tebriz için yan, baba,
Gan kardeşin kan kusuyor, kan, baba* (GurGur baba:1973:21).

Milletsever şair GurGur babaya borc biliyor ki, o sönmez şölesiyle zencirlenmiş İran Türklerine ışık saçıp salam göndersin:

*Alovunu gece-gündüz saç bize,
Salam gönder Şehriyara, Tebrize* (GurGur baba:1973:23).

Azerbaycan mevzusuna yaratıcılığında daha geniş yer veren Benderoğlu “Azerbaycan şiiri” (I cilt, Bağdat, 1987) adlı monografyasında Azerbaycan edebiyatının geçtiği uzun ve keşmekeşli tarihe nazar salarak Azerbaycan'ın 1828'de malum tarihi sebeplerden dolayı Güney ve Kuzey olmakla iki yere bölündüğünü, Azerbaycan topraklarının bölünmesi kimi edebiyatının da ikiye bölündüğünü kaydediyor. Müellif yazır ki, İran'da–Güney Azerbaycan'da ana dilinde okuyup-yazmanın yasak edilmesi ve Farslaştırma siyasetinin geniş tebliğ olunması sebebi ile mevcut edebiyatta da bir boşluk ve gerileme meydana çıkmıştır. Müellif esere yazdığı girişte eski Azerbaycan devleti olan Manna devletinin tarihine dikkati celp ede-

rek o devirden konkre tarihi belgeler gösterir ve bütün tarihi dönemleri yansıtan kaynaklardan faydalanarak geniş malumatlar ortaya koyur. Bütün dönemlerde dikkati daha çok edebi hadiselerle yönelten tetkikatçı bu eserinde Azerbaycan'ın mütefekkir şairleri Nizami Gencevi, Hagani Şirvani, İzeddin Hasanoğlu, İmadeddin Nesimi, Mehemed Fuzuli, Getran Tebrizi, Hetib Tebrizi, Essar Tebrizi, Saib Tebrizi, Kişveri, Habibi, Hatai, Mehemed Emani, Kövsi Tebrizi ve diğer dahi söz üstatlarının yaratıcılığına ışık tutmuştur.

Irak Türkleri milli-medeni dirçeliş yolunda muayyen adımlar atmışlardır. Esasen 50'li yıllardan başlayarak onlar dogma ana dilinde bir sıra matbuat organı neşir etmeye başlamışlardır. Irak Türklerinin medeniyeti tarihinde çok önemli yeri olan "Gardaşlig" dergisi (Turkman Gardaşlig Nadisi tarafından, 1961-1976), "Yurd" gazetesi, "Birlik sesi" dergisi (Turkman Yazarlar Birliyi tarafından, 1970) ve b. matbuat organlarında mütemadi olarak Güney ve Kuzey Azerbaycan edebi-ilmi muhiti ile alakadar yazılar derç olunurdu. Bu gazete ve dergilerin elimizde olan sayılarında mevzu ile alakadar yer alan makalelerin umumi mazmununu bele karakterize etmek olar.

"Kardeşlik" dergisinin 1964 yıl tarihli 2. sayında görkemli Türkmen tetkikatçısı İbrahim Daguglu'nun büyük Azerbaycan şairi Şehriyar'ın meşhur "Heyderbabaya Salam" eserinin Türkiye'de Ankara Üniversitesinde Türk Kültür ve Araştırmaları Enstitüsü tarafından (Türkiye Türkçesine Ahmet Ateş aktarmıştır) yayınlanması münasebetiyle büyük hacimli makalesi derç olunmuştur. Makalede müellif şairin hayatı, yaşadığı dönem, aynı zamanda yaratıcılığı hakkında – özellikle, "Heyderbabaya Salam" uzun şiiri hakkında okurlara geniş malumat verir. Ölmez şairin değerli yaratıcılığını yüksek kıymetlendiren İ.Daguglu yazır: "İnsan aşkıyla insani sarsılmaz aşkların önünde mağlup eden aşksız ıstıraplar sayesinde kazanılan yüksek bir ruh tecrübesinin sonucu olan bu irfan Şehriyarda boş ıstılah yığınları değil. Dini duygularla birlikte doğruluk, güzellik ve iyiliğin çok derin şekilde duyulması ve yaşamasıdır". "Heyderbabaya Salam" eserini tahlil ederken müellif gösterir ki, bu eser milli hususiyetleri özünde yansıtmakla yanaşı Tebriz ve onun etrafında olan köylerin folklorunu araştırmak için önemli bir vesika sayıla biler.

Umumiyetle, dahi Şehriyar'ın hayatı ve yaratıcılığı hakkında yazılara bu dergilerde tez-tez rast gelmek olar. Yine aynı derginin 1964. yıl 6. sayında görkemli Turkmen araştırmacısı Eta Terzibaşı'nın şairle Tebriz'de görüştüktan sonra yazdığı makalesi de geniş yer alır. Müellif İranın en büyük

şairi gibi tanınan Şehriyar'ın aynı zamanda Türk şiir aleminde de müstesna yeri olan değerli edebi simalardan biri olduğunu kaydediyor. O gösterir ki, eslen ve şahsen Türk olan bu şair özünü Türk edebiyatı çevresinde daha çok “Heyderbabaya salam” eseri ile tanıtmıştır. Eta Terzibaşı yazının sonunda şairle sohbetine dönerek teessüfle bildirir ki, şairin durumu onu çok kederlendirmiştir. Yazı müellifi gösterir: “Şehriyarla görüştüğüm esnada kendisinin oralarda takdir görüp-görmediğini sorduğumda “Eziyet görmedim de, takdir istemem” – şeklinde cevap verdi. Bu yüce sanatkar İstanbul gibi bir muhitte yaşamış olsaydı, göreceyi takdir ve teşvik sayesinde Türk edebiyatına, kim bilir, ne ölmez eserler armağan ederdi! Sorumlular onu, hiç olmazsa, oraları görmeye çağırırsınlar, hürmetle ağırlasınlar. Umumi çağdaş edebiyatımızın dünya çapında bir şaire çoktan ihtiyacı vardır”.

Derginin 1968 yıl 3. sayında tarihçi Rıza Nurun “İranda Türkler” adlı makalesinde İranda hükümlü etmiş 4 Türk sülalesinden (Safeviler, Efganlar, Efşarlar, Gacarlar) bahsedilir. Derginin aynı sayında “Azerbaycan'dan bir mektup” adı altında Tebriz'in milli şairi Hüseyin M.Sadig'in görkemli Türkman şairi Mehemed Sadig'in olumu münasebetiyle yazdığı “Mehemed Sadig'i anarken” şiiri yer alır. Yürek yangısı ile yazılmış şiirde şair bir taraftan gam-güsesini bildirirse, diğer taraftan aynı bir milletin evladı oldukları için iftihar hissi duyur, büyük Fuzuli, Hicri Dede kimi ölmezlik zirvesine yücelmiş Mehemed Sadig'in ruhu karşısında baş eğir. Kerkük'ü şiirde Azerbaycan'ın bir hissesi kimi gösteren şair bu hüzne bütün halkının kara bağladığını diyor:

*Tebriz'imde Erkim gara bağladı,
Yaş töküben havar-havar ağladı,
Uçkun zirveleri ganla ıslandı,
Aman! Eyvah! Nece yürek dağladı!*

*Gandır Vatanimin karış-karışı,
Tutacak abiden burda oruşu.
Ahi, şanlı halkın bilersen kimdir?*

Menim milletimin dogma gardaşı! (Kardeşlik: 1968: 21)

“Kardeşlik” dergisinin 1970. yıl 1. sayında Mehemed Hurşid Daquqlunun “Şiirlerine göre Ali Tebrizi” adi ile derç olunmuş makalesi de dikkati celp ediyor. Makale müellifi vatanperver şair Ali Tebrizi'ni odlu-alevli bir dağa, bitip-tükenmeyen bir sele benzeterek onun şiirlerinde millet, yurt, gayret, hürriyet duygularının yansıdığını, insani gaffletten uyandırdığını vurguluyor. Şair geçmişini, milletini, ana dilini unutarak yadlara yaltaklık eden, Tahranın sokaklarında kendini Fars gibi kaleme veren

namussuz insanlara büyük düşman olduğunu göstererek böyle adamların alçak, korkak, rezil olduğunu, kişisel menfaat gütmelerini sonsuz nefretle şiirlerinde gösterir:

*Özünü itirenner, gulam olannar,
Milletini atib dilin danannar,
Tülkü kölgesinde, ey daldalanannar,
Utanın, özüzü çok da satmayın!* (Kardeşlik: 1970: 12)

Dogma dile muhabbet şairin şiirlerinde kuvvetlidir:

*Burahmaram gede başımdan bu ana dilimi,
Kimin cesareti vardır benim dana dilimi,
Cahana biz geleni dörd min ilden artıkdır,
Ki, yohsa bak, hami tarihlere sana dilimi.* (Kardeşlik: 1968: 21)

Lakin bununla bele şairin kederli, elemli şiirleri de çoktur. Müellif makalede yazır: “Iran’da şairin halkına değer verilmiyor, dogma ana dilinin tanıtılmasına imkan verilmiyor, hürriyet baskı altında, Farslaştırılma alçak yollarla yürütülmekte, şehirler, kasaba ve köyler önemsizlik perdesi altında danışan, sesini çıkaran zindanlara salınır. Durum bele olunca değerli şair nece kederli olmasın? Günleri nece perişan-zar geçmesin?”

Yazının sonunda M.Dağlı şairin kan kardeşleri, dildaşları ile, özellikle İran Türkleri ile sıkı alakalarına dokunur, bundan gurur ve sevgi duyduğunu vurguluyor.

1970’ten neşre başlayan “Birlik sesi” dergisinin sayfalarında de Güney Azerbaycan edebiyatı, yeri geldikçe, ışıklandırılmıştır. Derginin 1970. yıl 5. sayında Güney Azerbaycan edebi muhiti ile bağlı geniş hacimli bir makale derç olunmuştur. “Iran Türklerinin edebiyatı tarihinden” adi ile verilmiş makalede müellif gösterir ki, İran Türkleri yalnız Tebriz’de ve onun etrafında değil, aynı zamanda Gezvin, Save, Hemedan, Gaşgay, Beharlu, ve b. ellerde de yaşıyorlar. Onların içerisinden görkemli şahsiyetler çıkmıştır. Makalede, esasen X.-XI. asırlardan uzu beri yaranmış edebiyat ve bu edebiyatın görkemli simaları – Hetib ve Getran Tebrizi (XI. asır), Hasanoglu, Kişveri, Şah Gasim Envar Tebrizi (XIII.-XIV. asırlar) hakkında bilgiler verilir.

XV.-XVI. asırlarda ülke dahilinde baş veren umumi içtimai-edebi hadiselerden bahsedilerek Şah İsmail Hatai’nin şairlik, devletçilik faaliyetinden sohbet açılır. Müellif daha sonra XVI. asırda yaşamış Govsi ve Saib Tebrizi kimi görkemli Azerbaycan şairlerinin yaratıcılığına doku-

narak hece veznini yazılı edebiyata getiren ve onun klasik numunelerini yaradan Garacadagi Ebulgasim Nebati (XVIII. asır) kimi söz üstadından geniş bahsedir. Yazı müellifi gösterir ki, bu gün tamam İran Türkleri arasında Karabağ'da yaşayıp-yaratmış meşhur Azerbaycan şairi Molla Penah Vagif'in (XVIII. asır):

*Humar-humar bakmak göz gaydasıdır,
Lale tek gızarmağ üz gaydasıdır,
Perişanlık zülfün öz gaydasıdır,
Ne badi-sebadan, ne şanedendir –
Mısraları nice diller ezberidirse. Nebatinin:*

*Seba, menden söyle, o guluzare,
Bülbül gülüstane gelsin, gelmesin?
Bu hicran düşkününü, iller hastası,
Gapına dermane gelsin, gelmesin?
Şiiri de dilden-dile gezir. (Birlik Sesi: 1970: 18)*

Makale ölmez Şehriyar'ın hayatı ve yaratıcılığı hakkında verilen yeni şiirlerle devam ediyor. Iranda yeni şiirin gafile salarlarından olan büyük şairin diğer eserlerinin (“Gecenin efsanesi”, “İki behisht kuşu”, “Stalingrad kahramanları” ve b.) adını kaydederken Şehriyar'ın çok değerli ve dolgun ilmi makaleler müellifi gibi de tanındığı gösterilir. Şehriyar'ın ilk defe olarak Fars şiirinde “Azerbaycan mektebi” ilkesini ireli sürmesi makalede kendi eksini tapmıştır. Fars tenkitçilerinin iddia ettikleri “Hind mektebi” onların fikrinde, XVI-XVII. asırlarda formalaşmağa başlamıştır. Şehriyar gösterir ki, bu mektebin esasını koyanlar Azerbaycanlılar, özellikle Tebrizliler olmuşlardır. Bundan ilave, hind mektebi şairleri Gatran Tebrizi ve Nizami Gencevi devrinden Fars şiirinde yaranmağa başlamış hususiyetleri devam ettirmişlerdir. Buna göre de, Fars şiirinde Gatran ve Nizamiden başlanmış hususi bir şiir mektebi olmuş ve bu gün de devam etmektedir ki, “Azerbaycan mektebi” adlanmalıdır. Makalede denilir: “Böylece, Fars şiirinde üç esas şiir mektebi – Horasan, Irak ve Azerbaycan mektepleri olmuş ve bugün de devam etmektedir”.

İran Türklerinin millî-azatlık hareketına dokunan yazı müellifi XX. asrın evvelerinden başlayarak 60'lı yıllara dek devam etmiş – 1906-11'li yıllarda Settarhan ve Bağirhan'ın rehberliyi altında mücahitler, 1920'de Şeyh Mehemed Hiyabani başçılığı ile kıyamcılar, 1945-46'lı yıllarda Seyid Cefer Pisheverinin ve Demokrat Fırkasının rehberliyi altında

fedailer, 1950-60'lı yıllarda ise Semed Behrenginin kendi dostları ile bu dövüş sahnesindeki kalem mübarezesinden bahsedir. Azerbaycan balalarının semimi muallimi, İran Türkleri folklorunun yorulmaz toplayıcısı, aynı zamanda yazar kimi tanınmış S.Behrengi'nin yaratıcılığından bahseden müellif kaydediyor ki, o, daima halkının millî hukuklarının, doğma ana dilinin korunması keşiğinde dayanmıştı. Tabii ki, bu, mürteci kuvvelerin hoşuna gitmiyordu.

Derginin aynı sayısında “İran Türklerinin muasır şiirinden seçmeler” başlığı altında M. Şebüsteri'nin ve Medine Gülgün'ün şiirlerinden numuneler verilmiştir.

“Birlik Sesi” dergisinin 1972. yıl altıncı sayısında İran Azerbaycanlılarının yorulmaz savunucusu Doktor Mehemedtağı Zehtabi Şebüsterlinin “Tebriзли Ressay Aziz Selim” adlı makalesi yer alır. Her bir sanatkarın doğduğu toprak ve mensup olduğu halk hepimizi meraklandırır. M.Zehtabi asıl ismi Muhammed Abdullahi olan ressamın vatanından didergin düşme nedenlerini gösterirken 1945-1946'lı yıllar 21 Azer nehzetinden bahsediyor: “Aziz Selim... binlerce İran Türkü gibi inkılapta iştirak etmiş, Azerbaycan Millî Hükümetinin kurulmasında çalışmış ve bir yıl Milli Hükümet devrinde muhtelif hezbi ve devlet işlerinde çalışmıştır. 1946 yılında Amerika-İngiltere ve şah ordularının birge hücumu neticesinde 21 Azer nehzeti yenildikten sonra İran Türklerinin çoğu gibi A.Selim de vatandan didergin düştü.” (Birlik Sesi, 1972: 14) Irakta sığınacak bulunan M.Abdullahi yalnız kendi ressamlık sanatıyla acılarını dinletiyordu. Gerçek yaşam manzaralarını tasvir eden ressam Türklerin şanlı geçmişini, milli-azatlık mübarezesinin (Meşrute İnkılabı, Şeyh Muhammed Hiyabani kıyamı, 21 Azer nehzeti vb.) yansıtan tablolar, aynı zamanda Haydar Emioğlu, Erani, Settarhan, Bağırhan ve İran Türklerinin iftiharları olan onlarca başka şahsiyetlere adanmış kıymetli tarihî levhalar yaratmıştır.

Bu derginin 1977 yıl 19. sayısında Muhammed Bayatoğlu'nun “Güney Azerbaycan'da Şehriyar'a Cevap Verenler” başlıklı makalesi yayınlanmıştır. Bütün İran'da Fars ve Türk şairleri arasında sanatkarlık zirvesi fethetmiş ölmez Şehriyarla övünen yazı müellifi şairin meşhur “Heyderbabaya Selam” eserine 36 şairin nazire yazdığını kaydediyor. Güney ve Kuzey Azerbaycan'da, Türkiye'de, Irak'ta yaşayan bu şairlerden başka bir uyğur şairinin de adı geçen esere nazire yazdığı kaydediliyor. Makalenin sonunda Şehriyar'ın Türkçe yazdığı bir gazeli yer alıyor:

*Ey vatan için uyku görmez beyler,
 “Vatan” deyip hey çırpınan yürekler,
 Bu sözleri size desin gökler,
 Saadetçin ne gezirsiz uzağı,
 Gelin gezin bu yurdu, bu toprağı... (Birlik Sesi: 1977: 20)*

Irak Türklerinin Azerbaycan edebiyatının Irak bilimsel edebi ortamı için karanlık olan bu yönünün matbuatta ışıktandırılmasında gösterdikleri böyle gerekli ve şerefli hizmeti onların milli vatanperverlik hizmeti gibi yüksek kıymetlendiririz. İnaniyoruz ki, bu edebi ilişkiler gelecekte daha geniş çapta geliştirilecek ve edebiyatımıza kendi töhvesini verecektir.

KAYNAKÇA

1. Araslı H. (1958). **Büyük Azerbaycan Şairi Fuzuli**. Bakü.
2. Benderoğlu A. (1973). **Gur Gur Baba**. Bağdad.
3. Benderoğlu A. (1987). **Azerbaycan Şiiri**. Bağdad.
4. Celal E. (1996). **Dünyada ve Türkiyede İhsan Doğramaçı fenomeni**. Ankara.
5. Güney Azerbaycan'da Şehriyar'a Cevap Verenler. (1977). **Birlik Sesi Dergisi**. Bağdad, Sayı: 19.
6. İrandaki Türkler. (1968). **Kardeşlik Dergisi**, Bağdad, Sayı: 3
7. İran Türklerinin Edebiyat Tarihinden. (1970). **Birlik Sesi Dergisi**, Bağdad, Sayı: 5.
8. İran Türklerinin Muasır Şiirinden Seçmeler. (1970). **Birlik Sesi Dergisi**. Bağdad, Sayı: 5
9. Kardeşlik Azerbaycanın devlet başkanı Haydar Aliyevle görüşdü. (2000). **Kardeşlik Dergisi**, İstanbul, Sayı: 8.
10. Muhammed Sadigi Anarken Şiiri. (1968). **Kardeşlik Dergisi**, Bağdad, Sayı: 3.
11. Paşayev G. (2004). **Irak-Türkman Lehcesi**. Bakı.
12. Paşayev G. (1987). **Altı yıl Dicle ve Fırat Sahillerinde**. Bakü.
13. R.Rza. Paşayev G. (1968). **Kerkük Bayatları**. Bakü
14. Şiirlerine Göre Ali Tebrizi . (1970). **Kardeşlik Dergisi**, Bağdad, Sayı: 1.
15. Tebrizli Ressam Aziz Selim. (1972). **Birlik Sesi Dergisi**. Bağdad, Sayı: 6.

TRANSLATING ‘UMAR KHAYYĀM’S RUBĀ’ĪYYĀT INTO ESTONIAN

GERŠMAN, Helen
ESTONYA/ESTONIA/ЭСТОНИЯ

ÖZET

Ömer Hayyam’ın seçilmiş teraneleri, Estoncaya Uku Masing (1909-1985) ve Haljand Udam (1936-2005) tarafından çevirilmiştir. İki çevirmenin, Farsça ve tasavvuf hakkında edindikleri bilgiler çok farklıdır. Poliglot, şair, şarkiyatçı ve folklor uzmanı Uku Masing, çeviri yaparken eski Orta Doğu Edebiyatının üslûbunu temel alır; Fars ve Arap şiirleri ve düzyazı çevirmeni Haljand Udam, Ömer Hayyam’ı Estoncada uygun bir şekilde ifade etmek için farklı bir yol seçiyor: Sûfi sembolik dilde tezini hazırlayıp bu dil üzerinden terâneleri de çeviriyor.

Bu bildiride çevirilerin ikisi, şiirlerinin yapısı ve içerikleri bakımından eleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Hayyam, çeviri, eleştiri yapmak.

ABSTRACT

A selection of Umar Khayyam’s Rubayat have been translated into Estonian by two Estonian translators – Uku Masing (1909-1985) and Haljand Udam (1936-2005). The translators differ in their knowledge of persian and sufi teachings. Uku Masing, a polyglot, poet, orientalist and folclorist, tends to lean heavily on the style and attitude of E. FitzGerald’s translations, whereas Haljand Udam, a translator of persian and arabic poetry and prose, followed a different path to expressing Umar Hayyam in Estonian – he studied and wrote his dissertation on sufi symbolic language through which he also interpreted the Rubayat. Both translations can be criticized from the point of view of structure and content.

Key Words: Omar Khayyam, translation, criticize.

‘Umar Khayyām of Nishapur (412/1021-22 - 515-6/1122), a scientist, mathematician, philosopher, astrologist, and also the acclaimed author of the famous rubā’īyyāt translated into many languages, could be considered the most famous representative of Persian literature in Estonia as a selection of his rubā’īyyāt have found their way into Estonian in two translations by Uku Masing and Haljand Udam.

Uku Masing’s translation of 40 quatrains with commentaries was first published in 1993, after his death. But the article was ready before Haljand Udam’s first compendium was published in 1967 (Hajjam, 2000: 153). Uku Masing chose 40 quatrains of the 121 verified by Christensen. (Masing, 1993: 468)

The first compendium of Khayyām’s quatrains translated and supported by explanations and afterword by Haljand Udam was published in 1967. 33 years later, in 2000, a new compendium (“Nelikvärsid”) came into light consisting of 120 ‘Umar Khayyām’s quatrains and even more thorough commentaries.

There are 7 quatrains that overlap in the translations. Three of them are discussed as the main area of interest in the given work. The aim of this work is to explain and bring examples of why and how do the metatexts differ from each other and also from the prototext. The original in Persian, the two translations into Estonian, and an English version of both translations is given. The English variants’ language is clumsy and aims to make my commentaries understandable.

The given topic concentrates on Uku Masing’s and Haljand Udam’s translations. The differences in the two translations seem to stem strongly from the educational background of the translators. As ‘Umar Khayyām’s life is more famous than his Estonian translators’ a short introduction to their lives and achievements is unavoidable in view of the influence they have played on the way of translating.

In Estonian cultural history Uku Masing (1909-1985) is a well-known polyglot, poet, orientalist, folklorist, ethnologist, and theologian. Beside theology and classical languages he also studied Semitic languages, psychology, and Assyriology in Tartu (Estonia), Ethiopistics, Arabistics and Judaistics in Tübingen and Berlin (Germany). He has translated Middle and Far Eastern also European Antique literature into Estonian. His contribution into Estonian translation literature can not be underestimated.

Haljand Udam (1936-2005) was an encyclopaedist. He studied geology

in Tartu (Estonia), Persian language and culture in Tashkent and Moscow, and wrote his dissertation on Sufi symbolic language. He has translated a selection of Arabic and Persian literature into Estonian with thorough commentaries. One of his biggest achievements is the translation of the Holy Qur'an.

Uku Masing sees 'Umar Khayyām in the context of old Near Eastern history, culture and literature, and to be even more exact—the history, culture and literature of Semitic peoples. One of his favourite fields of studies has also been Finno-Ugric culture. Some of his preferences in translation lean heavily on this knowledge.

Haljand Udam claims that he has “always read and explained the quatrains in the context of the Islamic culture in Iran” (Hajjam, 2000: 154). According to Haljand Udam we could find material of Iranian provenience among Ural peoples' lore if we overcome the Finno-Ugric and Semitic racism of which the main and earnest follower was Uku Masing (Udam, 1995: 70).

The two main differences mentioned before will be discussed while analysing the translations and under three categories: semantic field of the words, aspiration to stay within the rules of poetics, personal preferences.

Uku Masing and especially Haljand Udam can be considered as the founders of the special dimension of style in Estonian to express intentionally artful and philosophical fantasies of 'Umar Hayyām. H.Udam is complaining in his commentaries about this missing dimension and retells how he created his own dictionary of rhyming words that would suit the quatrains (Hajjam, 2000: 152-153).

U.Masing, being a poet and a translator of old Near Eastern texts, does not find anything missing in Estonian and has good command of the Biblical Estonian language or uses words that are not widely known, which would sometimes render the quatrains incomprehensible. Thus the translation results in peculiar coherence. H.Udam also comments U.Masing's quatrains:

While reading I must say that they are coherent but in the view of the style they are not in the right place; their language's odd coherence suits better for expressing the fashion of quatrain writers of a period many centuries after Umar Khayyām. (Hajjam, 2000: 152)

The writers Udam bears in mind are Jalāl ad-Dīn Rūmī and even more

obscure and cryptic being Abd al-Kadir Bedil and his “Indian style.” (Hajjam, 2000: 153)

Even so U.Masing’s quatrains’ force of persuasion is worthy of mentioning. Even if the meaning may remain obscure to an ordinary reader the effect of reading it aloud and hearing it sound may compensate the oddness. It might have also been intentional. Philologically a masterpiece, preserving the rhyme, radif and 13 syllables in a line, but at the same time his strangest sounding rubā’ī, under it H.Udam’s translation in comparison, beside them the English text, and under them ‘Umar Khayyām’s original:

<i>Näe, elu killavoor kui tume ime möödub, õnnest, lõbust kime möödub. Oh, saaki, ära kurda teiste homset päeva, Too karikas, sest juba sume pime möödub.</i>	Look, life’s caravan like dark miracle passes, <i>Et leia hetk, mis To find a moment that ringing from happiness and joy passes. Oh, Saki, don’t complain about others’ tomorrow, Bring a cup for already the tender darkness passes.</i>
(Masing, 1993: 474)	

<i>Kui kummaliselt ruttu elukaravan ka kaoks, sa aega leia, et ta kadu pidulärmi vaoks. Nüüd, kallaja, sa ära mõtle homsest kohtupäevast sa veini too, sest pea see üürikene öö saab aoks!</i>	How oddly fast the caravan of life vanishes, Find time for making its loss into party’s noise to vanish Now, pourer, don’t think of tomorrow’s Judgement Day Bring wine for this short night will turn into dawn.
(Hajjam, 2000:28)	

<i>In kāfile-i ‘umr ‘ajib mīguzarad Sāqī, gham-i fardā-i harīfān che khorī?</i>	<i>daryāb damī ke bā tarab mīguzarad Pīsh ār piyāle rā ke shab mīguzarad</i>
(Khayyām, 1970: 64)	

In H. Udam’s quatrain the thought is expressed more simply and clearly by selection of words understandable to a common Estonian. He usually prefers neutral and simple solutions.

Masing preferred the original word ‘saaki’ (*sāqī*) against Udam’s ‘kallaja’ (‘pourer’), which is most probably a selection for the sake of not spoiling the rules of poetics.

Persian *shab* is in Udam’s quatrain ‘öö’, a neutral word for night. Therefore Masing prefers ‘sume pime’ (‘tender darkness’) instead of ‘night’, thus giving the impression of a warm and caressing dark place.

For Persian *kāfile* H.Udam uses ‘karavan’ in Estonian which is a neutral word for ‘caravan’. U.Masing uses ‘killavoor’ which falls into another semantic field for it carries the dimension of belittling and insignificance (there are a lot of rags and trash included).

But surprisingly it is now Udam’s turn to remind us of the Holy Scriptures for he translated *fardā* (‘the morrow’) as ‘the Judgement Day’ (‘kohtupäev’). The choice can be explained with Khayyām’s attitude towards ‘tomorrow’

and ‘today’ — living ‘today’ as if it were the last day of life or indeed before the tomorrow’s Judgement Day.

Talking behind or through the veil? Can the veil be penetrated or could we be only on one or the other side of it? What tradition to follow?

U.Masing’s, H.Udam’s translations (again including the English version), and ‘Umar Khayyām’s original rubā’ī say:

*Maailma saladusi ei tea sa, ei mina,
end mõistatuse kostjaks ei sea sa, ei mina
On läbi loori vestlust minul küll ja sinul,
kui vajub loor; siis hinge ei pea sa, ei mina.*
(Masing, 1993: 474)

World’s secrets know neither you nor me,
Hasn’t set oneself as a mystery revealer solver neither you nor me.
Through the veil there is enough to talk about for me and you,
When the veil falls the soul will not be kept by you and me.

*Ei mõista igaviku saladusi sina ega mina,
ei iial mõõda tema sügavusi sina ega mina.
Me õpetatud jutu vestame vaid sealpool loori,
kaob loor; ei enam pea siis arutlusi sina ega mina!*

Understand the secrets of eternity neither you nor me,
Never measure its secrets neither you nor me.
We spin the educated talk on the other side of the veil,
Vanishes the veil, hold the discussions neither you nor me.
(Hajjam, 2000:11)

*Asrār-i azal ra ne tū dānī ve ne man
Ast az pas parde-i guftagū-i man u tū*
(Khayyām, 1970: 37)

*va tū harf-i mu’ammā ne tū khwānī ve ne man
chūn parde bar āfiad ne tū mānī ve ne man*

In Uku Masing’s translation *az pas parde* is given as ‘through the veil’ (‘läbi loori’) although the meaning word by word is very clearly ‘behind the veil’ as also Haljand Udam has it translated (‘sealpool loori’ — ‘on the other side of the veil’). The veil which divides the realm of the God and the one of humans is not penetrable in Sufi symbolic language but it can fall off in the end or when the understanding of all the God’s secrets is reached. It is assumed by specialists, including H.Udam, that Khayyām’s rubā’īyyāt carry Sufi symbolic meaning. But according to Jan Rypka’s *History of Iranian Literature* U.Hayyām followed the path of Ibn Sīnā, which bore a strong resemblance to the Ismā’īlī doctrine and Sufism (Rypka, 1968:190). In either case the Sufi symbolic is represented to some extent.

The answer to the question why Masing does not give the usual ‘behind the veil’ should be located in his primary field of studies. Thus the veil reminds the supernal curtain (*pargod*) that is between the world of humans and gods. In Jewish mystics and rabbinic writings if a man has obtained knowledge of God’s decisions on the fate of the world it would be expressed by “listening behind the *pargod*” to hear the secrets **through** the curtain.

Going further back in history a reed wall in the Epic of Gilgamesh is found. The great god Ea formed the connection with Utnapishtim, the prototype of Noah in the Sumerian mythology, **through** the reed wall and delivered the gods’ decision of destroying the world by flooding to him, to his favourite, to Utnapishtim (XI 19-25) (Annus, 2007: 23):

*Ea, the Prince, was under oath with them
so he repeated their talk to the reed house:
'Reed house, reed house! Wall, wall!
O man of Šuruppak, son of Ubar-Tutu*

*Tear down the house and build a boat
Abandon wealth and seek living beings!
Spurn possessions and keep alive living beings!*

(translation from <http://www.livius.org/fa-fn/flood/flood3-t-gilgamesh.html#21>)

In the place of *mānī* Masing uses ‘hinge pidama’ holds a mountain of other allusions in Estonian and also a connection to the Biblical and not the Islamic tradition. So it can be ‘to hold [one’s] peace’. A similar expression is also used as ‘hinge kinni pidama’ (‘hold [one’s] breath’). But taken word by word it says ‘to keep [one’s] soul’. In the given context it should stand for ‘vanish’ (‘ei pea hinge’ — ‘soul will not be kept’). Udam wrote ‘arutlusi pidama’ (‘hold discussions’) which apparently aims to bring the third line even more into opposition and offer a witty result as the rules of quatrain decrees.

Clay and the potter—a topic not discussed by other Iranian authors (Udam, 1995: 67) but found in Khayyām’s quatrains. The last of the three chosen quatrains:

*Mul jatkus potisepa juures seista malda
ja mõelda raiast vaadates ta meelevalda.
Ta mätsis kokku sangaks potile ja kaelaks
päälage kuninga ja sandi talda.
(Masing, 1993: 474)*

I was patient enough to stand near the potter’s stove
And looking at the wheel think of his power.
He hand built the handle for the jug and neck
Of king’s top of the head and cripple’s foot.

*Kord nägin savilöövi pilgu selgemaga—
seal kannumeister seisis oma ratta taga
Ta voolis julgelt kannudele kõrvu, kaelu
sest põrmust, milles kerjus kõrvu kuningaga.
(Hajjam, 2000: 36)*

Once I saw the potter’s stove with a brighter look—
There stood the pottery master at the wheel.
He boldly hand built for the jugs ears and necks
of this dust in which the beggar is next to the king.

*Dar kārghah-i kūzegarī kardam rāī
Mīkard dilīr kūze rā deste u sar
(Khayyām, 1970: 31)*

*bar pelle-i charh dīdam ustād be pāī
az kelle-i pādīshāh u az dast-i gadāī.*

Both translators have distanced from the exact original text. But here we see a certain reason. The topic of clay and potter, the equalizing of the pottery making with God’s creating process, is represented in the Bible (Jr 18:1-6; Js 45: 9; Ps 2: 9; etc.) (Udam, 1995: 66-69). Thus the discourse is

found, certain expressions have been formularised and ready in our minds to be used, also possible that partly unintentionally.

In Masing's text the potter is not standing but the first person. The first *bait* centres entirely on the first person and his musings: 'mul jatkus... seista malda'— 'I was patient enough to stand...'; 'mõelda...vaadates ta meeleva'ld' ('looking ... think of his power')—the same word 'meeleva'ld' ('power') in the same context is used in the Bible (Ro 9:20-21). In the last line 'the king's top of the head and beggar's foot' are made into pottery against original 'head and hand'. But the temptation to over hyperbolise this topic is understandable.

The last line in Udam's text 'sest põrmust, milles kerjus kõrvu kuningaga'—'from this dust in which the beggar is next to the king' is the only lapse from the prototext.

The aim of this work was not to prove one translation's superiority over the other. Firstly because the number of *rubā'īyyāt* under the discussion reaches to only three. Secondly there are very few translations of the Persian (or Arabic) texts in Estonian and from this angle the researched metatexts of the given work, reaching to the amount of two, are a rarity.

The goal was to bring forth the connections between the peculiarities occurring in metatexts, and how the texts change obtaining myriad of new meanings and connotations while shifting from one geographical and mental location to another. The change is not always unwelcome. At first acquaintance the *rubā'īyyāt* may seem trivial and simple sometimes even silly. The same can be said about Mulla Nasreddin stories. And only to the trained eye and cognition they hold meaning. The researched authors' eyes and cognition were trained in different places and aspects which resulted in pleasantly interesting metatexts. So the change brings insights from entirely different context partly to make the prototext understandable for the translator, partly because the metatext should deliver a comprehensible message to the reader.

In the given work also a curious translation play occurred. The Estonian texts were translated into English, thus creating a metatext's metatext. But the outcome remains unknown to the author because the mind is recording only what the text should say and how it can be closer to the Estonian version. And the author is aware of her blindness in the matter.

The occurrence of this kind proves that the given work's discussions are endless and always creating new currents of research.

REFERENCES

- Annus, A., (2007), **Pärimus veeuputuse-eelsetest tarkadest**. Tallinn: Vaba Maa.
- Hajjam, U., (1967), **Nelikvärsid**. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hajjam, U., (2000), **Nelikvärsid**. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Hidayet, S., (2006), **Hayyam'ın Terâneleri**. Istanbul: YKY.
- Khayyām, 'U., (1970), **Rubā'īyyāt**. Tashkend.
- Masing, Uku, (1993), "Vaatlusi maailmale teoloogi seisukohalt".
'Umar-i-Khajjam. Tartu: Ilmamaa. 459-474.
- Rypka, J., (1968), **History of Iranian Literature**. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Udam, H., (1995), "Umar Hajjami potisepp ja tema savi", **Vikerkaar**, 3, 66-69.
- Udam, H., (1995), "Iraani toimik", **Vikerkaar**, 3, 69-75.
- Zand, M., (1967), **Six Centuries of Glory. Essays on Medieval Literature in Iran and Transoxania**. Moscow.
- The Great Flood: the Epic of Gilgamesh
<http://www.livius.org/fa-fn/flood/flood3-t-gilgamesh.html#21>

THE STUDIES ON PACIFICISM OF RUMI'S THOUGHTS

GHABOOL, Ehsan
İRAN/İRAN/ИРАН

ABSTRACT

The pacificism is one of the important bases of Islamic mysticism (Sufism). Based on the pacificism, the mystic knows God as existential and absolute truth and there is one but God. So the mystic loves all the cosmos and it is his certain doctrine.

This kind of mystical thinking appears in Rumi 's works, like: Mathnavi Manavi and lyrics of Shams. His pacificism is based on pantheism and love, through pantheism, he sees cosmos the illumination of God (theophany) and through love he loves all the things which there is no one but God. So the hate has not any place in the Rumi 's heart and thoughts.

The Rumi's pacificism is defined in the two parts: humanistic peace and universal peace. The humanistic peace is the peace which Rumi through it loves all of the people even his enemy. The results of this part are: justice, security, dedication, guidance, honesty, freshness, beauty, and love. The universal peace is the peace which he through it loves cosmos and nature. Its results are the respect to the nature as a living thing and the aesthetic attitude to the world.

Rumi believes that his doctoring about pacificism is based on knowledge and wisdom so he proves it by reasons and allegories.

Key Words: Pacificism, Islamic mysticism, Rumi, Mathnavi Manavi.

1. Introduction

The important religions like Zoroastrianism, Judaism, Christianity and Islam have special mysticism for them self. Mysticism has important and principle place in Islam. The most important roots of Islamic Mysticism are Quran and Hadith (traditions which go back to the Prophet Mohammad, Peace be upon him).

One of the famous and important mystic of Islam is Mawlana Jalalodin-e Rumi (September 30, 1207– December 17, 1273)¹. He has presented his Mystical thoughts and doctrines based of Islamic and Iranian culture in his different works.² “Being a Sufi, Rumi deserted his false and all illusion on the way to perfection, ultimately aiming to reach God, and he always had a well-grounded and profound interpretation of the teachings of the prophet of Islam Mohammad, Peace be upon him, and Quran in his works” (Citlak, 2007: 89).

Rumi ‘s actual approach to Islam is clarified by the following Quatrain composed by him:

I am the servant of the Quran as long as I have life;
 I am the dust on the path of Mohammad, the chosen one.
 If any one interprets my words any other way;
 I deplore that person and I deplore his words (ibid).

The pacificism is a major subject of Islamic mysticism and Rumi thoughts. Pacificism is the opposition to war or violence as a means of settling disputes or gaining advantage. Pacifism covers a spectrum of views ranging from the belief that international disputes can and should be peacefully resolved; to calls for the abolition of the institutions of the military and war; to opposition to any organization of society through governmental force (anarchist or libertarian pacifism); to rejection of the use of physical violence to obtain political, economic or social goals; to opposition to violence under any circumstance, including defense of self and others.

Pacifism may be based on moral principles (a deontological view) or pragmatism (a consequentialist view). Principled pacifism holds that at some point along the spectrum from war to interpersonal physical violence, such violence becomes morally wrong. Pragmatic pacifism holds that the costs of war and inter-personal violence are so substantial that better ways of resolving disputes must be found. Pacifists in general reject theories of Just War.³

Pacificism in Islamic mysticism means the public and general peace which mystic has to others consisted of human and nonhuman. Rumi as original mystic, based on his viewpoint of pacificism loves all of the people

¹ He is famous in the Iran as Mawlana and Mawlavi, in the Turkey as Mevlana and in the west as Rumi.

² Rumi has several verse and prose works; major his works are: *Masnavi-ye Manavi* (Spiritual Couplets), *Diwan-e Shams-e Tabriz-i* (The Works of Shams of Tabriz), *Fihi Ma Fih* (In It What’s in It), *Majalis-i Sab’a* (seven sessions).

³ See: Wikipedia encyclopedia; under *Pacifism*; www.Wikipedia.com

and cosmos and he has tried by his life and works learns to the people love and live in peace and quiet together, the necessary message which peoples at this time need it⁴. The world has never been without representations of love and peace. Rumi was and is one of the perfect representatives of such a complete human being, and one of the greatest teachers of universal love and peace (ibid: 2).

2. The Bases of Pacificism

The pacificism in Islamic mysticism and Rumi's thoughts have two major bases: love and pantheism, which both of them are principle bases of Islamic mysticism.

2.1. Love

The meaning of love varies relative to context. Generally, Love is a constellation of emotions and experiences related to a sense of strong affection or profound oneness.⁵

Love is one of the most important principles in Islamic mysticism and there are very definitions and theories about it, for each theory teaches how to come close to God or to be united with him (Abrahamov, 2003:25). Divine love is the cause of creation, the doctor of all diseases, the cure of disdain and selfishness and the lotion of agony. How beautifully Rumi enunciates the Sufi concept, "love is the very meaning of creation and life," (Citlak, 2007: 86) through the subsequent words.

When love comes to the hart of mystic there is not any place for hate and violent. Rabia al- Adawiyya, the most famous woman mystic in Islam and theorist of divine love asked if she saw Satan as an enemy, she replied in the negative arguing that her love for God occupied all her attention so that there was no place for other feelings (Smith, 1994: 123-125).

Rumi has a complete positive viewpoint to the existence. He believes that there is no absolute evil in the world: evil is relative, because he thinks that every negative problem may be turn to the positive opportunity in the future. So he has not hostility against others because of there is not absolute reason for hostility:

Hence there is no absolute evil in the world;

⁴ The 2007 year has been entitled by UNESCO as international Rumi year. the reason of this medal and name with the regretful and terrible conditions of the world at this time is that the governments, politicians and generally human need to the Rumi 's thoughts and messages, The thoughts which propagate and recall the human to the peace, love and theism. And in the hope that this medal will prove an encouragement to those who are engaged in a deep and scholarly dissemination of his ideas and ideals, which in turn would in fact enhance the diffusion of the ideal of UNESCO.

⁵ See: Wikipedia encyclopedia; under *Love*; [www. Wikipedia.com](http://www.Wikipedia.com)

Evil is relative; know this (truth) also (Rumi, 4V, 2000: 13).

Rumi were known as “the brethren of love”, because the whole basis of their way of live was the love of God (smith, 1972: 101). He believes that love could changes every negative subject to the positive subject; like changing the war to the peace, changing the bitter to the sweet, changing the ugliness to the beauty:

By love, bitter things become sweet;
 By love, pieces of copper become golden;
 By love, dregs become clear;
 By love, pains become healing;
 By love, the dead is made living;
 By love, the king is made a slave (Rumi, 2V, 2000: 5).

So Rumi believes that every where was happen war, it is because of the nonexistence of love.

In Mathnavi, Rumi describes in detail the universal message of love:

Love’s nationality is separate from all other religions,
 The lover’s religion and nationality is the Beloved (God).
 The lover’s cause is separate from all other causes
 Love is the astrolabe of God’s mysteries.
 Each moment the voice of love is sounding of from left and right;
 We are traveling on our way to heaven, who desires to look at anything on the way?

Love in Islamic mysticism and Rumi thoughts divided in two parts: love in the human and love in the all the world and creations. So pacificism divided in these two parts: peace to the people and peace to the all the world and creations.

Rumi about love to the people said:

Thou art taking no pity on the Moslems;

(Yet) the true believers are kinsmen and one body (of) fat and flesh (Rumi, 4V 2000: 340).

If you desire tears, have mercy on one who sheds tears;

If you desire mercy, show mercy to the weak (Rumi, 1V, 2000: 88).

And he said about the love in all the world and creations:

(God saying), “had it not been for pure love’s sake,

How should I have bestowed an existence on the heavens (Rumi, 5V, 2000: 16)?

This the fire of love that is in the reed;

This the fervour of love that is in the wine (Rumi, 1V 2000: 2).
 Love makes the sea boil like a kettle;
 Love crumbles the mountain like sand,
 Love cleaves the sky with a hundred clefts;
 Love unconscionably makes the earth to tremble (Rumi, 5V 2000: 325).

(God saying :) had it not been for pure love's sake;

How should I have bestowed an existence on the heavens (ibid)?
 (They [creations] all say, "we have hearing and sight and happy,
 (Although) with you, the uninitiated, we are mute (Rumi, 3V 2000: 120).

All particles (of phenomenal being), (whether) in movement (or) at rest,

Are speakers (and declare): "verily, to him we are returning (ibid: 53).

So the universal peace is the peace which Rumi through it loves cosmos and nature. Its results are the respect to the nature as a living thing and the aesthetic attitude to the world.

In the Roomi tradition, Sema represents a mystical journey of spiritual ascent through mind and love to "Perfect." In this journey the seeker symbolically turns towards the truth, grows through love, abandons the ego, finds the truth, and arrives at the "Perfect"; then returns from this spiritual journey with greater maturity, so as to love and to be of service to the whole of creation without discrimination against beliefs, races, classes and nations.⁶

2.2. Pantheism

Literally means "God is All" and "All is God". It is the view that everything is of an all-encompassing immanent abstract God; or that the Universe, or nature, and God are equivalent. More detailed definitions tend to emphasize the idea that natural law, existence, and the Universe (the sum total of all that is, was, and shall be) is represented or personified in the theological principle of an abstract 'god'. However, it is important to understand that Pantheists do not believe in a personal, creative deity or deities of any kind, the key feature which distinguishes them from panentheists and pandeists. As such, although many religions may claim to hold pantheistic elements, they are more commonly panentheistic or pandeistic in nature

⁶ See: Wikipedia encyclopedia; under *Rumi*; [www. Wikipedia.com](http://www.Wikipedia.com)

The essence of Being/Truths/God is devoid of every form and quality, and hence unmanifested, yet it is inseparable from every form and phenomenon either material or spiritual. It is often understood to imply that every phenomenon is an aspect of Truth and at the same time attribution of existence to it is false. The chief aim of all Sufis then is to let go of all notions of duality, including a conception of an individual self, and to realize the divine unity.⁷

Rumi based on the pantheism sees human and cosmos the illumination of God (theophany) which the spirit of God has been inspired in all of the things; so he believes that every pain of human is a pain for others:

The pain of one part of the body is the pain of all (its parts),
Whether it be the hour of peace or war (Rumi, 4V, 2000: 340).

And he emphasizes that only the existence of God is absolute and actually other beings are non-existence and because of the pantheism all of the things love god:

We and our existences are (really) non-existence:

Thou art the absolute Being which manifests the perishable (causes phenomena to appear).

We all are lions, but lions on a banner:

Because of the wind they are rushing onward from moment to moment
Their onward rush is visible, and the wind is unseen:

May that which is unseen not fail from us!

Thou didst show the delightfulness of Being unto not-being,

(after) thou hadst caused not-being to fall in love with thee (Rumi, 1V 2000: 67).

Rumi believes the mercy God spread everywhere of world so he wants people to be kind and mercy together:

Mercy upon mercy comes (and rises like a flood) up to the head;

Do not thou comes down to (and dwell upon) a single mercy, O' son (Rumi, 2V 2000: 203).⁸

3. Rumi's Applied Orders to Pacificism

Mysticism is not, how ever, theoretical but practical, teaching a way of life, to be followed by all who would win through to the goal, and this way

⁷ See: Wikipedia encyclopedia; under *pantheism*; www.Wikipedia.com

⁸ For more discussion about Pantheism See: "*Rumi and Wahdat al- Wujud*" by William Chittick.

is to be found following the same pattern, in East and West (Smith, 1972: 2).

Orthodox Muslims believe that mankind is born in a state of Islam - peaceful, full of love, and unadulterated; but it is his/her polluted environment (along with the Shaytan and Jinns), which lead mankind astray from the straight path of Islam. This is why Muslims are required to do Dawah to promote what they believe is Islam's peaceful message of social justice to spread peace throughout the Earth through the truth revealed in the Quran and complemented by the Hadith.

One reason for Rumi's popularity is that "Rumi is able to verbalize the highly personal and often confusing world of personal/spiritual growth and mysticism in a very forward and direct fashion. He does not offend anyone, and he includes everyone. The world of Rumi is neither exclusively the world of a Sufi, nor the world of a Hindu, nor a Jew, nor a Christian; it is the highest state of a human being — a fully evolved human. A complete human is not bound by cultural limitations; he touches every one of us (6). Today Rumi's poems can be heard in churches, synagogues, Zen monasteries, as well as in the downtown New York art/performance/music scene." Publications of selected verses, poems, or commentaries about Rumi 's literary works have increased exponentially over the last ten years. Particularly in North America and Europe there have been many books and articles, of a variety of quality, that have been published. This is a sign of the hidden longing of a spiritually disorientated culture (Citlak, 2007: 92).

Rumi could have enjoyed a long life of peace and conformity as a teacher and preacher (Keshavarz, 1998: 5-6).

Peace is a state of harmony in Rumi 's thoughts, the absence of hostility. He has applied this term to describe a cessation of violent international and inter religious conflicts. one of the meaning of peace in Rumi's works is the opposite of war and describe a relationship between any parties characterized by respect, justice, and goodwill. The important basis of peace is love.

Sufis teach in personal groups, as the counsel of the master is considered necessary for the growth of the pupil. They make extensive use of parable, allegory, and metaphor, and it is held by Sufis that meaning can only be reached through a process of seeking the truth, and knowledge of oneself.

Although philosophies vary among different Sufi orders, Sufism as a whole is primarily concerned with direct personal experience.

Rumi believes that his doctoring about pacificism is based on knowledge and wisdom so he proves it by reasons and allegories:

This love, moreover, is the result of knowledge:

Who (ever) sat in foolishness on such a throne?

On what occasion did deficient knowledge give to this love?

Deficient (knowledge) gives birth to love, but (only love) for that which is (really) lifeless (Rumi, 2V, 2000: 161).

4. Results

Rumi's life and his transformation provide true testimony and proof that people of all religions and backgrounds can live together in peace and harmony. Rumi's visions, words and life teach us how to reach inner peace and happiness so we can finally stop the continual stream of hostility and hatred and achieve true global peace and harmony.

Rumi's Sufi path is never an uninspired system of knowledge or an imaginary idealism; conversely, his understanding of Sufism is the act of maturing in the world of gnosis, realization, love and rapture (Citlak, 2007: 86).

Rumi's life and transformation provide true testimony and proof that people of all religions and backgrounds can live together in peace and harmony. Rumi's visions, words, and life teach us how to reach inner peace and happiness so we can finally stop the continual stream of hostility and hatred and achieve true global peace and harmony (Naini, 2002)

Come; come, whoever you are,

Wanderer, idolater, worshipper of fire,

Come even though you have broken your vows a thousand times,

Come, and come yet again.

Ours is not a caravan of despair.

REFERENCES

Abrahamov, Binyamin, (2003), **Divine love in Islamic mysticism (The teaching of Al-Ghazali and Al-Dabbagh)**, London, RoutledgeCurzon.

Citlak, M. Faith, M. Huseyin Bingul, (2007), **Rumi and his Sufi path of love**, Lighi Inc.

Chittick, William, (1994), "Rumi and Wahdat al- Wujud", Edited by

amin Banani, Richard Hovannisian, Georges Sabagh, **The heritage of Rumi**, London, Cambridge.

Keshavarz, Fatemeh, (1998), **Reading mystical lyric (The case of Jalal al-Din Rumi)**, USA: University of South California press.

Naini, Majid. M, (2002), *Mysteries of the Universe and Rumi's Discoveries on the Majestic Path of Love*, Universal vision research.

Rumi, jalaluddin, (2000), **Masnavi-ye Manavi**, 1,2,3,4,5,6 Volumes, Reynold Nicholson (ed), Tehran, Talaye publication.

Smith, Margaret, (1972), **Readings from the mystics of Islam**, Great Britain, Hertford Publication.

Smith, M. (1994), **The life and work of Rabia and other women mystics in Islam**, London, Oxford publication.

Wikipedia online encyclopedia: *www. Wikipedia.com*

PARADIGMATIC RELATIONSHIPS AMONG KINGS AND HEROES IN FIRDAWSI'S SHAHNAMEH

GHAZANFARI, Mohammad-ZARGHANI, Mehdi
İRAN/İRAN/ИРАH

ABSTRACT

Firdawsi's *Shahnameh*, widely recognized as the Iranian National Epic, may be considered as the essence of the thousandfold-year Persian culture and civilization. In the depth of several incidents, characters, places, and other elements forming this huge epic work, one can identify traces of some religious beliefs, traditions, or historical events related to the lives of the Iranian people. Some scholars have argued that the contents of the *Shahnameh* may be divided into three parts: the mythological part, the heroic part, and the historical part. Although such a categorization highlights the presence of the heroic element in this epic, the present study suggests that, chronologically speaking, one can divide the types of relationships existing among the major characters appearing in the *Shahnameh* (i.e., between kings and heroes) into two eras. While the first era is marked by a “**king-hero**” type of relationship, in which, due to the absence of distinct social classes, indeed, both of the roles are played by the same character; the second era is characterized by a “**king-and-hero**” relationship, in which, as distinct social classes gradually develop, the two characters assume two different identities and social roles.

Key Words: Persian epic; Kings/Heroes in the *Shahnameh*; Firdawsi's epic; Iranian national epic; Characterization in the *Shahnameh*.

1. Introduction

It is said that “there is no clear demarcation between history and mythology, and this, by itself, can be an indication of the dilemma that man's soul has ever been facing, always wandering between fantasy, on the one hand, and reality, on the other hand” (Sarkarati, 1979, p. 119)¹. The *Shahnameh* [the epic of kings], composed, organized, and given its final

¹The quotations in this paper, including the lines from the *Shahnameh*, were originally in Persian; they were translated into English by the authors.

order by Firdawsi (born ca. 940 AD), the great Persian poet—considered as well one of the world’s greatest epic writers—is indeed the essence of the thousandfold-year Persian culture and civilization. There lie behind most of the incidents, characters, settings, and other components of this vast epic certain religious faiths and rituals. Here and there in his epic poem, the poet hints to certain historical facts and actual events experienced by the ancient Iranian people. As far as we know, it was Theodor Nöldeke, who for the first time called Firdawsi’s *Shahnameh* “the Persian National Epic” (cf. Nöldeke, 1990). Such a label by itself justly implies that it should be regarded as a literary work of remarkable value.

It is said that Lamartine (1790-1869), the famous French poet and writer, once commented, “In the *Shahnameh*, the superior power belongs to the heroes, not to the kings.” Whereas the very title of Firdawsi’s work (since the Persian word ‘*Shahnameh*’ literally means ‘the book of kings’) might bring into mind the notion that the creator of the National Epic has placed the kings so tightly at the center of the events that everything should revolve round their characters, it must be mentioned from the outset that this is not the case. Although kings and heroes together constitute the central figures throughout the work, the heroes, in fact, represent the masses of common people within the ruling class (see, for instance, Eslami Nadoushan, 1995, p. 30; 1997; Afifi, 1974; Rahimi, 1990). Despite some other national epics, in which the central characters are commonly great rulers, kings, or princes, in the Iranian National Epic, Rustam, the most outstanding character throughout the poem, is associated with the class of heroes, not with the rulers or kings. From among the *Shahnameh* researchers, Mokhtari (1989, p. 150), discussing the issue of heroism in the *Shahnameh*, has elaborated on the relationship between heroes and the ruling power. Moreover, on the functions of the kings in Firdawsi’s epic poem, Perham (1991) has also proposed some beneficial points.

E. E. Bertels (1984), the Russian author, has argued that the content of the *Shahnameh* includes three main sections: the mythological section, the heroic section, and the historical section. His classification not only signifies the strong presence of the heroic figures throughout the poem, but also emphasizes the fact that perhaps the most graceful and the most elaborate portion of the work deals with the episodes concerned with the heroic exploits. In spite of the fact that some scholars have found some faults with Bertel’s categorization of the episodes of the *Shahnameh* (as, for instance, one may argue that the heroes are also present in the mythological

section, or, conversely, some mythological elements can be traced in the heroic part of the work, and so on), taking everything into account, the framework of his classification has been widely accepted in the field.

However, the major question posed by the researchers in the present paper is concerned with the type of relationships that exists among the central figures, i.e., kings and heroes, in Firdawsi's *Shahnameh*. To answer such a question, it seems that we have to modify Bertel's type of classification. To put it in other words, proceeding in a chronological order, we have identified two major periods in the episodes of the *Shahnameh*, each period marked by certain paradigms of relationships between the kings and heroes, as they will be discussed in the following part of the paper.

2. The King-Hero Paradigm

In terms of our classification, the first period simultaneously started with the accession of Kayoomars, the first king of the Pishdadian dynasty, and nearly lasted until the final portion of Jamshid's reign. What distinguished this period from the following era was the fact that neither had the distinct social classes been formed yet, nor had the "king" and the "hero" assumed separate social roles. Rather, the kingly and the heroic identities, as the two basic elements of the epic, were integrated into a single figure. Indeed, this same period embodied the most comprehensive model of the king-hero paradigm. Moreover, the mere fact that the kingly and the heroic identities were personified in the same figure suggests that neither was considered superior to the other; the two served as a pair of symmetrical halves forming a complete pattern. One major point with regard to this issue is that the kings and the heroes in the *Shahnameh* rose from a common origin; it was not the case that one was developed from the left side of the other! Such a common development further implies that in the mythologically-oriented minds of the ancient Persians the heroic figures, who represented the common people in the circle of those in power, possessed an incomparable rank. In particular, if one views the *Shahnameh* from a sociological angle, the latter point will appear to be of great significance—that ancient Persians seemed to be deeply fond of the king-hero type of relationship.

The ancient Persians' mythologically-oriented mentality was so preoccupied with the king-hero paradigm that even during the post-Jamshidian era, when separate social classes had already been developed, and the king and hero were associated with different social classes, we do see that partial instances of that same paradigm still appear here and there in the *Shahnameh*.

Manoochehr, for instance, was one of the figures who possessed both kingly and heroic qualities. As a prince, on Fereidun's death, Manoochehr succeeded to the throne. This was the kingly aspect of his character. During the reign of Fereidun, however, he had been appointed to the post of commander-in-chief, a position, according to the *Shahnameh*, traditionally occupied by heroes. After fighting against Salm and Toor, he wrote Fereidun to "announce his victory" (*Shahnameh*, vol. 3, p. 96)². In his "victory announcement", he described whatever had happened in the war and, at the same time, made a request for the king's further commands. According to the tradition of the *Shahnameh*, it is the job of the heroes to write such "victory announcements", not of the kings.

As another partial model of the king-hero paradigm, we may mention Goshtasp. A prince by origin, he later succeeded to the throne. Meanwhile, we are also told that he fought with a wolf and a dragon. According to the Persian National Epic, slaying a dragon was a prerequisite for achieving the heroic position. In the Iranian history, it has been reported that Bahram-e Gour, or Bahram V, the Sassanid king (accession 421 AD), possessed such qualities—that is, he succeeded to the throne and slew both a dragon and a wolf (*Shahnameh*, vol. 5, p. 30). One more example of that same paradigm was Key-Khosraw, who was a prince, later succeeded to the throne, and served as the commander-in-chief as well (*Shahnameh*, vol. 4, p. 38).

Even among the princes, one can find partial representatives of the king-hero paradigm. Isfandiar, a prince of royal descent, for instance, managed to pass through the "seven exploits". Passing through the "seven exploits" is associated with heroic deeds in the *Shahnameh*. Fariborz was also one of the princes who are mentioned as heroes in the text.

More interestingly, one may even find examples of the above-mentioned paradigm among the hero class as well. For instance, Rustam, whose mere presence in the epic made the heroic identity find its significance, in some episodes of the *Shahnameh*, assumes a kingly role. As when he led the victorious Persian army to Tooran (the legendary Turkistan or Transoxiana), ascended the throne for seven years, like a real king, appointed governors to different states and regions, honored his governors with royal necklaces, golden belts, and sent them charters. During this period, he is offered the title of "king" by Firdawsi:

Throughout Indochina and china proper, the report said
That Rustam had ascended the throne as the great king.
(*Shahnameh*, vol. 2, p. 235)

²All the references to the *Shahnameh* are from the six-volume Persian version edited by J. Mohl (1990).

The reign of Zal's descendents in Zabolistan, Kabulistan, and afterwards, in India, a kind of sovereignty slightly more than a local government, may also be regarded another instance of the same partial king-hero paradigm. Goshtasp, the Iranian king, addressing his son, Isfandiar, once complained that Rustam regarded himself "the elderly king" but recognized him merely as "the new king" (*Shahnameh*, vol. 2, p. 235).

The above-mentioned examples clearly indicate that in the collective mentality of the Iranians the king-hero paradigm has been of desire and much interest; to the extent that even after the development of social classes, when the paradigm practically came to an end, one may still find some traces of such a desire and interest reflected in the shape of other partial models of the paradigm in some of the episodes of the Iranian National Epic.

3. The "King" Versus "Hero" Paradigm

The distinction between the king and hero in the *Shahnameh* does not occur instantly; it takes place through a distinct process. The first stage of the process of separation is marked by the development of social classes during the reign of Jamshid. Having developed four separate social classes, he practically indicated that the time of king-hero paradigm was over, and it was time the king stood off other social classes:

Only do I deserve glory and the Crown,
Who dares to challenge me as the unique king?
(*Shahnameh*, vol. 1, p. 128)

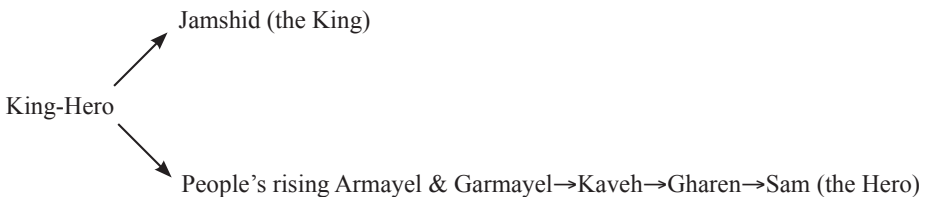
Therefore, the "king" found his own independent identity, but heroism merged into the social classes of people, without having a distinct identity. Contrary to the king's figure that abruptly found its shape, the hero's figure took shape after the occurrence of several incidents and undergoing a few stages.

One of the crucial incidents was the rising of the people against Jamshid and ousting him from kingship. The rising may be considered as the second stage in the process that led to the separation of the king and hero's functions. In the rebellion mentioned above, people actually acted on behalf of the heroes, since what they accomplished was to oust a king, no longer qualified to rule properly, an exploit that, in line with the tradition of the *Shahnameh*, was the heroes' concern. One may argue that by structuring the society into four separate classes, Jamshid helped the kingly figure find its independence and definite identity. The people, however, by rising against the king took the first steps to identify the typical heroic figure.

One more incident that accelerated the process was Armayel and Garmayel's appearing on the scene. These two young men by means of an elaborate trick found their way to the royal kitchen of Zah-hak as cooks, their real intention being to save the lives of the youths who were brought to the court every day to be murdered. They actually fulfilled two major functions: to stand against a tyrant's malicious intents and to defend the common people's rights. At this stage, the hero's figure appeared to get more and more distinct. While in the previous incident, the common people themselves appeared on the scene, without any sign of a certain figure, in the latter case, such a figure gradually came into sight, though it would take longer until the full shape of the heroic figure came into view.

The entry of Kaveh, the blacksmith, into the epic site marked a new stage in the development of the heroic figure. Kaveh fulfilled the same functions attributed to the heroes in the *Shahnameh*: rising against a tyrant king, ousting him from office, and helping a qualified man ascend the throne as the new king. Such heroic exploits characterized a new figure standing face to face with the kingly figure, one who equaled him in power and assumed roles comparable to those associated with the king.

The process through which the hero's figure was to develop, through Gharen, Kaveh's son was shifted to Sam, who delivered an important speech in front of King Manoochehr and his associates. His eloquent oration marked a turning point and may be regarded as an official declaration that was to establish the status of the heroes vis-à-vis the court. After that event, the heroes would be regarded as people's representatives in the ruling class. The above-mentioned stages may be summarized in the form of the flow-diagram that follows:



From that time onward, the king and hero, assuming separate identities and fulfilling differential functions, started a face-to-face relationship, the king standing on one side and the hero on the other side. Thus, two states were probable: Either the king and hero would proceed coordinately, or they would confront each other.

3.1 The King and Hero Proceed Coordinately

Such a paradigm sustained provided that the king took into account two principles: ruling wisely and pursuing the country's glorification. In that case, the king was on the throne, and it was the heroes' job to protect the kingdom and superintend the king's governance.

Under such circumstances, the heroes fulfilled various functions, one of which being the selection of a new king, a task referred to as "crown granting" by Firdawsi. In the episode of Kaveh, the blacksmith, we are told that he led the rebellion to overthrow Zah-hak and paved the way for Fereidun to ascend the throne. After defeating Zah-hak, Kaveh led a crowd of people to have a meeting with Fereidun and asked everybody to obey his orders as the new king (*Shahnameh*, vol. 1, p. 218). The very reason that Fereidun chose 'Kaveh's Banner'³ as his official flag points to the role Kaveh played in paving the way for him to ascend the throne. Zal, Rostam's father, also fulfilled a similar function twice—that is, paving the way for two of the kings to ascend the throne. The first is related to the episode in which Firdawsi describes how Zoutahmasb came to the throne. Zal brought together an association, most members of which being heroes, to decide about the selection of the new king. Although the sons of Nowzar—i.e., the king who preceded Zoutahmasb—were present in the capital, the association decided to designate Zoutahmasb as the new king (*Shahnameh*, vol. 1, p. 218). The second episode concerns Key Ghobad's ascending the throne. Once more, Zal called for an association to come together to designate the new king. In both cases, the designated king was away from the capital, yet the association decided to crown him as king.

In the episode of Key Khosrow's ascending the throne, the heroes as well played a crucial role.

The heroes' ability to select the king has also been portrayed in Lohrasb's ascending the throne. Key Khosrow, without consulting the heroes, declares Lohrasb as his successor. The heroes, however, object to the king's decision in the same meeting:

The Iranians made a clamor, saying that
 "O king, we won't gird for fighting any more."
 (*Shahnameh*, vol. 4, p. 130)

³While Kaveh was leading the Iranians' rebellion against the tyrant Zah-hak, he turned his blacksmithing apron into a banner and raised it as the symbol of uprising against the king. The "banner", regarded as a national symbol afterward, came to be known as "Kaveh's Banner" in the history of Iran.

Lohrasb, being aware of their protest, in his inaugural address implicitly vowed that he would proceed in the right direction and respect the heroes viewpoints:

I will do whatever the king ordered me to,
And will try my best to act and rule benevolently.
(*Shahnameh*, vol. 4, p. 137)

It was then that Zal, the universally-celebrated hero, recognized him as the king:

Thou art the king and we are not thy equal;
We won't disobey thy commands and ideals.
(*Shahnameh*, vol. 4, p. 137)

Another function that the heroes fulfilled was related to the war and the issues associated with it. They regularly participated in the consultation sessions held by the king before they started fighting. In such sessions, the heroes commonly made the decisions; the king chiefly played an officially symbolic role (*Shahnameh*, vol. 1, p. 232; vol. 2, p. 55). Occasionally it happened that the king disregarded the heroes' viewpoints and had his own decisions executed (*Shahnameh*, vol. 1, p. 243; vol. 3, p. 120; vol. 4, pp. 17, 68). In case there was a war, the hero chiefly served as the commander-in-chief. He was supposed to regularly report the front news to the king and, at the same time, ask for his commands (*Shahnameh*, vol. 3, pp. 107, 110). After the war was over, the king left the court to welcome the heroes (*Shahnameh*, vol. 3, p. 144), honored them with royal robes, praised them much, and ordered for celebrations in honor of their victorious returning (*Shahnameh*, vol. 3, pp. 110, 132).

There were also cases in which the heroes serve as sages to advise the king what to do (*Shahnameh*, vol. 1, p. 253; vol. 2, p. 141; vol. 4, p. 115). Such an enlightening role by heroes indicates their intellectual status in the Iranian political system.

It should be mentioned that the heroes fulfilled two more functions as well: having the princes educated and asking the king to forgive the guilty. Rostam's having Siavash and Bahman—two Iranian princes—educated may be mentioned as two relevant examples. Key Khosrow's bringing up by some shepherds on Ghela Mountain and Fereidun's bringing up by a field watchman may be regarded as primitive forms of this same function. The episode related to Tous demonstrates the interceding role of the hero. Having made several mistakes, he had aroused the king's wrath to the extent that he said about him:

To me, a man like the ignoble Tous is the same as a dog.
(*Shahnameh*, vol. 3, p. 5)

Nevertheless, after Rustam interceded with the king on his behalf, Tous was forgiven (*Shahnameh*, vol. 3, p. 6). In a similar manner, Gorguin, having deceived Bijan and even having told the king lies (*Shahnameh*, vol. 3, p. 172), was also forgiven after Rustam interceded:

The triumphant king accepted Rustam's intercession.
(*Shahnameh*, vol. 3, p. 186)

One more role played by the heroes was to remedy the complicated problems that arose. Some examples of the fulfillment of such a function are: releasing Key Kavooos, who had been put in chains by Demons in Mazandaran (*Shahnameh*, vol. 1, p. 271) and had been held captive by the king of Hamavaran (*Shahnameh*, vol. 2, p. 15); saving Bijan, who had been confined and fettered by Afrasiab in the dark depth of a well, by Rustam (*Shahnameh*, vol. 3, p. 175); the annihilation of troublesome boars by Bijan (*Shahnameh*, vol. 3, p. 151); and the safe transference of Key Khosrow from Touran to Iran by Geev (*Shahnameh*, vol. 2, p. 240).

Therefore, in the universe of the *Shahnameh*, the heroes played roles at the executive and decision-making levels. As long as the king and the hero fulfilled their allotted functions, their relationship was based on mutual respect and holding the balance of power.

3.2 The King-Hero Confrontation

Like anything else in the traditional era, the incidents in the *Shahnameh* revolve round binary confrontations. The king-hero confrontation may as well be interpreted in the same framework. There are often two causes for such a confrontation: either the king did not make sensible decisions with regard to his ruling or the hero acted in a manner inconsistent with heroic morality. The first confrontation of the king and hero took place in the reign of Jamshid, who made people angry by his silly behavior. However, as in that part of the *Shahnameh*, the typical figure of the hero had not emerged yet, the common people, as an incomplete representation of the hero, confronted the king. Another instance of confrontation has been manifested in the episode of Kaveh and Zah-hak. In both cases just mentioned, as the party at fault was the king, he was forced to abdicate the throne.

There are, however, other cases in which although the king is not ousted from his office, the process of confrontation is still there. As, for instance, when the Iranian king, Nowzar, started to rule in an unjust manner, the heroes held a secret meeting with Zal and asked him to oust Nowzar and ascend the throne (*Shahnameh*, vol. 1, p. 192).

During the reign of Key Kavooos, as he was not wise enough, there were more confrontations. For example, when he made a stubborn decision to leave for Mazandaran, the heroes held a secret meeting to discuss the problem (*Shahnameh*, vol. 1, p. 246). The confrontation becomes more serious as he repeatedly takes the wrong direction, to the extent that Goodarz, one of the heroes, calls him ‘imbecile’, ‘tyrant’ and even ‘crazy’ (*Shahnameh*, vol. 2, p. 24). In a meeting with the king, he addressed him violently and disrespectfully (*ibid.*). Other heroes also behaved in a similar manner when they were addressing a king who was at fault. In the episode where we are told that Key Kavooos was angry with Rustam, having paid little attention to his command to leave for the capital immediately and having arrived too late, another instance of such binary confrontations takes place. Rustam thundered at the king and reminded him that there would be no throne or crown without the support of the heroes. In the end, by apologizing, the king put an end to the debate:

I did not intend to offend you –oh, great hero,
I feel so regretful—may my mouth be filled with soil!
(*Shahnameh*, vol. 2, p. 65)

The encounter of the king and Rustam, after Siavoosh’s death, is also worth noticing. In that story, it was the king’s imbecility and his wife’s sensuality that tragically led to the young prince’s death. Rustam entered the capital. After reproaching the king and talking disrespectfully to him, to everyone’s surprise, he entered the king’s inner court without asking for his permission, grabbed Sudabeh—the king’s wife—by hair, dragged her up to the middle of the court hall, and slew her in the very front of the king’s eyes. Key Kavooos shuddered with fear:

King Kavooos trembled with fear on the throne.
(*Shahnameh*, vol. 2, p. 219)

These were examples of cases in which the king behaved foolishly and the heroes, as the ones who were to superintend his manner of ruling, had to confront him.

It sometimes happened that the heroes' wrong actions caused such confrontations. Tous, the Iranian hero, for example, caused the death of Foroud - Key Khosrow's brother - and the decisive defeat of the Iranian army. Tous's insubordination and disobedience marks the starting point of such an encounter and humiliation; the king's order to put him under fetters and chains may be regarded as the climax of the episode (*Shahnameh*, vol. 3, p. 6). One more example of this type is Gorguin's wrong action, which resulted in Bijan's confinement in the depth of Afrasiab's well, and telling the king lies about the incident; thereupon, the king had him fettered and chained (*Shahnameh*, vol. 3, p. 172).

To conclude, as to the king and heroes' encounters, one may contend that the party at fault, regardless of the position or office they held, was doomed to defeat. In terms of the Iranian National Epic, the wrongdoer is doomed to be punished duly for their evil deeds:

Lo! Listen to what the wise man said:

Whoever does evil will have to pay for his wrongdoing.

(*Shahnameh*, vol. 4, p. 354)

REFERENCES

Afifi, R. (1974). Shakhshiat ha-ye asaatiri-ye Shahnameh [Mythological figures in the Shahnameh]. In H. Zarrin Koub (Ed.), *Collection of lectures on Firdawsi's commemoration* (2nd. week). Mashhad: Firdawsi University Publications.

Bertels, E. E. (1984). Manzour-e asaasi-ye Firdawsi [Firdawsi's main objective]. In *Majmou'eh maghaalaat-e hezaareh-ye Firdawsi* [Proceedings of Firdawsi's millennium] (pp. 185-194). Tehran: Donyaa-ye ketaab Publications.

Eslami Nadoushan, M. A. (1995). *Daastaan-e Daastaan ha* [The legend of the legends] (5th ed.). Tehran: Asaar Publications.

Eslami Nadoushan, M. A. (1997). *Zendagi va marg-e pahlavaanaan dar Shahnameh* [Heroes' lives and deaths in the Shahnameh] (7th ed.). Tehran: Asaar Publications.

Firdawsi, A. (1990). *The Shahnameh* (4th ed., 6 vols., Edited by J. Mohl). Tehran: Amir Kabir Publications.

Mokhtari, M. (1989). *Hemaseh dar raaz o ramz-e melli* [Epic in the mystery of nationality]. Tehran: Qatreh Publications.

Nöldeke, T. (1990). *Hemaseh-ye melli-ye Iran* [The Persian national epic]. (B. Alavi, Trans.). Tehran: Jaami and Sepehr Publications.

Perham, B. (1991). *Mabani va karkardha-ye shahriyari dar Shahnameh*

va ahammiat-e anha dar sanjesh-e kherad-e siasi dar Iran [Foundations and functions of kingship in the *Shahnameh* and their significance to the evaluation of political wisdom in Iran]. *Kelk*, 22, 21-47.

Rahimi, M. (1990). *Tragedi-ye ghodrat dar Shahnameh* [The tragedy of power in the *Shahnameh*]. Tehran: Niloufar Publications.

Sarkarati, B. (1979). Rostam, shakhsiat-e tarikhi ya ostoureh-ee? [Rostam: An historical or mythological figure?] In M. M. Rokni (Ed.), *Collection of lectures on Firdawsi's commemoration* (3rd.to 6th week). Mashhad: Firdawsi University Publications.

FOLKLORUN, BUGÜNKÜ TÜRK EDEBİYATI ESERLERİNİN ÜSLUBUNU NE ÖLÇÜDE ETKİLEDİĞİ SORUNU

GORBATKINA, Galina
RUSYA/RUSSIA/РОССИЯ

ÖZET

Folklordan yararlanılması, çağdaş dünya edebiyatının ana eğilimlerindedir. Bunun asıl sebeplerinden, ilerici yazarların globalleşmenin getirdiği tüm ülkeler için aynı olan standartlara karşı savaşımı, kendi halklarının kültürünün özelliklerini korumak için gösterdiği çabalarıdır. Bu savaşımında yazarların en sağlam dayanağı, klasik edebiyat ile millî folklordur.

Bildiride Türk folklorunun, bugünkü Türk edebiyatı yapıtlarının biçimi ile üslubunu nasıl etkilediği incelenmeye çalışılmıştır.

Bildiride çok sayıda verilen örneklerde, folklorla özgü türlerin (destan, halk hikayesi, masal, fıkra, atasözleri, “Karagöz”, “Orta Oyunu”, halk tiyatrosu); folklor kahramanlarının (Koroğlu, Ferhat, Kerem, Mecnun, Şirin, Leyla, Aslı gibi) ve folklor yöntemlerinin (tekrarlama, simgeler, allegori, abartma, klişeleşmiş deyimler gibi), çağdaş türk yazarların üslubunu nasıl etkilediği gösterilmeye çalışılmıştır.

Bildiride, Türk edebiyatının en parlak temsilcilerinin, buna paralel olarak, yeni, orijinal biçim ile anlatım yöntemlerine başvurarak bir sentez yaratmayı başardığı ve bunun, çağdaş Türk edebiyatının başlıca özelliklerinden biri olduğu vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Üslup; Folklor; Çağdaş Türk edebiyatı.

ABSTRACT

Problem of Folklore influence on Style of Creations of Modern Turkish Literature

Interest in folklore is the characteristic feature of the modern literature. The fighting of progressive authors against globalization leading to

standardization of culture, their efforts to defend features of national culture are reasons of such interest. The most strong supports of this fighting are the folklore and the classic literature. In the work presented the study was made of folklore influence on style and form of the modern Turkish literature creations. There are multiple examples of such influence of folklore genres (destan, tale, fıkra, “Karagöz”, “Orta oyunu” folk theater), persons (Koroğlu, Ferhat, Kerem, Mecnun, Şirin, Leyla, Aslı) and artistic tools (symbol, allegory, hyperbole, repetition). It is stressed here that in parallel with this process the most talented Turkish authors has been able to create a synthesis of tradition and novelty, and it is the most important feature of modern Turkish literature.

Key Words: Style, folklore, Modern Turkish Literature.

Folklordan yararlanması, çağdaş dünya edebiyatının ana eğilimlerindenidir. Her hangi bir ülkenin yazarları, folklordan yararlanmaktaydı ve yararlanmaktadır, amma bu sürecin boyutları ile şekilleri çeşitli ülkelerde ve çeşitli çağlarda farklıdır. Son zamanlarda bu süreç çok yoğunlaşmıştır. Bunun asıl sebeplerinden, ilerici yazarların globalleşmenin getirdiği tüm ülkeler için aynı olan standartlara karşı savaşımı, kendi halklarının kültürünün özelliklerini korumak için gösterdiği çabalardır. Bu savaşımında yazarların en sağlam dayanağı, klasik edebiyat ile milli folklordur.

Bildiride Türk folklorunun, bugünkü Türk edebiyatı yapıtlarının biçimi ile üslubunu nasıl etkelediği incelenmeye çalışılmıştır.

Türk yazarları, yaşadığımız çağın çetin sorunlarını ele alırken, okuyucularının yeni fikirleri benimsemesi için çabalarda bulunurken folklordan faydalanırlar. Bu, bir yandan yüzyıllar boyunca her Türk tarafından çocukluğundanberi bilinen ve sevilen folklor süjeleri ile kahramanlarına, öte yandan folklorun türleri ile yöntemlerine aittir. Örneğin Türkgil halkların eskidenberi sevdiği destan ve halk hikayesi türlerine.

Bilindiği gibi destan ve halk hikayelerinde yer yer şiirsel, yer yer de düz bir anlatım vardır. Bunlar, bütün Türk toplumlarındaki destanların ortak özellikleridir. Destan ile halk hikayesinin bu gibi kuruluşu, olayların ve insanın iç dünyasının tasviri için güzel olanaklar sağlar. Çağdaş yazarlar bunlardan genişçe faydalanırlar. Eski Türk destanlarından “Kitabi Dedem Korkut”, zamanımızın seçkin sanatçılarından Kemal Tahir’in “Devlet Ana” romanını büyük ölçüde etkilemişti. XX. yüzyılda yaşayan Türk şairlerinden en büyüğü olan Nazım Hikmet, Türk halkının Büyük

Ulusal Kurtuluş savaşını anlatmak için destan türünü seçmişti (“Kurtuluş Savaşı Destanı”). Aynı türden Nazım Hikmet’in “Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı”, “Jokond ile Si-Ya-U”, “Benerci Kendini Niçin Öldürdü”, “Taranta Babu’ya Mektuplar” gibi eserlerinde yararlandığını görüyoruz. Bu türleri kullanarak büyük şair, yapıtlarında, uzun yüzyıllarca insanı düşündüren, heyecanlandıran ve folklora yansıtılan ölüm-hayat, sevgi-kin, sadakat-hıyanet, zenginlik-fakirlik gibi ebedî problemleri ele alırken, bunları çağımızın insanı olarak çözdüğü zaman, kendi devrinin çizgileri ile anlamları, özellikleri ile çelişkilerini dile getirir.

Destan ve halk hikâyesi biçimlerine diğer Türk yazarlar da başvurmuştur. Bunlardan biri Haldun Taner, yazdığı piyese “Keşanlı Ali Destanı” adını koymuştur.

Ünlü Türk yazarlarından Aziz Nesin, Fuzuli’nin dünyaca meşhur “Leyla ile Mecnun”unu bugünkü Türkçeye aktarmak isteyince halk hikâyesi şeklini tercih etmişti. Böyle bir yaklaşım tartışılabilir ama şüphesiz ki bunun sayesinde Fuzuli’nin şiiri yeni hayata kavuşmuş oldu.

Aynı şekilde (halk hikâyesi şeklinde) en büyük Türk âşıklarından Karacaoğlan’ın hayatı, Yaşar Kemal tarafından anlatılmıştır. Şekli ile süjesi bakımından bu yapıt, tipik romantik halk destanına yakın: İki âşığın ilişkileri ön planda: Eserin sonu facialı: İki baş kahramanın ölümüyle sona erer. Fakat bugünkü Türk edebiyatının parlak temsilcilerinden Yaşar Kemal’in getirdiği yenilikleri belirtmek gerekir: yazar, Nazım Hikmet’i takip ederek, toplumun hayatında sanatın oynadığı role, sanatçının rolüne kendi görüşlerini ifade eder, sevgi ile vazife, sadakat ile hıyanet, zengilik ile fakirlik sorunları ele alır, halk aşığının psikolojisini ustalıkla gösterir ama yapıtın türü, geniş halk tabakalarının sevdiği halk hikayesi olarak kalır.

Çağdaş Türk yazarları, folklor süjelerine başvurmakla kalmayıp folklor kahramanlarına da başvurur. Nazım Hikmet’in en güzel eserlerinden “Bir Aşk Masalı” ve “Yusufla Menofis” piyeslerinde, Türkgil halklar arasında çok sevilen “Ferhat ile Şirin” ve “Yusuf ile Zeliha” süjelerine dayanılır. Nazım Hikmet’in şiirlerinde de Ferhat, Kerem, Yusuf, Şirin gibi folklor kahramanlarının isimlerine raslanır. Şair onlara XX. yüzyılda yaşayan insanın gözüyle bakmayı başarmış ve bu tiplere özgün geleneksel nitelikleri ile yeni zamanın evladı olan yeni kişinin niteliklerini kaynaştırabilmişti. Bu gibi kahramanların yeniden işlenmesi, Nazım Hikmet’in yaratıcılığının en önemli özelliklerindedir.

Türkgil halklar tarafından eskidenberi sevilen ve tanınan “Köroğlu” destanının baş kahramanı, yoksulların savunucusu olan yiğit ve ozan Köroğlu, Türkiye’de de çok sevilmiştir. Nazım Hikmet, bu makalenin yazarıyla yaptığı bir konuşmada Türkiye’de Köroğlu’nun uğramadığı ve “Çamlıbel” olmayan hiçbir dağ, hiçbir belde bulunmadığını söylemiştir.

Soylu eşkiya olan Köroğlu, köylü psikolojisinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Onun için çağdaş köy romanlarında Köroğlu’nun kişiliği büyük bir rol oynar. Bunun parlak kanıtlarını Yaşar Kemal’in “İnce Memet”, “Orta direk”, “Binboğalar efsanesi” romanlarında görebiliyoruz.

Nesir yapıtlarından başka bugünkü sanatçıların bir çok şiirlerinde de Köroğlu ismine raslanabilir.

En çok sevilen folklor türlerinden masal, çağdaş Türk yazarlarının dikkatini çeker. Bir yandan bir sıra yazarlar tarafından halk masalları yeniden işlenmekteydi ve işlenmektedir. Bunun en başarılı örneklerinden, Eflatun Cem Güney’in “Bir varmış bir yokmuş” kitabı. Öte yandan masal biçiminde orijinal eserler yaratılır. Bu bakımdan Nazım Hikmet’in “Sevdalı bulut” masal kitabı, bilhassa dikkate değer. Kitaptaki masallardan bazıları, Türk masallarının işlenmesi, diğerleri ise şairin orijinal yapıtlarıdır. Bugünkü Türk edebiyatının dramaturji eserlerinde de masalın etkisi izlenebilir. Tanınmış dramaturg Tuncer Cüenoğlu, “Kızılırmak – Karakoyun” masalına dayanarak “Kızılırmak”piyesini yazdı.

Nazım Hikmet, herkesin masal anlayabildiğini, masalın bütün insanları birleştirdiğini vurgulamıştır. Masallarında, şiir, nesir ve dramaturji eserlerinde olduğu gibi, geleneksel ve yenilikçi öğelerin sentezini yaratmayı başarmıştı. Nazım Hikmet’in masallarında bir taraftan geleneksel süjeler (at, tilki, kartal gibi hayvanların, kendilerine iyilik yapan adama göstreddiği yardım; kahramanın sevgilisini bulmak için olmayacak serüvenler yaşaması; yola düşen üç kardeşin kaderi); geleneksel kişiler (Keloğlan, Dünya Güzeli, Hızır); geleneksel fantastik yaratıklar (dev, devlerin padişhı, cinlerin padişhı, Şah Maran) kaydedilebilir. Diğer yandan büyük şairin masallarında çok orijinal süjeler (bulutun Ayşe’ye aşık olması (“Sevdalı bulut”) ve en önemlisi – kahramanların psikolojik yapısının incelenmesi dikkatimizi çekmektedir.

Folklorun diğer türlerine gelince bugünkü Türk edebiyatının nesir, şiir, dramaturji eserlerinde kahramanların, atasözleri, fıkra, mani, türkü, ağıt söylemeleri izlenebilir.

Örneğin Tuncer Cüenoğlu’nun “Sabahattin Ali” piyesinde kişilerin ağıt, türkü söylediği görülüyor.

Halkın bütün tabakalarının her günkü yaşayışında sık sık kullanılan atasözleri, edebi metinlerde hem kahramanların konuşmalarında, hem de yazarların dilinde genişçe kullanılır.

Doğu halklarının ve ayrıca Türkgil halkların folklorunda anlatılan fıkralara çağdaş türk yazarlar da başvurmakta. Kahramanları, fikirlerini dile getirmek için, sözlerini doğrulamak için fıkra anlatırlar. Böylelikle Doğu folkloru ile edebiyatının en eski geleneklerinden birine uyulur.

“Karagöz” ile “Ortaoyunu” gibi geleneksel halk tiyatrosunun, bugünkü Türk edebiyatını büyük ölçüde etkilediğini kaydetmekte yarar var. Bir yandan “Karagöz” tiyatrosuna özgün şekilde piyesler yazılır (örneğin Aziz Nesin’in “Üç Karagöz oyunu”). Bu piyeslerin manası, çağımızın hayatının ürünü, biçimi ise, “Karagöz” tiyatrosuna mahsus özellikleri taşır. Öte yandan ancak dramcılar değil, hemen hemen bütün Türk yazarları, “Karagöz” ve “Ortaoyunu” tiyatrosunun yöntemlerinden şu veya bu ölçüde yararlanırlar. Bir çok eserlerde, yazar, çoğu kez çok etkin bir rol oynuyor; kahramanlarına yardım ediyor ya da onları engelliyor; onlara karşı olumlu ve olumsuz duygularını gösteriyor. Bu yöntem, “Karagöz” tiyatrosunda sık sık kullanılır: orada bellibaşlı kişiler, Karagöz ve Hacıvat, kah anlatıcı, kah yorumcu, kah olayların içindeki kişiler oluyorlar.

Folklor, çağdaş Türk yazarlarının dili ve üslubunu büyük ölçüde etkilemektedir.

Çağdaş Türk yazarları, meddahların anlatım tarzları, “Karagöz” ile “Orta oyunu” gibi halk tiyatrosuna özgün yöntemlerden faydalanmakta.

Eserlerinde, folklorlardan kayanklanan dialog, tekrarlama, simgeler, allegori, abartma, klişeleşmiş deyimler genişçe kullanılır. Yüzyıllar boyunca ağızdan ağıza geçerek nakledilen folklor yapıtları, kendine has usulleri benimsemiştir. Sözlü anlatım geleneğinin belirtileri: dinleyenlere doğrudan doğruya yöneltilen sorular, başvurular, dilekler, ihtarlar, bugünkü Türk edebiyatının yapıtlarında görülür. Bunun sayesinde dinleyiciler (okurlar) sanki anlatılan olaylara katılmış olmaktadır. Örneğin Nazım Hikmet’in, Orhan Veli’nin, Yaşar Kemal’in eserlerinde bunu müşahade edebiliriz.

Eskiden beri folklorun hem şiir, hem nesir yapıtlarında genişçe kullanılan dialog biçimine gelince, şimdiki edebi metinlerde dialogların önemli rol oynadığı vurgulanmalı. Bazı nesir eserleri, baştan sona dialoglardan oluşur. Örneğin Aziz Nesin’in bazı öyküleri, kişilerin konuşmalarıyla örülüyor (“İt Kuyruğu”, “Kafa Kâğıdı”, “Alfabenin İlk Harfı”, “Hepsi İyi, Hepsi İyi”, “Havadan Sudan”). Yaşar Kemal’in, Orhan Kemal’in, Fakir

Baykurt'un romanlarında dialogların yeri çok büyüktür. Buna karşılık olarak 80li yıllarda yazılan romanlarda iç monologların ağır bastığı göze çarpar (Kemal Bilbaşar'ın ve Bekir Yıldız'ın yapıtları).

Folklorlardan farklı olarak, kıymetli Türk yazarların eserlerinde kahramanların konuşmaları çok titiz bir biçimde bireyselleştirilmiştir. Bu konuşmalarda, dil araçlarının seçilmesi o sırada kişinin içinde bulunduğu ruhsal, toplumsal durumuyla belirleniyor. Bu konuşmalarda her yazarın psikoloji konusundaki ustalığı kendini gösterir.

Birçok ulusların folklorunda, bu arada Türk folklorunda da çok yaygın olan doğayı canlandırma ve kişileştirme yöntemleri, çağdaş Türk ozanları ile yazarları tarafından en sık kullanılan yöntemlerdendir. Örneğin Yaşar Kemal, Ağrıdağı'nın öfkelerini şöyle tasvir ediyor: "Dağ gittikçe öfkeleniyor, soluğu derinleşiyor, sıklaşıyor, bir iniyor, bir kalkıyor, paramparca oluyor, bütün hışmı, bütün ağırlığıyla dünyanın üstüne çöküyordu" (Kemal 1972; 20).

Görüldüğü gibi Ağrıdağı, hem halkın öfkesinin simgesi, hem de canlı bir varlık olarak karşımıza çıkıyor.

Türk edebiyatının en yetenekli temsilcileri, bu yöntemi geliştirerek değiştiriyor: yapıtlarında insan, kendisini doğanın bir parçasıyla özdeşleştiriyor (Nazım Hikmet'in "Ceviz ağacı" şiiri).

Çağımızın edebiyat dili zenginliğinin kaynağı, halk dilinin tükenmez hazinesidir. Türk edebiyatının en önemli temsilcileri, folklor zenginliklerini ustaca kullanırlar. Folklorun asıl yöntemlerinden biri olan tekrarlama, bugünkü şiirde de, nesirde de sık sık kullanılan yöntemlerden biri olarak kalmaktadır.

Örneğin Nazım Hikmet'in şiirinde tekrarlama, çoğu zaman eserin kuruluşunun temelidir ("Kerem gibi", "Salkım söğüt", "Ceviz ağacı", "Hoşgeldin" vs). Aziz Nesin'in "Çok Şükür" adlı öyküsünde tekrarlama, asıl yöntemlerdendir. Yaşar Kemal'in romanlarının çoğunda tekrarlamanın oynadığı rol çok büyüktür. Örneğin "Ağrıdağı efsanesi" romanındaki Küp Gölü'nün tasviri defalarca tekrarlanıyor ve her defasında başka türlü anlatılıyor. Küp Gölü'nün betimlenmesi, romanın "çerçeve" sini oluşturuyor. Bu "çerçeve yöntemi" Doğu edebiyatında çok yaygın olarak bulunur. Folklorlarda ise tekrarlamanın aslı, folklor klişeleri, değişmez sıfatlar ve deyimler. Yaşar Kemal'in "Binboğalar efsanesi" romanında Hıdırellez bayramının tasviri aynı rol oynar.

Nazım Hikmet'in "Ceviz Ağacı" şiiri, yukarıda kaydedilen yöntemlerden, çağdaş sanatçı tarafından nasıl faydalandığının en güzel örneklerinden. Bunu daha ayrıntılı bir biçimde analize etmeğe çalışalım.

*"Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz,
ben bir ceviz ağacıyım Gülhane parkında,
budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında*

*Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane parkında,
Yapraklarım suda balık gibi kıvıl kıvıl,
Yapraklarım ipek mendil gibi tiril tiril,
kopardıver, gözlerinin, gülüm, yaşını sil.
Yapraklarım ellerimdir, tam yüz bin elim var.
Yüz bin elle dokunurum sana, İstanbula,
Yapraklarım gözlerimdir. Şaşarak bakarım.
Yüz bin gözle seyredirim seni, İstanbulu.
Yüz bin yürek gibi çarpar, çarpar yapraklarım.*

*Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane parkında.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında."*(Hikmet 162: 47)

Bu şiirde, vatanından ve sevgilisinden ayrılan insanın duyguları, büyük bir içtenlikle anlatılır. Sevgi ile vatan hasreti, şefkat ile ıstırap bir bütün olup, eserin öz duygusal havasını yaratır.

Yâr ile vatan hasreti konusu, Yunus Emre'den başlayarak âşık şiirinin ana konularından biri. Bu eski konuyu işlerken Nazım Hikmet, bir yandan folklorun geleneğine uyar. Öte yandan şair, bu eski konuyu yeniden işliyor: kendisini İstanbul'un Gülhane parkındaki bir ceviz ağacıyla özdeşleştirip, zamanımızın belirtileri ile kendi biyografisinin olaylarını anlatıyor: "Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında".

Hem manası bakımından ham şekli bakımından yeni bir yapıtta, geleneksel ve yenilikçi öğeler, mükemmel bir ustalıkla kaynaştırılabilir. Bunun en parlak örneklerini, bize göre, Nazım Hikmet'in ve Yaşar Kemal'in eserlerinde bulabiliriz. Bu nedenle aşağıdaki parçaların çoğu, onların yapıtlarından alındı.

Modern Türk şiirinde yeni bir çığır açan Nazım Hikmet, bu şiiri "serbest ritmik nazım"la (başka bir deyimle "özgür koşuk"la) yazmıştı. "Çerçeve" yöntemi" ile tekrarlamalar, yapıtın bünyesinin belirleyici öğelerini oluşturur.

Folklor yaratıcılarının çok sevdiği usullerden abartma, mirasçıları olan çağdaş türk yazarlar tarafından hiç te unutulmamıştır. Örneğin Yaşar Kemal'in "İnce Memet" romanındaki silahlı çatışma sahneleri yoksa aynı sanatçının "Binboğalar efsanesi" nde Haydar ustanın son portresi: "Körüğün sapına yapışmış, habire durmadan çekiyor, çektikçe güçleniyor, irileşiyor, kızıl sakalı canlanıyor, parlıyor, kaşları gürleşiyor, pazuları şişiyor, dev gibi bir adam oluyordu. Şehirlerden gelen yıkkın, küçülmüş, bitik adam gitmiş, onun yerine Hızır gibi kocaman, canlı, yaratan, güzel bir insan gelmişti. İnsan güzeli, insanların en güzeli, büyüğü."(Kemal 1992; 271)

Bu sahnede Haydar usta, halkın ruhunun kuvveti ile yaratıcı emeğin sevincinin simgesi oluyor. Böylelikle Yaşar Kemal'de, temel yöntemini abartma oluşturan portre, kahramanın psikolojik yapısını gösterme aracı haline geliyor.

Daha bir örnek "Ağrıdaki efsanesi" romanında Memo'nun portresini çizerken yazar şöyle diyor: "Dünyanın bütün kederi, sevgisi gelmiş, bu ermiş yüzlü adamın gözlerine birikmişti" (Kemal 1972; 12). Ahmet'in kavalından söz ederken yazar, yine abartmaya başvuruyor: "Dağı taşı ayağa kaldıran, dağı taşı eriten bir sesle" (Kemal 1972; 13).

Folklor eserlerinin en önemli özelliklerinden biri, ifadenin canlılığı, dakikliği, her günkü yaşamın belitelerine dikkat, bugünkü Türk edebiyatının en önemli yapıtlarında izlenebilir.

Folklorda en çok sevilen yöntemlerden benzetmedir. Halk aşıkları, kızın güzelliğini aya, güneşe; saçlarını sümbüle; yanaklarını güle; boyunu selviye benzetirler. Bu benzetmeler asırlar boyunca oluşup bir halk aşığı'nın ağzından başka bir aşığa, bir meddahtan öbürüne geçip, zamanla folklor klişelerinin halini almıştır.

Çağımızın Türk yazarlar tarafından benzetme sık sık kullanılır. Fakat bugünkü yazarlar, klişeleşmiş benzetmeleri kullanmaktan kaçınıyorlar. Buna rağmen adı geçen benzetmelerin etkisi şimdi de hissedilir. Örneğin Nazım Hikmet'in lirik kahramanı, sevgilisine "Gülüm" diye sesleniyor.

Yazarların yarattığı benzetmelerin temelinde, folklorda olduğu gibi somut, gerçek nesne olur. Bu benzetmeler, eserin duygusal havasında büyük bir rol oynar. Birkaç örnek verelim. Yaşar Kemal, kılıcı bir damla suya benzetiyor; eski kalenin duvarlarını – ölüme ("ölüm gibi dikiliyor"); yürüklerin gözünde şehir evleri "bir de bin gözlü devlere benzeyen üç kavak boyu evler"; Haydar usta "Kılıcını... bir bebe gibi kucakladı, incitmekten korkarak"; insanların sevinci "...toprağın altından akan duru bir su

gibi...”; ”Her kartal bir uçak kadar kocaman” vb.(Kemal 1992; 130,135)

Yaşar Kemal’in bazı benzetmelerinin şaşırtıcı orijinalliği var: “İki eski, soylu büyük obanın karşılaşması bir keder gibiydi... Susan bir türkü gibi bitkin karşı karşıya beklediler”(Kemal 1992; 132); “Bu bir köy değil, şehir değil, ışık tarlası” (Kemal 1992; 138).

Yaşar Kemal’in dilinde mecazların büyük bir yeri vardır. Mecazların sayesinde doğa, canlı bir varlık gibi algılanır: “Toprak geriniyordu”; “Bahar burnunu gösterir göstermez”; “Pınarın içine yıldız dolmuştu. Yıldızdan taşıyordu”; “Gölgeler, yıldız ışıkları, kayalar, ağaçlar sel gibi akıyor, yürüyor” (Kemal 1992; 253).

Bir örnek daha Nazım Hikmet’in masallarında mecazlar, asıl yöntemlerden: “Bulut gökyüzünde yıldızları koparıp koparıp...”, “Tozlanmışlar biraz, şimdi temizler, parlatırım onları”(Hikmet 1968; 28,30).

Aynı masalda bulut, kaşlarını çatar, gülümser, ah çeker, öfkelenir, ninni söyler.

Mecazların çoğu somut ve görsel imgelere dayanıyor. Bu da gene, yazarın, folklor geleneklerine ne denli bağlı olduğunu gösteriyor.

Bugünkü edebi metinlerde Türk folkloruna özgü olan değişmez sıfatlardan da yararlanılıyor: “kır at”, “kara gözlü”, “ala şafak”, “sırma saçlar” gibi.

Buna paralel olarak yepyeni ve kendine özgü sıfatlar da yaratılıyor: “kuğu boyunlu”; “ışık yüzlü”; “altın arılar”; “kehribar sarısı üzüm”; “kırımızı yakut gözlü atlar” (Yaşar Kemal), “nazlı kuyruk”, “altın benekli”, “gümüş benekli tavuklar”(Nazım Hikmet).

Bazen bir cümlede bile geleneksel ve yenilikçi öğelerin birleştirilmesini müşahede edebiliyoruz. Örneğin Yaşar Kemal, Gülbahar’ın saçlarını şöyle anlatıyor:”...uzun, kara, ışık gibi akan saçları”. “Uzun”, “kara” sözcükleri, güzel kızın saçları anlatılırken folklor eserlerindeki değişmez sıfatlardandır. Ama bu cümlenin sonunda kullanılan “ışık gibi akan” benzetmesi, çok taze ve orijinal.

Bu gibi örnekler, yazarın mükemmel ustalığının kanıtlarındandır.

Aynı çeşitten örnekler Nazım Hikmet’te rastlıyoruz. Somutluluğu, gözle görülebilecek kadar reel olması, folklordan kaynaklanıyor ama folklordan alınmamış, büyük şair tarafından yaratılmıştır:” Oğlan, hop bir at oldu. Hem de ne at; her tüyü altın sırma, kuyruğuna inci dizilmiş, nalları elmaştan.” (Hikmet 1968; 48)

Fakat folklor ve çağdaş seçkin yaratıcılarının kullandığı benzetmeler ve sıfatlar arasındaki en büyük yakınlık, onların somut, gerçekçi olmasıdır. Bu özelliklerin kökleri, adı geçen yazarların yeteneklerinin mahiyetinde aranmalı.

Bugünkü Türk edebiyatının en parlak temsilcileri, halk dilini çok iyi bilip, eskiden beri biriktirilen folklor zenginliklerini daha zenginleştirerek, yeni yöntemlerle birlikte halk dili hazinesinden alınmış çok imgesel, somut ve renkli sözcük çiftleri kullanıyorlar:”dağ taş; allı yeşilli; elsiz ayaksız; deli divane; ar namus; töre gelenek; mal mülk; yağ bal; el aşiret; mertlik yiğitlik; ses soluk; taş toprak vb”.

Bundan başka çoğunlukla Türk folkloruna özgü olan sözcüklerden de genişçe yararlanır: ”apak; kapkara; sapsarı; kıpkırmızı; yemyeşil; bomboş; koskoca; testekerlek; dümdüz; upuzun; tertemiz vb”.

Çağımızın türk yazarların yapıtlarında Köroğlu, Ferhat, Kerem, Mecnun, Şirin, Leyla, Aslı gibi halkın çok sevdiği folklor kahramanlarının isimlerine ve fantastik yaratıkların (dev, peri, Anka) adlarına raslanmakta. Geleneksel folklor biçim ile yöntemlerinin kullanılmasına paralel olarak Türkiye'nin yazarları, yeni, orijinal biçim ile anlatım yöntemlerine başvurarak geleneksel ve yenilikçi öğelerin sentezini yaratmayı başarırlar ve bu, çağdaş Türk edebiyatının başlıca özelliklerindedir.

KAYNAKÇA

1. Banarlı 1948–Banarlı N. S. Resimli Türk edebiyatı tarihi, İstanbul, 1948.
2. Boratav 1946–Boratav P. N. Halk hikayeleri ve halk hikayeciliği, Ankara, 1946.
3. Gorbatkina 2004–Gorbatkina G. Nazım Hikmet'in yaratıcılığında folklor, Moskova, 2004 (Rusça).
4. Gorbatkina 1980–Gorbatkina G. Yaşar Kemal ve folklor// Sovyet tür-kologlarının Türk edebiyatı incelemeleri, İstanbul, 1980.
5. Gorbatkina 1999–Gorbatkina G. Türkgil halkların folklorunda adalet fikri // Türk filoloji sorunları, Moskova, 1999 (Rusça).
6. Hikmet 1962–Hikmet N. Yeni şiirler, Sofya, 1962.
7. Hikmet 1968–Hikmet N. Sevdalı bulut, İstanbul, 1968.
8. Kemal 1972–Kemal Y. Ağrıdağı Efsanesi, İstanbul, 1972.
9. Kemal 1992–Kemal Y. Binboğalar Efsanesi, İstanbul, 1992.
10. Uturgauri 1982–Uturgauri S. 60-70 li yıllarda Türk nesiri, Moskova, 1982 (Rusça).

**TAHSİN YÜCELİN ‘YALAN’ VE GUSTAVE FLAUBERT’İN
‘BOUVARD İLE PÉCUCHET’ ADLI ROMANLARINDA
ENTELEKTÜEL SÖYLEM VE
‘ENTELEKTÜEL’İN SORUNSALLAŞTIRILMASI**

GÖGERCİN, Ahmet
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Kültürlerarası iletişim çalışmalarının giderek arttığı bir dönemde, biri Doğuya, diğeri Batıya ait iki yazar ve yazınsal yapıtı yüzleştirerek, belli bir olgu çerçevesinde temel benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Yücel ve Flaubert, birbirinden yüz yıl arayla yaşamış, farklı dil ve kültürlerle sahip iki önemli yazardır. Her ikisi de, söz konusu romanlarında, döneminin aydın ve bilim adamını ele alarak sorgulamışlardır. Bilim adamı ve aydın olma iddiasındaki kahramanlar aracılığıyla, dönemlerinin bilim anlayışını ve aydın kimliğini ironik bir dille eleştirmişlerdir. Bunu yaparken, değişik romanesk yöntemler aracılığıyla, kendi aydın kimliklerini üstü kapalı bir şekilde ortaya koyarak entelektüel bir söylem oluşturmuşlar; sık sık başka yazar ve aydınların yapıtlarına, tarihî ve sosyal olaylara göndermelerde bulunarak, üst-kurmaca niteliği taşıyan metinler ortaya koymuşlardır.

Çalışmamızda, yazarların bu söylemi oluşturma biçimleri ve ‘aydın’ kavramına bakış açıları ortaya konmaya ve biri Fransız diğeri Türk, iki yazarın yapıtlarındaki söylem ve izlekler ‘aydın’ kavramı çevresinde incelenerek, benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır

Anahtar Kelimeler: Tahsin Yücel, Gustave Flaubert, Bouvard ile Pécuchet, yalan, entelektüel, Karşılaştırmalı Edebiyat.

ABSTRACT

Intellectual Expression and the Problematization of the Intellectual in Tahsin Yücel's 'Lie' (Yalan) and Gustave Flaubert's 'Bouvard and Pecuchet'

The main goal of this study has been, in a period when intercultural communication studies have been gradually increasing, confronting two novelists, one of whom belonging to the East and the other to the West, as well as their literary works, and the manifestation of their basic conventional and conflicting points regarding a certain concept.

Yücel and Flaubert are two significant novelists of different languages and cultures, one of whom lived a hundred years after the other. Both of them have questioned the intellectual and the scientists of their own periods in the two novels discussed in this study. Via the characters claiming to be scientists and intellectuals, they criticize in an ironical way the understanding of science and the identity of the intellectual of their periods. In this, by means of various romanesque methods, they have constituted an intellectual expression, exhibiting implicitly their own intellectual identities, and they have formed texts with metafictional features by frequently referring to other writers and their literary works as well as historical and social events.

In this study, it has been attempted to demonstrate the ways that these writers constitute this 'expression' and their perceptions of the concept of 'the intellectual', and also to define the similarities and differences between the expressions and the themes in the works of these two novelists, one of whom Turkish and the other French, within the frames of the concept of 'the intellectual.'

Key Words: Tahsin Yücel, Gustave Flaubert, Bouvard and Pécuchet, Yalan, Intellectual, Comparative literature.

Entelektüelin kim olduğu, işlevlerinin ne olduğu, sorumluluklarını hakkıyla yerine getirip getirmediği son yüz yıl içerisinde en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Zola'nın Dreyfus olayı karşısında takındığı tutumla birlikte sosyal bir olguya dönüşen 'aydın', bugüne kadar Julien Benda'dan Edward Said'e, Sartre'dan Henri-Lévy'ye, Cemil Meriç'e kadar çok sayıda düşünürün başlıca ilgi alanlarından biri olmuş ve bu konuda çok sayıda değişik düşünce ve yapının ortaya çıkmasına neden

olmuştur. Julien Benda gibi, kimileri aydını, kendisini maddî ve siyasî ihtiraslara kaptırarak aslı görevlerine ihanet etmekle suçlamış, kimileri, Said gibi, genel bir tanımını ve analizini yapmaya girişmiş, kimileri Sartre gibi, onu eylemleri içinde değerlendirmiş, kimileri de, Henri-Lévy'nin *Entelektüellerin Övgüsü* adlı yapıtında yaptığı gibi tüm olumsuzluklarına karşın ona övgüler düzmüş, “çağımızın onuru” olarak nitelendirmiştir (Henri-Lévy, 2002: 65).

Kuşkusuz, önemi her geçen gün artan entelektüel konusunda söylenecek çok şey vardır ve bu konudaki tartışmaların büyüyerek devam edeceği ortadadır; son dönemde konuyla ilgili ardı ardına kitapların yayınlanması, dergilerin bu konuya kapsamlı özel sayılar hazırlamaları bunun en açık kanıtıdır. Ancak bildirimizin konusu genel anlamıyla entelektüelin kim olduğu ve işlevlerinin ne olduğunu tartışmak olmadığı için bu konudaki kuramsal tartışmalara girmeyeceğiz ve biri Batılı diğeri Doğulu, farklı kültürlerle ait iki yazarın romanlarından hareketle konuya yaklaşımlarını ortaya koymaya çalışacağız.

Birbirinden neredeyse yüzyıl arayla yaşamış iki yazar ve yapıtları arasında böyle bir mukayeseye girişmek ve tutarlı bir sonuca varmaya çalışmak ilk bakışta kuşku gözükebilir. Ancak tüm sanat dalları gibi, romanında bir sürekliliğin ürünü olduğu, Flaubert'in bu sanatın başta gelen öncülerinden, Yücel'inse önemli bir yazın araştırmacısı, romancı ve çevirmen olduğu, kısacası her iki yazarında, halkaları değişken ve düzensiz olmakla birlikte bir zincirin iki ucundan tuttukları düşünüldüğünde böyle bir çalışma olası gözükmemektedir. Ayrıca zincirin zamanımızdaki ucundan tutan Yücel'in bir Fransız yazını araştırmacısı ve Flaubert çevirmeni olduğunu hatırladığımızda çalışmanın olabilirliği daha güçlü hale gelmektedir. Zaten kendisi de düşüncemizi destekler şekilde, André Malraux'dan bir alıntı yaparak “romancının yaşamdan değil, başka romanlardan yola çıktığını” söylemektedir (Yücel, 1995: 73).

Çalışmamıza, Flaubert'den daha sonra dünyaya gelmiş ve burada ünlü Fransız romancınıninkiyle yüzleştireceğimiz romanını ondan yüz yıldan fazla bir zaman sonra yazmış olmasına rağmen, konuya Yücel'in yapıtından söz ederek başlamak istiyoruz. Tahsin Yücel'in bilim adamı ve aydın kimliğinin yapıtlarına yansıdığı ve entelektüel bir söylemle anlatılarını kaleme aldığı bilinen bir gerçektir. Yapıtlarının konusu, *Bıyık Söylencesi*'nde olduğu gibi mütevazı bir Anadolu kasabasında geçse bile kullandığı dil her zaman onun entelektüel birikiminden bir şeyleri içinde barındır ve dikkatli bir okuyucu bunu hemen fark eder. Yazar bunu

yaparken, saf bir entelektüalizme girmez; onun entelektüel birikimi her zaman incecik ama zor seçilen bir perdenin ardına gizlenmiştir. Yapıtlarına hâkim olan ince bir alay ve birçok meslektaşının pes ettiği bir dönemde ısrarla kendi bulduğu ya da benimsediği öz Türkçe kelimeleri kullanmaya devam etmesi bunun en açık kanıtlarından biridir. Okuyucunun kendinden uzaklaşacağı, onu kaybedeceği ya da anlaşılmayacağı korkusuyla asla taviz vermez bu tutumundan.

Öncelikle Flaubert'in *Bouvard ile Pécuchet* adlı romanıyla kıyaslamak için Yücel'in romanları arasında neden *Yalan*'ın seçildiği sorusu akla gelebilir. Beldi de entelektüel konusu çerçevesinde bir mukayeseye girişmek için *Peygamber'in Son Beş Günü* adlı romanı daha uygundu. Zaten yazar kendisi de bu romanının *Bouvard ile Pécuchet* ile kıyaslanabileceğini belirtmekten kaçınmaz (Bkz. Durbaş, 2003: 22). Ancak yazarın düşüncesini aktardığı bu söyleşi *Yalan*'ın yayınlanmasından uzun süre önce yapılmıştır ve *Yalan* böyle bir çalışma için bize daha fazla veri sunmaktadır. Yücel, kurgu dünyasında, önceleri öykücü kimliği ile tanınırken günümüzde daha çok bir romancı olarak tanınmaktadır. Romanları arasında ise en tanınan kuşkusuz *Peygamber'in Son Beş Günü*'dür; roman yayınlandığı dönemde ülkemizde en çok okunan birkaç kitaptan biri olmayı başarmış, seksen öncesi sol anlayışına getirdiği eleştirel bakış açısıyla yoğun tartışmalara yol açmıştır. Bununla birlikte, Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan *Yalan*'da en az onun kadar ilgi görmüş, uzun süre dergilerin ve okuyucunun gündeminde kalmıştır.

Yazar, *Yalan*'da bu kez, alışılmış üslubu ile farklı bir konuya el atmış, 'yalan' kavramından hareketle, ülkenin bilim ve siyaset anlayışına, medyanın işleyişine göstergebilimci bir yaklaşımla, 'olmak' ve 'görünmek' karşıtlığı düzleminde yeni açılımlar getirmeye çalışmış, kendi penceresinden, uzun süredir bilim dünyasına hâkim gerçekleri "göstermeye" çalışmıştır. Amerikan Koleji'nde tanıştığı arkadaşı Yunus'un Dilbilim kuramını¹ sahiplenerek gittikçe ünlenen Yusuf etrafında genişleyen 'yalan'

¹ Yusuf'a oranla çok zeki, bilgili, kendine güvenen, kahkahasıyla meşhur ama kekeme olan Yunus, kekemeliğini doğal hatta otantik bir olay olarak gösterebilmek için "yazının dilden önce var olduğu" teorisini ileri sürer. Ona göre, kekemeliği yapay dile uyum sağlayamayan dilin doğal, özgün hâline dönem çabasıdır. Kekelemesine rağmen normal konuşan bir insandan çok fazla şey söylediğini ileri sürer: konuşmasındaki boşluklar her türlü yoruma açık bir bildirişim türüdür ona göre. İnsan dilinin (ötişünün) 'kuşdili'ne yakın olduğunu, dolayısıyla evrimsel açıdan maymundan çok kuşlara yakın olduğunu savunur (Y: 24-57). Kuş diline yakınlığı nedeniyle Japonca, Çince gibi diller öğrenmeye çalışır. İlerleyen bölümde, onun teorisini kendine mal eden –aslında bunu çok da farkında olmadan yapar ve hep suçluluk duygusuyla yaşar Her iki yapıtta da çok sayıda yazar, düşünür, politikacı ve sanatçının adının ve yapıtlarının sık sık anılması, bu yapıtlardan yapılan alıntılarının devamlı olarak karşımıza çıkması, sadece yapıtlara 'metinlerarası' bir nitelik kazandırmakla kalmıyor, aynı zamanda yazarların söyleminin entelektüel bir boyut kazanmasında önemli bir rol oynuyorlar. Yusuf'da sık sık kuşların sesini dinleyecek, onları taklide kalkışacaktır. Ayrıca Yunus'u dil teorisini geliştirebilmek için İngiliz dili ve Edebiyatına kaydolar. Ne de olsa annesinin Yunus'un babasıyla evlenmesinden sonra onun soyadını da almıştır. Öğrencilikle yıllarında savunduğu fikirlerle oldukça ünlenir. Anne babasının ölümünden sonra okulu bırakır ve

halkası içerisinde bilimsel anlayıştaki çürümüşlüğü, eksiklikleri, körü körüne inanışın yol açtığı olumsuz gelişmeyi etkili bir şekilde göstermeyi başarmıştır.

Yücel'in söylemine 'entelektüel' bir boyut kazandıran ilk etken, kuşkusuz, bilinçli bir şekilde bir konuyu işleyerek onu tartışmaya açmasında ve kendi entelektüel birikimini kahramanları aracılığıyla tüm romana yaymasında yatıyor. Flaubert romancıyı tarif ederken onun bir 'tanrı gibi romanın her yerinde' olması gerektiğini, "her yerde hissedilmesi, ama hiçbir yerde görülmemesi" gerektiğini söyler (Aktaran Bruneau, 1976: 33). Bu tanım Yücel'in romanlarındaki konumunu da açıklamaktadır. Tüm kahramanları ve dolayısıyla okuyucuyu etkisi altına alan alaycı üslubu, dolaylı ya da nadiren de olsa dolaysız müdahaleleri onu anlatının her yerinde hissettirir. Zaten, *Yazın, Gene Yazın* adlı denemesinde, "Gerçek romancı yapıtının hem her yerindedir, hem de hiçbir yerinde" diyerek düşüncemizi doğrular (Yücel, 1995: 34). Belki de konusu gereği, en açık şekilde kendisini hissettirdiği romanı *Yalan*'dır. Zira Yücel, kendisi bir yazın araştırmacısı, Yapısalcılığın Türkiye'deki en önemli temsilcisi, tanınmış bir gösterebilimcidir. Romanda da, gerçekte olmayan bir dilbilim kuramından bahsedilmekte ve konuda gerçek ya da hayali çok sayıda dilbilimsel söyleşiye girilmektedir. Olaylar tarafsız bir 'üçüncü tekil şahıs' tarafından anlatılıyor gözükme birlikte, yazarın varlığı baştan itibaren ve özellikle sonlara yaklaştıkça daha çok hissedilmektedir.

Yazarın romandaki varlığına açık bir örnek vermemiz gerekirse, başlangıçta olayların akışında çok fazla önemi olmayan, ancak birçok birincil kahramandan daha işlevsel bir yer işgal eden ikincil (tali) kahramanlardan Beşinci Murat ve onun çevresinde gelişen olaylar olacaktır. Beşinci Murat sahte dilbilim kuramının sahibi Yusuf Aksu'nun bilinçlenmesini, kendi gerçeğini görmesini sağlayan kahramandır. Yusuf Aksu'ya Dostoyevski'nin kitaplarını okumasını salık vererek ona bir ayna tutar ve kendi gerçeğini görmesini sağlar; çünkü Dostoyevski'nin romanlarında yalancılarla doludur (Y: 522, 529-543).² Yusuf Aksu kendisini bu delikanlıya çok yakın hisseder ve kendisini tüm ülkeye 'büyük ve dahi dilbilimci' olarak tanıtan Bayram Beyaz'dan onu bulmasını ister. Bayram Beyaz Murat adlı genci bulmaya çalışırken "saçları dökülmüş, keçi sakallı bir soğuk adamla" (Y: 288) karşılaşır. Onu Murat'ın babası zanneder. Ve "*Yaban Düşünce*'yi oğlunuz çevirmemiş miydi?" diye sorar. O da "Hayır,

evine kapanır. Yusuf, romanın sonunda kuramın yanlışlığını, Yunus'u, ondan çaldığı düşünceleri anlatır herkese, bir "çocukluk düşü" olduğunu söyler. Ama insanlar ona inansalar bile bu sırrı kimseye paylaşmaması gerektiğine inanırlar; zira insanlar kuramın doğruluğuna değil, ona gelmektedirler.

² Çalışmamızın konusunu oluşturan yapıtlar kısaltmayla verilecektir: *Yalan*: (Y) ve *Bouvard ile Pécuchet*: (BP)

ben çevirdim, bildiğim kadarıyla, hiçbir zaman da oğlum olmadı” der (Y: 288). Gerçekte ise, *Yaban Düşünce*’yi Türkçeye çevirenin Tahsin Yücel olduğunu biliyoruz. Tahsin Yücel, bir söyleşide kendisine bu konuda sorulan bir soruya: “Bu yaşlı çevirmenin ben olduğum söylenebilir. Evet, böyle, koca romanda yazarın imgeleminin ürünü olmayan tek kişi bu yaşlı adamdır” diye cevap vererek romandaki varlığını doğrular (Duruel, 2002:48). Bir yerde burada, her zaman bir öncü ve hoca olarak gördüğü Flaubert’in “görülmez, ama hissedilebilir.” öğretisinden uzaklaşır. Ancak, Yücel’in burada kullandığı yöntem de ancak yetkin bir romancının kurgulayabileceği ustalıkta ve güzellikte bir uygulamadır ve romana ayrı bir boyut katmıştır. Burada ki ortaya çıkışıyla birlikte Yücel, Yusuf Aksu’nun sahte kuramını ve içinde yaşadığı yalanı onaylamadığını, Maçka çarşambalarına katılmayı reddederek ise böyle bir düzenin parçası olmayacağını açıkça ortaya koyar, okuyucuya ‘görünen’le ‘olmak’ arasında kendi yapacağı tercihi gösterir.

Yücel’in romanda asıl ortaya koymaya çalıştığı şey, bilimsel temelleri olmayan bir düşüncenin, yapıtın ya da burada olduğu gibi kuramın, ‘aydın’ geçinen yığınlarca hiç sorgulanmadan, araştırılmadan benimsenmesi, yüceltilerek evrensel ve kurtarıcı bir gerçek olarak yayılmaya çalışılmasıdır. Biraz sonra göreceğimiz gibi Flaubert’in *Bouvard ile Pécuchet* adlı yapıtında da benzer olgular görülür. Zaten yapıtı Türkçeye kazandıran Yücel’in romana yeni bir isim, “*Bilirbilmezler*” ismini vermesi de onun konuya bakış açısını açıkça ortaya koyar. Romanın ‘budala’ kahramanları Bouvard ile Pécuchet, tıpkı *Yalan*’da ki aydın yığını gibi durmadan bilimsel araştırmaların peşindedirler, ama asıl sorun araştırdıkları konudan çok yöntemlerindedir. Araştırdıkları konuları rast gele seçerler, yetkin olmayan yapıtlardan hareketle konuyu özümsemeye çalışırlar ve hiçbir araştırmının sonunu getiremeden bir başkasına yönelirler. *Yalan*’ın kahramanı ise, zamanının çoğunu ansiklopedi karıştırmakla, yabancı radyo kanallarını dinlemekle, bilmediği dillerle ilgili kitaplar karıştırmakla geçirir; çünkü gerçek bilgiye bu şekilde ulaşabileceğini düşünmektedir. Yazar, kahramanının aradığı bilgiyi ansiklopedilerde ‘gördüğü’ zaman onlara ‘gerçeklik’ ve ‘geçerlilik’ kazandırdığını belirtir (Y: 18, 20). Burada, ‘görmek’, ‘gerçeklik’ ve ‘geçerlilik’ kelimelerinin bilinçli bir şekilde italik yazılması, yazarın, kahramanın bilgiye ulaşmak için başvurduğu yolu onaylamadığı ve özellikle bu konuya dikkat çekmek istediğini göstermesi açısından önemlidir.

Yusuf Aksu üniversiteden bir doçentin ısrarıyla uluslararası bir dilbi-

lim konferansında bildiri sunmaya girişir. Ancak daha ilk cümlelerinde ortalık karışır. Yusuf kürsüyü terk ettikten sonra, önündeki kâğıtların boş olduğunun görülmesi, medya tarafından iyice yüceltilmesine neden olur. Her şeyi ezbere bilen bir aziz mertebesine yükseltilir. Aynı şekilde, yaşamı ve kuramı hakkındaki sessizliği de, “çocukluk düşü” olarak tanımladığı ve içinde bir “yılan gibi çöreklenmiş yalan”a (Y: 304) çevresindeki aydınlarca gerçeklik kazandırılmasında başat rol oynar. Ayrıca ABD basın ataşesiyle İngiliz uyruklu bir okutman ve yaşlı bir profesör davet edildi diye konferansın ‘uluslararası’ ilan edilmesi, yazarın günümüz akademi ve bilim dünyasına getirdiği alay dolu eleştirilerin en güzel örneklerinden biridir. Bir gazetede sayman olarak çalışan, devamlı bir şeyler öğrenmek isteyen, her eline geçeni okuyan, tıpkı Bouvard ile Pécuchet gibi, daldan dala konan ve nihayetinde felsefedeki başarısızlığından sonra kendisine bir kılavuz arayan Bayram Beyaz’ın kendisine ‘hoca’ olarak Yusuf Aksu’yu seçmesi ve tüm yaşamı boyunca yanından ayrılmayarak onu hep yüceltmesi de, çağımızın bilim anlayışına getirilen bir başka incelikli eleştiri örneğidir. Yusuf’un evinde düzenlenen meşhur Maçka Çarşambalarına katılan sözde aydınların, hayatında ansiklopedilerden ve *Robinson Crusoe*’dan başka kitap okumamış, her sorulana “bilmiyorum”, diye cevap veren bir adama her geçen biraz daha hayranlıkla bağlanmaları, mütevazı ve sözde ‘sonsuz bilgisi’ yüzünden onu neredeyse Mevlana’yla, Sokrates’le birtutarak peygamber koltuğuna oturtmaları da önemli bir eleştiri olarak dikkat çekiyor (Y: 257, 325, 326). Zaten yazarda, bu toplantılara katılan aydınlardan bahsederken, bilinçli olarak ‘aydın’ sözcüğünü tırnak içinde veriyor (Y: 274). Tıpkı *Peygamber’in Son Beş Günü*’nde olduğu gibi, kitap okumayan, televizyon izlemeyen, medyayı takip etmeyen, evinden dışarı çıkmayarak halkın arasına karışmayan, İstanbul dışına hiç çıkmamış, hatta birkaç mahallesi hariç İstanbul’u da yeterince tanımamış, popüler kültürün tanınmış isimlerinden Sezen Aksu, Tarkan ve İbrahim Tatlıses gibi isimleri dahi ilk defa olarak evindeki toplantılara katılan davetlilerden işitmiş bir adamın çevresindeki ‘aydınlarca’ “sıkı bir solcu” olarak nitelenmesi de düşündürülen bir başka örnektir (Y: 87, 260, 387).³

Kuşkusuz örnekler bunlarla sınırlı değil; *Yalan*, benzeri sayısız örnekle doludur.⁴ Maçka Çarşambalarına katılmayı reddeden *Yaban Düşünce*’nin

³ Burada, Yücel’in, daha önceki bazı yapıtlarında, özellikle *Peygamber’in Son Günü*’nde a 1980 öncesi ‘sol’ anlayışına ciddi eleştiriler getirmiş, bu konuya getirdiği farklı bakış açıları ve eleştirileri nedeniyle bazı çevreleri ciddi bir şekilde rahatsız ettiğini, bu konuda yoğun tartışmaların yaşandığını hatırlatalım.

⁴ Yusuf Aksu, anlatının abartılı ve düşsel dünyasında, elmayı ağacında ilk kez yemek yedikleri bir lokantanın bahçesinde görür (Y: 357-9, 367); dairesinden hiç çıkmadığı için ayağını bastığı tek yeşil alan Amerikan Kolejinin bahçesiyle, annesinin yattığı mezarlıktır (Y: 357); hayatında hiç çiğ köfte yememiş (Y: 449), hiç denize girmemiş (Y: 483), hiç bilgisayar görmemiştir (Y: 497). Bu özelliklerinden dolayı, mahalledeki çocuklar tarafın-

çevirmeni –gerçekte Tahsin yücel olduğunu biliyoruz– “keçi sakallı, yaşlı adam”ın, “Beyefendi bu kitabı bu kadar sevdiyse Lévi-Strauss’un kendisini çağırısın, ben yalnızca çevirdim” (Y: 288) diye cevap vermesi, burada Yücel’in bu sözde aydınlar karşısındaki tavrını açıkça ortaya koyar. Dolayısıyla, abartısız bir şekilde, *Yalan*’ın bir romandan öte, gerçek bir eleştiri ve deneme kitabı, en azından Türkiye’deki entelektüel yaşam üzerine bir gözlemler kitabı olarak da okunabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bilindiği gibi Yücel, tüm akademik yaşamı boyunca belli yöntemlerin araştırılması, uygulanması ve tanıtılmasına çalışmış bir bilim adamıdır. Özellikle Greimas’la olan tanışmışlığı, ondan dersler almış olması onu ‘göstergebilim’, ‘yapısalcılık’ gibi kuramların araştırmasına yönlendirmiş, bu çalışmaları ile de belli bir başarıyı yakalamanın ötesinde ‘göstergebilim’in esinleyicisi olarak tanınmıştır. Greimas’ın önemli çalışması *Sémantique Structurale, Recherche de Méthode*’un son bölümünün bir uygulama örneği olarak Yücel’in Bernanos üzerine hazırladığı doktora tezine ayrılmış olması bunun en belirgin kanıtıdır (Greimas, 1966: 222-256). Dolayısıyla, tüm yaşamını yöntem araştırmalarına ve uygulamalarına adanmış Yücel için, araştırılan konudan çok o yolda uygulanan yöntem öncelikli sorundur ve bunu yapıtında açıkça ortaya koyar. Zaten *Bouvard ile Pécuchet*’yi onun için değerli kılan etkenlerden biri de budur. Bu yüzden söyleşi ve yazılarında sık sık *Bouvard ile Pécuchet*’yi okumamış birinin “her şey olabileceğini, ama aydın olamayacağını” dile getirir (Özkan, 2001: 321). Çevirisini yaptığı yapıta yazdığı önsöze de öncelikle okuyucuyu kutlamakla başlar: “Sizi kutlarım, dünyanın en büyük romanlarından birini okumak üzeresiniz!” *Bouvard ile Pécuchet*’nin neden kendisini bu kadar etkilediğini ise şöyle açıklar: “*Bouvard ile Pécuchet* beni benzerlerinden çok daha fazla etkiledi. O gün bugün, nice ‘bilimsel araştırma’nın, nice köşe yazısının, nice felsefe denemesinin, nice siyasal edimin içinden Flaubert’in ünlü kahramanlarının bana göz kırptıklarını gördüm hep. Aydın/yarı aydın, düşünce/saptırmaca, bilgi/bilgisizlik vb. gibi karşıtlıkları bu roman en somut biçimiyle görmemi sağladı, onun sürükleyici, eğlendirici bir anlatı olduğu ölçüde bir ‘düşünsel eğitim’ yolu olduğunu düşündüm” (Yücel, 1990: 5).

Yalan’ın konusu ilk bakışta yalındır; ama üzerine yoğunlaştıkça yeni pencereler açılır ve okuyucu, başlangıçta basit bir adamın hikâyesi olarak

dan “apartman adamı”, “apartman hayaleti” gibi lakaplarla anılır (Y: 91). Burada dikkatimizi çeken, halktan ve yaşamdan bu kadar uzak bu “apartman hayaleti”nin çevresindeki “aydın” geçinenlerce toplumun sorunlarıyla doğrudan ilgili “sıkı bir solcu”, “ulusal bir onur”, “tarihi felsefeyle harmanlayan” “efsanevi” bir dilbilimci ilan edilmesidir (Y: 85, 89). Yazarın söyleminin gücünde bu çelişkilerin, zıtlıkların trajedi-komik bir şekilde sunulmasında yatmaktadır.

gördüğü olaylar üzerine düşünmeye başlar, perdenin arkasında saklanan gerçeği öğrenme arzusu duyar. Bu duygu romanın sonuna dek okuyucuyu uyanık tutmaya yetiyor. Evine kapanmış, birkaç kişi dışında kimseyle görüşmeyen, mecbur kalmadıkça dışarı çıkmayan, ansiklopedilerin sayfaları arasında kaybolmuş, iyi derece bildiği İngilizceyi unutmamak için radyoda devamlı İngilizce yayınlar dinleyen bu mizantrop insanın yaşamında her an bir gelişme olacağı, değişeceği, bu kısırdöngüden çıkacağı duygusu –en azından arzusu– okuyucuyu her an uyanık tutuyor ve anlatıyı sonuna dek götürmeye, okuma edimine ara vermeden romanı bitirmeye zorluyor.

Yalan'ın okuyucusu kendisini bir anda kuramların, kitapların arasında buluyor. Onun işini asıl zorlaştıran da bu oluyor. Gerçekle sahte olan iç içe geçiyor, durmadan birbirine karışıyor. Konuya hâkim olmayan, bu konuda birikimsiz ve dikkatsiz bir okuyucunun okuma esnasında kafasının karışacağına, neyin gerçek, neyin 'yalan' olduğunu ayırt etmekte zorlanacağına kuşku yok. Gerçekte, anlatıcı bize, Yusuf Aksu'nun "yazının konuşmadan önce geldiğini" ileri sürdüğü dilbilim kuramının çocukluk arkadaşı –sonradan kardeşi olduğunu öğrendiğimiz– Yunus Aksu'nun kekemeliğini açıklamak için uydurduğu bir 'yalan-kuram' olduğunu en başında bildiriyor, ancak okuyucu ilk bakışta pek de sempatik gelmeyen bu kahramanla kuracağı duygudaşlık (empati) sonucunda yavaş yavaş onunla aynı yanılsamayı yaşamaya ve 'yalan'ın bir parçası olmaya başlıyor. Yusuf Aksu'nun okuması için verdiği Saussure'ün Fransızca *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabını İngilizce bir kitap zanneden Bayram Beyaz gibi, dikkatsiz ve alt yapısı eksik bir okuyucunun da gerçekleri farklı kimlikler altında görmeye başlayarak, gerçekle yalanı ayırt etmekte zorlanacak olması kaçınılmaz gözüküyor. Zira Yusuf, 'yalan' kavramını araştırmak için Rousseau'nun *Yalnız Gezerin Düşleri* adlı yapıtının sayfalarını karıştırmaya başladığında bize kitaptan şu satırları okur: "Yanlış bir şey söylemek ancak aldatma isteği olunca yalan söylemektir" (Y: 309). Bir başka yerde ise Beşinci Murat'a şunları söyler: "Yaşamım boyunca hiç yalan söylemedim, ama tüm yaşamım yalan olup çıktı." (Y: 538). Gerçekten de Yusuf hiçbir zaman yalan söylememiş, ama çevresini saran 'aydınlar' için suskunluğu sözlerinden daha fazla şey ifade etmiştir. 'Yalan' söylememekle birlikte, yalanın 'gerçek' olarak tanınıp yayılmasına göz yummuştur. Dolayısıyla masumiyetine inandığı yalanına bir kılıf ararken, benzeri cümlelerin dikkatsiz okuyucuyu da kahramanla birlikte aynı kandırmacaya sürükleyebileceği ihtimali yazınsal bir kandırmaca olarak dikkat çekiyor. Yücel, yapıtında gerçek aydın/sözde

aydın arasındaki çizgiyi görünür kılmaya çalışırken, okuyucusundan da ‘sözde okuyucu’ değil, ‘dikkatli, düşünebilen, gerçek bir okur’ olmasını bekliyor.

Yücel’in yapıtlarının çoğunluk entelektüel bir birikimi yansıttığını, aydını ve işlevlerini –ya da *Peygamberin Son Beş Günü*’nde de örnekleri görüldüğü gibi ‘ihanel’ini– sorguladığını biliyoruz. *Vatandaş* adlı anlatısında da, sade vatandaş Şaban Baş, Volkan Taş kişiliğinde gerçek ve sorumlu bir aydın–Vatandaş’a dönüşerek, tuvalet kapılarına yazdığı yazılarla çevresini aydınlatmaya, haksızlıklarla, sorunlarla savaşmaya girişir; *Peygamber*’de aynı sorun farklı bir bakış açısıyla ele alınır, aydın/yarı aydın, gerçek aydın/sahte aydın, gerçek bilgi/edinilmiş temelsiz bilgi karşıtlığında sorun ‘gösterilmeye’ çalışılır. Ancak bu romanlarında, anlatıların entelektüel alt yapılarına, çok sayıda yerli ya da yabancı yazara ve düşünüre referansta bulunmasına rağmen, okuyucunun anlatıyı izlemekte fazla güçlüğü yoktur. *Yalan*’a gelince durum değişir: bu kez söz konusu olan, basit gönderimler, çağrışımlar değil, kuramların, kuramcılarının kendisidir. Aslında okuyucu daha romanın başında, bu kez farklı bir Yücel romanıyla karşı karşıya olduğunun farkına varır hemen; alıştığımız, Yücel’in fırçasından çıkmış ‘kahraman’ portreleriyle karşılaşsak da, bu kez basit bir anlatıyla karşılaşmayacağımızı, çok katmanlı bir anlatının içine sürüklendiğimizi hissederiz. Yunus ve Yusuf ikilisi (birlikteliği ya da karşıtlığı) daha baştan bize onların yaşamlarına iki ayrı pencereden bakmamız gerekeceğini hissettirirler. Yunus, daha zeki, çevresine ışık saçan bir birey olarak sunulur. Olaylara yaklaşımı, yanlış da olsa bizi etkiler. Yusuf ise, birçok Yücel kahramanı gibi daha edilgen, yönlendirilmeye, ayrıksı bir yaşam sürmeye meyilli –hatta zorunda– bir karakter izlenimi verir. Daha romanın ilk sayfalarında, Yusuf’un babasının henüz o doğmadan üç ay önce, bir gün rakı almak için evden çıktığı ve bir daha geri dönmediğinin, annesinin onu oyalamak ve eğitmek için durmadan ansiklopedi okumaya yönlendirdiğinin anlatılması bile, *Madame Bovary*’de Charles’ın meşhur ‘kasket’ olayında olduğu gibi, yazarın acımasız alayından nasibini alacağı, traji-komik bir kadere sürükleneceğinin ipuçlarını veriyor bize. Yazar da, bütün romana yayılan ‘entelektüel yalanı’ bu iki kahramanın karşıtlığı üzerine kuruyor. Öyle görünüyor ki, romanın gerçek gücünde öncelikle bu karşıtlıktan, sonra da Yusuf Aksu ve diğerleri ve nihayetinde de Yusuf aksu ile Beşinci Murat karşıtlığından geliyor. Burada karşıtlıktan siyahla beyaz da olduğu gibi kesin bir zıtlık anlaşılmalı, daha çok birbirine çevrilmiş ama kör aynalar olarak düşünülmalıdır. Sadece Sivashlı Cemile ve Beşinci Murat bu karşıtlıkta net bir yansıtıcı-ayna görevi görüyorlar. Onca ‘aydın’

arasında sadece Cemile onun “dünyasında ölmüş biri” (Y: 107) olduğunu söyleme bilgeliğini gösteriyor. Romanın sonunda, Yusuf’un cenazesinde Bayram Beyaz’ın yanına gelen Bayram Sarı adlı kahramanda, bu karşıtlığın, bir yerde sürekliliğin romanın temel yapısını oluşturduğunun, açık bir yapıt karşısında olduğumuzun, yorumlarımıza burada son noktayı koyamayacağımızın önemli bir göstergesi olarak karşımıza çıkıyor.

Flaubert’in son yapıtı *Bouvard ile Pécuchet*’ye gelince: öncelikle, biraz önce de değindiğimiz gibi bu yapıtın *Yalan*’ın yazarı için taşıdığı önemden bir daha bahsetmek istiyorum. Yücel, Fransız yazınından, Flaubert’den, Balzac’tan, Proust’tan, Gide ve daha birçok Fransız yazarından çok fazla etkilediğini saklamaz, sık sık bu konuda içten açıklamalarda bulunur. (bkz. Sezer, 2003; 48, Özkan, 2001: 60). Ama özellikle Flaubert’in onun yaşamında önemli bir yeri vardır; ilk çevirdiği yapıtlardan birinin *Madame Bovary* olması bu ayrıcalığın bir göstergesidir. Yücel’in düşünsel yaşamında ise *Bouvard ile Pécuchet*’nin apayrı bir yeri vardır. *Bouvard ile Pécuchet*, Yücel için neredeyse aydın olmanın koşullarından biridir. Bu yapıtı okumamış bir kimseyi tam bir aydın saymayacağını sık sık yineler.

Öyleyse, sadece Yücel için değil, dünyadaki birçok aydın ve yazar için bu yapıtı farklı kılan şey nedir? İlk bakışta, bu romanda çok fazla bir şey anlatılmıyor gibi görünür. Bir yerde, geleneksel okuyucunun alıştığı roman tarzıyla kıyaslandığında, doğrudur bu söz. Flaubert sık sık “bir hiç üzerine roman yazma” arzusundan bahseder; Fransız yazın araştırmacısı Georges Jean, Flaubert’in *Bouvard ile Pécuchet* ile birlikte “yaşamının en takıntılı düşlerinden biri” olan bu “hiç üzerine roman” anlayışına yaklaştığını belirtir (Jean, 1971: 106). Bir yerde, *Bouvard ile Pécuchet*, çağımızın ‘anti-roman’ anlayışını da önceden haber verir. Romanda, okuyucuyu içine çekerek düşsel dünyalara sürükleyecek bir olay örgüsü, yoğun entrikalar, krizler ve çözümler yoktur. Sadece, biri oldukça kaba, diğeri oldukça hırçın, birbirinden bön iki kahramanın bir taşra kasabasında ‘araştırma’ ve ‘öğrenme’ çabalarıyla geçen, basit ama düşündürücü yaşamları anlatılır. Öyleyse romanın önemi nereden gelmektedir? Romanın önemi daha çok, nasıl ki *Madame Bovary* dönemin taşradaki burjuva yaşamına bir ışık tutuyor, aile krizini önceden haber veriyorsa⁵, *Bouvard ile Pécuchet*’nin de dönemin bilim anlayışına, aydına bakış açısına büyüteç tutarak ‘düşünsel bir krizi’ önceden haber vermesinden gelmektedir.

Yapıtı diğer Flaubert romanlarından ayıran bir özellik de, yazılmasının

⁵ Jean-Luc Azra, “Le roman prémonitoire” adlı makalesinde haklı olarak *Madame Bovary*’nin ihanet, eş aldatma üzerine yazılmış basit bir roman olmadığını, evlilik krizini önceden haber verdiğini belirtir. Dolayısıyla Azra’ya göre, *Madame Bovary* sadece psikolojik bir roman değil aynı zamanda sosyolojik özellikleri olan bir romandır. (Azra, 2002: 8 ve 26)

neredeys e yazarın tüm yaşamına yayılmasından gelmektedir. Uzmanlara göre, yapıtın kökenleri yazarın ilk gençlik yıllarına dek uzanır; daha 1837’de on altı yaşında yayınladığı “Une leçon d’histoire, genre commis” adlı öyküde karşımıza çıkan ‘yazıcı’ kahraman, Bouvard ile Pécuchet’nin ilk örnekleri olarak görülür. Dolayısıyla, *Madame Bovary*’den *Duygusal Eğitim*’e Flaubert’in çoğu yapıtında bu romandaki bazı kahramanlara ve diyaloglara oldukça yaklaşan örnekler görülür. Yapıtın Türkçe çevirisine yazdığı özsözde, Yücel, romanın yazılmasının Flaubert’in tüm yaşamına yayılmasının bu yapıta getirdiklerini şöyle açıklar: “*Bouvard ile Pécuchet*’nin oluşumunun Flaubert’in tüm yaşamını kaplamasının en belirgin ve önemli sonucu, onun duyarlılığını, alaycılığını, umutsuzluğunu en yalın, en yoğun, en iyi biçimde yansıtan yapıt olmasıdır; bir başka deyişle, *Bouvard ile Pécuchet* Flaubert’in yapıtlarının en ‘flaubertce’sidir.” (Yücel, 1990: 6).

Bilindiği gibi, Flaubert’in ölümünden bir yıl sonra yayımlanan bu yapıt yarım kalmış bir yapıttır ve bu yönüyle büyük tartışmalara yol açmıştır. Uzmanlar çoğunlukla, kahramanlarımız Bouvard ile Pécuchet’nin rast gele kopyalama işlemlerinden sonra, Flaubert’in çok sayıda değişik yazar ve düşünürden seçmeler yaparak, belli sınıflandırmalar altında “Saçmalıklar Seçkisi”, “Bütün Biçemler”, “Yerleşik Görüşler Sözlüğü”, “Fiyakalı Düşünceler Sözlüğü” gibi başlıklar adı altında bir araya getirerek romanına eklemeyi ve anıtsal bir yapıt meydana getirmeyi düşündüğünü belirtirler (Yücel, 1990: 11). Bu yüzden, Fransa’da ve dünyada *Bouvard ile Pécuchet*’yi “Yerleşik Görüşler Sözlüğü” ile birlikte yayınlama geleneği oluşmuştur. Ancak Türkçe baskısında bunu göremiyoruz. Yücel, “Yerleşik Görüşler Sözlüğü”nü çevirisine almama nedenini ise şöyle açıklar: “Kanımca, ille de eklenmesi gerekmiyordu: bir kez, daha önce de söylediğim gibi, bu sözlük romanın bütünleyici, hatta aydınlatıcı bir ögesi değil, ona koşut bir parçaydı; ikincisi, burada yer alan kimi kavramlar, romanda tıpkı sözlükte verildiği biçimiyle kullanılmıştı.” (Yücel, 1990: 15).

Yücel’in, en ‘flaubertce’ yapıt olarak nitelendirdiği bu romanda ne anlatılmaktadır? Konunun daha iyi anlaşılması için kısaca bir özetini vermekte fayda görüyorum: Hikâye kısaca, bir öğle sonu Saint-Martin kanalı kenarındaki bir bulvarda, aynı anda aynı banka oturarak tanışan, kabalığıyla dikkat çeken Bouvard ile hırçnılığı her olayda ön plana çıkan Pécuchet’nin hayallerini birlikte geçirme arzusundan oluşmaktadır. İkisi de Paris’te yazıcılık yapan bu iki arkadaş, birlikte bir taşra kasabasına taşınacak, tarımla, sanat, bilimle uğraşacaklardır. Bouvard’a yüklü bir

miras kalmasıyla birlikte bu projelerini gerçekleştirmek için harekete geçerler. Dostları Barberou sayesinde keşfettikleri Chavignolles adlı kasabada bir çiftlik satın alarak önce bahçıvanlığı, ardından çiftçiliği ve konservencililiği denerler ve hepsinde de başarısız olurlar. Başarısızlıklarını kimya bilmemelerine bağlayarak kimya öğrenmeye karar verirler. Bilgisizlikleri, sabırsızlıkları nedeniyle bu konuda da başarısız olunca, sırasıyla anatomi, fizyoloji, arkeoloji, astronomi, tarih, edebiyat, politika, hijyen, manyetizma ve doğa üstü olaylarla ilgilenirler. Her zaman olduğu gibi, bilgisizlikleri, bıkkınlıkları bir yana, yöntemsizlikleri ve yanlış kaynaklarla yola çıkmanın da etkisiyle hiçbir işin sonunu getiremezler ve sonunda felsefeyle ilgilenmeye başlarlar. İçine düştükleri soyut dünya onları dine yönlendirir. Dinde de aradıklarını bulamayan kahramanlar tesadüf eseri evlat edindikleri iki çocuğun eğitimini üstlenirler. Burada ki başarısızlıklarının ardından, daha önceden bildikleri en iyi şeyi yapmaya karar verirler ve daha önce yazılmış eserleri kopyalamaya girerler.

Biraz önce de belirttiğimiz gibi, Flaubert'in bu romanı yarım kalmış, ancak ölümünden sonra basılabilmıştır. Ama geride bıraktığı senaryolar bize onun projesinin sonunu görme imkânı sağlıyor. Zaten romanda, yazarın geride bıraktığı bu senaryoyla birlikte basılmıştır. Romanın sonuna eklenen bu 'plan' ise, "Başlarlar kopya etmeye" (*BP*: 300) cümlesiyle biter. Öyleyse, yaşamlarını, sadece yazıları güzel olduğu için yazıcılıkla, yani kopya etmekle sürdüren ve kopya etmekle sonlandıran bu kahramanların yaşam hikâyesinde yazarın 'entelektüel' söylemini oluşturan ve bu söylem içerisinde 'entelektüel'i sorgulamamıza neden olan unsurlar nelerdir?

Romanda öncelikle dikkatimizi çeken şey, birbirinden 'saf' bu iki kahramanın ilk sayfalardan itibaren birer 'entelektüel' olma, bilimle ve sanatla uğraşma arzularıdır. Bu bakımdan, Pécuchet'nin Paris'ten taşraya taşınırken, terk edeceği dairesindeki şöminenin alçısına adını kazınması anlamlıdır; bu onun kalıcı olma arzusunun basit bir göstergesidir. Zaten hikâyenin geri kalan kısmında yaşamlarını bilimsel ve entelektüel bir arayış dolduracak, bilimin bir dalından diğerine koşacaklar, ama hiçbir zaman başarıyı yakalayamayacaklardır. Çünkü yazarın burada görünür kılmak istediği asıl sorun, Yücel'in yapıtında olduğu gibi, 'yöntem' sorunudur. Kahramanlar üzerine eğildikleri alanla ilgili ne bulurlarsa okurlar; başarısızlıklarının nedeni de burada yatmaktadır. Bilimsel yöneme göre, ne bulurlarsa değil, konunun herkesçe kabul görmüş başyapıtlarına başvurmaları ilk beklenen şeydir. Ancak onlar temel yapıtlardan ziyade, kılavuzlarla, reçete kitapçıklarla, popüler kitaplarla bilgiye ulaşmaya çalışırlar. Zaten Flaubert'in asıl derdi de dönemin bu yaygın ama yan-

lış anlayışına büyüteç tutmak, çarpıklıkları ortaya koymak ve Bouvard ile Pécuchet'nin kurbanı oldukları bu 'budalalığı'⁶ teşhir etmektir (Azra, 2002; 7). Romanını yazmaya başlayacağı sıralarda, Madame Brainne'e yazdığı bir mektupta (Ağustos– 1872) artık kinini, kızgınlığını, tüm nefretini kusabileceği bir roman yazacağından bahsetmesi *Bouvard ile Pécuchet*'nin yazın tarihindeki yerini konumlandırmada bize yardımcı oluyor (Suffel, 1966: 16). Yazarın amacına ulaşmak için en çok başvurduğu yöntem ise ünlü ironisidir. Hemen her sahnede yazarın acımasız alayıyla karşılaşırız. Daha ilk sayfadan itibaren kahramanlar gerçekten uzak karikatüral tipler olarak betimlenirler ve bu anlatının sonuna kadar böyle devam eder. Yazarın 'ince' ve 'sinsi' alayı sadece diyaloglarda ya da eylemlerinde görülmez; özellikle tasvirler bu anlamda önemli bir işlev görüyor. Yazar, çoğu zaman, betimlemeye başvurarak kahramanlarını alaya alıyor, onları bizlere komik, gerçek iki budala gibi gösteriyor. Bu da Flaubert'in burjuvalara karşı bilinen ünlü kını hatırlandığı zaman anlam kazanıyor. Zira kahramanlarımız birer küçük burjuvadırlar ve onları birer budala, bön tipler olarak sunarak burjuvalara karşı gerçek bakış açısını dile getiriyor, onların başarısızlıklarını ise genel anlamda burjuva düşüncesindeki 'budalalığa' bağlıyor. Flaubert, "Bouvard ve Pécuchet'nin kendisi olduğunu ve onların budalalığının da kendi budalalığı olduğunu" söylerken (Suffel, 1966: 15) bir yerde kendi burjuva kökenlerine gönderme yapar. Onun bir burjuva olarak, kendi köklerinden bu kadar nefret etmesi, kendi sınıfına büyük bir kinle bakması, hep onlara karşı yazması ise bu çalışmanın süresini aşan bir tartışmayı gerektiriyor. Zaten bu konuda çok fazla çalışma yapılmıştır, özellikle Sartre'ın Flaubert'i varoluşçu bir büyüteç altında incelediği psikanalitik çalışması *Ailenin Budalası* bu konuda iyi bir referans oluşturmaktadır (Rybalka, 2004: 27-31).

Betimlemelerdeki ki olayın en güzel iki örneğini, kahramanların ikinci bölümdeki bahçe düzenleme sahnesinde ve dördüncü bölümdeki evlerini müzeye çevirme girişimlerinde görüyoruz; bu sahneler, Flaubert'in alayının en acımasız noktaya ulaştığı birkaç andan biridir. Sanki kahramanlarıyla dalga geçmekten, onları diğer kahramanların gözlerinde küçük düşürmekten zevk alır gibidir. Arkeoloji ve yer bilime merak sardıktan evlerini müzeye çevirerek kasabalının ziyaretine açmayı, bu sayede onların beğenisine mazhar olmayı düşleyen, entelektüel olma yolundaki bu iki burjuva, yazarın kaleminden çıkan her kelimedede biraz daha yerden yere vurulur. Bir yerde yazarın, yapıtında sergilemeye, daha doğrusu yerden yere vurmaya

⁶ Judit Bibó, "Poétique de la bête dans Bouvard et Pécuchet" adlı çalışmasında, Geneviève Bollème'den bir alıntı yaparak, "İlk günlerden itibaren, Flaubert için, yazmanın bu budalalığı baştan savmak anlamına geldiğini ve çelişkili bir şekilde, bugün, Bouvard et Pécuchet'nin bu konuda 'ulaşılabilir bir sonuç' " olduğunu belirtir. (Bibó, 1996: 111)

çalıştığı burjuva dünya görüşüne karşı kendisini ve yapıtını korumak için bir panzehirdir bu alay. Zaten Flaubert'in roman sanatında tasvir en önemli unsurlardan biridir; Balzac'ın tasvir anlayışının tersine, romanın tümüne yayılarak kahramanın ruh haliyle doğrudan ilişkili olan bu tasvir anlayışı, aynı zamanda, *Romanın Evreni*'nin yazarlarının belirttiği gibi, “yazardan okuyucuya bir tür iletişim” aracına dönüşür (Bourmeuf et Quellet, 1972: 119).

Yücel'de, Flaubert'in tutumunu destekler bir şekilde, bir söyleşisinde yapıtlarındaki alayın yoğun kullanımı karşısındaki bir soruya şöyle cevap verir: “Ben alayın baskı, anlayışsızlık, salaklık ve saldırganlık karşısında başvurabileceğimiz son savunma biçimi olduğunu düşünürüm. Kısacası, benim yazdıklarım da alay saldırı alayı değil, savunma alayıdır” (Andaç, 2003: 98). Ancak Flaubert'de alayın bu derece masum olduğu söylenemez: gerek *Madame Bovary*'de, gerek *Duygusal Eğitim*'de, gerek *Bouvard ile Pécuchet*'de yazarın kalem zaman zaman yok edici bir alaycılığa bürünür. Bu bakımdan, Graham Falconer'in bir makalesine “Flaubert, Charles'ın katili...” başlığını vermesi oldukça anlamlıdır (Falconer, 1976: 115-136). *Madame Bovary*'nin henüz başında yer alan, Charles'ın kasketinin meşhur tasvirini ve Emma ile evlendikten sonra, Emma'nın bakış açısıyla betimlenen Charles'ın çamurlu botlarını hatırlarsak, Flaubert'in tasvir anlayışının anlatımdaki gücü daha iyi anlaşılacaktır. Sonuçta, Flaubert'le birlikte tasvirin işlevsel bir hale gelerek entelektüel bir boyut kazandığını söylemek hiçte yanlış olmayacaktır.

Flaubert'in entelektüel söylemini oluşturan tek unsur dönemin bilim anlayışına ve burjuva topluma getirdiği eleştiriler değildir; aynı zamanda dönemin toplumsal olayları –özellikle 1848 devrimi–, din ve yazın üzerine getirdiği eleştirilerde bu söylemin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Dönemin toplumunu yönlendiren burjuva anlayışının Flaubert'in tüm yapıtlarına hâkim olduğu bilinen bir gerçektir. Ancak *Bouvard ile Pécuchet*'de, altıncı bölümde, 48 devrimi çevresinde gelişen olaylar yazara bu konudaki eleştirilerini yoğunlaştırma imkânı verir. Bununla birlikte, Sartre başta, çok sayıda aydınca Flaubert ‘fildişi kule’sine kapanmakla, Parnasçılarla birlikte, “sanat sanat içindir” düşüncesi ardına saklanarak, halktan uzak durmakla, toplumsal olaylara karışmamakla suçlanmıştır. Bir bakıma Flaubert'in yapıtı bu düşüncüyü doğrulayan örneklerle doludur. Yine altıncı bölümde, kahramanlarımızın Rahip Jeufroy'la öğretmen Petit arasındaki sert tartışmaya şahit olduktan sonra “bağımsızlıklarını şükrederek evlerine dönmeleri” (BP: 168), “Bouvard ile Pécuchet benim.” diyen Flaubert'in tutumunu saptamak açısından önemlidir. Ancak bununla

birlikte eleştirilerini her zaman dile getirmekten çekinmez. Kahramanlar evlerine dönerken “kilisenin gücünden dolayı tüylerinin ürperdiğini” hissederler ve bu gücü “toplum düzenini pekiştirmekte” kullandığını düşünürler (*BP*: 168). Bir yerde bunlar Flaubert’in düşünceleridir de. Dokuzuncu bölümde, kahramanlarımız tüm bilimlerde başarısız olduktan sonra dine sığınır, hacca giderler. Bu bölümde, Flaubert kiliseye ve burjuva toplumunun dine bakış açısına sert eleştiriler getirir. Bölümün sonunda, kahramanlarımızın Rahip Jeufroy’la zaman zaman dine hakaret etmeye varan tartışmalardan sonra kiliseden uzaklaşmaları, bir yerde Flaubert’in bu baskıcı ve saptırılmış düşünce karşısında kendi uzaklığını gösterir.

1848 devrimi gerçekleştiğinde, Flaubert’in her zaman küçümseyerek baktığı alt tabaka halk, özellikle işçiler, haklarını istemek için ayaklanırlar. Herkes kendisi için bir şeyler istemektedir ve hepsinin de ortak bir istekleri vardır: milletvekili olmak. Kahramanlarımızda dâhil, herkes bu “milletvekilliği sıtma”sına yakalanmıştır (*BP*: 155); askeri de, polisi de, öğretmeni, papazı da, işçisi de, herkes “Tanrım, ne olur, izin ver de milletvekili olayım!” duasını etmeye başlar (*BP*: 156). Herkes kendi çıkarını düşünür, gerektiğinde bu yüzden söylemlerinde dile getirdikleri düşüncelerinden yüz çevirirler. Gorju tutuklanırken Pécuchet’den yardım istediğinde, Pécuchet ilgisiz kalır, ki geçmişte Gorju Pécuchet’yi benzeri bir sıkıntıdan kurtarmıştır. Gorju’nün acı bir gülümsemeye “Ben sizi savunmuştum oysa.” (*BP*: 162) demesi, dönemin burjuvalarına bir ‘dönellik’ suçlaması olarak algılanabilir.

Toplumsal çalkantılar yaşandığı sırada, dikkat çeken bir diğer unsur da, Flaubert’in işçilere ve alt tabaka diğer insanlara hor görüyle bakmasıdır. Halk “okuma yazması olmayan bir sürü” olarak nitelendirilirken, Bouvard tüm suçu bu halka bağlayarak “Bence her şey Halk’ın budalalığından kaynaklanıyor” der (*BP*: 164); Pécuchet ise düşüncelerini her zamanki hırçınlığıyla daha sert bir şekilde dile getirir: “Kenterler (burjuvalar) azgın, işçiler kıskanç, papazlar aşağılık olduğuna, Halk da burnu yemlikten çıkmamak koşuluyla bütün zorbaları bağrına bastığına göre, Napoléon çok iyi etti! Süngülesin, ayaklar altında çiğnesin, sürü sürü gebertsin! Doğruluk düşmanlığına, korkaklığına, laçkalığına, körlüğüne az bile!” (*BP*: 176).

Flaubert’in burada cümleleri çelişkili görünebilir: burjuvalardan nefret eden, onlara olan kinini, kızgınlığını kusmak için bu romanı yazan Flaubert’in sadece burjuvalara değil, toplumu oluşturan tüm unsurlara saldırdığı görülüyor. Burjuvalara olan kını anlaşılır olmakla birlikte, Sartre

ve diğerlerinin de eleştirdiği biçimde, içine çok fazla karışmadığı işçilere ve alt tabakadan diğer insanlara bu kadar olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşması bir çelişki olarak gözükmektedir.

Beşinci bölüm, daha çok, Flaubert'in yazın üzerine eleştirilerinin yoğunlaştığı bölümdür. Yazınsal bakımdan 'üst kurmaca', 'metinler arası' bir nitelik taşımaktadır. Zaten, hem Yücel'in hem de Flaubert'in yapıtlarının ilk dikkati çeken yanı, yoğun bir metinlere arası özellik arz ediyor olmalarıdır. Her iki yapıtta da onlarca yazarın, yapıtın adı anılır, çok sayıda bilimsel, edebi, dini, felsefi düşünceye yer verilir.⁷ Kahramanlar yeri geldi mi bilgece konuşmalarına rağmen, çoğu zaman yanlış düşünce ve yöntemler yüzünden başarısız olurlar. Özellikle Yücel'in romanı *Yalan* bu konuda daha verimlidir; işlenen konunun sahte bir dilbilimi kuramı olması, yazara özellikle yazın ve bilim dünyasındaki aksaklıkları, yanlış inançları sergileme ve eleştirme olanağı sunar. Flaubert, düşüncelerini kimi zaman kahramanlarının ağzından, kimi zamanda anlatıcının ağzından aktarır okuyucusuna. Mademki, *Madame Bovary* olayında olduğu gibi, yazar kahramanlarını kendisiyle özdeşleştirerek "onlar benim" diyor, o zaman kahramanların sesinde Flaubert'i aramak yanlış bir tutum olmayacaktır. Örneğin, Osmanlının son dönemlerinde ülkemizde de en çok çevrilen Fransız yazarlardan biri olan Paul de Kock'un bir romanı üzerine bir diyalogdan aldığımız şu iki cümle bunu göstermektedir: "Böyle zırvalara nasıl zaman harcarsın?" diye sorunca Pécuchet, Bouvard ona şöyle cevap verir: "Ama daha sonra belge olarak çok ilginç olacaktır" (*BP*: 134). Bölüm bir yerde Flaubert'in sanat, güzellik, yazın üstüne kendi kendine yaptığı bir söyleşi, bir tür monologdur. Zaman zaman, ilgili konularda özdeyişlerde bulunur Flaubert; örneğin sanat söz konusu olunca, "Sanat, kimi durumlarda, sıradan varlıkları sarsar, en hantal yorumcuları bile gözler önüne dünyalar sererebilir" der (*BP*: 139). Ancak bu tür konuşmalarda, cümlenin –daha doğrusu düşüncenin- gerçekte kime ait olduğu her zaman net değildir. Bu kahramanların iç sesi midir, kendi aralarındaki konuşmadan bir parça mıdır, tarafsız bir anlatıcının sesi midir, yoksa okura mesajını ulaştırmak isteyen bilinçli bir yazarın sesi midir? Belirsizliğe rağmen, söylemi yaratan kişi olduğuna göre, temelde bunu Flaubert'in düşüncesi olarak görmek yanlış olmayacaktır.

İki yapıt arasında kısaca bir karşılaştırma yaparsak: Öncelikle, her iki romanda da bilim düşüncesinin, bilimsel yöntemin/yöntemsizliğin te-

⁷ Her iki yapıtta da çok sayıda yazar, düşünür, politikacı ve sanatçının adının ve yapıtlarının sık sık anılması, bu yapıtlardan yapılan alıntılarının devamlı olarak karşımıza çıkması, sadece yapıtlara 'metinlerarası' bir nitelik kazandırmakla kalmıyor, aynı zamanda yazarların söyleminin entelektüel bir boyut kazanmasında önemli bir rol oynuyorlar.

mel alındığını, bilimsel düşüncenin üretimindeki doğrularla yanlışların arasındaki ince perdenin gösterilmeye çalışıldığını görüyoruz. Her iki yazarda, çoğu zaman, ele aldıkları temel sorunu göstermekle yetiniyor, ancak gerek kahramanlarının diyalog ve monologlarıyla, gerek taraflı ya da tarafsız bir anlatıcının ironik sesiyle eleştirmekten de geri kalmıyorlar. Flaubert'in sanatının temelde 'göstermekten', ibaret olduğunu, kendisinin de yazın tarihinde nadir görülen türden bir keşif sahibi (visionnaire) olduğunu, açıkça müdahale etmemek için kesin çözüm yolları önermediğini, gerek araştırmacıların ortaya koydukları çalışmalardan, gerek Flaubert'in kendi mektuplarından biliyoruz (Richard, 1954; 145). Yücel'de kendisiyle yapılan bir söyleşide, Flaubert'in düşüncesini destekler biçimde, "Bütün yazın türleri gibi romanda çözümler değil, sorunlar sürer önümüze" (Özkan, 2001: 167) diyerek konuya yaklaşımını açıklar. Aynı söyleşinin bir başka yerinde ise, bir konuyu "betimlemenin" bile onu eleştirmek anlamına geldiğini, dolayısıyla her "gerçek yazarın" aynı anda bir "eleştirmen" olduğunu belirtir (Özkan, 2001: 229).

Bununla birlikte, söz konusu yapıtlar, sadece dönemlerinin bilimsel anlayışındaki yanlışları göstermekle kalmazlar; doğru ve yanlış bilimsel yöntemlerin arasındaki ince perdenin gözeneklerinden bütün kusurlarıyla ya da erdemleriyle toplumu ve işleyiş biçimlerini de göstermeye çalışırlar. Örneğin, *Yalan*'ın sahte kuramcısı Yusuf Aksu'ya bir parti kurarak vatani kurtarmasının zamanı geldiğini söyledikleri zaman, "Ben düşündüğünüz adam değilim" (Y: 554) şeklinde cevap verir. Onun bu olumsuz cevabı, aslında kendi öznel gerçeğinin yanında, içinde yaşadığı toplumun psikolojik ve sosyolojik yapısını da yansıtan bir ayna gibi durmaktadır karşımızda.

Yazarların bunu yaparken en çok kullandıkları yöntem her ikisinin de kendine has 'alay'larıdır. Yücel'de alayın kullanımının Flaubert'dekine oranla daha masum bir alay olduğu söylenebilir. Kendi deyimiyle bir "savunma alayı"dır. Ancak Flaubert'de alayın şiddeti artar, bir çeşit olaylara müdahale etme, kendi düşüncesini okuyucuya aktarma yoluna dönüşür. Dolayısıyla, Yücel'deki "savunma alayı" Flaubert'de bir çeşit "saldırı alayı"na dönüşür. Özellikle Flaubert'in yapıtında alay yüklü betimlemeler anlatıda önemli bir işlev görürler, bir bakıma okuyucu ile yazar arasında konuyla eş zamanla ilerleyen bir iletişim ve bilgilendirme biçimine dönüşerek yazarın entelektüel bir söylem oluşturmasında önemli bir rol oynarlar.

Kısaca, her iki yapıtta da, yazarların eleştirel ve entelektüel söylemleri "bilim, toplum ve yazın" üçgeni üzerinde kurulur, yazarlara göre

sacayaklarının içerikleri değişim gösterir. Örneğin *Bouvard ile Pécuchet*'de *Yalan*'dan farklı olarak, toplum ayağına eklemleyebileceğimiz din ve burjuva yaşam biçimi önemli bir rol oynar. Yücel'de toplumsal ayrımın yapıldığı çok fazla görülmez. Toplumun her tabakasından insanın oyuna katıldığı ve olumlu ya da olumsuz roller üstlendikleri görülür. Flaubert'de alt tabaka insanlara, örneğin işçilere karşı açık bir hor görü, dışlama söz konusuyken, Yücel'de bu durum tersine döner. Belki yazarın Elbistan'a uzanan köklerinin de etkisiyle, İstanbul hanımefendileri ve beyefendilerinin dışında kırsaldan gelmiş insanlarda olayların akışında önemli bir rol oynar. *Yalan*'da, Tokat'lı Müslüm gibi olumsuz örneklerinin yanında Sivaslı Cemile gibi gerçeği görebilen, düşüncelerinden taviz vermeyen halktan insanların varlığı görülür. Kuşkusuz bazılarınca bu kahramanların bazı özellikleri, alaylı betimlemeleri onları horlamak olarak algılanabilir. Örneğin, Yusuf Aksu'ya yaşamının sonuna kadar hizmet eden, onu bir çocuk gibi gözleyip koruyan Sivaslı Cemile'nin kolundaki bilezikler, konuşma biçimi, dinlediği müzikler, kabalığı, rahatlığı vs. önceleri okuyucuyu hafiften rahatsız ederken, romanın sonlarına doğru okuyucunun sempati ve saygısını kazanmayı başarıyor. Yusuf Aksu'yu çevreleyen onca aydına rağmen, gerçeği görebilen, Yusuf'a içinde yaşadığı yalancı göstermeye çalışan birkaç kahramandan biride kırsaldan gelmiş bu kadın kahramandır. Ayrıca Yücel'i Flaubert'den ayıran önemli noktalardan biride kahramanlarını çoğu zaman halktan insanların arasından seçmesi ve onların dilini başarıyla kullanmasıdır. *Bıyık söylencesi*'nde, *Vatandaş*'ta, *Kumru ile Kumru*'da, *Mutfak Çıkmazı*'nda hep halktan gelmiş, bir bakıma aydın olma yolunda çaba sarf eden, gelişmeye açık kahramanlar görülür. Ancak, Antonio Gramsci'nin tanınmış yapıtı *Hapishane Defterleri*'nde yer alan meşhur bir tanımlaması herkesçe bilinir: "Bütün insanlar entelektüeldir, ama bir toplumda herkes entelektüel işlevi görmez" der Gramsci (aktaran Said, 2004: 21). Yücel ve Flaubert'in kahramanları da aydın olma iddiasını taşımalarına ya da çevrelerindeki insanlarca aydın ilan edilmelerine rağmen, gerçek anlamda bir aydın olmayı başaramazlar ve toplumda aydın işlevi de görmezler. Kahramanlarının başarısızlıklarından hareketle yazarlar 'entelektüel'i sorunsal hale getirerek alaylı bir dille eleştirirler. Çözüm yollarını, gerçek entelektüelin nasıl olması gerektiğini ise açıkça söylemezler; ancak, okuyucu için, bizler için, bunu farklı bir şekilde ortaya koyarlar; hikâyeye sona ulaşıp, resmin bütün parçaları bir araya geldiği zaman, tabloya yansıyan görüntüden bize sunulmaya çalışılan 'gerçek aydın'ın portresini görürüz: gerçek aydın, onların kahramanlarının olmadıkları şey ya da bir başka deyişle, kahramanlarının olduğu şeyin tersidir.

KAYNAKÇA

Andaç, Feridun, (2003), “Roman yazmak, romanı düşünmek”, Tahsin Yücel’le söyleşi, Feridun Andaç (haz.), **Sözcüklerin Diliyle Konuşmak, Tahsin Yücel ile Yüz Yüze**, İstanbul: Dünya kitapları, 95-99.

Azra, Jean-Luc, (2002), “Le roman prémonitoire”, **Stella: Etudes de Langue et Littérature Françaises**, Association d’études de langue et littérature françaises de L’Université de Kyushu, No: 21, Décembre 2002, 1-30.

Bibó, Judit, (1996), “Poétique de la bêtise dans Bouvard et Pécuchet”, **Revue d’Etudes Françaises**, No:1, Budapest. 111-132.

Bourneuf, Roland et Quellet, Réal, (1972), **L’Univers du Roman**, Paris: Presses Universitaires de France.

Bruneau, Jean, (1976), “La présence de Flaubert dans L’Education Sentimentale”, Michael Issacharoff (texte établi par), **Langages de Flaubert**, Paris: Lettres Modernes – Minard. 33-42.

Durbaş, Refik, (2003), “Sol’un değil, sağ’ın eleştirisi”, Feridun Andaç (haz.), **Sözcüklerin Diliyle Konuşmak, Tahsin Yücel ile Yüz Yüze**, İstanbul: Dünya kitapları, 120-127.

Duruel, Nursel, (2002), “Tahsin Yücel: Ben yazımın, başka niteliklerinin yanında kendine özgü bir bilgilenme, bir yaşamı ve insanı tanıma yolu olduğuna inanırım”, **Varlık**, 70 (1138), Temmuz-2002, 45-49.

Falconer, Graham, (1976), “Flaubert assassin de Charles...”, Michael Issacharoff (texte établi par), **Langages de Flaubert**, Paris: Lettres Modernes – Minard. 115-136.

Flaubert, Gustave, (1990), Tahsin Yücel (çev.), **Bilirbilmezler (Bouvard ile Pécuchet)**, İstanbul: Can Yay.

Greimas, A.-J., (1966), **Sémantique Structurale, Recherche de Méthode**, Paris: Librairie Larousse.

Henri-Lévy, Bernard, (2002), Halil Gökhan (çev.), **Entelektüellerin Övgüsü**, İstanbul: Gendaş Yay.

Jean, Georges, (1971), **Le Roman**, Paris: Editions du Seuil.

Özkan, Kaan, (2001), **Görünmez Adam**, (Tahsin Yücel Kitabı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Richard, Jean-Pierre, (1954), **Stendhal et Flaubert**, Paris: Editions du Seuil.

Rybalka, Michel, (2004), Ahmet Gögercin (çev.), **Damar**, Cilt:14 / Sayı:158, Ankara, 27-31.

Said, Edward, (2004), Tuncay Birkan (çev.), **Entelektüel**, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Sezer, Sennur, (2003), “Bir usta: Tahsin Yücel”, Feridun Andaç (haz.), **Sözcüklerin Diliyle Konuşmak Tahsin Yücel ile Yüz Yüze**, İstanbul: Dünya kitapları, 46-54.

Suffel, Jacques, (1966), “préface”, Gustave Flaubert, **Bouvard et Pécuchet**, Paris: Garnier-Flammarion, 13-25.

Yücel, Tahsin, (1990), “**Bouvard ile Pécuchet** üzerine gözlemler”, Gustave Flaubert, **Bilirbilmezler (Bouvard ile Pécuchet)**, Tahsin Yücel (çev.), İstanbul: Can Yay 5-15.

Yücel, Tahsin, (1995), **Yazın, Gene Yazın**, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Yücel, Tahsin, (2004), **Yalan**, (7. baskı), İstanbul: Can Yay.

CEYHUN ATUF KANSU’NUN ŞİİRLERİNDE “ANADOLU”

GÖZÜTOK, Türkan
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Ceyhun Atuf Kansu (1919-17 Mart 1978) Cumhuriyet dönemi şairlerinden birisidir. Atatürkçü bir aydın, hekim bir şair olarak Anadolu’da görev yapmış, şiirlerinde Anadolu ve insanını içten bir duyarlıkla işlemiştir. Anadolu halkının sorunları ve yaşama savaşı Kansu’nun hemen bütün şiirlerinde birincil temadır. Çağdaşı Cahit Külebi gibi o da “halk”ı, “doğa”yı ve “insan”ı şiirinin özü olarak görmüş, halkçı ve Atatürkçü görüşle halk şiiri geleneğinde şiirler yazmıştır. Garip Hareketi’nin başladığı yıllarda (1930’lu yılların sonu) bu hareketin dışında kalarak Anadolu milliyetçiliği çerçevesinde şiirler yazan Ceyhun Atuf Kansu, 1945’li yıllardan sonra toplumcu-gerçekçi şairler kuşağı (kırk kuşağı) arasına katılmıştır. Bu yazıda, başlarda gelenekçi, sanatının ilerleyen yıllarında ise “yeni şiir”i benimseyen bir şair olarak Ceyhun Atuf Kansu’nun “*Anadolu*” ve insanına yaklaşımı ve toplumcu bir şairin gözünden “*Anadolu*” tablosunun nasıl çizildiği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Anadoluçuluk, Cumhuriyet dönemi, şiir, Ceyhun Atuf Kansu.

ABSTRACT

“Anatolia” in Ceyhun Atuf Kansu’s Poetry

Ceyhun Atuf Kansu (1919-1978) is one of the poets of the Republican Era of Turkey. As a Kemalist intellectual and a physician poet he served in different parts of Anatolia. Kansu’s poetry sentimentally concentrates on Anatolia and its people. The problems of Anatolian people and their battle against life are the primary themes of his poems. Similar to his contemporary Cahit Külebi, placing “people”, “nature” and “human” into the center, Kansu wrote his poems within the framework of democracy and Kemalism in the tradition of folk poetry. When the Garip Movement emerged towards the end of the 1930s, not participating this movement Kansu

he preferred to follow a path in an Anatolian nationalism. After 1945, he joined the generation of social realist poets, known as 1940 generation. This article investigates Ceyhun Atıf Kansu who had started his works as a traditionalist and afterwards has adopted the “new poetry” tradition, and his socialist approach to Anatolia and its people.

Key Words: Anatolia, Anatolianism, Republican Era, poetry, Ceyhun Atıf Kansu.

Giriş

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, özellikle 1940’lı yıllara kadar, “Milli Edebiyat” çığırıyla başlayan şiir geleneğini sürdürmüştür. Milliyetçi bir tavırla, sanatı toplum sorunlarının hizmetine açan bu çığır, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yıllarının çetin koşullarında giderek “ulusalci” bir havaya bürünmüştür. Bu anlayış, Anadolu’da Milli Mücadele’nin zaferle sonuçlanması ve yeni Türk devletinin kurulması süreciyle güçlenerek, “coşkulu bir milliyetçi ve memleketçi edebiyat”a dönüşmüştür. (Sazyek: 2006, s.23).

Bu dönem şiiri, tıpkı hikâye ve romanda olduğu gibi çeşitli fikir akımlarının etkisinde gelişir. Anadoluçuluk ya da memleket edebiyatı fikri ise bunların başında gelir. Anadoluçuluk (memleket edebiyatı) fikrinin kökeninde, edebiyatın İstanbul dışına çıkarılması ve Anadolu’ya açılma çabaları vardır. Mehmet Emin Yurdakul’un, 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı’nın psikolojisi altında yazdığı ve 1898’de yayımladığı *Türkçe Şiirler*¹ adlı kitabındaki “Anadolu’dan Bir Ses –yahut- Cenge Giderken” adlı şiirle ilk ayak seslerini duyuran bu fikir, “hecenin beş şairi”ne kadar gelişip olgunlaşır.

Aslında, ilk önce, 1914’lü yıllarda, İslamcılık, Osmanlılık ve Turancılık ideolojilerine bir tepki olarak doğan bu fikir, 1917’li yıllarda Türk Ocağında Türkçülük ideolojisine karşı “Türkiyecilik” fikri biçiminde sunulur. Fakat, bu fikrin edebiyattaki ifadesi ya da formülünü Yahya Kemal (Beyatlı) *Dergâh*’ta yapar. Sahipliğini Mustafa Nihat’ın (Özön) yaptığı *Dergâh* mecmuası (15 Nisan 1921-5 Ocak 1923) Anadolu’daki Kurtuluş hareketini ve Anadoluçuluk fikrini destekler. Özellikle, Yahya Kemal’in, derginin başyazarı olarak yazdığı yazılar, Anadoluçuluk fikrinin düşünce boyutunu hazırlar. Dergide “ulusal kaynaklara yönelişle birlikte geçmişi

¹ Mehmet Emin’in o günlerin “heyecanlı ve milli hava(sı) içinde” peş peşe yayımladığı dokuz manzume büyük bir ilgi uyandırmış, bu manzumeler daha sonra, Recai-zade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid, Şemseddin Sami ve Rıza Tevfik gibi dönemin önemli isimlerinin övgüleriyle birlikte *Türkçe Şiirler* (1900) adıyla kitap olarak da yayımlanmıştır. [Akyüz: 1995, s.134].

yeniden değerlendirerek bir bileşime varmak düşüncesi” öne çıkartılır. (Özkırımlı:1983, s. 582).

Dergâh’taki² yazılarıyla bir kültür milliyetçiliği tezi güden Yahya Kemal, “Üç Tepe”³ başlıklı yazısında “yeni bir edebiyatın programını” yapmış (Tanpınar: 1995, s. 44), edebiyatın ve aydınların, toplum hayatına ve memleket gerçeğine yönelmesi gerektiği fikrini, yine bu yazıdan on beş yıl sonra *Kültür Haftası*, 15 Ocak 1936’da yazdığı “Memleketten Bahseden Edebiyat” adlı makalesinde de “mektepten memlekete” gelmek diye şöyle özetlemiştir:

“1870 den sonra, edebiyatta, Şark’dan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ bocalıyoruz. Millî ihtiyâcı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar *mektep*’i gaaye telâkkî ediyorlar; lâkin *mektep* vasıttadır, *gaaye* bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir *hüviyet* oluşudur; işte bu ihtiyacı duyan ve duyacak yaradılıştan olan Türklerin *mektepten memlekete* gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi hâline getirmeleri lâzım gelir.

Şimdiye kadar bu iddiâyı güdenler yalnız vatan ve milliyet sevgilerinin sevkıyla bir emelden bahseden insanlar zannediliyordu. Vâkıa bunların birçoğu milliyetçi idiler ve bu zannı boş yere uyandırmıyorlardı. (...)

Avrupa irfanından bir yerli edebiyata gelmek, demin dediğimiz gibi *mektepten memlekete gelmek*, mutlaka bir milliyetçi müddeâsı değildir. Bu müddeâ, fikirlerde, sağdan sola kadar herkesin müddeâsı sayılır. En ziyade sol olanlar bile bir edebiyatın ancak bir cemiyetin ve bir iklimin ifadesi olacağını teslim ederler”. (Kemal: 1990, s.142-143).

Başlangıcı Mehmet Emin Yurdakul’un Türkçe Şiirler’ine (1897) dayanan “memleketçi edebiyatın parolası”nı ise, Faruk Nafiz Çamlıbel “Sanat” şiiriyle ortaya koyarken, bu şiir (manzume), aynı zamanda, “Memleketçi

² Dergâh hareketinin edebî ve düşünsel temelinde Fransız düşünür Henri Bergson’un ‘dureé’ ve ‘vitalité’ kavramlarıyla ifade ettiği, insanın, mekanik, ölçülebilir bir zamanın yanı sıra içsel bir zamanı da yaşadığı fikri vardır. Bergson’a göre, insan, bütüncül bir zamanla donatılmıştır. Geçmiş, an ve gelecek birbirinden ayrı kesitler değildir. İçinde yaşanılan an, geçmişin ürünüdür ve geleceği kurar. Yahya Kemal, öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın aslına sadık kalarak bireysel bir tutumla işleyeceği ‘dureé’ kavramını ‘imtidad’ sözcüğüyle Türkçeleştirmiş, böylelikle de aşk gibi bireysel temaları bile mimari, tarih, din, vatan gibi millî değerler çerçevesinde ele almış ve Millî Mücadele’yi de ‘vitalité’ anlayışıyla desteklemiştir. (Ayvazoğlu: 1985, s.89).

³ Yahya Kemal, bu yazısında, Tanzimat dönemi yazar/aydınlarının topluma ve olaylara Çamlıca’dan, Servet-i Fünuncuların Tepebaşı’ndan baktıklarını, yeni neslin ise artık, Millî Mücadele’nin zafer sevincinin yaşandığı, Türk toplumunun hayatta kalma hamlesinin ifadesi olan *Metristepe*’den bakacaklarını belirtir. [Kemal, “Üç Tepe”, *Dergâh*, 1/1 (15 Nisan 1921)].

Edebiyat'ın politikasını" da oluşturur. (Yetiş 2007, s. 280). 1926'da Hayat mecmuasında yayımlanan şiirin özellikle şu son dördlüğü, dönemin bütün yazar/aydınlarını aynı hedefe kilitleyen bir özdeyiş niteliğindedir:

*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz"
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken,
Sana uğurlar olsun...Ayrılıyor yolumuz!"*

Faruk Nafiz, Anadolu yoluna, Anadolu coğrafyasına, *İleri* gazetesinin bir yazarı olarak 1922'de çıkar ve daha sonra, Kayseri Lisesi'ne öğretmen olarak atanır. Orta Anadolu (Ulukışla)'da yapılan üç günlük yolculuğun hikâyesi olan "Han Duvarları" (1925) adlı şiiri, "Memleketçi edebiyatın ilk önemli eseri olduğu kadar zirvedeki eseridir de." (Yetiş 2007, s. 280).

Geniş bir aydın kitlesi tarafından benimsenen Anadoluculuk düşüncesi, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından, yine, Anadolu'yu bir "kültür kaynağı" olarak gören aydınlarca çıkarılan *Anadolu Mecmuası*'nda (Nisan 1924) devam ettirilir. Anadolu tarihi, edebiyatı, iktisadı, coğrafyası, halkı, halk kültürü (folklor) bilimsel ve düşünsel incelemeye tabi tutulur. 1924'te İstanbul Üniversitesi bünyesinde kurulan *Türkiyat Enstitüsü* M. Fuad Köprülü başkanlığında halk edebiyatı araştırmalarına girişir. (Öz-kırımlı, 1983: s. 582).

Görüldüğü üzere, kaynağını halk edebiyatında bulan, Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul'dan devralınmış "memleketçi şiir" in belli başlı özellikleri ise, konuda memleket ve Anadolu coğrafyası, şekilde, halk şiiri şekilleri ve hece vezni, sade bir dil, halk dili, hitabi, hamaset yüklü, lirik ve didaktik bir üsluptur. Anadolu sanatı besleyecek tek kaynak olarak görülse de Anadolu'nun şiire yansıtılması açısından, şairler arasında bazı farklılıklar göze çarpar. Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhun vs. gibi gözlemci-gerçekçiler, Ahmet Kudsi Tecer, Bedri Rahmi Eyuboğlu gibi folklorik unsurları şiire malzeme yapanlar, Hüseyin Nihal Atsız, Arif Nihat Asya ve Behçet Kemal Çağlar gibi yığıtlıkları ve tarihi şahsiyetleri hamasetle anlatanlar, Nazım Hikmet Ran gibi Anadolu insanının asırlık sorunlarının çözümünü Marksizmde arayanlar, Mustafa Seyit Sutüven gibi Yunan mitolojisinden esinlenenler gibi. (Enginün: 2001, s. 34-60).

Türk şiiri bu açılımlarla 1940'lı yıllara dayandığında, bir yandan, bu gelenekçi şiir anlayışı sürerken bir yandan da bu şiir anlayışına karşı çıkan *Garip* hareketi (1941) başlamıştır. Ayrıca, Nazım Hikmet'le başlayan ve belli bir olgunluğa gelmiş toplumcu şiir de "1940 Kuşağı"yla yoluna de-

vam etmektedir. Ceyhun Atuf Kansu, bu yıllarda, *Garipçilerle* (Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat) başlayan *yeni şiir* anlayışının dışında kalarak, “memleketçi şiir”ler yazmaktadır.

Anadolu’yla Buluşma

Mütareke yıllarında (7 Aralık 1919) İstanbul-Bostancı’da doğan Ceyhun Atuf Kansu, 1921’ yılında, yani, Kurtuluş Savaşı’nın ortalarında, yaklaşık iki yaşındayken, babası ve sonradan cumhuriyet hükümetinin Maarif Vekaleti’nde (Millî Eğitim Bakanlığı) Orta Öğretim Genel Müdürü olarak önemli eğitim projeleri yürütmüş bir eğitimci olan Nafi Kansu’ ve bir “Türk spartakisti” olarak⁴ nitelediği dayısı Vehbi Bey’le birlikte Ankara’ya gelmiştir. Nafi Kansu, İstanbul’un İtilaf devletlerince işgaliyle Anadolu’ya geçen eğitimci-aydın gönüllülerden birisidir. Mustafa Kemal’in yanında yer almış, Atatürk’ün gazetesi Hakimiyet-i Milliye’de yazı işleri müdürlüğü yapmış ve Ankara Lisesi Müdürü olarak çalışmıştır.

Dönemin pek çok aydınında olduğu gibi, Ceyhun Atuf’un Anadolu’yla buluşması Kurtuluş Savaşı’yla olmuştur. Bu buluşmada idealizmin ve devrin hâkim duygularından biri olan romantizmin etkileri görülse de onun bu buluşması çocukluk safiyeti içinde ve halkla iç içe yaşayarak olmuştur. Kendi öz yaşam hikâyesiyle cumhuriyetin ağaçlaştığı yılları birlikte değerlendirdiği *Cumhuriyet Bayrağı Altında* adlı eserinde, Millî Mücadele’yle, Atatürk’le, yeni Türk devletine başkent olacak Ankara’yla, cumhuriyetle ve onun yegane dinamiği olan Anadolu halkıyla nasıl buluştuğunu, bu değerleri yürekten özümsemiş bir aydın tavrıyla anlatır.

Ceyhun Atuf’un çocukluğu, bugün için adı *Akgün Sokağı* olan, *Anafartalar Caddesi*’nin *Ankara Kalesi*’ne bakan, “yarı kerpiç yarı taş temel duvar”lı bir eski Ankara evinde geçer. Kansu, bu eserinde, yıllar sonra bu sokakları, bu eski evleri, bu sokakta sıralanmış, “yaşamın ağır koşullarında ekmeği ve evi sürdürme” çabasındaki Ankara’nın küçük esnafını, “bozkır davarını deriye çeviren” bir eski Ahi kardeşliğini, çocukluk yıllarının buruk özlemiyle anlatırken, çocukluğunun Ankara’sını Anadolu’yla özdeşleştirir. Ankara’yı İstanbul’dan farklı bir dünya, bozkır insanının yerleşkesi olarak görür. Eski Ankara evlerine sıcacık hislerle bakar:

⁴Birinci Dünya Savaşının son yıllarında (1918) Almanya’da bir devrim çekişmesi yaşanır. Rosa Luxembourğ’un kurduğu *Spartakus* birliğini destekleyenler Almanya’da 1917 Rus devrimine benzer bir devrimi isterken, sosyal demokratlara halk yönetiminde bir sosyalizmi savunurlar. Bu çekişmeler kanlı biter. Spartakuslerin üç lideri öldürülür. Bu yıllarda Almanya’da eğitim görmekte olan genç Türk aydınlarından bazıları da Spartakusleri desteklemektedir. Bu grup 1 Mayıs 1919’da Berlin’de *Kurtuluş* dergisini yayımlar. Bu “İstanbul sosyalistleri”nden bazıları daha sonra Anadolu’da başlayan kurtuluş hareketini benimseyerek “ulusal hareket”e katılır. (Kansu: 1998, s.20-21).

“Bu evleri çok severim ben, bozkırlı Ankara’nın coğrafyasıyla, yapı uygulamasını, yaşama biçimini ve gereçleri birleştirirler, alt katlarında kerpiçle taşı, üst katlarında ağaç ve tuğlayı kullanırlar, konuşmak, ısınmak ve birlikte yaşamak için birbirlerine sokulmuşlardır. (Kansu:1998, s.10).

Çocukluğunda bir duvar haritasından özlemle baktığı Anadolu coğrafyasını insanıyla birlikte yeniden keşfetmek ister. Bu keşifte yol göstericisi, insana duyduğu derin sevgi, kurtuluş mücadelesi vermiş bu büyük halka duyduğu hayranlık, Kemalist halkçılık ve yürekte inandığı Cumhuriyet ülküsüdür. Bu ülkü, Anadolu’yu bir Ortaçağ karanlığından çekip alacak bir ülküdür. Bir özlemdir. Bu savı için hekim olur. Başkent’in elit bürokrat tabakası içinde kolaylıkla yerini alabilecekken, 1948’de, bir halk hekimi olarak Anadolu’ya, kendi ifadesiyle “şimalî şarkîye doğru” gönüllü gider. Bu ülkeyi bir “beyaz zambaklar ülkesi”⁵ hâline getirmek, sıtmadan, kızamıktan, ishalden kırılan Anadolu çocuklarına yakılan ağıtları dindirmek ister. Hamdullah Suphi Tanrıöver’in deyimiyle “dağ yolu”nu aşabilecek yürekte bir aydın-hekim olur.

Ceyhun Atuf Kansu’nun şairliği için Anadolu’dan bir ses diyebiliriz. İlk şiir kitaplarından sonra (Bir Çocuk Bahçesinde-1941; Bağbozumu Sofrası-1944; Çocuklar Gemisi-1946) *Yanık Hava*’yla (1951) başlayan bu sesleniş, zamanla gelişmiş ve değişmiştir. Özellikle *Yanık Hava*’daki yurt şiirleri, Anadolu’nun iç burkan, hakikaten acı görüntülerini dillendiren şiirlerdir. Ceyhun Atuf Kansu’nun “1940 kuşağı” şiiri ve şairlerinden etkilenmesi, ve bir bakıma, Nazım Hikmet’le başlayan toplumcu şiire yönelişi, kesin çizgileriyle olmasa bile, Kansu’nun şiirini değiştirmiş, Anadolu’ya yönelişinde mekanı salt “doğa” itibariyle değil, insanı bu mekânda arama ve anlatma çabasına da sevk etmiştir.

Yanık Hava’nın en dikkat çekici şiirleri “Üşüyen Yıldız”, “Zile’ye Düştü Yolum”, “Tekeri Kırık Kağrı”, “Kızamuk Ağıdı”, “Yalnızlık Değirmeni” ve bugün için bir Ceyhun Atuf klasiği olmuş “Dünyanın Bütün Çiçekleri”dir. Bu şiirlerde aynı zamanda Anadolu’nun insan manzarası çizilir. Bazen soğuk dağ başlarında üşüyen, “aşksız, evsiz, barsız, kadınsız” çobanlar, kundakta belenmiş yatan ve güneşe hasret büyüyen bebekler, ekmek ve geçim savaşında tek dayanağı olan kağrısı bozulup yarı yolda kalmış köylüler, karın örttüğü dağlarda kış güneşinden başka ölümünü kimsenin görmediği, bir günde kızamıktan kırılıveren onlarca çocuk, köy

⁵ Bu tabir, Finlandiyalı yazar Grigori Petrof’un 1928 yılında yayınlanan “Beyaz Zambaklar Memleketinde” adlı kitabından esinlenilerek edebiyat ve düşün alanında kullanılmıştır. *Beyaz Zambaklar Memleketi*, Finlandiya’yı müreffeh kılmak için köy köy dolaşan idealist aydınların (öğretmen, doktor vs.) düşsel bir ülkesidir. Bir köylü uyanışını ifade eder. Petrof’un bu eseri 1930’lu yıllarda Anadolu halkçılığı ya da Anadolu ülkücülüğünün başlıca kaynaklarından biri olmuş, devlet baskısı on binleri aşmış, dönemin aydınları ve özellikle öğretmenler tarafından adeta kapışılmıştır. (Kansu: 1998, s. 103).

çocuklarının alinyazısını kendisinininkiyle eş tutan, yüreği, çocuk ve yurt sevgisiyle alevlenmiş köy öğretmenleri, bağlamasıyla “memleket” üstüne, “ayrılık” üstüne acıklı türküler yakan Değirmenci Mehmet bu insan manzarasından bazılarıdır. Kansu, bu şiirlerin hemen hepsinde bir aydın-hekim-izleyici konumundadır. Bu insanların dramı karşısında yer yer suskun kalsa da çoğu defa da ses tonunda bir haykırış göze çarpar:

“Netmeli de uyandırmalı, uyandırmalı toprağı?

Ah, bir kere anan belemiş kundağı...

Netmeli de, açmalı güneşe seni,

Netmeli de bu toprağın bütün bebeklerini,

İyi uyutup, iyi uyandırmalı,

Netmeli de bebek, bu toprağı canlandırmalı ? (Yanık Hava, s. 22).

Bu acı ve hüzün yüklü sesleniş, 1955-1960 yılları arasında yayımladığı şiirlerinden oluşan *Haziran Defteri* (1955) ve *Yurdumdan* (1960) adlı şiir kitaplarında biraz yumuşayarak yer yer “doğa ve yurt güzellemelerine” dönüşür, “türkü”leşir. (Püsküllüoğlu: 1978, s.297). Fakat Anadolu’nun çeşitli sosyal sorunlarına dair izlenimleri eleştirel düzeyde varlığını hep sürdürür. *Haziran Defteri*’ndeki “Bir Köy Hekiminin Sabahı”, “Bir Köy Cinayeti Karşısında Aydın Kişinin Durumu”, “Ahmed’in Ekinleri”, “Fabrika Düdükleri” ve “Eflatun’un Bahçesi”nde, Anadolu’da halk yaşamına dair gözlemediği yanlış uygulamaları, töreleri, kavgaları bazen bir hekim-aydın diliyle yererken, bazen de bu uygulamalara nemelazımcı bir tutumla yaklaşan aydın zihniyetini gözler önüne serer.

Kansu, “Bir Köy Hekiminin Sabahı”nda, Anadolulu kadınların, onun deyimiyle “halk anaları”nın bilgisizliğinden dert yanarken, bu konuyu Anadolu’nun bir halk gerçeği olarak görür. Konuya bir çocuk doktoru ve halk hekimi olarak eğilir. Hatta bu konudaki gözlemlerini içeren iki de çalışma yayımlar. Bunlardan birisi, *Turhal Dolaylarında Çocuk Bakımına Ait Gözlemler* (1953) ve diğeri ise, yarı bilimsel-yarı toplumsal nitelikli bir araştırma olan “Anadolu’da Çocuk Hekimliği, Anadolu’da Çocuk Ölümleri” (Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi, Hacettepe Üniversitesi) adlı çalışmasıdır. Hekim-şair Kansu bu konudaki yakınmasını:

“Bilmiyorlar bilmiyorlar bilmiyorlar

Kaç kez isyan ettim, ah, bu analara,

Tepenin ardından doğan güneşler gibi,

Güneşler bırakmalıyım. (Haziran Defteri, s. 6)

diye dile getirirken, “Eflatunun Bahçesi”nde de benzer bir yakınma içindedir. Kansu’ya göre, Anadolu insanı için hayatın zorluğu, biraz da geri kalmışlık, cehalet ve uygarlığın getirilerini günlük yaşama taşıyamamaktan

kaynaklanır. Şairin o yıllarda bir Anadolu kasabasından (Turhal) gözüne takılanlar “çamurdan evler”, “dar” ve “tozlu” sokaklar, “sefil” insanlar, “çullar içinde çırılçıplak” çocuklar ve “doğurmanın kutsallığı”ndan habersiz kadınlardır. Yazar-aydın sorumluluğu, elbette ki bu peyzaj karşısında sızlanmak ya da Anadolu’nun bu zor şartlarını bırakıp kaçmak değildir. Kansu bu sorumluluğa gönülden inanmış bir aydın olarak ve bunu sadece bir nazariye olmaktan çıkararak uzun yıllar, Turhallı çocuklara hizmet etmiştir.

Kansu, uygarlaşmanın, her şeyden önce bir ışıklanma, bir güneşlenme olduğunu, Anadolu insanının güneşle içli dışlı mekanlar kuramadığını ve bu konuda iyi bir miras olan geçmiş medeniyetlerden de ders alamadığını söyler:

*“Bergamayı görmelisiniz ilk önce,
Aralarında otlar biten o anfilerde,
Bakmalısınız doya doya o aydınlığa,
Nerede diye haykırmanız o miras.”*

(Haziran Defteri, s. 51)

Kansu’nun bu şiirinden de anlaşılacağı üzere, hemen bütün şiir kitaplarında eski Anadolu uygarlıklarına bir gönderme söz konusudur. Anadolu’nun ilk uygarlıklarından olan Eti, Hitit, Lidya uygarlıklarının yanı sıra, ümmetleşmeden önceki dönem olarak görülen Selçuklu devri ve Antik Yunan medeniyeti ve kültür unsurları, Kansu’nun şiir dilinde önemli imge unsurlarıdır. Kansu, “elenist” öğeleri, batı kültürünün, yani ilerleyiş ve medeniyetin bir sembolü ve aynı zamanda, ortak insanlık (evrensel) değerlerini yakalamak için kullanır. Özellikle “Herakleitos”, “Felsefe” gibi son şiirlerinde, bu “elenist” öğeleri şiir imgesi içinde başarıyla verir:

*Var mıyız, der, sorar zeytin ağacı altında
Gül hatmi bayırından aşağı Bilge Tales
Varolmasak nedir bu deniz
Köpüklü maviliği görür müyüz?
Direkleri katran ağacından bu Fenikeli gemileri
Yürütür müyüz dalgalara karşı.....*

(Bir Kasabadan Resimler, s. 141).

Bu, dönemin pek çok yazar-şairi için tesadüfî bir düşünce evreni değildir. Osmanlı’nın yıkılışından sonra, özellikle 19.yüzyılda, kimlik bunalımına giren Türk aydını, “geçmiş” ve “gelecek” kavramını yeniden yorumlar. Osmanlı’nın parlak günlerine özlem, gelecek duygusunu şekillendirirken,

bazı aydınlar da, “bütün tarihiyle Anadolu olmak” tezini savunur. Bu görüş, sonradan “*Mavi Anadolucular*” diye adlandırılır. Çıkış noktaları ise *Baticılık* ve *hümanizm*dir. Halikarnas Balıkcısı’nın fikir babalığını yaptığı bu görüşü, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol da destekleyenler arasındadır. (Belge: 1998, s. 282).

Kansu’nun şiirlerindeki Anadolu dekoru ise, genellikle İç Anadolu bozkır doğası ve yaşamıdır. Bu dekor, Türk edebiyatında alışlagelmiş bir dekordur. Daha I.Dünya Savaşı yıllarından bu yana, Anadolu’yla yüz yüze gelmiş İstanbul aydınının eserlerine yansıttığı görüntüler hep bu türden görüntülerdir. Ahmet Haşim’in, asker-edebiyatçı olarak o yıllarda “iaşe müfettişi” olarak Anadolu’ya yaptığı teftiş gezisine dair notları (Aydın, Manisa, Niğde, Konya) bu konuda en anlamlı örnektir.⁶ Kansu’nun Anadolu’nun bozkır yaşamını aktarmasının bir nedeni de, ilk gençlik yıllarından beri Ankara’nın köylerinden başlamak üzere Anadolu’ya yaptığı geziler ve Tokat-Turhal’daki hekimlik yıllarına dair gözlemleridir. Özellikle Turhal Şeker Fabrikası’ndaki hekimlik yılları onun bir “vatandaş” olarak Anadolu halkıyla kaynaştığı yıllardır.

Şairin, “Bir uzun, büyük gezinin izlenimleri, Anadolu halk tarihinden ilk izler” diye tanımladığı *Yurdumdan* (1960) (Özer: 1998, s. 16) adlı şiir kitabı, gerçektende, Anadolu’nun denizleri, ırmakları, dağları, bozkırları, köyleri, istasyonları, şehirleri, insan tipleri ve kahramanlarıyla adeta haritalaştığı bir kitaptır. Akçaabat Pazarı’ndan başlayan bu yolculuk, doğayla ve insanla iç içe, ama hep eski uygarlık hatıralarının izinde, dağlardan, nehirlerden, bozkırlardan ve “bir bakır çağ höyüğü” şehirlerden geçilerek sürüp gider. Bu şiirler şiirden çok, manzum öykülere benzer.

“Şehirler”e, Horasanlı Selçuk akıncısına aşık fakat zalim Kastamonu Bey’ine gelin giden Selçuk Prensese’nin hüznü düğün gecesinde ve onun dilinden, dört kapılı Erzurum şehrinde girilir. Eski Selçuklu köprülerinden geçilip akıncı beylerinin ilk konakları olan Kayseri, İznik, Konya ve Sivas, insanın, zamanın ve uygarlığın birbirine katıldığı bir dekorla anlatılır. Fakat bu dizelerde, şiirsel söyleyişin güçlendiği yerler, anlatımın halk türküsüne yaklaştığı yerlerdir. Erzurumlu bir gelin, Erzurum savunmasında arzuhalini bebeğine söylediği şu ninniyle anlatır:

*“Ben gelin miyim neyim, ben taze gelin miyim?
Bilemedim nenni!
Hani benim erkeğim?
Uyu yavru şahan uyu nenni.*

⁶ Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Enginün, (2001).

*Baban uyur Aziziye kışlasında,
Erzurum askeri, çavuş, nenni,
Uyunacak vakit midir şimdi nenni,
Beni gelip sarmayınca,
Uyku tutar m iğözlerimi, nenni,
Nenni, gökçe donlum nenni.*

(Yurdumdan, s. 53).

Kansu'nun şiiri ve şiirciliği iki önemli düşünce etrafında gelişir: Halkçılık ve Anadoluçuluk düşüncesi. Şiirde soyut imgecilik dönemi olarak adlandırılacak ilk ürünlerinden sonra şiir düşüncesini bu iki kavram üzerine oturtmuştur. Ona göre halk demek Anadolu demek, Anadolu demek, halk demektir. Adnan Binyazar'ın ifadesiyle "Anadoluculuk, bir emek birikimidir. Tarih içinde yaşayan insandır. Selçuklu kilimi, Türkmen obasıdır. Hele Türkmen sözü Ceyhun Atuf'un şiirinin en temel kavramıdır. Bağımsızlık Savaşı'nın halkçı yapısında bile bir Türkmenlik vardır. Türkmeni, sözcük anlamının çok ötesinde, hep tarihsel bir kavram olarak alır, sanki Türkiye tümüyle bir Türkmen kilimi dokumaktadır. Ahilik, lonca düzeni de Türkmenlik gibidir. Ülke sürekli üreten bir Türkmen oymağıdır." (Binyazar, 1991, s. 10-11)

Kansu, Anadoluçuluk fikrini, Anadolu'nun Selçuklu idaresi dönemiyle birlikte düşünür. Anadolu'nun bir bakıma "ümme"leşen dönemi saydığı Osmanlılar devrini ise benimsemez. Şairde bir "selçuklu özlemi" vardır. Bu düşüncenin temelini ise, Oğuz soyundan olma, Selçuklu Anadolu savaşçıların ve Horasanlı erenlerin Anadolu'yu birlikte yurt tuttıkları fikrini koyar. 1960'lı yıllara kadar yazdığı hemen bütün şiir kitaplarında bu fikrin yansıması vardır. Bu yıllara kadar Kansu şiiri, diyebiliriz ki, Oğuz soylu, Dedem Korkut ifadeli, Alparslan'ın ilk yurt açıcıları gibi sevinçli ve Yunus Emre ve Mevlana gibi Anadolu erenlerinin manevi rengine boyanmış bir şiirdir. O'nun Anadolu milliyetçiliğini kuşatan belli başlı şiir unsurları da bunlardır. "İrmaklar"dan Murat Suyu'nun şaire hissettirdikleri şöyledir:

*"Ürperiyorum, damarlarımda Oğuzboylarının sevinci,
Selçuk kanı akıyor o günden bu güne,
Anadolunun aşk oduna yandığı o günden,
Horasan erenlerinin güneşi akıyor o sudan."*

(Yurdumdan, s. 22).

"Yurdumdan"daki bu "ürperme", *Sakarya Meydan Muharebesi*'nde yerini coşkulu bir övünce bırakır:

*“İssız Asya kırlarındaydı öğretmen
 Oğuzhan geriyordu destan yayını
 Düşüyordu evrene gök dağ deniz!
 Selçuk çinilerindeydik, derken Erzincan
 Denize doğru sürüyordu atını
 Kutulmuş oğlu Süleyman!...
 Bizdik o, dedi, bizdik Türklerdik
 Anadolu 'ya işte böyle geldik
 Gökyüzünün çimen çadırında
 Tatlı su sesleriyle yurt kurmaya...”*

(Sakarya Meydan Savaşı, s.22).

Kansu'daki bu Türkmen unsurunu önceleme fikrinde, kanımca, soy ağacının da etkisi vardır. Kansu, İstanbul doğumlu bir yazar-şair olmasına karşın, anne tarafından Niğde-Borlu'dur. Türkmen nüfusunun hakim olduğu bu bölgeleri gençlik yıllarında gezip görmüş ve daha sonraları bu ana toprağına aidiyet duygusunu belli bir tarih-toplum-kimlik eksenine oturtmuştur. Türk Dili Dergisi'ne 231 (1970) verdiği yaşamöyküsünde bu aidiyet duygusunu “1919'da İstanbul'da doğmuşum. Anam Ayşe Müfdale, babam Nafi Atuf'tur. Ana köküm Bor topraklarına, baba köküm Kastamonu topraklarına iner.” ifadesiyle özetler. (Özer: 1998, s.15).

Ceyhun Atuf, Adnan Binyazar'ın deyimiyle “halk kaynağından beslenen” “ağıt yüklü” bir ozandır. “Ağıt Türk toplumunda bir hesaplama değildir. Ağıt yakan, kendi özeleştirisini de toplumla hesaplamasını da yapar.” (Türk Dili Dergisi: 1978, s. 269) Nasıl ki Anadolu insanı acısını ve iç yarasını ağıtlara dökerse, Ceyhun Atuf Kansu da Anadolu'da bir köyde kızamıktan ölen yirmi üç köy çocuğunun yürek dağlamasını ve aydın utançını “Kızamık Ağıdı”na dökerken aynı zamanda, Anadolu insanının sorunlarına duyarsız kalan sözde aydınlardan da hesap sorar:

*“Ah, ben bir gün tepelerden, tepelerden,
 Varıp önünüze, önünüze dikilip duracağım,
 Aydınlardan, hekimlerden, öğretmenlerden,
 Bir gün soracağım, bu çocukları soracağım.”*

(Yanık Hava, s.31).

Kansu kendini ve şairliğini daima Anadolu halk ozanlarıyla özdeşleştirir. “Anadolu gizemcileri” ya da “bozkır gizemcileri” diye nitelediği Mevlana, Kaygusuz Abdal, Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli ve Pir Sultan Abdal, onun düşünce dünyasına yön veren, hümanizmasını belirleyen önemli isimlerdir. “Anadolu'ya, toprağına ve halka bakmayı” bu “halk gi-

zemicilerinden, gizemin devrimci ustalarından” öğrendiğini söyler. Anadolu toplumculuğu fikri de bu isimler etrafında gelişir. Kansu’ya göre, sözünü ettiği bu “halk gizemicileri” yeterince anlaşılmadan, Anadolu halk gerçeği ve “Anadolu halk tarihi” de çözülemez. (Kansu: 1998, s.193) Nitekim, Kansu, samimiyetle ve coşkuyla özümlediği halk kültürünün temelini bu “Anadolu Türkmen Tanrıcaları”nın inanç felsefesinde arar. Ona göre, yaratılanla yaratanın “eş” görüldüğü bir “tanrıseverlik” insanı, halkı sevmeyi ve “çalışan, üreten, seven, yaşayan ve ölen insanın toplumsal kaynağını, insanları birleştiren tek toplum değeri saymaya götürür.” (Kansu’dan Akt.: Özdemir: 1978, s. 294)

Kansu, halk gülmece ustası Nasreddin Hoca’yı da Anadolu halk kültürünün önemli simalarından biri olarak görür. Anadolu halkının, 13. yüzyıl Anadolu beylikleri döneminde (13. yy) Anadolu’daki kargaşa ortamına, onun bilgece alaylarıyla direndiğini, bozulan düzenin, bozulan terazinin, çarşı pazarın ve Anadolu Ahi kardeşliğinin “gülmecenin yumuşak taşlarıyla” kendine çeki düzen verdiğini söyler, Nasreddin Hoca’yı “iyimserliğin ebesi” olarak niteler:

*“On üçüncü yüzyılın yangın kargaşasından
Akşehir’de bir top gülen fesleğen*

.....
*Beyler kale tutmuşlarsa karşıda
Tüm tartılar bozulmuşsa çarşıda
Eteklerinden gülmenin yapraklarını savurarak
Kasaba yolunu yarına döşemek ne güzel
Yarın hep gülen halkındır (Kardeş Sofrası, s.134).*

Şairin Anadolu’yu ele alış biçiminde, zaman içinde değişiklikler olmuştur. Şairliğinin ilk zamanlarında (1940’lı yıllarda) özellikle *Ülkü* dergisinde yayımladığı şiirlerinde Anadolu temi, şiirinin genel içeriğine uygun olarak doğayı ve insanı önceleyen, romantik-lirik bir yaklaşımla verilmiş pastoral Anadolu görüntüleridir. Anadolu’ya yaptığı ilk gezilerden birisi olan Niğde-Kırşehir-Bor gezisinde edindiği izlenimlerden hareketle yazdığı “Bor’da Bir Sabah”, “Bor’da Bir Öğle”, “Bor’da Bir Akşam” adlı Bor üçlemesinde bu pastoral tablo şöyle çizilir:

*“Pembe nanelerde ak kelebekler,
Islak kanatlarla uçar sinekler,
Oyun oynar suda büyümlü renkler,
Böğürtlenler suyu öper, dallardan.”*

(Kardeş Sofrası, s. 15).

Şairin içi sevinçle ve sevgiyle doludur. Bu sevinç, şairin gördüğü her tabloya yansır. Kerpiç duvarlı evlerin gölgesinde yürüyen koyunlar, “mavi bozkırlar”, sayısız ceviz ağaçları ve salkım söğütler, “kayısı dalına sarılmış asmalar”, çağlayıp duran dereler, akşam güneş batarken oluşan renk renk gölgeler, tepesinde kar örtülü Hasan Dağı ve serinliğe el uzatıp göğün bittiği yere ulaşan şairin çocuksu düşü. Her şey yaşamın ve yaşama sevincinin şarkısını söyler.

Pastoral ve lirik bakış açısı, “Kardeş Sofrası”nda, benzer dizelerle örülürken, doğayı, böylesine değiştirip yumuşatan, yaşanacak yurtlara dönüştüren insana ve yaşama sanatına evrensel bir övgü de sözkonusudur. Şair, Anadolu insanını, ortak bir hümanizm duygusuyla takdir eder:

*“Sen bütün sevinçlerin kaynağısın, ey insan!
Tabiata güzellik örer senin düşüncen.
Mavi gök örtüsüne işlenen sonsuz zaman,
Yaşamak...bir dağ boyu yaşamak, her endişen.”*

(Kardeş Sofrası, s. 32).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Anadolu, Ceyhun Atuf Kansu için halâ aşılması gerekli bir “Dağ Yolu”, söylenecek bir “Dağ Türküsü”dür. O yıllarda Doğu’ya yaptığı bir yolculuk sırasında gördüğü Anadolu manzarasını, yirmi küsur yıl sonra adeta Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Han Duvarları”nı hatırlatırcasına “Dağ Türküsü”nde işler. Erzurum, Kop Dağı, Gümüşhane, Bayburt ve Trabzon arasındaki hattın işlendiği bu şiirde, “Han Duvarları”na has bir söyleyiş edası vardır. Kuzey-doğu Anadolu’nun tabiat-insan hikâyesi geleneksel şiir kalıbı içinde ve şairin belleğinden şöyle aktarılır:

*“Çıktık Kop dağına yol döne döne
Ayrı düştük yüce yaylasından yol ine ine.
Ey Kop dağı ne delice suların varmış,
Dört mevsim başın duman, doruğun kar imiş,
Bilmem nice ateştir ki bu erimiş.*

.....
*Sulak Bayburt, harap Bayburt, tozlu Bayburt,
Ortaçağın elinden yadigar kalan yurt,*

.....
*Bayburt’un kalesi Bayburt taşından
Ayrı düştüm döşeginden dösünden
Aman yarım ırağ etme düşünden
Beni gurbet elde aşksız koma,
Bitmez yola düştüm şevksiz koma.*

Bu insan-mekân hikâyesi, “Denize Karşı”da, biraz daha soyut olmaktan çıkıp, yaşayan, çalışıp didinen, denizle iç içe olmuş, biraz da denizin tabiatına uymuş Karadeniz emekçilerinin hayatından birer kesite dönüşür:

*“Tirebolu’da denizciler örse vursa,
Akçaabat denizinde duyulur,
Çarşılarda bakır döven bakırcılar;
Denizler kızarır gün batarken.
Bir kız peştamal dolasa beline, fındık beline,
Köylüler konuşsa noter kapısı önünde
Bir terzi ceket dikse iğnesinin türküsü
Duyulur Akçaabat denizinde.*

Zaten şair, Anadolu medeniyet ve kültür birikimini bu geleneksel halk “zanaatı”larında görür. Demircilik, bakırcılık, terzilik, tarımsal faaliyetler, eski Anadolu uygarlıklarından bu tarafa, Anadolu insanını, ölmeyecek bir emek anlayışıyla yeni çağlara ulaştırmaktadır. Kansu’ya göre krallar ve krallıklar gelir geçer, geride insan emeği kalır. Anadolu’nun insan tarihi böylelikle emek ve çalışmada bir araya gelir. Bugün müzelerde sergilenen eski uygarlıklara ait eserler bunun en güzel örnekleridir. Şair, emek ve emekçinin gücünü, sıradan insanın zamana karşı dirilişini ve saltanat sahiplerinin zamana yenilişini, “Güneş Halkası”nda, bir eski uygarlık demirci ustasının başına gelenleri, onun ağzından ve dramatik bir insan öyküsü biçiminde şöyle anlatır:

*İşliği Güneş Tanrısına kapı komşu
Bir demirci ustasıydım Alacahöyük’te.
Beş parmağımı basarak kızgın demire
Güneşi işlerdim ellerimle.
Ellerim, ellerim, ellerim
Şimdi bir durgun araçtır müzelerde.
Bir gün üzüm yerken
Ve güneşi döverken
Alıp götürdüler beni
Kralın koruyucuları, geçirip
Boğazköy’ün taş sokaklarından
Uygarlığı onlar yarattı sanırsınız
Yani Hattuşuş soyluları.
Oysa halkın özleminden
Yaratıcı emeğinden kalmadır güneş halkası.*

(Kardeş Sofrası, s. 83)

Kansu, bu şiirde olduğu gibi, Anadolu insanlık tarihini, onun deyimiyle “egemen güçler”in tarihi olmaktan çıkarmak fikrindedir. Demirci ustasına “Bu güneşi nerden buldun” diye sorup sonra da ellerini kesen kral zihniyetinin resmi tarih anlayışına da yansıdığını, bu nedenle de, resmi tarih anlayışından bağımsız bir *Anadolu Halk Tarihi* yazmayı planlamaktadır. Kendisini bu fikre götüren nedenlere, bir dergi soruşturmasında şöyle açıklık getirir: “Anadolu Halk Tarihi, Etilerden, Selçuklulardan, Osmanlılardan alarak Anadolu halkının bugüne kadar olan olaylar içindeki yaşantısını anlatacak. Tarih kitaplarında devleti yönetenler ve bu yöneticilerin çevresindeki olaylar işlenir. Ben bunu burada tamamıyla bırakacağım. Halk ne yapıyordu? Üretiyordu, buğday ekiyordu, seviniyordu, türkü söylüyordu, ağıt yakıyordu, ayaklanıyordu. (...) Anadolu Halk Tarihinde ben bunlara değiniyorum.” (Erdost: 1978, s. 304).

Kansu’nun Anadolu milliyetçiliği fikrini olgunlaştırma hatta “destan”laştırma fırsatı bulunduğu eseri ise *Sakarya Meydan Savaşı*’dır. Yakın tarihimizde, gerçekten de bir “destan” muharebe olan bu savaşın şiirlerinde de baştan sona kadar destanımsı bir hava vardır. Bu savaş, Mustafa Kemal’in başkomutanlığını yaptığı, Sakarya’nın doğusunda, Yunanlılara karşı aralıksız, 22 gün 22 gece verilen mücadelenin zaferidir. Anadolu insanı Sakarya’da bütün *yokluk ve yoksulluğuna* rağmen bu büyük destanı yazmıştır. “Anadolu insanı, dağı, taşı, ırmağı konuşur onda ve onurlu bir savaşı dile getirir.” (Püsküllüoğlu: 1978).

Kansu’ya göre, Anadolu, Orta Asya’dan Malazgirt’e o büyük yürüyüşün son durağıdır. Akıncıların yurt açtığı, Horasan erenlerinin inançla bezediği, Oğuz Han neslinin son yurdudur. Bütün derdimiz, çilemiz ve varlık nedenimizdir:

*“Küçük Asya” derler onlar
Bizim halk dilimizde Anadolu
Baştan başa derdimiz çilemiz
Bir avuç ekip biçtiğimiz
Yakıp gecelerini türkü diye söylediğimiz
Kayalarından tuz çekip ekmek yediğimiz
Garip çeşmelerinden su içtiğimiz
Sırrı bir bizlere açık Anadolu!*

(Sakarya Meydan Savaşı, s. 39).

Kurtuluş Savaşı’nda, Yunan başkomutanı Papulas’ın “Küçük Asya” ordusuyla bastığı Anadolu toprakları, şairin ifadesiyle “sırrı bir bizlere açık” Anadolu bozkırları Papulas’ı ve askerlerini yabancılarmış ve dışarı atmıştır.

Kansu, zaferin destanımsı boyutunu verirken, bu son ölüm kalım savaşına katılmış, Anadolu'nun insan manzarasını da çizer. Nefer, zabıt, tabur komutanı... Hepsinin bir hikâyesi, hepsinin yarım kalan bir özlemi vardır. Bursa Öğretmen Okulu'nun şehit tarih öğretmeni Ali Turan, seferberlikte canı "taze pişmiş fasulye" çeken Mudurnulu İsmail, üç çocuk babası, evinden üç yıldır ayrı, şehit düşen, Aydınlı Binbaşı Nazım Bey, Topçu Zabitisi Süleyman Asaf, Çiçekdağlı Halil, cephe gerisindeki yaşlılar, çocuklar, gelinler, asker kaçakları ve daha niceleri bu insan manzarasından bazılarıdır.

Kansu, 1960'lı yıllara geldiğinde ise çok kesin çizgilerle olmasa da yeni bir şiir anlayışının eşiğindedir. Bu yıllarda yayımladığı *Bağımsızlık Gülü* toplumcu şiire yönelmiş bir şairin gözünden Anadolu manzaraları içerir. Bu manzarada artık Anadolu milliyetçiliğinden sosyalist gerçekçiliğe doğru kayan bir şairin seslenişi vardır. Fakat yine halk şiiri geleneğinde, daha kısa, taşlamalar, güzelleme ve koçaklamalar yazar. "Çaresizlerin Ağıdı", "Fakirlerin Anası" ve "Bit" gibi şiirlerde Anadolu insanının çaresizliğine dair ağıtlar yakar. Sosyal sorunları dile getirişte daha sert ve eleştireldir:

*Halk dedim sözümün iptidasında
Ne varsa yeryüzünde sana kul yazdım
Hürriyetini verirsen yanılıp şaha
Şaha da, sana da, bana da hepten yuh olsun.*

(BG, B.K.G ve G., s. 11).

Türk ulusunun Sakarya'daki soylu direnişi ve Kuvay-i Milliye ruhu, Ceyhun Atuf'un yine 1970'te yayımladığı *Buğday, Kadın, Gül ve Gök-yüzü* adlı şiir kitabında, dünyanın diğer "mazlum" durumundaki uluslarını uyandırmayı ve evrensel uyanışı başlatmayı da müjdelere. Cezayir'de, Vietnam'da, Hiroşima'da ve bizim adını bilmediğimiz, dünyanın pek çok yerinde zulme uğramış halklar için yazar. Bu şiirlerden "Pokomo Ninnisi"nde, Kenyalı bir bebeğe şu ninniyi söyler:

*Uyu kara bebek, Kenyalı kuş
Gizli ormanlarında kamış evinde
Uyu bebek, ok atmayı öğren
Avlanmayı, yürümeyi, yüzmeyi ninni!
Ninnilerle öğren savaşmayı
Kayaların ardında silah atmayı
Direnmeyi dayanmayı
Bir beşikte büyürken Afrika
Uyu, ninni... şimdi ninni... öğren yarın uyanmayı.*

(BG, B.K.G ve G., 106).

Sonuç

Cehun Atuf Kansu, memleketçi iir geleneği içinde şiire başlamış, Anadolu'ya yönelmiş, şiirlerinde, Anadolu'yu millî edebiyat anlayışı çerçevesinde betimlemiş, Anadolu'nun insan ve tabiat manzarasını bir hekim/şair/aydın/vatandaş gözüyle yansıtmaya çalışmıştır. Anadolu tarihi, medeniyet ve birikimlerini, folklor unsurlarını daha geniş ifadeyle Anadolu insan tarihini kendince yorumlamaya çalışmıştır. Gelenekçi şiir anlayışıyla ve milliyetçi söylemle yazdığı ilk dönem şiirlerinde bile çokça insan sevgisi, doğa sevgisi, Anadolu'nun güzellikleri, Anadolu'nun gelmiş geçmiş medeniyetlerine ilgi ve hatta oradan yükselen bir hümanizmanın ilk esin-tileri görülür. Millî bir kimlik önerisi içinde Selçuklulara atıf yapılırken ve Osmanlı mirası reddedilirken, Kansu'nun şiiri zamanla, dünya insanının ortak sorunlarını dile getiren, biraz da istismara açık toplumcu söylemle yüklü bir hâl almıştır.

KAYNAKÇA

Akyüz, Kenan (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir, (1985), **Yahya Kemal, Eve Dönen Adam**, Birlik Yayınları, Ankara.

Belge, Murat, (1998), "Halikarnas Balıkçısı ve Mavi Anadolu, Mavi Anadolu Hümanizmi", **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Binyazar, Adnan, (1991), "Ceyhun Atuf Kansu Şiirde ve Düzyazıda Ortak Üslup Yaratmış, Kendi Akımını Kurmuş Bir Yazardı", Ceyhun Atuf Kansu, **Bir Kasabadan Resimler**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Enginün, İnci, (2001), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Erdost, Barışta, (1978), "Ekim 74'te Ceyhun Atuf Ağabey'le", Türk Dili, Ceyhun Atuf Kansu için, s. 319.

Gözütok Kodal, Türkan, (2006), **Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Hikâyeciliğinde Anadolu**, Doktora Tezi, A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kansu, Ceyhun Atuf, (1951), **Yanık Hava**, Varlık Yayınları, İstanbul.

-----, (1955), **Haziran Defteri**, Varlık Yayınları, İstanbul.

-----, (1960), **Yurdumdan**, Varlık Yayınları, İstanbul.

-----, (1991), **Bir Kasabadan Resimler**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

-----, (1998), **Cumhuriyet Bayrağı Altında**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

-----, (1998), **Bağımsızlık Gülü; Buğday, Kadın, Gül ve Gökyüzü**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

-----, (2004), **Kardeş Sofrası**, Bilgi Yayınevi, Birinci Baskı, Ankara.

Kemal, Yahya, (1990), “Memleketten Bahseden Edebiyat”, Edebiyata Dair, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 3. baskı, İstanbul.

Özer, Ahmet, (1998), “Ölümünün 20.Yılında Halk Bilgesi Ozan: Ceyhun Atuf Kansu”, **Kıyı Dergisi**, S.144, s.14-20.

Özdemir, Emin, (1978), “Sevginin Ezgicisi”, **Türk Dili**, Ceyhun Atuf Kansu İçin, s. 319.

Özkırımlı, Atilla, (1983), “Anahatlarıyla Edebiyat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, C: 3, İstanbul.

Püsküllüoğlu, Ali, (1978), “Bütün Dikenleri Bağışlayan Ozan: Ceyhun Atuf Kansu”, **Türk Dili, Ceyhun Atuf Kansu İçin**, s. 319.

Sazyek, Hakan, (2006), “Cumhuriyetin Eşiğinde Şiirimizin Genel Durumu”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C: 4, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1995), **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, 3. baskı, İstanbul.

Türk Dili Dergisi, Ceyhun Atuf Kansu için, (1978), “Ceyhun Atuf Kansu Anıldı”, s. 319.

TARİHÎ OLAYDAN MENKİBEYE, MENKİBEDEN ŞAHESERE [KERBELA OLAYI VE *HADİKATÜ'S-SÜEDA*]

* GÜNGÖR, Şeyma
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

“Edebiyat Eserlerinin Gelişmesinde Halk Kültürü Mirasının Yeri” bölümünde yer alan bu bildiri tarihî bir olayın zaman içinde halk tarafından menkıbeler hâlinde anlatılması, edebî bir şaheserin yazılmasında bu kültür mirasının yeri konusu; Kerbela olayı ve Fuzulî'nin *Hadikatü's-Süeda* adlı eserinden hareketle örneklendirilmeye çalışılacaktır.

H.10 Muharrem 61/M.10 Ekim 680'de, Hz. Hüseyin'le Emevî hükümdarı Yezid kuvvetleri arasında cereyan eden Kerbela savaşı, İslâm tarihinin en önemli olaylarından birisidir. Hz.Hüseyin ve taraftarlarının şehadetiyle sonuçlanan bu savaş, cereyan ettiği günlerden itibaren Müslümanlar arasında derin tesir bırakmış, günümüze kadar devam eden dinî, siyasî olayların başlangıcı olmuştur.

Kerbela vakası siyaset bakış noktasından değerlendirilirken, bu olayda öldürülen Hz. Hüseyin, özellikle Kerbela'da gösterdiği metanet ve yiğitlik dolayısıyla İslâm âleminde çok sevilmiş, yüceltilmiştir. Şehadetinin hikâyesi, sözlü kültür ortamında nesilden nesile aktarılırken, hakkında manzum ve mensur pek çok eser meydana getirilmiştir. Kerbela vakası anlatılmaya devam edilirken, hem olayın cereyan şekline hem de Hz. Hüseyin'e olağanüstü nitelikler atfedilmiş, böylece tarihî bir olay, efsanevî niteliğe bürünürken, tarihî bir şahsiyet olan Hz. Hüseyin de, olağanüstü özelliklere sahip menkıbevî bir hüviyet kazanmıştır.

Tarihî olay, ilk yazılı kayıtlardan itibaren tarih kitaplarında, “maktel” adı verilen tarihî-edebî eserlerde bu menkıbevî özelliklerle yer almış; zamanla yeni olayların ve farklı yorumların getirdiği yeni unsurlarla zenginleşerek şaheserlere konu olmuştur.

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi. gseyma@hotmail.com

Anahtar Kelimeler: Kerbela olayı, Hz. Hüseyin, menkıbe, Fuzûlî, şaheser, *Hadikatü's-Süeda*.

ABSTRACT

This paper which will be presented at “**The Significance of Folklore Culture in Evolution of Literary Works**” section, explains how a historical event is told by people as a legend for generations and the aspect of cultural heritage in literary works with examples from Karbala incident and Fuzûlî's *Hadikatu's-Süeda*.

Karbala Battle which took place on 10 Muharram 61 (10 October 680) between Imam Hussein (AS) and Yazid I's (ruler of Umayyad Caliphate) forces is among the most significant events of Islam history. This battle which ended with martyrdom of Imam Hussein (AS) and his brothers-in-arms had a very deep influence on Muslims and became the origin of many religious and political events since then.

When Karbala incident was assessed by politics point of view, Imam Hussein (AS) who was killed during the battle at Karbala, especially due to his determination and bravery was beloved and revered among all Muslims. His martyrdom is told for many generations and became the theme of many literary works. While Battle of Karbala was told orally for generations, many supernatural features were attributed both to unfolding of events and to Imam Hussein (AS) himself; hence a historical event became a rather mythical one and Imam Hussein (AS) became a legendary character.

Both in history books and historical-literary works that are named maqtals, since the very first examples, this event is told with mentioned supernatural and legendary elements in place. For centuries this historical event enriched with many elements originated by different interpretations.

Key Words: Karbala incident, Imam Hussein (AS), epic, Fuzûlî, magnificent, *Hadikatu's-Süeda*.

1. Tarih, Tarihî Olay ve Tarih Yazıcılığı

Kerbela olayı ile ilgili yazılı kaynaklar kronolojik olarak tarandığında, ilmî tarihçilik anlayışı dışında yazılan (XIX-XX.yüzyıllar) tarih kitaplarında ve edebî eserlerde olayın tarihî realitenin yanında, menkıbevî niteliğiyle de yer aldığı görülür. Konumuzla ilgili olarak tarih, tarihî olay, tarih yazımı, kaynaklar ve sözlü tarih üzerinde kısaca durmak istiyoruz.

Geçmişte yaşanmış olaylar dizisine, olayların oluş zamanına **tarih** denildiği gibi, bu vakaların belli düzenle anlatılmasına veya yazılmasına da **tarih** denilir. **Tarihî olay** tarihle ilgili, eskiden cereyan etmiş vaka demektir.

İlk örneklerden itibaren zamanla gelişen **tarih yazımında** değişiklik olmuş ve “hikâyeci (rivâyetçi) tarih”, “öğretici (pragmatik) tarih” ve “araştırmacı tarih” olmak üzere başlıca üç tarz ortaya çıkmıştır. Tarihçiliğin babası kabul edilen Herodot (Herodotus) (M.Ö. 484, M.Ö. 425)’un gördüğü, işittiği olayları seçerek belli bir düzenle bir araya getirip hikâyeye tarzında anlattığı tarih yöntemine “**hikâyeci tarih (rivâyetçi tarih)**” denir. Efsanelere, dolayısıyla olağanüstü durum ve varlıklara yer verilen bu tarzda zaman ve yer belirtildiğinden, anlatım kurguya dayalı hikaye olmaktan ayrılarak, tarih niteliği kazanır. Thukydides (M.Ö. 460-400)’in öncülüğünü yaptığı ve Grek, Roma, bazı İslâm tarihçilerinin de benimsediği tarih anlayışı “**öğretici tarih (pragmatik tarih)**”tir. Bu tarzda gaye geçmiş olaylardan ders almak, okuyucuya ahlakî ve öğretici duygular aşlamak olduğu için, yazımda önemli şahıslara geniş yer verilmiş, bu şahıslar idealleştirilerek, âdeta insanüstü varlıklar halinde sunulmuştur¹ (Kütükoğlu: 7-8). İslâm’da Kur’an ve hadislerin kaydıyla başlayan tarihçilik, **megazî, siyer, tercüme-i hâl** yazımı ile gelişme gösterir. İslâmiyet’te özellikle ilk üç yüzyıl içersinde kaleme alınan tarih kitaplarında hikâyeci tarihçilik (rivâyetçi tarih) ve öğretici tarihçilik anlayışı hâkim olmuş, hatta bu tarz bazı tarihçiler tarafından XIX. yüzyıla kadar devam ettirilmiştir. Taberî (ö.H.310/M.923) rivayetçi tarihçiliğin en önemli temsilcisidir.

Tarih Yazımının (Sözlü ve Yazılı) Kaynakları: Tarih yazarı, kaleme aldığı olayı genellikle bizzat görmez, konu hakkında bilgi veren kaynaklardan faydalanarak, doğru ve gerçekleri ifade etmeye çalışır. Tarihe bilgi veren malzeme içinde, olayın cereyan ettiği devre ait olanlarına *ana kaynak*, vakanın geçtiği devre yakın zamanda veya devrinin kaynaklarından faydalanılarak meydana getirilmiş olanlarına, *ikinci derecede kaynak* denilir. Bir tarihçi eserini yazarken önce ana kaynaklara, bu belgeler yoksa veya eksikse ikinci derecede kaynaklara başvurur. Yazılı kaynakların veya kitabe, çizim ve görüntü gibi maddî kalıntıların bulunmadığı durumlarda yahut onlara yardımcı olarak *sözlü kaynaklardan* faydalanılır. Bunlar *sözlü kültür ortamında* oluşan, nesilden nesile şifahî olarak aktarılan hatıralar, mitler, şiirler, destanlar, efsaneler, menkıbeler, fıkralar, atasözleri, tarihî hikayelerdir (Kütükoğlu: 17-19).

¹ XIX. asırda başlayan ilmi/araştırmacı tarih tarzında önceye göre önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu tarih yazımında, sebep, sonuç ve olaylar arasındaki ilişkiler mantıklı bir analize tabi tutularak kaleme alınır. Bütün tarih tarzlarında gerçeğin nakli söz konusu olmakla birlikte, hikayeci ve öğretici tarihte yer alan anlayışta inanç kaynaklı/menkıbevî olağanüstü durumlar da gerçek kabul edilir (Kütükoğlu: 7-8).

İnsanların zaman içinde oluşturduğu maddî ve manevî değerler bütünü diye de tarif edilen *kültür*; sonraki kuşaklara genellikle söz ve yazı ile taşınır. *Sözlü kültür*, kültürün *sözlü kültür ortamı* içinde, sözle veya sözsüz olarak aktarılmasıdır. Bir toplumdaki sözlü kültür o toplumu meydana getiren halkın geniş iştiraki ile oluştuğundan, *yazılı kültüre* nispetle toplum hayatında çok daha fazla kabul görür ve benimsenir (Yıldırım:37-38).

Hatıra, bilgilendirme gibi amaçlarla anlatılan olayların çoğu, zamanla unutulurken, toplumsal hafızada yer alacak kadar önemli konular yaşama-ya devam eder. Toplumu temsil eden anlatıcılar tarafından, şifahî aktarımlarda genel kural ve kalıplarla² dile getirilen anlatılar, zamanla *sözlü gelenek* (oral trational)in doğmasına sebep olur. Olayın oluştuğu günlerde anlatılanlar da ve/veya yazılanlarda olay, büyük ölçüde gerçekliğini korurken, birkaç nesil sonra, sözlü gelenek içinde değişikliğe uğrayarak tarihî realiteden uzaklaşabilir. Sözlü kültür ortamı içinde anlatılan olayların aktarıldığı çalışma alanına *sözlü tarih (sözel tarih)* denilir.

Yazılı Kültür Ortamı ve Tarih Yazımı: İlk anlatımdan sonra olay, ikinci, üçüncü vb. nesil tarafından hafızalarda kaldığı kadarıyla aktarılırken bu süre içinde resmî katipler, şairler, tarihçiler tarafından da kaleme alınabilir. Böylece yazıya aktarılan zaman dilimi içindeki sözlü anlatım, kayıt altına alınır. Bu bilgileri çağın tarih yazım yöntemiyle kayıt altına alan *sözel tarihçiler* (oral historians) içinde, yazmakta oldukları tarihî olayın cereyan ettiği zaman süresinde yaşayanlar yazdıklarını, olaya şahit olanlar veya ikinci, üçüncü ağızdan anlatıcılarla karşılaştırma, kontrol etme imkânına sahiptirler. Buna karşılık *sözlü geleneği* yazıya aktaran tarihçi, aradan birkaç nesil geçtiğinde, başka belge olmadığı durumlarda, olayı sözlü tarihte anlatıldığı şekilde kaydederler. Bu eserlerden faydalanılarak yazılan tarihlerde olay, *sözlü gelenekte* teşekkül ettiği şekilde kaleme alınmaya devam edilir (Vansina; 12-13).

Eski tarih yazımında konuyu ele alış şüphesiz onu anlatan/yazan kişi veya kişilerin konumuna, birikimine ve anlatış gayesine göre farklılık gösterir. Tarihî olayın anlatımında/yazılmasında; hatıra anlatmak, haber vermek, merakı gidermek, psikolojik tatmin gibi sebeplerden başka açıklama, eğitim ve sanat eseri meydana getirme gibi sebepler de söz konusu olabilir.

Eserin yazarı tarihî veya edebî bir eser meydana getirme gayesine göre,

² “Sözlü kültür unsuru, *sözlüdür*: kendine ait bir geleneği vardır; versiyonlar yaratma kabiliyetine sahiptir, ortak kabul eseridir; ortak yaratıcılığa bağlıdır; kalıplaşmaya müsaittir.” Dursun, Yıldırım, “Tarih Yazımı ve Sözlü Kültür Ortam Kaynakları”, *Türk Bitiği, Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara1998, s.41.

olayı yazılı ve/veya sözlü kaynaklardan faydalanarak yeniden kaleme alabilir. Vaka manzum olarak edebî bir eser hüviyeti ile terennüm edilirken, mensur eserler de nesrin imkânları dâhilinde bedîî değer kazanabilir.

2. Tarihi Olay Niteliğiyle Kербela Vakası

H. Muhammed'in vefatı ile başlayan hilafet konusundaki anlaşmazlık özellikle H. Osman'ın halife seçilmesi ile artar. H. Osman'ın akrabalarını önemli mevkilere ataması, onların Arap olmayanlara karşı olumsuz tutumları, ekonomik değişiklikler ve daha bir çok sebepler, halife karşıtlarının artmasına sebep olur. Zamanla genişleyen isyan, H.18 Zilhicce 35/M.17 Haziran 656'da halifenin öldürülmesiyle sonuçlanır.

Bu karışıklık içinde H. Ali halife olursa da H. Osman'ın yeğeni Suriye valisi Muaviye b. Ebu Sufyan hilafetini kabul etmez. H. Ali ve Muaviye kuvvetleri arasında cereyan eden Sıffin Savaşı ve Hakem Olayı'ndan sonra Muaviye halife ilan edilir. Bu durum H. Ali taraftarları arasında ayrılığa sebep olur. Çıkan anlaşmazlık sonucunda halife öldürülür (H.40-M.661). H. Ali'nin katlinden sonra büyük oğlu Hasan Kufelilerin desteği ile Irak'ta halife ilan edilir. Hilafeti şahsında toplamak isteyen Muaviye büyük bir ordu ile Kufe'ye yürür. Ona karşı koyacak askerî gücü olmayan H. Hasan, kardeşi Hüseyin'in karşı gelmesine rağmen, Muaviye adına hilafetten vazgeçer, bir müddet sonra öldürülür (H.49/M.669).

Muaviye'nin kurduğu Emevî devleti, pek çok yerde mukavemetle karşılaşır. Bu direnişin sebeplerinin başında, Benî Ümeyye'nin hilafeti zorla elde ettikleri kanaatinde olanların bulunması, Arap halkını diğer Müslüman milletlerden üstün görmeleri gibi sebepler vardır. Bütün direnişe rağmen Muaviye siyasî birliği sağlamayı başarır. Bununla birlikte hayatının sonlarına doğru oğlu Yezid'i veliaht tayin etmesi, etkisi asırlarca devam edecek huzursuzluğun doğmasına sebep olur.

Muaviye'nin vefatından (H. 60 / M. 680) sonra Yezid halife olur. H. Hüseyin hilafeti meşru hakkı kabul ettiğinden Yezid'in halifeliğini kabul etmez. Bunu duyan Kûfeliler ona mektuplar ve elçiler göndererek halifeliğini kabul etmeye hazır olduklarını bildirdiler. H. Hüseyin durumu araştırması için gönderdiği Müslim b. Akil'den aldığı iyi haberleri üzerine, yakınları ve ailesi ile birlikte Mekke'den Kûfe'ye doğru yola çıkar (H.8 Zilhicce 60/M.11 Eylül 680). Durumu haber alan Yezid, Basra valisi Ubeydullah b. Ziyad'ı Kûfe'ye de vali tayin eder. İbn Ziyad, kısa zamanda duruma hâkim olur ve Müslim b. Akil'i şehit ettirir. H. Hüseyin Kûfe'ye doğru ilerlerken Müslim'in öldüğünü ve Kûfe halkının aleyhine döndüğünü

nü öğrenir. Geri dönmek ister, fakat Müslim b. Akîl'in intikamını almak isteyen yakınlarını yalnız bırakamaz. Kûfe'ye doğru ilerlerken, yolunu kesen İbn Ziyad kuvvetleriyle karşılaşınca yönünü Kербela'ya³ döndürür.

H. Hüseyin ve taraftarları Muharrem'in ikinci günü Kербela'da konaklarlar. Ubeydullah b. Ziyad, H. Hüseyin'den Yezit lehine biat alması için Ömer b. Sa'd'ı 4000 kişilik kuvvetle Kербela'ya gönderir. Ömer, Yezid'in emrini H. Hüseyin'e bildirir. H. Hüseyin yapılan görüşmelerde Yezid'e biat etmeyeceğini, bununla birlikte Kufe'ye gitmekten vaz geçtiğini, Şam'a yahut Mekke'ye dönmek istediğini söyler. İbn Ziyad onun bu teklifini kabul etmez, teslim olmazsa öldürülmesini emreder. H. Hüseyin akrabalarını ve taraftarlarını toplayarak durumu anlatır, geri dönmelerini ister. Kuvvetlerdeki dengesizliğe rağmen pek çok kişi Ali bin Hüseyin'e bağlılık göstererek, birlikte ölmek istediklerini ifade ederler. Kararın kesinleştiğini anlayan Ubeydullah b. Ziyad, H. Hüseyin taraftarlarının Fırat nehri ile irtibatlarının kesilmesini buyurur.

Savaş 10 Muharrem sabahı, Ömer b. Sa'd'ın attığı okla başlar. Yezit'in dört bin kişilik ordusu karşısında yalnız 73 kişiden ibaret olan H. Hüseyin ve taraftarları günlerdir çölde açlıktan, susuzluktan bitkin durumdadırlar. Her birisi kahramanca çarpışarak tek tek şehit olur. Akşama doğru H. Hüseyin de savaşa girer. Cesurca döğüşür. Onu teke tek vuruşmada yenemeyeceklerini anlayan Şimr, kalabalık bir grupla hücum eder. H. Hüseyin aldığı çok sayıda kılıç darbesinden ötürü atından düşer, Sinan b. Enes b. en-Nahaî'nin mızrağıyla şehit edilir (H.10 Muharrem 61/M,10 Ekim 680).

H. Hüseyin'in öldürülmesinden sonra savaş sona erer, çadırlar yağma edilir. Hasta olduğu için savaşa iştirak edemeyen Ali b. Hüseyin (Zeynelabidin)'nin öldürülmesine Ömer b. Sa'd engel olur. Cesetler açıkta bırakılarak, kadınlar ve diğer savaş esirleri, şehitlerin başlarıyla birlikte önce Kûfe'ye, oradan Dımışk'a (Şam'a) götürülür. Yezid, Zeynelabidin'e ve Ehl-i Beyt kadınlarına önce kötü davranırsa da sonra tavrını değiştirir. Kербela'da yağma edilen malların zararını ödeyerek, hepsini Medine'ye gönderir.

3. Kербela Olayının Menkıbevî Nitelik Kazanması

Sebeb ve cereyan şeklini kısaca özetlediğimiz bu olaydan sonra devam eden hilafet meselesindeki anlaşmazlıklar, savaşlar, gizli veya açık mezhep mücadeleleri, özellikle Arap olmayan müslümanların çektikleri eziyetler, ölümler, Kербela olayının etkisini ve canlılığını yüzyıllarca koruması-

³ Kербela, Bağdat'ın hemen hemen 100 km güney batısında yer alır. Geniş bilgi için bkz. Mustafa Öz, "Kербelâ", C.XXV, *Diyânet İslâm Ansiklopedisi*, s.271-272.

na sebep olur. Söz konusu vaka, daha oluş safhasında dahi müslümanlar arasında ses getirmeye başlamış, olayın hangi sebeplerle başladığı, nasıl meydana geldiği, kimin ne dediği, ne yaptığı pek çok kimse tarafından merak edilmiştir.

Savaşın sonucu; üzüntü, pişmanlık, hayal kırıklığı, intikam gibi duyguların yanında cevabı verilemeyen pek çok soruyu beraberinde getirmiştir: Kufeliler neden bu kadar vefasız davranmışlardı? Hz. Hüseyin yenileceğini bile bile savaşa niçin girmişti? Yezid, Hz. Hüseyin'in biat isteğinden başka öldürülmesi için emir vermiş miydi? Ömer b. Sa'd'ın ordusu çok kalabalık olmasına rağmen 73 kişiden oluşan Hüseyin taraftarlarını niçin esir almakla yetinmemişlerdi? Bebek çağında çocukların da bulunduğu bu grubu neden çöl sıcağında on gün susuz bıraktılar? Hz. Hüseyin, neden teslim olmadı da kendisinden önce taraftarlarının, yeğenlerinin, oğullarının öldürülmesine izin verdi? Neden Allah'tan yardım istemedi? Allah, hakkı savunan Hz. Hüseyin'in Yezit gibi zalim bir hükümdar karşısında mağlup olmasına hatta öldürülmesine nasıl izin verdi? Bütün bu ve benzeri soruların ardında sır teşkil eden başka sebepler mi vardı?

Kerbela Olayına Menkıbevî Özellikler Atfedilmesi: İnsanlar bilinmeyen zamanlardan beri anlayamadıkları, aciz kaldıkları olayları, durumları geçmişten gelen inanç, tecrübe gibi birikimlerle açıklamaya çalışmışlardır. Bu çözümlenelerde bazı tabiat kuvvetlerinde kutsal/ilahî özellik olduğuna, bilinmeyen gücün/güçlerin yardım ettiğine veya cezalandırdığına inanmışlar, bazı unsurları kişileştirmişler ve bütün bu inançlar etrafında pek çok efsane/menkıbe oluşturmuşlardır. Gerçek olayın, inanç ve gerçek dışı öğelerle örüldüğü kısa anlatı türüne *menkıbe* denilir. Her halk anlatısı gibi, menkıbeler de halkın kolektif duygu ve düşüncelerini ihtiva ettiğinden, menkıbenin içeriği ile onu oluşturanlar arasında yakın ilişki vardır. Menkıbeleri anlatan da dinleyen de anlatıda yer alan olağanüstü unsurların gerçek olduğuna inanır. Bu anlatımda genellikle, belli kalıplar hâlinde kaynağa/râviye yer verilmesi, ondaki inanç unsurunu güçlendiren özelliklerdendir. Menkıbeler halk tarafından anlatılırken, bazı yazarlar gayelerine göre, belli bir konuya ait olanlarını bir araya getirerek yazıya çekerler. Bu anonim anlatılar adeta kutsal kabul edildiğinden, yazarlar genellikle, sözlü ürünün yazılı ortama/yazı tekniğine aktarılması sırasında yapılması gereken değişiklik dışında⁴ içerik olarak metinde önemli değişiklik yapmazlar.

⁴ Bkz. Walter Ong, *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür*; İstanbul 1999, s.122-125.

Kerbela olayı ve Kerbela Sultanı'nın başından geçenler nesilden nesile anlatılırken yeni olayların, durumların, kültürlerin etkisiyle beslendi. Bu durum halk arasında yeni inançların, efsanelerin doğmasına sebep oldu. Hilafetin Hz. Ali ve ailesinin tabii hakkı olduğunu kabul eden Şiaya mensup kimselerin iddialarını gerçekleştirmek için yaptıkları gizli ve açık mücadeleler, çekilen sıkıntılar, yazdıkları eserler yeni inançların yayılmasına ve gelişmesine yol açtı. Kerbela savaşı ve ona bağlanan olaylar; ayetler, hadisler, İslamiyet öncesi inançların etkisi ile yorumlandı, değerlendirildi⁵. Kerbela aslında siyasî bir olay iken zamanla mukaddes bir hüviyet kazandı. "Hz. Hüseyin Kıyamet gününde günahkâr ümmetinin şefaati ni temin etmek için şehit oldu. O hakkın batıla karşı zaferini ilan etmek için bile bile ölümü seçti. O, zulme uğrayanların, bela çekenlerin, inancı uğruna kendisini feda edenlerin sembolüdür." denildi⁶. Hz. Hüseyin ve yakınlarının Kerbela'da şehadetinin anılması, her sene Muharrem ayında tekrarlanan matem törenlerine dönüştü. Yezit zalimlerin, Hz. Hüseyin mazlumların sembolü kabul edildi. "Hz. Hüseyin'in katline katılanlar, hatta Kerbelâ'da onun yardımına koşmayanlar ilahî cezaya çarptırılacaklardır. Bir kimse Hüseyin'in şehit edildiği gün, yani aşure günü ağlarsa Kıyamet günü peygamber ve yakınlarıyla beraber olacaktır" inancı gelişti. Zamanla, Hz.Hüseyin'in şehadetine ağlamak⁷, matem tutmak, bu konuda eser vermek sevap kazanmak için vesile kabul edildi.

Kerbela hadisesi bütün İslam âleminde yeni örf ve âdetlerin doğup, yaygınlaşmasına sebep oldu. Cereyan eden acı hatıra dolayısıyla kana kana su içilmedi. Müslümanlar ne zaman ıstırap, keder, bela ile karşılaşsalar peygamberin torununun çektiği sıkıntıları hatırlayıp teselli buldular. Bu vaka ve ona bağlanan diğer olayların etkisiyle özellikle Şiiler arasında yeni gelenekler teşekkül etti ve gelişti. Hz. Hüseyin'in türbesi ziyaretgah ve türbenin bulunduğu şehir Şiilerce kutsal kabul edildi⁸.

4. Kerbela Olayının Yazılı Kültür Ortamında İşlenmesi

Farklı çevrelerde, farklı olayların etkisiyle, farklı birikimler ve tecrübelerle birleştirilerek anlatılan Kerbela olayı, tarih kitaplarında, edebî eser-

⁵ Şiiler iddialarını isbat etmek için bazı Kuran ayetlerini inançlarının delili olarak gösterdiler, ayrıca bunları teyit eden hadis mecmuaları meydana getirdiler.

⁶ [Hz.Hüseyin] hazret-i Zeynel'abidin'i bir dahı bağrına basup yüzün yüzine sürüp vedâ itdi..."Ey nûr-ı dîde, tarîk-i müsibetden inhirâf itme ki şîme-i enbiyâ ve şîve-i evliyâdur. Yakîn ki bu istilâ bize nasîb olmasaydı bizden sonar zâhir olan müselmanlara her belâ nâzil oldukda anı mücib-i gazab-ı ilâhî tasavvur idüp me'yus olmak mukarrer idi. Zihî sa'âdet ki belâ bizüm mülâzemetümüzde memdûh-ı ehl-i hakikatdür ve vukû-ı müsibet mücib-i tesellî-i etkiyâ-yı ümmet." Fuzulî, *Hadikatü's-Süeda*, s.423.

⁷ Bu dahı cümle ahhâr-ı sahîhadandır ki...her kim Hüseyin için ağlaya ya bir kimseyi ağlada vâcib ola ana duhûl-ı cennet". Fuzulî, *Hadikatü's-Süeda*, s.15/11-14.

⁸ Bkz. Mustafa Öz, "Kerbela" maddesi, *Diyânet İslâm Ansiklopedisi*, c.XXV, Ankara 2002, s.273.

lerde de yer aldı. Sözlü anlatılar, yazılı eserler, olaya bağlı olarak teşekkül eden gelenekler birbirini etkilemiş, bütün bu birikimler soydan soya geçerek İslam tarihinin, kültürünün, edebiyatının ortak mirası olmuştur.

Tarih Kitaplarında Kerbela Olayı: Kerbela olayı ile ilgili tarihî bilgiler, ilmî tarihçilik bakış noktasından değerlendirildiğinde, vakanın ana hatlarının gerçeği aksettirdiği halde, ayrıntıların tam olarak tarihî realiteyi yansıtmadığı görülür. Çünkü konu hakkında geniş bilgi olmasına rağmen tarih araştırmacıları, bu bilgilerin bir kısmının gerçeğe uymadığını ifade etmektedirler⁹. Yazılı kaynaklara, belgelere, isim bildirilerek veya bildirilmeyerek nakledilen sözlü anlatılara dayanarak hazırlanan tarihlerde olay, tarihî realitenin yanında menkıbevî özelliklerle de yer alır. Bu eserlerde vakanın canlı şahitlerinin nakli olarak sunulan bilgilerde dahi bu özelliğe rastlanmaktadır. Anlatımda kaynak olarak verilen raviler güvenilir kişiler olmasına rağmen tarih anlayışındaki farklılık, sözlü eserlerdeki çeşitlenme özelliği, ilaveler gibi sebepler, aynı konu hakkında, ilk yazılan eserlerle daha sonra yazılanlar arasında bazı farkların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Kerbela olayını ilk olarak kimin kayda aldığını belirten tarihî bilgi bulunmadığından konuyla ilgili ilk eserin ne zaman ve kimin tarafından yazıldığı bilinmemektedir. Önce kısa notlar, daha sonra kısa anlatımlar halinde kayda geçen Kerbela olayı, tefsir, hadis, ahbar, tabakat kitaplarında kısa bilgiler halinde ele alınırken, daha sonra tahkiyeye dayanan tarih yöntemiyle bütün kaynaklardan faydalanılarak konuyu ayrıntılı şekilde ele alan eserler verilmiştir. Bunların bir kısmı daha özenli bir dil ve üslupla kaleme alınmıştır. Tarihî-edebî mahiyet gösteren bu eserler zamanla *maktel-i Hüseyin*¹⁰ adıyla sunulmaya başlanmıştır. Bazıları tefsir, hadis

⁹ “Elhâsıl, kat’î olarak söylenebilir ki, Husayn hakkında bilgi veren eserler, teferruatta bir çok ilâveleri ihtivâ etmektedir ve rivâyetler, bize geldikleri en eski şekilleri altında bile, bir az romanlaştırılmış bulunmaktadır; bununla beraber, çok ciddi müellifler tarafından toplanmış olan bu eserlerin hâdiselerin cereyan tarzını doğru ve mevsûk bir tarzda tasvir ettiğinden şüphe edilemez. Günümüz tarih bilimi bakış noktasından değerlendirirsek Kerbela olayıyla ilgili olarak, ayrıntılı bilgi taşıyan çok sayıda kayıt/bilgi bulunmasına rağmen, özellikle şiî müellifler tarafından yazılan eserlerdeki bu bilgilerin bir kısmı bazı araştırmacılar tarafından şüphyle karşılanmaktadır.” Ahmet Ateş, ”Husayn”, *İslam Ansiklopedisi*, C.V/1, İstanbul 1965, s. 639.

¹⁰ “Arapça “katlV kökünden “maktel”; birinin öldürüldüğü yer, zaman, vahşice öldürme, ölümlere sebep olan büyük savaş demektir. Kelime cahiliye devrindeki öldürmelerden söz eden şiirlerde, katl karşılığı kullanılmakla beraber [Ebu’l-Ferec, *Kitâbü’l-Eganî*, V,34; VII,180; X, 75 v.b.], tarihî- edebî terim olarak özel anlamını İslamî devirde kazanmıştır. Hz.Muhammed devrinden itibaren İslamiyet’le ilgili mücadeleler, hilafet meselesinden kaynaklanan katller *ahbar, tarih, ensab* gibi eserlerde maktel kelimesi ile, konu içinde veya ayrı bölümler halinde yer almıştır. Zamanla ölümlerin sayısı ve önemi arttıkça **maktel** veya çoğulu **makatil** başlığı ile, tarihî-edebî nitelikli müstakil eserler yazılmağa başlanmıştır. Maktellerin öldürmelerle ilgili bilgilerin yer aldığı diğer (manzum veya mensur) eserlerden farkı, bu metinlerde yalnız ölüm olayının ele alınması ve bu katlin etraflı şekilde anlatılmasıdır. Hz.Ali başta olmak üzere bazı islâm büyüklerinin öldürülmelerini konu alan eserlere **maktel** denilirken, Kerbela hadisesinin siyasî ve sosyal sebeplerle önemi arttıkça, olayın hikâye edildiği Maktel-i Hüseyin’lere gösterilen ilgi de artmıştır. Zamanla bu eserlerin sayısı, şöhreti ve tesiri diğer maktellerin önüne geçmiş ve **maktel** denilince **Maktel-i Hüseyin** anlaşılır.” Bkz. Şeyma Güngör, “Maktel”, *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, C.XXVII, Ankara 2003, s.455.

âlimi olan maktel yazarları, Kerbela ile ilgili belgelerle beraber, Kuran-ı Kerim'den, hadislerden, tefsir kitaplarından, diğer eserlerden, sözlü nakillerde ismi verilen veya verilmeyen anlatılardan da faydalanmışlardır. Bununla birlikte maktellerde kaynakların bir kısmını aynı iken, bazılarında yazarın bilgisine, dikkatine, özellikle de mensup olduğu mezhebe göre değişiklik gösterir. Çünkü bir yazar bazı kaynakları ve yorumları güvenilirmez bularak reddederken, kendi inancına, görüşüne uygun olanları eserine dahil eder.

H.z.Hüseyin tarihî bir şahsiyet olmasına rağmen daha ilk yazılı metinlerde dahi kendisine olağanüstü niteliklerin atfedildiği görülmektedir. O, Allah'ın en sevdiği kulunun en sevdiği torunudur. H.z. Hüseyin Allah'ın ideal kulunda var olmasını istediği pek çok niteliğe, hatta Şiîlere göre tamamına sahiptir. Maktellerde, genellikle korkusuzca savaşıyan bir gazi-veli tipi olarak yer alır. Halk tarafından onun keramet sahibi bir zat olarak kabul edilmesinin maddî delillerinden en önemlisi başsız cesedinin gömüldüğü Hâir mevkiindeki türbesinin ziyaretgâh hâlini almasıdır¹¹.

Maktel-i Hüseyin'lerde Kerbela Olayı: Kaynaklarda adı geçen en eski maktel-i Hüseyin, Kerbela olayından altmış yedi sene sonra ölen, (muhad-dis) Câbir b. Yezid el-Cu'fî'nin (ö.128/746) *Maktel el-Huseyn* adlı eseridir. Günümüze ulaşan ilk maktel metni ise, tarihçi Ebû Mihnef Lut b. Yahyâ el-Ezdi'nin(ö.H.157/M.774) eseridir. Yazılı ve sözlü kaynaklardan faydalanılarak meydana getirilen *Maktel el-Hüseyin*, tarihî hakikatin yanında menkabevî bilgiler de ihtiva eder. Bazı araştırmacılar, günümüze ulaşmakla birlikte yazmaları birbirinden farklılık gösteren metnin, orijinal olamayacağını söylemektedirler (Sezgin: 42)¹². Mensur olan ve şiirlere de yer verilen maktel, Muharrem'in ilk on günü okunmak üzere, on bölüme ayrılmıştır¹³.

Şiîlerin yardımıyla halifelîği elde eden fakat kısa zaman sonra aleyhlerine dönen Abbasîler (H.132/M.750-H.656/M.1258) devrinde, maktellere

¹¹H.z.Ali'nin medfun olduğuna inanılan Necef'teki türbesinden sonra, özellikle Şiîler, Alevilerce kutsal sayılan kabri, daha 65(684/685) senesinde dahi ziyaretgah olmuştur. Zaman zaman türbe tahrip edilerek ziyaret yasaklanmış, bazen tamir edilmiştir. Halk arasında H.z.Hüseyin'in türbesinin civarına gömülenlerin cennete gidecekleri itikadı hakimdir. "Zeynelâbidin, Muhammed el-Bâkir ve Câfer es-Sâdik'tan gelen rivâyetler H.z.Hüseyin'in kabrini ziyaret etmenin meşruiyet ve faziletine dikkat çekmiş ve Şiîler'in ziyaretlerini arttırmalarına yol açmıştır. Şiîler'in H.z.Hüseyin'in türbesine olan düşkünlükleri zamanla aşırı boyutlara ulaşmış ve Kerbelâ kutsal (haram) belde sayıldığı gibi burayı ziyâret de hac ile kıyaslanmıştır." Mustafa Öz, "Kerbelâ" maddesi, *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, XXV, Ankara 2002, s.273.

¹²Mesela 1883'te maktelin Almanca tercümesini neşreden Wüstenfeld, eserin bir tarih kitabı değil tarihî roman olduğunu kaydetmiştir: *Der Tod des Husein Ben Ali und die Rach: ein historicher Roman aus dem Arabischen, Kitâb Maktel el-Husayn*, Göttingen 1883.

¹³Okuma yazma oranının çok düşük olduğu bu devirlerdeki makteller, toplantılarda okunmak üzere kaleme alındıklarından hem okuyanın hem dinleyenin dinlenmesi için bölümlere ayrılmışlardır. Bu tip eserler çeşitli vesilelerle camilerde, tekkelerde, konaklarda, köydeki muhtarın veya eşrafın evlerinde, bir çok yerde düzenlenen toplantılarda okunmaya devam edilmektedir.

ilgi artmıştır. Hişam el-Kelbî (ö.H.204/M.819), Vakidî (ö.H.207/M.822), Nasr b. Muzâhim (ö.H.212/M.827), Hüseyin b. Yahyâ el-Kummî (ö. H.III/M.IX); Muhammed b. Zekeriya b. Dînâr (ö.H.298/M.910)'ın *Kitab Maktel el-Huseyn* başlığı taşıyan eserlerinde Ebû Mihnef'in kompozisyonunu, üslubunu, naklettiği rivâyetleri, sosyal ve siyasî şartların getirdiği yeni eklemelerle devam ettirmişlerdir.

Onuncu yüzyıla kadar *menkıbevî tarih* özelliği gösteren makteller, bu asırdan itibaren daha özenle yazılan *menkıbevî edebî tarih* anlayışıyla kaleme alınmaya başlanır.

Edebî Tür Olarak Maktel-i Hüseyin'ler: Duygu, düşünce, gözlem ve hayallerin insanda etki bırakacak şekilde ifade edildiği sözlü veya yazılı ürünlere **edebî eser** denir. Bu metinlerde, çoğu sözlü ve yazılı ortamda yüzyıllarca işlenerek anlam zenginliği kazanan kelimeler, şair/nasir tarafından dinleyici/okuyucu üzerinde ilgi, heyecan, bedii zevk uyandıracak şekilde, üslup denilen özel bir istifle bir araya getirir.

Maktellerin bir kısmı halk dili ve yalın üslupla yazılırken bir kısmı edebî nesrin ve şiirin estetik imkânlarından faydalanılarak ortaya konulmuştur. Kerbela olayı gibi son derece etkileyici trajik bir vaka, büyük sanatkarlar tarafından edebî haz, estetik duygu uyandıracak şekilde kaleme alınırken, her edip/şair bağlı olduğu edebî ekole uygun olarak sanatkârlık gücünü sergilemiş, böylece maktel türünde şaheserler ortaya konulmuştur.

Kerbela olayı hakkında ilk devre ait sözlü anlatılarda ve yazılı kayıtlarda vaka kısa ve sade üslupla ele alınırken, daha sonra yazılan kitaplarda, tarihî gerçek temel olmakla birlikte sanat değeri yüksek, içerik olarak tarih kitaplarına göre daha zengin ve ayrıntılı, didaktik olmaktan ziyade lirizm yönü ağırlıklı eserler telif etmeye başlanmıştır. Edebî değeri yüksek olan maktelleri kaleme alan yazarlar/şairler eserlerini halkın okuması, bilgilenmesi amacıyla yazdıklarını söyleseler de, eserlerinde kullandıkları dil ve sanatlı üsluplarıyla, edebî amacı ön planda tuttıkları veya en azından göz ardı etmedikleri anlaşılmaktadır.

Maktel türü içinde sanatkârlık değeri bakımından dikkati çeken ilk eser, Ebu Ferec el-İsfahanî' (ö.356?/967?) nin *Esma'u men kutile min Tâlibiyîn* 'idir. Bu eser sunuluşu ve edebî özellikler taşıyan işlenişiyile, birçok sanatkara örnek teşkil edecek bir form arz etmektedir.

Şif Büveyhîler devrinde (H.320/M.932-H.447/M.1055) Muharrem ayının resmî matem kabul edilmesiyle, maktellere verilen önem de arttı. Daha olayın cereyan ettiği asırdan itibaren menkıbevî unsurların ilavesi

ile efsanevî hüviyet alan bu trajik olay, İslâm öncesi İran kültürüne ait inançların etkisiyle yeni anlam kazandı. Hz. Hüseyin'in masum oluşu, bütün bilgilere sahip olması, şehâdetindeki sır, ona eziyet edenlerin dünya ve ahirette cezalandırılacağı, ölümüne ağlayanların cennette Ehl-i beyt ile beraber olacağı, bu mateme olağanüstü unsurların, tabiatın, hayvanların katılmaları gibi inançlar Taberî (ö.H.310/M.923), Ebu'l-Kasım Zemahşerî (ö. H.538/M.1144) vb. müelliflerin eserlerine ve maktellere yansdı. Hz. Hüseyin'in şehâdetiyle başlayan Kerbela ziyareti ve matem anlayışı, zamanla günahlardan arınmak, sevap kazanmak için vesile kabul edildi. Bu devirden itibaren maktel yazarları artık eserlerini yalnız bilgi aktarmak amacıyla değil, matem toplantılarında halkın okuması için kaleme aldılar.

Bütün bu tesirlerin ve inançların etkisiyle maktellerin muhtevası genişletildi. "Hz. Hüseyin ümmetinin günahlarının affi için şehit oldu, onun şehâdetine ağlayanlar cennette Ehl-i beyt ile beraber olacaktır." inancının hâkim olduğu maktellerde; belâ, mâtem, sevap, saadet duyguları bir arada işlendi. Maktelini meşhedi ziyaret edenlerin yanında bulundurmaları için yazdığını söyleyen Radiyüddîn Ali b. Musa et-Tâusî (ö.H.644/M.1266) Kerbela olayını bir fâcia olarak değil, Şiîler için ilahî bir lutuf olarak vuku bulduğunu belirtti. Bu inancı taşıyan İranlı yazarlar ve Hüseyin Vâiz ekolünü devam ettiren sanatkarlar eserlerine **maktel** değil, *Ravzatü'ş-Şüheda*, *Hadîkatü's-Su'ada*, *Sa'adetnâme* yahut *Şühedânâme*, *Dâstan-ı Gam*, *Mecâlisü'l-Ahzan* gibi isimler verdiler.

XV. yüzyıl sonu XVI. yüzyıl başlarında şiiyi benimseyen ve/veya Ehl-i Beyt'e sevgiyle bağlı olan hükümdarların teşvikiyle, edebî kalitesi yüksek makteller yazıldı.

5. Kerbela Olayının Edebî Şaheser Olarak İşlenişi

Kendi türünde benzeri yazılamayan, üstün ve kalıcı nitelikteki baş yapıtlara **şaheser** denilir. Zengin kültür birikimiyle kaleme alınan bu eserler her devrin okuyucusu tarafından beğenilir ve türünde yazılan eserler için örnek teşkil eder.

Maktel türünün şaheseri kabul edilen kitap, Hüseyin Vâiz Kâşifî tarafından, 908/1502-3'de Fars diliyle yazılmıştır. Kerbela olayıyla ilgili kendisinden evvel yazılanları dikkatle inceledikten sonra eserini kaleme alan Kâşifî, maktellerde sıkça işlenen "ıstırapın yüceliği" anlayışına ağırlık vermiş ve kitabına *Ravzatü'ş-Şüheda* (şehitlerin bahçesi) başlığını koymuştur. Önceki maktellere göre konunun sınırlarını genişleterek, Hz.Adem'den itibaren bazı peygamberlerin çektikleri ıstıraplar üzerinde durmuş, daha sonra Hz. Muhammed'e, ailesine ve özellikle Kerbela olayına yer vermiştir.

Önemli tefsir ve hadis âlimlerinden Hüseyin Vaiz Kaşifi, olayı yalnız hilafet meselesi olarak ele almamış, İslâmî inanç ve malzemen faydalanarak, maktele âdeta bütün insanlığı ilgilendirecek beşerî anlam katmıştır. Bu amaçla en seçkin kişilerinin başına gelen belaları örnek göstererek: “Başınıza gelen belalara, sıkıntılara karşı sabır gösterin, sabır saadetin müjdesidir.” mesajını vermek istemiştir: Allah en şiddetli belayı en sevdiği kuluna, sonra dereceler hâlinde diğer sevdiklerine verir. Peygamberler tarihi bu gerçeğin delilidir. Nitekim Hz. Adem’den itibaren peygamberlerin başına türlü belalar gelmiştir. Bunların içinde en şiddetlisi Allah’ın en sevgili kulu olan Hz. Muhammed’in başına gelen belalardır. Kendisi çok çile çektiği gibi, sevdiklerinin başına gelecek dertlerden de haberdardır. O bütün bu musibetleri sabırla karşılamıştır. Bu belaların, ıstırapların en şiddetlisi Kerbela olayıdır ki Hz. Muhammed’in en sevdiği torunu, fanî dünyanın malı mülkü için, müslümanlar tarafından katledilmiştir.

Takdimi, tertibi, üslubu ile kısa zamanda İslam âleminde tanınan *Ravzatü’ş-Şüheda*, Şîliği resmî mezhep kabul eden Safevîler (H.905/M.1499-H.1164/M.1750) devrinde, bilhassa İran’da çok beğenilir. Özellikle Muharrem ayında tekrarlanan matem toplantılarında okunan bu kitap, zamanla adı ile ilişkili olarak “ravza” denilen matem toplantılarında “ravzahan”lar tarafından ezbere sunulmuş, daha sonra tertip edilen taziye (And: 35) meclislerine de model teşkil etmiştir. Şîî ve Sünnî sanatkârlar üzerinde güçlü etki bırakan bu eser, kısa zamanda bir ekol teşkil etmiş, Muharrem ayında okunmak üzere kısaltılmış örnekleri hazırlanmış, tercüme ve şerhleri yapılmıştır.

Maktel Türünün Türk Edebiyatı’ndaki Şaheseri: Türk Edebiyatı’nda istinsah tarihinden hareketle bu türün en eski örneği kabul edilen maktel, Kastamonulu Şâî ‘nin *Dâstân-ı Maktel-i Hüseyin*’dir. Bunu edebî mahiyette veya müellifi bilinmeyen halk tipi yazılmış diğer makteller takip eder. XVI. yüzyıla kadar Türk Edebiyatı’nda yazılan maktellerde özellikle Ebu Mihnef örnek alınırken, bu asırdan sonra genellikle Hüseyin Vâiz’in eseri tercih edilmiş ve *Ravzatü’ş-Şüheda*’yı model alan birçok maktel yazılmıştır. Bu eserlerden birisi de Fuzulî’nin *Hadikatü’s-Su’ada*’sıdır.

H.954/M.1547’den önce kaleme alınan bu kitap, edebî eleştirmenler tarafından Türk Edebiyatı’nda maktel türünün şaheseri kabul edildiği gibi, bazı otoriteler tarafından lirizm bakımından Kaşifi’nin eserinden üstün olduğu ifade edilmiştir. Şâir Fuzulî’nin vâiz Kâşifi’ye göre eserini edebî değer bakımından üstün kılan, maktel türündeki trajik atmosferi muhteşem bir

lirizm içinde yansıtmadadır¹⁴. Özellikle şiirler hem mensur kısımlarla daha uyum içinde hem de çok daha şâirânedir.

Türk Edebiyatı'nda pek az eser onun kadar zamanda, mekânda, sosyo kültürel tabakalar ve edebî zümreler arasında tanınmıştır. Kütüphanelerde 260'dan fazla yazması olan bu maktelin Rumeli'den Hindistan/Pakistan'a kadar uzanan şöhreti ve tesiri o kadar güçlüdür ki, model aldığı *Ravzatü's-Şüheda* gibi *Hadikatü's-Su'ada* da bir ekol meydana getirmiş, ona benzer eserler yazılmış, tercümeleri, kısaltmaları yapılmıştır. Hatta *Ravzatü's-Şüheda'nın* büyük şöhretine rağmen, Farsçaya tercüme edilmiştir.

Fuzulî ve Hadikatü's-Süeda'sı: Hayatı Bağdat, Necef, Kerbela üçgeni içinde geçen Fuzulî coğrafi, siyasî ve sosyal sebepler dolayısıyla Kerbela olayının etkilerinin şiddetle duyulduğu bir muhitte yaşamıştır. Her sene tekrarlanan Muharrem ayınlarında halkla beraber o muhteşem hüznü hissederken, Hz.Hüseyin'in şehadeti konusunda Türk diliyle kaleme alınmış bir eserin olmadığını düşünerek Türkçe bir maktel yazmak istemiş ve çok beğendiği *Ravzatü's-Şüheda'yı* Türkçeye aktarmaya karar vermiştir. Bu tercümede serbest davranarak Hüseyin Vâiz'in eserinin bazı kısımlarını özetlemiş, Ebu Mihnef, Muhammed Tâvûsî başta olmak üzere pek çok yazılı ve sözlü kaynaklardan da faydalanarak ilaveler yapmış, bazı kısımları eserine dahil etmemiştir. On bir bâb ve bir hâtimedden ibaret olan makteline, "bela saadettir" anlayışıyla, *Hadikat's-Süeda*, ebedî saadete ulaşanların bahçesi adını vermiştir. Kompozisyon ve şekil bakımından da *Ravzatü's-Şüheda'yı* takip eden eser, esas itibarıyla mensur olmakla birlikte manzum kısımlarla zenginleştirilmiştir.

Divan edebiyatı ekolüne bağlı bir şair olan Fuzulî, *Hadikatü's-Süeda'yı* edebî eser meydana getirmek amacıyla değil, didaktik gayeyle, Türkleri bu konuda bilgilendirmek (hikâyeci tarih), ondan faydalı sonuçlar çıkartmalarını sağlamak (öğretici tarih) amacıyla yazmıştır. O mesleğinde ilme çok değer veren hassas ruhlu bir şairdir. Bu sebeple halkın ihtiyacı olduğunu anladığı bir konuyu, ayrıntılı bir bibliyoğrafik çalışmadan sonra, en önemli maktelleri, konuya en uygun malzemeyi tesbit etmiş, birleştirdiği bilgileri işlediği konuya yakışır üslupla dile getirmiştir. Divan edebiyatı estetik anlayışına göre kaleme alınan ve ayet, hadis ve atabözleriyle zenginleştirilen eserin mukaddime kısmı ve fasıl başları sanatkârane üslup ihtiva etmekle

¹⁴ "Tasannû kokusunu pek az duyuran olgun bir san'at ile ve Fuzulî'ye hâs secîli fakat akılcı ve samîmi üslûb ile yazılan bu eser, ifâde kudreti ve canlılığı bakımından, Husayn Vâ'iz'in eserine, şüphesiz ki fâiktir." M.Fuad Köprülü, "Fuzulî", *İslâm Ansiklopedisi*, C.IV, s.695. *Hadikatü's-Süeda'nın* bedîî değeri hakkında tezkireler ve diğer kaynaklardaki bilgiler için bkz. Şeyma Güngör, *Hadikatü's-Süeda*, C.VI, Ankara 1987, s.XLIV-XLV.

beraber eser genellikle şehirli halkın dil ve anlatımından da faydalanılarak, onların anlayacağı nispeten sade dil ile yazılmıştır.

Şair Fuzulî'ye *Hadikatü's-Süeda*'da yansıttığı lirizmi kazandıran sebeplerden birisi de şüphesiz halkın Kerbela olayına yüklediği menkabevî anlamdır.

Hadikatü's-Süeda'da Yer Alan Menkıbeler ve Menkıbe Motifleri:

Hadikatü's-Süeda'da kısa veya nispeten uzun olmak üzere altmış sekiz menkıbe yer alır. Fuzulî konuyla ilgili menkıbeyi anlatmadan önce, genellikle alıntı yaptığı kitap ve/veya müellif adını, yahut râvî adını verdiği gibi, bazen de yalnızca “rivayettir”, “rivayet edildiğine göre”, “rivayet edilmiştir ki”, “sahih haberlerden nakledildiğine göre”, “Ehl-i beyt imamlarından nakledildiğine göre” gibi ifadelerle kaynağın adını zikretmemiştir.

Sözlü anlatılarda/anlatılmalarda olağanüstü nitelik taşıyan ve türlerde tekrarlanarak canlılığını koruyan anlamlı, en küçük unsura **motif** denilir¹⁵. Mit, masal, efsane, menkıbe, halk hikayesi gibi sözlü anlatılarda temel unsur olan motifler, olayla, şahıslarla, zamanla ve mekânla ilgili olarak yer alır ve onlara belli özellik kazandırır

Hadikatü's-Süeda tarih kaynaklı bir eserdir. Kerbela olayının tarihî kaynakları arasında sözlü anlatılar / menkıbeler çok önemli yer tuttuğundan Fuzulî'nin eseri, tabii olarak menkıbelerden de faydalanılarak kaleme alınmıştır. Çalışmamızın konusu *Hadikatü's-Süeda*'daki menkıbeler olmayıp tarihî olayın halk anlatılarında menkıbevî nitelik kazanması, tarihî vakanın menkıbevî özellikleriyle tarih kitaplarına, tarihî-edebî eserlere, özellikle şaheserlere yansması olduğu için, söz konusu menkıbelerin yalnızca motiflerinden örnekler sunmakla yetiniyoruz.

Motifleri tespit etmemizin sebebi sözlü anlatılarda geleneğe bağlı olarak canlılığını sürdüren bu unsurların *Hadikatü's-Süeda*'da da yer aldığını göstermektir. Çünkü anlatıların temel unsuru motiftir ve menkıbe o motif etrafında dokunur. Bu motifler sözlü anlatılarla taşındığı gibi, yukarıda izah edildiği üzere yazılı metinlerde de yer alır ve eserlerin okunma/anlatılmaları sırasında birbirini etkileyerek hayatiyetini devam ettirir.

¹⁵ Stith Thompson tarafından hazırlanan *Motif Index of Folk-Literature* (1958) adlı eserde daha ziyade masallara tatbik edilen bu çalışmadan sonra Türk Edebiyatında da motif araştırmaları yapılmıştır. Bunların başlıcaları; Saim Sakaçoğlu, *Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu* (1980), Ahmet Yaşar Ocak, *Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri* (1983), Hasan Köksal, *Battalnamelerde Tip ve Motif Yapısı*(1984), Ahmet Yaşar Ocak, *Türk Folklorunda Kesik Baş*(1989), Metin Ergun, *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi* (1997), Ali Berat Alptekin, *Halk Hikayelerinin Motif Yapısı*(1997)'dir.

Hadikatü's-Süeda'da yer alan keramet motiflerini; insanlarla, hayvanlarla, bitkilerle, gök ve yerle, tabiat dışı (melekler, cinler, yer altı mahlukları, ejderler gibi) unsurlarla ilgili motifler olmak üzere beş ana başlık altında toplayabiliriz:

İnsanlarla İlgili Motifler: Hz. Hüseyin *hastalık ve vücut arazlarını giderme* niteliğine sahiptir; henüz bebekken dokunduğu melek iyileşir (305)¹⁶. Hz.Hüseyin'in kanı kör kızın gözüne damlayınca kız görmeye başlar (437). Buna karşılık bedduası da yerini bulur (337). Ölümü sırasında ve sonrasında olağanüstü haller oluşur: Ölümü üzerine yalnız insanlar değil *melekler, cinler* de yas tutar (430). O'nun vefatından sonra bazı melekler Kerbela'daki mezarı üzerinde kıyamete kadar yas tutmakla görevlendirilmiştir (306). Kerbela'ya Yezid taraftarı olarak katılanlar daha sonra olağanüstü şekilde cezalandırılırlar (374-475, 479-480).

Kitapta *kesik başla* ilgili birçok motif, birkaç varyant halinde yer alır: Hz.Hüseyin'in başı Şam'a götürülünceye kadar menzillerden geçerken türlü kerametler zuhur eder: Gece yarısı kesik başın bulunduğu yere nur iner (441, 455). Hüseyin'in kesik başı dile gelir (444, 448, 453, 456) Başı ziyaret edenlerin ahirette mükafatlandırılacağı, saygı göstermeyenlerin cezalandırılacağını işleyen farklı kerametler zuhur eder (531).

Başsız Bedenle İlgili Motifler: Hz.Hüseyin'in *başsız bedeni* uçkurunu almak isteyen haine mani olur. Kesik baş yerine konulunca o kişi canlanır (300). Müslim Akil'in çocuklarını katleden şahsın başı kesilip suya atılınca su kabul etmez, toprak kabul etmez, nihayet ateşe atılır (300).

Kesik Baştan Akan Kanla İlgili Motifler: Hz.Hüseyin'in kesik başından akan kanı, taşı yakut madenine döndürür. Her Muharremde o kan çuşa gelir (449). Hz.Hüseyin'in kanı yere dökülür dökülmez cihana zelzele düşer. Kesik baştan akan kan Hüseyin'e kötülük eden kişide yara oluşturur ve o şahsın ölmesine sebep olur (444). Hz.Hüseyin şehit olunca bir melek elindeki şişeye onun *kanını* doldurup gökkubbeye iletecektir (346). Hz.Muhammed'in Ümmü Seleme'ye verdiği toprak, şehadet günü kana dönüşür (32-33).

Rüyalarla İlgili Motifler: Hz.Hüseyin (258, 345), Müslim Akil'in oğulları rüyalarında şehit olacaklarını öğrenirler (297). Başka şahıslar da rüyalarında Hz.Hüseyin'in şehit olacağını görürler (241).

Tabiat Unsurlarıyla İlgili Motifler: Hz.Hüseyin şehit edildiği zaman *gökyüzünü* toz kaplar (430) cihan üç gün karanlık içinde kalır. Yedi kat gök

¹⁶ Bu rakamlar Fuzulî, *Hadikatü's-Süeda*, İstanbul 1987 baskısına ait kitaptaki sayfa numaralarıdır.

kan ağlar (10), dokuz felek matem tutar (501-504). Hüseyin'in kanı yere dökülür dökülmez cihana zerzele düşer. *Gökyüzü* Hz.Hüseyin şehit edildiği zaman *kan yağmur* akıtmak ister ama izin verilmez (105). *Gökten* kesik başların yanına nuranî bir çadır iner (476). Hz.Hüseyin'in şehadeti üzerine *ay ve gün* mateme gark olur (348). *Şafak kızılığı* Kerbela vakasından sonra meydana gelmiştir (104). Başlar Nusaybin şehrinde görülünce çakan *şimşek*, şehrin çok yerini yakar (449); Şam'da Zeynelabidin'in halka Kerbela olayını anlattığı cuma namazından sonra öylesine *yağmur* yağar ki şehrin bir kısmı harap olur, yüzbinden fazla insan ölür. Şehir kötülüklerden temizlenir. Hz.Hüseyin şehit edildiği zaman cennetten Cebrail tarafından getirilen şişe içindeki *toprak* kana dönüşür (244). Müslim Akil'in iki oğlu öldürülünce *zemin ve zaman* kapkara olur (299), meleklerin zemzemlerinden çıkan gürültü *toprakaltı yaratıklarına* erişir (299). *Su ve yer* günahkar kişinin kesik başını kabul etmez (300); kötü, olumsuz nesnelere ancak yakılabılır (300).

Hayvanlarla İlgili Motifler: Kerbela savaşıdan sonra harp meydanında bırakılan cesetleri kırk gün *aslanlar* bekler. Hz.Hüseyin'in *atı* o şehit olunca yüzünü veya yelelerini (430) sahibinin kanına sürer, sonra Ehl-i Beyt kadınlarının yanına (431), daha sonra sahraya giderek uzaklaşır (431). Hz.Hasan kaybolan kardeşini ararken karşısına çıkan *ceylan* dile gelerek Hz.Hüseyin'in bulunduğu yeri bildirir (143). İki yavrusundan birisi avcılar tarafından yakalanıp Hz.Hasan'a hediye edilen *ceylan*, diğer yavrusunu kendisi getirip Hz.Hüseyin'e hediye eder (247). Hz.Hüseyin şehit edildiği zaman bir *güvercin* kanadını kana sürer ve kör olan iyi kalpli Yahudi kızının gözüne damlatır, kızın gözleri açılır (437)). Bir rivayette *beyaz güvercin* (437) bir başka rivayette bir *karga* (32), İmam Hüseyin şehit olduğu zaman kanatlarını mazlûmun kanına bularlar. Onları görenler Hz.Hüseyin'in şehit edildiğini anlarlar.

Bitkilerle İlgili Motifler: Yahudilerin şehit mezarlarının başına diktikleri çubuklar yeşerip *ağaç* olur; Hz. Muhammed'in kullandığı suyu döktüğü yerde yeşeren *ağacın* yaprakları Hz. Muhammed'in vefatında, yemişleri Hz. Ali'nin şehadetinde dökülür. Halk mübarek ağaç dedikleri bu ağacın yapraklarını şifa için kullanırlar. Hz. Hasan'ın vefatı ile dal ve gövdesi kurur, Hz. Hüseyin'in şehadeti ile toprağa karışır gider (436). Cennetten gelen elma Hz. Hüseyin'in şehadetiyle kaybolur, gönül temizliğiyle Hz.Hüseyin'in türbesini ziyaret edenler o elmanın kokusunu duya-bilirler (249).

Tabiat Dışı İnanç Unsurları, Fevkâlade Mahlûklarla İlgili Motifler:

Hız.Hüseyin'in doğumu *melekler* tarafından da kutlanır, Hüseyin'in do-
kunduğu hasta melek iyileşir (306). Hüseyin düşmana hücum ederken,
perilerin serdarı *cin* yardım etmek istediye de o bunu kabul etmez (419-
420). Hız.Hüseyin'in şehadeti üzerine *cinler* (442), *melekler* feryad eder
(442), yas tutarlar (430). Her cuma gecesi, yetmiş *melek* gelip, Kербela
şehitlerini ziyaret eder, sabaha kadar matem tutar, sabahleyin kazandıkları
sevap ile yerlerine dönerler (14). O'nun şehadeti merhametsiz feleğin
bile içini sızlatır (69). Hız. Hüseyin şehit edildiği zaman *melekler* intikam
almak için yeryüzüne inmek isterler ama müsaade edilmez (105). Gökten
kesik başların yanına nuranî bir çadır iner (476), içinden *melekler* çıkarak
başı ziyaret ederler (14). İmam Hüseyin'i öldürenlere *ejderhaların* ulusu
azap verir (474).

Sonuç ve Değerlendirme

Önemli tarihî olaylar, özellikle de zengin inanç unsuru taşıyan vakalar
halk arasında anlatılırken konu ile ilgili menkıbelerin teşekkülüne sebep
olur. Hikâyeci tarih ve/veya öğretici tarih anlayışı ile yazılan kitaplarda
söz konusu olay, yalnız tarihî realite olarak değil, menkıbevî özellikleriyle
de yer alır. Aynı konunun edebî dil ve üslupla kaleme alınması ile tarihî-
edebî nitelikte kitaplar telif edilirken, bunların arasında estetik değer taşı-
yan eserler de yazılabilir.

Araştırmamızda tarihî olayın başlıca üç aşamadan geçerek edebî-tarihî
nitelikli eserlerde yer aldığı görülmektedir: Tarihî olayın cereyan etmesi,
vakayla ilgili menkıbelerin teşekkülü, bu tarihî-menkıbevî malzemenin
edebî eserlerde / şaheserlerde yer alması.

İslâm tarihinde çok önemli yeri olan ve etkisi günümüze kadar süren
Kербela Olayı zamanla zengin menkıbelerin oluşmasına zemin hazırlamış
bir vakadır. Bu olayda öldürülen Hız.Hüseyin İslam âleminde çok sevil-
miş, yüceltilmiştir. Şehadetinin hikâyesi, sözlü kültür ortamında nesilden
nesile aktarılırken, hakkında manzum ve mensur pek çok eser meydana
getirilmiştir. Bu eserlerde bir yandan Kербela vakası anlatılmaya devam
edilirken hem olayın cereyan şekline hem de Hız. Hüseyin'e olağanüstü
nitelikler atfedilmiş. Böylece tarihî bir olay, bir taraftan efsanevî niteliğe
bürünürken diğer taraftan tarihî bir şahsiyet olan Hız.Hüseyin de, olağan-
üstü özelliklere sahip menkıbevî bir hüviyet kazanmıştır. Kербela Olayı
ilk yazılı kayıtlardan itibaren tarih kitaplarında, maktel adı verilen tarihî-
edebî eserlerde bu özelliklerle yer almıştır. Bunlar zamanla yeni olayların
ve farklı yorumların getirdiği yeni unsurlarla zenginleşerek şaheserlere
konu olmuştur.

Fuzulî'yi *Hadikatü's-Süeda* adlı şaheserini yazmaya sevkeden, hüznemüttemayil mizacı olduğu kadar, o heyecanı duymasını sağlayan, onu bir maktel yazmaya teşvik eden çevresidir. Şâir, ömrünü geçirdiği Bağdat-Kerbela-Necef üçgeninde halkın, özellikle Kerbela yıldönümlerinde yaşadığı matem atmosferini görmüş, ıstırabını hissetmiştir. O, maktelinde Hz. Hüseyin'in macerasını ve ardındaki anlamı Türklere ayrıntılarıyla anlatırken, konuyu tarihî-menkıbevî özellikleriyle ele almış, eserini yazarken menkıbelerden geniş şekilde faydalanmıştır. Menkıbelerin maktellerde yer alması, esere içerik, kelime, özellikle de lirizm kattığı gibi bu kitapların daha kolay benimsenmesine, daha çok beğenilmesine de sebep olmuştur. Çünkü halk, söz konusu kitaplarda bildikleri, inandıkları anlatımla karşılaşmışlar, ayrıca parça parça edindikleri tarihî-menkıbevî bilgiyi, muntazam kompozisyon halinde, estetik haz bırakan bir eser/şaheser halinde bulmuşlardır.

Sözlü kültür ortamında kuşaktan kuşağa aktarılan pek çok menkıbe tarihin karanlıklarında kaybolmuştur. Günümüzde anlatılmaya devam edilenler ise unutulmaktadır. Tarihî olay, menkıbevî tarih, edebî eser akışında halk kültürünün oynadığı rolün önemini başka alanlarda eser meydana getirmek isteyen sanatkarların idrak etmesi, yalnız edebî alanda değil, müzik, resim, tiyatro hatta mimarî ve heykel alanlarında da yeni şaheserlerin doğmasına sebep olacaktır.

KAYNAKÇA

And, Metin, *Ritüelden Drama, Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*, İstanbul, Yapı ve Kredi Kültür, Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2002.

Ateş, Ahmed, "Hüseyin", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1964, c.V/I, s.634-640.

Atlansoy, Kadir, "Edebî Metinlerin Tarih Kaynağı Olarak Değerlendirilmesi", *Tarih Boyunca Türk Tarihinin Kaynakları Semineri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi, 1997, s.15-25.

Fuzulî, *Hadikatü's-Sü'eda*, (Hz.Şeyma Güngör), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Güngör Şeyma, "Hadikatü's-Sü'eda", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C.XIV, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, 1996. s.20-22.

-----, "Maktel", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, C. XXVII, 2003. s. 455.

-----, "Maktel-i Hüseyin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, C.XXVII, 2003. s.456-457.

Honingman, "Kerbela", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Milli Eğitim

Bakanlığı Yayınları, 1964, C.VI, s.580-582.

Karahan, Abdülkadir, *Fuzulî, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1949.

Köprülü, M. Fuad, “Fuzulî”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, C.VI, s.695-701.

Kütükoğlu, Mübahat, *Tarih Araştırmalarında Usûl*, Kubbealtı Neşriyeti, (Beşinci baskı) İstanbul, 1997.

Mahdum, Abid Nazar, “Ravzatü’ş-Şühedâ İle Hadikatü’s-Sü’edâ Mukayyesinin Işığında Eski Türk Edebiyatında Tercüme Anlayışı”, İstanbul, T.C.İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2001.

Ocak, Ahmet Yaşar, *Türk Halk İnançlarında ve Edebiyatında Evliyâ Menkabeleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.

-----, *Türk Folklorunda Kesik Baş*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1989.

Öz, Mustafa, “Kerbelâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c.XXV, s.271-272.

Sakaoğlu, Saim, *Efsane Araştırmaları*, Konya, Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1992.

Sezgin, Ursula, *Abû Mihnaf. Ein Beitrag zur Historiographie der umayyadischen Zeit*, Leiden 1971.

Tuncer, Mustafa, “Türbe Ziyaretlerinin Psikolojik Boyutu (Eyüp Sultan Türbesi)”, İstanbul, T.C.Marmara Üniversitesi Sosyal Bilmiler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, 1996.

Üzüm, İlyas, “Hüseyin-Literatür“, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, C.XVIII, s.521-522.

Vansina, Jan, *Oral Tradition as History*, Great Britain, James Currey Ltd., 1985.

Yıldırım, Dursun, “Tarih Yazımı ve Sözlü Kültür Ortam Kaynakları”, *Türk Bitigi, Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998. s.87-101.

“MOLLA NASREDDİN” DERGISİNDE ASYA VE AFRİKA

НАВІББЕЙЛІ, İsa/ЩАБИББЕЙЛИ, Иса
NAHÇIVAN/NAKHJAVAN/HAХИЧЕВАНСКАЯ

ABSTRACT

Mammadaga Shahtakhtissky's services in the field of alphabetical reformation

This article deals with the alphabet projects made by the prominent Azerbaijan writer Mammadaga Shatakhtinsiky in the late XIXth and early centuries. At the same time the author looks through M. Shahtakhtinsky's services in the field of transition to Latin alphabet in Azerbaijan.

Key Words: Mammadaga Shatakhtinsiky, alphabet.

Seçkin Azerbaycan yazarı, büyük demokrat Celil Memmetkuluzade'nin (1869-1932) editörlüğü ile yayımlanan “Molla Nasreddin” dergisi Türk Müslüman dünyasında birinci mizahî dergidir. Düşünce, anlam, amaç ve yönüne göre “Molla Nasreddin” dergisi Doğu dünyasının istiklal kitabı sayılır. Müslüman dünyasının uyanışı, kalkınması, eğitim görmesi ve çağdaş kültürü sahiplenmesi, özgürlük kazanması ve gelişmesi gibi sorunlar “Molla Nasreddin” dergisinin temel konusunu oluşturuyor. Bu dergi Doğu ile Batı arasında önemli bir kültür köprüsü fonksiyonunu yerine getirmiştir.

“Molla Nasreddin” dergisinin 1906-1917 yılları arasında Kafkasya'nın idari merkezi gibi tanınan Tiflis şehrinde 398, İran'ın en büyük şehri olan Tebriz'de 8, Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de 378 sayı yayımlanmıştır.

Dergi XX. yüzyılın başlarında yalnız Kafkasya'da ve İran'da değil, hatta Afrika'da ve Avrupa ülkelerinde, Türkiye'de, Hindistan'da, Afganistan'da yayılmış, demokratik basının realist edebiyatın, bilhassa toplumun ileriye doğru gelişimine imkân vermiştir. Yayılması ve tasvir ortamının genişliğine göre “Molla Nasreddin” dergisi ile kıyaslanacak ikinci bir basım organı bulmak imkânsızdır.

“Molla Nasreddin” dergisinin Müslüman dünyasında dikkat çektiği Asya ülkeleri arasında; Hindistan, Afganistan ve Çin’in özel yeri var idi. Azerbaycan’dan, Kafkasya’dan on binlerce kilometre uzakta bulunmasına rağmen, baş editör Celil Memmetkuluzade’nin çabaları sonucunda Güney Asya’da vuku bulan sosyo-politik süreçler, olaylar “Molla Nasreddin” dergisinde gerçek bir biçimde yansıtılmıştır. Açıkça belli oluyor ki, “Molla Nasreddin” dergisi Hindistan’da Afganistan’da ve Çin’deki millî özgürlük ilkelere ve bu ülkelerin bağımsızlık uğruna yaptıkları zor mücadelelere özel ilgi göstermiştir.

Molla Nasreddinciler (Hoca Nasreddinciler) özellikle, Güney Asya bölgesinde yaşayan Müslümanların haklarının elinden alındığına, onların okul ve eğitimden uzak tutulmalarına bilhassa ilgi göstermiştir. Molla Nasreddincilere göre, Müslüman dünyasında, Hindistan’da, Afganistan’da ve Çin’de o zamanki geriliğin esas nedeni ilimsizlik, halkın eğitim görmemesi, okul hakkında bilgilerin olmaması idi. “Molla Nasreddin” dergisinde yayınlanan “Kara (siyah) haber” isimli yazıda, (7.07.1908, No. 7) Hindistan Müslümanlarının kültürel geriliği ve sömürge durumunda bulunmalarının nedeni, eğitimin olmaması ile açıklanıyor. Dergideki “Bazı işler” isimli yazıda (06.XII.1909, No. 9) a Müslümanların sosyal ortamda temsil olunmalarının nedeninin eğitimsizlik olduğu belirtilmiştir. Makalede yazılmıştır ki: Hindistan’ın başkenti Bombay şehrinde Müslümanların yüzden fazla camisi var. Fakat iki medresi var ki, orada da elli öğrenciden fazla öğrenci yoktur. Makale yazarının düşüncesine göre, bu bakımdan Müslümanlar devlet dairelerinde çalışmıyorlar. Afganistan bağlantılı telgraf haberlerinde; (15 Mart 1909, No. 11) Kâşgar iline gelen Osmanlı fen ekibinin ülkede durmayıp, Mançurya’ya, veya Sibiryaya gitmesinin yansıtılması da burada eğitimsel ortamın bulunmamasına bağlanmıştır.

Güney Asya ile bağlantılı yazılarda Molla Nasreddinciler, Hindistan’da ve Afganistan’da basınla ilgili yazılara özel olarak ilgi çekmeyi gerekli bilmişler. Bu yüzden ki, ilim, okul gibi basın da sosyo-kültürel kalkınmaya yardımcı olan esas hareket getiren kuvvettir. Bu bakımdan, “Molla Nasreddin” dergisinde; Güney Asya’da basının mevkii, Müslüman toplumunda basına ilgi gibi konulara dikkat çekilmiştir. “Dış haberler” yazısında, (15. XI.1909, No. 46) Afganistan’ın Kabil şehrinde “Ayine” isimli resimli derginin muharririnin buradan taşınıp Japonya’ya göçmesi ile ilgili bilginin okurlara sunulması, bölgede basına ilgi duyulmadığını yansıtıyor. “Temellüg (Dalkavukluk)” isimli makalede (25.08.1908, No.34) ise Hindistan’da yayınlanan ve “önceki ölçüde saygı kazanan ruzname” ora-

nında bilinen “Heblül-metin” gazetesinde Müslüman dünyasındaki sosyo-kültürel geriliğin saklanmasıyla kötülenmesi de, ileriye doğru gelişmede basının rolüne olan ümitlerin yansıtılmasıdır.

Molla Nasreddincilerin fikrinde, eğitimsizlik, okuldan uzak tutulmak, normal eğitimden yoksun kalmak, basın bulunmasına ve yayılmasına yeterince önem vermemek, Avrupa ülkelerinin Güney Asya’da kendi isteklerini gerçekleştirilmesine ortam yaratmıştır. “Molla Nasreddin”nin fikrinde, geçen yüzyılın başlarında “Hindistan’da İngiliz hükümetince Müslümanlarla Ateş severler arasında fitne sokarak, ara bozmak, vuruşturmak.” tasarısının (13.01 1907, No. 2) hazırlanması, her şeyden önce, bölgedeki eğitimsizliğin sonucu idi. Bu yüzden, “Molla Nasreddin” dergisi, o dönem geniş anlamda Türk-Müslüman dünyasında ve Güney Asya’da eğitimsel ilkelerin yayılmasını gerekli görmüştür.

Müslüman dünyasının millî özgürlük mücadelesini ileri süren “Molla Nasreddin” dergisi Güney Asya’nın uyanışı ve kalkınması ile ilgili entere-san makaleler, resimler ve karikatürler yayımlamıştır.

Hindistan’da yayımlanan “Kelile ve Dimne” ile dünyaya yayılmış “Garga ve Tilki” motifinde ünlü Alman ressamı Jazet Rotterin çizdiği karikatür (29.XI.1909, No. 48) toplumdaki kötülüklerin, haksızlığın eleştirilmesine hasrolunmuştur. Bu bakımdan “Molla Nasreddin” dergisinin okurlara sunduğu “İngiliz ve Hindistan” isimli karikatür (23.VIII.1909, No.34) daha fazla aktüeldir. Bütün bir sayfadan oluşan karikatürde İngiltere hükümetinin XX. yüzyılın başlarında Merkezi Asya’daki sömürgecilik politikasının gidişini yansıtmıştır. Aynı süjet esasında çizilmiş dört tür karikatür Hindistan’daki sömürgecilik politikasının tarihini ve onun sonucunu yansıtmıştır. Belli oluyor ki, “Molla Nasreddin” dergisi Güney Asya’daki işgalcilik ve istilacılık siyasetine karşıdır. Bunun dışında, derginin Hindistan halkının mücadele yolu ile sömürgecilikten kurtulacağına büyük iman duyduğu belli oluyor. Öyle ki, birinci karikatürde hala yüz yıl önce İngilizlerin Hindistan’ı kendi sömürgesi yapmak için öneri hazırladığı, ikinci karikatürde ise XX. yüzyılın başlarında bu isteğine ulaştığı çizilmiştir. Üçüncü karikatürde Hindistan’da millî özgürlük mücadelesine başlanması yansıtılmıştır. Böylelikle, “Molla Nasreddin” dergisi kırk yıl önce Hindistan’ın özgürlük kazanacağını, istiklale kavuşacağını önceden belirtmiştir. Fikrimizce, “İngiliz ve Hindistan” karikatürü geniş genelleştirme imkanlarına sahiptir. Bu karikatürde Müslüman dünyasının karmakarışık kaderi ve mücadelesi yansıtılmıştır. Tüm bunlar ise “Molla Nasreddin” dergisinin naşiri, editörü Celil Memmetkuluzade’nin hem geniş bilgiye,

hem de ileriye önceden görme yeteneğine sahip olduğunu gösteriyor.

“Molla Nasreddin” dergisinde Hindistan’la ilgili yazılanlar, o zamanlar bu ülkeye bağlı olan şimdiki Pakistan’a aittir, “Molla Nasreddin” dergisi genellikle, Müslüman dünyasında, o dönemde Güney Asya’da vuku bulan sosyo-politik süreçleri, olayları yakından takip etmiş, derinden öğrenmiş, bilhassa gelecek olayları önceden bilmeyi başarmıştır. Bütün bunlar sonuç bakımından Azerbaycan halkının Güney Asya halklarına duyduğu saygı ve ihtiramdır. Ülkelerimiz arasında böyle bir temel üzerinde kurulan karşılıklı sağlam ilişkiler şimdi de sürüyor ve gelişiyor. Azerbaycan halkı kardeş Pakistan’ı dost ve kardeş ülke gibi bilir.

“Molla Nasreddin” dergisinin sayfalarında Kafkasya halklarının, İran’ın ve Türkiye’nin, Orta Asya ve Kazakistan’ın sosyo-politik, kültürel durumu, gelişmesi, kalkınması geniş biçimde yansıtılmıştır. O dönemin Orta Asya ve Kazakistan konusu “Molla Nasreddin” dergisinde birkaç yönden geniş biçimde yansıtılmıştır.

1. “Molla Nasreddin” dergisinde “Türkistan”dan serlevhalı haberlere esasen Orta Asya halklarının, kısmen Kazakistan’ın XX. yüzyılın başlarındaki tarih ortamı, sosyo-politik durumu yansıtılmıştır. Dergi Azerbaycan halkı gibi, Türkistan halklarını da dayanışmaya, çevredeki olaylardan doğru sonuca varmaya, kalkınmaya çağırmıştır.

2. “Molla Nasreddin” dergisinde Orta Asya ve Kazakistan’dan Aşkabat, Buhara, Semerkant, Taşkent, Alma-Ata, Retrovsk, Nemangan, Astrahan gibi şehirlerin isimleri geçmiş, bu şehirlerde vukubulan çeşitli olaylara ilgi belirtilmiştir. Dergide daha çok bu şehirlerdeki Müslüman fanatizmi eleştirilmiş eğitim ve kültürün gelişmesi konuları ileri sürülmüştür. Bunun dışında dergide Orta Asya ve Kazakistan illerinde bayanların özgürlüğü konulan da geniş biçimde yansıtılmıştır. Sonuç bakımından “Molla Nasreddin” dergisi Azerbaycan’da ve Kafkasya’da olduğu gibi, Orta Asya ve Kazakistan’da da kültürel gerilikten kurtulmayı, bağımsız ve demokratik toplum kurmayı propaganda etmiştir.

3. Orta Asya ve Kazakistan’ın ayrı ayrı şehirlerinde yayımlanan Türk dilli basım organları “Molla Nasreddin” dergisince destekleniyordu. Orenburg şehrinde yayınlanmaya başlayan “Vegt”, Astrahan’da yayımlanan “Burhaniterakki” gazetelerinde çıkan gerekli bilgiler “Molla Nasreddin” dergisinin aracılığı ile Kafkasya’ya, Türkiye’ye ve İran’a ulaştırılmıştır. “Türkistan Ehbarı” gazetesinden alınmış makale ve bilgilerin “Molla Nasreddin” dergisi sayfalarında kendine uygun yer bulması da

Merkezi Asya olayları ile Türk Müslüman dünyasını tanış etmek, dayanışma düşüncelerini genişletmek amacı taşımıştır.

4. Celil Memmetkuluzade XX. yüzyılın başlarında nüfusun çoğunlukla bilgisiz olmasını göz önünde bulundurarak, “Molla Nasreddin” dergisini karikatürlü bir basın organı gibi yayımlıyordu. Bu dergi, halkın aşağı zümrelerinin gözlerinin açılmasına kendilerini kavramalarına, onların hukuk ve görevlerini anlamalarına, arkadaş ve düşmanlarını iyice tanımlarına ortam oluşturuyordu. “Molla Nasreddin” dergisi sayfalarında Orta Asya ve Kazakistan konusunda çizilmiş karikatürler de aynı amacı taşıyordu. Çeşitli yıllarda aynı konuda “Molla Nasreddin”de yayımlanmış “Buharada” (7 Nisan 1907, No. 14 ressam Rotter), “Buharada Ramazan ayı” (26 Ekim 1907, No. 40, ressam Smerling), “Buhara sirkinde ve Buhara Üniversitesinde” (20 Nisan 1908, No. 16, ressam Rotter), “Tomskda Müslüman Üniversitesinde” (14 Temmuz 1908, No. 28 ressam Rotter), “Petrorskide Çay Evi” (18 Ocak 1909, No. 3, ressam Rotter) gibi karikatürlerde Türkistan’da eğitim ve kültürel kalkınma konulara dikkat çekilmiştir.

5. Celil Memmetkuluzade’nin ünlü “Ölümler” trajikomedi 1916-1917 yılları arasında Türkmenistan’da, Özbekistan’da ve Batı Kazakistan şehirlerinde büyük başarı ile sahnelendirilmiş, bölgede fanatizm ve eğitimsizliğe karşı mücadeleye yardım etmiştir. Bu olay aynı zamanda tiyatrunun gelişmesini olumlu yönden etkilemiştir.

“Molla Nasreddin” dergisinde yer alan Orta Asya ve Kazakistan konusu, aynı bölgenin Azerbaycan ve Kafkasya ilişkilerini ve dayanışmasını kanıtlıyor. Bu bakımdan “Molla Nasreddin” dergisi muhkem, güvenli köprü fonksiyonlarını başarıyla yerine getirmiştir.

Merkezî ve Güney Asya’da mizahî basının gelişmesine de “Molla Nasreddin” dergisi yol açmış, yardım etmiştir.

Bütün bunlarla beraber “Molla Nasreddin” dergisinde Afrika’da yaşayan Müslüman halklarının da hayatına ve mücadelesine geniş yer ayrılmış, bilhassa dikkat çekilmiştir. “Molla Nasreddin” dergisinde Afrika, Mısır, Cezayir, Marakeş’le ilgili yazılar tercih edilmiştir. Molla Nasreddinciler, bu ülkelerde yaşayan Müslüman halklarının millî özgürlük hareketine dikkat çekmişler. XX. yüzyılın başlarında adı geçen ülkelerde İngilizlerin ve Fransızların yürüttükleri sömürgecilik politikası “Molla Nasreddin” dergisinin sayfalarında eleştirilmiştir. Bunun dışında, “Molla Nasreddin” dergisi, Asya ülkelerinde olduğu gibi, Afrika’da da fanatizm ve eğitimsizliğin

Afrika Müslümanlarının gelişmesine ve uyanışına engel olduğu değerlendirilmesini yapmıştır. Celil Memmetkuluzade, Afrika ülkelerinde eğitim hareketinin genişlemesine olan ihtiyaca ciddi biçimde ilgi çekmiştir.

Örneğin, “Molla Nasreddin” dergisinin 1909 yılında çıkan 28. Sayısında Mısır’da vuku bulan millî özgürlük hareketine Batı devletlerinin tepkisini yansıtan karikatürler, bu Müslüman ülkesinin kendi kaderini çözmekle haklı olduğunu kanıtıyor. Batı devletlerinin Mısır’daki özgürlük hareketi hakkındaki yorumları bunu bir kez daha onaylıyor. “Sıkı bağla ki, hareket etmesin, yoksa kendi başına bıraksak koşup gider.”

Sonuç bakımından “Molla Nasreddin” dergisinde Asya ve Afrika konusunda sunulmuş edebî, sosyal içerikli yazılar niteliğine göre birbirine çok yakındır.

Ayrı ayrı, coğrafi bölgelerde bulunmasına rağmen, Müslüman dünyasında genel olarak birbirine benzeyen konuların olması bu iki kıtadaki sosyo-politik ve kültürel sorunların yakınlığına neden olmuştur. Bu yüzden de XX. yüzyılın başlarında en mücadeleci ve müteşekkil bir edebî kuvvete dönüşmüş olan “Molla Nasreddin” dergisi, Asya ve Afrika’ya ait önemli konulardan bahsetmiştir. Asya’nın kalkınması ile aynı oranda Afrika’nın uyanışı da Molla Nasreddinci yazarların dikkat merkezinde olmuştur. “Molla Nasreddin” dergisi Afrika ile Asya arasında gerekli bilgi kaynağına dönüşmüştür. Bu önemli dergi Asya’da olduğu gibi Afrika’da da yayılmış, okunmuş, saygı ile karşılanmıştır.

“Molla Nasreddin” dergisindeki Asya ve Afrika konusu şu hususlar bakımından fazla önemlidir:

1. Asya ve Afrika konusuna derginin sayfalarında geniş yer ayırmakla Molla Nasreddinciler, yalnız Kafkasya halklarının değil, geniş anlamda Türk-Müslüman dünyasının uyanışı uğruna mücadele ettiklerini kanıtlamışlardır. Kafkasya Türklerinin ve İran’ın aynası gibi bilinen “Molla Nasreddin” dergisi konuların yüksek ustalıkla sunulmasına ve konunun kapsadığı alanların genişliğine ilgi çekiyor.

2.”Molla Nasreddin” dergisindeki Afrika ve Asya konusu Azerbaycan’ın Türk-Müslüman dünyasındaki yerini, avantaj mevkiini mukayeseli bir şekilde anlamaya ve fikir edinmeye imkân veriyor.

3. Bilhassa “Molla Nasreddin” dergisinin çok yönlü ve amaca uygun çalışmaları geniş anlamda onun, Güney Kafkasya’nın, özellikle de Azerbaycan’ın Asya ile Avrupa ülkeleri arasında önemli bir kültür merkezi

olduğunu kanıtlamıştır.

4. Asya ve Afrika halklarının hayatı ve mücadelesinden geniş söz aan “Molla Nasreddin” dergisi, Müslüman dünyasının birliği ve uyanışının duyurulması görevini gerçekleştirmiştir.

5.Özellikle, “Molla Nasreddin” dergisinin, Türk-Müslüman dünyasında dünyevi okullar ve mill eğitimin yaygınlaştırılması uğruna yaptığı büyük mücadele, bu derginin eğitimcilik hareketinin kaynağını oluşturan nc bir kuvvet olmuştur.

SOVYET DÖNEMİ AZERBAIJAN EDEBÎ TENKİTİNDE MİLLÎ FOLKLOR

HACIYEVA, Maarife
AZERBAIJAN/AZERBAIJAN/АЗЕРБАЙДЖАН

ÖZET

Folklor ürünlerinin derlenmesi, yayını, araştırılması konuları Azerbaycan'da XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başlarına isabet eder. 1920'de Azerbaycan'ın bağımsızlığını sona erdiren Sovyet Rusya'sı bu ülkeyi işgal ettikten sonra, Azerbaycan'da folklor geleneğine olan ilgi iki yönde devam etmiştir. 1934'te Sovyet yazarlarının umumi ittifak kurul-tayından sonra bir taraftan Rusya'da Maksim Gorki'nin ısrarı ile folklor ürünlerinin derlenmesi ve halk dili gibi konulara yoğun bir şekilde eğilen Azerbaycanlı folklorcu bilim adamları ve araştırmacılar yorulmadan millî folklor ürünlerinin derlenmesi yolunda büyük çaba harcarken diğer taraftan onlara karşı olan tutum hiç de takdir edici değildi. Azerbaycan Sovyet tenkidinin 1930 yıllarında Marksist-Leninci teoriyi benimseyen birtakım tenkitçi yetiştirdi ki, onları daha çok meşgul eden problem sahte sosyalist realizmi problemi olduğu için onları millî folkloru geleneğinin araştırmacıları ve meraklılarını takiplere ve göz altına almaları koyuldu. 1930 yıllarında formalaşan Marksist edebî tenkidin egemenliği arttı, sosyalist realizm metodu edebiyatın karşısına yeni problemler koydu. Edebiyatın diğer sahaları gibi millî folklor ananelerine bakış açısında da bu yön esas alındı. Tenkidin yönü muayyenleşti. Nihayet bu süreç millî folklorcuların 1937 yılının represiya kurbanları olmalarıyla son buldu. Egemon sosyalist realizmi bakışını kabul eden Azerbaycan edebî tenkidi klasik geleneğe olduğu gibi tarihî konularda yazılan eserlere de millî folklor geleneğine de aynı bakış açısını devam ettirmek zorundaydı.

Sunulan makalede Sovyet döneminin ilk 50 yılında Azerbaycan edebî tenkidindeki farklı görüşlere yer vermekle birlikte millî folklor geleneğini derleyip toparlayanlar ve araştırmacılar (Emin Abid, Musa Elekberli, Tağı Şahbazi Simürg, Sam Sanılı, Bekir Çobanzade, Salman Mümtaz, Hümmet Alizade, Hanefi Zeynallı, Veli Hulufu vb.) hakkında bilgiler verilecektir. Ayrıca onların uğradıkları haksızlıkların, mahrumiyetlerin sebepleri açıklanacağı gibi edebî tenkidin onlara karşı tuttuğu tavır da incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Folklor, tenkit, gelenek.

Folklorun toplanması, neşri ve araştırılması Azerbaycan'da esasen XIX. asrın sonu XX. asrın evvelerine tesadüf eder. 28 Nisan 1920'de Azerbaycan'ın bağımsızlığına son veren Sovyet Rusyasının bu ülkeyi işgal etmesine bakmayarak, Azerbaycan'da folklor irsine olan merak azalmadı. Halk edebiyatının birçok fedaisi folklorun toplanması ve neşri için hayli iş görebildiler.

1923'te kurulan "Azerbaycan Tedkik ve Tettebbu Cemiyeti" (Azerbaycan'ı Araştırma Cemiyeti) bu sahada hayli iş görmüştü. Cemiyet'te Henefi Zeynallı'nın başkanlığında ayrıca folklor komisyonu kurulmuştu.

"Komünist" gazetesi "Halk Edebiyatı Hayatdan Doğar" adlı folklor materyallerinden ibaret hususi sayfalar neşrederdi. Burada Henefi Zeynallının "Hayat ve sanat" (1923) "Havas ve Avam Edebiyatı" (1923) gibi folklorlara ait onlarca makale yayınlanmıştı.

1920-1930'lu yıllarda Henefi Zeynallının "Azerbaycan Atalar Sözü" (1926), "Ağız edebiyatı" (1926), "Azerbaycan Aşıkları" (1926), "Azerbaycan Tapmacaları" (1928), Veli Hulufu'nun "Koroğlu" (1927), "Tapmacalar" (1928), "El Âşıkları" (1927), Salman Mümtazın "Âşık Abdulla" (1927), "El Aşıkları" I-II cild (1927-1928), "El Şairi Kurbanı" (1923), Hümmet Elizade'nin "Azerbaycan El Edebiyatı" (1929), "Azerbaycan aşıkları" (1929), "Azerbaycan nağılları" (1929), Eliabbas Münzibin "Molla Nesreddin Mezhekeleri" (1927), Aşık Peri ve Müasirleri" (1928), Emin Abid'in "El Şairi Aşık Garib" (1923), "Hece Vezninin Tarihi" (1927) "Türk El Edebiyatı Başlangıcına Ameli Bir Bakış" (1928), "Türk Halklarının Edebiyatında Mani Nevi ve Azerbaycan Bayatlılarının Hüsusiyyeti" (1930), Reşid Efendizade'nin "El Edebiyatı ve Yahud El Sözlere" (1928) Eliabbas Münzibin "Aşık Peri ve Müasirleri" (XIX. asrın I. yarısı) gibi onlarca kitap ve makale yayınlanmıştı.

Henefi Zeynallı, Salman Mümtaz, Yusif Vezir Çemenzeminli, Emin Abid, Veli Hulufu, Eli Nezmi gibi onlarca folklor fedaisi az müddette hayret edilecek derecede çok işler gördüler. Prof. Paşa Efendiyev'in de yazdığı gibi "Onların her birinin Azerbaycan Sovyet folklorşünaslığının kurulunda ve inkişafında hususi yeri ve mevkisi vardır".

Yusuf Vezir Çemenzeminli büyük nezeriyyeçi alim, tedkikatçı olmakla beraber halk edebiyatından behrelenen kıymetli eserler müellifi idi.

Salman Mümtaz ilk defa "bayatı" sözünün mena çalarlarını izah etmekle beraber onlarla el senetkarını, o cümleden Sarı Âşık adı ile tanınan Âşık

Abdulla'yı halkına tanıtan, topladığı, ahtarıb tapdığı menevi halk servetini kitablaşdıran, halkına, onun edebiyatına ve medeniyyetine hidmet üçün her bir zehmete katlaşan fedakar bir elm adamı idi. O, Aşık Abdulla (1927) kitabının ön sözünde bayatı söyleyen Aşığı'nın, Ezizi'nin, Müştaki'nin, Hesreti'nin heyat ve yaradıcılığından söhbet açmış, şeirlerinden nümuneler vermişdir. O, folklor materiallarını hem toplayan hem de tehlil eden tedkikatçı yazar idi. "Halk Edebiyatının Tehlili" adlanan makalesinde "Melikmemmed" nağılını tehlil ederek yazırdı:

"... Dünyanın en kedin medeniyyetlerinden birinin beşiyi Kürle Araz çayının arası olmuşdur. Bu medeniyyetin esasını bilmek üçün halk edebiyatımız, bilhasse nağıllarımız kıymetli vasitedir". ("İnkilab ve Medeniyyet" jurnalı, 1929, s. 32)

Çemenzeminli folklordan ustalıkla istifade ederek, bedii yaradıcılığında da bundan faydalanmışdır. "Kızlar Bulağı", "Arvadlarımızın Halı", "Kan İçinde" gibi folklor materialları esasında yazdığı bedii eserlerinde Azərbaycan folklorunun ve etnokrafiyasının derinliyini ifade etmişdir.

Molla Kasım ve Yunus Emre de ilk defa olarak Salman Mümtaz terefinden mükayiseli şekilde tehlil edilmişdir. Salman Mümtaz 1929'da yazdığı bir makalede¹ Yunus Emre, Hesenoğlunun müasiri olan Molla Kasımın XVIII. asırda yaşamış Azərbaycan el şairi olduğunu keyd etmişdir. Molla Kasımdan edebiyatımıza iki tecnis ve bir şeir yadigar kalmış olduğunu yazan Salman Mümtaz bu şeirlerin birine Yunus Emrenin nezire yazdığını keyd etmiş, Molla Kasım'ın ve Yunus Emrenin şeirlerini makalede nümuneler olarak göstermişdir. Hemin nezirenin iki bendi beledir:

Molla Kasım:

*Gibi eyş ile işrette,
Gibi zövk ile söhbetde.
Gibi renc ile möhnette,
Katı halın yaman gördüm.*

Yunus Emre:

*Gibi zövkiyle işrette,
Gibi eyşü beşarette.
Gibi ezabü möhnette,
Dün olmuş günleri gördüm.²*

Salman Molla Kasım hakkındaki mülahizelerini bele davam etdirir:

¹"İnkilab və mədəniyyət" jurnalı, 1929, № 1, s. 143-144.

²"İnkilab və mədəniyyət" jurnalı, 1929, № 1, s. 43.

“Demek, Sultan Veled, Yunus Emre ve Hesenoğlu ile müasir olan bir de Şirvanlı Molla Kasım var imiş ki, Yunus Emre gibi büyük bir Türk sufisini pişvalık ve ustalık etmiştir. Bizce, Molla Kasım'ın şeirlerini o eslerde ve ya bir az sonra yazılmış cünglerde aramak lazımdır”. (A.k.y. s. 44)

1934'nü ilin avqustunda Sovyet yazarlarının I. kurultayında Salman Mümtaz da iştirak edirdi. Kurultayda Maksim Gorki folklorun toplanması ve öyrenilmesi meselesini keti ve ciddi bir şekilde koyurdu. Kurultaydaki meruzesinde M. Gorki deyirdi: “En kedim ve parlak, bedii cehetden mükemmel kehreman tipleri folklor terefinden, emekçi halkın şifahi yaradıcılığı terefinden yaradılmışdır.

...Halk edebiyatından semereli ve yaradıcı şekilde istifade etmeden dolğun, bedii cehetden mükemmel suretler yaratmak olmaz. Kıskanç Otello, iradesiz Hamlet, eyyaş Don-Juan gibi tipleri Şekspir ve Bayronadan çoh-çoh evvel halk yaratmıştır.”³

M. Gorki'nin folklorla bele münasibeti Azərbaycan yazarlarını da ruhlandırdı. O zaman Azərbaycan Yazarlar İttifakının sedri, tenkitçi ve edebiyatşünas Memmedkazım Elekberli idi. Kurultayda meruze eden M. Elekberli Dede Korkudu hem tarihî şahsiyyet hem de Türk dillerine aid bir lüğetin ve Dede Korkud abidesinin müellifi gibi tekdım ederek, “Dede Korkud”un Türk dilli halkların, hüsusen Azərbaycan Türklerinin keşmekeşli tarihinin, medeniyyetinin, folklor enenelerinin halkın bedii yaradıcılık tefekkürünün kedim dövrlərini müeyyenleşdirmekte müstesna ehemiiyeti olduğundan söhbət açmışdı.

“Azərbaycan Atalar Sözü ve Meseller” (1926) kitabı ile Azərbaycan şifahi halk edebiyatının ilk elmi neşrini koyan ve folklorun nezeri problemleri hakkında “Ağız Edebiyatı”, “El Yaradıcılığı”, “Azərbaycan El Edebiyatı”, “Azərbaycan Folkloru” gibi silsile makaleler yazan Henefi Zeynalli, “Köroğlu” dastanının ilk toplayıcısı ve naşiri, Âşık Hüseyn Bozalkanlı, Âşık Hüseyn Şemkirli gibi neçe-neçe senetkarı halka tanıdan Veli Hulufu, “Kitabi Dede Korkud” dastanının Azərbaycanda ilk tedki-katçısı ve tebliğatçısı, 1927'nci ilde “Maarif İşçisi” jurnalında “Heca Vezninin Tarihi” adlı büyük bir makale derc etdiren, “Orhon-Yenisey”, “Gültekin” abidelerinden, “Kisseyi-Yusif” eserinden, Ehmed Yasevi'den, Yunus Emre yaradıcılığından, “Eslı ve Kerem” dastanından behs ederek Kerem'e “Oğuz Türkçesinin heca sahesinde yetişdirdiyi Füzulidir.” deyən Emin Abid, 1926'ncı ilde Azərbaycan'da Ereblifbasının latın krafikası ile evez etmeye başlayan komissiyanın üzvlerinden biri, 1932'nci ildən SSRİ

³ Bax: M. Qorki. Şura ədəbiyyatının vəzifələri. Bakı, 1935, s. 30.

EA'nın Azerbaycan filialının hekiki üzü, 1929'ncü ilden Azerbaycan Halk Maarif Komissarlığının rehberi, 1924'ncü ilde yayınlanan "Türk-Tatar Lisaniyyatında Mezhel", "Türk Dili" (1929), "Türk Grameri" (1929-1930) "Türk Dili ve Edebiyatı Tedrisi Üsulu" (1926-1927) gibi eserlerin müellifi, öz elmi fealiyyeti ile Azerbaycan folkloruna da hizmet gösteren Bekir Çobanzade, İsmayıl Hikmet, Cabbar Efendizade gibi âlimler Azerbaycan folklorunun tarihî, forma ve mezmun hüsusiyyetleri, bedii fikre tesirini ve elmi-nezeri meselelerini eks etdiren derleme ve araştırmaları ile müstesna hizmet gösterirdiler.

O zaman Azerbaycan'da ali mektebe devet edilerek II cildlik "Azerbaycan Edebiyatı Tarihi"ni yazan Türk edebiyatşünası İsmayıl Hikmet'in büyük hizmetlerine bahmayarak o, tenkit edilirdi. Güya o bele bir sehv iddia ireli sürürdü ki, gözellik ve ehlak ayrı-ayrı şeylerdir ve her güzel ehlaki olmaz". (Bax: "Maarif ve Medeniyyet" jurnalı, 1924, № 6, s. 5)

Teessüf ki, birçok elm ve ictimai hadimler, şair ve ziyalılar gibi onlar da 1937'nci ilde Sovyet rejiminin kurbanına çevrilerek represiyaya meruz kaldılar.

1934'ncü ilde Sovyet yazarlarının I. Ümumittifak Kurultayından sonra bir terefdan Rusya'da Maksim Gorki'nin Israrı ile folklorun derlenmesi ve halk dili meselesinde büyük emek veren Azerbaycanın folklorçu alim ve tedkikatçıları yorulmadan millî folklor mehsullarının derlenmesi yolunda büyük fedakarlık gösterirken, diger terefdan de onlara karşı münasibet heç de tekdiredici olmadı. Bele ki, folklorun araştırmaları toplayıcıları 1937'nci ilin tekiblerine, suçlamalarına meruz kaldılar ve nehayet, Sovyet rejiminin sert kanunları milli folklorçuların 1937'nci ilin represiya kurbanları olması ile neticelendi.

1937'nci ilde Azerbaycan'da Sovyet rejimi terefinden represiyaya uğrayan 70 min ziyalının içerisinde Azerbaycan folklor elmine müstesna hizmet gösteren Henefi Zeynalı (1896-1937), Emin Abid, Veli Hülüflu, Salman Mümtaz (1883-1937) Y. V. Çemenzeminli, (1887-1943) Böyükağa Talıblı (1897-1937), Eli Nezmi (1878-1946) Atababa Musahanlı, Memmedkazım Elekberli de var idi. Azerbaycan folklorşünaslığını bir elm gibi formalaşdıran bu büyük şahsiyyetlere 1937'nci ilin represiya zamanı divan tutuldu. Onlar fiziki cehtden mehv edilmekle beraber, eserleri de yasaklandı, gördükleri büyük tarihi işlere kölge salındı, arhivleri talan edilib mehv edildi.

Azerbaycan 1920'nci ilde bolşevik işğaline uğrayandan sonra S. M. Kirov uzun müddet Azerbaycan'da Merkezi Komitenin katibi işlemiştir. 1934'ncü ilin dekabrın 1'de Leninkradda S. M. Kirov'un öldürülmesi de Azerbaycan KKB'de işleyen ermenilerin hain niyyetlerine bir vesile oldu. Hemin ilde SSRİ MİK'nin hüsusi kerarı ile kominist partiyası Sovyet ha-gibiyyeti düşmenlerini mehv etmeyi teleb edirdi. O zaman Azerbaycanda Dövlət Tehlükesizliyi orkanlarında işleyen Ermenilerin (Markaryan, Ohanesyan, Kalstyan, Avanesov, Badalyan ve b) eline füsret düşdü. Onlar başı öten alimlerden, şairlerden, ziyalılardan, herbi hidmetde çalışanlardan intikam almak üçün Dövlət Tehlükesizlik orkanlarında esl fealiyyete baş-layıb onların hakkında böhtanlar, uydurmalar, sahta melumatlar hazırladı-lar. Az müddet erzinde 70 min nefere keder azerbaycan ziyalısı sövet ölüm deyirmanına töküldü. Bunların içerisinde öz elmi fealiyyeti ile bütün Türk dünyasında meşhur olan, Azerbaycanda apardığı geniş elmi-ictimai fea-liyyeti ile Sovyetler Birliyinde de meşhur olan Prof. Bekir Çobanzade de var idi. 1937'nci ilin evvellerinde işden çıkarılıb işsiz kalan B. Çobanzade 1937'nci ilin yayında Kislovadsk şehesinde istirahetde olarken bir neçe gün sonra hemin şeherde hebs edilir. Teessüf ki, onun sonrakı taleyi hak-kında heç bir resmi sened mövcud deyildir.

Bu dövrde tenkitin veziyyeti nece idi?

Azerbaycan'da Sovyet hâkimiyeti kurulduğu günlerden marksist edebî-bedii tenkitin ilk nümuneleri yaranmağa başlayırdı. Yeni cemiyetin ede-biyatı – ploretar edebiyatı getdikce cemiyetde hökmran edebiyat sayılırdı. Son derece spesfik hüsusiyyetlere malik olan bu edebiyat cemiyetde hakim ve dinamik bir edebiyata çevrildi ki, bu edebiyatın da en çoh meş-ğul olduğu problem sosyalizm realizmi problemi idi. Hegomon sosyalizm realizmi metodundan çıhiş eden Azerbaycan edebi tenkiti klassik irse de, tarihi mövzularda yazılan eserlere de, milli folklor irsine de bu prizmadan bahmak mecburiyyetinde idi.

1930'larda özellikle, ÜİK(b)P MK'nın 23 Nisan 1932 tarihli "Edebî-bedii teşkilatların yeniden kurulması" hakkındaki kararından sonra sosyalizm re-alizmi metodunun bütün edebi prose baskıcı tesiri yüzünü gösterirdi. Bu metod uzun bir formalaşma ve teşekkül devri keçerek, 30'lu yıllarda en yük-sek seviyeye kalkmıştı. Bu devrin edebi tenkidi, sistemli bir şekilde sosyalizm realizmi metodunu işleyip hazırlar. Onun bütün taleplerini ve prensiplerini koruyup şerh ederdi. Sosyalizm realizmi metoduna esaslanan marksist edebi tenkitin nüfuzu arttı. Onun klasik eserlerde olduğu gibi folklor eserlerini de-ğerlendirme ölçüsü de muayyenleşirdi. İdealojik mücadele edebi tenkitin esas

ölçüsü olmakla beraber, edebi tenkitin karşısına da önemli meseleler koyuyordu. Tenkitçiler 30’lu yıllarda bedii eserlerin tahlilinde, toplanmasında ve halk edebiyatı mahsüllerinin incelenmesinde bu şekilde hareket etmeli idiler.

Mehdi Hüseyin’in “Şiirimizde sosyalizm realizmi ve inkilabi romantika”, Musa Kazım Elekberli’nin “Edebiyat ve Tenkitimiz Hakkında Ümumi Kayıtlar” gibi makaleleri bu gayeye hizmet etmek için yazılmıştı.

30’lu yılların edebî tenkitinde tedkik olunan esas problemlerden biri de müspet kahraman problemi olmakla beraber edebi tenkitin tarihi mövzularda yazılan eserlere, tarihilik meselelerine umumiyetle kültür meselesine de bakışı birmanalı idi. Bütün bu meselelere marksist metodoloji açısından yaklaşıldı. Bu yıllarda folklorla münasebette, edebi tenkitin mülahazaları da özüne has şekilde meydana çıkıyordu.

1920-1930’lu yıllarda bir grup tenkitçi yetiştirdi ki, bunlar rejime daha çok hizmet göstermeye çalışıyorlardı. Mustafa Guluyev, Ruhulla Ahundov, Böyükağa Talıblı, Hacıbababa Nezerli, Elekber Ruhi, İ. Cahangirov gibi tenkitçilerin eserlerinden bunu görmek mümkündür.

Mustafa Guluyev “İnkilab ve medeniyet” (1928, № 12) dergisinde neşir ettiği bir makalesinde şöyle yazıyordu: “Halihazırda bütün ülkeleri inkılap dalgası taşarak, orta asrın çürüntü ve köhneliklerini, eski hayat tarzını, murdar çarşafı ortadan kaldırdığı zaman şanlı yürüşümüzü çetinleştiren küçük burjuvazi nazariye ve düşüncelere, zıt cereyanlara bakmak bizim için önemli ve faydalıdır. Bütün bu nazariye ve düşüncelerle bizim fırka sıralarımıza da dahil olurlar. Vaktile din aleyhine tebliğ ve tartışmalar gösterdi ki bizim sıralarımızda Kuran’ı idealize eden, Kuran’ın harikulade bir tesire sahip olduğuna inanan fırka üyeleri hâlen de vardır.”

Mustafa Guluyev 1927’den itibaren “Bakinskiy Raboçiy” gazetesinin 219. sayısından başlayarak “Muasır Türk Edebiyatı hakkında kayıtlar” adlı silsile makaleler neşrettirir. O, bu makalelerde 1900-1920’nci yıllarda Azerbaycan edebiyatının tarihî inkişafını esasen 4 kuvvetli temayül bakımından izah etmeye çalışır. Müellif bu temayülleri aşağıdaki gibi gruplandırır: liberal, milletçi ziyalı, inkilabçı-demokrat ve yenice yaranmağa başlayan Sovyet edebiyatı. M. Guluyev yazarları da aynı temayüllere uygun bir şekilde gruplandırır. Celil Memmed Guluzade, Hakverdiyev, Abdulla Şaik, Necef Bey Vezirov gibi yazarları zenginler ve küçük burjuvaziye hizmet eden sanatkarlar olarak değerlendiriyordu.

Birçok tenkitçi de yaşlı ve orta nesle mensup olan yazarları belli sosyal gruplara göre sınıflandırarak onlara muhtelif yaftalar yapıştırırdı: zengin-

ler, küçük burjuvazi, gerici, milliyetçi, çağdaş, dvoryan, cığırdaş, meşşan yazar vs.

O zaman Lenin yazılarında ve konuşmalarında işçi sınıfının öz kültürünün ve edebiyatının olması gerektiğini ifade ediyordu. İşte bunun üzerine Sovyetler Birliği'nin her yerinde proletar kültürün oluşturulması meselesi ortaya atılmışdı. Bu devirde özlerini "proletkultçu" adlandıran bir edebi grup vardı ki, onlar Lenin'in proletar kültür ve edebiyat hakkındaki fikirlerine karşı yeni nazariye geliştiriyorlardı. Bu nazariye yazar ve tenkitçi Böyükağa Talıblı'ya da tesir etmiş ve o makalelerinin birinde "Zahmetkeşler için güzel sanatları ve edebiyat yaratmak olmaz." fikrini müdafaa etmiştir.⁴ Şübhesiz ki, yeni cemiyeti desteklemeyen böyle düşünceler B. Talıblı'ya da sonralar çoh pahalıya gelmiş ve onu 1937'lerin kurbanlarından biri yapmıştır.

1930'lu yıllarda tenkitçilerin çoğu "proletkult" medeniyeti ve edebiyatını tatbik etmek mecburiyetindeydiler.

Tenkitçi M. Hüseyin "Mücadileci Proletar Nesri Uğrunda" makalesinde şöyle yazıyordu: "Proletar sanatkarı 'dünyayı yalnız izah etmekle' yetinmeyerek, 'onu değiştirmek' uğrunda şuurlu surette mücadele eder." (Bax: "İnkilab ve Medeniyet" jurnalı, 1930, № 9, s. 37)

Onun 1932'de yayınlanan "Edebî Döğüşler" kitabı Kemal Talıbzade'nin yazdığı gibi 'açık seçik proletkultçuluk mevkiinden yazılmıştı'. Tenkitçi Mehdi Hüseyin, Hüseyin Cavid ve Semed Mensuru burjuva yazarları, Sanılını kolçomak edebiyatının temsilcileri olarak takdim eder. C. Memmedguluzadeyi, E. Nezmini, E. Hakverdiyevi, A. Şaiki "yeniden kuruluşta zorluk çeken" yazarlar sırasına koyar. İşçi ve köylü sınıfları içerisinden çıkan genç şair ve nasirler ise onlara karşı koyurdu. "çığırdaş"lara menfi münasebet de bu kanaatlerle bağlı idi". (Bax: Kamal Talıbzade. Sanatkârın Şahsiyeti. Bakı, 1978, s. 30)

O zaman Azərbaycan Maarif Komiserliğinde çalışan ve 1918 den beri komunist partisinin üyesi olup, Rus asıllı kadınla evlenen Ruhulla Ahundov öz yazılarında Azərbaycan millî çalgı aletlerine (tar, çamança vs.) ve millî musikasine karşı çıkararak, onların ortadan kaldırılmasını ve yerine Rus çalgı aletlerinin getirilmesini istiyordu. (Bax: "Adınlık", gazeti, 31 Yanvar, 1992)

1930'larda Azərbaycan edebî tenkitinde, devrin Marksist-Leninist düşünceleri ile silahlanmaya can atan Ruhulla Ahundov gibi büyük bir tenkitçiler ordusu ye-

⁴ Bax: "Yeni Fikir" qəzeti, 1924 'ncü il, 25 Mart.

tişirdi. Onlar edebiyatın diğer sahalarında olduğu gibi milli folklor ananesine de münasebette Marksist-Leninist ideolojiye dayanmak mecburiyetinde idiler.

Bu devirde Salman Mümtaz, Mustafa Kuluyev, Ruhulla Ahundov, Atababa Musahanlı, Eli Nazim, Henefi Zeynallı, Seyid Hüseyin, Memmedkazım Elekberli, Cefer Ceferov, Mehdi Hüseyin, Cabbar Efendizade gibi usta tenkitçilerle beraber Cafer Cabbarlı, Semed Vurgun, Mirze İbrahimov gibi yazarlar Nazari ve tenkidi meseleler ile meşgul olurdular.

Bunlardan genç Cafer Cabbarlı, Semed Vurgun gibi yazar ve şairler hem de el edebiyatının toplanmasına ilgi gösterir, edebî tenkit hakkında kıymetli mülahazalar ileri sürürdüler. Bu cihetten Cafer Cabbarlının “El Edebiyatı Toplanmalıdır” makalesi ve Semed Vurgun’un “Oktyabr ve Azerbaycan Edebiyatı” adlı makalesi hususile farklıydı.

Tenkitçilerin de bir kısmı sırf sosyalizm realizmi ideolojisinden hareket ederek, edebiyatın ve folklorun yönünü Marksist-Leninist ideolojiye hizmete çevirirdiler.

Yeni formalaşmaya başlayan Sovyet rejiminin ilk yıllarında tenkitçilerin bir grubu da köhne rejimden olan tenkitçiler idi. Bunlardan biri Seyid Hüseyin idi. Seyid Hüseyin (1887-1938) komünist rejiminden evvel yazdığı makalelerinde XX. asır Azerbaycan edebî tenkidinin karakterini, onun edebiyatın ve medeniyetin inkişafına tesirini aksettiren yazıları ile hizmet göstermiştir. Sovyet devri edebî tenkidinde S. Hüseyin yeni hareket ve fikirlere çoğunlukla bigane münasebet besledi. Hatta bezen onun milliyetçi fikirlere sahip olması da dikkat çekiyordu. Hele Sovyet hâkimiyeti yıllarından evvel yazdığı makalelerinde şifahi halk edebiyatını, bedii edebiyatın inkişafına yardım eden menbalardan sayan S. Hüseyin makalelerinin birinde şöyle yazıyordu: “Bizim oldukça zengin bir edebiyatımız var. ‘Aşık Kerem’, ‘Koroğlu’, ‘Garib’, ‘Tahir ve Zöhre’, ‘Arzu ile Kamber’ gibi. Bu hikayeler el edebiyatımızın mahsulu olduğundan tarihi edebiyatımızın ilk sahifeleri onlardan başlamalıdır. (Bax: Kamal Talıbzade. Sanatkârın Şahsiyeti. Bakı, 1978, s. 225)

Sovyet rejiminin 30’lu yıllarında bunun gibi tenkitçilere yaklaşım iki istikamette idi. Bir taraftan Ruhulla Ahundov gibileri onun yeni sistemle uzlaşıp kalemını ve tenkidini yeni ortama uygunlaştırdığına, derneklerde büyük iş apardığına, Proletar Yazarlar İdare Heyetinin üyesi olduğuna işare ederek “eski yazarlardan bize en çok yakın geleni Seyid Hüseyindir” derken, Cafer Cabbarlı’ya da “O yalnız Azerbaycan’da değil, belki bütün

Zakafkasya Türkleri arasında muktedir tenkitçi adını kazanmış münekkitir” diye büyük değer vermesine bakmayarak, o 1918-1920’nci yıllarda “Musavat”, “Halk Sözü”, “Azerbaycan” gibi millî gazetelerde çalıştığı hâlde 30’lu yılların baskıcı zamanı onu da korkutmuş, ciddi fikri tereddütler geçirmesine sebep olmuştur.

İster Sovyet rejimine can-başla hizmet edenler, isterse de millî ruhu koruyup saklamak isteyenlerin, hükümetin siyasetine yakın olmaya cehd gösterenlerin çoğu yine de özyetlerini ağalarına beğendirebilmediler. Onlar dilde, sanatta, kültür ve edebiyatta, millî düşüncede pantürkist, panislamist gibi halk düşmanları ilan edilerek müthiş işkencelerle zindanlara atılarak Sibiryaya sürüldüler. Ya da bir gecede sessiz-sedasız kurşuna dizildiler. Böyle bir talih ondan talep olunan itirafları imzaladıktan sonra öldürülen veya intihar eden Ruhulla Ahundova da nasip oldu.

Sovyet rejiminin 1920-37’ncü yıllarında Azerbaycan edebiyatı ve folklorunun, aynı zamanda edebî tenkidin genel manzarası genellikle bu şekilde idi. 1928-1930’ncü yıllardan başlayan suçlama, haps ve sürgünler 1937’de en yüksek zirvesini yaşadı. Bu hâl 1953’te Stalin’in ölümüne kadar devam eden bir devri içine aldı.

1937-1953’ncü yıllar arasında birçok aydın, o cümleden folklor araştırmacı ve tenkitçinin Pantürkist Panislamist ve halk düşmanı adı ile suçlanıp Sibiryaya sürülmesi, dönemide 1940’lı yılların tenkid ve edebiyatşünaslığında bir boşluk yaratmıştı. Çok ilginçtir ki bu yıllarda birçok folklor tedkikatçısı, âlim ve yazar, o cümleden Dede Korkud araştırmacısı bir müddet dikkatten uzak kalsalar da, 1950’li yıllarda onlar da tenkide maruz kaldılar.

1951’de Azerbaycan Yazarlar Birliği’nin toplantısında o zaman Merkezi Komitede propaganda ve teşkilat şubesinin müdürü, Rus asıllı Y. M. Kirsanov “Dede Korkud” eserini sert bir dille tenkit ederek onu Azerbaycan türklerinin kadim abidesi gibi tanıtanları Pantürkist olmakla suçladı. Dede Korkutta tesvir edilen hanların soyguncu, baskıncı oğuz hanları olduğunu, onların Azerbaycan’la hiçbir alakası olmadığını dile getirdi. Bu toplantıdan sonra “Dede Korkud” kitabının tedkikatçıları olan Hemid Araslı, Ebdülezel Demirçizade, Mikayıl Rızakuluzade, Mirze İbrahimov, Samed Vurgun gibi ilim adamları ve yazarlar siyasi tenkitlere maruz kaldılar.

Azerbaycan Yazarlar Birliği’nin toplantısından sonra Merkezi Komite’nin katibi Mir Cefer Bağirov Azerbaycan Komünist Partisi’nin

XVIII. kurultayındaki konuşmasında “Dede Korkud”un halk eposu olmadığını, milliyetçilik zehiri saçtığını iddia ederek, “Dede Korkud”un Azerbaycan’da neşir olunmasının bir yalnızlık olduğunu sert bir dille tenkit etti.⁵

Bundan sonra “Dede Korkud”a “gerici mahiyetli bir kitap” damgası vurularak tedkiki ve neşri yasaklandı. “Dede Korkud” gibi diğer folklor abidelerinin araştırmacıları korkunç iftiralardan ve Sibiryaya tehlikesinden uzak durmak için susmayı tercih ettiler.

1953’te Stalin’in ölümünden sonra Mir Cefer Bağirov da Moskova tarafından suçlanarak hapse atıldı. 1937-1953’ncü yıllarda Stalin tarafından Sibiryaya gönderilenlere ise beraat verildi.

Biz bu yazımızda 1920’den başlayarak Azerbaycan folklorunun Türk dünyasının millî-manevi mirasının toplanmasında büyük hizmetleri olmuş, ömrünün verimli çağlarında represiyaya maruz kalarak fizikî cihetten mahvedilen ve eserleri yok edilen birçok folklor fedaisi hakkında bilgi vererek, Sovyet devrinin edebî tenkidi ve sosyal-siyasi hadiselerini izah etmeye çalıştık.

⁵ Bax: “Edebiyyat Qəzeti” 1951, 26 May

ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В НАРТСКОМ ЭПОСЕ БАЛКАРЦЕВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

**НАСИУЕВА, Т. М. /ХАДЖИЕВА, Т. М.
RUSYA/RUSSIA/РОССИЯ**

Карачаево-балкарские героические песни и сказания о богатырском племени нартвов являются одной из трех основных версий общекавказской Нартиады, которая относится к числу архаических эпосов. В отличие от осетинского и адыгского нартского эпосов рас-

матриваемая версия менее изучена т.к. первое академическое двуязычное издание эпических текстов балкарцев и карачаевцев вышло лишь в 1994 году («Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев» М., Наука. Серия «Эпос народов Евразии» (до 1992г. – серия «Эпос народов СССР»).

До этого тома исследователи в своих работах могли использовать только дореволюционные публикации. Теперь же благодаря данному изданию в научный оборот введены эпические тексты, записанные на протяжении более ста лет, начиная с 1879. Большое место в томе занимают нартские песни и сказания из архивов Кабардино-Балкарского и Карачаево-Черкесского научных институтов. В настоящее время большая часть текстов этого издания переведена Адильханом Адильоглу на турецкий язык и опубликована в 22 томе серии «Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi» «Карачаево-балкарская литература» (Анкара, 2002). А профессор Дэвид Хант из Лондона перевел всю книгу на английский язык. Надеемся, что в ближайшем будущем мы, опубликовав эти переводы, введем карачаево-балкарские нартские песни и сказания в мировой эпический контекст.

В эпосе балкарцев и карачаевцев кавказские и локальные самобытные эпические традиции своеобразно сочетаются с эпической традицией тюрко-монгольских народов. Если первые из них объясняются кавказским субстратом и типологическим единством, то вторые помимо типологии обусловлены генетической общностью, этническим и языковым родством, общей эпической архаикой. С

тюрко-монгольскими эпическими памятниками рассматриваемый эпос роднят не только языковые, стилистические особенности, ритмическая организация стиха, в нем прослеживаются и многосюжетно-тематических совпадений, сходство целого ряда мотивов, ситуаций, мифологических и религиозных образов и представлений. Песенное бытование эпоса балкарцев и карачаевцев, как и у большинства тюрков — одна из ярких, самобытных особенностей их эпической традиции. Именно благодаря стихотворно-песенной форме существования в их эпосе произошла консервация многих архаических элементов, которую отмечали и исследователи Нартиады (С-А. Урусбиев, М.В. Рклицкий, Б.К. Далгат и др.).

Карачаево-балкарская версия Нартиады - композиционно разработанный и завершённый эпос: в нем воссоздана жизнь нартского племени от его появления на земле до переселения его на небо и в подземный мир. Согласно карачаево-балкарским сказаниям, сотворение мира и нартов связано с деятельностью богов – Тейри (Тенгри) Неба, Тейри Солнца и Тейри Земли, которые принимают самое активное участие в судьбах нартских героев. Спецификой карачаево-балкарской версии “Нартов” является и то, что главная ее эпическая тема - борьба нартов с огромными многоголовыми людоедами-эмегенами. Эмегены не только постоянные враги нартов, они - источник зла и хаоса на земле. Быстро размножаясь, эти ненасытные чудовища пожирают все живое. Чтобы очистить от них землю, Бог создает нартов, которые ведут с ними непрерывную борьбу (Нарты, 1994, с.305). Конечно, «миссия очищения земли от чудовищ - характерная для архаической стадии героического эпоса форма выражения коллективного пафоса” (История всемирной литературы. Т.1, с.47). Эта тема встречается в нартских сказаниях всех носителей Нартиады. Особенностью же карачаево-балкарской версии является то, что в ней почти все эпические герои - Дебет, Ёрюзбек, Сосурук, Алауган, Карашауай, Чюерди, Рачикау и даже Сатанай (Нарты..., 1994, с.347-348; Дрягин, 1930, вып.6, с.28) - ведут постоянную борьбу с этими чудовищами до полного их истребления. Главным же истребителем эмегенов выступает нарт Ёрюзбек. У него, как и у других подобных ему эпических героев (Гильгамеша, Тора, Амირани, Нюр-гун-Боотура, героев бурятских улигеров и др.), задача одна — уничтожение чудовищ, которые нарушают мирную жизнь его племени.

Мотив божественного и чудесного рождения связан с образами

всех основных нартских героев балкарцев и карачаевцев. Так, в одном из вариантов сказаний первый нарт на земле - кузнец Дебет сотворен Богом (Нарты, 1994, с.304-305), в другом, основанном на древнейших мифологических представлениях, он - сын Тейри Неба и Тейри Земли (там же, с.302-304), Сатанай - дочь Солнца и Луны (там же, с.306-308); Ёрюзмек появился из хвостатой звезды, упавшей, на землю (там же, с.308-309); Сосурук - сын камня (там же, с.364-367); Карашауай - внук Дебета, а мать его пятиглавая эмегенша (там же, с.408-435).

Рождение и мотивировка ухода этих героев с земли не только четко определены, но и взаимосвязаны со всем сюжетно-тематическим комплексом эпоса: они покидают землю после выполнения своих миссий - Дебет и Сатанай, с именами которых связано и время “первопредметов” и “перводействий”, исполнив свои цивилизующие функции, а Ёрюзмек, Сосурук и Карашауай – уничтожив зло на земле (“культурные деяния богатырского плана” (Е.М.Мелетинский). Эти герои, связанные с архаическим слоем эпика, по завершении своего краткого пребывания в земном мире “возвращаются туда, откуда пришли”: Дебет, Сатанай и Ёрюзмек - в небо (Нарты..., 1994, с.с.592-597); Сосурук в камень (там же, с.390-391), а Карашауай на Эльбрус (там же, с.484-485).

На «нетрагичность» большинства эпических произведений тюрко-монгольских народов указывают многие ученые (Жирмунский, 1974, с.109-110; Неклюдов, 1984, с.86 и др.). И в карачаево-балкарском эпосе, в отличие от других версий Нартиады, почти все герои бессмертны.

Конечно, «легенды о своеобразном бессмертии любимых народных героев имеют широкое распространение в мировом фольклоре» (Жирмунский, 1974, с.110), но здесь и в ряде других случаев, когда мы рассматривали тюрко-монгольские параллели в карачаево-балкарском эпосе на уровне сюжетики, мы учитывали, что некоторые из них общефольклорные, и старались оперировать только такими, которые наиболее излюбленны в тюрко-монгольском эпосе и имеют своеобразную специфическую трактовку в их эпической традиции.

Значительное место в эпосе балкарцев и карачаевцев занимают сказания, посвященные нартскому кузнецу Дебету, его сыну Алаугану и внуку Карашауаю. Сказания о Дебете наряду с сюжетной группой о рождении нартских героев являются наиболее архаическим пластом рассматриваемой версии, так как они испытали сильное влияние языческой мифологии. Во всех сказаниях Дебет — не только первый

нарт, но и первый кузнец и оружейник на земле: Бог, создав Дебета, поселил его у подножия Эльбруса и он обучил «своих соплеменников ковать железо» (Нарты, 1994, с.305). Дебет, как и Сатанай, наделен универсальными функциями. В сказаниях постоянно подчеркивается роль Дебета-первотворца: он первый на земле изготовил различные предметы быта, оружие и доспехи, подковал нартских коней, а в одном из вариантов сказаний говорится, что он выковал даже коня. Данные мотивы характерны и для эпосов тюрко-монгольских народов (Михайлов Г.И. 1971.с.56). С именем Дебета связаны и такие космогонические мотивы, как появление звезд, звездопад (Нарты...,1994, с.596-597). Мастерство Дебета в эпосе ценится и воспевается не меньше подвигов нартских героев, ибо, как говорится в одном из сказаний о нем, «нарты не смогли бы победить своих врагов на земле без всепокрушающего оружия Дебета и боевых коней, которых он подковывал».

Сказания о женитьбе сына Дебета Алаугана на эмегенше, о рождении Карашауая и его воспитании на Эльбрусе относятся к самобытным эпическим текстам нартского эпоса балкарцев и карачаевцев. Алуган, женившись на дочери эмегенши, привозит ее в страну нартов. Но его чудовищная жена (есть варианты, где она изображается даже пятиглавой) пожирает не только своих детей, но и чужих. Опечаленный этим, старый Алауган по совету Сатанай сам (в некоторых вариантах Сатанай или мать Алаугана) во время очередных родов эмегенши выкрадывает ребенка и прячет его в ледниках Эльбруса, где он и вырастает, вскормленный его ледяными сосульками. В некоторых вариантах воспитательницей, воспитательницей и наставницей Карашауая выступает Сатанай. Она часто приходит к леднику и присматривает за мальшом. В один из своих визитов она смастерила Карашауаю лук и стрелы (по некоторым вариантам, он их делает сам), и маленький Карашауай, став искусным стрелком, не пропускал ни одной птицы в небе. Сатанай испытывает силу и ловкость мальчика и только тогда приводит его в страну нартов, где он едва не был съеден родной матерью. Но юный нарт убивает ее.

Многие из этих мотивов имеют яркие параллели в эпосе тюрко-монгольских народов. Например, рождение будущего героя в семье старых бездетных родителей; «отец перед нависшей опасностью прячет сына на вершине горы» (Суразаков, с.173); герой проходит и своеобразную «учебу» — «из самодельного лука, сделанного ему духом — хозяйкой Алтая, пестуньей его... стрелял в птиц и зайцев» (Пухов,1975,с.31); в публикации Н. Я.Никифорова будущий герой

«бегает с луком... Не пропуская кверху летящую птицу... убивает» (Никифоров, с.70). «Во всех подобных случаях, — отмечает В.М.Жирмунский, — владение луком, удачная охота считаются признаком возмужалости богатырского младенца» (Жирмунский, 1974, с.248).

Специфическая особенность карачаево-балкарских сказаний о Карашауае — подробные описания его верного, боевого коня: укрощения, клятвы коня и всадника, испытания ими друг друга, и т.д. Дар перевоплощения коня и яркие атрибуты морского коня в общекавказской Нартиаде типичны только для богатырского коня карачаево-балкарского Карашауая (Нарты..., 1994, с.с.437, 438, 440, 441). Все эти мотивы традиционны и детально разработаны в эпосе тюркских и монгольских народов (подробнее см. Липец, с.124-241). Например, «в башкирском эпосе популярен древний мифологический сюжет о водяных конях... и об их вожаке Ак-Бузате...» (Липец, с.125)]. Из морских коней произошел и крылатый конь Кёр-оглы — Гыр-ат. О чудесных морских лошадях-драконах, встречающихся в фольклоре монголов, упоминает в одной из своих работ и Г.Н.Потанин (Потанин, 1893, с.125]) и т.д. В отличие от других версий нартского эпоса, у балкарцев и карачаевцев наряду с прозаическими текстами имеется и ряд песен, посвященных «трехногому, медноухому, булатнокопытному» Гемуде (Нарты, 1994, с.с.437, 438, 440, 446), которые, вероятно, восходят к жанру «хвалы коню», имеющему широкое распространение в эпической традиции тюркских и монголоязычных народов (Липец, с.228). Значительное число сказаний в цикле о Карашауае посвящено его победе на скачках нартов. Варианты этой сюжетной группы и сказание «Как нарт Карашауай женился на дочери могущественного падишаха» (Нарты, 1994, 477-482) обнаруживают разительное сходство с эпосом некоторых тюрко-монгольских народов (см. подробнее (Жирмунский, 1974, с.279, 301; Суразаков, с.193, 194). Особенно много параллелей к циклу Карашауая мы выявили в алтайском эпосе «Маадай-Кара» (см. Суразаков, с.166-217; «Маадай-Кара», 1973).

Центральное место в системе образов балкаро-карачаевского нартского эпоса занимают Ёрюзмек и Сатанай. Сказания и песни о них составляют самостоятельный законченный цикл, в котором различные эпизоды из их «эпических биографий» разработаны во всех деталях. В исследуемом эпосе Ёрюзмек предстает не только как «вождь, муж и старец», но и как могучий богатырь — предводитель нартских

воинов. Постоянно подчеркивается его богатырство, физическая мощь, стремительность:

От его крика горы и скалы дрожали,
 Дыханием своим он туманы разгонял.
 Он головы рубил, как траву косил...
 На вороной лошади с гибкими подпругами,
 Крылатей могучего орла,
 С молнией равный всадник (Нарты, 1994, с. 320).

Нужно подчеркнуть, что в песнях и сказаниях об Ёрюзмеке воссоздаётся «особый портрет богатыря, находящегося в гнев...» (Пухов, 1962, с. 67), характерный для эпической традиции тюрко-монгольских народов (об этом подробнее см. Гацак, с. 25-32). В сказаниях о детстве Ёрюзмека: «Дебет и Ёрюзек», «Как Ёрюзек пришел к нартам», он предстает сиротой. А в сказании «Рождение Ёрюзмека» говорится, что кузнец Дебет в горах увидел, как с неба на землю упала большая хвостатая звезда. Когда он пришел к месту ее падения, то увидел расколовшийся надвое большой синий камень: между этих обломков лежал младенец-богатырь, который, «крепко схватив за шею громадную волчицу, сосал ее молоко» (Нарты..., 1994, с. 308-309).

Первый подвиг юного Ёрюзмека — победа над божеством нартов «всемогущим Пуком» (Фуком). Спасаясь от преследования Ёрюзмека, Пук улетает на небо. «Так как Пук был бог, то он, разгневавшись на нартов, задержал дожди; произошла сильная засуха, хлеба перестали цвести, деревья стояли без листьев, животные не плодились, женщины не рожали. Наступило для нартов тяжелое время» (Нарты, 1994, с. 322). По совету Сатанай Ёрюзмека зарядили в пушку (в одном из вариантов Ёрюзек попадает в небесное жилище Пука при помощи бурдюка, наполненного воздухом, — «Как Ёрюзек сражался на небе с Фуком», а в другом при помощи желим топа — «воздушного шара» — «Как Ёрюзек победил Фука»), выстрелили в небо, и он очутился в небесной крепости (замке, доме) Пука. Здесь, по одним вариантам, он хитростью легко убивает врага, по другим — побеждает в трудной богатырской схватке.

После смерти Пука «семь недель лился дождь с кровью; на земле опять наступил берекет — довольство: хлеба начали цвести, деревья

приносить плоды, животные размножаться, женщины — рожать детей» (Нарты, с.323). Ёрюзбек возвращается на землю на коне-ветре, которого к нему послала Сатанай. Нарты устраивают в честь него большой той и поют величальную песню, в которой прославляют Ёрюзмека и его подвиг. А в варианте Урусбиева «Урызбек за свой подвиг был сделан главою нартов, стал общим любимцем и женился на прекрасной всезнающей княжне Сатанай». Сюжет о том, как герой или враг героя улетает в небо от преследования, характерен и для тюрко-монгольской традиции. Так, в «Повести о Хан-Харангуе» герой поднимается на небо, чтобы расправиться с небожителем Эрхем-хар, который является его соперником и врагом, а «один халх-монгольский баатр поднялся на небо, спасаясь от своих врагов» (Михайлов, 1971, с.108].

Проведенный сравнительный анализ дает нам основание говорить о связи карачаево-балкарских вариантов сказания о борьбе Ёрюзмека и Фука (Пука) с тюрко-монгольской традицией. Во-первых, большинство сказаний на этот сюжет имеют стихотворно-песенную форму. Во-вторых, само божество Фук (Пук), которое относится к специфически карачаево-балкарским, нартским персонажам, генетически восходит к архаическому пласту мифологии тюрко-монгольских народов. Так у монголов — буг, у тувинцев — пук (кара бук) — злой дух, божество (Мифы народов мира, т.2, с.540]. «Пук — это бесчисленное множество духов... окружающих человека и делающих ему всякие пакости», - пишет Г.Н.Потанин (Потанин,1916, с.108). В сказаниях, где фигурирует Пук, упоминается также его конь-дракон. Мы не исключаем того, что в них речь идет о мифической породе превосходных пестрых морских лошадей — драконов, встречающихся в фольклоре и летописях монголов (Потанин,1893 с.125). К архаической эпике тюркских народов относится и то, что помимо общекавказского «нарт» с именем Ёрюзмека (во всех вариантах) широко используются эпитеты «алп» («богатырь»), «деу» («могучий»), «эр» («муж», «герой»), которые относятся «к наиболее активной и частой лексике тюркского эпоса» (Неклюдов1974, с.235).К числу тюркских в вариантах данного сказания отнесятся и образ «алмосту», этнографические и социальные термины «тёре», «той», традиционное эпическое число тюрков «сорок», меру веса «батман» и т.д.

С Ёрюзмеком в Нартиаде связан и сюжет «пир с западней». Согласно варианту Урусбиева, опубликованному в 1881 году нарты хотят отравить Ёрюзмека на пиру, недовольные тем, что «во главе

их находится старик». По другим вариантам пир устраивает сын Фука, чтобы отомстить ему за смерть своего отца. Во всех вариантах жена Ёрюзмека, всезнающая Сатанай, ведая, что его хотят умертвить отравленным питьем, вставляет ему в горло медную трубочку и велит ни за что не садиться на почетное место, куда его будут усиленно приглашать, и, сославшись на старость, сесть у дверей на пуховики. На первый взгляд может показаться, что этот наказ, как и в дигорском варианте осетинского эпоса, мотивирован тем, чтобы жидкость из трубки выливалась в пуховики. На самом же деле наказ связан с мотивом ямы. Об этом свидетельствует сказание «Ёрюзек и Кайтмырза» (Нарты, 1994, с.329), в котором часть нартов во главе с сыном Фука (Пука) Кайтмырзой копают глубокую яму под самым почетным местом в доме, где будет проходить их пир, и готовят отравленную бузу. Такие мотивы, как отравленное питье и яма на пиру, конечно, относятся к так называемым мировым мотивам. «Тема пира-западни вполне обыденна и... в старом фольклоре народов Кавказа» (Дюмезиль, с.55). Но наиболее разработанны и излюбленны они в фольклоре тюрко-монгольских народов (см.: Потанин, 1883, с.135,178-179,375; Никифоров, с.384; Поппе, с.81; Шаракшинова, с.115; Уланов,1963, с.72; Михайлов, 1971, с.381; Липец,1974, с.33] и др.). Как отмечает Г.Н.Потанин, «отравление или опаивание особенно сильным... вином в сказках и былинах (тюрко-монгольских. — Т.Х.) часто соединяется с низвержением в яму» (Потанин, 1883, с.805).

В данных сказаниях и мотив трубки, несомненно, относится к числу тех, которые предки карачаевцев и балкарцев принесли из тюрко-монгольского мира. Так, трубочки для отвода отравленного питья упоминаются и в архаических улигерах бурят. А.Уланов в работе «Бурятский героический эпос» пишет: «В улигерах встречаем хорур, хобоол — трубочки. Когда героев угощают мангадхайки ядовитым чаем, то они отводят его при помощи этих трубочек» (Уланов, 1963, с.72). Помимо медной трубки для отвода отравленного питья к тюрко-монгольской традиции в анализируемой сюжетной группе относится и «котел о сорока ушках, в котором собравшиеся на «пир с западной» зложелатели Ёрюзмека варят мясо сорока быков. Например, в «Маадай-Кара» мясо варят в стоухой бронзовой чаше («Маадай-Кара», 1973с.343,348); в фольклоре алтайских народов встречаются чугунные котлы о шести, семи, семидесяти ушках (Вербицкий, с.140); в монголо-ойратском эпосе говорится о бронзовом котле с пятью ручками (Владимирцов, с.172) и т.д. В вариантах этого сказания упоминается

и общетюркский обычай, по которому при дележе мяса на пиру ноги забитых животных давали детям.

Как и во всех версиях Нартиады, в сказаниях балкарцев и карачаевцев, где фигурирует жена Ёрюзмека Сатанай, подчеркивается ее исключительное место в нартском обществе. Несмотря на то, что Ёрюзбек выступает предводителем нартов, почти во всех сказаниях, он ничего не делает без совета и благословения Сатанай. Не только Ёрюзбек, но и все жители нартской земли — «лишь исполнители ее воли и советов». Сатанай дочь солнца и луны (Нарты, 1994, с.306). Мотив женитьбы героя на дочери Солнца и Луны встречается и в эпосе многих народов. С.С.Суразаков пишет: «Мотив женитьбы богатыря на дочери Неба, Солнца, Месяца относится к глубокой древности. Он имеет место не только в алтайском эпосе, но и в эпосе якутов, бурят и других тюрко-монгольских народов» (Суразаков, с.139).

У балкарцев и карачаевцев божественным происхождением Сатанай обусловлен и ее культ как матери-прародительницы нартов. Выйдя замуж за Ёрюзмека, она «стала матерью нартов» (Нарты, 1994, с.308). А по сказанию, записанному Н.М.Дрягиным в 1828 году Сатанай — «славная прародительница Шауая, Алаугана и Сосурука» (Дрягин, 1830, с.28]. Помимо культа матери-прародительницы в ее образе, прослеживается и культ какой-то астральной богини предков балкарцев и карачаевцев, связанной с их солярными и лунарными мифами. Кроме этого мы считаем, что в ее образе нашли отражение и их представления о матери-земле. Наверное, поэтому функции этой мудрой, вещей чародейки универсальны: она исцелительница и покровительница, советчица и помощница всех нартов, восприемница и воспитательница Сосурука и Карашауая. Ясновидение Сатанай — ее обязательный знак, о чем свидетельствуют и такие ее постоянные определения, как «вещая», «ведунья», «всезнающая», «ясновидящая», «провидица» («билгич», «куртха», «хар затны билиучу», «обур»).

Универсальность функций Сатанай и ее культ в карачаево-балкарском эпосе, конечно же, predeterminedены ее небесным происхождением. Ее деятельность, как и деятельность нартского кузнеца Дебета, имеет общенартское значение: в большинстве сказаний подчеркивается, что нарты уничтожили всех своих врагов на земле благодаря советам и помощи Сатанай и мастерству кузнеца Дебета.

С одним из центральных образов Нартиады Сосуруком связаны такие архаические мотивы как рождение из камня, условная неуязвимость, добывание огня, богатырские игры-состязания с великаном и др. У балкарцев и карачаевцев помимо традиционного сказания о рождении его из камня, где, как и в других национальных версиях, фигурируют Сатанай, нартский пастух и нартский кузнец, зафиксировано сказание о том, что у одной могучей реки на глазах у нартов, возвращавшихся из похода, раскололся большой камень — сосар (гранит, речной валун) и оттуда появился богатырь-младенец (Нарты, 1994, с.119). Одной из особенностей карачаево-балкарских вариантов на этот сюжет является и то, что в них, в отличие от других версий, описывается внешний облик младенца (Нарты, 1994, с.367). В одном из вариантов сказания о рождении Сосурука своеобразно трактуются и действия Сатанай. Извлекая Сосурука из камня и перерезая ему пуповину, она совершает магический обряд и при этом заклинает Тейри Неба, Тейри Земли, Тейри Воды и Тейри Огня: «Сделайте его настоящим нартом: пусть его не берут ни меч, ни стрела! Пусть всегда побеждает он своих врагов!».

Мотив петрогенеза характерен не только для кавказской Нартиады. Так, в хетто-хурритском эпосе бог Кумарби порождает каменного богатыря Улликуммена, в иранских мифах из камня рождаются Митра и его сын. и т.д. (Об этом см.: Церен, с.264). Мотив «рождение из камня» популярен и в фольклоре тюрко-монгольских народов (см.: Михайлов, 1971. с.130,131; Пухов, 1962, с.139; Алтын-Арыг, с.301) и др.). Однако в их фольклоре мотив оплодотворения камня отсутствует. Что касается формулы неуязвимости, то, как отмечает В.Жирмунский, в эпосе тюркоязычных народов она встречается не только при описании различных качеств богатыря. Так, например, в казахской богатырской сказке «Кан Шентей» «формула повторяется в благословении героя матерью; в «Эркем-Айдаре» — в заклятии его сестры-волшебницы. «Такой же характер магического заклятия носит благословение матери-пери в рассказе о Депе-Гёзе» в «Книге моего деда Коркута» : «Сын да не воткнется в твое тело стрела, да не будет рубить твое тело меч!» (Книга моего деда Коркута, 1962, с.223).

В нартском эпосе балкарцев и карачаевцев (как и в их материальной и духовной культуре в целом) тюрко-монгольских элементов намного больше, чем это принято считать в нартоведении. При этом они характерны не только для исследуемой версии эпоса. На наличие значительного количества тюрко-монгольских параллелей в

общекавказской Нартиаде указывают в своих работах Вс.Ф.Миллер, Г.Н.Потанин, В.И.Абаев, П.У.Аутлев, Т.А.Гуриев, А.З.Холаев и др., ибо, как известно, она «в какую-то эпоху» испытала на себе тюрко-монгольское влияние. «Сомнительно, — утверждает исследователь осетинского эпоса В.И.Абаев в своей работе «Нартковский эпос осетин», — чтобы это влияние ограничилось только несколькими собственными именами. Вместе с именами могли быть заимствованы отдельные сюжеты и мотивы. В деле выявления монголо-тюрских элементов в нарттовском эпосе предстоит еще большая работа» (Абаев, 1982, с.56).

То, что сюжетобразующие мотивы сказания «Добывание нартом Соуруком огня» (игры Соурука с великаном, смерть от своего оружия, предсмертная хитрость великана и др.) традиционны не только для общекавказской Нартиады, но широко представлены и в эпической традиции некоторых тюрко-монгольских народов, указаны В.В.Радловым (Радлов, 1866), Г.Н.Потаниным (Потанин, 1893), Н.Боратава и другими. В публикации В.В.Радлова «Ак-Кобэк» помимо мотива предсмертной хитрости великана встречаются яркие параллели к мотиву игр Соурука с великаном: «Из войска Кидэна выходит на бой с Ак-Кобэком богатырь Салар-Казан. Ак-Кобэк не открылся ему, выдал себя за повара Ак-Кобэка. Салар-Казан узнает от него, на какие чудотворства способен Ак-Кобэк, и два указанных чуда тотчас же исполняет: жует раскаленные стрелы и выплевывает, принимает на голову скатанный с горы камень. Третье чудо мнимый повар описал так: Ак-Кобэк входит в воду, я замораживаю воду, образуется лед в шесть сажен толщиной, Ак-Кобэк поднимает лед и относит на вершину горы. Салар-Казан садится в воду по шею, Ак-Кобэк замораживает лед и только тогда открывает Салар-Казану свое имя; Салар-Казан не может поднять льда. Ак-Кобэк отрубает ему голову» (цит. по работе: Потанин, 1899, с. 669].).

В своем примечании к этому тексту Г.Н.Потанин писал: «В кавказской сказке о Сосырыко великан глотает раскаленное железо, катает камень в гору и замерзает в озере... Сосырыко на месте Ак-Кобэка, великан отвечает Салар-Казану (вар. Самыр-Казан'»)» (Потанин, 1899, с. 670).

В работе «Тангутско-Тибетская окраина Китая» Г.Н.Потанин, отметив параллель между Соуруком и Ак-Кобэком, приводит еще ряд параллелей к сказаниям о Соуруке и к другим циклам нартского эпоса из степного фольклора (Потанин, 1893, с. 121-125).

Нетрадиционен у карачаево-балкарцев и финал этого уникального сказания: нарты после возвращения Сосурука с огнем устраивают пир в его честь и, передав ему чашу героя, — Агуну, которая до этого принадлежала самому сильному и храброму нарту Ёрюзмеку, поют песню, прославляющую его подвиг. Отсутствие мотива величания героя в других версиях и наличие его также в вариантах сказания о борьбе Ёрюзмека с Фуком (Пуком) позволяют предположить, что он восходит к древним тюрко-монгольским славословиям (магталам) в честь героя.

Один из первых исследователей карачаево-балкарской мифологии, Л.И.Лавров, указывал и на параллельное существование в их религиозных верованиях «древнетюркских, аланских и кавказских пластов». При этом он на большом фольклорном и этнографическом материале убедительно показал, что доминирующим у них является тюркский пласт. Так, в религиозных верованиях балкарцев и карачаевцев главенствующее положение занимал Тейри (Тенгри) — верховное божество всего тюрко-монгольского мира. В начале XIX в. Г.Ю.Клапрот писал, что «балкарцы и карачаевцы почитают бога, именуемого не Аллахом, а Тенгри, в качестве подателя всякого добра» (Адыги, юалкарцы и карачаевцы...», с.245).

В сказаниях Тейри выступает как «творец и податель добра и блага». Когда появились нарты, «Тейри Неба, Тейри Солнца, Тейри Земли и Тейри Воды посоветовались [и решили]: Тейри Воды будет давать роду человеческому воду для питья; Тейри Земли взял на себя растить урожай и кормить человека; Тейри Солнца — светить; Тейри Неба — посылать дожди». (Нарты, 1994, с.302). Тейри покровительствует и помогает эпическим героям во всем.

В мифологической системе балкарцев и карачаевцев, как и у многих народов мира, особое место занимали священные деревья, которые манифестировали сакральный центр обряда. Судя по тому, что к этим культовым деревьям (Раубазы — в Балкарии; Жангыз терек — Одинокое дерево — в Карачае) обращались с различными испрошениями, им приписывались универсальные функции. И у киргизов священные деревья назывались «одинокое дерево» — «жангыз агач». Такое название бытовало и в Монголии: «ганцханмодо» — «одинокое дерево» (Никифоров, с. 280). Как и у древних тюрков, деревья посвящались Тейри и были как бы посредниками между ним и людьми.

В нартском эпосе балкарцев и карачаевцев реликты, связанные

с культом дерева, встречаются в песне «Волшебная палка нартов» (Нарты.1994,с.584). В ней говорится о том, что у нартов была палка, излечивавшая нартов от всех болезней, а между эмегенами сеявшая мор. «Однажды нарты вышли на борьбу с эмегенами и истребили их этой палкой». Палки, обладающие чудесными свойствами, есть и в фольклоре тюрко-монгольских народов и, вероятно, и у них являются реминисценцией культа дерева. Так, «Гесер пересекает палкой море и загоняет в него чертей. Особенно популярен миф о шерстобитном прутике — хабай Манзан Гумэ — бабушки... Она дает этот прутик герою сказания... и тот забивает им до смерти чудовище... которого нельзя было победить ни мечом, ни стрелами» (Уланов, 1975, с. 112). Г.Н.Потанин в IV томе своих «Очерков...» приводит сказание, герой которого — охотник — находит палочку и берет ее с собой, подумав: «Годится огонь растопить». Палочка оказывается волшебной — она на расстоянии убивает и животных и людей, когда же охотник помахал «палочкой над неприятельским войском.., все оно легло мертво» (138, с. 402).

Как известно, волк был одним из тотемов тюрко-монгольских народов. В их эпосе «волк выступает то родоначальником, то кормильцем и воспитателем...» (Липец,1981,с.120). Реликты почитания волка мы находим и в эпосе балкарцев и карачаевцев, предки которых глубоко чтили волка: Ёрюзбек, по некоторым вариантам, вскормлен волчицей; одним из его постоянных атрибутов является волчья шуба - символ причастности его к волкам. Ведь в сказании «Рождение Ёрюзбека» на это указывается прямо: «...Он (Ёрюзбек. — Т.Х.), пососав молоко волчицы, породнился с волками», — говорит нартский пастух Дебету (Нарты.1994,с.308).

Волчья шуба Ёрюзбека, выступает и символом его власти, силы и знаком, отличающим его от других нартов как предводителя нартов, патриарха племени. Если в древности изображение волка было на знаменах тюркских племен, отмечает Р.С.Липец, то позднее изображение волчьей головы стали носить вожди племени, ханы и т.д. Этот знак был символом их власти, избранности.

В анализируемой версии помимо культа волка обнаруживаются и следы почитания ворона, который был одним из орнитоморфных тотемов древних тюрков и монголов (см.: Сумаруков, с.99; Авляев с.68-69 и др.).

Как мы отмечали выше, основными эпическими врагами карачаево-балкарских нартов являются эмегены. Если в сюжетах, которые известны и другим носителям Нартиады, великан рисуется в русле общенартских традиций, например, в вариантах об ослеплении Ёрюзмеком (Сосуруком) циклопа-великана, то в сказаниях, которые значительно отличаются от других версий или зафиксированы только в данном эпосе, налицо разительное сходство, а иногда и совпадение образа и функций эмегенов со сказочными и эпическими чудовищами тюркских и монгольских народов — якутским абаасы, монгольским мангусом, якутским мангадхаем, калмыцким мусом и мангысом, киргизским дёё-джалмаусом и т.п. (см.: Поппе, с.43-52; Потанин, 1883, с.703; «Алтын-Арыг» с.161-168, 182, 198-200; Неклюдов, 1984, с.111-124 и др.)

У многоголовых эмегенов, как и у мифологических чудовищ тюрко-монгольских народов, одна голова главная, а остальные второстепенные: когда Сосурук «отрубил у эмегена четыре неговорящие головы», тот не умер, так как его душа заключалась в пятой, говорящей голове, которую можно было отрубить только мечом самого эмегена. Здесь мотив «главной головы» неразрывно связан с мотивом «условной неувязимости» (Неклюдов, 1984, с.119).

У эмегенов в цикле Дебет — Алауган — Карашауай, как и у чудовищ-людоедов эпических произведений некоторых тюрко-монгольских народов, «проявляются черты матриархального уклада жизни» (Гомбоин, с.48). При описании женщин-чудовищ в обеих сравниваемых эпических традициях «подчеркиваются отвисшие груди, закинутае за спину» (см.: Неклюдов, 1984, с.116; Урусбиев, с.12). Как и женщина-чудовище джарутско-хорчинского эпоса Гилбан Шар (Неклюдов, 1984, с.118), как мифологический персонаж монголов ада (Хангалов, с.44), женщины-эмегенши пожирают своих новорожденных детей (жена Алаугана, прабабка эмегенов). Если в других национальных версиях Нартиады матриархальные черты присущи только Сатанай, то в эпосе балкарцев и карачаевцев эти черты характерны и для эмегенш. Только в исследуемом эпосе фигурирует образ прародительницы эмегенов (Нарты, 1994, с. 592-596). Архаические черты образа прабабки эмегенов, подробное, впечатляющее описание других эмегенш (жена Алаугана и ее мать, эмегенша из сказания «Сыновья Дебета и дочери эмегенши» (Нарты, 1994, с. 396-399), характерные только для карачаево-балкарского эпоса, дают основание считать их трактовку реминисценцией древней

тюрко-монгольской эпике, так как «мать чудовищ — обязательный персонаж в эпосе бурят, якутов, алтае-саянских народностей» (История всемирной литературы, т.3, с.696).

На более ранней стадии развития эпоса эмегенам присущи черты и атрибуты фантастических чудовищ (гигантские размеры, циклопическая сила, каннибализм; они говорят на своем, «эмегенском», языке; их приближение всегда сопровождается стихийными явлениями природы. Съев мясо или выпив кровь эмегена, нарты приобретают его силу, чудесные свойства: «Кто съест хоть один кусочек мяса эмегена, тот и в стужу не будет мерзнуть...» (Нарты, 1994, с.486-493). Эти мотивы встречаются и в эпосе тюрко-монгольских народов, например, «Жена Гэсэра советует ему выпить кровь убитого им мангыса: он не будет бояться мороза» (Потанин, 19899), с.563), а в «алтайском эпосе те или иные атрибуты чудовища (родинка, молоко, мозг, клыки) являются целебными средствами» (Суразаков, с.41). Несомненно, этот мотив относится к общефольклорному фонду. Например, в «Эдде» Сигурд, чтобы приобрести магическую неуязвимость, съедает сердце и купается в крови убитого им змея Фафнера, но в тюрко-монгольской эпической традиции это один из изблюбленных мотивов и имеет свои специфические особенности.

Со временем архаический, хтонический облик эмегенов меняется, они приобретают антропоморфные черты, правда гипертрофированно уродливые. Эмегены уже владеют человеческой речью, варят пищу, ездят верхом, им приписываются коварство и спесивость.

Совершенно иную интерпретацию теперь получает и мотив волшебной силы мяса (крови) эмегенов: даже после смерти части их тела обладают сверхъестественной силой и смертельны для нартов (варианты сказания о добывании Сосуруком огня; «Карашауай и один юноша»).

В более поздних редакциях балкаро-карачаевских сказаний мифологические образы эмегенов постепенно трансформируются в образы реальных врагов нартов (соперник, кровник, социальный враг).

Анализируемый материал показал, что общность эпоса балкарцев и карачаевцев с тюрко-монгольской традицией очень ярко проявляется так же в стилистических, лексических средствах, в поэтическом языке.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абаев В.И. Нартовский эпос осетин. Цхинвали, 1982.
- Авляев Г.О. Этнонимы-тотемы в этническом составе калмыков и их параллели у тюркских народов — Этнография и фольклор монгольских народов. Элиста, 1981.
- Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов. Нальчик, 1974.
- Азаматов К.Г. Пережитки язычества в верованиях балкарцев. — Из истории феодальной Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1981.
- Алиева А.И. Адыгский нартский эпос. Москва — Нальчик, 1969.
- Алпамыс-батыр. А.-А., 1961.
- Алтын-Арыг. М., 1988.
- Балканский Т., Хашхожев Э. К вопросу о протоболгарском Тагра (Тангра, Тенгри). — Болгарская этнография. София, 1984, кн.3.
- Валитова А.А. О некоторых терминах в «Кутадгу билиг». — КСИНА. 1963, № 63.
- Вербицкий В.И. Алтайские инородцы. М., 1893.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. Пб.-М., 1923.
- Гацак В.М. Устная эпическая традиция во времени. М., 1989.
- ГомбоинД.Д. Образы зооантропоморфных врагов в эрхит-булгатских улигерах. — Поэтика жанров бурятского фольклора. Улан-Удэ, 1982.
- Гордлевский В.Л. Из османской демонологии — Избранные сочинения. Т.3. М., 1962.
- Гордлевский В.А. Что такое «босый волк»? (К толкованию «Слова о полку Игореве») — ИАН СССР. 1947, т.6, вып.4.
- Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос (опыт историко-этнографического анализа). М., 1960.
- Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1967.
- Гуриев Т.А. К проблеме генезиса осетинского нартского эпоса (о монгольских влияниях). Орджоникидзе, 1971.
- Далгат У.Б. Героический эпос чеченцев и ингушей. М., 1972.
- Джангар. Калмыцкий народный эпос. М., 1958.
- Дрягин Н.М. Анализ нескольких карачаевских сказаний о борьбе нартов с еммечь. — Яфетический сборник. Л., 1930, вып.6.
- Дрягин Н.М. Любовные мотивы нартского эпоса горцев Северного Кавказа. — ТИЯМ. 1932, т.2.
- Дьячков-Тарасов А.Н. Заметки о Карачае и карачаевцах. —

СМОМПК. 1898, вып.25, отд.2.

Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М., 1976.

Жирмунский В.М. Некоторые проблемы теории тюркского народного стиха. — Тюркологический сборник. М., 1970.

Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л., 1974. История всемирной литературы. Т.1-4. М., 1983-1985.

Кляшторный С.Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках. — Тюркологический сборник, 1977. М., 1981.

Книга моего деда Коркута. М., 1962.

Лавров Л.И. Из поездки в Балкарию. — СЭ. 1939, № 2.

Лавров Л.И. Карачай и Балкария до 30-х годов XIXв. — Кавказский этнографический сборник. М., 1969, т.4.

Липец Р.С. Лицо волка благословенно. — СЭ. 1981, № 1.

Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М., 1984.

Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. М., 1973.

Мелетинский Е.М. Место нартских сказаний в истории эпоса. — Нартский эпос. Орджоникидзе, 1957.

Миллер В.Ф. Осетинские этюды. I-III. М., 1881-1887.

Михайлов Г.И. Мифы в героическом эпосе монгольских народов. — КСИНА. М., 1963, № 3.

Михайлов Г.И. Проблемы фольклора монгольских народов. Элиста, 1971.

Мифы народов мира. Т.1-2. М., 1980-1982.

Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. М., 1984.

Неклюдов С.Ю. Исторические взаимосвязи тюрко-монгольских фольклорных традиций и проблема восточных влияний в европейском эпосе. - Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.

Неклюдов С.Ю. Мифология тюркских и монгольских народов. - Тюркологический сборник. 1977. М., 1981.

Никифоров Н.Я. Аносский сборник. — ЗЗСОРГО. 1915, т.37.

Овалов Э.Б. Идеи и основные образы поэмы «О поражении свирепого Хара-Кинеса». — Вестник Калмыцкого НИИ. Элиста, 1976, № 14.

Поппе Н.Н. Халха-монгольский героический эпос. М.-Л., 1937.

Потанин Г.Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899.

Потанин Г.Н. Ерке. Культ сына неба в Северной Азии. Томск, 1916.

Потанин Г.Н. Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и

сказки. — «Живая старина» за 1916г. Пг., 1917.

138.

Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Ч.4. СПб., 1883.139.

Потанин Г.Н. Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Т.2. СПб., 1893.

Потапов Л.П. Древнетюркские черты почитания неба у саяно-алтайских народов. — Этнография народов Алтая и Западной Сибири. Новосибирск, 1978.

Потапов Л.П. Умай - божество древних тюрков. — Тюркологический сборник. 1972. М., 1973.

Пухов И.В. Героический эпос тюрко-монгольских народов Сибири. Общность, сходства, различия. — Типология народного эпоса. М., 1975.

Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо. М., 1962.

Радлов В.В. Образцы народной литературы тюркских племен Южной Сибири и Дзунгарской степи. Ч.1. СПб., 1866.

Рклицкий М.В. К вопросу о нартах и нартских сказаниях. - Известия Осетинского НИИ краеведения. Владикавказ, 1927, вып.2.

Стебтева И.В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы. — Тюркологический сборник. 1972. М., 1973.

Сумаруков Г.В. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М., 1983.

Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. М., «Наука», 1985.

Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск, 1989, кн.2.

Трояков П.А. От этнографических реалий к сказочному мотиву. — Фольклор. Поэтическая система. М., 1977.

Уланов А. Бурятский героический эпос. Улан-Удэ, 1963.

Уланов А.И. Об этапах развития бурятского фольклора. — Фольклористика Российской Федерации. Л., 1975.

Урманчиев Ф. По следам белого волка. — СТ. 1978, № 6.

Хаджиева Т.М. Некоторые повествовательные особенности карачаево-балкарского нартского эпоса. - Художественный язык фольклора кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1979.

Халанский М. Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 1885.

Хангалов М.Н. Собрание сочинений. Т.3. Улан-Удэ, 1960.

Церен Э. Лунный бог. М., 1976.

Чурсин Г. Почитание деревьев на Кавказе. — Кавказ. Ил. прилож., 1903, № 5.

Шаракишнова Н.О. Героический эпос бурят. Иркутск, 1968.

Щербак А.М. Огуз-наме. Мухаббат-наме. М., 1959.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т.40. СПб., 1897.

Н.Боратава (Ak-Köböк, Salur-Kazan et Sosurga. Un Motif de l'épopée oghouz et son rayonnement en Anatolie, au Caucase et en Asie Centrale par Pertev N. Boratav. L'Homme. «Revue, française d'anthropologie». Janvier—avril, 1963, p. 86—105. Vogt H. Dictionnaire de la Langue Oubykh. Oslo, 1963.)

**ADALET AĞAOĞLU’NUN “ESKİDEN, BİR SABAH...”
VE
VASİLİY ŞUKŞİN’İN “KIRILMA” ADLI ESERLERİNE
TOPLUMSAL VE PSİKOLOJİK YAKLAŞIM**

HACIZADE, Leyla
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

İnsanların, toplum hayatında kurduğu ikili ilişkiler ve oluşturduğu diyaloglar, diğer bilim dallarıyla birlikte edebiyatın da ilgi odağı olmuştur. Bu konuyla ilgili çeşitli sosyolojik ve psikolojik eserler verilmiştir. Çünkü kimi yazarlar duruma toplumsal bakış açısıyla bakarken, kimileri kahramanlarının psikolojilerini toplumsal ilişkiler çerçevesinde ele almıştır. Fakat bazı durumlarda bakış açısı okura veya eleştirmene göre değişmektedir. Şöyle ki, aynı eseri eleştirmenlerden birisi sosyal açıdan değerlendirirken, diğeri o eseri psikolojik olarak ele alabilmektedir. Değişmeyen bir şey varsa, o da edebî eserdeki toplumsal yansımaların, o döneme ait olduğudur. Yani, XX. yüzyılda yazılmış olan bir eser yazılmış olduğu dönemi ve toplum yapısını yansıtır.

Bildirimizin konusunu oluşturan ‘Eskiden, Bir Sabah’ ve ‘Kırılma’ eserleri XX. yy. toplumunu gözler önüne sermektedir. Eserlerden ilki, yani ‘Eskiden, Bir Sabah’ adlı hikaye Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınmış olup Türk edebiyatına aittir. Diğer bir hikaye olan ‘Kırılma’ ise XX. yy. Rus yazarlarından Vasiliy Şukşin’e aittir. Her iki yazar da eserlerinde, o dönemdeki toplumsal ilişkilerde açıkça görülen yozlaşmayı dile getirirken kahramanlarının bu duruma karşı tepkilerini ve psikolojik durumlarını da ustaca işlemiştir. Fakat toplumsal ilişkilerdeki yozlaşmayla ilgili Ağaoğlu kendi eleştirisini kahramanının düşünce süzgecinden geçirerek, Şukşin ise kahramanının davranışıyla ortaya koymuştur.

Söz konusu eserlerde görülmekte olan toplumdaki ikili ilişkilerde yozlaşmaya bildirimizde yer verecek olsak da, ağırlık vermeyi düşündüğümüz konu durumun psikolojik yönüdür. Yani, haksızlığa uğramış olan kahramanlarımızın bu durum karşısında ne düşündükleri ve nasıl tepki verdikleri her iki yazar tarafından da ilginç bir şekilde işlenmiştir. Bu noktada,

neden bu iki eseri seçtiğimiz ortaya çıkmaktadır. Çünkü her iki kahraman da aynı ruh hâli içerisinde verilmiştir. İkisi de ‘kırılğan’ insanlardır.

Psikolojik ve toplumsal yaklaşımla, aynı dönemde fakat farklı kültürlerde kaleme alınmış iki eser doğrultusunda varılan sonuçların, ortaya ilginç bir inceleme çıkaracağı kanısındayız.

Anahtar Kelimeler: İnsan, toplum, psikoloji, sosyoloji, yozlaşma, kırılma.

ABSTRACT

Social and Psychological Approach to Adalet Ağaoğlu’s *Once, a Morning* and Vasiliy Shukshin’s *the Resentment*

The binary relations that people make and the communication (dialogues) they develop in public life have been a focus for literature as well as the other sciences. Various sociological and psychological works are written on this subject. While some writers examine the situation from the social point of view, some others discuss the psychology of the protagonist with respect to the public relations. However in some cases the point of view changes according to the reader or the critic. That is the same work can be treated in sociological or psychological approach by different critics. The thing that does not vary is the fact that the social reflections in a literary work belong to that particular period of time. To put it in another words, the literary work produced in the 20th century reflects the period and the structure of the society it is written in.

Once a Morning and *The Resentment*, which are the subject matter of our study, illustrate the 20th century society. The story, *Once A Morning* written by Adalet Ağaoğlu belongs to the Turkish literature. The other story *The Resentment* is the work of Vasiliy Shukshin, the 20th century Russian writer. Both writers in their works not only express the degeneracy evident in social relations, but also reflect artfully the reactions of their protagonists against the circumstances, and their psychological condition. Although Ağaoğlu exhibited the criticism concerning degeneracy through the reasoning of the protagonist, Shukshin achieved it with the behaviours of the protagonist.

Degeneracy of the binary relations in society that is manifested in the stories mentioned above is going to be dealt with. Nevertheless the real matter of the discussion in the study is the psychological aspect of the problem. In the stories the writers explore in depth the intensive mental effort and the reactions of the protagonists enduring injustice. Here the

reason for the choice of these two stories appears. Both of the protagonists are depicted as someones experiencing the same mental condition. Both of them are “fragile”.

In our opinion, a very interesting research is going to emerge as a result of the psychological and sociological examination of the two stories written in the same period but relating to different cultures.

Key Words: Human, society, psychology, sociology, degeneration, resentment.

Edebiyatın kendi sınırlarını aştığı günümüzde edebî araştırmalar artık farklı bilim dalları da işin içine katılarak yapılmaktadır. Şöyle ki, bir edebî eser artık sadece edebiyat bilimi çerçevesinde incelenmemektedir. Söz konusu eserin geçtiği tarih, coğrafya da hesaba katılmakta ve eserin kahramanlarının ait olduğu toplum, kültür de araştırılmaktadır. Kahramanların içinde bulunduğu psikoloji ise zaten araştırmacıların dikkat ettiği ilk hususlardan birisi olmuştur. Tarih, coğrafya, toplum, psikoloji gibi özelliklerin de incelenmesi için araştırmacının, bu bilim dallarına başvurması gerekmektedir. Böyle bir bakış açısı, edebiyatı dar çerçevelerden ve kısır döngülerden kurtarmaktadır.

Bildirimizin konusu, farklı iki toplumun yazarlarına ait eserlerini toplumsal ve psikolojik olarak ele almaktır. Konu gereği, yukarıda da belirtildiği üzere edebiyat bilimi sınırları dışına çıkmak ve sosyal psikoloji alanına girmek gerekmektedir. “Kişiler arası ilişkileri ve etkileşimi odak noktası olarak alan ve sosyal etkileşimin psikolojik etkenlerini inceleyen” (CÜCELOĞLU, 1998: 514) sosyal psikolojinin, bu konuda bize oldukça yol göstereceği düşüncesindeyiz. Böylece, karşılaştırmalı edebiyat bilimi ışığında düşünülen bildiri konusu, sosyal psikoloji alanının da işin içine girmesiyle bakış açısını daha da genişletmektedir.

Şukşin’in “Kırılma” eserinin kahramanı Saşka Yermolayev ve Ağaoğlu’nun “Eskiden, Bir sabah...” eserinin kahramanının, toplum içerisinde karşılaştıkları bir olay ve her ikisinin de bu olaya tepkileri, ortak konuyu oluşturmaktadır. Her iki yazar da, olayların öncesini, sonrasını ve kahramanlarının duygu, düşünce ve davranışlarını oldukça ilginç bir şekilde anlatmaktadır.

1929’da dünyaya gelen Adalet Ağaoğlu, Türk edebiyatına çok önemli eserler kazandırmıştır. Yazar, eserlerinde kendine özgü bir anlatım tarzı

oluşturmuştur. “Eskiden, Bir sabah...” adlı öyküsünde de yazarın bu kendine has tarzını görebilmek mümkündür. Eserde, devrimci düşünceler için çalışan bir gencin, kitapçıya girerken, orada beklemekte olan bir bayana çarpması ve sonra kaba davranışı, yazar tarafından oldukça ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Yazar burada, sadece bu olayı anlatmakla yetinmemiştir. Bu kaba olaya maruz kalan kadının neler düşündüğü de, bilinç akışı ve iç monolog yöntemiyle okura aktarılmıştır.

Aynı yöntem, yani olay akışı ve kahramanın bilinç akışının paralel bir şekilde anlatılması, Şukşin’in “Kırılma” adlı öyküsünde de görülmektedir. XX. yy. Rus edebiyatının en önemli yazarları arasında sayılan Şukşin, bu öyküsünde Saşka Yermolayev’in, bir mağazada yanlışlıkla başka biri sanılmasını ve bunu kabullenememesini anlatmıştır.

Her iki öykü arasındaki anlatım tarzı birbirine benzese de, “Eskiden, Bir Sabah...” ben-anlatım şekliyle yazılmış, fakat “Kırılma” adlı öykü o-anlatımla yazılmıştır. Dolayısıyla, kahramanların duygu ve düşüncelerini aktarırken yazarlar iç diyalog, iç çözümlenme, iç monolog ve bilinç akımı gibi farklı teknikleri denemişlerdir.

Ağaoğlu, “Eskiden, Bir Sabah...” adlı öyküsünü daha çok iç diyalog tekniği ile yazmıştır. Tekin, iç diyalogu şu şekilde tanımlamıştır: “İç Diyalog, bir anlamda iç monoloğa benzer. Roman kahramanının, doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle-sanki karşısında birisi varmış gibi-konuşması, tartışmasıdır” (TEKİN, 2003: 259). Tekin’in bu tanımı doğrultusunda, ben-anlatımla yazılmış bir öykü olan “Eskiden, Bir Sabah...”ın, genel olarak iç diyalog tekniğiyle yazıldığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü, kahraman (yani anlatıcı) düşüncesini aktarırken, sanki karşısında biri varmış gibi konuşmaktadır. Örneğin, eserde genç adam, kitapçıya girerken, orada beklemekte olan bir bayana (eserin kahramanı ve anlatıcı) çarpar ve özür dilemek bir yana, bayanın ayakları dibine tükürür. Delikanlının bu kaba davranışı, bayanın zihninden şu düşünceleri geçirmiştir:

Bir çeşit tanıştırılmaydı bu. Artık, hiç değil şimdi bir özür diler sandım. Yani anlıyordum; yükü ağırdı. Sorumlulukları ağırdı. Pek de yorguna benziyordu ama, yine de insan birine tosladı mı, hem de olduğu yere kapaklatacak biçimde tosladı mı, kendisine toslanan nasıl çabucak, öyle kendiliğinden “Biraz dikkatli olsanız” falan derse, toslayan da en azından ağız alışkanlığıyla “Ah, pardon...” falan der. Artık sınıfına göre... “Ah, pardon...” der. “Vaay çarptık...” der. “Hay bana...” der. “Affedersin, kar-

deş” der; ne bileyim, bir şey der işte. Bizimki, “Ah, pardon...” falan demediği gibi, kendisini uyardığım halde de aldırış etmedi. Nerdeee... Üstelik, tükürüğünü cırk edip ayağının dibine attı (AĞAOĞLU, 2002: 211).

Ağaoğlu'nun, eserde *iç diyalogla* kahramanının duygu ve düşüncelerini anlatmasını gerektirdiği durumları, Şukşin kendi eserinde *iç çözümleme* yöntemiyle anlatmıştır. “İç Çözümleme (*interior analysis*) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanının duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir” (TEKİN, 2003: 260).

Saşka titremeğe başladı. Belki de, son zamanlarda hayatını iyi ve huzur içinde yaşamak konusunda düzene soktuğu ve hatta en son ne zaman içki içtiğini hatırlamadığı için, o sabahki kırgınlığı bu kadar keskin bir şekilde hissetmişti... Bir diğer sebep ise, kızının küçük sevgili elini tutmasıydı... Onu kızının önünde bu şekilde! Fakat o, ne yapması gerektiğini bilmiyordu. Burada omuz silkip dönüp gitmek en iyisiydi (Saşku zatryaslo. Mojet, ottogo on tak ostro počuvstvoval v to utro obidu, çto posledneye vremya naladilsya jit' horoşo, mirno, zabil daje kogda i vipival... İ ottogo yeşço, çto derjal v ruke malen'kuyu rodnyuyu ruku doçeri... Eto pri doçeri yego tak! No on ne znal, çto delat'. Tut bı pojat' pleçami, povernut'sya i uyti k çortu - ŞUKŞİN, 1979: 210).

Kullandıkları yöntemler farklı olsa da, yukarıda da belirtildiği üzere, her iki yazarın da, bu eserlere seçtikleri konu aynıdır: Kırılma. “Bu duygu, diğer şahsın davranışına tepki niteliğinde ortaya çıkar” diyor Anna Zaliznyak ve şöyle devam ediyor: “Kırgınlık, diğer bir insanın yetersiz ilgi (hâl hatır sormadığı), saygı (karşı tarafın fikirlerine aldırmadığı ya da değerinin düşük olduğunu ifade ettiği), güven (karşı tarafa önemli birşeyi anlatmadığı ya da ona zor bir görev vermediği, sözüne güvenmediği) vs. göstermediği ve bu, gerekli olan dikkat, saygı, vs. ölçüsünden daha az olduğu durumlarda ortaya çıkar” (ZALİZNYAK, 2006: 275).

“Eskiden, Bir Sabah...” adlı eserde kahramanın kırılması, Zaliznyak'ın belirttiği şekilde ortaya çıkmıştır. Yani kahraman, kitapçıya gelen gencin kaba davranışına bir tepki olarak ona kırılmıştır:

Delikanlı, kucağında kitap yüküyle içeri girince, küt diye tosladı sırtına. Tezgâhın üstüne yüzükoyun kapaklanıverdim. ... O, sırtıma toslayınca, kapaklandığım yerden bakıp:

“Biraz dikkatli olsanız!” demiştim.

Delikanlı, soluya soluya döndü. Ağzında birikmiş bir tükürüğü cırk edip attı yere, ayaklarımın dibine (AĞAOĞLU, 2002: 210-211).

“Kırılma” adlı öyküde de durum aynıdır. Mağazaya giden Saşa Yermolayev, oradaki satıcı kadın tarafından karıştırılır. Kadın, onu önceki akşam

gelip kavga çıkartan sarhoş adam sanır ve Saşa'ya o şekilde muamele eder. Ne olduğunu anlayamayan Saşa ise bu kaba davranış karşısında tepki olarak kırılır ve satıcı kadınla kırgın bir şekilde konuşur. Bu yanlış anlamayla başlayan ve bunun üzerine devam eden sohbet, Şukşin tarafından şu şekilde okura aktarılmıştır:

– *Neye bakıyorsun? Bakıyor! Hiçbir şey olmamıştı, değil mi? Küçük İsa gibi (masumca) bakıyor...*

Saşka nedense özellikle bu “Küçük İsa” sözüne kırıldı. Kırgınlıktan çenesinin nasıl kenetlendiğini hissederek, “– Bakın”, dedi, “– Siz galiba kendiniz sızmışsınız?”

(– *Çego glyadiş’? Glyadit! Niçego ne bilo, da? Glyadit, kak İsusik...*

Poçemu-to Saşka osobenno oskorbilsya za etogo “İsusika”.

– *Sluşayte, skazal Saşka, çuvstvuya, kak u nego svodit çelyust’ot obidi.- Vi, naverno, sami s pohmel’ya? - ŞUKŞİN, 1979: 210).*

Yukarıdaki örneklerin her ikisinde de görüldüğü üzere, aslında hem Saşa, hem de öbür öykünün kahramanı-anlatıcı kişi-kırılmakta haklılar. Çünkü, her ikisi de, kendilerine yapılmış olan haksız bir davranışla karşı karşıya kalmışlardır. “Eskiden, Bir Sabah...”ın kahramanı, hiç beklemediği bir anda birisi ona çarpmış ve özür dilemediği gibi, bir de bu kişi onun ayakları dibine tükürmüştür. Bu kaba davranışı, anlatıcı-kahraman hiç hak etmemiştir. Benzer olay Saşa'nın da başına gelmiş, Saşa da bu sonucu hiç hak etmemiştir. Aslında her iki kahramana da düpedüz saygısızlık yapılmıştır. Bu, sadece kırılan tarafın vardığı bir hüküm değildir. Kırıcı taraf, saygısızca davranışını açık bir şekilde ortaya koymuştur.

Cüceloğlu'nun da belirttiği gibi, insan, yeni birileriyle tanıştığı zaman farkında olarak veya olmayarak o kişilerle ilgili izlenimler oluşturmaya çalışır. Yani, o kişiyi tanıma çabasına girer, davranışının ya da sözlerinin asıl nedenlerini anlamak ister (CÜCELOĞLU, 1998: 515). “Eskiden, Bir Sabah...” ve “Kırılma” adlı eserlerde de kahramanlar, ömürlerinde ilk defa karşılaştıkları ve kendilerine bu denli kaba ve saygısızca davranan kişilerin davranışlarındaki asıl nedeni anlamaya çalışırlar. Ağaoğlu'nun kahramanı, şu sözlerle anlama çabasını dile getirmektedir:

Hadi bakalım, şimdi karar verin böyle bir durumda ne yapılacağına. İnsanları anlamaya çalışmakla ilgili bütün düşüncelerinizi toplayın, buna sınıf bilginizi ve bilincinizi falan da ekleyin; delikanlının, emekçinin yanında bir dergiyi çıkardığını hesaba katmayı, hele bunu hiç unutmadan

deyin ki: Bu delikanlı aile parasını pek güzel, diskoteklerde falan yiyebilirdi. ... Hadi, hadi, dürüst olunacaksa dürüst olalım. Bütün bilgilerimize, bütün bilginlerimize ve bütün öncülerimize sesleniyorum şimdi: Böyle bir olay tıpatıp, anlattığım biçimde başınıza gelseydi, ne yapardınız? ... Hadi toslaması kaza. Tükürmesi ne peki? (AĞAOĞLU, 2002: 211, 212, 215).

Saşa da, kendisine yapılan haksızlığı anlayamaz ve insanların bu kabalıklarının, haksızlıklarının, saygısızlıklarının sebebini düşünür kendi kendine:

O, kaban giymiş adamı beklemeye karar verdi. Konuşmak için. Nasıl olabilir? Küstahlığa daha ne zamana kadar yardım edeceğimizi sormak için. Ve niçin yalakalık yaptığını sormak için. Bu nasıl bir tavırdı? (On reşil dojdatsya etogo, v plaşçe. Pogovorit'. Kak je tak? Sprosit': do kakih por mi sami budem pomogat' hamstvu? Í s kakoy stati viskočil on takim podhalimom? Čto za manera? - ŞUKŞİN, 1979: 212).

Ayrıca Saşa, bu kaban giymiş adamın davranışını anlamak isterken, onun hayatını ve yaşam tarzını da tahmin etmeye çalışır. O adamın davranışının sebebini, yaşam tarzında arar:

Ne de olsa adam uzun yaşamıştı... Ve ondan geriye ne kaldı: korkak bir yalaka, polis çağırmak için hemen telefon etmeye koşmak. Peki o nasıl yaşadı? Hayatında neler yaptı? Belki de o, yaltaklanmanın hiçbir zaman, hiçbir yerde, hiçbir şekilde iyi bir şey olmadığını, kötü olduğunu tahmin etmiyordur... Bunu bilmeyecek bir hayat nasıl sürülür ki? Gerçekten, o nasıl yaşadı? Neler yaptı? (Ved'-mujik, dolgo jil... Í čto ostalos' ot mujika: trusliviy podhalim, srazu bejat' k telefonu-militsiyu zvat'. Kak je on jil? Čto delal v jizni? Mojet, on daje i ne dogadivayetsya, čto ugodniçat'-nikogda, nigde, nikak-nehoroşo, skverno... No kak je uj tak nado projit', çtobi ne znat' etogo? A pravda, kak on jil? Čto delal?- ŞUKŞİN, 1979: 213).

İnsanların bu şekilde davranmaları gerçekten gerekli miydi? Aslında, her iki öyküde de olayları gözden geçirdiğimizde, ilk aklımıza gelen şey, kahramanların, bu kadar basit olayları böyle büyütmeleleridir. Fakat, biraz daha derinden bakacak olursak, bunlar, o kadar da basit olaylar değil. Günümüzde kabalık, ne yazık ki, artık sıradan ve basit bir olay gibi algılanmaya başlamıştır. Ama Şukşin ve Ağaoğlu, eserlerinden de görebildiğimiz üzere, aynı şeyi düşünmemektedirler. Onlar, durumu daha içler acısı bulmaktadırlar. Gerçekten de, insanlar her geçen gün daha bencil ve daha saldırgan olmaktadır. Toplum, hızla yozlaşmaya doğru gidiyor. Yoksa “günlük yaşam mücadeleleri kahramanlarda sert bir tepki uyandırıp, onla-

rı, insanoğlunun küstahlığı, kayıtsızlığı ve her türlü insanî özellikleriyle ilgili uzlaşmaz düşüncelere sevk ediyor” mu gerçekten? (250 Zolotıh Soçineniy, 1997: 464). Tıpkı, Saşka Yermolayev’in sorduğu şu soru geliyor akıllara:

İnsanlara böyle neler oluyor?(Çto takoye tvoritsya s lyud'mi? - ŞUKŞİN, 1979: 213).

Ağaoğlu da, öyküsünde toplumun yozlaşmasını haklı gösterecek hiçbir bahane olmadığının altını defalarca çizmektedir. Eserin kahramanı, aynı görüşü paylaştığı kişi tarafından kaba bir davranışa uğradıktan sonra bu konuyu iyice düşünür, çarpan genci haklı gösterecek sebepler oluşturmaya çalışır kendi kendine, fakat mantığı hiçbir sebebi kabul etmez. Hatta, kendisine çarpılan bayanın vardığı düşünce şu yönde olur: her şeyden önce bu genç madem devrimci düşünceler uğruna çalışıyor, o zaman bu şekilde kaba bir cevap vermemeliydi. Tam tersi, kahramana göre, gencin ideolojik düşünceleri, böyle bir kabalığa müsamaha göstermez. Gerçek bir devrimci hümanist olmalıdır. Yazarın, okurlarına olayı eğer kendini haklı ve güçlü göstererek anlatsaydı, öykünün ne şekilde olacağını yazdığı kısımlarda, genci hiçbir şekilde haklı bulmadığıyla ilgili düşünceleri daha da net görülebilmektedir:

Önce kapaklattınız beni, sonra da tükürdünüz. Devrimciyseniz, devrimciliğinizi bilin. Unutmayın ki, gerçek bir devrimci, başkalarında eleştirdiklerini devralmaz, dedim (AĞAOĞLU, 2002: 214).

Bu haksız olaylara maruz kalan Saşka ve diğer kahraman, eserin başında oldukça sakin olmalarına rağmen, haksız kabalıklardan sonra saldırgan bir ruh haline geçmişlerdir. Bu da, bize, aslında basitmiş gibi görünen bu tür toplumsal olayların hiç de basit olmadığını ve kavgalarla sonuçlanabileceğini göstermektedir. Aşağılanma ve kabalık, karşı tarafta kırgınlık duygusu uyandırmaktadır. Bu duygudan kurtulmak için Zaliznyak, üç yöntem önermektedir: intikam almak, affetmek ve unutmak (ZALİZNYAK, 2006: 279).

“Eskiden, Bir Sabah...” adlı eserde kahraman, aklından delikanlıya sakin bir şekilde mantıklı cümleler söylemeyi geçirse de, artık öfkesine hâkim olamaz, İntikam almak için genç adamın kazağından tutup çekiştirmeye başlar:

Nasıl oldu bilmiyorum. Öyle diyeceğim yerde, böyle diyerek, kendimi delikanlının üstüne atlamış buldum. Avuçlarımda, çektikçe uzayıp sünen

bir balıkçı kazağı. ... Çünkü, ben tutunca, delikanlı: “Bırakın canım!” diye, silkelenip gitmek istedi. Ben, kazağın göğüs kısmını bırakmayınca da yardımcı: “Bırakın...” diye yankıladı. ... Dışarıdan birileri daha geldi. Yeni kitap alıcıları da olabilir, itişmeyi görüp koşan meraklılar da. Hep bir olup esnek kazağı elimden kurtardılar (AĞAOĞLU, 2002: 217-218).

Öfke dolu intikam düşüncelerini “Kırılma” adlı eserde de görebilmekteyiz. Kendisine sarhoş muamelesi yapan birisiyle sakin bir şekilde konuşmayı planlayan Saşka, o adamın evine gider, fakat orada kendisi dövüp sokağa atarlar. Bunun üzerine o da, büyük bir öfkeye kapılarak aklından kötü düşünceler geçirir:

Ve aynı hızla aklı gayet net bir şekilde çalışmaya başladı. Girişte güzel bir çekici bulunuyordu. Tekrar zili çalmak gerekiyordu; eğer kapıyı yaşlı adam açarsa onu itip içeri girebilmek gerekiyordu (İ tak je skoro, yasno zarabotala golova. ... V prihojey u nego lejit horošiy molotok. Nado opyat’ pozvonit’-yesli otkroyet pojiloy, uspet’ ottolknut’yego i proyti... ŞUKŞİN, 1979: 215).

Birbirine oldukça benzeyen bu iki olay, ve kahramanların bu olaylar karşısındaki duygu ve düşünceleri, farklı toplumlarda olmaları açısından oldukça ilginç bir özellik taşımaktadır. Toplum içerisinde insanlar sürekli karşılıklı iletişim içerisinde olduklarından, insanın toplumsal psikolojisi ve her toplumun farklı psikolojisi, farklı etkiler ve tepkiler ortaya çıkabilmektedir. Bunlardan birisi olan kırgınlık kavramının içerisinde şunlar yer almaktadır:

- diğer bir insanın bir şeyler yapması;
- bununla karşı tarafa zararlı bir şeyler yapması;
- bu yüzden o insana karşı davranışta kötü hisler olabilmektedir (ZALİZNYAK, 2006: 279).

Bu ve bunun gibi daha birçok insan ve toplum etkileşimi olabilmektedir. Sosyal psikoloji, edebiyata, insanın toplum içerisindeki bu etkileşimini açığa kavuşturmak için oldukça yardımcı bir bilim dalı olabilmektedir. Pospelov’un da belirttiği gibi, edebiyat sanatındaki bilginin asal nesnesi insandır: “Ancak edebiyat sanatında bilginin asal nesnesi, toplumsal bir varlık niteliğindeki insan yaşamının karakteristik özellikleridir (POSPELOV, 1995: 106).

Burada konuyu, Sosyal psikolojinin yardımıyla, karşılaştırmalı edebiyat biliminin geniş bakış açısı sunabilme olanağından faydalanarak ve

onun gerektirdiği kural ve yöntem çerçevesinde konuyu incelemeğe çalıştık. Gürsel Aytaç'ın "Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi" adlı kitabında şöyle demiştir: "Farklı iki ülkede veya farklı zamanlarda yaşamış iki yazarda aynı konuyu keşfetmiş olmak, bir çeşit iz sürme sonucu ortaya çıkarmak, bir başarı sayılabilir" (AYTAÇ, 2003: 88). Emel Kefeli'nin , karşılaştırmalı edebiyat bilimini, edebiyatı diğer ifade ve bilim alanlarına yaklaştırmaya olarak tanımlaması (KEFELİ, 2000: 17) da, bu bilimin sınırlarının genişliğini anlamak bakımından oldukça açıklayıcıdır. Tüm bu özellikleriyle, iki farklı kültürü, toplumu, insan psikolojisini ve farklı bir bilimi edebiyatla yaklaştırmaya açısından, karşılaştırmalı yapılan bu çalışmamızın faydalı olacağını umuyoruz.

KAYNAKÇA

1. **250 Zolotıh Soçineniy** (1997), Moskva: "Olimp" ACT.
2. Ağaoğlu, A., (2002), **Toplu Öyküler I (Yüksek Gerilim / Sessizliğin İlk Sesi)**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
3. Cüceloğlu, D., (1998), **İnsan ve Davranışı**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
4. Gürsel, A., (2003), **Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Say Yayınları.
5. Kefeli, E., (2000), **Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri**. İstanbul: Kitabevi.
6. Pospelov, G. N., (1995), çev. Yılmaz Onay, **Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
7. Şukşin, V., (1979), **Rasskazı**. Moskva: Hudojestvennaya Literatura.
8. Tekin, M., (2003), **Roman Sanatı (romanın unsurları)**. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
9. Zaliznyak, A. A., (2006), **Mnogoznaçnost' v Yazıke i Sposobı Yeyo Predstavleniya**. Moskva: Yazıki Slavyanskiy Kul'tur.
10. <http://www.shukshin.ru/>
11. <http://www.tosunnecip.blogcu.com/>
12. <http://www.vasiliyshukshin.ru/>

XVIII. YÜZYIL SAZ ŞAİRLERİNDEN ÂŞIK HAFIZ'IN TÜRK-RUS SAVAŞLARI İLE İLGİLİ ŞİMDİYE KADAR YAYIMLANMAMIŞ İKİ DESTANI ÜZERİNE

HASAN, Hamdi
MAKEDONYA/MACEDONIA/МАКЕДОНИЈА

ÖZET

Osmanlı yazmalarındaki epik örnekler arasında, tarih konularıyla ilgili olan şiirler, genellikle serhatlerde ve yeniçeri ocaklarında yetişen saz şairleri tarafından meydana gelmiştir. Hayatları hakkında çoğu zaman hiçbir şey bilmediğimiz bu gibi şairlerin şiirlerindeki olaylar, sık sık genel duygulanmalar şeklinde verilmiştir. Şiirlerde bahsedilen olayın da uzun yıllar devam eden savaşların hangi safhasıyla ilgili olduğu da kesinlikle anlaşılmıyor. Bu tebliğimizde bahsettiğimiz şiirler de bu tür metinlerdendir. Şiirlerden hareketle hem onları meydana getiren şair hem de onlarda bahsedilen olaylar hakkında bilgi vermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Âşık Hafız, Destan, tarihî gerçekler.

ABSTRACT

About Still Unpublished Two Epic Poems Related to Turkish-Russian Wars, Written By Aşık Hafız, Who is One of the Saz Poets of XVIII. Century

Among epic examples of the Ottoman manuscripts, the poems related to historical themes, are related by saz poets who are grown up by the borders and yeniçeri military services (ocakları), so we know nothing about their lives. The events in the poems of these poets are usually presented as general affectivities. We can not exactly understand about which phases of the longlasted wars events of the poems are related to. The poems that are mentioned in this paper are some of this kind of texts.

Having the poems as a base, we are going to give some information both the poets who are creators of these poems and about the events mentioned in them.

Key Word: Âşık Hafız, Epic, historical realities.

Çok geniş bir coğrafyada gelişen Türk halk edebiyatının eserleri henüz tam manasıyla derlenmiş ve incelenmiş değildir. Bu edebiyatın yazılı metinlere dayanan büyük bir kısmı, zaman içerisinde savaşlar, göçler ve daha başka nedenler dolayısıyla okuyucusuna kavuşmadan maalesef kaybolmuştur. Artakalan küçük bir kısmı ise, bugün halâ kimi evlerde veya kütüphanelerde bulunabilen çeşitli örneklerde ve mecmualarda gömülüp kalmıştır.¹ Onların içinde isimlerini duymadığımız ve eserlerini hiçbir yerde henüz görmediğimiz nice şairlere rastlanılmaktadır. Bunlar, Türk edebiyatı ve özellikle Türk halk edebiyatı bakımından olduğu kadar, Türk tarihi ve genel olarak Türk kültürü açısından son derece önemli eserlerdir. Halk edebiyatı malzemesi içinde lirik, epik, didaktik, satirik vb. gibi hemen hemen her konuda örnekler vardır.

Epik örnekler arasında, tarih konularıyla ilgili olan şiirler çoğunlukta- dır. Bu tür şiirler, genellikle serhatlerde ve yeniçeri ocaklarında yetişen saz şairleri tarafından meydana gelmiştir. Hayatı hakkında çoğu zaman hiçbir şey bilmediğimiz bu gibi şairlerin şiirlerindeki olaylar, sık sık genel uygulanmalar şeklinde verilmiştir. Böyle olunca da, şiirlerde bahsedilen olayların tarihî döşemesini tespit etmek oldukça güç oluyor. Bazan şiir- lerde bahsedilen olayı, uzun yıllar devam eden savaşların hangi safhasıyla ilgili olduğu da kesinlikle anlaşılmıyor. Hele savaşlar yer itibariyle tekrar- lanıyorsa, olayın zaman olarak tespiti daha da güçleşiyor. Bu tebliğimizde bahsedeceğimiz şiirler de bu tür metinlerdendir.

Biri “Destan”, diğeri “Tuna Destanı” başlığıyla kaleme alınan bu me- tinler aynı coğrafyada ve aşağı yukarı aynı düşmana karşı yapılan sa- vaşlarla ilgili söylenmiş şiirlerdir.² 1992 yılındaki Bosna savaşında Sırp saldırılarına hedef alınarak yakılıp yok olan Şarkiyat kütüphanesinin Türk- çe elyazmaları arasında 2392 sayısıyla kayıtlı olan bir yazmada tespit et- tiğimiz bu şiirler, bildiğimiz kadarıyla şimdiye kadar yayımlanmamıştır. Destan başlığı atında rastladığımız sözkonusu eserler, koşma biçiminde ve hece vezninin 11’i kalıbıyla kaleme alınmıştır. Ancak, vezin bakımından bazı yerlerde bozukluklar görülmektedir. Şiirlerin son dörtlüklerinde halk

¹ Saray-Bosna ve Üsküp kütüphanelerindeki Türkçe elyazmalarında Türk edebiyatının ve özellikle Türk halk edebiyatının değışiktürlerindeki eserlerle ilgili zengin bir malzeme vardır. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Dr. Hamdi Hasan, Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 782, Kültür Eserleri Dizisi: 81, Ankara, 1987; “Üsküp Halk ve Üniversite Kütüphanesi’nin Şarkiyat Bölümü’ndeki Cönklerde türk Destanları”, III. Milletlerarası türk Folklor Kongresi Bildirileri, II. Cilt. Halk Edebiyatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 78, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi: 21, Ankara, 1986, ss. 151-165.

² Bu dönemdeki savaşlarla ilgili daha geniş bilgi için bkz. Prf. Dr. Hamdi Hasan, “Eski Yugoslavya’daki Türkçe Elyazmalarında Tespit Edilen Destanlarda Silistre Kalesi’nin 1773 Yılındaki Ruslar Tarafından Kuşatılması”, I. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı Ve Folklor Kongresi, 11-12 Ekim 1988, Teblikler, Konya, 1988. s. 155-169; Aynı: Sesler, Sayı..

şairi birincisinde Hafız İbrahim, ikincisinde Âşık Hafız diye kendisini tanıtmaktadır. İsmine daha önce debazı şiirlerde³ Âşık Hafız veya Coşkun Hafız olarak rastladığımız bu şairin adından ve eserlerine dayanarak yaşadığı zamandan başka kimliği konusunda hiçbir şey bilmiyoruz.⁴ Burada hemen belirtelim ki, Hafız, Âşık Hafız, Coşkun Hafız ve Hafız İbrahim olarak rastladığımız⁵ bu şairin aynı kişi olup olmadığı konusunda da kesin bir bilgimiz yoktur. Ancak şimdiye kadar tespit edilip onun kaleminden çıkan şiirlerin, aynı dönemde ve aynı coğrafyada yaşanan tarihi olaylarıyla ilgili olması, bu isimlerin veya mahlasların aynı şaire ait olma ihtimalini güçlendirmektedir.

“Destan” başlığıyla kaleme alınan birinci şiirde, Rus - Osmanlı savaşlarından bahsedilmektedir. Destandan anlaşıldığına göre savaş, bugün Moldova’da bulunan Hotin kalesi etrafında meydana gelmiştir.

XV. yüzyılda Fatih Sultan Mehmed zamanında Türk ordularının surlarına kadar gelerek fethedemedikleri Hotin kalesi, Türklerin eline XVIII. yüzyılın başlarında geçmiştir. Prut savaşında Rusların mağlubiyetiyle neticelenen 1711 Stanileşti savaşından sonra bu kale ve eyaleti Boğdan’dan koparılıp Türk idaresi atına geçti. 1714 ile 1812 yılları arasında Hotin, kuzeye ve özellikle Rus çarlığına karşı, hele Kumaniça’nın kayıbından (1699) sonra, Osmanlıların kalkını vazifesini gördü.⁶

XVIII. yüzyıl boyunca Hotin birkaç defa, Ruslar tarafından, işgal edilmiştir. İlk olarak 1739’da bütün bölge Rus istilâsına uğradı; fakat aynı yılda, Belgrad antlaşması ile, Türklere iade edilmiştir.

Büyük Katerina ile III. Mustafa arasında ceryan eden 1769-1774 savaşının başından itibaren bu kuzey sınırı arazisi yine istilâya uğradı. Nisan 1769’da Prens Galitsin kaleyi muhafız el-Hac Çeteci Yeğen Hüseyin Paşa’nın elinden tam alacağı sırada, Selanik mutasarrıfı Ahıskalı Hasan, 20.000 asker ile imdadına yetişir ve Hüseyin Paşa’yı kurtarır. Kırım Hanı IV. Devlet Giray da kaleye 40.000 asker getirir. Ruslara karşı yapılan bir akın, Galitsin’in 100.000 kişilik ordusu püskürtülür ve Türkler kaleye sığınır. Ancak kale kuşatılır, Muhafız Hasan Paşa şehit düşer. Sadrazam

³ Bkz. Prof. Dr. Hamdi Hasan, a.g.e

⁴ Osmanlı Müellifleri’nde 1745’lerde yaşadığı kaydedilen Rusçuk Doğumlu Hafız Abdulah Efendi “Seyyid Abdulah İbn-i Seyyid Halil” adlı bir şaire rastlıyoruz Ancak, bu Hafız’la bizim şiirlerimizdeki Hafız adlı Efendi Osmanlı Müellifleri, C.2. Meral Yayınevi, İstanbul, 1972, s. 152.

⁵ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. : Doç Dr. Hamdi Hasan, “Sarayevo (Saray-Bosna) Şarkiyat Enstitüsü’ndeki Abdi İbn-i Mustafa El-Bakarî’nin Bir Cöngü”, Türk Kültürü Araştırmaları, Halil Fikret Alasya’ya Armağan, Ayır Basım, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1989, s. 113-129.

⁶ Aurel Decei, İslam Ansiklopedisi, Cilt. 5/I, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 1988, Hotin maddesi, s. 567-571.

Nişancı Mehmet Eminpaşa'nın kararsız bir ordu ile yaklaşması Hotin'i kurtaramaz.⁷ Bunun üzerine, sadrazam yerine, eski Bostancıbaşı Moldovancı Ali Paşa getirilir. O, bir müddet için Rusları püskürtmeğe muvaffak olur. Eski Sadrazam (Nişancı Mehmet Emin Paşa) ile Moldavya Voyvodası Grigore Ghica hezimetten (bozgundan) sorumlu tutulurlar ve İstanbul'da boyunları vurulur. Bununla beraber, 18 Eylülde, iyi müdafa edilen Hotin'e karşı, Rus Generali Bruce'nin bir hazırlık taruzundan sonra, Hotin ile Kamanıça arasında büyük bir meydan muharebesinde ve bilhassa Dnester üzerindeki köprü için yapılan savaşta, Galitsin Moldovancı Ali Paşa'nın kuvvetlerini bozguna uğratar ve güneye doğru çekilmeye mecbur eder. Bunun üzerine, Vezir Ali Paşa ile Hotin garnizonu paniğe uğrayarak kaleyi terk eder. Arkasından da Ruslar kaleye girerler

Destan başlığı altında kaydedilen birinci şiirde, Rusya'nın baş kaldırıp Osmanlılara karşı savaş açmasından bahsedilmektedir. Şiirde, bütün Türk destanlarına özgü olan bir yaklaşım içinde savaşın tarih kaynaklarına uygun bir biçimde tasvir edildiğini görüyoruz. Dolayısıyla, yukarıda belirttiğimiz gibi, Osmanlı sadrazamlarından olan Nişancı Mehmet Emin Paşa'nın Hotin'i kurtaramamasının nedeni, isteksiz ve kararsız bir orduyla kaleye yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, halk şairi destanda kendisinden :

*“Nişancı vezir divan olunacak
Ettiği işleri sual edincek
Moldovancı vezir mihre⁸ gelincek
Moskov baş kaldırdı bil padişahum.*

*Kala burçlarındantoplar atıldı
İki asker birbirine katıldı
Yedi hat⁹ altuna Hotin satıldı
Nişancı murtatdur bil padişahum.”*

şeklinde bahsederek, onun sözünde durmayan bir murtat ve bir devlet haini olduğunu bildirerek, devletin yüce divana çıkartılıp cezalandırılmasını istemektedir. Nitekim, yukarıda belirttiğimiz gibi, Paşa'nın hilesi anlaşılacak, İstanbul'a gönderilip boynu vurdurulmuştur. Yerine de, yürekli ve yiğit bir kahraman olan Moldovancı Ali Paşa getirilir. Ancak, dışardan kaleye zahirenin girememesi ve askerinin yemeği kesilmesi yüzünden asker zayıf düşmüş ve bitkin bir vaziyettedir.

7. a.g.e.

8. Mihr : sevgi, muhabbet

9. Parmağın on ikide biri olan bir ölçü

Bir yandan tedbirsizlik ve kararsızlıklar, diğer yandan savaşın uzamasıyla tükenen erzak yüzünden kale düşman tarafından alınmak üzere iken, Ahıskalı Hüseyin Paşa ve Kırım Hanı IV. Devlet Giray tarafından gelen yardımların ve Moldovancı Ali Paşa sayesinde, kale halkı kısa bir süre için düşman kuvvetlerini püskürtmeye başarır. Bu olay şiirin sonunda:

*“Kabul için dua et Hafız İbrahim
Müstecab eyleye ol Rabb’ir-Rahim
Cenk gününde namaz ile ol Kerîm
İnayet eyledi bil padişahım.”*

şeklinde kendini göstermektedir.

Yukarıdaki dörtlülüklerden görüldüğü üzere, Hotin kalesi etrafında meydana gelen Rus -Osmanlı savaşlarını Hafız İbrahim âdetâ bir fotoğrafçının objektifinden çıkmış gibi tarihî gerçeklere uygun olarak hemen hemen en küçük ayrıntılarına kadar sergilemiştir. Ancak, söz konusu olan şiirde, belirli aralıklarla bir kaç yıl devam eden bu savaşların tamamı kapsamamıştır. Onların devamını ve Türk ordusunun akıbetini şair, “Tuna’nın Destanı” başlığı altında diğer bir destanında dile getirmiştir. Aynı savaşları izleyen ve önceki şiirin devamı olarak yazılan bu eser, büyük bir ihtimalle, kalenin dışına açılıp Tuna ırmağının etrafında gelişen olaylara değindiği için, “Tuna’nın Destanı” şeklinde adlandırmıştır.

Bu destanda da, birincisinde oduğu gibi, savaş olayları, neden ve neticelerinin tarihi sırasına ve çok doğal bir gelişme içinde sergilenmiştir. Türk kuvvetleri, açlığa ve düşman gücüne dayanamayıp kaleyi terketmek zorunda kalmışlardır. Şiirde bu durum:

*“Nişancı murtattır ahdine durmaz
Moldovancı kelişdir kalayı vermez
Dışardan kalaya zahire girmez
Açlıktan yogoldi kul bil padişahım*

*Askerin tayini kesti vermedi
Kimi öldü kimi kaçtı durmadı
Bu misilli sefer kimse görmedi
Askere zülm oldi bil padişahım.”*

şeklinde gayet net ve açık bir biçimde belirtilmektedir. Destanın devamında, savaşların devamındaki gelişmeler tarih gerçeklerine uygun bir biçimde Türk ordusunun akıbeti ve ondan duyulan üzüntü sergilenmektedir.

Düşman konusunda yeterince bilgi sahibi olunmadığı gibi nedenler dolayısıyla, Tuna yalısının düşman elinde kaldığını bildiren şair, gaflet ve benzer nedenlerle başarıya ulaşamadığını bildirmektedir. “Tuna Destanı” başlığını taşıyan bu şiir, destandan çok bir ağıttır. Kişileştirme sanatından yararlanılarak, bu ırmağın ve havalisinin düşman eline geçişinden duyulan büyük acı ve üzüntü dile getirilmektedir.

*“Özi gibi kal’a düşmana kaldı
İslâm askerine kasavet doldu
Mescidüm mihrabım kâfire kaldı
Kaldım düşman elinde ah zâr eder Tuna.*

*Hakk’ın emriyle oynadı bulut
Kâfir askerini eyledi girift
Bir zaman ben idim İslâm’a kilit
Geçtim düşman eline ah eder Tuna’m.”*

Yukarıdaki dörtlüklerden anlaşıldığına göre şiirde, savaşların düşmanın lehine neticelenmesinin nedenleri, belirli ölçüde İslâm askerinde zaman içerisinde meydana gelen gevşekliğin, kayıtsızlığın ve vurdum duymazlığın bir neticesi olarak hatta bir Tanrı cezası olarak algılanmaktadır. Şiirde:

*Yarın Hakk’ın divana kurduk gidem
Başın olanlardan şikâyet idem*

gibi dizeler bu duygunun ifadesidir. Nitekim, şairin ismi geçen son dörtlükte geçen:

*“Âşık Hafız’ın sözü güher yüzüktür
Askerimiz gençtir rical bozuktur”*

şeklindeki dizelerde Tuna’nın düşman eline geçmesinin nedenlerini, aslında, askerinin genç, yüksek makamlarda bulunan yetkililerin ise bozuk olmasına bağlamaktadır.

Tarihî realiteye bağlılık, bu destan şiirlerinin epik tekniğini ve ifade tarzını da büyük ölçüde etkilediğini sanırız. Çünkü başka milletlerin epik şiirlerinde çok önemli bir ifade tarzı olarak kullanılan mübalağa (hyperbole) sanatı, bu şiirlerde yok gibidir. Söz konusu olan şiirlerimizde bu sanatın kullanılmaması, onların dünya halk şiiri çerçevesi içinde olduğu gibi, Türk destan şiirleri içinde de ayrı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellik Türk destanlarının tasnifi bakımından da önemlidir. Gerçi, eski

Türk destanlarında, az bile olsa, mübalağaya ve harikulade şeylere yer verilmiştir. Ancak, tarih olaylarıyla ilgili bizim görebildiğimiz şiirlerde bu unsura rastlanılmamaktadır.

Bu tebliğimizin konusu olan şiirlerde gözümüze çarpan başka bir özellik de, onların kompozisyon bakımından diğer Türk destanlarına ve özellikle XIX. yüzyıl Türk destanlarına uymamasıdır. Türk destanlarının çoğunda kendini gösteren serim, düğüm ve çözüm şeklindeki trajedik plan, bunlarda yoktur. Bu yönüyle yukarıdaki metinler, bazı araştırmacıların “şehir şiirleri” veya “şehir mersiyeleri” diye adlandırdıkları şiirleri hatırlatmaktadır.

Sonuç olarak, yukarıdaki destanlar, tarihî gerçeklere uyması dolayısıyla tarih olaylarıyla ilgili bilgi vermesi açısından olduğu kadar, Türk destanlarının dünya destanları arasındaki ayrılıklarını ve hususiyetlerini belirleyip göstermesi bakımından da önemlidir. Yunan destan anlayışına dayanan dünya destanlarının efsanevî olmasına karşın, Türk destanlarının mübalağaya iltifat etmeyen millî karakterinin bir neticesi olan gerçekçi ve tarihî olması dikkati çekmektedir. Bu özellikleri dolayısıyla, Hüseyin Nihal Atsız’ın söylediği gibi, “Türk destanlarına bir nevi halk tarihi demek bile mümkündür”.¹⁰ Aşağıda bu destanların Türkçe çeviri yazılarıyla birlikte asıl metinlerinin tamamını veriyoruz:

DESTAN

*1. Moskov baş kaldırdı İslâm üstüne
Nâmeler gönderdi bil padişahım
Düşmanına düşman, dostum dostuna
Böyle cevap yazdı bil padişahım.*

*2. Nişancı vezir divan olunacak
Ettiği işleri sual edincek
Maldavanci vezir mihre¹¹ gelincek
Moskov paşa kaçtı bil padişahım*

*3. Kala burçlarından toplar atıldı
İki asker birbirine katıldı
Yedi hat¹² altıma Hotin satıldı
Nişancı murtatdur bil padişahım.*

10. Hüseyin Nihal Atsız, Bütün Eserleri, 12, MAKALELER, 1, İkinci Baskı, Paşahan Matbaası, İstanbul, 1997, s. 266

11. Mihr : Sevgi, muhabbet

12. Parmağın on ikide biri olan bir ölçü.

4.Nişanci murtattır ahline durmaz
Moldovancı keleşdir kalayı vermez
Dişardan kalaya zahire girmez
Açlıktan yogoldi kul bil padişahım

5.Askerin tayini kesti vermedi
Kimi öldü kimi kaçtı durmadi
Bu misilli sefer kimse görmedi
Askere zülm oldi bil padişahım

6. Kabul için dua et
Hafız İbrahim Müstecab eyleye ol Rabbi'r-Rahim
Cenk gününde namaz ile ol Kerîm
İnayet eyledi bil padişahım.

(OİS.2392, 36a)

TUNA'NIN DESTANI

1. Düşman yok der için habersiz bulduk
Tuna yalısına karaul koduk
Eksüklüğü biz her an bulduk
Kaldım düşman elinden ah eder Tuna'm

2. Özi gibi kal'a düşmana kaldı
İslâm askerine kasavet doldu
Mescidüm mihrabım kâfire kaldı
Kaldım düşman elinden ah zâr eder Tuna

3. Hakk'ın emriyle oynadı bulut
Kâfir askerini eyledi girift
Bir zaman ben idim İslâm'a kilit
Geçtim düşman eline ah eder Tuna'm

4. Tuna'in suyu mülâim akar
İçen gazilerin bağruni yakar
Tuna gerisinden imdada bakar
Aman imdad deyü ah eder Tuna'm

5. Yarın Hakk'ın divana kururduk gidem
Başın ölenlerden şikâyet edem
Bin yüz seksen dörtte yetişti va'dem
Geçtim düşman eline ah eder Tuna
Aşık Hafız'ın sözü gevher yüzüktür
Ayılmak yoldaşlarım bağı yüzüktür
Askerimiz gençtir rical bozuktur
Aman imdad deyü ah eder Tuna'm

(OİS.2392, 10b)

20
106

طونیه کت دستانی ۷
 دوستان بوق دیر ایچونه جبریز بولدی
 طونیه بالینه قراول قودوق
 اکسکلوی بزجان بولدوق
 قلم دوکانه الذی اه ایرطونام
 مذکر کبی قاسعه دوکانه قلدی
 اسلام عسکرینه قوت بولدی
 مسجود محمد ابریم کافر فالدی
 قالدیم دوکانه الذی اه زار ایرطونیه
 معات ایریل اوینای بولوت
 کافر عسکرینی ایلدی کرفت
 بر زمانه به ایریم اسلامه کلست
 سلیم دوکانه الذی اه ایرطونام
 طونیا کت صوتی مدل ستم افر
 ایچمه قازیریز باغوزنی باقر
 طونیه کری سرف امدان باقر
 امامه امدان دیواه ایرطونام
 یار به حقیقه دیوانه تورمه کبیر
 باشمه امانم دده شکایت ایریم
 بیکن بوزک معدنه پتشی وشم

1184/1220/21

بوق
 قان کت طلا شیخ زور
 طالع بوبیو ایشی زور
 برکون فی الی زور
 نکا کت صاه زور



ALİM-YAZAR YUSUF VEZİR ÇEMENZEMİNLİ ESERLERİNDE ASYA (Y. V. ÇEMENZEMİNLİ – 120)

HÜMMETLİ, Şelale Ana
AZERBAYCAN/AZERBAIJAN/АЗЕРБАЙДЖАН

ÖZET

Zengin edebi irsi ile Azerbaycan edebiyatı tarihinde onurlu yeri olan ziyalılarımızdan biri de 1887-1943 yıllarında yaşayıb-yaratmış, ansiklopedik bilgilere malik alim-yazıcı Yusuf Vezir Çemenzemindir. Yüksek eğitilmiş hukukşünas olan, 1919-20 yıllarında Türkiyede Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin ilk İstanbul sefiri olmuş yazar burada çeşitli kütüphanelerde, arşivlerde araştırmalar aparmıştır. Yazarın 1921-22 yıllarında İstanbulda basılmış “Azerbaycan edebiyatına bir nazar”, “Tarihi, coğrafi ve iktisadi Azerbaycan” kitapları hemin araştırmaların başarılı sonuçlarıdır. 1923’de Fransaya muhaceret eden edibin “Kurban Said” imzalı, dünyaca ünlü “Ali ve Nino”, “Halicli kız” romanları da hemin yıllarda yazılmıştır. 1926 yılında vatanına dönen, ilmi-edebi fealiyetini sürdüren edip 1930 yıllar repressiyasının kurbanı olmuştur. 1943 yılında sürgünde vefat eden yazara, 1956 yılında, ölümünden sonra beraet verilmiştir. Yalnız bundan sonra yaratıcılığı asıl kıymetini alabilmiş, eserleri tedkik ve tebliğ edilmiştir. Y.V.Çemenzemlinin eserlerinde Doğu dünyasının, Asya mövzusunun özel yeri var. Bu ise gayet doğaldır. Zira bu büyük yazar kendisi de Doğunun, Asyanın evladıdır. Doğu dünyasının benzersiz güzelliği ile tanışlığı çocukluk yıllarından başlayan, arab, fars, türk dillerini mükemmel bilen yazarın çeşitli ilmi eserlerinde ve romanlarında Doğu dünyasına, Asya’ya sevgisi daha kabarık yansımıştır

Anahtar Kelimeler: Şuşa, Zerdambi, Klişe, Zerebs, Karan, hatun, Tağor, Asyadeh, Zeybek.

ABSTRACT

Yusif Vezir Chemenzemimli is one of our intellectuals who played a crucial role in the history of Azerbaijanian literature with his rich literary heritage, scientific, publicistic activities. He was a scientist-writer with

encyclopedic knowledge and lived in 1887-1943. The writer, who was an educated lawyer and the first ambassador of the Democratic Republic of Azerbaijan in Turkey in 1919-20, carried out researches in the libraries and archives of Turkey. As a result of these researches the writer published several books in Istanbul in 1921-22. These are “A view to Azerbaijani literature”, “Historical, geographical and economical Azerbaijan”. The world famous novel “Ali and Nino” which he wrote under the penname “Kurban Said” was also the product of those years. In 1926 the writer returns to his motherland and continues his literary-scientific activities, but in 1930s he becomes the victim of the repression. The writer died in 1943 in exile and was justified only in 1956 after his death. Only after this, his scientific-literary activity has been valued, his works have been studied and promoted. The topics of East and Asia have a specific role in Y.V.Çemenzeminli’s works, which is quite natural.

Key Words : Şuşa, Zerdabi, Klişe, Zeresb, Kuran, hatun, Tagor, Asya-deh, Zeybek.

AZERBAJYCAN

Zengin edebi irsi – elmi-bedii, publisistik yaratıcılığı ile Azerbaycan edebiyatı tarihinde şerefli yeri olan ziyalılarımızdan biri de Yusuf Vezir Çemenzeminlidir. 1887’de Azerbaycanın “şairler, sanatçılar vatani” gibi meşhur olan Şuşa şehrinde doğmuş, ilk eğitimini de hemin şehirde almıştır. Bakü Real okulunda eğitimini sürdüren Yusuf Vezir, yüksek eğitimini Kiyev İmparator Üniversitesinin hukuk fakültesinde almıştır. İlk makalesi 1907’de “Molla Nasreddin” dergisinde yayımlanan (Mir Yusuf Vezirov, 1907) genc yazarın 1909’dan başlayarak, “Seda” gazetesinde hikaye ve felyetonları basılır. Hikayeleri “Alikulu han (Ali Han) Çemenzeminli”, “Hederen-pederen”(“saçma-sapan” anlamında) ünvanlı felyetonları ise “Sersem”(“deli” anlamında) takma adları ile yayımlanan Mir Yusuf bey Vezirov Kiyevde talebe iken de Azerbaycan basını ile ilişkilerini devamlı sürdürmüştür. 1911 yılında Y.Vezir “Seda” gazetesi vasitesi ile Kiyevde müslüman talebelerinin “Neşriyat Heyeti” organize ettiklerini haber veriyor (Yusuf bey Vezirov, 1911). Amacı halkın maariflenmesi olan bu neşriyatın faaliyeti sonucunda, Y.Vezirin halk masalı esasında kaleme aldığı “Melik Muhammed” kitabı (Çemenzeminli, 1911) ve ilk gazetemiz “Ekinci”(“Çiftçi” anlamındadır) gazetesinin muharriri Hasan bey (Melikov) Zerdabinin “Toprak, su, hava” ve “Gijiyena” ünvanlı 2 ilmi eseri (H.Zerdabi, 1912: 1914) basılıyor. “Heyet”in işi bazı nedenlerden yarım

kalsa da, Y.V.Çemenzeminli daim ileri adımlamış, yazdığı eserlerle bir vatanperver ziyalı gibi onu düşündüren en önemli sorunu–“Biz kimik?” sorusunu cevablandırmaya çalışmıştır (Çemenzeminli, 2004. 14). Onun tarihimiz, edebiyatımız, kültürümüz, iktisadiyatımız ve s. ile ilgili kaleme aldığı ve bu gün elyazmalarının çoğu Azerbaycan Milli Bilimler Akademisinin Muhammed Fuzuli ünvanlı Elyazmalar Enstitüsünde korunan eserlerinin hepsi, zannimizce, hemin soruya verilen cevablardır.

1920’de Azerbaycanın sovyetleşmesinide Turkiyede Azerbaycan Halk Cümhuriyyetinin ilk elçisi gibi fealiyet gösteren Yusuf bey Vezirov burada da edebiyatımız, tarihimiz, iktisadiyatımızla ilgilenmiş, muhtalif kütüphanelerde, arşivlerde araştırmalar aparmıştır. İlk İstanbul elçimiz olan bu büyük yazarın 1921 ve 1922 yıllarında Istanbulda basılan 2 kitabı da hemin araştırmaların başarılı sonuçlarıdır. “Azerbaycan edebiyatına bir nazar” ve “Tarihi, coğrafi ve iktisadi Azerbaycan” ünvanlı şu eserleri Y.Vezir “Azerbaycanın sabik İstanbul elçisi” kibi imzalamıştır. Oldukca kıymetli menbeler, elyazmalar esasında yazılmış “Azerbaycan edebiyatına bir nazar” eserinin mukaddimesinde muellif İstanbul kütüphanelerinde “husni-kabul” gördüğünü kayd ederek, Ali Amiri Efendi ve Bursalı Muhammed Tahir bey gibi “fazili-muhterem” şahsların kütüphanelerini özel kıymetlendirir. “Azerbaycan edebiyatına bir nazar” eserine özel ilgi gösteren M. F. Köprülüzade, A.Şünasi gibi ünlü edebiyat uzmanları Türkiye basınında “İkdam” ve “İleri” gazetelerinde hemin eser barede makaleler yayımlamışlardır (Köprülüzade, 1921: Şünasi, 1921). 1923’de Fransaya muhaciret ederek, Paris Üniversitesinde diplomati eğitimi alan hasta kardeşinin yanına geden Y.Vezir maddi, manevi çetinliklerle karşılaşır. Paris civarında Klişe şehrinde otomobil fabrikalarından birinde işçi gibi çalışan alim-yazar tüm çetinliklere rağmen, yine de kalemi yere koymuyor, yazıb-yaradıyor. Paris Milli Kütüphanesinde edebiyatımız ve tarihimize ilgili araştırmalar yapıyor, “Paris haberleri” gazetesinde “Şarkdan mektublar” ünvanlı makaleler yayımladıyor. Edibin İstanbulda basılmış “Azerbaycan edebiyatına bir nazar” eseri ile ilgili, daha önce Türkiye basınında olduğu gibi, Avrupa basınında da (Parisde, Vyanada) makaleler derc olunuyor. Yusuf Vezirin “Kurban Said” takma ünvanlı, dünyaca ünlü “Ali ve Nino” ve “Halıçlı kız” romanları da hemin yıllarda yazılmıştır. 1926’da kardeşinin vefatından sonra vatana dönen yazar yeni yaranan Edebiyat Cemiyetinin üyesi olarak, ilmi-edebi fealiyetini sürdürüyor, halk edebiyati, tarih, iktisadiyat ve b. mevzularda ilmi eserler, hikayeler, romanlar, kinossenaryolar, tiyatro eserleri ve s. kaleme alıyor. İktisadi mevzuda yazdığı eserleri “İktisadi haberler” dergisinde “Zeresb”(“Altun at” anlamında), genc yazarların ya-

raticılığı ile ilgili apardığı erişirmeler sonucu kaleme aldığı edebi-tenkide adanmış makaleleri ise “Edebiyat” gazetesinde “Yazıcı” takma isimleri ile yayımlardan alim-yazar Y. V. Çemenzeminli, aynı zamanda dünya edebiyatının klasiklerinden (A. Tolstoy, N. Qoqol, S. Şedrin, M. Şolohov, A. Frans, O. Balzak ve b.) cevirmeler yapıyor. Yorulmadan çalışan alim-yazar XX yüzyılın 30’lu yıllarının kanlı repressiyasından kurtula bilmiyor, eserleri her adımda tenkit ediliyor, Halk Cumhuriyeti zamanındaki ictimai-siyasi faaliyeti nedeniyle “halk düşmeni” gibi ittiham ediliyor, Yazarlar Birliyinden uzaklaştırılıyor. Hayatını halkın seadetine adanmış bu büyük insan, böylece, haksızlıkla karşılaşılıyor, uzun zaman iş aramak zorunda kalıyor. Nihayet, Harezm Vilayetinin Ürgenc şehrinde Pedogoji Enstitüsünün rus dili ve edebiyatı kafedrasında öğretmen gibi faaliyete başlıyor. Maalesef, az sonra –1938 yılında habs edilip Baküye getiriliyor ve uzun süren sorgulamalar sonucu , hiç bir suçu olmayan edip 8 yıl müddetine Gorki vilayetine sürgün ediliyor. Sürgün hayatı hastalığına neden olan Y. V. Çemenzeminli 1943’de vatandan uzakda vefat ediyor. 1956 yılında diger repressiya kurbanlari ile beraber Y. V. Çemenzeminliye de ölümünden sonra beraat verilmiştir. Ve de yalnız bundan sonra bu büyük yazarın ilmi-bedii irsi araştırmacılar (A. Ağayev, K. Memmedov, M. Ahundova, N. Ahundov, C. Kahramanov, C. Nağıyeva, T. Hüseynoğlu, P. Halilov, A. Bayramoğlu, L. Vezirova, L. Mecidkızı, Ş. Abdullayeva, Ş. Hümmetli ve b.) tarafından incelenerek halka catdırılmıştır.

Y. V. Çemenzeminlinin yaratıcılığı boyunca zaman-zaman bahs etdiyi çeşitli mevzular arasında Şark (Doğu) dünyasının, Asya mevzusunun hususi yeri var. Bu ise gayet doğaldır.- Bu büyük alim-yazar kendisi de zaten Doğunun, Asyanın evladıdır .Yusuf Vezirin Doğu edebiyatının benzersiz güzelliği ile tanışlığı çocukluk yıllarından başlanmıştır. Hemin yıllarda okul eğitiminden ilave, babası Mirbabadan da bilgiler öğrenen Yusuf Vezir sonralar “Hayatım” ve “Hayatımın 20 yılı” adlı avtograflarında bu barede şöyle yazıyordu: “O zaman okullarda eğitim fars dilinde idi, türkçe okul kitabı yokdu, ...alfabe öğredildikten sonra “Kuran”, Sadi, Hafiz, Tarihi-Nadir, Cameyi-Abbas okudardılar (Çemenzeminli, 1977, 275). “Ağdamda (şehir adı - Ş. H.) yerleşmeden önce babam İran, Türküstan ve bazı Osmanlı toprağını gezmişti, fars ve türk dillerini mükemmel biliyordu. Edebiyatla meşğul olar ve Firdovsi ile Fuzulini çok severdi.Babam bana türkce ve farsca öğrederdi. Bilgim arttıktan sonra Fuzuli, Sadi ve Hafizi öğrendik. Şiiri şövkle okurken babam alnımdan öpüyordu” (Cemenzeminli, 1977, 312-313). Fars edebiyatını mükemmel bilen babasından eğitim alan, Doğunun en muhteşem söz sanatçıları ile çocuk yaşlarından ilgilenen Y.Vezir sonralar da bu edebiyata gönülden bağlanmış, onun derin felsefesine, özel-

likle, Ömer Hayyam felsefesine hayran olmuştur. Elyazmalarından birinde duyularını “tesbih taneleri gibi ipe düzen” edibin Doğunun bu usta sanatçısına büyük muhabbetinin şahidi oluyoruk: “Öylesine maddi iktidar da bulunaydım ki, bir muhteşem Ömer Hayyam mabedi tesis edeydim ve onun yüksek kubbeleri altında, “Rubaiyat” ilimde, dünyanın hakiki felsefesini anlayaydım...”(Hümnetli, 2001). Yusuf Vezir hayatı boyu çeşitli manbelerden elde ettiği değerli faktları toplamış, zaman-zaman ilmi-bedii yaratıcılığında onlardan faydalanmıştır. Alim-yazarın bu manbelerde arab, fars, hind, yunan ve b.halkların edebiyatını, tarihini, mifolojisini, geleneklerini, dini inanclarını inceleyip öğrenmekte esas amacı, yine de kendi Türk edebiyatımıza, milli kültürümüza hizmetkarlık olmuştur. Çeşitli halkların edebiyatı, kültürü ile halkımızın manevi servetleri arasında karşılaştırmalar aparan alim-yazar, benzer ve farklı cahetleri ortaya koymakla tarihimizin, folklorumuzun kaynakları ile ilgili kıymetli sonuçlar elde etmiştir. “Eski zamanın en muteber kitapları” arasında Yusuf Veziri felsefesi ile daha çok ilgilendiren ise Zerdüşün “Avesta”sı olmuştur. “Eski alemin en büyük kitabı” adlandırdığı “Avesta”nın Azerbaycanda, “Kür ile Araz çayları arasında vücuda geldiği”ni (yarandığını) ve Zerdüş dinine mansup olan muğların “asırlarca tüm Doğunun maneviyat rehberleri olduğu”nu özel iftiharla söyleğen edibe göre, “bu gün petrolu ile alemşümül (dünyaca ünlü – Ş. H.) olan Azerbaycan bin sene önce mabedleri ile Doğunun büyük kıblesi idi”(Çemenzeminli,1922: 46).

“Tarihi, coğrafi ve iktisadi Azerbaycan” eserinde,“Ali ve Nino” romanında Yusuf Vezir Çemenzeminli Azerbaycanı “Doğu ile Batı arasında köprü teşkil eden bir ülke” adlandırmıştır. Azerbaycanın tedkikinin türkologlar için yeni ufuklar açtığını, “amaca başarı ile ulaşmak için türkologiyaya bir de azerologiya şubesi ilave edilmeli” olduğunun vacibliğini dikkata çatdıran edip bu şubenin Doğu kültürü tarihine yeni sahıfalar armağan edeceğine inanıyordu. Bu anlamda, kendi kültürümüzün köklerini ve sonraki boyutlarını, onun dünya kültür tarihindeki yerini doğru incelemek amacı ile hem Doğu, hem de Batı kültürünün araştırılmasının önemli olduğunu düşünen Y. V. Çemenzeminli bu nedenle, bedii yaradıcılıkla beraber, sistemli şekilde ilmi tadkikatlarını da devam ettirmiştir. Edibin edebiyat (özellikle, halk edebiyatı), tarih, etnografi, iktisadi ve b. konularda ilgili ilmi eserleri, publisistik makaleleri de bu gergin ve ciddi tedkikatın sonucudur.

Hayatını, yaratıcılığını halkının seadetine adayan, onu canından çok seven bir ziyalı gibi Y.V.Çemenzeminli bütün eserlerinde, esasen üç önemli konunun haline çalışmıştır: 1) ana dilimizin temizliği, onun yabancı dil-

lerin etkisinden kurtuluşu; 2) edebiyatımızın tedkiki ve tarakkisi; 3) tarihimizin araştırılıp incelenmesi ve tedrisi (öğredilmesi). Alim-yazar şu üç önemli konuyu bir araya getiren, hemin konuların kökünde dayanan en esas konunun ise kadın, anne konusu olduğunu zann ediyordu. Bu nedenle de kadın, anne konusu Y. V. Çemenzeminlini hayatı boyu düşündüren en önemli konulardan olmuştur. Yazarın kendi sözleri ile desek, “anne insanıyetin meşale aparandır. Şu ne kadar başarılı olsa, bir o kadar insanıyetin getdiği yolu kadarince ısıklandırmağa kadir olar” (Çemenzeminli, 1977, 170). Edib kadın mevzusunda onlarla makale, risale kaleme almıştır. “Anne ve annelik”, “Kadınlarımızın durumu”, “Doğu kadınlarının durumu” ve b. eserlerinde Yusuf Vezir Doğu kadınının hukuksuzluğu, erkeklerle mükayisede küçümsedilmesi, eğitimden uzak tutulması – bir sözle, yanlış değerlendirilmesi gibi önemli konuları incelemeğe çalışmıştır. Yoğun incelemeler sonucu kaleme aldığı “Doğu kadınlarının durumu” ünvanlı eserinde, ilk önce, “kadın” sözünün filoloji tahlilini yapan alim yazıyor :

“ ‘Kadın’ sözünü ifade eden lefzler türkçe ‘hatun’, farsca ‘zen’, azeri lahcesinde ‘övret’ ve Kırmıda ‘apahay’dır. ‘Hatun’ yüksek sınıf kadınlara verilen bir ünvardır ki, Osmanlı türkçesinde ‘h’nın ‘k’ harfına değişilmesiyle ‘kadın’ olmuş” (Çemenzeminli, 2004, 110). Daha sonra yazar “Eski türklerde kadının durumu”, “Türklükde saray kadınları”, “Eski İıran kadınları”, “Eski arablarda kadının durumu”adlı ayrı-ayrı bölümlerde Doğu kadınının tarihi keçmişı, İslamdan önceki durumu barede, “hemezen”(“hepsi kadın” anlamında) –“amazon” adlanan, yalnız kadınlardan ibaret tayfalarla ilgili ilginç ve değerli bilgiler vermişdir. Bilgilerinde tarihi menbelere esaslanmış alim-yazar, özellikle, Herodot, Strabon gibi tarihçilerin eserlerinden, ünlü Doğu seyyahlarının (Evliya Çelebi, İbn Betute) seyahatnamelerinden faydalanmıştır. Bir önemli noktaya da dikkatı çekmek gerekiyor; ensiklopedi bilgilere sahip olan Yusuf Vezir Çemenzeminlinin türlü menbeleri inceleyerken asıl üstünlüğü kendisinin, ana dilinden – türkçeden ilave, bir neçe yabancı (fars, rus, alman, fransız ve s.) dilleri bilmesinde idi.

Y. V. Çemenzeminlinin dünya edebiyatının usta adlarının yaratıcılığının tedkikine hasır olunmuş makaleleri sırasında büyük hind yazarına hasır etdiyi “Rabindranat Tagor” ünvanlı bir makalesi de var. Elyazması alim-yazarın şahsi fondunda muhafıza edilen hemin makalenin yazıldığı tarih kayd olunmasa da, büyük ihtimalla, 1935 yılında yazılmıştır. Makalesinde yazarın hayatı, çocukluk yılları, eğitimi ve s. Hakkında kısa, fakat mezmunca mükemmel bilgiler veren Yusuf Vezir yazıyor: “Tagor annesini

çocukken kayb etmiş ve ilk şiirleri şu aziz itkinin etkisi altında yaranmıştır. Babası devamlı olarak seyahatlarda olduğu nedeniyle onu da pek çok görememiş...Baba-anne etkisinden uzak, uşakların kaba himayesinden sıkılan Tagor bir kenara çekilib, pencerenin yanında oturur, kendini doğala terk eder, yapraklardan, rüzgarlardan ilham alardı. Hayaller ve düşünce için meydan geniş idi” (Çemenzeminli, 2004,122).Yusuf Vezirin yorumuna göre, R.Tagor en güzel eserlerini Gang nehrinin kenarında, Şilaliddeki mülklerini idare ederken, halk ile temasda olduğu zaman yazmıştır. Okul açmak ve onun vasıtası ile Bengalyaya yeni hayat vermek amacı ile Amerikaya, İngiltereye seyahat eden Tagorun Avropaya ikinci seyahatinde artık ingilisce eserler yazan ünlü bir yazar gibi tanındığını kayd eden Y.V.Çemenzeminli makalesini şöyle tamamlıyor: “Tagora kuvvet veren hindin asırlarca toplanmış kültürüdür. Fakat o, tam modern bir kişidir. Bir hinde değil, tüm dünyaya yeni hayat hazırlayıbdır.Tagor, Doğu ile Batı arasında bir köprüdür.” (Çemenzeminli, 2004, 123). Zannimizce, Yusuf Vezir şu küçük hecmli makalesi ile, yaratıcılığı dünya kültürü hazinesine dahil olan R.Tagoru oldukça doğru değerlendirmeye başlamıştır.

Y. V. Cemenzeminlinin Doğu dünyasına, Asya mevzusuna daha çok önem verdiği eserleri içerisinde, onun mühaciretde yaşarken yazdığı, “Kurban Said” takma adı ile yayımlanan “Ali ve Nino” ve “Halicli kız” romanlarının hususi yeri var.İlk defa 1937 yılında Vyanada alman dilinde yayımlanmış, az sonra ingilis, 1971”de ise türk diline çevrilmiş, dünyaca ünlü “Ali ve Nino” romanı okucusunu, her şeyden önce, güzel bir aşk romanı gibi ilgilendirmiştir. İki gencin – azeri türkü Ali han Şirvanşirle gürcü kızı Nino Kipianinin aşk hikayesi esasında kaleme alınan şu eser, aslında, karşı-karşıya koyulan, bir-birinden çok farklı iki dünya – Batı ve Doğu dünyasının, Avrupa ile Asyanın aynasıdır. Şu gençlerin ikisi de doğdukları alemlerinden daha güzel olduğunu düşünse de, Ali han asyalı, gürcü kızı Nino ise avropalı olması ile kurur duysalar da, sonucunda bu farklı bakış onları ayırmıyor. Bu iki genci bir-birine bağlayan ince duygular, büyük aşk, romanın kahramanı Ali hanın dili ile desek, “Doğu ile Batı arasında kurulan muhabbet köprüsü” farklı dünyaları bir arada -sevgi, barış, hoşgörü ünvanlı ortak bir dünyada kovuşdurur.Yusuf Vezirin “Sarı saçlı kız”, “Altunsaç”, “Kızıl buynuzdan gelen kız”, “İstanbullu kız” gibi muhtelif ünvanlarla yayımlanan “Halicli kız” eserinde ise Türk kızı Asyadeh (Azade) avropalı eşini – Osmanlı kökenli, sonradan hristianlığı kabul etmiş, avstriyalı doktor Aleksandr Hassanı severek evlense de, onun dünyaya bakışını, yaşam tarzını, kendisine saygısızlık gibi değerlendirdiği davranışlarını sonunadek kabul edemiyor, nihayet, ondan ayrılır. Avropalı

eşinin yalnız kalmasını istemeyen Azade, doktor Hassanın hayata onunla aynı bakış noktasından bakan eski hanımı Marian ile yeniden barışmasına yardımcı oluyor. Kendisi ise daha önceden babasının onun için uygun gördüğü, Asyali nişanlısı şahzade Abdülkerim ile buluşuyor ve onunla evleniyor. “Ali ve Nino” romanının kahramanı Ali hanla “Halicli kız” romanının kahramanı Azadenin, elece de 1927 yılında kaleme aldığı “Zeybek kızı” hikayesinin kahramanları Zeybek kızı ile Midhet Efendinin şahsında Y. V. Çemenzeminli vatanını canından çok seven, onun için canından geçen (Ali han azadlık uğrunda şehid oluyor) türkçü, halkının tarihine, diline, geleneklerine, İslami değerlere saygılı Türk gençlerinin ışıklı obrazını yaratmıştır. Şu gençlerin düşünce tarzı, yaşadığı duygular, milletinin geleceği, manevi değerlerimizin korunması ile ilgili endişeleri, aslında, bizlere vatanına - Türk dünyasına, Doğu alemine tüm kalbi ile bağlı olan, dünyaca ünlü büyük alim-yazarımızın – Yusuf Vezir Çemenzeminlinin kendi iç dünyasının zenginliğinden, kendi manevi aleminin yüceliğinden haber veriyor.

KAYNAKÇA

1. Çemenzeminli, A. H., (1911), “Melik Muhammed”, Bakı.
2. Çemenzeminli, Y. V., (1977), “Hayatım”, Eserleri, 3-cü cild, Bakı.
3. Çemenzeminli, Y. V., (1977), “Hayatımın 20 yılı”, Eserleri, 3-cü cild, Bakı.
4. Çemenzeminli, Y. V., (2004), “Çadra konusunda”(“Doğu kadınlarının durumu”), “Biz kimik?”(makaleler toplusu), Bakı.
5. Çemenzeminli, Y. V., (2004), “Hederen-pederen”(felyetonlar toplusu), Bakı.
6. Çemenzeminli, Y. V. (Kurban Said), (2004), “Ali ve Nino”, Bakı.
7. Çemenzeminli, Y. V., (1977), “Anne ve annelik”, Eserleri, 3-cü cild, Bakı.
8. Çemenzeminli, Y. V., (2004), “Rabindranat Tagor”, “Biz kimik?”(makaleler toplusu), Bakı.
9. Kurban Said (Çemenzeminli Y.V.), (2006), “Altunsaç”(“Halicli kız”), Bakı.
10. Vezirov, M. Y., (1907), “Müdiri-muhterem”, “Molla Nasreddin” dergisi, Bakı.
11. Vezirov, Y. B., (1911), “Kiyevde Heyeti-Neşriyyat teşkili”, “Seda” Gazetesi, Bakı.
12. Vezirov, Y. B., (1921), “Azerbaycan edebiyatına bir nazar”, İstanbul.
13. Vezirov, Y. B., (1922), “Tarihi, coğrafi ve iktisadi Azerbaycan”, İs-

tanbul.

14. Melikov (Zerdabi), H. B., (1912), “ Toprak, su, hava”, Bakı.
15. Melikov (Zerdabi), H. B., (1914), “Gigiyena”, Bakı.
16. Hümmeqli, Ş., (2001), “ “Kaderin oyunu,ve ya “Yusuf Vezir – “Kurban Said” ve ...Ömer Hayyam”, “Azerbaycan” dergisi (12), Bakı.

YENİ ŞİİR ANLAYIŞI “KUŞ VE BULUT” ŞİİRİNDEN NASIL GÖRÜNÜR YA DA POZİTİVİST BİR MANİFESTONUN NEGATİVİST BİR ŞİİR EKSENİNDE YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

*ISSI, A. Cüneyt
TÜRKİYE/TURÇIA

GİRİŞ

I. Yeni hareketi, şiir sanatı hakkında *alışılmışın* dışında düşünceler içeren “Garip” başlıklı poetika ve bu poetikadaki düşüncelere uygun olarak yazılmış kimi şiirleri açısından bakıldığında Türk şiirinin hem içerik, hem de şekil düzeyinde yaşadığı önemli bir *kırılma* evresi olarak kabul edilmektedir. Orhan Okay’a göre poetikanın bir *kırılma*’yı ifade etmesi, Türk edebiyatında daha önceden şiir hakkında konuşup yazmış olan Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi vs.nin şiiri daha çok bir “tenkit” çerçevesine almaya gayret etmelerine karşılık onun şiiri “pozitif bir karşılama” anlamına gelmesindedir. Okay, buradaki “pozitivist” terimini “*bir şeyin ilmi yapılabiliyorsa o vardır.*” şeklinde, *en yalın anlamıyla* kullandığını belirtiyor. Ardından da Garip poetikasıdan yola çıkarak Orhan Veli’nin edebiyat tarihimizde “*galiba ilk defa*” “*şiiri laboratuvara sokmak*” isteyen adam olduğunu söylüyor (Okay, 2005: 35). Bu yazının (tebliğin) amacı, Okay’ın “yöntem olarak pozitivist” olmakla birlikte, şiirin ne olduğu değil, daha çok ne olmadığı üzerinde durduğundan negativist olduğunu belirttiği poetikanın bir “mukaddime” olarak yer aldığı “Garip”teki “Kuş ve Bulut” adlı şiirin pozitivist yapıyı negativist bir imge etrafında nasıl içten içe kemirdiğini gözler önüne sermektir.

Garip’i Kemiren “Garip” Şiirlerden Biri

Edebi sanatların lüzumsuzluğunu “*Teşbih, istiâre, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayâl zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur*” (Okay, 2005: 34) diyerek dile getiren, “*Lâfız ve mana san’atları çok kere zekânın tabiat*

* Yard. Doç. Dr. Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, İssi@mu.edu.tr

üzerindeki *değiştirici, tahrip edici hassalarından istifade eder.*” (Okay, 2005: 34) cümlesiyle de *tabiat*'ın, ‘*çıplak gerçek*’in biricik ‘güzel’ olduğunu öne süren poetika I. Yeni şairlerinin surrealizmle bilinçli flörtleri, bilinçaltını ve düşleri önceleyen denemeleri, çocukluk ve primitifliğe eğilimleri ve nihayet “Kuş ve Bulut” şiiriyle, denebilir ki daha en baştan kendi kendisiyle çelişen bir metindir. Bu anlamda, metinde yer alan şu cümlelerin olası bir çelişme ihtimaline karşı, adeta bir emniyet sübabı gibi daha o zamandan kullanıldığını ve iyi ki de kullanıldığını söylemeliyiz: “*Bir şeyin ya lüzumunu, yahut da lüzumsuzluğunu hissetmeli, fakat herhalde, hissetmelidir. Lüzumu hissedenler kurucular, lüzumsuzluğu hissedenler yıkıcılardır. Her ikisi de cemiyetlerin fikir hayatı için devam ettirici insanlardan daha faydalıdırlar. Bu çeşit insanlar belki her zaman muvaffak olamazlar. Yaptıkları işin tutunabilmesi, işin içtimâi bünyedeki tebeddüllerle olan münâsebetine ve bu tebeddüllerin ehemmiyetine tâbidir. Ademimuvaffakiyetin sebeplerinden biri de yapmanın yapılması lâzım geleni bilmekten farklı oluşudur.*” (Okay, 2005: 38) Zannediyorum, bugüne kadar bu şiir üzerine yapılmış çalışmaların ortaya koyduğu en önemli sonuçlardan biri, kendilerinin de poetikada dile getirdikleri “*yapmanın yapılması lâzım geleni bilmekten farklı oluşu.*” (Okay, 2005: 38) gerçeğidir.

1941 tarihli Garip’in ilk şiiri olan ve Orhan Veli ve Oktay Rifat’ın birlikte kaleme aldıkları, bu haliyle de hareket mensuplarının *poetik ortaklık*’larını (Korkmaz vd., 2004: 256) göstermesi bakımından önemli olan “Kuş ve Bulut” şiiri tam da yukarıda altı çizilen cümlenin ifade ettiği gerçeğin içine oturan kısa, ancak bence anlamlı bir şiirdir ve metni şöyledir:

“*KUŞ VE BULUT*

Kuşçu amca

Bizim kuşumuz da var

Ağacımız da.

Sen bize bulut ver sâde

Yüz paralık.” (Ercilasun, 1994: 64)

İlk bakışta bir çocuğun sıradan konuşmasına benzeyen; ton, anlatım şekli ve kişi/leriyle “çocuksu” bir üslubun hâkim olduğu “Kuş ve Bulut”, içinde yer alan kelimeler itibariyle çok basit bir hikâyeyi içeriyor gibi görünmektedir. Bu hikâyeye, bir çocuğun kuş satan birinden kuş değil, bulut istemesidir. Oysa, metnin basitliğine aldanmayarak şiirdeki kelimelere daha dikkatle bakıldığında sözü edilen hikâyenin sanatın ontolojisi açısından da yorumlanabilmesi bence mümkündür. Şiirin iddia ettiğim gibi bir özelliğe

sahip olup olmadığını ortaya koyabilmek için öncelikle yalınkat hikâyenin altına gizlenmiş anlam/lar'ın kısaca dillendirilmesi gerekiyor:

“*Kuşçu Amca*” gibi bir seslenme ifadesi, metnin bütünlüğü içinde düşünüldüğünde bir *çocuk*'a aittir ve bu çocuk “*bizim ... var.*” dediğine göre bir grup çocuğun, belki tüm çocukların veya çocukluğun sözcüsü gibi konuşmaktadır: “*Kuşçu Amca / Bizim kuşumuz da var / Ağacımız da / Sen bize bulut ver sâde / Yüz paralık*”.

Dış dünyanın nesnel bir gerçekliği olarak ‘*Kuşçu*’, *uçma* özelliğiyle dünya şiiirinde daha çok *hürriyet*'i dile getiren klişe bir metafor olarak kullanılan kuşları yakaladıktan sonra onları kafese koyup satan, bu anlamda ‘*hürriyet*'i” para ile takas eden kişidir. “*Amca*”, seslenen kişi bakımından düşünüldüğünde *Kuşçu*'nun *yetişkin*, yaş itibarıyla büyük biri olduğunu gösteriyor. *Kuşçu*'nun yaptığı iş, yakaladığı kuşları bir kafese koyup satmaktır. Ancak, sözcülük görevini üzerine almış olan çocuk, “*çocuk işte*” deyip geçeceğimiz ve hiç de yadırgamayacağımız bir saflıkla ondan yaptığı işin, yani sattığının dışında “*yüz paralık*” bir şey istemektedir: “*Bulut*”. Onun bu isteğini kuşçu gibi hürriyeti paraya dönüştüren birinin karşılayabilmesi hem *kuşçu*'nun işinin doğasına, hem de tabiata aykırıdır. Çünkü *bulut*, kuş gibi somut, elle tutulabilir veya kafes içine hapsedilebilecek bir şey değildir; dolayısıyla, çocuğun bu isteğini karşılamaya çalışmak “*mutluluğun resmini yapmak*”a çalışan ressamın çabası gibi boştur.

Şiirde yer alan *ağaç* ise hem bulutlara ulaşmaya azmetmiş gibi bir büyüme eylemiyle gökyüzüne doğru uzaması, hem de kafesin tezdadı bir barınma mekânı olmasıyla *kuş* ile ilişkilenebilir, bu özellikleriyle hemen *kuş*'un ardından, onun ima ettiği örtülü anlamı pekiştirmek için kullanılmış *eşdeğer* bir nesne olarak yer almaktadır. *Kuş* ile *ağaç*'ın son olarak söylenmesi gereken bir başka benzeştikleri yön, her ikisinin de hareketliliklerinin *bulutlara doğru* (abç) oluşudur.

Çocuğun *Kuşçu Amca*'dan ısrarla istediği, az önce de belirtildiği gibi *bulut*'tur. ‘*Kuş*’, ‘*ağaç*’ ve *Kuşçu Amca*'nın ima ettiği anlamla bu kelimeleri kullanan kişi bir arada düşünüldüğünde *bulut*'un adeta *Kuşçu Amca* ifadesiyle birlikte diğer iki kelimeyi de kendinde toplayan bir *mentеше*, onları kendi eksenine etrafında döndüren merkez bir imge olduğunu söylemek gerekir. Bu açıdan bakıldığında *bulut* kelimesi daha başından itibaren şiirin çağırıp durduğu bir kelime gibi görünmektedir. Sözün tam burasında, Gombrich'in “*..büyük sanatçıları övmek için ne söylenirse söylensin, “neredeyse konuşan” resimlerin bile dilsiz oldukları*

bir gerçektir.” (Gombrich, 1992: 203) sözünü, izleyici ya da okurun bir sanat nesnesinin konuşmaya başlaması, ondaki var olan’ların dillerinin çözülmesi açısından çok önemli olduğu şeklinde yorumladıktan sonra I. Yeni poetikasının *neredeyse konuşan bir açıklıkla karşımızda duran* (abç) “Kuş ve Bulut” şiirindeki “bulut “imgesi ile nasıl kemirildiği konusuna gelelim. Önce yine bir hikâye:

Philostratos’un anlattığına göre, Apollonios bir defasında yolculukları sırasında öğrencisi Damis’le birlikte Hindistan’a gelir ve orada, bir sarayda, Büyük İskender zamanından kalma, Yunan üslubuyla işlenmiş bir rölyefe hayran kalır. Öğrencisiyle kralın huzuruna çıkmayı beklerlerken, aralarında tam anlamıyla Sokratesvari bir konuşma geçer: “Söyle bana, Ey Damis, resim sanatı diye bir şey var mıdır?” “Hiç kuşkusuz vardır”, diye yanıtlar Damis. “Peki nedir bu sanat?” “Renklerin karıştırılmasıdır.” “Peki neden karıştırılır renkler?” “Öykünme amacıyla; bir köpeğin, bir atın, bir adamın tıpkısını yapmak için; ya da bir geminin veya başka bir şeyin kopyasını yapmak için.” “O halde resim sanatı, öykünme, yani mimesis demektir, öyle mi?” diye yineler Apollonios. “Elbet, başka ne olabilir ki?” diye onaylar uslu öğrencisi. “Resim sanatı öykünme olmasaydı eğer, renklerle oynanan bir çocuk oyunundan ibaret kalırdı.” “Çok doğru”, diye yanıtlar öğretmeni. “Peki ama, bulutlar geçtiğinde gökte gördüklerimiz, yani boğalar, boynuzlu antiloplar, kurtlar ve atlar nedir? Bunlar da birer öykünme ürünü müdür? Tanrı, böyle vakit geçiren bir ressam mıdır?” Bunun üzerine ikisi de, bulutlardaki imgelerin tek başlarına bir anlam taşımadıkları, oluşmalarını yalnızca rastlantıya borçlu buldukları konusunda görüş birliğine varırlar ve öykünme eğilimi doğamızda var olduğunda, ancak bizlerin onlara bir biçim ve bir anlam kazandırdığımızı saptarlar. Apollonios, konunun üstüne gitmeyi sürdürür. “Peki ama bundan, öykünme sanatının iki yönlü olduğu ortaya çıkmıyor mu? Bu sanat, bir yönüyle el ve ruhun yardımıyla öykünme ürünlerinin üretilmesi, öteki yönüyle ise imgelerin yalnızca ruhun yardımıyla yaratılması oluyor, öyle değil mi?” Daha sonra Apollonios, izleyicinin tinsel katılımın öykünme olayında önemli bir rol oynadığını anlatır. (Gombrich, 1992: 182, 183)

Philastratos’un aktardığı bu diyalogda Apollonius’un *bulut* ile vurgulamaya çalıştığı temel düşünce, sanat ürünlerinin yalnızca bireysel olarak sanatkarın yapıp ettiği bir şey olmayıp izleyicinin / okurun aktif olarak katılmasıyla gerçekleşen/tamamlanan bir etkileşim olduğu ya da olması gerektiğidir. Resim sanatı ile ilgili olan bu diyalogun dile getirdiği düşünce, edebiyat sanatı için de söz konusudur. Bir edebiyat

metninin bütünlenme süreci de sanatçı ve okurun gerçek hayata ait herhangi bir nesne veya olay'dan hareketle, belli bir *niyet* çerçevesinde imge ya da imgeler oluşturabilmektir. Bu, ham malzemenin sanat eserine dönüşmesidir. “Bulut”, bu anlamda bir metafor olarak kendi belirsizliği arkasında nesnelerin gerçekliklerini kırarak, onları belirsizleştirerek sanatçının ve okurun imgeler oluşturabilmesini tetikleyen önemli bir güç olarak değerlendirilmelidir.

“Kuş ve Bulut” şiirinde konuşan çocuğun Kuşçu Amca'dan *kuş* ve *ağaç* yerine *bulut*'u istemesindeki düşünce de burada aranmalıdır. Her iki kelime de dünya edebiyatının çokça kullandığı ve etraflarında artık klişeleşmiş/ gelenekselleşmiş bir benzetmeler evreni kurdukları iki kelimedir. Oysa *bulut*, hem ele geçirilmezliği ve kendisini izleyen her bir insana farklı farklı imgeler oluşturabilme imkanı sunması, hem de *kuş* ve *ağaç*'ı arkasına alıp onları iyice belli belirsizleştirerek henüz hiç kullanılmamış, yani turfanda başka bir sürü benzetmeler için geniş bir kapı aralamasıyla anlamlıdır. Ancak, *bulut*'un vurgulanan bu fonksiyonu da nihayet bir benzetmedir. Ayrıca çocuk da sırf klişe benzetmeler evreninden çıkıp yeni benzetmeler kurabilmek için Kuşçu Amca'dan onu istemektedir.

Sonuç

Bu şiir için poetikadaki “*Teşbih, istiâre, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayâl zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.*” gibi çok keskin olan cümlelerin bir yandan altını oyan, bir yandan da onda dile getirileni örnekleyen bir şiir olduğunu söyleyeceğim. Bu sonuç da, biliyorum ki oldukça bulutsu'dur. Ancak bu bulutsuluğu ben değil, poetikanın cümleleri ile poetika sahiplerinin ortaya koydukları şiirler arasındaki “uzaklık” oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Orhan Okay, **Poetika Dersleri**, Hece Yayınları, 2. Basım, Ankara 2005.

E. H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, (Çev. Ahmet Celal), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Dr. Ramazan Korkmaz - Dr. Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, (Editör: Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayınları, Ankara 2004.

Bilge Ercilasun, **Orhan Veli Kanık, Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler**, MEB. Yay., İst. 1994.

ŞÂİRE KÜLAŞ AHMETOVA'NIN ŞİİRLERİNDE KAZAK HALK KÜLTÜRÜNÜN AKİSLERİ

İBRAGİM, Damira
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Kazaklar, köklü bir kültüre sahiptir. Kazak şair ve yazarları, Sovyet devrinde yazılan eserlerinde bile zengin halk kültüründen istifade etmişlerdir. 1991 yılında Kazakistan'ın bağımsızlığını elde etmesiyle birlikte Kazak edebiyatı da yeni bir istikamet kazanmış olup, edebî eserlerde geleneksel değerler ön plana çıkmıştır.

Modern Kazak edebiyatının temsilcilerinden Külaş Ahmetova'nın eserleri, bu konuya örnek teşkil etmektedir. 1946 yılında Talas'ta doğan Külaş Ahmetova, velûd bir şâiredir. Millî ideolojiyi “vatanın her karış toprağını, tarihini, geleneklerini, dilini, dinini, geçmişini ve geleceğini ölümüne sevmek” olarak tanımlayan şâire K.Ahmetova şahsî ve edebî başarılarını zengin halk kültürünün şuurlu bir vârisi olmasıyla bağdaştırmıştır.

Eserlerinde kuvvet, birlik, dostluk, misafirperverlik, geçmişe saygı, tevazu v.s. gibi millî hasletleri korumayı, yaşatmayı ve öğütlemeyi hedef edinen K.Ahmetova, geçmişten süzule gelen kültürel değerlere sahip çıkmayanların zamanla yok olmaya mahkum olacağını vurgulamıştır. Kazak halk edebiyatının güzide temsilcilerinden atışmacı ozan Ulbike Hanım'ı ve onun icralarını rehber edinen şâire K.Ahmetova, kendi benliğine yabancılaşmayı ve fikrî hayatın kaynağı olan manevî değerlerden uzaklaşmayı toplumsal rahatsızlıkların sebebi olarak tanımlamıştır. Şâirin dili akıcı, kelime hazinesi zengindir.

Anahtar Kelimeler: Kazak edebiyatı, halk kültürü, Külaş Ahmetova.

ABSTRACT

Kazakhs have a deep rooted culture. Kazakh poets and writers, even in their works written in Soviet period, have utilized the rich Kazakh folk culture. Kazakhstan has declared its independence in 1991. In collaboration with this, Kazakh literature has gained new direction and traditional

values took over in literal works. One of the representatives of Modern Kazakh Literature, Külaş Ahmetova's works can be seen as an example for this matter.

Külaş Ahmetova, who was borned in 1946 in Talas, is a productive poetess. Poetess Ahmetova, who defines national ideology as "loving homeland's every span of earth, its history, its traditions, its language, its religion, its past and future, too much", reconciled her personal and literal success with her being a conscious inheritor of the rich folk culture. In her works, Ahmetova claimed to protect, to keep alive and to recommend the national characters such as power, unity, friendship, hospitality, respect to the past and modesty. She stressed that people who are not protecting the cultural values coming from the past, will be disappeared. Following Ulbike Hanım and her performings, who was one of the distinguished representatives of Kazakh folk literature, K. Ahmetova defined estrangement to self individuality and to move away from moral values which are the sources of intellectual life, as the reason of social diseases. Poetess' language is fluent and her vocabulary is rich.

Key Words: Kazakh literature, Kazakh folk, Kulash Ahmetova.

Kazaklar, köklü bir kültüre sahiptir. Kültür, insana hastır. E.B. Tylor'un ifadesiyle "Kültür; bilgiyi, imanı, ahlâkı, sanatı, örf ve adetleri, kişinin toplumdan kazandıkları alışkanlıkları, davranış şekilleri ve becerilerini kapsayan bir bütündür." Bir toplumun kültürü ne kadar köklü, renkli ve zengin olursa, o denli kalıcı ve etkileyici olur. Kültürler, bu renklilik ve zenginliğe "kendi iç kaynaklarından doğrudan doğruya, dış kaynaklardan da süzüle süzüle" beslenerek ulaşırlar. (Ergaliyeva, 2000, 7)

Her milletin kendine has maddî ve manevî değerleri mevcuttur. Bu değerler sayesinde milletin dünü, bugünü ve yarınları tahlil edilebilir. Kazaklar'ın da sağlam ayakta durmasını ve geleceğe güvenle bakmasını temin eden unsur, atalarından tevarüs ettikleri kültür değerleridir. Geçmişte bakıldığında, göçebe Kazaklar'ın otu, suyu bol yaylaları araştıran, otlakların ve otların özelliğini bilen ve hayvanlarla ilgili her türlü bilgiye sahip baytar ve biyolog gözüyle bakmak mümkündür. Ayrıca yırtıcı kuşlara söz dinletebilen Kazak insanı, iyi bir avcıdır. Doğayla iç içe yaşamasından dolayı gökyüzüyle de aşına olan bu insanlar, yıldızlara, Güneş'e, Ay'a bakarak yönünü, zamanını tanzim etmiş, bir bakıma bozkırlı bir gökbilimcisi gibi yaşamıştır. Coğrafi özellikler, günlük hayattaki uğraşları, Kazaklar'ın

millî dünya görüşünün, edebiyatının, müziğinin vb. temelini oluşturmuştur. Bozkırların uçsuz bucaksız genişliği Kazak insanının gönlüne yansımıştır. Yaşadıkları toplum ve devir şartları Kazaklar'ın özünde olan kahramanlık, cengaverlik duygularını törpülemiş, İslâmiyetin kabulünden sonra zaten var olan güzel ahlakî yönleri daha da belirginleşmiştir. Kazak şair ve yazarları, Sovyet devrinde yazılan eserlerinde bile zengin halk kültüründen istifade etmişlerdir. 1991 yılında Kazakistan'ın bağımsızlığını elde etmesiyle birlikte Kazak edebiyatı da yeni bir istikamet kazanmış olup, edebî eserlerde geleneksel değerler ön plana çıkmıştır.

Modern Kazak edebiyatının temsilcilerinden Külaş Ahmetova'nın eserleri, bu konuya örnek teşkil etmektedir. 1946 yılında Talas'ta dünyaya gelen Külaş Ahmetova, velûd bir şâiredir. Millî ideolojiyi “vatanın her karış toprağını, tarihini, kültürünü, geleneklerini, dilini, dinini, geçmişini ve geleceğini ölümüne sevmek” olarak tanımlayan şâire K.Ahmetova şahsî ve edebî başarılarını zengin halk kültürünün şuurlu bir vârisi olmasıyla bağdaştırmıştır.

Eserlerinde kuvvet, birlik, dostluk, misafirperverlik, geçmişe saygı, tevazu, komşuluk hakkı, aile müessesinin önemi v.s. gibi millî hasletleri korumayı, yaşatmayı ve öğütlemeyi hedef edinen K.Ahmetova, geçmişten süzülegelen kültürel değerlere sahip çıkmayanların zamanla yok olmaya mahkum olacağını vurgulamıştır.

K. Ahmetova'nın “Arğımaqtar dalası” (Almatı:1988), “Aq gülüm menin” (Almatı:1975), “Kün şıqqanda külüp oyan” (Almatı:1989), “Jasıl jağalaw” (Almatı: 1987), “Baq” (Almatı:2005), “Qut” (Almatı:2005), “Mahabbat” (Almatı:2006) gibi birçok şiir kitabı bulunmaktadır. Eserlerinden yola çıkarak onun her şeyden önce milletine, tarihine, kültürüne aşırı bağlı, vatansever bir kimliğe sahip olduğu söylenebilir. Şaire, “Kazakistanım”, “Öz elim”, “Otandı süyüw” (Baq, 6-8), “Jasıl jağalaw”, “Awıldı ansağanda”, “Halıq”, “Qazağım menin” (Baq, 11-16) vd. şiirlerinde “uçsuz bucaksız alemde kendine ait vatanın, altın beşik gibi olan bozkırımmmmm” olmasını büyük bir mutluluk olarak değerlendirirken halkının insanî hasletlerine, köklü kültürüne âşık olduğunu da vurgulamıştır. Mesela:

*“Sensin Kazakistanım şarkım da, hayalim de
Sevgilim, altın beşiğim, her halim de.
Bir şeyim eksik demek yanlış olur
Senin gibi uçsuz bucaksız dalam varken.
Asilim Kazakistanım!”*

*Sen benim ışıyan geniş dalamsın,
Daha çok yolları geçip yaşayacaksın.
Atalarımın gözbebeği gibisin sen
Çocuğumun bahtını da barındıracaksın.
Canımsın Kazakistanım!” (Baq:6)*

*“Gökyüzünde sürekli kalmas Ay da,
Güneş doğunca ona yer verir.
Kendi ışığını yakmazsan
Başkası onu söndürür...” mmmm*

Külaş Ahmetova kendisini halktan biri olarak tanımlamıştır. Ona göre milletini, öz kültürünü, dilini, dinini sevmek insanlık borcudur. Bu yüzden onun eserlerinde Kazak anonim edebiyatının yansımalarına, halk kültürünün izlerine sık rastlanılmaktadır. Çocuk yaşta annesinden yetim kalan Külaş Ahmetova babaannesi Molşa ve büyük annesi Ümit’in yanında kalarak halk hikayelerini, türkülerini, destan ve mitolojiyi dinleyerek büyür. Ninelerinden bahsederken “ benim için çok kıymetli, eşi benzeri bulunmaz merhametli ve temiz insanlardı” diyen şaire, güzel konuşmayı, hitabeti, özlü kültürü onlardan öğrendiğini söyleyerek, dilinin akıcılığını ve kelime hazinesinin zenginliğini de onlarla bağdaştırmıştır.

“Vatan ailede başlar” atasözüne gönülden inanan Külaş Ahmetova, aile müessesenin kutsallığını, ana, baba ve çocuk münasebetlerinin halk kültüründekini yerini de şiirlerinde sıkça hatırlatmıştır. Aile mukaddestir. Bundan dolayı aileyi meydana getirenlerin üstlendikleri vazife de kutsaldır. En başta aile reisi – Kazaklar’ın deyiimiyle otağası – o evin her türlü ihtiyaçlarını, hanımın ve çocukların yiyecek ve giyeceğini temin etmekle kalmayıp, ailenin iç huzuru, bireylerin ruhanî gelişimi, aile içi münasebetlerde de söz sahibidir. Klasik Kazak ailesinin merkezinde erkek vardır. Bu kadının hayattan tamamen soyutlanması, etkinliğinin azalması anlamına gelmiyor. Sanılanın aksine Kazak kadını erkeğine itaatkar olmakla kalmayıp ailevî önemli hususlarda söz söylemekte serbesttir. Kazak kadını içine kapanık değildir. Ev işi, el işi, çocuk bakımının dışında konu komşuyla ilişkilerde, misafir ağırlamakta (erkeği evde olsun, olmasın) , bazen bütün sülaleyi ilgilendiren konularda görüşünü açıkça belirtmekte özgürdür. Ancak ailenin merkezinde kilit rol her zaman aile reisi (otağasına)ne ait olup, ailenin diğer fertlerinin yükümlülükleri ona göre belirlenir. K.Ahmetova, özellikle Kazaklar arasında “yedi hazine” diye bilinen, kendisine kutsallık atfedilen yedi şeyden ikisi, kadın ve erkeğin toplumdaki rolü üzerinde durmuştur:

“Erkekler hakkında tarih yazılıp bitmedi
Kadınlar hep erkeğini bekleyebildi.
Kibirle, sertlikle değil, kızlar,
Yiğitlere nezaketle saygı gösterelim.

Erkekler olmazsa ümidin ne anlamı var,
Erkeklersiz güzelliğin ne anlamı var.
Ağır yükü kaldırırsa eğer erkekler
Kadınların güçlü olmasına ne gerek var”

“Qazağımın şanırağında kiye mol
Qasiyetinen ayırğandı süye me ol.
Otanası oşağına orak sen,
Otanası besigine iye bol.” (Baq:178)

Şaireye göre her Kazak ailesi bireyler için birer kuthane olmalıdır, yani birliğin, bereketin, mutluluğun ve kutun bulunduğu yer. “Benim doğduğum ev” (Qut: 128) adlı şiirinde o, “Benim doğduğum evde erkekler dışarıdaki bütün işlerin sahibiydi, kızlar ise zerafetin, saffetin sembolüydü, yaşlıların yeri her zaman tör denilen baş köşede idi; bu dünyanın mutluluğunu herkes kendi kuthanesinden aramalı, çünkü aile en ulu eserlerin meydana geldiği yer” demektedir. Kazak ailesinde ata, bir mukavemet abidesidir, ana ise müşfik bir kahraman. “Ata – askar taw, ana – sarkılmas bulak” (Ata – haşmetli dağ, anne – tükenmez kaynaktır) diyerek anne babanın değerini vurgulayan Kazaklar, çocuklarına “Akibetinin nasıl olmasını istersen büyüklerine öyle davran”, “Babasına hürmet etmeyen, balasından hürmet görmez” bilincini aşılarlar. Evin pîri sayılan baba, çocuğunun ilk üstadıdır, hilkat ve konumu icabı daima temkinli, dirâyetli ve dikkatlidir. Bu nedenle halk kültüründe, atasözlerinde, destanlarda, deyimlerde ata ananın rolünün altı çizilmiştir. “Ata sözünü kesen oğlandan, ana sözünü kesen kızıdan uzak durmak” gerektiğini yeğleyen Kazak halk kültürünü şiirlerine aksettiren Külaş Ahmetova, “Atadan – bata” (Atadan dua almak lazım.) demekle, babanın gönlünü hoşnut ederek onun duasına nail olmanın önemine de işaret etmektedir.

Dua veya eski söylemle alkış almak, Türkler’in günlük hayatında çok önemli yeri olan bir âdettir. Köklü bir gelenek olarak kabul edilen ve Kazaklar arasında günümüzde de devam etmekte olan alkış alma veya (alkış isteme) Kazakça ifadesiyle bata alma eski bir Türk adetidir.

Bu husus “Baba sözü” (Qut: 45) adlı şiirde bariz bir şekilde işlenmiştir:

“Oğlum şuna dikkat et,
Yuvayı bozma! Kötü niyetli olma!
İnsanlara şeksiz inan,
Sana inananlara kötülük etme!

Sadece halkının iyiliğini düşün,
Hileden, kandırmaktan uzak dur!
Düşenin kalkmasını yardımcı ol,
Mutlunun mutluluğunu kıskanma!

Helal işlersen, örnek olursun
Dostların sana güvensin.
Saygı bilmeze de saygı göster
Saygı göstereni ise sevmelisin!

Tembellikten uzak dur,
İyilik muradın olsun.
Kızlara zerafet yakışır,
Oğlana ise sebatlılık.

Paranı, tanıdığını kaybetse de
Dilini ve namusunu kaybetme!”

Kazaklar batanın manevî gücüne inanırlar. Bu yüzden her zaman bata ile hareket ederler. Bata genelde kafiyeli, manzum olup anonim edebiyatta kapsamlı bir yer tutar. Bata, aksakallar, misafirler, hocalar, bilim adamları, şairler ve toplumda bilinen, saygın insanlar tarafından, çoğu zaman sofraya verilir. Gündelik hayattta Kazaklar, yemeğe de batasız başlamaz ve sofrayı batasız kaldırmazlar.

Her Kazak, en azından bir dize bata ezberleyebilir. Halk arasında çok bilinen batarlar, meşhur insanların söyledikleri alkış ifadeleridir. Günlük hayatta verilen batarlar et ikramı için bata, çay batası, yardım batası, yeni bir şey satın alan için bata, evlenene bata, ev alana bata v.s. olarak çoğaltılabilir. Geleneğine bağlı bir Kazak ailesinde evin büyüğü her zaman bata verir ve bu çoğunlukla irticalî olur. Zaman zaman çocukları bu güzel âdete alıştırmak için onlara da ezberletirler.

Bunun dışında çocuk dünyaya geldiğinde, sünnet düğününde, ata bindirme toyunda, oğlan veya kızın düğününde, ölüm ve cenazede, bir işte muvaffak olduğunda, askere uğurlamada ve karşılamada, yeni bir işe

başlangıcında, uzak bir yere yolculuk yapılacağı zaman, yeni mevsimlerin başlangıcında, kışlakdan yaylaya göçünce, çocuk sahibi olmak istendiğinde, bayramlarda vb. durumlarda bata alma ziyafeti tertiplenir. Mutlaka bir kurban kesilir, konu komşu, akrabalar davet edilir, sofralar kurulur, yemekler dağıtılır. Yemek faslından sonra bata alacak kişi veya kişiler herkesin önünde el kaldırarak ayakta durur. O günün özel misafiri, genelde en yaşlı ve itibarlı biri, yani bata verici tarafından bata alıcının konumuna ilişkin bata okunur. Özellikle sefere çıkacak olanlar, bata almadan çıkmazlar, Kazak inancı bu meseleyi “Batalı kul arımas, batasız kul jarımas” (Kendisine dua edilen kul güçsüz, yardımsız kalmaz, alkış almayanın yoksul kalması ve yorgun düşmesi mukadderdir) diyerek teyid etmektedir.

“Mangilik parız” şiirinde (Qut:84):

“Aruwana jılar botasız

Bolaşaq bolmas batasız”, yani “Yavrusuu kaybeden deve ağlar, gelecek duasız, dileksiz olmaz” diyen şairenin “Ene sözü” (Qut:76) adlı şiirinde kaynananın yeni geline batası (duası) yer almış olup, Kazaklat arasındaki bata verme geleneğine işaret edilmiştir:

“Gelincan duasını al şu halkının

Düşünme akıllılık tasladığımı.

Bilmeni ister herkes geldiğin ev

Parçası asaletli sülalenin.

İnsan elindeki kıymetini geç bilir

Sen her gününü iyi değerlendir.

Anandan öğrendiğin güzelliklere

Merhametle bildiğimi ben de eklerim.

Atan anan gölgeli iki çınar

Size de ata ana olmayı yazsın.

Büyüklerden örnek al ve kendinin

Ömür kervanını başlayacaksın.”

Külaş Ahmetova, son yıllarda yazdığı “Astana” (Qut:21) şiirinde ise bata verici (dua eden) olarak görülmektedir:

Apak Esil akarken Ay’ın nuru saçılısın,

Ay gözden kaybolduğunda güneş nuru saçılısın.

Bereket getir halkıma, milletime sahip ol

Işık saçıp güzelleş, devletime sahip ol!

Başkentimiz ol, emanda ol, başa taç ol amel ol,
Ordular senden çekinsin, bağımsızlığımıza kale ol!”

Cemiyetlerin sağlıklı bir şekilde ayakta kalması ve devamlılıklarını sürdürebilmesi, sağlıklı insanî ilişkilere, düzgün ahlâk prensiplerinin hakim olmasına, sağlam düşünce yapısına bağlıdır. Cemiyetin saadeti, fertlerin gayretiyle gerçekleşeceğinin farkında olan şair, şiirlerinde millî düşünceye dayanan edep reçeteini sunmuştur: (Qut:66)

Bizdin jaktı bilin kelse sen eger – Bizim özelliklerimizibilmek istersen eğer
Arbir üygr esik kakpay kire ber. – Her eve kapıyı çalmadan giriver.
Ülkenderge izet bizde bir öner – Büyüklere saygı göstermek bizde hüner
Otrğanda ülken kelse türegel – Otururken biyik biri yanına gelse ayağa kalk.

Türegel de aldımnen kol usın – Ayağa kalk ve ilk önce tokalaş
Ol otursın otirasın sonısın – O otursun, sen ondan ondan sonra otur.
Aytkanıdı istete ber kişiğe – Kendinden küçük olana emredebilirsin
Al ülkennin sözün tındau borışın – Büyüğü ise dinlemek sana borçtur.

Enbek etip köretin el öz künin – Halk kendi alın teriyle hayatı kazanır
Tilewi adal, tirligi de tez, mığım. – İyi niyetli, her işi yerli yerinde yapar.
Körge bilgen angimendi ayta otr – Bildiğini, gördüğünü paylaşabilirsin
Kazak kattı tüsinedi söz kunın. – Kazak sözün değerini anlayan bir millettir.

Aska kara ulı emssin damnen sen – Yemeğe otur, nimetten büyük değilsin
Kaykı tabak et keledi salden son – Dolu tabakla et getirirler birazdan.
Karpıta je ökpeleydi üy işi – Bol bol ye, yoksa gücenir ev sahibi
İşpeymin dep, jemeymin dep baldensen. – İçmem, yemem dersen eğer.

Buyımtaydı aytarsın ne aytpassın – Geliş sebebini söylersin veya söylemessin
Üy iyesi jüzinnen – ak baykar sır. – Ev sahibi gözünden senin işini anlar.
Mart köniline, madeniyetine kalayda – Cömertliğine, kültürlülüğüne her hâlde
İşinnen sen razı bolıp kaytarsın – Ayrılırken memnun olur gidersin.”

Külaş Ahmetova şiirlerinde Kazaklar’ın maddi kültüründen de bahsetmektedir. Her çeşit el işini çeşitli desenlerle süslemeye meraklı Kazaklar’ın milli nakışları halkın estetik görüşünden haberdar eder. Nesilden nesle aktarılagelen yaratıcı düşüncelerin büyüğü Kazak milli deseninin bir sistem şeklinde ortaya çıkmasını sağlamıştır. “Oyular” (Oyalar) şiirinde şaire keçeye, çadır evinin parçalarına, kilime, hasıra işlenen nakışlardan bahsederken, millî özelliklerin altını çizmiştir:

Kazaktın oyuları-ay, oyuları – Eh, Kazak desenleri, nakışları
 Daladay byauları koyu bari – Bozkır gibi boyaları rengarenk.
 Kümbezge, taska, şige köşken nakış – Kubbeye, taşa, hasıra işlenene desen
 Jaraydı körmelerge koyuğa ali – Hala sergilere konulabilir.
 Bahıt pen kuanışka bağıttalğan – Baht ve sevinci aksettiren
 Köp edi karapayım halıkta arman – Halkın hayali işlenmiştir.
 Kırkemdep kilem tokıp, örmek kurğan – Nakış nakış kilim dokuyan
 Ömirdin şet jağasın körip kalgam – Hayattan ben de nasibimi almışım.

Millî desenler Kazaklar'ın yaşam tarzından haber veren milli damgalardır. Özellikle milli otağını sıcak tutmak amacıyla hazırlanan keçe ve onun üzerinde işlenen nakışlar, onların hazırlanma aşaması Külaş Ahmetova'ya ilham kaynağı olmuştur:

“Jüregim tolıp inkar bir armanğa – Kalbim güzel bir hisle çarpardı
 Jürgendey boluşı edim gül ormanda – Kendimi rengarenk çiçekler
 arasında zannederdim

Jengeler kılış kağıp alaşağa-Yengeler yolluk için kazık hazırlayıp
 Taktalap tamaşa örnek şığarganda-Simetrik güzel nakışı işler iken.
 Jasımda jolıkkın son köp bir kenge – Gençken bu hazineye rastladım
 Jırma sol boyawdı töktim men de – Şiirlerime aynen o boyaları işledim.
 Jatatın şöp üstinde kempirkosak-Ot üzerinde gökkuşağı yatardı
 Kempirler türlü jipti keptirgende – Nineler renkli ipleri kuruturken.
 Gajayıp tarih tanıp küy estuwge – Tarihi okumak, melodiyi duymak
 Boladı ölmeytin sol örneklerden – Mümkündür kaybolmaz o nakışlardan.”

At ve atçılık, Türk kültüründe müstesnâ bir yere sahiptir. Orta Asya bozkırlarında göçebe tarzı hayat yaşayan ve ekseriyetle hayvancılıkla uğraşan Türkler için at, hem binecek, hem yiyecek, hem giyecek, hem de içecek unsuru idi. Bir Kazak atasözünde “Deve saltanat, at iftihar vesilesi, sığır kanaat, koyun berekettir” denildiği gibi, Kazak kültürünün en önemli unsurlarından olan at, Kazak insanının “kolu-kanadı, kardaşı, yoldaşı, beslenme, giyinme ve atayurdu koruma aracı” (ismail, 2002; 411) olduğundan çok değerlidir. Kazaklar'ın “dört tülük mal” dedikleri dört çeşit hayvanın da en başta gelenidir. Kazakça jilkı diye tabir edilen at, Kazak kültürünün gelişmesinde, ekonomik ve sosyal kalkınmasında büyük bir rol oynamıştır. Kazak atı hızlı, engebeli araziye ve açlığa dayanıklı, pratik olma özelliğiyle Kazak insanının “bir karış toprağa canım feda olsun” zihniyetini pekiştirmiştir. Kazak ordusu atlı birliklerden oluşturulmuş, Kazak kağanları, bahadırları uçsuz bucaksız Kazak sınırlarını korumuşlardır. Ka-

zak edebiyatının hem anonim, hem de yazılı türlerinde at, malzeme olarak çok kullanılmıştır. Atın rengine, vücut yapısına, yaşına göre isimleri, yürüyüş şeklinden türemiş fiiller ve bunlara bağlı olarak türetilmiş benzetmeler Kazakça'yı zenginleştiren kaynaklardan biridir. Bunun yanı sıra ahlâk, güzellik, aile, çocuk terbiyesi, kahramanlık, gelecek kaygısı, vatan sevgisi v.s. yüzlerce konuya açıklık getirirken, Kazaklar özlü ifadelerinde, şiirlerde, destanlarda, masallarda atla ilgili teşbihlerden faydalanmaktadırlar. Külaş Ahmetova'nın "Arğımak" (Baq:102) şiiri işte bunu anlatmaktadır, arğımak çok hızlı koşan, güzelliğiyle nam salan at demektir.

"Koyan jaktan tabılmaydı kırım et – Yüzünde fazla eti yok
Köz toymaydı karasanız mın ret – Kaç defa baksan da göz doymuyor.
Sustı kabak, ken sawırlı, sümbül jal – Ciddi bakış, geniş sağırlı, sümbül yeveli
Suret kılıp jaratkanday kudiret – Sanki kudret eli onu suret olarak yaratmıştır.
Keremetke karap kayran kalasız–Güzelleiğe bakıp hayran olursunuz
Kendik kerek tuyaktarğa tağasız – Nalsız toynaklara genişlik gerek.
Arğımaksız bir küyü kem dalanın – Arğımak olmadan bozkırda eksiklik olur
Arğımak da kösile almas dalasız – Arğımak da bozkırsız rahat yaşayamaz."

At, Kazak kültürünün her zaman en canlı konularından biridir. Atların özellikleri, rengi, yapısı, cinsi, ona göre layık bir isim verilmesi, atına bakılarak sahibinin tanınması vb. konular daima tazeliğini koruyan meselelerdendir. Nitekim kahramanlık destanlarında batır denilen Kazak alplerinin atları da sahibinin kuvveti, şöhreti nisbetindedir.

Alp, namusu, yurdu, yuvası için canından vazgeçebilen kahraman, gözünü daldan budaktan sakınmayan cesur yiğit, asker, ileri görüşlü lider, bileği kadar bilgisi de kuvvetli bahadır manalarına gelen Türkçe bir ifadedir. "Türk" sözünün, cins ismi olarak "güç-kuvvet" (sıfat haliyle: güçlü, kuvvetli) manasını taşıması (kafesoğlu, 2000: 44); "kazak" kelimesinin de başka manaları yanında Ramsted ve A.Margulan'a göre "güçlü, alp, çok cesur, kuvvetli" (salgaraulı, 1995; 18) anlamlarının baskın olması; alplığın Türk milletinin özünde var olan bir vasıf olduğunu gösterir. Külaş Ahmetova'nın Samırık batır, Sıpatay batır hakkındaki şiirleri bu hususları içermektedir. Mesela:

"Bere bermes tabiğat künde alıptı – Her gün alp er doğmaz
Bir ultka uksas birtutas tulğanı uktım – Tek başına bir millet gibi şahsiyettir o.
Dara tuğan kazaktın batırları – Kazak alpleri kimseye benzemez
Bölinbeytin namısı bir halıktın – Tüm halkın namusu gibidir o."
"Eldi korğaw erlerdin isi bolsa – Memleketi korumak alplerin işidir
Erlikti aytuw akının mindeti edi – Erliği anlatmak ise şairin görevidir."
(Qut:180)

Bundan başka da Külaş Ahmetova eserlerinde halktan çıkan Madi, Muhit, Kurmanğazı, Ulbike, Sıpatay v.s. gibi meşhur biyleri, hakimleri, hanları, jırşıları, ozanları vd. özellikleriyle tanıtırken, genç nesle onlara örnek göstererek var olanla iftihar edebilmeyi öğütlemiştir. Özellikle Kazak halk edebiyatının güzide temsilcilerinden atışmacı ozan Ulbike Hanım'ı ve onun icralarını rehber edinen şâire K.Ahmetova, kendi benliğine yabancılaşmayı ve fikrî hayatın kaynağı olan manevî değerlerden uzaklaşmayı toplumsal rahatsızlıkların sebebi olarak tanımlamıştır.

2006 yılında Kazakistan Cumhuriyeti'nin en yüksek nişanı "Parasat"ı kazanan K.Ahmetova Sovyet devrinde üstü kapalı konuşulan konulara, özellikle halk kültürüne değinirken "Endi aşuwğa tiyşspiz bürkeme oydı – Şimdi artık gizli saklılarımızı açık söylemenin, öz benliğimize dönmenin zamanı" (Baq:163), "jebedey batıp jetpey turğanı dal kazır, Kazaktın tili, kazakşa lebiz, kazakşa an – Şimdi ise tek eksiğim kazakçanın kullanılması, değerli kültür mirasımızın yeterince bilinmemesi" diyerek "atalar mirasını çukura atmanın ne denli trajedi olacağını" (Qut: 51) idrak etmeye gözü açık, gönlü uyanık olanları davet etmektedir.

TÜRK VE RUS YAZARLARININ OSMANLI-RUS SAVAŞLARINA YAKLAŞIMLARI

İNANIR, Emine
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Çalışmamızda, karşılaştırılacak olan Sevinç Çokum'un "Hilal Görünce" ile B. Akunin'in "Türk Hamlesi" ("Turetsiy Gambit") romanları, Avrupa'da gelişen edebiyat tarihçiliği ve karşılaştırmalı edebiyat araştırma prensipleri ("Rus Formalizmi", "Fransız ve Alman Ekzistansiyalizmin Eleştirisi", Amerikan Yeni Eleştirisi") dikkate alınarak yorumlanacaktır. Sevinç Çokum Kırım'ın, Bahçesaray'ın o mitolojik eksenindeki savaş arenasında Kırımlı Nizam Bey'in ve yakınlarının kendi topraklarına tutunma çabasını, Kırım halkının özgürlük hayallerini, Doğu Sorunu içinde ele alıp dramatik gelişmelerle anlatmıştır. B. Akunin ise postmodernizmin özelliklerini taşıyan romanında, Çarlık Rusyası'nın Osmanlıları Avrupa'dan atmak, İstanbul'u ele geçirerek sıcak denizlere inmek adına başlatılan 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşını ele almaktadır. Çalışmamızda her iki romandan da seçilmiş metinler, tarihsel bağlamla etkileşimleri doğrultusunda konumlandırılarak yorumlanacaktır. Osmanlı-Rus savaşlarının hem Kırım'da, hem de Rumeli topraklarında yaşayanların hayatlarına taşıdığı, sorumluluk, kin, nefret, korku, ihanet, kaçış, günah, vicdan azabı gibi insani duyguları irdelenecektir. Böylece, yazarların savaşı anlatırken bağlandıkları dünya görüşü de ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı-Rus savaşları, karşılaştırmalı edebiyat, Sevinç Çokum, B. Akunin.

ABSTRACT

In our paper, two considerable novels, Sevinch Chokum's "Hilal Görünce" and B. Akunin's "Türk Hamlesi" are studied and interpreted over literature historiography's and comparativist literature's analysing principles, which are constantly progressing in Europe. Crimean Nizam Bey's and his relatives' endeavour of hanging on to their lands, Crimean public's dreams of liberty are discussed and given with dramatic events, inside the

theme ‘Eastern Matter’. Sevinc Cokum is effectively using Crimea’s, Bahcesaray’s war arena which is set on a mythological axis. On the other hand, Boris Akunin’s novel which contains postmodern properties, is discussing the ‘1877-1878 Ottoman - Russian War’. This war had started due to Russia’s (Tsardom of Russia) intentions concerning Ottomans dismissal from Europe and also conquest of İstanbul. Texts chosen from both novels are configured and interpreted according to their historical context interactions. Humanely feelings and attitudes such like enmity, hatred, fear, betrayal, breakaway, sin, compunction which were carried into the lives of people living in the Crimean and Rumelian lands, by Ottoman - Russian wars, are examined. Authors’ aspects which influence their way of describing the war come into the open, by the help of this fact .

Key Words: Ottoman-Russian wars, comparative literature, Sevinch Chokum, B. Akunin.

Dünya tarihinde yaşanmış binlerce savaş, birçok düşünürün çalışmalarıyla mitleştirilmiş ve yazarların kalemi altından savaş konu alan yüzlerce destan, roman ve öyküler ortaya çıkmıştır. Homeros’un “İlyada”, Tolstoy’un “Savaş ve Barış”, E. M. Remarque’ın “Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok”, Nazım Hikmet’in “Şeyh Bedrettin” ve “Kuva-i Milliye” destanları gibi edebiyatın büyük yapıtlarında savaş atmosferi, tarihsel süreçlerin insan kaderlerine yaptığı etkileri göstermektedir. Bireysel ve toplumsal kaderler, kendilerinin dışında gelişen ve asla önünde durma imkanı olmayan bu kıyımlar, anında yeniden biçimlenirken bazı yazarlar insan psikolojisini öne çıkarır, bazıları ise toplumsal ideoloji ve etkileri vurgular.

Antik Çağ’dan günümüze kadar birçok yazarın bu konuyu ele almış olması, “savaş”, karşılaştırmalı edebiyat kuramcılarının “Littérature générale” programında yer alan, edebiyatın genel estetik normlarının “suprenational” (ulusal üstü) boyutundan yararlanmamıza neden oldu. Örneğin, Paull Van Tieghem uluslararası edebiyat araştırmalarında iki tarz tespit etmiştir:

Birincisi, iki edebiyat arasındaki ilişkiler üzerine olanlar, diğeri ise aynı anda birden fazla edebiyata ait olanlar (Aytaç, 2003: 62). Paull Van Tieghem’in yanı sıra, Fransız komparatistlerinden Jean-Marie Carré ile Marius-François Guyard da karşılaştırmalı edebiyat objesini tanımlarken, iki edebiyat ya da iki yazar arasındaki ilişkileri, “rapport de fait” (olgu raporları) diye adlandırdıkları ilişkilerle sınırlamış olurlar.

Amerikan üniversitelerinde araştırma faaliyetlerinde bulunan H. Peyre, G. Chinard, A. Guérard ve W.P.Friedrich sadece Fransız ekolünü buraya taşımakla kalmamışlar, Amerikan komparatistiğini oluşturup, uluslararası edebiyat incelemelerini daha yüksek bir düzeye çıkarmışlardır.

XX. yüzyılın ortalarında René Wellek çalışmalarıyla söz konusu iki komparatistik ekolün (Fransız-Amerikan) varlığını somut bir şekilde ortaya koymakla beraber, karşılaştırmalı edebiyat biliminin “hem objesini hem de bakış yönünü” belirleyen “Rus Formalizminin”, “Fransız ve Alman Ekzistansiyalizmi eleştirisinin”, Amerikan Yeni Eleştirisi’nin, “Jung’un arketipolojisinden esinlenmiş mitolojik eleştirisinin ” (Wellek, 1993; 31-41.) etkilerinden söz eder.

Avrupa’da gelişen edebiyat tarihçiliği ve karşılaştırmalı edebiyat araştırma ilkelerini dikkate alarak çalışmamız için bir yön belirlemeye çalıştık. Böylece, karşılaştırmalı olarak Sevim Çokum’un “Hilal Görünce” ile B. Akunin’in “Türk Hamlesi” (“Turetsiy Gambit”) romanları tarihsel bağlamla etkileşimleri doğrultusunda konumlandırılarak yorumlanacak, yazarların Osmanlı-Rus savaşlarıyla ilgili görüşleri ortaya çıkarılacaktır.

Osmanlı-Rus savaşları, konusunu incelediğimiz iki romanın yazılış tarihlerine baktığımızda eşzamanlı olarak da kabul edilebilirler. Sevim Çokum’un Osmanlı-Rus savaşlarının Kırım ile ilgili mücadeleye dair kısmını anlatan “Hilal Görünce” adlı romanı 1984 yılında yayınlanır. Adı geçen romanla karşılaştırdığımız B.Akunin’in Türkiye tarihinin dönüm noktalarından birini teşkil eden, “93 Harbi” diye de adlandırılan 1877-78 Osmanlı-Rus savaşını konu eden, “Türk Hamlesi” adlı romanı ise 1998 yılında okurlarıyla buluşur.

Gürsel Aytaç’ın da belirttiği gibi karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları çoğunlukla içerik, yani konu ağırlıklı yapılmaktadır. Adı geçen iki romanın konusu da Osmanlı-Rus Savaşları olduğundan biz her iki yazarın savaşa yaklaşımlarında ortaklıkları, benzerlikleri ve farklılıkları tespit etmeye çalıştık.

Sevinç Çokum’un “Hilal Görünce” romanı, Kırım Harbi adıyla da bilinen Osmanlı-Rus savaşına ve Kırım Türklerinin topraklarına sahip çıkma mücadelesi üzerine kuruludur. 1853 yılından 1856’ya kadar süren bu savaş, savaşların çoğu gibi, bir kahramanlık destanı olduğundan elbette ki kendine özgü bir mitolojik dünya yaratmıştır. Sevinç Çokum bu yapıtında son dönem modern romanlarında olduğu gibi, mitolojik bir dünyanın efsanelerini tarihsel gerçekçilikle birleştirir, anlattıkları bazen fantastik boyutlara ulaşmakta ya da masala yaklaşmaktadır.

Romanın anlatıcısı Felekzade Arif Çelebi, “vaktiyle yeryüzüne hükmetmiş olan Türk Milletinin “efsanelerine dönüşlerle geniş bir zaman içinde Kırım Türklerine özgü yaşayış tarzını, renkli örf ve geleneklerini dile getirir. Böylece Sevinç Çokum Kırım’ın, Bahçesaray’ın o mitolojik eksenindeki savaş arenasında Kırımlı Nizam Beyin ve yakınlarının kendi topraklarında tutunma çabalarını, Kırım halkının Osmanlı’dan beklediği özgürlüğün hayallerini, Doğu Sorunu içinde dramatik gelişmelerle anlatır. Yazar bu gelişmeleri tarihsel bir mekan ve tarihsel gerçeklik fonuna oturtmuştur. Nizam Dede ve eşi Altın Hanım, oğulları Giray Bey, gelinleri Şirin Hanım ve torunları Bahadır, Emircan ve Nurdevlet Bahçesaray’da yaşamaktadır. Anlatıcı Felekzade, Türklerin köklerine inerek onların bu “güneş ülkesine” yerleşmeleri gibi Ruslarla olan sorunlarının da çok eskilere dayandığını şu sözlerle anlatır:

“İşte bu cennet bağına ilk gelenler Hunlar olmuştur (...) Ondan sonra bu diyara Hazarlar, Kumanlar, Peçenekler ve Selçuklular dahi gelmişlerdir. O görklü (muhteşem) Altınorda Devletini ise Cengizliler kurmuş olup, o vakitler Altınorda Devletinin sınırları, adı sanı dünya üzerinde hesaba katılmayan Moskova Prenslğine doğru bir hançer gibi sokulmuş idi...” (Çokum, 2005;10)

Bölgenin bilge kişilerinden olan Nizam Bey, Kırım tarihine ait anlattığı “Çorabatır” ve daha bir birçok destanla köylülerin sevgisini ve saygısını kazanmıştır. Çorabatır, Kırım’ın bağımsızlığı için savaşmış bir kahramandır. Nizam Dede, Osmanlı-Rus Savaşında da bir Çorabatır’ın hilâlin görüldüğü gece ortaya çıkıp, Kırım’ı bağımsızlığına kavuşturacağını hayal etmektedir. Türk halkları arasında sefer için kutlu bir işaret sayılan hilâlin görünmesi böylece romanın başlığı olmuştur.

Nizam Dede, torunlarını, oğlu Giray ve yeğeni Arslan Bey’i de kendilerini ülkelerinin bağımsızlık davasına adanmaları fikriyle yetiştirir. Ancak oğlu Giray’a kıyasla Arslan Beyin yiğitliğiyle daha çok gurur duymaktadır. Nizam Dede ve Bahçesaray’ın ileri gelenleri, toplanıp, memleketlerinin son durumunu konuşurlar. Yaşlı adam Kırım halkıyla, Rus zulmüne karşı benliklerini yitirmemeleri gerektiği, Osmanlı’nın yardıma gelip onları kurtarmaya çalışacağı konusundaki düşüncelerini sıkça paylaşır. Osmanlı ordusu, Kırım’a çıkartma yapınca başta Nizam Bey olmak üzere Bahçesaray, Akmescit, Eski Kırım, Kefe, Akyar halkı da milli mücadele havasına kapılmıştır. Nizam Dede, Tepegerman dağlarının eteklerindeki bir mağarada demir ocağı kurar. Demirleri eriterek hançer, bıçak yapıp, onları savaşa katılacak yürekli erkeklere dağıtır. Arslan Bey, Osmanlı askerlerine kılavuzluk yapmak için onlara katılır.

Şirin, eşleri Osmanlı Ordusu'na katılan kadınlara özenmektedir. Sürekli kitaplara, atlaslara, bilime, “Frenk” meselelerine kafa yoran eşi Giray Bey, türbedar Seyyit Ali Çavuş'un ölüm haberini, ardından da babasının dostu Hacı İsa Bey'in Ruslar tarafından kaçırıldığı haberini alır almaz, silâh kuşanıp Rus çetecilere karşı baş kaldırır. Hacı İsa Bey'i Rus askerlerinden kurtarmak isterken, Giray askerler tarafından öldürülür. Giray ölünce, Arslan Bey Şirin Hanımla evlenir; Giray'ın intikamını almak için onu öldüren Rus askerlerinin peşine düşer. Gregoroviç'e gider ve Kırım köylülerini rahat bırakması için onu uyarır. Gregoroviç, Arslan Bey'e, kendisinin Osmanlı ordusuna yardım ettiğini bildiğini ve ayağını denk alması gerektiğini söyler. Sonraki günlerde Gregoroviç, Arslan Beyin köyüne gelir, onu ormanda tek başına bulur, bağlayıp götürür. Bir daha da Arslan Beyden haber alınmaz. Aradan yıllar geçer. Nizam Dede'nin torunları Emircan, Nurdevlet ve Bahadır koca birer yiğit olmuştur ve Kırım'ın bağımsızlık davasını babalarının bıraktığı yerden devam ettirirler.

Yakın tarihimizden önemli tarihsel olayları betimleyen S. Çokum, zaman ve mekan boyutlarını öne çıkarır. Yazarın bu romanında efsane, masal, türkü gibi türlerden yararlanmış olması, aynı anda birçok “olay düğümünün” bir arada ortaya çıkmasına yol açar; bu yoğun öğeleri karışıklıktan koruyan yine yazarın adeta bir eksen olarak kullandığı 1853-1856 Kırım Savaşıdır. Aşağıdaki örnekten de anlaşılacağı gibi savaş dolaysız olarak betimlenir, uyumlu bir anlatım tekniğiyle romandaki diğer olaylarla bütünleşir:

“Eylül başlarıydı. Ruslar, Kırım'a asker yağmaya başlamışlardı. Süvariler, top arabaları, piyadeler, Kırım Türkünün yüreğini eze eze yollardan geçip gidiyorlardı (...) Toprağın son yeşili, onların ayakları altında eziliyor, sönyordu. 1853 baharından beri süren Osmanlı Rus harbi burada düğümlenecek veya düğüm burada çözülecekti. Nizam Dede, olan biteni şehirden gelenlere soruyor, bazen de Bahçesaray'a, Akmescit'e uzanıp ortalığı gözden geçiriyordu.” (Çokum, 2005: 196)

Yazar savaşın akışına ve bu savaşın Kırım halkında yarattığı umut ve duygulara kendisini o kadar kaptırmıştır ki, kendi yarattığı kahramanının ağzından (Salih Hoca) hem Rusya'ya, hem de Osmanlı'ya sitem dolu sözlerle seslenir:

“Moskofa bel bağlamadım hiçbir zaman. Osmanlıyı da kardaş bildim. O da Türk, biz de Türküz. Gel gelelim, evvelinden Osmanlıya biraz kızgınımdır. O da şundan dolayı (...) Osmanlı ağır aksak davranmıştır. Neden Purut Muharebesinde istavroz çıkarıp, “İşimiz Allah'a kaldı” diyen

Petro'yu ve askerini oracıkta darmadağın etmedi? Osmanlının derviş gönlünden kopan merhamet mi buna sebep oldu? Ben bu Osmanlının yerli yersiz merhametinden usandım ağalar. Usandım! ‘(Çokum, 2005: 87)

Buradan da anlaşıldığı gibi S. Çokum, bireylerin yaşamlarını; romanının lirik efsanevi dokusunu, dönem tarihi ve o tarihteki egemen ideolojiyle ilişkilendirir. Yazar, Kırım'ın Eski Yurdu'nda yaşayan Nizam Dede ve ailesinin, Bahçesaraylı,, Akmescitli ailelerinin hikayelerini tarihsel bir zemine oturtmuştur. Bilindiği üzere, 1850'lilerde Osmanlı Devleti ile birlikte olan İngiltere, Fransa ve İtalya, XIX. yüzyılı ikinci yarısında kendi çıkarları nedeniyle tekrar Avusturya ve öteki devletlerle birleşmişlerdi. Rus ve Avrupa siyaseti amacına ulaşmış, Osmanlı Devleti, ekonomik sıkıntı ve yalnızlık içinde bırakılmıştı . (Türk Silahlı Kuvvetleri Tarihi, 1985; 6-7).

Boris Akunin de “Türk Hamlesi” (Turetskiy Gambit) adlı romanında, “Avrupa'nın hasta adamının”* Balkanlardaki hakimiyetini kaybetmeye başlamasıyla, Çarlık Rusyası'nın yüzyıllar boyunca devam eden emellerini gerçekleştirmek; Osmanlıları Avrupa'dan atmak ve İstanbul'u ele geçirerek sıcak denizlere inmek adına başlatılan 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşını ele almaktadır. Yazar, Rusların Plevne'yi aldıkları, Yeşilköy'e kadar geldikleri, Avrupa'da da büyük yankılar uyandıran ve sonunda Bulgaristan'ın kuruluşunun gerçekleştiği bu savaşı tüm tarihsel gerçekçiliğiyle anlatıyor bizlere. Plevne Savaşı olarak da adlandırılan bu savaşın betimlemelerinde yazarın alışagelmış siyah-beyaz zıtlıktan sıyrılarak, “ya biri ya öteki” yerine, “hem biri hem öteki”ni kabul etmiş olması, adı geçen romanı postmodernizmin bir yapıtı kılmaktadır. Böylece Akunin, efsaneleşmiş Osmanlı-Rus savaşını, alışılmışın dışında bir tarihsel-polisiye romanıyla anlatmaktadır.

S. Çokum, montaj tekniği kullanarak Çorabatır ve Şeyh Şamil destanlarını, şiirleri, türküleri metinle organik bir biçimde bütünleştirir. Akunin'in romanında da, Avrupa ve Rus gazetelerinde yer alan 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşına ilişkin haberler, telgraflar, istihbarat raporları, günlük notlar, Enver Paşa'nın anlattığı Saray hikayeleri ham malzeme olarak karşımıza çıkar.

Roman, “Revue Parisien” gazetesinin 14 Temmuz 1877 tarihli bir haberiyle başlar:

“Rusların Tuna Garnizonu'nda ikinci hafta bulunan muhabirimizin verdiği bilgilere göre, İmparator Aleksandr, 1 Temmuz (Avrupa takviminde 13 Temmuz) tarihli Yüksek yazısıyla, Tuna nehrinden başarılı bir geçiş

yapıp, Osmanlı Devleti topraklarına hücum eden, mağlubiyet tanımayan ordularına teşekkürlerini iletmektedir. Bu Yüksek yazıda, düşmanların tamamen yenildiği ve iki haftaya kadar İstanbul’da Aya Sofya üzerinde bir Ortodoks haçının dikileceği açıklanmaktadır.” (Akunin, 2002: 7)

“Türk Hamlesi” romanının böyle bir girişle başlamış olması, yazarın, Çarlık Rusyası’nın Osmanlıları Avrupa’dan atma, İstanbul’u ele geçirerek sıcak denizlere ulaşma emellerini çekinmeden ortaya çıkardığını gösterir. Dahası bu durum, daha ilk sayfalarda Akunin’in savaşa karşı sergileyeceği tutuma işaret etmektedir. Böylece bir postmodern yapıtta olmasının beklendiği gibi, yazarın yüksek düzeyi de, en alt düzeyi de, ciddiyeti de, iğnelemeyi da aynı hevesle kucaklayacağı aşikardır.

Sevinç Çokum, romanında Nizam Dede ve çevresindekilerin verdiği mücadelede karşı güç olarak, yani “öteki” olarak İgor Gregoroviç karakterini yaratmıştır. Bir tarafta Nizam Dede, İgor Gregoroviç’le kavga eden ve eline öldürme fırsatı geçtiği halde onu salıveren Arslan Bey ve Kırım Türkleri, diğer tarafta ise arkasına aldığı Rus desteğiyle kibirli, zengin, zevk düşkünü, Arslan’ı adamlarına vurduran, Bahçesaray ve Akmescit çevresinde yaşayanlara eziyet etmekte olan Gregoroviç’i görüyoruz.

“Türk Hamlesi” romanında ise, savaşın fonunda, Rus casusu Erast Petroviç Fandorin (genç, içine kapanık, sessiz bir adam) ile son derece akıllı, ölçülü tavırlarıyla herkesin dikkatini çeken Türk casusu Enver Efendi arasındaki, karşılıklı zeka yarışına dönüşen iletişim sergilenmektedir. Dahası romanın adının da işaret ettiği gibi anlatılanların temelinde bir “oyun” (satranç) kurgusu yatmaktadır. Satranç, bilindiği gibi insanoğlunun geliştirdiği, en kıvrak zekayı karşılayan oyunlardan birisidir. Enver Efendi de Rus subaylarıyla “gambit” kurallarını oynayarak önemli taşı kazanmak adına küçük taşı feda etmektedir. Yazar’ın romana böyle bir ad vermiş olması tesadüf değildir. S.Çokum kendi romanına simgesel bir ad verip, Kırım’ın halkının yeni ay doğuşlarını bekleyeceğine işaret ediyorsa, Akunin de romanının odak simgelerinden biri olan “gambit” oyununu isim olarak seçer yapıtına.

Akunin’in romanı bir postmodern yapıt olduğundan, Postmodernizm’in koşullarına kısaca göz atalım. Postmodernizm’i açabilmek için anlam beraklığından çok, anlam zenginliğini aramak; siyah-beyaz ayırımından sıyrılıp, “ya biri ya öteki” yerine, “hem biri hem öteki”ni kabul etmek; birkaç düzeyde anlam ve birkaç odak noktasının birleşimini ortaya çıkarmak gerekmektedir. “Türk Hamlesi” adlı romanda bu anlam zenginliğini bulmak olasıdır.

Acımasız savaş koşullarında, adeta bir masal olarak anlatılan Giray Bey ile Şirin Gelin'in, Arslan Bey ile Göknür Hanım'ın aşklarına karşın, "Türk Hamlesi" adlı romanda yer alan kahramanların yaşamları, aşkları bir oyun olarak betimlenmektedir. Romanın yine önemli kahramanlarından, ileri görüşlü ve Petersburg'un sayılı güzellerinden biri olan Varvara Suvorova savaşın en şiddetli yaşandığı bölgeye doğru, Başkomutanlık karargâhında şifre memuru görevini sürdüren nişanlısı Petya Yablokov ile görüşmek amacıyla yola çıkmıştır. Genç kızın macera dolu bir gezi olarak gördüğü bu yolculuğu, bir yol üzerindeki meyhanede tek başına kalıp, buradaki şüpheli şahısların Varvara'yı kazanmak adına giriştikleri kağıt oyunuyla sonuçlanır.

Romanın ilk sayfalarındaki akışa kapılarak, burada savaştan etkilenen kişilerin serüvenlerini izlemekten ziyade, 1877-78'lerde gelişen olayları aşan ülkelerarası sorunların ortaya atıldığını görmekteyiz. Örneğin, Varvara Suvorova ile Erast Fandorin arasında geçen diyalog, ya da Fandorin'in düşünce karşıtı olan Türk diplomat ve casus Enver Paşa'nın gelişmekte olan eylemlere ilişkin düşünceleri, 623 yıllık Osmanlı Devleti'ni parçalamak için düğmeye basılan tarih ve olaylara işaret eder:

"Rus halkının misyonu nedir acaba: İstanbul'u ele geçirip Slav halklarını bir araya getirmek midir? Nelerin uğruna? Belki Romanov Hanedanı'nın Avrupa'da kendi iradesini ortaya koyabilmek adına? Ürkütücü bir düşüncedir bu! Madmuazel Barbara, bunları duymaktan rahatsız mı oldunuz? Ancak, bu durumda, Rusya'nın uygarlığa ne büyük tehditler taşıyacağını da görmeliyiz..." (Akunin, 2002: 197)

Buna benzer örnekler "Hilal Görününce" romanında da karşımıza çıkar:

"Rus saldatı hazırlık içindeymiş. Muharebe çıkacak deniliyor. Kın-yaz Mençikof İstanbul'u karıştırmış gitmiş. Öbür taraftan frenkler de Bâbiâli'yi sıkıştırırlarmış. Nikolay, Osmanlı illerindeki hıristiyanları kendi himayesi altına almak istiyor. Benim bildiğim, Osmanlı ezelden beri kendi gâvuruna müslümandan fazla sahip çıkar. Nikolay'ın maksadı ise Osmanlıyı ezip, aşağı denizlere inmektir." (Çokum, 2005: 45)

Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi her iki yazar da, romanlarındaki kahramanlarına kendi yaklaşımlarını savunma olanağı tanımadan, tarafsız olarak tarihsel gerçeklerle konuşmayı yeğlemiştir.

Yıl 1877, Rus-Türk savaşı askeri hareketına Sırbistan'da Rus Dış İşleri görevlisi olarak katılan Erast Fandorin, gizli tutulan önemli bir bilgiy-

le Rus birliklerinin karargâhına doğru ilerlemektedir. Savaşın yaşandığı bölgede yine Başkomutanlığın bulunduğu istikamete doğru giden Varvara Andreevna Suvorova'nın yolu Erast Fandorin ile kesişir. Fandorin'in yardımıyla genç bayan hem nişanlısının görevli olduğu birliğe ulaşır; burada Rus Ordu'sunun yüksek rütbeli komutanları ve Avrupa'dan olayları izlemek üzere gelen gazetecilerle tanışır, hem de kendi isteği ve bilgisi dışında bir anda uluslararası bir istihbarat eylemin merkezinde bulur kendini. Toplumsal olaylara son derece duyarlı, genç ve alımlı Varvara, S.Çokum'un romanındaki güçlü ve güzel, çevresindeki olaylara ve kişilere yön veren Şirin Gelin'i anımsatmaktadır.

Romanın ilerleyen sayfalarında Varvara'yı yol eşkiyalarından kurtaran Fandorin, Rus birliklerinin karargâhına ulaşır ulaşmaz, general Sobolev'e Türk Ordusu'nun planladığı ani yan darbeye ilgili bilgileri aktarır. Böylece Osman Paşa'nın Plevne'yi ele geçirmesini engellemek için, Rusların bir an evvel buraya el atmaları gerekmektedir.

Fandorin'in eski şefi olan general Mizinov, Başkomutanlık'ta önceden hazırladıkları eylem planını subay Petya Yablokov'a bildirir. Petya, verilen emirleri kodlar, Rus birliklerine iletir. Ayrıca general Mizinov, Fandorin'e bir görev daha vermeyi düşünmektedir. Bu yeni görev, Sultan II. Abdülhamid'in özel kâtibi olan Enver Efendi'nin Ruslara karşı hazırladığı eylem planı ile ilgilidir. Ancak olaylar oldukça hızlı gelişmekte ve aynı gün içerisinde general Mizinov'a Rus birliklerinin Nibolu'yu aldıkları haberi ulaşır. Yine kısa bir süre sonra Petya Yablokov tutuklanır; onun şifrelediği mesaja "Plevne" yerine "Niğbolu" sözcüğü yer almıştır. Rusların bu yanlış haberleşmelerinden dolayı Türk birlikleri Plevne'yi ele geçirmiştir.

Olup bitenlerin karşısında çaresiz kalan Varvara, Fandorin'den nişanlısına yardım etmesini istemektedir. Büyük bir olasılıkla "yanlış şifrenin" arkasında Rus Başkomutanlık Karargâhına sızan ve De' Evre adını alan Enver Efendi bulunmaktadır. Karşı güçlerden olmasına karşın, Akunin'in bu genç ve yetenekli Türk istihbaratçıya olumsuz bir anlam yüklediğini, aksine onun kıvrak zekasına, cesaretine, görüşlerine saygıyla yaklaştığını görmekteyiz. Kimliğinin açığa çıkmasından sonra genç adam Varvara'ya dünyadaki gelişmeleri şu sözlerle anlatır:

"Dünya haritasında aydın noktalar azdır, ancak bunlar hızla çoğalıyor. Bu aydınlığı, karanlığın baskısından korumak gerekir sadece. Muntazam bir satranç oyunu oynanıyor, ben bu oyunda beyazlardan yanayım." (Akunin, 2002; 194)

“Türk Hamlesi” adlı romanda kahramanların siyasi, toplumsal ve tarihsel konular çerçevesinde dönen konuşma ve tartışmaları, söz konusu romana tarihsel boyut kazandırmakta ve serüvenliğin dışına taşımaktadır.

Her iki romanda da yazarların Osmanlı ve Rus İmparatorlukları’nın realitesini ne denli iyi bildiği ortaya çıkmaktadır. Büyük bir titizlikle XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti ile Rusya arasında ilişkiler kaleme alınmış, tarih ile diyalog kurulmuş ve günümüzün küreselleşen dünya koşullarında bazı ülkelerin dışlayıcı tutumlarına göndermeler yapılmıştır.

Savaşlar, bireyin görev, sorumluluk, kin, korku, ihanet, kaçış, günah, vicdan azabı gibi insani duygularının en çıplak gözlendiği, çılgınlıklarla yatıştırılabilecek acıların dile getirildiği sahnelere gebedir. S.Çokum da, B. Akunin de romanlarında Osmanlı-Rus savaşları konusunu bireysel hikayelerden yola çıkarak evrensel boyuta taşırken, kendi dünya görüşlerini de açık bir biçimde ortaya koymaktadırlar.

KAYNAKÇA

Акунин, Б., (2004), Турецкий Гамбит. Москва: Захаров Первый канал.

Armağan, M., (2006), Abdülhamid’in Kurtlarla Dansı. İstanbul:Ufuk Kitap.

Aytaç, G., (2003), Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi. İstanbul: Say Yayınevi.

Connor, S., (2005), Postmodernist Kültür. Çev.:D.Şahiner, İstanbul: YKY.

Çokum, S., (2005), Hilal Görününce. İstanbul:Ötüken.

Moran, B., (1999), Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İstanbul: İletişim Yayınları.

Türk Silahlı Kuvvetleri Tarihi.Osmanlı Devri.1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi.”II’nci cilt”, Ankara: Genkur.Basımevi, (1985).

Wellek, R., (1993); Edebiyat Teorisi. Çev.:Ö.F.Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi.

AZƏRBAYCAN FOLKLORUNUN ÇAĞDAŞ DURUMU

İSMAYILOV, Hüseyin
AZERBAIJAN/AZERBAIJAN/АЗЕРБАЙДЖАН

Folklor – xalqın yaddışıdır: fərd yaddışı, etnos yaddışı, millət yaddışı və xalq yaddışı...

Xalqın varlığı söz və sənət kodları ilə onun yaddaşında inikas olunur...

Yaddaş «qalar-qopar» dünyada «gəlimli-gedimli» ritmlə öz yaşamını gerçəkləşdirən xalqın fiziki-mənəvi mövcudluğunun fəvqünə qalxır: yaddışı yaradan xalqın mövcudluğu yenə də birbaşa onun yaddaşına müncər olunur...

Milli yaddaşda millətin tarixi bütöv xalqın taleyindən keçdiyi kimi, hər bir fərdin taleyindən də keçib gələcəyə gedir...

Folklor xalqın taleyidir: hər bir etnosun taleyi onun milli yaddaşına nə dərəcədə bağlılığından asılıdır. Yaddaşına qayıda bilən xalq onu millətlər içində millət edən zirvəyə qalxa bilir...

Hər bir xalqın bir millət kimi bütövlüyü, ölkə kimi tamlığı və təhlükəsizliyi etnokosmik yaddaşın onu hansı şəkildə ayaqda saxlamasından birbaşa asılıdır...

Azərbaycan folklorşünaslığının müasir durumunu obyektiv şəkildə səciyyələndirmək üçün onun işini ilk növbədə keçən əsrdə görülmüş işlərlə müqayisə etmək lazım gəlir.

Beləliklə, Azərbaycan folklorşünaslığı XX əsrə bu nəzəri-praktiki nəticələrlə yekun vurdu:

– Əsrin əvvəllərində Azərbaycan folklorunun toplanması uğrunda millətin fədai ziyalıları, sözün gerçək anlamında, ağır bir mübarizə apardılar. «Yoxdur millətimin xətti bu imzalar içində» məfkurəsini əldə rəhbər tutub, millətimizin mənəviyyat imzasını imzalar içində bərqərar etmək üçün hər cür çətinliyə sinə gərdilər. Çoxsaylı folklor mətnləri toplandı və çap edildi.

– 20-30-cu illərdə Azərbaycan folklorşünaslıq elmi nəzəri baxımdan

inkişaf etdi. Azərbaycana dəvət edilmiş sovet alimləri burada özlərinin tədqiqatlarını davam etdirməklə gənc Azərbaycan folklorşünaslarının nəzəri biliklərinin formalaşmasına həm mənəvi, həm də təcrübi baxımdan istiqamət verdilər.

– 30-cu illərdə millətin intellektual potensialının qaymaqları, o cümlədən folklorşünasları amansız şəkildə məhv edildi və Azərbaycan folklorşünaslığının bütün səviyyələri üzrə mütərəqqi inkişafına balta çalındı.

– Elə həmin illərdən başlamaqla sovet imperiyasına sədaqətlə qulluq edən manqurt folklorşünaslar formalaşdırılmağa başladı. Onların vəzifəsi Azərbaycan folklorunu sovet-sosialist ideologiyasının standartlarına uyğunlaşdırmaqdan, bu alınmadıqda isə, ümumiyyətlə, saxta folklor mətnləri yaratmaqdan ibarət idi.

– Həmin dövrdə Azərbaycanın mütərəqqi folklorşünasları öz fəaliyyətləri çərçivəsində folkloru və folklorşünaslığımızı xilas etməyə cəhd göstərsələr də, onların təşəbbüsləri kütləvi fəaliyyətə çevrilməyərək, azsaylı folklor nəşrləri və tədqiqatlarından irəli getmədi.

– XX əsrin 70-80-ci illərindən rejimdə yumşalma hiss olunmağa başlasa da, folklorşünaslıqda kök atmış və hər yanı bürümüş «avtoritetlərin» sovet elmi düşüncə stereotipləri dirçəlməyə imkan vermədi. Folklor mətnlərinin saxtalaşdırılması, ümumiyyətlə, əsl olmayan yalançı mətnlərin yaradılması təcrübəsi daha da inkişaf etdi.

– Azərbaycan folkloru və folklorşünaslığını məhv girdabından əsrin sonunda AMEA-nın Folklor İnstitutu xilas etdi. O, tarixin süzgəci rolunu oynayaraq XX əsrlə XXI əsrin, II minilliklə III minilliyin arasında dayanıb, bütöv bir epoxanı öz içindən keçirdi və millətin gələcəyinə gedən işıqlı yolun əsasını qoydu.

Azərbaycan Respublikasının mərhum prezidenti, ulu öndər Heydər Əliyevin iradəsi ilə yaradılmış AMEA-nın Folklor İnstitutu təkcə xalqın folklorunun keşiyində durmamışdır: o həm də sovet imperiyasının qurbanları olmuş folklor fədailərinin ruhlarının keşiyində durmuşdur. «İlkin folklor nəşrləri» seriyasından neçə-neçə kitablar çap edilib xalqa qaytarılmışdır. Xüsusilə 30-cu illərin qanlı repressiyalarının qurbanı olmuş S.Mümtaz, Ə.Abid, H.Əlizadə, V.Xülufu, B.Bəhcət və bu kimi millət fədailərinin folklorşünaslıq irsi çap olunmaqda və haqlarında tədqiqatlar aparılmaqdadır.

XX əsr Azərbaycan folklorşünaslığının əldə etdiyi elmi-nəzəri təcrübə AMEA-nın Folklor İnstitutu üçün heç də onun biganə qaldığı mərhələ yox, məhz üz tutduğu, öyrəndiyi, intellektual fəaliyyətini onun bütün tərəfləri səviyyəsində modelləşdirib müasirləşdirdiyi təcrübədir. Elə bir təcrübə ki, özünün bütün uğurlu və qüsurlu, yararlı və yararsız, faydalı və zərərli tərəfləri ilə bu gün aktualdır. Folklor İnstitutu XX əsr Azərbaycan folklorşünaslığının bütün mütərəqqi ənənələrinin varisi və davamçısı, bütün naqisliklərinin inkarçısıdır.

AMEA Folklor İnstitutu yarandığı gündən çox böyük işlərə imza atmış, folklorumuzun toplanması, nəşri və tədqiqi istiqamətlərində çoxsaylı işlər görmüşdür. Həmin işlərin sayı və çeşidi zəngindir. Biz onlara qısa şəkildə toxunmamışdan qabaq sonuncu nəhəng işimizdən söhbət açmaq istəyirik.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Folklor İnstitutu milli hədəflər naminə, millətin hədəfləri naminə, bizi bir fərd kimi millətləşdirən hədəflər naminə Uca Tanrının adını çağıraraq Azərbaycan elminin miladın III minilliyində qarşısında duran ən uca hədəflərindən biri olan «**Azərbaycan Folkloru Külliyyatı**»nın nəşrinə başlamış və ilk altı cildi çapdan buraxmışdır.

«Azərbaycan Folkloru Külliyyatı» öz cari hədəfində yeni əsrin, strateji hədəfində isə minilliyin proyektidir. Bu ilk cildlərlə Azərbaycan folklorşünaslığının bütöv XX əsr boyu arzusunda olduğu, lakin heç bir vaxt reallaşdıra bilmədiyi milli proyektin bünövrəsini qoyulmuşdur. Elə bir etibarlı bünövrə başlanmışdır ki, millətin mənəviyyəti dünya durduqca onun üzərində dura bilsin...

Beləliklə, «Azərbaycan Folkloru Külliyyatı» milli mədəniyyətin folklor kodunun total mətn korpusu kimi mükəmməl, sistemli, müasir dünya nəzəri-intellektual səviyyəsinə uyumlu folklorşünaslıq baxışlarını özündə əks etdirən proyekt olaraq reallaşdırılmağa başlamışdır. **Proyektə aşağıdakı məqsəd və vəzifələrin həyata keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdur:**

1. İlk növbədə Azərbaycan xalqının folklor yaradıcılığının indiyə qədər əldə edilən bütün mətn fondunun çap edilib yazılı mətnə keçirilməsi. Ona görə də «Azərbaycan Folkloru Külliyyatı» kəmiyyət vahidi ilə – rəqəmlə (50 cildlik, 100 cildlik və s.) ölçülməyən nəşr kimi planlaşdırılmışdır. Bu, təkcə Azərbaycan folklorunun təcrübəsində deyil, eləcə də dünya təcrübəsində analoqu olmayan açıq nəşr sistemi kimi nəzərdə tutulmuşdur. Başqa sözlə, AMEA-nın Folklor İnstitutunun hazırkı kollektivi, proyektin redaksiya heyəti sadəcə olaraq bu işi başlamağı, milli folklorumuzu kəmiyyət həddi

qoymadan çap etməyi qərara almışdır. Proyektin neçə cilddən ibarət olacağını zaman müəyyənləşdirəcək: bu fundamental layihə Azərbaycan xalqının yeni əsr və minillikdəki milli-mənəvi ehtiyacının ifadəsi olaraq yarandığı kimi, onun nə vaxt və neçənci cildlə tamamlanacağını yenə də milli-mənəvi tələbat, zamanın konkret tələbləri müəyyənləşdirəcək.

2. «Azərbaycan Folkloru Külliyyatı»nın nə vaxtsa poliqrafik-fiziki baxımdan tamamlanması mümkündür. Lakin xalqımızın mənəvi-milli həyatının ən böyük hadisələrindən biri olacaq bu proyektin fəlsəfi baxımdan tamamlanması mümkünsüzdür: Azərbaycan xalqının folklor yaradıcılığı bitməz-təkənməzdir.

3. «Külliyyat»da Azərbaycan folklorunun sistemli təqdimi nəzərdə tutulmuşdur. Həmin nəşr sistemi aşağıdakı göstəricələri nəzər tutur:

- Azərbaycan folklorunun onun bütün mətn növləri və janrları üzrə nəşr edilməsi;
- Azərbaycan folklorunun bütün tarixi mətn fondunun çap edilməsi;
- Azərbaycan folklorunun variant və versiyalar sistemi üzrə çap edilməsi;
- Tarixi Azərbaycan folklorunun çap edilməsi işinin həyata keçirilməsi;
- Azərbaycan folklorunun dil-dialekt koloritinin saxlanılmaqla çap edilməsi;
- Azərbaycan folklorunun məntəhriflərindən və saxtalaşdırılmalardan təmizlənməsi və s.

4. Azərbaycan folklorunun bütün mətn növləri və janrları üzrə çap edilməsi «folklor mətni» anlayışının bütün struktur səviyyələrini əhatə edəcəkdir. XX əsr Azərbaycan folklorşünaslığındakı «folklorun növ və janrları» anlayışının yalnız yazılı ədəbiyyatın kateqorial sistemi səviyyəsində qəbul edilməsi praktikasına «Külliyyat»da son veriləcək və «növ-janr-forma-şəkil» kateqorial sisteminin folklor mətnindəki poetik spesifikasiyası əsas götürüləcəkdir. Bu, folkloru yalnız «şifahi xalq ədəbiyyatı» (yaxud «ağız ədəbiyyatı») olmaq statusundan çıxarıb, söz-hərəkət-sənət sisteminə müncər olunan gerçək mahiyyəti səviyyəsində təqdim etməyə imkan verəcəkdir. Bu halda folklorumuz bütün mətn növləri, tipləri, janrları, forma və şəkilləri səviyyəsində çap olunacaqdır. Folklorumuzun gerçək mahiyyəti və bədii-estetik möhtəşəmliyinin üzə çıxarılması onun «janr» səviyyəsində məkəmməl çapını hava və su kimi tələb edir. Azərbaycan folklorşünaslığının bu sahədə mövcud olan ənənəvi janrları təqdim etmək təcrübəsi folklorumuzun neçə-neçə janrını onların gerçək poetik

təbiəti səviyyəsində təqdim etməyə imkan verməmiş, bir çox paremioloji janrlar, ümumiyyətlə, nəşrdən qıraqda qalmışdır. «Azərbaycan Folkloru Külliyyatı» mətnlərin janrlar üzrə çapı zamanı bu sahədəki meyarların maksimum səviyyədə tətbiqini nəzərdə tutmuşdur.

5. Azərbaycan folklorunun tarixi mətn fondunun çap edilməsi «Külliyyat»ın qarşısına qoyduğu əsas məqsədlərdəndir. Bu məqsədin həyata keçirilməsi iki səviyyəni əhatə edir:

6. Azərbaycan folklorunun variant və versiyalar üzrə çap olunması «Külliyyat»ın qarşısında duran ən mühüm vəzifələrdəndir və s.

İndi isə AMEA Folklor İnstitutunun yarandığı gündən gördüyü işlər bəzəsində qısaca məlumat vermək istərdim.

AMEA Folklor İnstitutu respublikamızda folklorun toplanması, nəşri və öyrənilməsi ilə bağlı rəsmi dövlət qurumu, Milli Elmlər Akademiyasının müstəqil institutudur. Ölkədə aparılan folklorşünaslıq işlərinin hamısı bu institutda koordinasiya olunur. Bu baxımdan, Azərbaycan folklorşünaslıq elminin müasir simasını bütün səviyyələr üzrə bizim institutumuz təşkil edir.

İnstitutda Dissertasiya Şurası fəaliyyət göstərir və şuranın fəaliyyətə başladığı bir il ərzində artıq onlarla sanballı tədqiqat işləri müdafiə olunmuşdur. Bu baxımdan, AMEA Folklor İnstitutu Azərbaycanda folklorşünas kadrların hazırlandığı mərkəzdir.

İnstitut yarandığı gündən coşğun şəkildə Azərbaycan folklorunun toplanması, nəşri və tədqiqi işi ilə məşğuldur. İnstitutda çox zəngin folklor arxivi yaradılmışdır.

AMEA Folklor İnstitutu folklor mətnlərini çapını iki əsas nəşrlə həyata keçirir:

1. «Azərbaycan Folkloru Antologiyası»

Bu, regional-məhəlli folklor antologiyasıdır. Artıq çoxsaylı cildləri çapdan çıxmışdır. Burada Azərbaycanın Göyçə, Şirvan, Naxçıvan, Şəki, Qaraqoyunlu, Gəncəbasar və s. bölgələrinin folkloru həmin folklor mühitləri üçün xarakterik olan bütün janrlar səviyyəsində təqdim olunur.

2. «Azərbaycan Folkloru Külliyyatı».

Bu nəhəng nəşr haqqında yuxarıda kifayət qədər məlumat verdik.

AMEA Folklor İnstitutu respublikada folklorla dair aparılmış tədqiqatları

iki nəşrlə gerçəkləşdirir:

1. «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər».

Bu məcmuə keçən əsrin 60-cı illərinin əvvəlində fəaliyyətə başlamışdır. Sovet dönəmində cəmi yeddi sayı çapdan çıxmışdır. AMEA Folklor İnstitutu yaradıldıqdan sonra artıq məcmuənin XXII cildi çap olunmuşdur. Bu, Azərbaycanda folklorşünaslıq sahəsində ən nüfuzlu akademik nəşrdir. Burada çap olunan tədqiqat işləri Azərbaycan folklorşünaslıq elminin simasını təşkil edir.

2. «Dədə Qorqud» Dərgisi.

Dərgi yeni əsrin əvvəlindən nəşrə başlamışdır. Burada folklorşünaslıq tədqiqatları, folklor mətnləri çap olunur. Jurnal həm də Azərbaycan və türk dünyasının folklor həyatını işıqlandırır.

Xüsusi şəkildə qeyd etmək istəyirik ki, institutumuz hər il «**Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə**» adlı beynəlxalq folklor konfransı (simpoziyumu) keçirir. Buraya dünyanın hər yerindən folklorşünas alimlər dəvət olunur. Konfransın materialları dərhal çap olunaraq oxucuların ixtiyarına verilir. Folklor İnstitutu bu konfransla dünya folklorşünaslarını bir araya gətirir və ümumtürk folklorşünaslığının inkişafına böyük təkan verir.

Qarşıda böyük vəzifələr durur. Azərbaycan respublikasının dövlət müsətəqilliyi möhkəmləndikcə onun milli-mənəvi dayaqlarından biri olan folklorşünaslıq elmi də durmadan inkişaf edir.

‘LITERATURE AND CRITICISM: MEANS WEIGHS MORE THAN CONTENT’

JIANZHONG, Li
ÇİN/CHINA/КИТАЙ

Michel Foucault once pointed out that, “the truthfulness not only lies in the content, but also in the expression techniques.” With respect to literature composition, how to say is even more important than what to say. The conclusion of this paper is based on the close reading of these three classical works: ‘My Name is Red’, Orhan Pamuk, Turkey; ‘Fortress Besieged’, Ch’ien Chungshu, China, and ‘Gentle Breath’, I·A·Bunin, Russia. This paper discusses the crucial role of the expression techniques in highlighting, delivering, conquering the content of the discourse.

Refer to literature composition, people usually consider that discourse content determines the vitality of literary works, and expression techniques are inessential. Is that true? This paper try to discuss the relationship of discourse content and expression techniques in literature composition by analyzing three novels thereafter.

‘My Name is Red’: Expression Techniques Highlight the Content

How could Orhan Pamuk’s ‘My Name is Red’ win the Nobel Prize? Did it win by its discourse content or by its expression techniques? What did Pamuk want to tell us in his novel? The novel’s character told us that: A drawer should draw the image in his mind without worrying which style to choose, oriental or western one, in another word, oriental art and western art are not opposite but mixed. Well, it is obvious that the content of this novel is so simple that all readers maybe disappointed. But this simple content truly was highlighted by the attractive expression.

The expression technique for the novel is very unique and attractive. “Now, I am a dead, a dead body lay in the bottom of a well. Although I was dead long times ago ,no one know about it expect the murder. ” First a very abrupt beginning about some dead people talking is really weird and exciting, then frequent change of the narrators, including all existing being: live and dead people, men and women, old and young and even

objects like colors. No two consecutive chapters share the same narrating approaches. Such diversity and solidity of the means of describing the story add much penetration and focus to what the author what to express. Besides, setting suspense is another feature. The answer is given at the end of the story about a murder and a difficult detection. The story is developed in the background of magnificent royalty, with a puzzling triangle relationship and mysterious royal history, making the novel so fascinating and interesting.

Dick· Davis pointed out that, “ Pamuk’s technique is developing a story synthesizes both eastern and western techniques, but also is creative..... The organization is fine, wording skillful, plots attracting.....It features an expression that shows it self by integrity and persuasion. ”¹ Pamuk’s novel stories keep the charming Eastern elegance in the highly influence of western narrative literature. On one side, they contain history, detection, love, art, religion and many western elements, on the other side, beautiful poems, citing, stories and Scheherazade’s suspense. When I first read ‘My name is red’, I could not stop reading it. I am so engaged in its expression technique.

Expression technique can also fail literature productions. The movie ‘Wu Ji’(‘the Promise’) is a typical failure of this kind. The word “Wu Ji” has many meanings: the universe, the world, the origin, the transmigration, the empty, etc. Which is the content of “Wu Ji” ?There is a character in the movie called “numan”, which is to help deliver the meaning the word “Wu Ji”. However, the “numan” has so many to express: commitment and lie, obligation and revenge, conspiracy and love, universe and life, childish and sophisticated etc. Audiences still do not understand the meaning of “Wu Ji” because the movie fails to find a suitable expression technique. To evaluate the expression technique of a work depends heavily on whether this work can highlight its main theme. From this observation, ‘Wu Ji’ fails due to its expression technique, even the luxury super stars team and special effects can not help.

‘Fortress Besieged’: Expression Technique Helps Deliver the Content

The content of Mr Chian’s ‘fortress besieged’ is clearly stated by its title: “people inside want to get out of it, while people outside want to move into it.” This is a metaphor, it symbolizes the marital status and paradox of mankind in aspect of life and its process. Well, it seems like a very simple and ordinary point, and to express directly would be really boring, therefore the theme needs an expression technique to make it more

¹ *Times Literary Supplement, UK*

attractive. The whole novel is full of humorous expressions, acrid writing, sarcastic language and a lot of other expression techniques, which gives this novel an outstanding charm. It would be unimaginably dull if we turn every interesting expression of this novel into a direct narration, the novel would forever lose the elements that makes itself wonderful.

As far as I am concerned, ‘fortress besieged’ should be read at least 3 times: the first time read the story; read the characters for the second time; read the language for the third time, to taste the delicate metaphor and humor and to taste the narrative technique behind. ‘Fortress Besieged’ is a novel that you can definitely enjoy while taking your time, that you can read any time you want while find something attractive. For instance, about character’s looks, “eyes are eyebrows are so far apart that they are going to miss each other”; about character’s raiment, if a naked person has global truth, then she only has partial truth because she at least has something on her; about the superior’s rein over the subordinate, the novel mentions putting a carrot in front of the mouth of a duck, such that the duck would go faster in pursuing the carrot. All of these depictions are so wonderful!

Expression techniques, delivering the content, can be used in literature and also literature criticism. We just talked about the how the expression techniques fails the movie ‘Wu Ji’, now we are going to talk about how the expression techniques make one criticism of ‘Wu Ji’ successful. The creator of this criticism uses a shorter movie as a narrator to criticize the movie ‘Wu Ji’. This criticism, named ‘one murder case caused by a steamed bread’, is so interesting in that it uses the images from ‘Wu Ji’ to produce a shorter version movie. This approach does not adopt any judgment or narrations, but uses the same expressions as the object criticized, which could fully disclose the flaws and absurdity in a very sarcastic way. In short, expression techniques help deliver the content.

‘Light Breath’: Expression Techniques Conquers the Content

‘Light Breath’ is a short novel, whose author is Buning, a writer from Rassia, the recipient of Nobel prize. Although the title of the novel is poetic, the content is actually about a dull, humid and even ugly story. To put it simple, it is about a short degeneration of a young girl in town of Russia. How is the story developed? The author does not narrates the events happened to her according to the life order. In the beginning, the author just set up a very sad scenario, a chilly spring morning, pacific graveyard, wreath made of china, the beautiful portrait of the deceased girl.....desolate and mournful. In the end of the novel, the author just leads readers to the graveyard, Olia’s teacher mourning for her student,

the language is beautiful: “light breath dissipates on earth, into the sky and chilly spring breeze...” Although gentle as it is, this novel does involve pain and ugliness but in a very harmonious way, consistent with the style of the novel, such as the seduction and murder of the main personae. The whole novel is based on the “light breath”, beautiful girl, unfortunate life just passed away during this “light breath”. This is a typical example adopting the expression technique to overcome the dullness of the content.

Literature comes from life. All the elements, beauty and ugliness, nobility and ignominy, integrity and depravity, pure and dirty, should not be overlooked by literature. “Writers love tough materials, writers endue form to materials.conquer their original peculiarity”, “Forms fight with the content, the inconsistency of forms and content is the real psychics connotation of our aesthetic reaction ”². Chinese famous contemporary writer Mo Yan once said, “writers should pursue expression techniques in novels. They are art of language. Language stands as the utmost metric to evaluate the quality of a writer.”³ The process to create a novel can be regarded as a narration process, it is not a simple fiction or even a fabrication. It uses every artistic approach to make up a story and make it fantastic. Novels and any other forms of creations actually needs to find a suitable technique to express the content. “light breath” adopts poetic expression technique to overcome the ugliness of the content, purifying and subliming the dreadful within the “Light Breath”.

Western linguistics has already regarded language as a noumenon instead of a tool, which means the expression techniques equal to the content. It is extremely important for writers. Similarly, it matters very much to master the form in any form of literature. Painters need to master colors, sculptors need to master lines, players need to master acting, etc. How can we talk about artistic creations without these basics? Foucault points out that: “the truthfulness not only lies in the content, but also in the expression techniques.” For literature compositions, the expression techniques are more important than the content, as shown by the three abovementioned examples. But, why current literature is so badly castigated? The main problem lies in the expression technique, lies in the formatting and similarity of all the expressions, and more importantly, the scientism and utilitarianism behind. Literature that obeys this way of creation is lacking in individuality and lively descriptions. Under such situation, it is by all means significant to study seriously and reevaluate the expression technique of literature, for the sake of its rehabilitation later.

² Л.С.Вьготский (1985) ‘Art Psychics’, translated by Zhou Xin, Shanghai: Shanghai Wenyi ,213 .

³ Mo Yan,(2006) ‘Writer’s Charm Lies in the Delivering of Novel’ *Explore and Contend*,8.

“HAÇİN DEDİKLERİ... VEYA BİR BÖLGE VE BİR ROMAN OLARAK HAÇİN”

* KARACA, Nesrin Tağızade
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Haçin, Adana'nın Saimbeyli ilçesinin Osmanlı dönemindeki adı olup, Saimbeyli adını Kuvayı Milliye tarafından kurtarılması sırasındaki büyük mücadelede şehit düşen Kozanlı Saim Bey'den almıştır.

HAÇİN romanı ise kadın yazar Zebercet Coşkun'un 1965 yılında kaleme aldığı ancak 1975'te yayımlanmış, ve aynı yıl Milliyet Roman Ödülü yarışmasında dördüncülük ödülü alan eseridir. İlk iki baskısında adı HAÇİN olan eser, Eylül-2005'te yapılan yeni baskısında 'Tarihe Düşürülen Dip Not: HAÇİN ve ÇALLIYAN EFENDİ' olarak açılımlı bir şekilde verilmiştir.

Eserde, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Haçin'den Halep'e sürülmüş Ermenilerin, 24 Aralık 1918'de Fransızların Adana'yı işgal etmeleri üzerine, geriye göç ve sonrasında yaşanan olaylar işlenmiştir. Romanda; 5 Ocak 1922 yılına kadar Adana'da kalmış olan işgalci Fransızların atadıkları son kaymakam olan Çallıyan Efendi'nin notlarına dayandırılarak bir alt yapı oluşturulmuştur. Zebercet Coşkun'un doktor eşinin 1963'te yöreye atanması üzerine tanıklık ettiği, halktan dinlediği ve eski bir çömlekte saklanan anı-belgelerden hareketle kurguladığı anlatımla HAÇİN romanı ortaya çıkmıştır.

Haçin'in refah bölgesindeki Ermeniler, yoksul mahallelerdeki Türkler ve tepede yer alan Amerikalıların yönettiği kolejde yaşananların dile getirildiği, Çallıyan Efendi'ye ait günlükler ve anı notlarının ışığında kurgulanan roman, aynı coğrafyada birlikte yaşamış olan farklı toplumların kırılma noktasının bir hikâyesidir.

Çalışma çerçevesinde; Türk-Ermeni ilişkilerinde Haçin'de yaşanan gerçekler, edebî düzlemde ve yapılan araştırmalar eşliğinde ele alınıp değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Haçin, Zebercet Coşkun, Türk-Ermeni ilişkileri, Çallıyan Efendi, roman.

* Başkent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

ABSTRACT

They Said that Haçin... or Haçin as a District and a Novel

Haçin is an Armenian word used for today's Saimbeyli in Adana during the Ottoman Empire. The name of the district was changed into Saimbeyli from Haçin in memory of from Kozan Saim Bey who died in the Turkish Independence War while trying to save the district.

Haçin is also a novel written by Zebercet Coşkun in 1975. It received the fourth place in the Milliyet Novel Award at the same year. Haçin preserved its name in the first and second publishing. Yet, on September in 2005, the name of the novel has been changed as Tarihe Düşülen Dipnot: Haçin ve Çallıyan Efendi (Footnote for History:Haçin and Çallıyan Efendi).

The novel narrates the Armenians who were first exiled from Haçin to Halep during World War I and who later returned to Haçin after the French occupied Adana on December 24, 1918.

Haçin is based on the notes of Çallıyan Efendi, the last official appointed by the French to govern the district, and also on the memorial journals preserved in an old pot, which were kept by the husband of the author who was appointed as doctor in the district, experienced the area and wrote down the stories he heard from the people.

The novel is based on Çallıyan Efendi's diary and documents and narrates the Armenians living in the prosperous regions of Haçin, the Turks living in the impoverished neighborhood and the life in the high school on the hill governed by the Americans. It also accounts both the relationship between the Turks and Armenians who lived together for a long time and the story of a geography at a breaking point.

This paper will deal with the relationship between the Turks and the Armenians in the context of the novel Haçin and will discuss it at literary level.

Key Words: Haçin, Zebercet Coşkun, Turkish-Armenian Relationship, Çallıyan Efendi, The Novel.

Giriş

Türk romanında Ermeniler ve yakın tarihimizde bir toplumsal/tarihsel mesele olan Ermeni konusu Türk edebiyatında çok fazla yer almış bir konu değildir. Cumhuriyet döneminin oldukça yoğun olan roman birikimi arasında Ermeni tehcirinden söz eden romanlar fazla yekun tutmaz. Bunların

yazar ve eser olarak bir dökümünü deneyecek olursak karşımıza şöyle bir tablo çıkar:

Kemal M. Altinkaya “Dalga Geçen Adam” (1945), Hikmet Ilgaz “Şark Yıldızı” (1953), Kemal Tahir “Büyük Mal” (1970) ve “Bir Mülkiyet Kalesi” (1977), Ali Fuat Ayrıl “Kizik Duran Geliyor” (1973), Ayhan Büyüknal “Nerede Kır Çiçeklerim” (1973), Barbaros Baykara “Nefret Köprüsü” (1974), Zebercet Coşkun’un “Haçın” (1975); “Tarihe Düşülen Dip Not: Haçın Ve Çallıyan Efendi” (2005), Mustafa Yeşilova “Kopo” (1978) ve “Karasu (1981), Ahmet Dumlu “Düşman Yarası” (1982), Turgay Daloğlu “Ermeni Zulmü” (1983), Yaşar Kemal “Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana” (1998), Baran Funderman “Gavur Elo” (1999), Doğan Akhanlı “Kıyamet Günü Yargıçları” (1999), Ahmet Günbay Yıldız “Figan” (2000), Ahmet Ümit “Patasana” (2001), Ayşenur Yazıcı “Bedriye” (2002), Doğan Akhanlı “Madonna’nın Son Hayalı” (2005), Erdal Erkut “Asala’dan Bir Kız Sevdim” (2005), İrfan Palalı “Tehcir Çocukları” (2005), Yılmaz Ünlü “Giritli Gelin” (2005), Şevki İşbilen “Hz. Davud’un Yıldızı” (2006), Arif Irgaç “Kervankıran Bir Yıldız Hikayesi” (2006) ve Kemal Yalçın “Seninle Güler Yüreğim” (2006). (Türkeş, <http://www.pandora.com.tr/turkce/elestiri.asp?yid=251>)

Nitelik, içerik özellikleri ve bakış açısı yönünden ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken bu romanlar içinde ele alacağımız “Tarihe Düşülen Dip Not: HAÇIN ve ÇALLIYAN Efendi”de; yeni adını, işgal altındaki bölgenin 1920’li yıllarda Kuvayı Milliye tarafından kurtarılması sırasında büyük mücadele vererek şehit düşen Kozanlı Saim Bey’den dolayı Saimbeyli olarak alan Haçın, Çukurova’da bir yöre, ilk baskısında aynı adı taşıyan roman ise ismi pek bilinmeyen kadın yazarlarımızdan Zebercet Coşkun tarafından 1975 yılında kaleme alınmış ve aynı yıl Milliyet Roman Ödülü yarışmasında dördüncülük almış olan bir eserdir.

Tarihe Düşülen Dip Not: Haçın ve Çallıyan Efendi

Konusunu Milli mücadeleden alan romanlar arasında başarılı olarak değerlendirilen (Necatigil 1979: 209) eserin ilk iki baskısında ismi HAÇIN olarak yer almış, Eylül-2005’te yapılan yeni baskısında ise Tarihe Düşürülen Dip Not: HAÇIN ve ÇALLIYAN EFENDİ olarak açılımlı şekilde yayınlanmıştır.

1965’te yazılmış olmasına rağmen ancak 10 yıl sonra basılmış ve aynı yıl-1975 Milliyet Roman Yarışması’nda dördüncülük almasıyla tanınan bu roman, Türk-Ermeni ilişkilerine Haçın’da yaşananlar düzleminde bakan,

insan merkezli ve insanın davranış dünyası üzerine kuruludur. Eserde; şimdiki nüfusu dört bin kadar olan Saimbeyli'nin olayların yaşandığı dönemde 30-40 bin nüfusa sahip olan ve bunun ancak üçte birinin Türklerden oluşması gerçeği göz ardı edilmeden; Haçin'in refah bölgesindeki Ermeniler ile yoksul mahallelerdeki Türkler ve tepede yer alan Amerikalıların yönettiği kolejde yaşananlar dile getirilmiştir. Ermenilerden sonra bir ara nahiye müdürlüğü yapmış olan Süleyman Baytok'a intikal eden Çallıyan Efendi'ye ait günlük ve anı notlarının ışığında kurgulanan roman, uzun dönemler aynı coğrafyada birlikte yaşamış olan farklı toplumların hikayesidir. On sekiz bölüm halinde düzenlenen romanda; Birinci Dünya savaşı yıllarında Haçin'den Suriye'nin Halep şehrine tehcir edilmiş Ermenilerin, 24 Aralık 1918'de Fransızların Adana'yı işgal etmeleri üzerine geriye göçü işlenmiştir. 5 Ocak 1922 yılına kadar Adana'da kalmış olan işgalci Fransızların atadıkları son kaymakam Çallıyan Efendi'nin notlarına dayanılarak bir alt yapı oluşturulmuş, yazar Zebercet Coşkun'un doktor olan eşinin 1963'te yöreye atanması üzerine tanıklık ettiği, halktan dinlediği ve eski bir çömlekte saklanan anı-belgelerden hareketle kurguladığı anlatımla HAÇİN romanı ortaya çıkmıştır. Fransız provakasyonlu Türk Ermeni olayların geçtiği yer, yakın tarihe sahne ve tanıklık etmiş önemli bir yer olmanın yanında yazarın gözlem, anı ve belgelerden hareketle kurguladığı HAÇİN romanı, bibliyografyada da görüleceği gibi (Hatipoğlu-1987, Onar-1987, Sert-2005, Yurtsever-1995 vs.) daha sonraları üzerinde akademik çalışmalar yapılan, kitaplar yazılan konu bağlamında öncelikle, kadın yazar duyarlılığında bir edebiyat eserinin malzemesi olarak ortaya konulmuştur.

Yazarın bölgedeki yaşanmışlıklardan iz sürerek ve sözel kültürden ilhamla ilgilendiği konuyu işleyen tek romanı olan eser; tarihi ya da belge-roman şeklinde tanımlanabilecek bir özelliğe sahiptir. Vaktiyle Türk ve Ermeni topluluklarının bir arada yaşadığı beldede çıkan karışıklık ve yaşanan iç kargaşa sırasında kaymakam olan Ermeni Çallıyan Karabit'in olayları günlük halinde tuttuğu notları, el yazısı belgeleri bir vesileyle gören ve onları latin harflerine çevirterek romanında kullanan Zebercet Coşkun, eserin 1975 tarihli birinci baskısının 'Giriş' yazısında; *"Anadolu'nun oldukça geniş bir ilçesinde Kurtuluş Savaşı günlerinde Türk-Ermeni ilişkilerini bambaşka bir görüşle ele alıp anlatan HAÇİN, çeşitli insancıl davranışları konu edinmektedir. İlçenin zengin bölgesindeki Ermeniler, yoksul mahalledeki Türkler ve Amerikalıların yönetimindeki kolejde olup bitenler bir devri ve o kanlı günleri yaşayanların düşüncelerini, bağımsızlık arayışlarını anlatmaktadır"* ibaresini kullanır.

İkinci baskısını gündeme getiren bir tanıtım yazısında da şu ifadeler vardır: “ ‘1920 yılında Saimbeyli (Haçin), kaymakamlığı görevinde bulunan Ermeni asıllı Karabit Çallıyan Efendi; hatıra defterine, çoğunluğu kadın ve çocuk olan 217 Müslüman Türk’ün katledildiğini ayrıntılarıyla yazmış. 1954 yılında toprak altından çıkarılan bu hatıra defteri yer yer hasar görmesine rağmen tarihçi Cezmi Yurtsever tarafından çözüldü. Hatıra defterinin özellikle 155, 156 ve 244 sayfalarına dikkat çekildi...’ Çallıyan Efendi adlı roman ise bu yaşanmış olaydan yola çıkarak Türk-Ermeni ilişkilerine Haçin’de yaşananlar üzerinden anlatıyor. Romanın kahramanı Süleyman Baytok’un özel kasasında saklanan Çallıyan’ın hatıra defteri, bölgede yer alan Amerikalıların yönetimindeki kolejde olup bitenler, dönemin kanlı günleri bir roman kurgusunda bir araya geliyor...”

Başlangıçta Birinci Dünya Savaşı yıllarında Haçin’den sürülmüş Ermenilerin Halep’te dört yıl kaldıktan sonra Fransız işgali üzerine Haçin’e dönmelerini anlatan roman, sayfalar ilerledikçe Haçin’deki Türk-Ermeni ilişki ve gerginliklerinin bir panoraması olur.

Kitaptaki karakterlerden biri de olan Saim Bey onuruna 1923’te değiştirilen ismiyle Saimbeyli olan Haçin (s. 15-16), Toroslar üzerindeki Maraş, Kayseri ve Adana yolunda bulunan son derece güzel manzaralı bir ilçedir. Fransızlar, Haçin’i ele geçirir, Karabit Çallıyan adındaki bir ermeni-yi bölgeye kaymakam olarak atar. Ermenilerden oluşan kolluk kuvveti jandarmanın başına da yine bir ermeni getirilmiştir. Güçlü konumda olan Ermeniler; bölgeyi ayrımcılık yaparak yönetmeye, müslümanları tutuklayıp hapse atmaya ve sorgulamalar sırasında pek çoğunu öldürmeye başlarlar. Olaylar bu şekilde büyürken, Haçin’de kalan müslümanların, civardaki birçok beldeyi Fransızlardan geri alan Türk-müslüman milislerle işbirliği içinde bulunduğunu ve Haçin’i de ele geçirmek istediklerini düşünmektedirler.

Dolayısıyla eserde; tarihçesi Hititlere kadar uzanan bir yerde Müslümanların ve Ermenilerin yüzyıllarca barış içinde geçen yaşantısı, savaş yıllarında bu durumun tersine dönüşü ve Ermenilerin 1915 yılında gerçekleştirilen tehciri anlatılır. I. Dünya Savaşı’nın ilerleyen yıllarında, Fransa kuvvetleri, Haçin’i ve Çukurova bölgesindeki Adana ve Maraş gibi birçok şehri ele geçirir ve Ermenilerin evlerine dönmelerine imkan sağlar. Fransız kuvvetler, yönetimi devralırken Müslümanlara yönelik pek çok vahşi katliam gerçekleştirmiş olan Ermenileri, bölgenin idaresiyle görevlendirirler. Eserde, tutmuş olduğu günlüklerle yaşananlara gerçekçi bir ışık tutan Fransızların atadığı Çallıyan Efendi de, İstanbul Hukuk

Fakültesi'nden yetişmiş bir kaymakamdır. Kurtuluş savaşı sırasında, 18 Ekim 1920 tarihinde bölge kuvayı milliyeciler tarafından hürriyetine kavuşturulur ve Ermeniler bölgeyi Fransızlarla birlikte terk eder.

Mürşit Balabanlılar'ın hazırladığı *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı* adlı incelemedeki, "Genel Bir Bakış" bölümünde A.Ömer Türkeş; HAÇİN romanında "*Zebercet Coşkun Türkleri aradan çıkartarak, olayları bir Kürt-Ermeni çatışması biçiminde yorumlar.*" (Balabanlılar, 2003: 20) şeklinde bir hükümde bulunur ama romanda böyle bir durumdan söz etmek mümkün değildir. Milli Mücadelede, güney cephesinin önemli çatışma mekanı olan Haçin'de geçen olayları Öner Yağcı şu şekilde özetlemektedir:

"...Hukuk diplomasını yeni alan Kozanlı Saim bey'in işgal altındaki memleketine koşması, Haçin'de Ermeniler ayaklanıp Türkleri evlerinden alıp kiliselere ve Ermeni evlerine hapsedmesi ve öldürmeye başlaması, aylarca Haçin'i kuşatan Türk birliklerinin arkadan gelen Ermeni birliklerince arkadan vurulması, Tufan ve Saim Bey güçlerinin saldırısının püskürtülmesi ve 'Çukurova'nın en parlak yıldızı Saim Bey'in vurularak ölmesi anlatılır...' (Balabanlılar 2003: 368)

391 sayfadan oluşan ve romanın sonunda yer alan Haçin katliamının ağıldının kaynak kişisi, bebeği kucağından alınarak ateşe atılarak öldürülen ve dehşeti en dramatik şekilde yaşayarak aklını yitiren Yarpuzizade Melek hanımdır. Biri ikili, toplam yirmi bir dörtlülük bir ağıtla sona eren kitapta acılı söyleyişin ifadeleri şunlardır:

Haçin'de kanı pazarı,
Var mı kitapta yazarı?

Uyu Osman oğlum uyu,
Haçin oldu kanlı kuyu,
Hücum ettik alamadık,
Soyka kalsın Sultan suyu.

Mürsel Efendi'nin kızı,
Hak'tan kara yüzü,
Ara kurşunu mu değdi?
Anan kadını alsın kuzu.

Osmanı'mı göğe attılar
Süngüyü altına tuttular.
Öldüğüne gam çekmiyom,
Ak tenimize baktılar..

Baş katibi öldürdüler,
Demir değneğinen düve düve,
Kürt Genco'yu yüzüyorlar,
Özne gibi üve üve..

Çamsanoğlu koca gavur,
Bebekleri kaynatıyor,
Gün görmemiş hanımları,
Süngü ile oynatıyor.

On kat esvap, püsküllü fes,
Bunu bana yu, diyorlar,
Ocak başlarından ırak
Bebek pişmiş, ye diyorlar...

On kat esvap, püsküllü fes
Olamaz Meleğin kucağı
Höketçe'de olsaydık,
Yekindi oranı, göçeği..

Osman oğlum kucağında,
Çuha şalvar bacağında,
Böyle yiğit töremedi
Kamberli'nin bucağında...

Bir pınar gördüm tereli,
Oturanlar hep yareli
Dünden kardeşim öleli,
Varamıyom evimize...

Toplanın gelin obalar
Bir taş koyun yapımıza.
Dolan da gel babam oğlu,
Ağ çardaklı kapımıza.

Evimizin önü kuyu,
Boz bulanık akar suyu
Çabalama selbim/sabim uyu
Uyu mor beliklim uyu.

Yaşa Tufan Bey'im yaşa
Kılıcın geçsin taşta,
Enfiyeci Hüseyin Paşa,
Kılıcını sarmış tasa.

Koltuğu bohçalı gezerim,
Koluma lira dizerim.

Öldürme kadını alayım.
 Kırk hanımı bozarım (güzellikten yana)
 Urum yolunun ağzında,
 Kötünlü Duran mı duran?
 Allah uzun ömür versin,
 Şöhretli gavur kıran...

Kabus oldu mu dilekler?
 Su verdi m'ola melekler..
 Kurşun değmiş Duran'ıma
 Çırpındıkça ak kulaklar.

Eller ne der ise desin,
 Kurban olurum Duran'a
 Mahşerde seni dilerim
 Çürüme ha, ben varana...

Oy Duran'ım, oy Duran'ım,
 Ayrılık zor, toy Duranı'ım,
 Dolan da gel kadan alım,
 De ki, ölmedim yalanım.

Yanarım Allah'ım yanarım,
 Şu benim cahil göynüme,
 Dezze/Teyze evin ateşe yansın,
 Kayıl değilim oğluna..

Kanı yelek, kanı kuşak,
 Buna can mı dayanır, uşak?
 Ben öpmeye kıyamadım,
 Nasıl değdin gavur fişek?

Dezze evin ateşe yansın,
 Yansın, gitsin köşe köşe,
 Bana kanlı esvap göndermiş,
 Yaşa dezzem oğlu yaşa..

Emmim oğlu şurda otur,
 Batsın saydığımız hatır,
 Hasan gadanı alayım,
 Beni de Haçin'e götür.

(s. 286-288)

Orta Toroslar üzerinde kırk bine yakın nüfusu, üç kilisesi, bir camisi, Türk-ermeni mahalleleri ve tepede Amerikan koleji olan Haçin'de, Türk okulunda öğretmen olan Gaytancızade Mürsel Efendi ve ailesi ile çocukluk arkadaşı olan komşusu Mihran Katayan ailesi romanın başlıca kişile-

ridir. Mustafa Kemal, Tufan bey, Saim bey, Süleyman (Baytok) gibi tarihi kişiliklere de rastladığımız eserde; Fransızların atadıkları son kaymakam Çallıyan Karabit, İstanbul Hukuk Fakültesi'ni bitirmiş bir avukattır ve Haçin'e Kilikya devleti hayalleriyle gelmiştir. Dokuz bini göç etmiş on bin Türk'ten bin kadarı kasabayı terketmemiş, evlerine kapanmıştır.

Mürsel Efendi'nin oğullarından gezici başkatip İsmail, düğünün olduğu gün götürülür, şiddet ve işkence görür; yara bere içinde haftalar sonra serbest bırakılır. Mürsel Efendi'nin küçük oğlu Faik de, aile dostu Mihran Katayan Efendi tarafından günlerce saklanır, evlerinin aranacağı öğrenilince Mihran'ın karısı Seta, çocuğu gece karanlığında Haçin'den çıkarır ama Faik Türk kesimine geçmeden vurulur. Bir çok Türkle birlikte işkence gören Mürsel Efendi eziyetlere dayanamayarak ölür, karısı da öldürülmüştür. Bu arada iki topluluk arasında kıyımlar sürer gider. Çok çetin bir çete harbinden sonra Türk milisleri Haçin'e girdiklerinde Mürsel Efendi ailesinin sağ kalmış tek ferdi küçük kızları Naime'dir

Ermeni çeteler kasabayı bastığında, Ermeni halk Türkleri korur, saklar, sonra Türkler geldiğinde, Ermeniler Türk komşularına sığınır, onlarda saklanırlar.

Roman, evinin ikinci katında karısı Fatma, çocukları Naime, Faik ve Süleyman'la bir arada yaşayan ana karakter Mürsel efendi ile başlar. Mürsel bir öğretmendir ve Haçin'de saygın bir yeri vardır. Umutsuz ve tedirgin bir şekilde Fransızların şehri tamamen ele geçirip dört yıl önce yaşadıkları toprakları terk etmek zorunda kalmış Ermenilerin geri getirilmesi halinde neler olabileceğini düşünmekte ve kaygılanmaktadır. Evin alt katında ise, ermeni Mihran Katayan ve ailesi yaşamaktadır. Komşu olan bu iki dost aile uzun yıllar birbirlerine son derece bağlı kalmış her türlü ihtiyaçlarını birlikte karşılamış, yardımlaşmış ve birbirlerini kollamışlardır. Hatta, Mihran efendi bir keresinde, çocukluk arkadaşı olan komşusu Mürsel'in 12 yaşındaki küçük oğlu Faik'i, müslüman evlerini basıp çocuk ve gençleri toplamaya gelen ermeni jandarmalardan saklamış ve onu uzun bir süre korumuştur.

Mürsel efendi ve kasabanın ileri gelenleri, yönetimi devralmak için Adana'ya gelen Fransızları karşılamak için Haçin'in dışına doğru yol alırken bir yandan da Haçin'e dönen ermenilerin Fransızdan cesaretle intikam duygusu içinde olabileceklerine yönelik endişeleri vardır ve kendi kendine konuşur: *"Ermeniden korkmam ben... Ermeni kim, ermeni ne ki? Olsa olsa , komşumuz kardeşimiz... Benim ağırırma giden kalenin tepesine diki-len şu Fransız bayrağı..."* (s. 21) Zaten yaşadıkları durum ve yaşayacak-

ları felaketler bunlardır. Ermeni jandarmalar sebepsiz yere müslümanların evlerini basmakta, haraç kesmekte, erkekleri tutuklayıp akibeti bilinmeyen yerlere götürmektedir. Haçin; görünürde Karabit Çallıyan'ın idaresinde olmasına rağmen Jandarma kumandan vekili mülazım Ohannes, Monsenyör Haraçyanlı, savcı Cebeciyan, Aram çavuş ve önde gelen birkaç kişilik Taşnak ve Hınçak komitelerinin talimatlarıyla taarruz planları yapmaktadır. Çatışmalar başlamış yapılan tacizler ve baskılar, bazı zengin aileleri kaçış planları yapmaya, şehirden ayrılabilmek için ermeni jandarmalara rüşvet vermeye ve ihbarda bulunmaya sevk etmiştir.

Mürsel efendinin evi basılıp, tehdit edildiğinde karısı Fatma, tepede bulunan Amerikan kolejine kadar gitmenin bir yolunu bulur ve müdire Mis Cold'la görüşerek kızı Naime'yi okula kabul etmelerini, jandarmanın taciz ettiği kızının korunması için yatılı alınması için yalvarır Ancak müdire, çatışmalar ve olup bitenlere taraf olmak istemedikleri için bunun mümkün olamayacağını söyler. Çatışmalar olanca dehşetiyle sürmektedir.ve sonunda Millî kuvvacılar kaleyi haftalarca topa tuttuktan sonra Haçin'e girerler Ermeniler tahliye edilmeye başlar ve göç sırasında da çoğu ölür. Kürt Hasso, çocuğunu gözlerinin önünde öldürdükleri için intikam duygusuyla bir Ermeni çocuğunu öldürmeye kalkıştığında Süleyman çocukların bu kavgada hiçbir suçu olmadığını söyleyerek ona engel olur. Haçin kalesi, mahalleler ateşe verir yakılır, yıkılır, evler yerle bir olur ve roman, bütün ailesini yitiren Süleyman ile Naime'nin acı içinde at sırtında yurtlarını terk etmesiyle son bulur.

Kaymakam Çallıyan efendinin, işlerin çığırından çıkmasıyla birlikte aciz kaldığı, provakasyonlara engel olamadığı ve hadiseler karşısında hasta yatağında tutmuş olduğu notları, yaşanan trajik olaylar, isyan duygularıyla yüklüdür. Soydaşlarının hak ararken en büyük haksızlığı yaptığını içeren notlarında Çallıyan Efendi; önce Kilikya hayallerini tetikleyen Fransız komutanın kendilerini nasıl harekete geçirerek kandırdığını, Ermenilerin galeyana gelip intikam duygularıyla yaptığı taşkınlıkların kendi idaresini zora soktuğunu ve, kontrolden çıkarak katliamlara yöneldiklerini uzun uzun anlatır. Kitabın 8. ve 9. bölümlerinde yer alan (s. 113-165) 'ben' anlatımlı notlarda kaymakamın insani yönü, yapılanlar ve yaşananlar karşısındaki çaresizliği ve eleştirel duruşu işlenmiştir.

Eserin kurgu ve anlatım yönünden ilginç yanlarından biri, her ana karakterin kendi hikayesini anlatması ve okuyucunun bunu onların ağzından dinlemesidir. Akış boyunca yer yer sağduyulu Ermenilerin ve Türklerin birbirlerine yardım ettiği, yer yer bu kutuplaşmaları yaratanları ve çatış-

maları tetikleyenleri lanetlediği örnekler görülür. Tarihi geçmişi eski olan Amerikan Koleji ise çatışmalarda tarafsız kalmaya, olayların dışında durmaya, taraflara yardım eli uzatmaya çalışır görünür. Müdire Cold, tehditle okula gelebilecek en ufak bir zararın telsizle Amerika'ya bildirileceğini söyler ama çatışmalardan ve Haçin'in yakılıp yıkılmasından sonra okul yeniden Türk yönetimine geçtiğinde ise Haçin'i terk eder.

Dolayısıyla yakın tarihi konu alan belgesel-tarihi roman niteliği taşıyan "Tarihe Düşürülen Dip Not Haçin ve Çallıyan Efendi", gerçekten üzücü bir hikaye olup Fransızın kıskırttığı Ermeni katliamlarının Haçin'deki boyutları son derece trajiktir.

Zebercet Coşkun Kimdir?

Yazar Zebercet Coşkun, anne tarafından Üsküp, baba tarafından Bursalı bir ailenin üç çocuğundan biri olarak 1933 yılında Gemlik'te doğar. İlkokuldan sonra Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde eğitimini sürdürmüş olan yazar doktor Suat Coşkun'la evlenir ve eşinin görevi gereği Anadolu'da pek çok bölgeyi tanıyarak, yaşar. Anadolu'da görev gereği buldukları yerlerden derlediği anlatıları, çocukluğunda annesinden dinlediği masalları "Altın Kalenin Esrarı" (MEB, 1988) adlı eserde işlemiş, "Kara Dev ve Kotan" (Red House Y.) adıyla yayınlanan kitabı Ermeniceye de çevrilmiş olan Zebercet Coşkun'un bu anlatısı yurt dışında yayınlanan "Dünya Masalları Antolojisi"ne de girmiş, beş büyük masaldan oluşan "Sihirli İnci" (1997) Kültür Bakanlığı yayınları arasında çıkmıştır. Ali Aksoy'a göre yazarın "Elmanın Kurdu" ismini düşündüğü bir romanı ve "Efsaneler şehri Bursa" ile "Efsanelerle Anadolu" ve "Tarih İçinde Gemlik" gibi çalışmaları sürmektedir. (Aksoy 2003: 219)

Atandıkları ilk görev yeri Adana'nın Saimbeyli İlçesi Hükümet Tabibliği'dir. 1963 yılında yöreye geldiklerinde ilçe halkı ve özellikle ilçede kadınlar tarafından çok sevilen Zebercet Coşkun, onların ağzında dolaşan yerel ağıtlar, anlatılar ve hüznü söyleyişlerden çok etkilenir. Yaşanmışlık üzerine temellendirilen HAÇİN'in yazılış hikayesini yazar şöyle aktarmaktadır.

"-Eski Haçin'in öyküsünü Saimbeyli'ye ilk geldiğimiz günlerde manastır bahçesindeki bir gezintide dinlemiştim. Beni o gezintiye ilçenin hanımları davet etmişler ve karşı tepelere bakarak içli ağıtlar söylemişlerdi o gün. Her ağıtın acı bir anısı vardı eski günlere ait. Yüreğimde bir kıvılcım parladı o an ve manastırın bahçesinde, içimden bir güç bana 'yaz' dedi; 'yazmalısın bütün bunları'. Gerçekler zamana gömülü kalmamalı.

Anlattıkları şu: Haçin'deki son Ermeni kaymakam yaşananları gün be gün yazmış. Bu anılar şimdi Süleyman Baytok'ta, dediler. Baytok, Ermenilerden sonra bir ara nahiyeye müdürlüğü yapmış burada. Anılar bu nedenle onda. Kaymakam Çallıyan Karabit'in yazıp bıraktığı kağıt tomarı, ağzı muhkem bir çömlekte saklanmış. Süleyman Bey Arap harfleriyle yazılı bu notların bir kısmını okudular; ben kaybettim. Hatta eşim uzmanlık sınavını kazanıp 1965'te Ankara'ya atanınca o notlar bana teslim edildi. Bu kez Ankara'da eski alfabeyi bilen birine okutarak çalışmayı sürdürecektim. Nitekim öyle de oldu Üç dört romana yetecek ayrıntılar vardı içinde. Fakat bu gün en çok yandığım nokta şu. O tarihlerde fotokopi makinesi yok muydu; yahut vardı da benim mi haberim olmadı şimdi bilemem; ama Çallıyan Karabit'in anılarından orijinal bir kopyayı kendime tutamadım. İşimiz bitince notları aynen iade ettim. Süleyman Baytok ölünce bu belgeler oğlu Dr. Kutluay Baytok'a kaldı. Onun da ölümünden sonra ne olduğunu bilmiyorum. Evet, Haçin'e malzeme olan belgelerin serüveni böyle... Roman 1965'te yazıldı. Bu kez benim sandığımda basılmayı bekledi uzun süre. Sonunda 1975 yılında Milliyet Roman Yarışması'na katılan eserler arasında 'dördüncü' oldu ve geniş bir ilgi gördü... Gazetelerde övgü dolu yazılar çıktı. Rahmetli Rauf Mutluay bir televizyon programında kitabımın, büyük roman dalında o yılın apayrı bir ödülü olduğu söylemiş... Ama bu tür işlerin basında 'davulunu çaldırmak' bir yana; ne yazık ki ben, Haçin üzerine yayımlanmış yazıları bile toplayamadım. Kabuğuma çekilip beklemeyi sürdürdüm. Okuyuculardan aldığım tepkilere gelince: Bir tanesi hiç unutamam; eski CHP milletvekili, Çorum'da valilik, Mülkiye'de hocalık yapmış; belediyecilerin üstat bildikleri rahmetli Muzaffer Akalın'a ait. Kendisi zaferden sonra Saimbeyli'de kaymakamlık da yapmış. Romanda adı geçen kişilerle Süleyman Baytok'u çok yakından tanıyor. Kendisi çömleğe ulaşamamış; ama aramalar sonucu adresimi bulup bana ulaştı ve sevgi dolu kutladı. Dostluğumuz vefatına kadar sürdü. Romanı yurt içindeki Ermeniler de okumuş. Onlardan tatsız şeyler filan duymuş değilim. Fotoğraf sanatçısı Sayın Ara Güler'in ilgisi; taşıdığı yürek sıcaklığıyla başlayan tanışma ve dostluğumuz halen devam ediyor. Haçin'in ikinci basımındaki kapak fotoğrafı da Ara Güler'in bir inceliğidir.

....

Son zamanlarda, yani romanın ikinci basımından sonra bizim Dışişleri bakanlığı'ndan bazı görevliler Çallıyan Karabit'in anıları üzerinde durdular. Ama dediğim gibi, o notlara ulaşmak mümkün olmadı. 'Kilikya Devleti' peşindeki Fransızlar yahut oraya yerleşen bölge Ermenilerinin tepkisini duymadım. Kafkasya'daki Ermenilerin romana ulaştıklarını bili-

yorum. Bana ulaşan bilgiler hep iyi yönde...” (Aksoy 2004: 217)

Romanın dipnot bölümünde, genellikle çok okuduğunu ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde gezerken ve yaşarken kazandığı tecrübeleri başkalarıyla paylaşmak için yazdığını belirten Coşkun, Haçin'i yazarken tarihi birçok belgeden yararlandığını ve kesinlikle tarafsız olduğunu belirtmiştir. Yaptığı araştırmalar ve edindiği bilgiler ışığında, kendi ülkesinin hiçbir suçu olmadığını öğrenmekten de mutlu olduğunu vurgulayan yazar, kitabındaki dipnotun sonunda düşüncelerini dile getirirken: *“toplumlarda kişisel amaçlar ve düşmanlıklar başrolü oynadığı sürece, yalnızca keder galip gelebilir. Bir kere daha anladım ki, mutluluğa giden yol, sistemin içinde değil; insanların kalbinde, kardeşliğinde ve sevgisinde.”* diye konuşur. (arka kapak yazısı)

Romanda, Çallıyan Karabit'in geride bıraktığı notlar Zebercet Coşkun'a kullanabileceği tüm “altyapıyı” hazırlamış ve dediği gibi “en az dört romana yetecek” kadar geniş ayrıntı içinden “Haçin” gerçeğini süzebilen bir bütünlük sağlayabilmiştir. Nitekim eserde; Mürsel Efendi'nin, Mihran Katayan'ın, Çallıyan Karabit'in İsmail'in, Naime'nin ve ABD misyoneri kolej müdiresi Miss Cold'un kimlikleri gerçekçi bir şekilde ortaya konmuştur.

Ermeni Kaymakam'ın Hatıra Defteri

Karabit Çallıyan'ın da anılarında yazdığı üzere 30 bin nüfuslu bir gelişmiş kasaba olan Haçin'de azınlık durumunda olan Türkler üzerinde, Fransızlara güvenilerek soykırım uygulandı. Coğrafik ve demografik yapısı yüzünden zaptedilmesi çok zor olan bu kasabadaki Türkler işkencelerle öldürülüp, bir kısmı kale direğine canlı canlı asılarak “burayı işgal ederseniz elimizdekileri öldürürüz” mesajı verildi. Milli kuvvetler kasabaya girdiklerinde neredeyse deliren bir kişi dışında sağ kalan yoktu. Kasabanın Ermeni Kaymakamı Karabit Çallıyan da bu acımasız davranışlarından dolayı soydaşlarını eleştiren günlükler tutmuştu. Zebercet Coşkun'un romanına konu ve malzeme ettiği Fransız işgal yönetiminin Ermeni kaymakamı Karabet Çallıyan, kendi soydaşlarının katliamlarını lanetleyen günlüklerin yer aldığı not defteri daha sonra yörenin tarih araştırmacıları Mustafa Onar ve Çukurova Startejik Araştırmalar Merkezi Başkanı Cezmi Yurtsever tarafından daha teeffruatlı olarak ele alınmıştır. Cezmi Yurtsever, dehşet ve şiddet dolu bu süreci şöyle anlatmaktadır:

“1988 yılında Adana Fen Lisesi lojmanlarındaki evimi ziyaret eden emekli eğitimci ve araştırmacı sayın Mustafa Onar, “Haçin Kaymakamı Karabet Çallıyan’ın günlüğü elimde bulunuyor” dedi. Sonraki bir günde de getirdi. Bir kopyasını aldım. Günlük olarak bahsedilen Osmanlıca yazılmış silinti ve kazıntılarla yer yer tahrip olmuş, yazılanlar okunamaz hale gelmiş, olaylar esnasında yazılan bir not defteri idi. Haçin, Osmanlı döneminde Kozan Dağlarında bulunan bir yerleşim merkezidir. 20-25.000’i bulduğu ileri sürülen Haçin nüfusunun büyük çoğunluğu Ermeni idi. Şehir merkezinde 500 kadar da Türk yaşıyordu. Adana-Kayseri karayolunun geçtiği, Torosdağları vadilerinin kavşak yerinde bulunan Haçin’de Karakilise adın da bir de kale vardı. İçinden akan Kirkot deresinde değirmenler vardı. Çok sayıda halı, kilim, çömlek, şarap imalathanesi vardı. Canlı bir ekonomiye sahipti. 1910’lu yıllarda Amerikadan gelen Ermeniler şehir içinde Marhasahane adıyla yedi katlı bina yapmışlardı. Bahar ayları geldiğinde Haçin’de karlar erimeye başlar, erik ve kiraz çiçekleri açar, Haçin cennet-ten bir köşe olurdu. Şehrin az ötesinde bulunan Amerikan Kız Kolejinde okuyan öğrencilerin sevimli halleri, güzellikleri, yürüyüşleri, konuşmaları görenlerin dikkatini çekerdi. Toros dağları zirvesinde yer alan Haçin’de insanlık tarihinin unutamayacağı bir acı yaşandı, 1920 yılında. Fransızların Adana’yi işgaliyle birlikte başlayan huzursuzluklar Arşak Artin Cebeciyen, Aram Çavuş gibi silahlı komitacıların Haçin’e gelmeleri, sayıları 10.000’i bulan Ermeni’nin sürgünden dönerek kasabaya yerleşmesi, Türklere düşman gözüyle bakmaları her geçen gün huzursuzlukları artırdı. Mart ayı başları 1920’de başlayan savaş ile birlikte 400’ü aşkın Türk, Ermeniler tarafından esir alındı. Hükümet Binası’na yerleştirildi. Siperlere yerleşen Ermeniler, karşılarında kendilerini kuşatan Türk çetelerle çatışmalara başladılar. Fransızlar’ın Haçin’e Kaymakam olarak tayin ettiği Karabet Çallıyan, bir yandan Türklere karşı silahlı mücadeleyi yönetirken, diğer yandan da şehir içinde kamu düzenini sağlamak durumundaydı. Savaşın en basit kuralı, kendisini savunma hakkı bulunmayan kadın, çocuk ve yaşlılara dokunmamaktadır. Çallıyan’da bu düşünceden yanaydı. Nisan ayı ortaları 1920’de... Haçin savaşları şiddetlendi. Kalekilise’den insan çığlıkları gelmeye başladı. Yırtılmış elbisesi ile kale burçlarına çıkarılan kadınlar, silah tehdidi altında oynamaya zorlanıyor, karşı koyduklarında da süngü ve kurşun darbeleri ile uçurumdan aşağı atılıyorlardı.

Haçin savaşları aylar sürdü. 16 Ekim 1920 günü sabahın ilk ışıkları ile birlikte Kadirli Müftüsü Osman Nuri Efendi’nin Kuran’dan okuduğu dua ve “vatanın kurtuluşu için ya şehit ya/da gazi olunmak gerektiği” konusunu içeren konuşması ile birlikte “Allah, Allah” sesleri ile hücumla geçildi. Sur duvarları aşıldı. Şehir içinde kurşun ve bomba sesleri birbirine ka-

rıştı. Direnişi kırmak için paçavralar tutuşturuldu. Evlerin üzerine atıldı. Dumanlar ve arkasından gelen alevler, rüzgarın da tesiriyle koskoca şehri alev yumağı haline getirdi. İnsan sesleri de duyulmaz oldu. Binalar enkaz yığını haline gelmiş, Haçin'in felaketlerle dolu tarihinin son sayfası da kapanmıştı. Şehirden kaçmaya çalışan Aram Çavuş'un yüzlerce kamavoru (milis gücü) Hamurcu gediği'ni tutan Gizik Duran ve adamları tarafından öldürüldü. Kaçabilenler, Bağdaş Yaylası üzerinden, Kozan yakınlarındaki Tılan Değirmeni'ne sığındılar. Milli kuvvetlerle yapılan çatışmalar esnasında bataklıktan kaçarak Ceyhan'a gittiler.

Enkazın Altından Çıkan Feryatlar:

Haçin savaşları esnasında yüzlerce Türk tutsak içinde kadınlar da vardı ki, Yarpuzizade Melek Hanım da bunlar arasında idi. Melek Hanım, esirlere yapılan vahşi uygulamalara dayanamamış, söylediği ağdı bir kağıda yazarak bohçasının içine yerleştirmişti. Savaş sonrası bohça içinden çıkan ağıt okundu. Dinleyenler ağladı. Ağıt'ta "annelerinin kucağından zorla alınan bebek ve çocukların, Hükümet binasının yanında kurulan meydan kazanında kaynar sulara pişirildikleri, pişmiş cesetlerin anneleri önüne konularak yedirilmek istendiği" açıklanıyordu.

Savaşın son gününün son anlarında, odasında masası başında son kağıdı yazmakta olan Kaymakam Çallıyan da sıkılan kurşunlar ve atılan bombalarla öldü. Yazdığı ve bir tencere içine koyduğu kağıt tomarı da bina enkazının altında kaldı. Yıllar sonra, 1950'lerde, inşaat çalışmaları yapılırken, işçilerin toprağa vurduğu kazma "çatt" sesi verdi. Kırılmış bir tencerenin içinden sararmış, yırtılmış, yazılı kağıtlar çıktı. Süleyman Baytok'a götürdüler Okunabilenler okundu. Yazılanların harp hatırası olduğu anlaşılıyordu. Ancak defteri ellerinde bulunduranlar, çok az bir kısmını okuyabilmişlerdi ve ben, defterin bir kopyasını alıp, masamın üzerine koydum ve okumaya başladığımda, elimdeki mercekle harfleri büyüttüm. Yazıların şeklini, yazılanları çözümlenmeye çalıştım. Böylelikle Çallıyan'ın yazdıklarının büyük bölümünü okumayı başardım. Yazılanlara bakılırsa Ermeni asıllı bir kaymakamın, hukuktan ve insan haklarından yana olduğu anlaşılıyordu. Kendi soydaşı Ermeni kamavorların tutsaklara yaptığı işkenceleri önlemek için çaba harcadığı ve önleyemediği anlaşılıyordu. Yazılanlar dikkatlice incelendiğinde görülenler:

'Hükümet Konağı'na misafir olan İslam eşrafından Hacıağazade Ali Efendi ile Bekiroğlu Dede Ağa ve Mahkeme Başkatibi Nazır Efendi ve Ali Efendi'nin oğlu Zahit Efendi Jandarma Dairesine götürülüp hanelerinden silahlarını teslim etmelerini teklif ederler. Bunlar kendilerinde silah olmadığını ve hanelerinde şüpheleri var ise taharri etmelerini (ara-

malarını) müteakip (daha sonra) derhal Ali Efendi'yi falakaya yatırır- lar. Ayaklarından kan fışkıncaya değin darp ederler. Bu kadarı ile ikti- fa etmeyerek hasbellüzum (gerek görerek) sobanın içinde taş kızartarak merkumun (adı geçenin) koltukları altına koymak suretiyle engizisyon işkencesine başlarlar.'

Bunlar, Aram Çavuş, Arsak Artin Çallıyan islamları (Türkleri) ge- tirerek her birine üçer-beşer yüz değnek vurmak suretiyle felç bir hale getirirler. Artık bu kadar canavarlığa tahammül edemiyorum. Canileri bundan mesned (yaptıklarından dolayı) ve hempakerleri (işbirlikçileri) ile beraber tutup yeddi adalette (adaletin elinde) boğulmuş görmek isti- yorum!..

Ermeni Kaymakam Karabet Çallıyan'ın savaş ortamında yazdıkları gerçekten de insan görünümlü vahşi canavarları lanetleyen bir yönetici- nin itirafları idi. Adaletin elinde boğulmuş olarak görmek isterken her- halde tarihin huzurunda sorgulanmasını istemiştir. Bu satırların yazarı Ermeni kaymakamın hukuk anlayışına saygılı olarak "itiraflarını içeren" açıklamalarını Anadolu Ajansı kanalından dünya kamuoyuna açıkladı. Arkasından da devletin desteğiyle, görgü tanığı Mehmet Baykal'ın da bil- gisine başvurarak Kalekilise (Haçin-Soykırımının Dehşet Yeri) isimli kita- bını yayınladı.

İlhan Başgöz de, ağıttan bazı bölümleri esas alarak ve buradan hareket- le Haçin katliamı hakkında şunları söyler:

"....

Başkatibi öldürdüler

Deyneğinen döge döge

Kürt Genco 'yu yüzüyorlar

Özne gibi ova ova

Zabıt katibi Mehmet 'i

Topuzunan döğüyorlar

Enfiyeci Hüseyin 'i

Tellerinen boğuyorlar.

Hacin oldu kanlı kuyu

Uyu Kar(a)' Osman 'ım uyu

Hücum oldu alınmadı

Yıkılсын Sultansuyu.

Ağdın yakılmasına varan olaylar şöyle özetlenebilir:

1920 yılında Fransızlar Ermenilerin de yardımı ile Çukurova'yı işgal ediyor. Fransızların korumasında Ermeniler, Hamamköyü, Kurtoğlu Çiftliği, Toklubey Çiftliği, Delihasan, Yassıçalı, Kabasakal ve Mehmet Ağa köylerini tümünden yakıyor. Yalnız bu köyün insanları değil, işgal altındaki halk, Ermeni korkusundan, evini barkını bırakıp kaçıyor. Bu olaya 'Büyük Kaçkaç' adı verilmiştir.

Fransızlar, Ermeni avukat Çallıyan Karabit'i Haçin'e (Bugünkü Saimbeyli) kaymakam, Ted Ohannesi de bölük komutanı yaparlar. Bu idareciler, 1920 Mart'ında Kemalisttir diye, 217 Türk'ü yakalayıp, hükümet konağında hapsediyorlar. Bunların arasında kadınlar ve çocuklar da vardır. Ağıt bu insanların başına gelenleri bir görgü tanığının, Melek Hanım'ın dilinden anlatıyor. Melek Hanım, gördüklerinden dehşete kapılmış, yüreği kanayarak bu ağıdı ediyor. Ama ille de bir başka tanık istenirse, Mustafa Onar'ın Saimbeyli adlı ve Mehmet Asaf Bey'in, mutasarrıf olarak görev yaptığı Adana'da gördüklerini anlattığı iki kitaba bakılabilir. (Mustafa Onar, Saimbeyli, Ekin Yayıncılık, 1990: 210-214). Bölgede mutasarrıf olarak, olaylara tanık olan Mehmet Asaf Bey'in anlattıkları da dehşet vericidir (Mehmet Asaf, "1909 Adana Ermeni Olayları ve Anılarım, Türk Tarih Kurumu, 1986). Daha 1909'da Adana tam bir savaş alanı olmuş. Ermeniler, su borularından toplar döküyorlar; tarla sınırlarına siperler kazıyorlar; Ermeni evlerini yer altı geçitleri ile birbirine bağlıyorlar. Yumurtalık Limanı karşısındaki bir adayı cephane deposu yapıyorlar. Fransız, İngiliz ve Amerikan gemileri de kıyıda bu savaş kalkışmasını desteklemek için hazır. Ermeniler Adana'da Müslümanları öldürüyor, kestikleri Müslümanlardan birinin erkeklik uzvunu koparıp ağzına yerleştiriyor, üzerine de adamın kendi kanı ile haç çiziyorlar. Olay üzerine Erzin'e bir Harp Divanı gönderiliyor. Asıl suçlular kaçıp kurtuluyor. Mahkeme müftü ile kardeşini ve Kibaroğullarından dört kişiyi asıyor.(...) Müftünün suçsuz olduğu daha sonra bir mahkeme kararı ile sabit oluyor, ama müftü asılmıştır. 1915'in daha büyük ölçüdeki ölüp, öldürmelerine, bu kin ve nefret zemin hazırlamıştır. Bunları Ermenilere sürekli kin duyalım diye yazıyorum. Bizim, her olayı, mal bulmuş magribi gibi ille de hepten Türklerin aleyhine yorumlayan, entellerimiz için yazıyorum. Biraz gerçeği görsünler. Ermeni olaylarının öteki yüzü de var..."

(Başgöz/http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=153497)

Haçin Katliamı ve öncesinin belgelenmesiyle ilgili bir diğer eser; Cezmi Yurtsever'in *Anaların Gözyaşları* adlı eseridir. Bu çalışma ile ilgili tanıtım yazısını aynen veriyoruz; "Türk ve Ermeni arşiv belgelerinden yararla-

nılarak 1915 ve sonrası olaylarını aydınlatan Tarih araştırmacısı Cezmi Yurtsever'in kaleme aldığı "Anaların Gözyaşları" adlı kitapta, 1915 ve sonrası yaşanmış olaylar anlatılıyor.

Kitapta, olaylarda hayatlarını kaybeden Türk vatandaşlarının acıları, Ermeniler ve Türkler arasında yaşanan karşılıklı toplu göçler ile bunların sonuçlarına dikkat çekiliyor.

Çukurova Stratejik Araştırmalar Merkezi Başkanı ve Tarih Araştırmacısı Cezmi Yurtsever, yıllardır süren Osmanlı arşiv araştırmaları, Çukurova'da sürdürdüğü "Tarihi belgelendirme" çalışmasıyla olayları yaşamış tanıklarla yaptığı görüşmeler, Genelkurmay ve Ermeni arşivlerinden elde ettiği belgeleri bir araya getirerek, Anadolu ve Çukurova'da isyan, göç, sürgün ve katliamların anlatıldığı "Anaların Gözyaşları" adlı kitabı yayınladığını söyledi. Adana Valiliği'nin de yayınlanması için destek verdiği, 1915 ve sonrası yaşanmış soykırımın anlatıldığı kitapta şu bilgilere yer veriliyor:

"Ermeni diasporasının propaganda yayınlarında 1915 tehcirinin bir soykırım olduğu, göç edenlerden sadece 100 bininin hayatta kaldığı açıklanırken, olayların gözlemcisi olan ABD'nin Halep ve Mersin konsolosları, göç ettirilenlerden 485 bininin Suriye'nin Fırat nehri kıyısındaki Deyrizor kamplarına ulaştırıldığını açıklıyor. Ermeni tehciri ile eş zamanlı olarak 1916 yılı itibariyle 700 bin Türk vatandaşı da Doğu Anadolu'daki Rus işgal bölgesinden Anadolu içlerine 'zorunlu göç' yaptı. Göç edemeyenlerden 500 bini aşkın insan Ermeni komitacılar tarafından tarihin tanık olduğu vahşi katliam sonucu öldürüldü."

Araştırmalar sonucu Fransa'nın Çukurova'yı işgal esnasında Ermeni silahlı komitacıları olan Kamavorların Yeşiloba, Kozan, Camili, Haçin (Saimbeyli) ve Zeytun'da gerçekleştirdikleri katliamların belgeler ve tanıklar yardımıyla ortaya çıkarıldığını, Antep, Maraş, Urfa ve Adana yöresinde yaşanan facialar sonrası öldürölen 100 bin Türk vatandaşının acı hikayesinin de belgelerin yardımıyla anlatıldığını belirten Yurtsever, "Aslında yaşanan acılar karşılıklıdır. Ancak trajedinin soykırım boyutlarına varmasının sebebi Maraş'ın Zeytun yöresinde iç savaş çıkaran ve bunu Anadolu geneline yaymak isteyen Ermeni komitacılarıdır" dedi.

Anaların Gözyaşları kitabının kapağında katliam sonrası toprağa verilen şehit bir Türk askerinin olay yeri fotoğrafı ile olaylardan etkilenen Türk ve Ermeni annelerinin ortak duygularının yansıtıldığı sürgün ve katliam fotoğrafına birlikte yer veriliyor."

(<http://www.ekspresgazete.com/koseyazisi.asp?id=574>)

Atatürk ve Nutuk'ta Ermeni Konusu

Güney Anadolu-Çukurova'nın o dönem yapılanması, ve bölgenin tarihi dokusuyla ilgili olarak yerel bir tarihi kaynaktan aktarılan bilgiler, Ermeni konusunun bölgedeki köklerini özet hâlinde değerlendirmektedir:

"...19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde her şey bir başkaydı Adana'da. Yüzyıllardır yörenin hakimi durumundaki Türkler'in durumu içler acısı idi. Süregelen savaşlar, hastalıklar, fakirlik, cahillik onların kaderi olmuştu sanki! Şehirde fabrikalar açılıyordu, birbiri peşi sıra okullar, hastaneler, atölyeler, çiftlikler, mağazalar da şehrin her yerini kaplamıştı ama bu neyin nesiydi. Perde aralandığında giderek zenginleşen Ermeniler, öncelikle para ve tefecilik piyasasını ellerine geçirmişlerdi. Sistemli bir şekilde Türkleri borçlandırıyorlar. sonra da servetlerine el koyuyorlardı. Şehir içindeki yabancı konsoloslar da sanki birer emlak komisyoncusu idi. Toprak satın alıyorlar, kendi yurttaşlarının Çukurova'ya yerleşmesi için uğraşı veriyorlardı. Toros dağlarında ötede beride bulunan zengin krom, demir, kurşun, çinko, kömür, bakır madenlerini işletmek pazarlamak hakları da yabancılara verilmişti. Sanki bir kanser hastalığının vücudu kaplanması ve hastayı ölüme sürüklemesi gibiydi Çukurova Türklerinin durumu. (...) Seyhan ve Ceyhan nehrinin suladığı ova topraklarındaki çiftliklerin çoğunluğu Ermenilerin olmuştu. Bezdikyan, Gülbenkyan, Nalbantyan, Gökdereliyan gibi önde gelen Ermeniler, şimdi yörenin en zenginleri arasında idiler. 1900'lü yılların başlarında Adana Ermeni kilisesine temsilci olarak gelen Papaz Muşeg, aynı zamanda Ermeni ihtilalci örgütlerinin de adamı idi. Ulaştığı yerlerde kendi soydaşlarını yandaşlarını topluyor onlara "fecir (ışık) göründü" diye başlayan sözlerle anlamlı mesajlar veriyordu. Adana Adliyesinde görevli Karabet Çallıyan, eski komitacıardan Gökdereliyan, Ermeniler arasında siyasi mesajlar vermeye devam ediyorlardı...."

(Yurtsever; <http://www.ekspresgazete.com/koseyazisi.asp?id=574>)

Millî Mücadele'de Atatürk'ün bu konuyla ilgili düşünceleri, Nutuk'ta şu şekilde yer almıştır:

"....Şüphe edilmemek gerekirdi ki, Ermeni katliamı konusundaki sözler, gerçeğe uygun değildi. Aksine, güney bölgelerinde, yabancı kuvvetler tarafından silahlandırılan Ermeniler; gördükleri koruyuculuktan cür'et alarak buldukları yerlerdeki Müslümanlara saldırmakta idiler. İntikam düşüncesiyle her tarafta insafsız bir şekilde öldürme ve yok etme siyaseti

gütmekte idiler. Maraş'taki feci olay bu yüzden çıkmıştı. Yabancı kuvvetleri ile birleşen Ermeniler, top ve makineli tüfeklerle Maraş gibi eski bir Müslüman şehrini yerle bir etmişlerdi. Binlerce çaresiz ve suçsuz ana ve çocukları işkenceyle öldürmüşlerdi. Tarihte bir benzeri görülmemiş olan bu vahşeti yapan Ermenilerdi. Müslümanlar yalnız namuslarını ve canlarını korumak için karşı koymuş ve kendilerini savunmuşlardı. Yirmi gün süren Maraş katliamında, Müslümanlarla birlikte şehirde kalan Amerikalıların, bu olay hakkında İstanbul'daki temsilcilerine çektikleri telgraf, bu faciayı yaratanları, yalanlanamayacak bir şekilde ortaya koymakta idi.

Adana ili içindeki Müslümanlar, tepeden tırnağa kadar silahlandırılmış olan Ermenilerin süngülerinin baskısı altında her dakika öldürülmek tehlikesi ile karşı karşıya bulunuyorlardı. Canlarının ve bağımsızlarının korunmasından başka bir şey istemeyen Müslümanlara karşı uygulanan bu zulüm ve yok etmek politikası, medeni insanlığın dikkatini çekecek ve onları insafa getirecek nitelikte iken, aksinin yapıldığını iddia ederek ondan vazgeçilmesini isteme gibi bir teklif nasıl ciddi olarak kabul edilebilir-di?..” (Atatürk 2000: 260, 261)

‘Tarihe Düşürülen Dip Not: Haçın ve Çallıyan Efendi’ romanına dönersek; yüzlerce yıl aynı coğrafyada kardeşçe yaşadığımız bir toplumla nasıl karşı karşıya getirilişimizin hikayelerinden biri olan bu eserde de görüldüğü gibi acılar karşılıklı yaşanmıştır. Dış destekleri ve provakasyonları gözardı etmeden, geçmiin olaylarını Tartıya koyup kimin daha fazlasını yaşadığı üzerine polemğin de faydası yoktur. Yapılması gereken, Çallıyan Karabit’in sergilediği insan durumu ve sağduyuyu öne çıkarmak, trajedilerin yoğun yaşandığı yerlerde dostluk anıtları dikmek, ölen Türk ve Ermeni çocuklara birlikte kucak açarak masallar okuyan Mürsel Efendilerin, Mihran Katayanlar gibi yapıcı ve barışçı insanların ruhlarını yaşatabilmektir.

KAYNAKÇA

AKGÜN, Seçil (1985) “Kurtuluş Savaşı Başlangıcında Türk-Ermeni İlişkilerinde ABD’nin Rolü”, Tarih Boyunca Türklerin Ermeni Toplumunu İle İlişkileri Sempozyumu, Ankara, s. 331-346.

AKSOY, Ali (2004) Bursa Yazıları, Bursa Kültür sanat ve Turizm Vakfı Yayını; “Haçın’i Yazmak Hüneri”, s. 208-220.

AKYÜZ, Yahya (1988) Türk Kurtuluş Savaşı ve Fransız Kamuoyu 1991-1922, TTK Yayınları, 2. baskı, Ankara.

ASAF, Mehmet (1982) 1909 Adana Ermeni Olayları ve Anılarım, Haz. İsmet Parmaksızoğlu, TTK Yayınları, Ankara

ATATÜRK, M. Kemal (2000) Nutuk, (Yay. Haz. Prof. Dr. Zeynep Korkmaz), Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara <http://www.ermenisorumu.gen.tr/turkce/ataturk/nutuk.html>

BALABANLILAR, Mürşit (2003) Türk Romanında Kurtuluş Savaşı, T. İş Bankası Kültür Yay.:

BAŞGÖZ, İlhan /<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=153497>

BİLDİRİCİ, Yusuf Ziya (1999) Adana’da Ermenilerin Yaptığı Katliamlar ve Fransız-Ermeni İlişkileri, Köksav Yayınevi, Ankara

(1996) Çukurova’da Fransız-Ermeni İlişkileri ve 1919 Yılı Katliamları *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı 36, Cilt: XII, Kasım 1996* <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=705>

(2000), “Orta Toros Geçitlerinde Türk Fransız Mücadelesi (1915-1921)”, Bilge Dergisi, S: 25, Yaz.

BORAY, Ferit Erden (2003) Beyaz Ölüm, Kum Saati Yayınları, İstanbul.

COŞKUN, Zebercet (1975) Haçın, Kurtiş Matbaası, İstanbul (2005) Tarihe Düşülen Dipnot: Haçın ve Çallıyan Efendi, Güniz Yayıncılık, İstanbul

ÇELİK, Kemal (1999) Milli Mücadelede Adana ve Havalisi (1918-1922), TTK Basımevi,

Ankara Adana ve Çevresinde Ermeni ve Fransız Cinayetleri; <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=416>

DÜNDAR, Aydın (1985) “Ermeni Meselesinin Ortaya Çıkmasında Fransa’nın Rolü”, Tarih Boyunca Türklerin Ermeni Toplumu ile İlişkileri Sempozyumu, Ankara, s. 285-291.

DALOĞLU, S. Turgay (1983), 1915-1918 Ermeni Zulmü, Dilârâ Yayınları, İstanbul.

ENER, Kasım (1970) Çukurova Kurtuluş Savaşında Adana Cephesi, Türkiye Kuvayi Milliye Mücahit ve Gazileri Cemiyeti Yayınları, Ankara.

ENGİNÜN, İnci (1985) “Tanzimat sonrası Romanlarımızda Ermeni Tipleri”, Tarih Boyunca Türklerin Ermeni Toplumu İle İlişkileri Sempozyumu, Ankara, s. 53-64.

HALAÇOĞLU, Yusuf (2001) Ermeni Tehciri ve Gerçekler (1914-1918), TTK Yayını, Ankara.

HATİPOĞLU, Süleyman (1987) “Fransız İşgali Sırasında Çukurova’da Ermeni Mezalimi (1918-1922)”, Türk Yurdu, C: 8, S: 9, s. 24-28 (1988) “Fransız İşgali Sırasında Çukurova’da Ermeni Mezalimi II (1918-1922)”, Türk Yurdu, C: 8, S: 12, S. 40-42

HATİBOĞLU, Süleyman (1991) Orta Toros Geçitlerinde Türk-Fransız Mücadelesi (1915-1921), Yayınlanmamış Doktora Tezi, A.Ü, Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Ankara.

İLTER, Erdal (1997) Türk-Ermeni İlişkileri Bibliyografyası, A.Ü.Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayını: 4, Ankara.

KARACAKAYA, Recep (2005) Ermeni Meselesi-Kronoloji ve Kaynakça, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.

KAŞGARLI, Mehlika Aktok (1990) Kilikya Ermeni Baronluğu Tarihi, Kök Yayınları, Ankara.

MAYEWSKİ (Général)-(1986) Ermeniler'in Yaptıkları Katliâmlar, (Türkçe Tercüme: Azmi Süslü, A.Ü. Türk İnkilâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1986.

NECATİGİL, Behçet (1985) Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, Varlık Yayınları.

----- (1998) Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Varlık Yayınları.

OKTAY, Yüksel "HAÇIN, A novel by Zebercet Coskun", <http://www.turkula.com/yazar.php?mid=960&yid=39>.

ONAR, Mustafa (1987) Kuruluşundan Kurtuluşuna Bağlantıları ile SAİMBEYLİ, Ekin Yayıncılık, Adana / Birinci Baskı; Kurtuluş Savaş'nda 'Haçın Gavuru', Doğu Matbaası, İstanbul-1975.

ÖZDEMİR, H.- (Komisyon) (2004), Ermeniler, Sürgün ve Göç, TTK Yayını, Ankara.

SARINAY, Yusuf (2002), "Fransa'nın Ermenilere Yönelik Politikasının Tarihi Temelleri (1878-1918)", Ermeni Araştırmaları, Sonbahar; S: 7, s. 55-70.

SERT, Selahattin (2005) Fransızların Ermenileri Yok Etme Planı Kilikya: 1918- 1922-Haçın Ölüm kampı, Kum Saati Yayınları, İstanbul.

SHOW, J. Stanford (2002) "Ermeni Lejyonu ve Kilikya'daki Ermeni Topluluğunu Tahribatı"; Osmanlı'nın Son döneminde Ermeniler, TBMM Kü. Sa. ve Ya. Kurulu, Ankara, s. 149-194.

SÜSLÜ, Azmi (1990) Ermeniler ve 1915 Tehcir Olayı, 1. Baskı, Yüzüncü Yıl Üniv. Yayını, Ankara.

TİMURTAŞ, Muzaffer (1931) "Haçın Kazasının İsmi eden Saimbeyli Oldu?" Resimli Şark-Aylık Mecmua, (Teşrin-i evvel) Ekim, No: 10, S.24

TÜRKEŞ, A. Ömer <http://www.pandora.com.tr/turkce/elestiri.asp?yid=251>.

YAVUZ, Bige (1994) Kurtuluş Savaşı Döneminde Türk-Fransız İlişkileri, Fransız Arşiv Belgeleri Açısından (1919-1922), TTK Yayınlar, Ankara.

YEŞİLBURSA, B. Kemal (1988) Türk basınında Güney Cephesi Ermeni Olayları (1919-1921), Yayınlanmamış YL Tezi, A.Ü., Atatürk İlkeleri ve İnk. Tarihi Enstitüsü, Ankara.

- YURTSEVER, Cezmi (1995) Anaların Gözyaşları, Adana.
- (1983) Ermeni Terör Merkezi: Kilikya Kilisesi, Alper Yay., İstanbul.
- (1995) Karakilise 'Haçın (Saimbeyli) Soykırımın Dehşet Yeri, Kamu Hizmetleri Araştırma Vakfı, Ankara
- (2003) Kamavorlar: Fransa'nın Çukurova'yı İşgali ve Katliamlar, Adana Türkler Ansiklopedisi, 13.C., Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 503-513.
- <http://www.cukurovastrateji.com>
- <http://www.osmaniye.web.tr> / 5.2.2006
- <http://www.ermenisorumu.gen.tr/english/intro/index.html>
- Türkler Ansiklopedisi, 13.C., Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 503-513.

ÂŞIK ŞENLİK'İN ŞİİRLERİNDE MİLLET OLMA BİLİNCİ

KARAŞAH, Erdoğan
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Bu çalışmamızda Orta Asya'dan Anadolu'ya oradan da günümüze uzanan ozanlık geleneğinin yüklendiği sorumluluklardan hareketle Çıldır'lı Âşık Şenlik'in şiirlerinde yer alan 'millet olma' bilinci irdelenmiştir. Ozanımız 19. asırda Kafkas kültürüyle yetişen o dönemin önemli şahsiyetlerinden biridir. Şenlik yetiştiği bölgedeki bütün tarihsel olayların içinde yaşamış, savaşların acısını ve yıkımını çekmiş bir ozandır. Âşık Şenlik şiirlerinde kullandığı keskin dili yüzünden zaman zaman hedef hâline gelse de şair duyarlılığını asla elden bırakmamıştır.

Millet olma bilincinin farkında olmaya en çok ihtiyaç duyulan dönemlerde ozan kimliğiyle şiirler söyleyen Âşık Şenlik kendisini hedef hâline getirecek olan söylemlerde bulunmaktan kaçınmamış, bu yönüyle, herkese ders verircesine vatansever olmanın gereğini ortaya koymuştur. Yazdığı kahramanlık destanlarıyla, koçaklamalarıyla Türk milletine ve onun askerine direnç kaynağı olmuştur. Âşık Şenlik bu yönüyle "ozan" kavramını da eleştirmemize yardımcı olmuş ve "Ozan kimdir?" sorusuna farklı bir açıdan bakmamızı sağlamıştır. Ozanlık haktan aldığı manevi duyguyla halka doğruyu, şiirle, sözle, sazla anlatmaksa Âşık Şenlik bunun çok daha ötesine gitmiş, sadece doğruları göstermekle kalmayıp düşmana zaman zaman gözdağı vermekten de çekinmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Ozanlık geleneği, millet olma bilinci, Âşık Şenlik.

ABSTRACT

Consciousness of Being a Nation in the Poems of Poet Şenlik

In this study, we examine "the consciousness of being a nation" in the poems of Poet ŞENLİK of Çıldır starting out with the responsibilities taken on by the customs of poecy from Middle Asia to Anotolia and, to today. Poet ŞENLİK is one of the important poets of 19th century who was affected by

the Cacaasian Culture. ŞENLİK is a poet who had lived through all of the historic events in the region he grew up and suffered from the devastations of wars. Even though he became a target due the bitter language that he used, Poet ŞENLİK has never left his poet sensitivity.

Poet ŞENLİK wrote poems as a poet in times when the awareness of the consciousness of being a nation was needed most, he did not avoid making statements that would make him a target and, with this side of his, he set forth the requirement of a patriot as if he was giving lesson to everybody. He was a source of endurance to the Turkish nation and its army by his heroism epics and epical folk poems. He made us criticize the concept of “poet” and brought a different dimension to the question “Who is poet?” If being a poet is to tell the truth to public by poems, words of mouth, and musical instrument with the moral perception taken from the public, Poet ŞENLİK went far beyond this; he did not only showed the facts, but also he did not avoid threatening the enemy from time to time.

Key Words: Poet ŞENLİK, customs of poecy, consiousness of being a nation.

Çalışmamızın ana konusuna geçmeden önce Çıldırılı Âşık Şenlik’in hayatına ve Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu duruma (sosyal, siyasal, askeri ve ekonomik) değinmek kuşkusuz konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Bazı araştırmacılara göre (Fahrettin Kırzioğlu, Orhan Özbek, İslâm Erdener, A.Beşmart, N.Feridun) 1848; bazılarına göre ise (Ensar Aslan, Aziz Kaygusuz) 1850 yılında Kars ilinin (şimdi Ardahan ilinin) Çıldır ilçesinin Suhara (Yakınsu) kasabasında doğan Şenlik’in asıl adı Hasan’dır. 14–15 yaşlarında pir elinden bâde içen Hasan uyandığı vakit ilk şiirinde “Salatın” la birlikte “Şenlik” adını tapşırır. Böylece Çıldırılı Hasan, Çıldırılı Âşık Şenlik olur. Âşığımızın ölüm tarihini İslâm Erdener 1914; Fahrettin Kırzioğlu 1912; Aziz Kaygusuz ise 1913 olarak verir (Alptekin, 2000;1).

Osmanlı Devleti’nin topraklarını 18. yy. da Avusturya ile paylaşmak isteyen Rusya, 19. yy.in başından itibaren bunu tek başına gerçekleştirmek istedi. Çünkü Rusya; Kuzey batı Karadenizden başlayarak, Kafkasya,Kuzey iran veAfganistan’dan geçen bir hattın güneyine inmek amacındaydı. Söz konusu hatta Rusya’nın hedefine ulaşmasındaki en büyük engel İngitere idi. Bu hattın en önemli bölümünde, Osmanlı Devleti yer almaktaydı. Rusya Karadeniz’in batısındaki Balkanlar üzerinden iler-

leyerek Boğazları, Karadeniz'in doğusundan ilerleyerek de Doğu Anadolu üzerinden İskenderun ve Basra Körfezleri'ni ele geçirmek niyetindeydi. Rusya bu emelini gerçekleştiremez çünkü ne zaman bu emeline dönük politikalar izlemeye kalksa İngiltere ve Fransa engeliyle karşılaşır. Bu nedenle Balkanlar'da yaşayan Hıristiyanları Osmanlı Devleti'ne karşı kıskırtıp onları kendi nüfuzu altına alma yoluna gider. Aynı stratejiyi Doğu Anadolu'da yaşayan "Ermeni"ler üzerinde de kullanır.

Fransız Devrimiyle ortaya çıkan fikir akımları önce Osmanlı tebaası Hıristiyan azınlıkları üzernide etkili olur. Aybars'a göre Balkanlar'da yaşayan Sırp, Yunanlılar, Bulgarlar, Romenler ve diğerleri Osmanlı Devleti'ne karşı değişik zamanlarda ayaklandılar. Azınlıkların her ayaklanmasında, Avrupa kamuoyu ve büyük devletler hemen onları savunup korudular. Rusya ise bundan yararlanıp Osmanlı Devleti'ne saldırdı, bunun en açık örneği ise Yunan İsyanı'nda karşımıza çıkmaktadır. Avrupa Restorasyon döneminde ulusal bağımsızlıkları engelleme kararı almışken ve Rusya bunun savunuculuğunu ve öncülüğünü yaparken, Yunan Ayaklanması'nda bu kararlarını çiğnediler. Hıristiyan Yunanlıların Müslüman Türkler tarafından katledildiği propagandası ile olaya müdahale ettiler. 1827'de Navarin'de İngiliz, Fransız, Rus donanmaları, Osmanlı Devleti donanmasını yaktı. Rusya Osmanlı Devleti'ne savaş açtı ve Osmanlı Devleti yenildi. 1829 Edirne Antlaşması ile de Yunanlılar bağımsızlıklarını kazandılar. Aynı şekilde Sırp, Bulgar, Romen ve diğer Hıristiyan azınlıklar bağımsızlıklarını hep Avrupa'nın teşviki ve müdahalesi sayesinde elde ettiler. Özellikle din faktörü, Hıristiyan devletlerin Türklere karşı kullandığı önemli bir silahtı. Bu silahı Osmanlı Devleti'nde yaşayan bütün Hıristiyan azınlıklar, bağımsızlıkları için kullanırken büyük devletler de kendi çıkarlarına uygun olarak Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmak için kullandılar. Bundan en son yararlananlar ise Ermeniler oldular. Gerek Avrupa kamuoyu, gerekse devlet adamları, İslâmiyet, özellikle Müslüman Türkler söz konusu olunca kendilerini din taraftarlığından kurtaramamışlardır. Avrupa'nın Türk tehlikesi altında kaldığı zamanın "Haçlı" düşünce ve geleneği ile davranan Avrupalılar Osmanlı Devleti'ndeki Hıristiyanlar söz konusu olunca, dinî politikayı hep kullandılar. Öyle ki, Rusya'da halk sefalet içinde yaşarken ve köylü toprağın kölesi iken, Osmanlı Devleti'nin en rahat halkı Rumlardı. Akdeniz ve Karadeniz ticaretini ellerinde bulunduran Rumlar, bu sayede önemli ölçüde servet sahibi olmuşlardı. Fakat Rusya buna rağmen Rumların Osmanlı Devleti'nde ezildiğini ileri sürerek Ortodoks koryuculuğu yapıyor ve Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışıyordu. Diğer yandan da, Hıristiyan Polonya'nın Rus egemenliği altında bulunuşuna ise

tüm Avrupa sessiz kalıyordu. İrlanda’da ise İngiliz baskısı çok şiddetli bir şekilde sürüyordu. Bütün bunlara rağmen, Osmanlı Devleti’nde yaşayan Hıristiyanlar için Avrupa’nın müdahalesi ancak politik çıkarlarla açıklanabilir. 1798’den 1878’e kadar Rusya’ya karşı Osmanlı Devleti’nin toprak bütünlüğünü koruyan İngiltere, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı’ndan sonra bu politikasını değiştirdi. Osmanlı Devleti’nin Rusya’yı durduramayacağını düşünerek, Ege Denizi çevresinde İngiltere’nin himayesinde büyük bir Yunanistan ve Doğu Anadolu’da bu savaş sırasında ortaya çıkan ve Rusya tarafından savaş sırasında kışkırtılan Ermeni konusundan yararlanıp, yine kendi himayesinde bir Ermenistan kurulmasını desteklemeye başladı. Doğu Akdeniz’de güvenlik sağlamak bahanesiyle de Kıbrıs Adası’nı 99 yıl için zorla kiraladı. Böylece iki büyük devletin çıkarları açısından Hıristiyan Ermeni konusu önce dış sorun olarak başlatılıyor ve bundan yararlanan Ermeni örgütleri tarafından da bir iç sorun haline getiriliyordu. Hıristiyanlar konusundaki olayları iyi bilen Ermeniler, bu amaçla din faktörünü propaganda silahı olarak kullandılar. Bu tarihten sonra silahlı örgütlenmeye ve acımasızca saldırıya başladılar.

Osmanlı Devleti önlem almaya kalkışınca Ermeni ayaklanması çıkar. Osmanlı Devleti’nin ayaklanmayı bastırmak için aldığı önlemler, Avrupa’da katliam propagandasına dönüşür. Bunu fırsat bilen İngiltere 1895 yılında Osmanlı Devleti’ne baskıya başladı ve Ermenistan Devleti konusunu ele alır. Rusya, Ermenilerin bağımsız devlet kurmasını istemediği için İngiltere’ye karşı çıkar. Ermeni komiteleri de İngiltere’den aldıkları cesaretle işi büyüterek Osmanlı Devleti, İran ve Rusya’daki Ermenileri birleştirmeyi ve bağımsız Ermenistan kurma tezini ortaya atarlar.

“1895 yılının sonunda Ermenilerin Bab-ı Ali’ye yürüyüş yapmaları sırasında askere ateş açmaları ve birkaç erin şehit olması üzerine askerlerin de Ermenilere ateş açması sonucu çıkan olaylar, Trabzon, Erzurum, Harput, Diyarbakır, Sivas, Antep ve Maraş’a yayıldı. Avrupa’da Türklerin katliama başladıkları, Hıristiyan Ermenilerin Müslüman Türkler tarafından kılıçtan geçirildiği şeklinde propagandalar yapıldı. İngiltere sert bir müdahale amacıyla girişimde bulduysa da Rusya’nın karşı çıkması ve Almanya’nın Osmanlı Devleti’ni desteklemesi, Avusturya ile Fransa’nın çekimser kalması İngiltere’yi yine yalnız bıraktı. Neticede Osmanlı Devleti ayaklanmaları bastırabilirdi. Ayrıca Van’da isyan eden Ermeniler, 20.000 yerli halk tarafından kuşatıldılar. İmha etmek için valinin emrini beklediler, fakat vali Ermenileri korudu. İngiltere’nin yine Osmanlı Devleti’ne karşı sert bir tutum içerisine girdiyse de yalnız kaldığı için yine ileriye

gidemedi. Bütün bu ayaklanmaların ihtilalci Ermeni örgütleri tarafından çıkartıldıkları, İngiliz Konsolosları'nın ve görevlilerinin raporlarında ve anılarında da yer almasına rağmen İngiltere, politik çıkarlarına uygun olarak Osmanlı Devleti'ne baskı yaptı. Hatta yakalanan suçluların çoğu bu baskı sayesinde serbest bırakıldılar. Türklerin Ermenileri kılıçtan geçirdiği ve binlerce Ermeni'nin katledildiği haberlerinin de asılsız olduğu ortaya çıktı (Aybars, 1986; 78-90).”

Âşık Şenlik, yukarıda ifade ettiğimiz gibi dört bir taraftan kuşatılmış Osmanlı Devleti ve çirkin emellerin beslendiği, amansız saldırıların yapıldığı bir bölgenin içine doğmuştur. Ümmî olduğu halde keskin zekâsı, güçlü hafızası ve öğrenme isteği, mensubu olduğu milletin içinde bulunduğu durumu analiz edebilmesini ve bir aydın sorumluluğuyla harekete geçmesini sağlamıştır. Âşığımızın Türklük şuuruyla hareket ettiğini ve bunun bölge halkı üzerinde olumlu tesirini gözler önüne sermesi açısından birkaç hatırasını aktarmak konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

“Ehli İslam olan işitsin, bilsin:
Can sağ iken, yurt vermeniz düşmana
İsterse uruset ne ki var gelsin
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana”

Şenlik ne durursuz? Atları binin;
Sıyra-kılınç düşman üstüne dönün
Artacaktır şanı bu al Osmanın
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana”

93 (1877) Kars Gönüllüleri Koçaklaması'nda Âşık Şenlik, hiçbir kuvvetin onları yurdundan ayrı koyamayacağını haykırıyor. Bu şuurlu tavrın şekillendiği ve beslendiği elbette ki bir kültürel ortam vardı. Âşığımızın böylesine zor koşullarda pervasızca haykırmasını sağlayan da yetiştiği bu kültürel ortamdı. Sadece söz değil, sözün eyleme dönüşmesi hususunda da tam bir aydın kimliğiyle hareket eden Şenlik, şuurlu bir yurtsever, vatanperver olarak insanların yüreklerinde var olan fakat içten ve cesur çağrılar bekleyen bu duyguları tetikliyor.

Âşık Şenliğin söylediği bu koçaklama yazdırılır ve yöre halkının ihtiyaç duyduğu moral, birlik ve beraberlik ruhu güçlendirmek için çevre il, ilçe ve köylere gönderilir (Şahin, 1983: 123).

Bu koçaklama ayrıca düşmanla savaşmak üzere toplanan meşhur “Kars Gönüllü Atlıları” (Kırzioğlu, 1958: 21) tarafından marş olarak okunur.

Âşıklar konumları itibariyle farklı sorumluluklar yüklenmişlerdir. Çobanoğlu (2000: 71)'na göre, İşgal altında yaşayan âşıkların şahsında Türk'e boyun eğdirme, psiko-sosyal yönden direncini kırma temrinleri yapılır. Bunda âşıklara öncelik tanınmasının nedeni elbette onların sosyal yapı ve toplumsal bünyede icra ettikleri işlevler nedeniyle yüklendikleri merkezilik veya liderlik konumlarıdır.

Çobanoğlu (2000; 71)'na göre Ermeni (genel görüş de bu doğrultudadır) asıllı, Alptekin (2006; 447)'e göre Ermeni asıllı veya Ermeni dönmesi değil, para zaafı yüzünden kendi milleti yerine zengin olan Ermenilerin yanında yer almış ve bunun da bedelini çok ağır ödemiş olan Türk kökenli Âşık İzanî ile Âşık Şenlik arasındaki atışma, ele aldığımız konunun önemi açısından dikkate değerdir. Alptekin (2006; 426)'e göre Ardahan'daki karşılaşma sadece Şenlik-İzanî karşılaşması değildir. Burada hürriyet ile esaret, hak ile batıl, adalet ile haksızlık, zulüm ile merhamet, küfür ile iman, doğru ile eğri karşılaşması vardır. Bu karşılaşmayı esaret, hak, merhamet, adalet, iman ve doğruyu temsil eden esir Müslüman Türk Şenlik kazanmıştır. İzanî'nin astığı muammayı verilen süre içinde çözen Âşık Şenlik Müslüman ve Türk ahaliyi sevince boğmuş, cephede düşmana karşı büyük bir zafer kazanmış komutan gibi halkı tarafından coşkuyla alkışlanmış ve kucaklanmıştır. Dönemin olumsuz koşullarında bu olay da Türklük bilincinin oluşması ve yayılmasında önem arz etmektedir.

Yaşanan başka bir örnek de oldukça çarpıcıdır. Aslen Karabağ Ermenilerinden olan Rusların ilk Çıldır kaymakamı Andon ile Âşık Şenlik karşılaşır. Kartarı (1977; 49)'ya göre Ardahan'da, Kırzioğlu (1958; 73)'na göre ise Köğas'ta (Köyhas) gerçekleşen bu karşılaşmada anadili Türkçe olan Andon, Karabağ ağzıyla Âşık Şenlik'e hitaben "Âşık, sizin Osmanlıyı Urus Padişahı altetti; bu kadar askerini kırdı, yesir etti, bir bu kadar da yerini aldı. İndi de size yol, köprü ve şehirler yaptırmaya başladı. Sizlerden ne vergi ne de asker almıyor. İndi düzünü söyle görüm, bu devletlerin hangisi daha koçaktır, hangisini daha çok istersin? Bunları bize saz ile anlat." Sözüne karşılık Şenlik bölgedeki Müslüman Türklerin duygularına tercüman olarak çok bilinen ve sevilen koçaklamasını söyler:

"Hulus-i kalbimden bilsen fikrimi
Men Allah'tan Âl-Osman'ı isterem,
Merhamet sahibi, irahmi gani
Nesl-i Mürsel hükmi-hanı isterem" kıtasıyla başlayan ve bayatısı:

“Pâyidar olmaz zâlim
Yiğide neyler ölüm
İşte boynum, sal kılıç
Doğruyu söyler dilim”

diyerek esaret altındaki hiçbir nimetin onu ve sözcülüğünü yaptığı Türk milletini kandırmayacağı gerçeğini haykırmaktadır.

Tarihimiz ve edebiyatımız âşıklarımızın duyarlı, aydın ve yurtsever tavırlarıyla doludur. Âşık Şenlik’i değerlerimizi ve güzelliklerimizi nakış nakış işlerken görmek mümkün olduğu gibi sazı ve sözüyle bitap düşmüş halkı gayrete getirirken, onlara millet bilinci aşılarken, yetkilileri harekete geçirirken, düşmanı akla ve sağ duyuya davet ederken, daha da olmazsa tehdit ederken görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Alptekin, Ali Berat, (2006), Çıldırli Âşık Şenlik Divanı, Semih Ofset Matbaacılık Yay.Ltd.Şti., Ankara.

Aybars, Ergün, (1986), Türkiye Cumhuriyeti Tarihi 1, Ege Ün. Basımevi, İzmir.

Çobanoğlu, Özkul, (2000), Âşık Şenlik Sempozyum Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kartarı, Hasan, (1977), Doğu Anadolu’da Âşık Edebiyatının Esasları, Demet Matbaacılık Sanayi, Ankara.

Kırzioğlu, Fahrettin, (1958), Edebiyatımızda Kars, Işıl Matbaası, İstanbul.

Şahin, Salih, (1983), Ozanlık Gelenekleri ve Doğulu Saz Şairleri, Yorum Matbaacılık Sanayi, Ankara.

HALDUN TANER'İN ÖYKÜLERİNDE GERÇEKÇİLİK

KASIMLI, Sadakat
AZERBAYCAN/AZERBAIJAN/AЗЕРБАЙДЖАН

ÖZET

Ünlü Türk yazarı Haldun Taner öykü yazarlığına 1945 yılından başlamış. O, Yaşasın Demokrasi, Tuş, Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu, Ay ışığında 'Çalış-kur', On İkiye Bir Var, Konçinalar, Sanço'nun Sabah Yürüyüşü gibi öykü kitaplarının yazarıdır. Taner'in genelde şehir hayatını yansıtan öyküleri sosyal, siyasal, aile, günlük yaşantı ve psikoloji tarzda yazılan konulara ayrılıyor. Bu öyküler konusunun hangi alandan almasına bağlı olmayarak kuvvetli gerçekçilik (realizm), kapsama alanı, biçim, konusunun orjinalliği, açık mizah ve keskin eleştirisi ile dikkat çekiyor. 1950-60'lı yıllar Türkiye'sinin hayat gerçeklerini yansıtan yüksek edebi genellemeye sahip dolgun konulu öykülerinde çeşitli sorunlara değiniyor ve onların edebi çözümüne çalışıyor. H. Taner'in sanatı 20. yüzyıl yeni Türk edebiyatının gelişmesinde önemli yer alıyor. Varolan toplum ve onun derinliklerine nüfuz etmekle onda olan her türlü kusurlara, manevi çirkinliklere ifşa konumunda durmak yazarın edebi nesrini karakterize eden önemli özelliklerindedir.

Taner'in öyküleri çeşitli mizahlarla zengin olsa da daha fazla eleştirisel gerçeklere dayanıyor. Çünkü onun öykülerinde esprili sahneler ve mizahlı gülüşle birlikte ciddi psikolojik anlar da özel yer kapsıyor. Psikologizm ve izlemcilik Taner'in bir yazar gibi ustalığının çok önemli, kendisine özgün özelliklerini oluşturuyor. O, psikoloji detaylarla kendi kahramanlarının iç ve dış dünyasının açılmasını başarıyor.

Taner'in hem konu, hem de assosiyatif belirtme biçimlerine dayanan öyküleri derin anlamlı, edebi yönden mükemmel ve dolgun eserlerdir. Bu eserler yeni içerikli çağdaş Türk edebiyatının en güzel örneklerinden sayılabılır. Onun bütün öykülerinde her zaman zarif, ince bir mizah vardır. O, kesin bir sosyal belayı konu ettiği zaman, öfkeli gülüş ve mizah noktasına kadar çıkıyor. Fakat bu mizah özelliği bakımından, belirtme araçlarının içeriği ve modern özellikleriyle bazı Türk yazarlarının mizahından farklıdır. Taner bir tek kendine özgün genelleme kudreti ile Türkiye'de hük-

meden eşitsizliği, adil olmamayı eleştiriyor. Her bir öyküsünde o, bu veya diğer toplumsal sorunları kabartarak çağdaş gerçekliklerle kendi gerçekçi yaklaşımını belirtiyor.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, mizah, gerçekçilik.

ABSTRACT

The Realizm in Haldun Taner's Stories

The outstanding Turkish writer Haldun Taner is an author of such story books as "Yashasin Demokratiya", "Tush". "Shishaneyeye Yagmur Yagiyordu", "Ay ishiginda", "Chalishkur", "On ikiya bir var", "Konchinala", "Sachonun Sabah yurushlari". Taner's stories which are reflects mainly urban life are devided into social, political, life mode and psychological manner subjects. Haldun Taner rose different actual problems in the stories enlivening of 50-60- years turkish socio-political views and tried to give thier artistic expression. These stories not depending in what context it was written attracted by the powerbul realizm, the scope, the originality of form and context, delectate humour and severe satire. By penetrating the present society and its profundity to stand in the expose position against slovenly moral and to its every defects is one of the main features which characterized writer's artistic prose. Although H. Taner's stories was rich of different satire motives it is also based on much more realizm. Because side by side with seperate humourical scene and with severe catching laughter, the serious psychological times take special place in his stories. H. Taner's works play a main role in the development of new turkish literature of XXth century.

Key Words: Haldun Taner, satire, realizm.

20. yüzyıl Türk edebiyatının gelişmesinde büyük hizmetleri olan Haldun Taner öykü yazmağa 1945 yılında başlamıştır.

O 'Yaşasın Demokrasi' (1949), 'Tuş' (1951), 'Şişhane'ye Yağmur Yağiyordu' (1951), 'Ay Işığı'nda Çalışkur' (1954), 'On İkiye Bir Var' (1954), 'Konçinalar', (1967), 'Sanço'nun Sabah Yürüyüşü' (1969), 'Yalıda Sabah' (1983) gibi öykü kitaplarının yazarıdır. (Kasımlı, 1994)

Haldun Taner 50-60'lı yıllar Türkiye'si'nin hayat gerçeklerini yansıtan büyük edebi genellemelere sahip, dolgun içerikli öykülerinde çeşitli güncel sorunlara değiniyor ve onları dolgun biçimde sergilemeye çalışıyor.

Yazarın eserleri genellikle şehir hayatını yansıtan öyküleri sosyal siyasal, aile-günlük yaşam ve psikoloji yöntemle yazılan konulara bölünüyor. Bu öyküler konusunu hangi alandan almasına bağlı olmayarak, kuvvetli gerçekçilik, espri ve keskin mizah ile dikkat çekiyor.

Haldun Taner'in öyküleri çeşitli mizah motifleriyle zengin olsa da, daha fazla eleştirisel gerçekçiliğe dayanıyor. Çünkü onun öykülerinde espri ve mizahla beraber ciddi psikoloji anlar da özel yer tutuyor.

Yazarın ilk öykü kitabı olan 'Yaşasın Demokrasi'de siyasal politik konulu 'Sahib-i Seyf-ü Kalem', 'Yağlı Kapı', 'Dairede Islahat', 'Heykel', 'Yaşasın Demokrasi' öyküleri H.Taner'in yazarlığının daha ilk döneminden vatandaş yazar konumunu belirtiyor.

'Dairede Islahat' öyküsünde yazar genel ilişkilerin kişisel ilişkilere kurban verilmesini, akrababazlık, dostbazlık gibi ufak hislerin ülke ve toplum için tehlikeye dönüşmesini kısa ve net şekilde, gerçekçi ve edebi tonlarla kağıda dökmüş.

H. Taner toplumsal belaları özgün çizgilerle belirtmek için bir birinin arkası sıra konu ve içerikli, çeşitli orijinal formalı, fakat aynı ideyi tanıtan öyküler yazıyor.

Çeşitli partilerin seçimde kazanmak için kendi aralarında yaptıkları mücadele yolları sergilenen 'Yaşasın Demokrasi' öyküsü de orijinal yöntemi ile dikkat çekiyor.

Halk Partisi temsilcileri Âşık Mehmet'in aracılığıyla halkı kendi tarafına çekmeye çalışıyor. Mehmet köy köy dolaşarak Halk Partisini öven şarkılar söyleyerek, halkı onlara oy vermeye çağırıyor. Bu iş için Halk Partisi Mehmet'e 250 lira vaat etmiştir. Bunun haberini alan Demokrat Partisinin liderleri Mehmet'e 350 lira veriyorlar ki, onları öven şarkılar söylesin. Mehmet artık demokratlar için şarkılar söylüyor. Halk Partisinden ona yeniden para teklif ettikte Mehmet türlü mazeretler bularak yırtıyor.

Haldun Taner öykülerin idesini direk belirtmek için çok ilginç siyasal olguya başvuruyor. H.Taner bu öyküde sanki okurlarına sormak istiyor ki, rüşvet aracılığıyla yönetime gelen parti ülke için, halk için hangi iyilikleri yapabilir? Bu öykü şimdi de güncelliğini koruyor ve hala da aktüeldir.

1951 yılında bastırıldığı 'Tuş' kitabındaki öykülerin çoğu aile, günlük yaşantı konuda yazılmasına rağmen, kendi sanat ilkelerine sadık kalan yazar burada da toplumsal, siyasal konumdan sesleniyor.

Kitapta yayınlanan ‘Bir Kavak ve İnsanlar’, ‘İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek’, ‘Bu Bir Hikaye Değildir Yahut 8’den 9’a Kadar’, ‘Made in U.S.A.’ ve diğer öyküler toplumdaki sosyal ve ekonomisel eşitsizliği, Türk gençliğinin Amerika ve Avrupa hayat tarzına hayranlığının yaptığı acı sonuçları ve diğerlerini önemli ifşa hedeflerine dönüştürmekle birlikte, edebî yönden de yazarın yeni başarıları sayılabilir.

H. Taner ‘Bir Kavak ve İnsanlar’ öyküsünde çalışan insanların dinlendikleri ve zevk aldıkları sahilde tarihsel anıt gibi yücelen ağaçları, güzel kokan çiçekleri mahvederek, yerinde fabrika kuran bir armatörün para hırsına karşın doğa ve kuşları edebî yöntem gibi kullanarak kendi itiraz sesini çıkarıyor. Öyküde doğanın güzel köşesinden kesilip kabuğu soyularak telefon direği yapılan kavak ağacının yeniden filizlenerek dallanıp budaklanması, doğanın koynundan kovulan kuşların toplu halde birleşip kendi itiraz seslerini yücelterek onları yuvasız bırakan armatöre saldırmaları gibi çok doğal ve şiirimsi bir şekilde tasvir edilmiştir.

Genellikle Haldun Taner yazarlık mesleğini her şeyden önce vatandaşlık işi gibi görüyor. Bu yüzden de onun sanatında toplumsal konular daha kabarık biçimde ortaya çıkarak, kırmızı hat gibi geçer.

‘İsteddiği Şarkıyı Dinleyebilmek’ öyküsünde yazar öyle bir toplum arzusunda ki, bu toplumda halk her türlü ortamda özgür şekilde kendi isteğini belirtebilsin:

‘Aç düğmeyi, en büyük orkestralar başucunda çalsın; kapa düğmeyi, Reiscumhurun lafı ağzında kalsın’. (Taner, 1954: 90)

Haldun Taner insan hakları özgürlüğünden, demokrasiden boşuna bahsedene gülüyor, en büyük demokrasinin insanlık gerçeği, şaşaa ve ibareye ihtiyacı olamayan özgürlüğünden oluştuğunu belirtiyor:

‘Ben size bir şey söyleyelim mi; hürriyetmiş, demokrasiymiş, insan haklarıymış, hepsi fasa fiso bunların. İnan olsun böyle. Şu baygın baygın hanımeli kokan İstanbul gecesi ve her evden yıldızlı semaya yükselen şu çeşitli radyo sesleri yok mu, işte hürriyet de bu, demokrasi de, insan hakları da’. (Taner, 1954: 93)

Yazıcı bütün dünyadaki insanların açlık, fakirlik ve savaş korkusundan uzak özgürlük, eşitlik ve barış durumunda zengin ve mutlu yaşamlarını arzuluyor. O, yüzünü Tanrı’ya tutarak kendi arzusunu böyle açıklıyor:

‘Ne olurdu Tanrım, harp olmasa, hastalık, açlık ortadan kalkarsa, insanlar birbirleriyle boğuşmaktan vazgeçseler, böyle rahat ve sakin, kendi

köşeciklerinde kendi istedikleri şarkıları dinleseler'. (Taner, 1954: 95)

'Tuş' kitabındaki öyküler konu kapsamına ve anlam dolgunluğuna göre sanki 'Yaşasın Demokrasi' kitabında gözlenen düşünce, edebi ilkelerin devamı ve mükemmel gelişmesidir. Bu kitapta sonraki öykülerde de Haldun Taner'in gerçekçiliği kendisini her şeyden önce fikrin ve anlamın tamlığında, edebi düşüncesinin genişliğinde ve hayatın tüm alanlarını kapsayan ilgiyle sergiliyor. Bu nedenle de yazarın sanatı kendisinde çok geniş anlayışlar dizisini birleştiren gerçekçilik yönteminin isteklerine cevap veriyor. Haldun Taner'in öyküleri çeşitli mizahi motiflerle zengin olsa da daha fazla eleştirisel gerçekçiliğe dayanıyor. Çünkü onun öykülerinde espri ve mizahi gülüşle birlikte ciddi psikoloji anlar da özel yer kapsıyor. Mizah ve espri cümleleri altında keskin ve acı gerçekleri sergileyebiliyor.

Eleştiri ve ifşa konumuna sahip olan eserlerle birlikte H.Taner'in sanatında anlamın ve belirtilen içeriğin daha derinde varolduğu assosiyatif ruhlu öyküler de belli yer kapsar. Şartlılık böyle eserlerde daha kabarcık biçimde kendisini belirtiyor. Onun 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu' öyküsü bu yönden özgündür. 'Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu' eserinin başı ve sonluğu bir türlü alegorik içeriklidir. Burada yazar yaşadığı toplumun tipik konularından birine değiniyor. Adaletsizlik ve eşitsizliğin alışık bir hal olduğunu bu toplumda her şey zıttır. Hayatı boyunca kendisini incecik yapılmış bir yaratık, hizmet ettiği kişileri ise kocaman gibi kabullenmeğe alışmış Kalender adlı bir at ilk defa kendisini aynada görünce hayretler içinde kalıyor. Oysa her şeyin önceler düşündüğü gibi değil, tam tersi olduğunu algılamak zorunda kalan Kalender dehşetlere düşüyor; böyle kocaman yapıya sahip olduğu halde hayatı boyuca kendisinden iki defa küçük olanların hizmetini yaparak, onlara başını aşağıya dikerek hizmet etmesi, karşılığındaysa nasibi hep fırça ve kamçıdan başka bir şey olamaması olgusuna inanmıyor, öfkeyle kişniyor. Fakat zaman geçince bir çok sömürülenler gibi onun da bununla barışması ikinci defa kendisini aynada görünce hiçbir tepki vermemesi 'kişnememesi' öyküde olabilince doğal boyalarla veriliyor.

O sıradan da öyküde Artin Mergusyan adlı iş adamının araba kazası sırasında yaşadığı psikoloji durumu para düşkünlerinin, yatırım harislerinin ifşası büyük başarıyla yansıtılmıştır.

1954 yılında ayrıca kitap hâlinde basılan 'Ay Işığında Çalışkur' öyküsü ister konu, isterse de şekil ve yapı bakımına göre önemli yer tutuyor. Eserde dönemin güncel konusuna değiniliyor. Yazar 20. yüzyıl Türkiye hayatının belli bir alanını gerçek şekilde canlandırmakla zamanın önemli sorununu edebi biçimde okurlara sunuyor.

Haldun Taner toplumda yaşanan adaletsizlik, rüşvet ve diğer sorunların Çalışkur binasında ve onun çevresinde gerçekleşen bir gecelik olayların tasviri fonunda kendine özgün bir tarzda genellemesini yapıyor. Eserdeki olaylar değişik hatlar üzerinde geliyor: bekçi Zülfükar ve kapıcı Saime hattı; tüccar Dünder Çalışkur ve karısı Gülseren Çalışkur hattı; Mambo Cemil ve baldızı Sevim hattı; Nuru'yla Melahat hattı vesaire

Fakat yazar bütün bu hatları eserin düşünce içeriğini belirleyen genel bir hatla birleştirerek tek konu oluşturmayı başarıyor. Bu gruplara katılanların bazıları sosyeteyi, bazıları da aşağı sınıfı temsil ediyor.

Yazarın toplumdaki olaylara, her hangi bir sınıfın temsilcisine yaklaşımı bu hatlardaki edebi gerginliği ve tartışmaları oluşturan kahramanların tasviri ile ilgili olarak kendisini belirtiyor. Çalışkur binasında tasvir edilen insanların çoğu, deyebiliriz ki, aynı yolun yolcularıdır. Tüccar Çalışkur gece gündüz dolandırıcılık yapıp nasıl zengin olmak hakkında düşünüyor. Doktor Epkem Cangetir ve onun evine toplaşanlar dolandırıcılık ve kazık atmakla geçiniyor, çeşitli rezilliklerle uğraşıyorlar. Onun bunun dedikodusunu yapıyorlar. Mambo Cemil karısı evdeyken baldızı Sevim'le sevişiyor. Terbiyesizlikle ve ahlaksız işlerle gün geçiriyorlar. Bahtiyar Babcu'yu dolandırıcılık ve yalakalığı ile ünlü. Sporcu Erdal'ın dedesi ihtiyar yaşında dürbünle utanmadan komşu evlerde soyunanları seyrediyor. Gençlerse hep yaptıkları kötülüklerle övünüyorlar.

Çalışkur binasını ahlaksızlık, başıboşluk, pis işler yönelttiği halde, binanın yanında gizli bir yerde kimseye engel olmadan bir birini seven, gelecek hayatlarını nasıl kuracaklarına ait ay ışığında konuşan iki gence, Melahat'la Nuru'ya bir tek engel olmamakla yetinmiyor, her kes, hatta kapıcı Saime ile gayri meşru yaşayan mahalle bekçisi Zülfükar bile onları 'ahlaksızlıkla' suçluyor. Haksızcasına onlara iftira ederek korkutuyor ve karakola götürüyorlar.

H. Taner Çalışkur binasında oturanların hayatının gerçek manzarasını, ahlaksızlığı ve serseriliği zengin hanım ve beylerin azgınlığını tasvir etmekle yetinmeyerek böyle birilerinin Melahat, Nuru gibi fakir gençlerin başına bir bela olduklarını da kesin olaylar fonunda açıp sergiliyor.

Yazar kaleme aldığı olayların gerçekliğini, gerçekten de hayatta böyle şeylerin olabileceği olasılığını kanıtlamak ve diğer taraftansa iki barışmaz sınıfı temsilcilerini karşı karşıya koyarak birine nefret, diğerine ise saygı duymakla kendisini darbe altında bırakmak istemediğinden eser hakkında yazılmış 'tepkiler' ve aldığı 'mektuplara' dayanarak öyküyü yeniden ve

tamam değişik bir şekilde yazmış. Öykü orijinal biçim ve yapısına göre de dikkat çekiyor.

Yazarın yeni biçimli öykü yazmak çabası çok ilginç bir sonuçla bitmiştir. Öykünün sonunda ‘Tepkiler’ başlığı altında yazarın kendisi tarafından düzenlenmiş, fakat çeşitli kurum ve kişilerin adından sunulan yanıt ve mektuplar eklenmiştir. Güya bu yazılarda yazara saldırılar yapıp keskin eleştiri ateşine tutulmuş, hatta onu dövmek ve öldürmekle uyarılmışlar. Güya yazar hayatta olamayan şeylerden yazmış, bazı olay ve kişileri bilerekten değişip kendisi bildiğı halde, hem de abartılı, şişirtilmiş tarzda tasvir etmiş, görgü kurallarına zıt çıkmış, ahlak, namus, onur kurallarını kabaca çiğnemiş.

H. Taner bu mektup, referans, görüş ve diğer yazıları göz önüne alarak, kitabın ‘Sonuç’ kısmında yukarıda hakkında konuştuğumuz öyküyü ve onun değiştirilmiş şeklini vermiştir. Böyle ki, yazar kitabın çift sayılı sayfalarında bu öyküyü, tek sayılı sayfalarındaysa onun yeni içerikli, değiştirilmiş varyantını vermiş.

Göründüğü gibi Haldun Taner’in ‘Ay Işığında Çalışkur’ öyküsü yapı ve biçimine göre yeni tipli orijinal bir eserdir. Yazar içerisinde yaşadığı toplumda en önemli ve başlıca sorunlardan ola aile, günlük yaşantı, ahlak, namus konularına değinmiş, karşı karşıya duran iki barışmaz sınıf arasındaki uçurumu ustalıklı, bir sanatçı gibi yeni edebi üslupla gerçekçilikle açıp göstermiş. ‘Ay Işığında Çalışkur’ eserinden sonra aynı yılda (yani 1954 yılında) yazarın daha bir öyküler kitabı ‘On İkiye Bir Var’ basılıyor. Bu kitap 1955 yılında Sait Faik Hikaye Armağanını kazanmıştır. Bu kitapta yeni tipli, yeni konulu ‘On İkiye Bir Var’, ‘Ayak’, ‘Bayanlar’ gibi öyküler toplanmış. Kendi yazarlık geleneğine sadık kalan yazar bu öykülerinde de ince mizahın psikoloji tonları ustalıklı kullanmıştır.

Yazarın sanatına dikkat edince H. Taner’in hiçbir öyküsünde aynı konunun tekrarlanmasını göremeyiz.

‘On İkiye Bir Var’ kitabına eleştirilenler Suut Kemal Yetkin ve İbrahim Zeki Burdurlu büyük değer vererek, H. Taner’in ustalığının, dilinin akıcılığını, sade Türkçeyle yaymasının taktir edici olduğunu söylemişler.

‘On İkiye Bir Var’ kitabından sonra yazarın yeni yazılmış öykülerine 1969 yılında basılmış ‘Sanço’nun Sabah Yürüyüşü’ kitabında rastlıyoruz. Bu kitapta yazarın daha çok modern konulu öyküleri ile karşılaşılıyor.

Kitaptaki ‘Sanço’nun Sabah Yürüyüşü’ öyküsü bir türlü alegorik özellik taşıyor. Öykü Türk kızı Hülya’nın köpeği Sanço’nun diliyle anlatılıyor. Olaylar Sanço ile yabancı büyükelçilik köpekleri ve polis köpekleri arasındaki iletişim fonunda veriliyor.

Sanço tüm köpekleri sever. Nefret ettiği iki köpek varsa, onlar da av ve polis köpekleridir. Kurbanlarını ağalarının ayaklarına atıp, ihsan bekleyen bu hayvanlar ‘köpeklik tarihinin yüz karasındırlar’.

Sanço’nun gözünde hiçbir şey kaçmaz; ne ağasının elinden uçup yere düşen gazetede Finans Bakanının Amerika yardımının yetersizliğinden yüzünü asması, ne Hülya’nın babasının Selmin Hanımın verdiği partide evin hanımıyla flörtü, ne de Hülya’nın annesinin telefonla başka bir sevgilisiyle konuşurken kocasının geldiğini görünce konuşmasını yarım kesmesi...

H. Taner bu öyküde köpeği insanlardan üstün tutuyor: ‘Dünyanın en nankör yarattığı insanlara en sadık yarattığı köpek arasındaki, dünya tarihi kadar eski bu çözülmez sıkı fıkılığın aslında köpeğin insana değil, insanın köpeğe muhtaç oluşundan geliyor’. (Taner, 1969: 17)

Göründüğü gibi yazar burada nankörlüğü insana ait ediyor. Oysa, insanlar arasında nankörü de var, iyisi de, iyilik severi de, zulüm vereni de. Burada o insanları nankör adlandırırken kuşkusuz duygusallık yapıyor.

O, genelde toplumsal sorunlara vatandaşlık konumundan yaklaşıyor ve kendine özgün bireysel tarzda toplumdaki toplumsal belalarını açmaya girişiyor.

H. Taner toplumda tek tek insanların burnu büyüklüğünü ve kendi çıkarlarını her türlü toplumsal çıkarlardan üstün tuttıklarını keskin şekilde eleştiriyor.

O, hangi konuda yazarsa yazsın bütün öykülerinde gerçek hayat olaylarına başvuruyor, onları ustalıkla tipikleştirmeyi başarıyor. Günlük yaşantı, aile konularında yazdığı öykülerde ahlak sorunu yazarı düşündüren sorunlardandır. ‘İşgüzar Bir Polis’ öyküsünde H. Taner bir aile dramı kaleme alıyor, para ve servet gücüne kendisinden 20 yaş küçük bir kızla evlilik yapan Asim Kutay’ın kişisel trajedisi fonunda kapital sayesinde kurtulan aile ‘mutluluğunun’ doğal sonuçlarının, trajedili sonluğunun genellemesini yapıyor. Öykü yazarın aydın yazar konumunu da kesin şekilde yansıtıyor.

Konuca bu öyküye yakın olan ‘Tuş’ öyküsünde de yazar aşağı yukarı aynı konuyu daha kabarık edebi çizgilerle belirtiyor. Ahlaksızlığı, kaddın düşkünlüğünü günlük hayat alışıklığına dönüştüren zengin ailelerden

çıkan gençleri hayatta hiçbir toplumsal amaç ve çıkar düşündürmüyor. Böylelerinin tek hayat ideli nasıl olursa olsun kendileri için eğlence sağlamaktı. Konusunu aileden alan bu ve diğer öykülerde Taner sürekli olarak toplumsal motiflere eğiliyor.

Yeni hayatın onların karşısında açtığı geniş olanaklar içerisinde çalkanan, hiçbir hazırlığı olmadan bu hayata atlayan çağdaş kızların duygu ve düşüncelerini H.Taner 'Made in U.S.A.' öyküsünde mizahlı bir dille çok başarıyla anlatılıyor. Bu öyküde yazar Türk gençliğinin Amerika Avrupa hayat biçimine eğilimini ve hayranlığını Türk halkının genel hayatına yaptığı olumsuz etkileri edebi şekilde tasvir etmeye çalışıyor. O, Türk gençlerinin kendilerini ahlaksız Amerika gençlerine benzeterek, onlar gibi ser-seri hayat geçirerek, ahlaksızlık yapmalarından, bazı Türk kızlarının ise Amerikalılara ve onlara benzeyen Türk Don Juan'larına karşı yaşadıkları duyguların yaptığı acı sonuçlardan söz açıyor. Yazar konuyla ilgili yazdığı öykülerde okurda yabancıların karışmasına nefret duygusu aşılama çalışıyor, Türkiye toplumunu onlara karşı mücadeleye çağırıyor. Yazar bu sorunu 'Harikliya' öyküsünde de devam ettiriyor. O, önceki öyküde yazdığı konuyu burada daha da geliştiriyor.

'Dürbün' öyküsünde ise toplumda gördüğü çirkinliklerin Hecabi adlı bir ihtiyarın dürbününde görünen olaylar fonunda genellemesini yapıyor. Yazar bir sıra hoş olmayan halleri Türkiye'nin bütün köşelerinden büyük kudretle yakına çekip gösteren Hecabi Beyin dürbününün gücünü Avrupa'yı fetheden Napolyon'un, Amerika'yı bulan Colomb'un, güney kutbunu keşfeden Admiral Burdun dürbünleri ile kıyaslıyor. Hecabi Bey dürbününü hangi yana tutuyorsa orada yeni bir ahlaksızlığın, fuhuşun tanıdığı oluyor.

Haldun Taner, toplumdaki çirkinlikleri açmak ve ifşa etmek için oldukça orijinal ve başarılı bir biçim seçmiştir.

Genelde, olay ve kahramanların tasvirinde psikoloji durumu kullanmak H. Taner'in tarzını özetleyen özelliklerinden biridir. Onun tamam psikoloji durumlardan oluşan 'Bir Motorda Dört Kişi' öyküsünde bir sandaldaki dört kişinin sandalın motoru alevlenirken yaşadıkları his ve heyecanı tasvir ediyor. Yazar motorun yanmasını edebi yöntem gibi kullanıyor. Edebiyatta defalarca kullanılan bu yöntem H. Taner sanatında kendine özgün çizgiler ve üslup yönüyle bireyselleşiyor. Öykünün ana konusunu ve temini kahramanların düşünceleri, psikoloji halleri oluşturuyor. Bu psikoloji haller belli bir sıra ve dinamiğe dayanıyor ki, bu da öyküyü edebi yönden kuvvetlendiriyor.

Assosiativ tarzda yazılan ‘On İkiye Bir Var’ öyküsünde saat mekanizmasıyla insan arasındaki benzerlikler tasvir ediliyor. İnsan da saat gibi bir şey, ileri kaçıyor ve geri kalıyor. Yazar insanlarda da saatte olduğu gibi ayar ve kesinlik arıyor ve insanları her zaman net, dürüst olmayı arzuluyor.

Göründüğü gibi Haldun Taner’i bir yazar gibi her şeyden önce insan ve onun toplumdaki konumu konusu düşündürüyor. Yazar defalarca bu konuya dönüyor, çeşitli tabakalardan olan insanlara ve onların çalışmalarına yaklaşımını sergiliyor, gelişme, kalkınma ve genel mutluluk için yollar bulmaya ve bütün bunları gerçekçi çizgilerle, yüksek edebilikle okurunun zihnine kazımaya çalışıyor ve çoğu zaman da bunu başarıyor.

KAYNAKÇA

1. Kasımlı S. (1994). **Haldun Tanerin Bedii Nesri**. Bakı.
2. Taner H. (1949). **Yaşasın Demokrasi**. İstanbul.
3. Taner H. (1951). **Tuş**, İstanbul.
4. Taner H. (1953). **Şişhaneye Yağmur Yağıyordu**. İstanbul.
5. Taner H. (1954). **Ay Işığında Çalışkur**. İstanbul.
6. Taner H. (1969). **Sanço’nun Sabah Yürüyüşü**. Ankara.

KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA AZERBAYCAN-TÜRKİYE EDEBÎ ALAKALARI VE NUSRETTİN ABDULOV’UN RUBAİLERİ

KAYA, Turhan
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Geçmiş yüzyılın son çeyreğinde ivme kazanarak oluşan değişim süreci; “küreselleşme” kavramı ile adlandırılmış, etkileri bütün alanlarda görülmüş; ülkeler her yönden sürecin içinde yeni arayışlara girmişlerdir.

Azerbaycan, Batı Asya’da bugünkü Azerbaycan Cumhuriyeti toprakları ile bir kısım İran topraklarına verilen addır. Kuzey ve Güney Azerbaycan’a M.Ö. II. asırda Sakalar gelmişler, V. ve VI. asırlarda ise Oğuz boylarının göçleri ile bu topraklar Türk yurdu haline gelmiş, 1928’den sonra ikiye bölünmüştür. Azerbaycan topraklarında XIV. asırda başlayan yazılı edebiyat XIX. asrın ilk yarısına kadar Osmanlı devleti kültür dairesi içinde varlığını sürdürmüştür. XIX. asrın ikinci yarısından sonra Azerbaycan edebiyatında yenileşme ve değişme Batı etkisinde yeni bir devreye girmiştir.

Avrasya’nın geleceğinde etkin olacak iki Türk devletinin geçmişteki ve bugünkü edebî alâkaları çok önemlidir. Diğer kardeş Türk cumhuriyetlerle olan alakaların da güçlendirilmesinin küreselleşme sürecinde ayrı bir önemi vardır.

Türkiye’deki edebî gelişmeler ile Azerbaycan’daki paralellikler çok yönlüdür. Nusrettin Abdulov’un rubaileri Bakü’de yayımlanmış olup, tema zenginliği ve söyleyişteki güzellikleri ile dikkat çekmektedir. Eserden seçtiğim rübailer üzerinde görüşlerimi sunacağım

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Azerbaycan, Türkiye, edebî alakalar, Nusret Abdulov, rübai.

ABSTRACT

Azerbaijan-Turkey Literary Relations and the Rubais of Nusrettin Abdulov in the Globalizatio Process

The changing process, started in the last quarter of the past century is called “globalization”; and its effects on all aspect , dragged(drove) the peoples into a new areas of pursuence..

The land in theWestern Asia and the northern districts of Iran is called “Azerbaijan”. Sakas had came to the North and South Azerbaijan in the 2nd century BC. With the migrations of the Gagauz tribes in the 5th and the 6th century, this land became a Turkish homeland; and divided into two after 1928. The written literature in Azerbaijan, started in the 14th century kept its presence in the Ottoman cultural circles until the first half of the 19th century. The changes and the renovations in Azerbaijan literature eateved a new era under the influence of the West, in the second half of the 19th century.

The present and the past literary relations between two Turkish states, that will be effective in the future of Eurasia, are very important. Strengthening the relations with the other frendly Turkish Republics has also significance in this globalization process.

The literary progress in Turkey and the parallelism in Azerbaijan have various aspects. The Rubais of Nusrettin Abdulov have been published in Baku, and attract attention with its rich themes and the quality of saying. I would like to express my opinions on the epigrams I chose from this work.

Key Words: Globalizatio process, Azerbaijan, Türkiye, literary relations, Nusrettin, Abdulov, rubai.

0. Küreselleşme Bağlamında Türkiye ve Azerbaycan

Geçen asrın son çeyreğinde ivme kazanarak oluşan değişim süreci “küreselleşme” kavramı olarak adlandırılmış, etkileri bütün alanlarda görülmüş; ülkeler her yönden sürecin içinde yeni arayışlara girmişlerdir. Türkiye ve Azerbaycan da bu gelişmelerden payını almıştır.

Azerbaycan-Türkiye edebî alakalarının gereğince ele alınabilmesi için,

bölge tarihinin bilinmesi gerekir. 1828 Türkmençay Antlaşması ile ikiye ayrılmış olan Azerbaycan Türklüğü, Sovyetler Birliği'nin yeniden yapılanmaya girdiği tarihten sonra hızlanan küreselleşme sürecinde, değişik topluluklarda eski değerler ve yapılar terk edilerek, yeni oluşumlar gerçekleşirken, Türk soylu halkların da kendi bağımsızlıklarını kazanma ve kültürlerini geliştirerek çağdaş uygarlığın gereklerini yerine getirmek üzere sistematik çalışmalara yöneldiği gözlenmektedir.

Küreselleşme süreci ekonomik, teknolojik, kültürel, siyasi, askerî ve sosyal boyutları olan ve insan hayatının tamamını içeren dinamik bir olgudur. Bu kavram içinde yer alan gelişmelerin tamamı her ülkede mevcut sistemleri önemli ölçüde değiştirmekte veya değişime zorlamaktadır. Türkiye ve Azerbaycan'ın da bu bağlamda değişim ve gelişimin içinde yer alarak dünya barışına ve insanlığın sürdürülebilir bağlamdaki geleceğine katkıları gündemde yer almaktadır.

Küreselleşme öncesinde, XIX. asır Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, kültürel ve sosyal yönden çözülüş, hatta çöküş dönemidir. Edebiyat da bu dönemdeki olumsuzluklar içinde yeni bir yapılanmaya yönelmiştir. Tanzimat hareketinden sonra toplumda her alanda büyük değişimler olmuş, edebî ekoller, yeni arayışlarla Avrupalı yaklaşımları sergilemiştir.

XIX. asrın ikinci yarısından itibaren Türk dünyasındaki yakınlaşmalar ivme kazanmış, 1930'lara kadar Türkiye'deki edebî, fikri ve siyasi gelişmeler Azerbaycan ve diğer Türk topluluklarında geçmişten geleceğe taşıyan ortak tarih, kültür ve edebiyat ; küreselleşme sürecinde değişme, gelişme ve yeniden yapılandırılma sonucu; sözlü-yazılı ve görsel ürünlerle 21. asırda fonksiyonlarını buldukları yerlerde sürdürmektedirler.

Türkiye'deki üniversitelerde, Türkiye dışındaki Türk devlet ve toplulukları ile ilgili konular sistematik olarak ele alınmakta, her birim kendi vizyon ve misyonuna göre programlarındaki çalışmalarını yürütmektedir.

1. Küreselleşme Bağlamında Azerbaycan Türkiye Edebî Alakaları

1.1. Tarihî Perspektif Açısından Azerbaycan

Azerbaycan, *Batı Asya'da Azerbaycan toprakları ile bir kısım İran topraklarına verilen addır. Kuzey ve Güney Azerbaycan'a M.Ö. II. asırda Sakalar gelmişler; V. ve VI. asırlarda ise Ablanlar ve Hun boylarının göçleri ile bu topraklara ilk yerleşmeler olmuş,* (SÜMER, 1999:107, SARAY, 1996:16)) *bölge X.-XI.yüzyılda Çağrı Bey'in getirdiği oymaklarla Türk yurdu haline gelmiş,* (KÖYMEN, 1989:17, BOZKURT, 1999:381) Selçuklu

hakimiyeti 1064'te Azerbaycan'ın Türkleşmesinin son safhasını oluşturmuştur. *1146'dan sonra Atabegler ve 1231'de İlhanlılar döneminin ardından, Altınordu, Celayir, Timur, Karakoyunlular ve Akkoyunlular Türk nüfus yoğunluğunun en kesif çağını bu coğrafyada yaşamışlardır. Safevileri Afşar ve Kaçar dönemi takip etmiş, Hanlıklar dönemi Rus yayılcılığı ile sona erdirilmiş, 1928'Türkmençay Antlaşması sonucu Azerbaycan ikiye bölünmüştür.*(SARAY, 1996:24-26)

1905 Rus ihtilali, *Azerbaycan'ın kültür ve edebiyat alanında yeni gelişmelere yol açmış* (SARAY, 1996:30), 1917 ihtilali ile "*Kafkasya Kurultayı*" toplanmış 28 Mayıs 1918 de "*Millî Azerbaycan Cumhuriyeti ilan edilmiş ve Türkiye tarafından tanınmıştır. İki yıl süren bu dönemden sonra, 1922'de Ruslar bölgeyi işgal etmişler,*(SARAY, 1996:48) önce Kafkas Ötesi Sosyalist Fedaral Sovyet Cumhuriyeti, 1936'da ise Azerbaycan SSC adını almıştır.19-21 Ocak 1990'da Kızıl Ordu tanklarıyla Bakü'ye girmiş, 30 Eylül 1991'de bağımsızlığını ilan eden Azerbaycan, 7 Haziran 1992'de Ebulfez Elçibey'i Azerbaycan Cumhuriyeti'nin başına getirmiştir. Ne var ki, yeterli demokratik tecrübesi olmayan ve çok sayıda siyasi partinin ve hizbin ortaya çıktığı Azerbaycan'da dış güçlerin desteği ile Ermenilerin Karabağ'ı bahane edip, savaş açması ülkeyi kaosa sürüklemiştir. Ülkenin bu kaostan çıkması için 3 Ekim 1993'te Haydar Aliyev devlet başkanı seçilerek, kardeş Azerbaycan Cumhuriyeti'nin geleceğe yönelmesinde etkili politikalar sürdürmeye koyulmuştur.

1.2. Azerbaycan Edebiyatının Tarihî Kökleri

Genel Türk edebiyatının bir kolu olan Azerbaycan'daki Türk edebiyatı, "*Doğu Oğuzca*" ile ürünleri XIII. asırda başlayan yazılı edebiyat ile vermeye başlamış; ilk eserin *Hinduşah- Nahçıvan'ın yazdığı "Sıhahu'l Acem"* olduğu dile getirilmiştir (HEYET, 1995:256). Bu edebiyat, XIX. asrın ilk yarısına kadar Osmanlı devleti kültür dairesi içinde varlığını sürdürmüştür. XIX. asrın ikinci yarısından sonra Azerbaycan edebiyatında yenileşme ve değişme Batı etkisinde yeni bir devreye girmiştir. Azerbaycan'da, 21 Ağustos 1956'da Azerbaycan Türkçesi resmi dil ilan edilmiştir. Bugünkü Azerbaycan okullarında eğitim tamamıyla Türkçe olmakla beraber diğer Avrupa dilleri de okutulmaktadır.

Azerbaycan sahasına ait sözlü edebiyat mahsullerinin ilk izleri Kâşgarlı Mahmud'un yazıya geçirdiği parçalarda, en eski dil hatırası ise İbn-i Mühenna Lugati'nde görülmektedir. 13. yüzyıl dil yadigarlarından olan bu eser Azeri şivesinin belli bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. Kitab-ı Dede Korkut ise, Azerbaycan Türkçesi'nin bütün özelliklerini or-

taya koymaktadır. Azerbaycan dilcileri, Azerbaycan Türkçesi yazı dilinin teşekkülünü iki merhaleye dayandırır: I. 3.-5. yüzyıllardan 7.-8. yüzyıllara kadar olan dönem Kıpçak tipli Azerbaycan Türk halk dilidir. II. 7.-8. yüzyıllardan 9.-10. yüzyıllara kadar olan dönemde, daha evvelki dil özelliklerine Oğuz-Selçuk şive özellikleri de karışmıştır. Bu tasnif ve tarihler konuşma dili için doğru olsa bile, yazı dilinin gelişimi için teorik olduğu açıkça ortadadır. Zira Oğuz Türkçesi'nin ilk yazılı belgeleri 13. yüzyıla uzanmaktadır. Bugünkü Azerbaycan Türkçesi'nin bir yazı dili olarak Oğuz Türkçesi'nden farklılaşması ve kendine has bazı fonetik ve morfolojik özellikler kazanması çok daha sonraki devirlerde ortaya çıkmış olmalıdır.

Azerbaycan Türk edebiyatı'nda başlangıçta İran edebiyatı'nın tesiri altında eserler verilmişse de, daha sonra İran şairlerini bile gölgede bırakacak şairler yetişmiştir. Katran Tebrizi (1012-1018), Azerbaycan'da Farsça şiirler yazan ilk Türk şairidir, ancak Türkçe eserlerinin de bulunduğu sanılmaktadır. Katran Tebrizi ile başlayan Farsça şiir yazma geleneği, bazen Hatip Tebrizi gibi Arapça eser veren şairlerle Arapça'ya da yönelmiş olmakla beraber, uzun yüzyıllar devam etmiştir. Memmed Eli Terbiyet, Farsça yazdığı Danişmend-i Azerbaycan (Azerbaycan Bilginleri) adlı eserinde Azerbaycan'da Farsça yazan şairleri liste olarak vermiştir. Diğer pek çok Türk şairi gibi Genceli Nizami (1141-1204) de, Farsça yazmış olmasına rağmen kendinden sonra yetişen Fars ve Arap şairleri gibi Türk şairleri üzerinde de çok etkili olmuştur.

Azerbaycan Türkçesi'nin ilk önemli şairi Hasanoğlu mahlasını taşıyan Şeyh İzzeddin Efserani'dir. 14.-15. yüzyıllarda Kasım, Envar, Nesimi, Kadı Burhaneddin ve Habibi yetişmiştir. Erzurumlu Kadı Darir'in eserlerinde de Azeri Türkçesi'nin özellikleri görülür. 16. yüzyılda, bugünkü Irak topraklarında yaşamış ve eserleriyle Türk edebiyatı'nın en büyük üstatlarından biri olmuş Fuzuli'nin dilinde de Azeri Türkçesi' söyleyiş özelliklerine rastlanır. *“Bu yüzyılda Azerbaycan sahasında eser veren Tahmasp, Bidari, Mesihi, Şahi gibi şairler bulunmaktadır. Azerbaycan sözlü edebiyat geleneğinde çok ileri durumdadır. Aşık Kurbanı Azerbaycan'daki aşıklık geleneğinin ilk temsilcisi kabul edilmektedir. Halk şiiri, aşık tarzı şiir geleneğinde Kurbanı ile sağlam temeller üzerine bu yüzyıldan itibaren yükselmeye başlamıştır”* (CAFEROĞLU, 1988 :61) .

17. yüzyılda Mevci, Melik Bey Avcı eser vermiştir. 18. yüzyılda, Nevayi ve Fuzuli'nin açtığı yolda yürüyenlerin ve Arap-İran edebiyatlarını taklit edenlerin Türk şiirini çıkmaza soktuğu bir dönemde, Azerbaycan halk dilini kullanan Vakıf şiir diline yeni ufuklar açmıştır. Çağdaş Azerbaycan

kültürünün kuruluşuna düşünce ve eserleriyle öncülük edenlerden biri de Abbaskulu Ağa Bakıhanlı (1794-1847)'dir. Azerbaycan Türk Edebiyatı'nda roman ve hikayecilik çığırını da açan A. A. Bakıhanlı, eserleri ile Mirza Feth Ali Ahundzade geleneğini hazırlamıştır.

18. yüzyıldan sonra kendine has geleneklerini kurma sürecine giren Azerbaycan Türkleri arasında üç edebi temayül belirdi. Bunlardan ilki klasik gelenekleri yaşatmaya çalışan Zakir ve Âşık mahlaslı Mehmet Beg'in öncülük ettiği grup, ikinci grubun öncülüğünü ise Mirza Feth Ali Ahundzade yapmıştır. Üçüncü gruptakiler ise, Natevan Hanım'ın öncülüğünü yaptığı Meclis-i Üns'teki şairlerdi. Bu devirde Zakir'in öncülük ettiği Vakıf ve Sabir'in zirveye çıkardığı satir türü yaygınlaşmış ve Natevan Hanım'ın kurduğu "Meclis-i Üns" ile başlayan edebî mahfiller, "Gülistan", "Divan-ı Hikmet", "Meclis-i Feramuşan", "Beytü's-safa", gibi topluluklarla yaygınlaşmıştır

Hasan Bey Zerdabi, Gaspıralı İsmail Bey gibi dealistler, Türkler'i dil ve kültür bakımından bütünleştirmeye çalışmış, hatta Gaspıralı'dan da önce 1875 yılında Rusya'da Türkçe baskı yapan ilk matbaayı kurarak "Ekinci" adında bir Türkçe gazete yayınlamaya başlatmış , Azerbaycan'daki basın hayatına da öncülük etmiştir

Mizahi edebiyatta ise Celil Memmedguluzade'nin "Molla Nasreddin" dergisi oldukça önemlidir. 1905-1920 arasında çok sayıda mizah dergisinin çıkmasına öncülük etmiştir. Azerbaycan'da mizahi edebiyat Molla Penah Vakıf ve Molla Penah Vedadi ile başlamış, Mirza Feth Ali Ahundzade ile zirveye ulaşmıştır. Onları Kasım Bey Zakir ve Hacı Seyyit Azim Şirvani takip etmiştir. Molla Nasreddin'de hiciv ve mizahla ilgili yazı ve şiir yazmaya başlayan Fars ve Türk edebiyatlarını çok iyi bilen Mirza Ali Ekber Sabir, cahilliği, taassubu ve her türlü ahlaksızlığı hicvettiği "Hophopname" adlı eseriyle bütün Türk Dünyası'nda tanınmış, bu eser Abdülmecit Doğru tarafından 1975 yılında Ankara'da yayınlanmıştır.

Azerbaycan edebiyatında nesrin öncüsü Mirza Feth Ali Ahundzade (1812-1878) olmuştur. Ahundzade işe tercümeyle başlamış, Azerbaycan sosyal hayatını gerçekçi bir anlayışla aksettiren piyeslerle devam etmiştir. Tiyatro alanında Ahundzade'yi Necef Beg Vezirli ve Abdurrahim Bey Hakverdi takip etmiştir. "Arşın Mal Alan" adlı opera ile geniş bir şöhrete kavuşan Üzeyir Hacı Beyli (1885-1948), Azerbaycan musikisinde derin izler bırakmış; eserleri başta Gürcüce, Ermenice, Farsça olmak üzere pek çok dile çevrilmiştir. Büyük bir bestekar olan Hacıbeyli, Fuzuli'nin "Leyla ve Mecnun" mesnevisini, Azerbaycan millî marşını ve Nuri Paşa kuvvet-

lerinin Bakü'ye girişi üzerine Ahmet Cevad'ın "Çırpınırdın Karadeniz" adlı şiirini bestelemiş; ayrıca "Rüstem ve Şöhrab", "Aslı ve Kerem", "Şah Abbas", "Koroğlu" operalarını ve "Azerbaycan Musiki Tarihi'ni" yazmıştır.

Azerbaycan'da doğan, ancak Azerbaycan'ın ve Türkiye'nin kültür hayatına büyük hizmetler veren Hüseyinzade Ali Bey (1864-1940) Türkiye'ye ve Türklüğe duyduğu ilgi ve sevgi onu Türkiye'ye sürüklemiştir. İstanbul'da askeri tıbbiyeeye kaydını yaptırmış ve mezuniyetinin ardından aynı okulda cildiye hocalığı yapmıştır. Tahsili ve hocalığı sırasında Servet-i Fünun topluluğu yazar ve şairlerinden başta Halit Ziya olmak üzere pek çoğu ile tanışmıştır. Azerbaycan'da çıkardığı "Hayat" gazetesinde ve "Füyuzat" dergisinde Türk Dünyası'nın ortak yazı dilinin İstanbul ağzına dayanması gerektiğini savunmuş; kendi de Tevfik Fikret ve Halit Ziya üslubu ile yazmıştır. Fikirleri ile yakın çevresinde ve Ziya Gökalp gibi Türk fikir adamları arasında ilgiyle karşılanmıştır.

Aynı dönemde yaşayan Azerbaycan'ın milliyetçi şairlerinden Ahmet Cevad (1892-1937), Mehmet Emin'in hece ölçüsüyle ve sade bir dille yazma anlayışını örnek almış, Hüseyin Cavid (1883-1944) ise Tevfik Fikret ve Abdülhak Hamit'in sanat anlayışından etkilenmiştir. A.Cevad ve H. Cavid eserlerini Türkiye Türkçesi ile yazmışlardır. 1910'da Nahçıvan'a dönen Cavid, Gence, Tiflis ve Nahçıvan'da öğretmenlik yapmıştır. 1919'da Bakü'ye geçtikten sonra 1937'de tutuklanıncaya kadar burada yaşamış ve 1944'te Sibiry'a'da sürgünde ölmüştür. 1982'de ise, kabri Nahçıvan'a nakledilmiştir. Eserlerinin büyük çoğunluğunda tarih, sevgi, sosyal buhranlar ve metafizik konularını işlemiştir.

1929'da mizah edebiyatında önemli bir yeri olan Molla Nasreddin kapanmış ve 1952'ye kadar hiç mizah dergisi çıkmamıştır. 1952'de "Kirpi" çıkmaya başlamış, fakat bu dergi millî davalardan uzak, rejim propagandasına yönelik bir anlayışla yayınlandığı için Molla Nasreddin'in yerini tutamamıştır.

Hüseyin Cavid, Samed Vurgun, Resul Rıza, Mikail Müşfik, Süleyman Rüstem, Memmed Rehim, Ehmed Cemil dostluk, kardeşlik, aşk konularını işleyen şiirleri Rusça ve Ermenice'ye tercüme edilen Osman Sarıvelli, çağdaş Azerbaycan Türk şiirinde şiirin geçmişi ile bu günü arasındaki köprüyü temsil eder.

1.3. Azerbaycan Edebiyatının Yakın Dönemleri

Avrasya'nın geleceğinde etkin olacak iki Türk devletinin geçmişteki ve bugünkü edebî alâkaları çok önemlidir. Diğer kardeş Türk cumhuriyetlerle

olan alakaların da güçlendirilmesinin küreselleşme sürecinde ayrı bir önemi vardır.

Azerbaycan edebiyatının tarihî gelişme seyri içinde, Bahtiyar Vahabzade ve Nebi Hezri'nin eserleri Türkiye'de de yayınlanmış ve ilgiyle okunmuştur. Azerbaycan'ın durumunu felsefi bir derinlik ve zenginlik içinde ele alan Vakıf Samedoğlu ve İslam Seferli, Hüseyin Arif, Eli Kerim, Gasım Gasımsade, Gabil ve Eliğa Kürçaylı gibi isimler son dönem şair neslinin öncüleridir.

28 Mayıs 1994'te şehit edilen şair, araştırmacı ve mütercim Halil Rıza, halk şiiri tarzındaki eserleri ile Güney Azerbaycan'da da tanınan Memmed Araz, didaktik eserler veren ve şiirleri yanında manzum hikaye ve masallarıyla da tanınan Mirvarid Dilbazi, Tefik Fikret'in Şermin adlı kitabını Azerbaycan Türkçesi'ne aktaran Fikret Sadık, Tefik Bayram, Neriman Hesenzade, Fikret Koca, Mestan Güner, Elekber Salahzade, İsa İsmayılzade gibi 1960'lı yılların şairleri ile, bunlardan sonra yetişen; şairliği yanında bilim adamı da olan ve aile, dil, sosyal problemler gibi konulara eğilen Sabir Rüstemhanlı, Musa Yakup, Çingiz Elioğlu, Nüsret Kesemenli ve Vagif Nesib gibi 1970'li yılların yetiştirdiği şairler kendi milli çizgilerini bulmuş, hatta bazıları kendilerini de aşarak zirveleşmiştir.

Azerbaycan Türk şiiri bu iki neslin şahsında hümanizmin yeni, ferdi, açıklığa kavuşan ve bir anlam kazanan çağdaş mazmunu ile daha da zenginleşmektedir. Şiirde manevi ve ahlaki değerlere daha çok yer ayrılmakta ve bu değerlerin oluşmasına gayret edilmektedir. Kronikleşmiş sosyal buhranların çözülmesine çalışılmaktadır. Böylece şiirin ruh hali daha homojen bir hal almakta, dahili psikoloji ve dramatizm artmaktadır.

Sovyet ihtilalini takip eden yıllarda Hüseyin Cavid ve Samed Vurgun, Azerbaycan Türk şiirinde çok büyük bir yere sahip olmuştur. Sanat gücü ile bir okul haline gelen Samed Vurgun'un, bu gün bile çok sayıda takipçisi bulunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşından sonraki ilk on yıl ve onu takip eden yıllarda ise Bahtiyar Vahabzade'nin Azerbaycan Türk toplumunun bir tercümanı haline geldiği görülmektedir. Vahabzade, sadece idari sistemdeki çarpıklıkları, tarım ve sanayide görülen aksaklıkları değil; milli, manevi konuları, insani meseleleri ele alma konusunda da oldukça başarılı eserler vermiştir. Vahabzade yetmişli yılların sonlarından itibaren felsefi konulara da yönelmiştir.

Çağdaş Azerbaycan Türk şiirinde en çok işlenen temalar; Azerbaycan, tarih, dil, tabiat gibi konulardır. Son yıllarda yaşanan millî varlık mücadelesi ve katliamlar da şiirde geniş yer bulmaktadır. Azerbaycan'ın milli meseleleri bilim ve sanatla iç içe ele alınmaktadır. Bunun son dönemdeki başarılı öncülerinden biri de Azize Caferzade'dir.

“Azerbaycan Türk Edebiyatı'nda Hüseyin Cavid'le başlayan Türkiye ilgisi ve sevgisi bugün Bahtiyar Vahabzade, Memmed Aslan, Zelimhan Yakup gibi şairlerin eserleri ile devam etmektedir. Güzelliği ve kültürel zenginliği ile İstanbul, Türkiye'nin başkenti Ankara, İstiklal Marşı, Mevlana türbesi, dostluk ve kardeşlik duyguları Azerbaycan şairlerinin Türkiye ile ilgili şiirlerinin belli başlı konularını meydana getirmektedir.

Bugün her alanda çok güçlü bir noktaya gelen Azerbaycan Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan hikâyecilik, konularının kaynağını söze kanaat, fikre genişlik ölçüsü ile yarattığı minyatürlerden, masallardan, la-tifelerden, özellikle de masallardan almış ve bu türün dünya literatürüne geçen numuneleriyle de şöhrete ulaşmıştır. Şekilde Batı, muhtevada Doğu geleneği ve Azerbaycan masal tefekkürünün cazibeli zemininde gelişen hikâye türü, Azerbaycan Türk edebiyatı'nda çok büyük bir yere sahiptir.

Hikâye türünün üstatları yanında şair , tenkitçi veya oyun yazarı olarak tanınan pek çok edebiyat adamı da çok başarılı hikâyeler yazmıştır. Bu vadede Celil Memmedguluzade, Abdurrahim Bey Hakverdiyev, Neriman Nerimanov, Necef Bey Vezirli, Yusuf Vezir Çemenzemini, Ayna Sultanova, Tağı Şahbazi, Süleyman Sani Ahundov , Seyit Hüseyin, Abdulla Şaik, Mir Celal, Ebülhesen, Süleyman Rehimov, Mehdi Hüseyin, Eli Veliyev, Mirze İbrahimov, Sabit Rehman, İlyas Efendiyev, Enver Memmedhanlı önde gelen isimlerdir.

Azerbaycan hikâye ve romanlarında kadın hakları, eşitlik, kahramanlık, savaş yılları ve savaşın getirdiği felaketler, bazı dönemlerde çok uç noktalara ulaşan mizah ve hiciv ele alınan belli başlı konular olarak görülmektedir. Üretilen bütün eserlerdeki Azerbaycan edebi dilinde; ilmi üslup, gazetecilik üslubu, resmi üslup, ve bedii-estetik üslup olmak üzere beş ayrı üslup teşekkül etmiştir” (Özkan, 2002: 101). Bu gelişmişlik ve işlenmişlik pek çok yönüyle Ortak Türk yazı diline örnek olacak seviyededir.

1.4. Türkiye'de Azerbaycan Edebiyatı

Küreselleşme sürecinde çağımızın ilim anlayışını şekillendiren düşünce; bütün ilim ve bilim dalları ayrılabilceği en küçük parçaya kadar ayrılmış ve bu sayede insanlığa ufuk kazandıracak buluş ve gelişmelere imza atılmıştır. Sosyal ilimler arasında önemli bir yere sahip olan edebiyat ilmi

de elbette bu değişimden etkilenecekti. Bu etki neticesindedir ki edebiyat ilmi de çeşitli branşlara, dallara ayrılmıştır. Türkiye’de gelişen uzmanlık dallarına göre önceleri Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları hız kazanmış, daha sonra Eski Türk, Halk ve Halk Bilimi dallarında çalışmalar kitap, dergi, gazete ve diğer alanlarda yürütülmüştür.

“Türkiye’de Azerbaycan Türklerinin edebî ürünleri üzerine Fuat Köprülü, Ahmet Caferoğlu, Muharrem Ergin öncü araştırma ve çalışmaları ile bilinmektedirler” (AKPINAR 1984:1). Azeri edebiyatının ilk modern edebiyat tarihi Feridun Bey Köçerli’nin iki ciltlik “Azerbaycan Edebiyatı Tarihi Materyalleri”(Bakü,1925-1926) eseridir. İsmail Hikmet Ertaylan’ın “Azerbaycan Edebiyat Tarihi” eseri iki cilt olarak yayımlanmıştır” (Baku,1928). Klasik dönem için bu eser önemli bir çalışmadır (AKPINAR, 1984: 2).

Halk edebiyatı ve halk şairlerini Selman Mümtaz “Azerbaycan Edebiyatı” eserinde işlemiştir (Bakü,1928). Bu seride iki ciltlik “El Şairleri” halk şiiri antolojisidir. İstanbul’da 1918’de yayımlanmış olan”Azerbaycan Edebiyatına Bir Nazar” eseri Yusuf Bek Vezirov tarafından sahanın ilk eserlerinden biri olarak yayımlanmıştır. Selim Refioğlu’nun “Azerbaycan Edebiyatı, Seçilmiş Mısralar” antolojisi klasik ve halk edebiyatı metinlerini vermektedir (İstanbul, 1941). “Hüseyn Şehriyar’ın 1951’de yayımlanan “Haydar Baba’ya Selam “şiiri, Azerbaycan Türklüğünün solmaya yüz tutmuş ocağını yeniden tutuşturdu. Bütün Türk dünyasında yankılanıp, nazireler yazıldı. Türk ruhunu ve Türkçeyi en güzel biçimde abideleştirdi” (AKPINAR, 1994:487). Ehliman Ahundof’un “Azerbaycan Folkloru Antologyası”eseri (Bakü, 1968) ismi değiştirilerek Ankara’da “Azerbaycan Halk Yazını Örnekleri” olarak yayımlanmıştır (1994). Fethi ve Yusuf Gedikli “Çağdaş Azeri Şiiri Antolojisi” eserini 1983’te İstanbul’da yayımlamışlardır.

Azerbaycan edebiyatının en zengin kolunu teşkil eden aşık tarzı şiir geleneği üzerine iki ciltlik “Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri” eseri (İstanbul, 1985) Saim Sakaoğlu, Ali Berat Alptekin ve Esmâ Şimşek tarafından Türk okuyucusuna sunulmuştur. Türkoloji dünyasının büyük âlimi Abbas Zamanof, kitaplarının bir kısmını Atatürk Üniversitesine bağışlamış ve adına Edebiyat fakültesinde bir salon düzenlenmiştir.

M. Fahrettin Kırzioğlu, Haver Arslan; Nizamettin Onk, Yavuz Akpınar,

Zeynelabidin Makas, Saim Sakaoğlu, Ali Kafkasyalı, Mehmet İsmail, Ali Berat Alptekin, Habip İdrisi, Yaşar Kalafat, Cengiz Alyılmaz ve daha başka araştırmacılar, Türkiye’de Azerbaycan edebiyatını çalışmalarlarıyla tanıtan ve sevdiren isimlerden bazılarıdır. Bu araştırmacılara ekleyebileceğimiz onlarca isim bulunmaktadır.

1.5. Azerbaycan ve Türkiye Edebî Alakalarında Nüveler

Azerbaycan Türklerinin kültür ürünleri her dalda Türkiye ile benzerlik ve aynilikler taşımaktadır. (GARİBOĞLU, 1998: 61). Bunu mukayeseli olarak çeşitli kongre tebliğlerinde görmekteyiz. *Halk edebiyatı ürünlerindeki paralellikler “söz kardeşliği” bağlamında manidardır.* (TAPTİK, 1998: 293).

Azerbaycan Türkiye edebî alakaları bağlamında atasözleri ve darbı meseller, bilmece, bayatılar ve mahnılar, nağıllar, latifeler ve şakalar, ağıtlar, destanlar öz yapıları itibariyle kültürün nüveleri olarak paralellikler taşımaktadırlar. Bu bağlamda; “*Dede Korkut, Köroğlu, Yunus Emre, Molla Nasreddin, halk anlatmaları içinde muhabbet destanları; Aşık Garip, Şah İsmail, Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber, Emrah ile Selvi, Abbas ile Gülgez çeşitli varyantları ile yer almaktadır.*” (AKPINAR 1994: 39). Anonim türlerden toylar, merasimler , çocuk oyun ve türküleri, Nevruz şenlikleri ve Hıdırellez kutlamaları ve daha pek çok kültür ürünündeki müşterek noktalar canlı olarak her iki coğrafyada yaşatılmaktadır.

Azerbaycan’da “*ortak kültür değerlerimizden Yunus Emre’den ilk defa bahseden Selman Mümtaz olmuştur*” (AKPINAR, 1994: 201). Azerbaycan’dan Türkiye’ye gelip, hislerini ve düşüncelerini dile getiren ediplerin önde gelenlerinden “*Bahtiyar Vahapzade, ortak temaları işlemektedir. Daha sonraları Abbas Abdula, Mehmet Aslan, Mehmet İsmail, Refik Zeka ve başkaları anılabilir*”(AKPINAR, 1994: 309).

Türkiye’ye gelerek yüksek öğrenim gören yüzlerce kardeşimiz, ortak kültür değerlerimizin canlı kalması noktasında önemli köprüler oluşturmaktadırlar. Üniversite kürsülerinde görev alan akademisyenler ise yaptıkları çalışmalarla aradaki bağları daha da güçlendirmektedirler. Azerbaycan’ın tanınmış aşıklarından Mikayil Azaplı üzerine yapılmış olan doktora çalışması ise bu sahada önemli bir merhaledir. (KAFKASYALI, 1996).

Azerbaycan Türkiye edebî alakaları çerçevesinde bilhassa âşık tarzı şiir geleneğindeki paralellikler ve edebî türlerdeki ortak mazmunlar ve motifler

bütün Türk dünyasını kuşatmaktadır. Bu ortak paydalarda küreselleşmenin sağladığı yeni oluşum ve değişimlerde, dil ve edebiyat alanında mukayeseli araştırmaların dünya sulhuna yardımcı olabileceği ve bu düşünceden hareketle de Türk dünyasında yapılmakta olan ortak proje çalışmalarına hız verilmesi zaruridir.

2. Küreselleşme Bağlamında Modern Azerbaycan Edebiyatı'nda Nusret Abdulov ve Rubaileri

XX. asrın başlarında Kuzey ve Güney Azerbaycan arasındaki kültür ilişkilerinin gelişmesi, Bakü'de gelişen yeni edebiyat anlayışlarının Güney Azerbaycan'a da yansması , Türkiye Azerbaycan edebî alakalarında yeni çıkışlara vesile olmuştur.

Millî kültür kodları içinde en geniş yere sahip olan edebiyat, toplumsal ve milli bilinci güçlendiren bir fonksiyona sahipken; küreselleşme sürecinde bir körelme ve toplum bilinci yerine de bireysellik vurgulanmaktadır. Millettin geleceğini ilgilendiren bir olgu olan küreselleşme sürecinde edebiyatın fonksiyonel boyutu dikkate alınarak diğer kültür kodları ile iyi bağları kurulup, fertlerin öz güvenini ve gücünü koruyarak, kendi onurlu varlığını sürdürebilmelidir.

Toplumun iç dinamikleri, ortaya konulan kültür ürünleriyle cemiyete yansıtılmakta olduğundan, mahalli motifler millî, millî motifler de evrenselleştirilerek, insanlığın ortak kültürüne katkıda bulunabilmelidir. Türkiye Azerbaycan edebî alakalarının da bu çerçevede araştırılmasının daha isabetli olacağı düşüncesiyle, Nusret Abdulov'un rubaileri, yaptırmış olduğumuz bir çalışma vesilesiyle bildirimize konu olmuştur. (DOĞAN, 2001)

Azerbaycan edebiyatının yenileşme ve çağdaşlaşma serüveni bu tebliğin sınırlarına sığdırılamayacağı noktasında olduğundan, Kültür Bakanlığı tarafından neşredilmiş olan "Türkiye Dışı Türk Edebiyatı Antolojisi"nin ilk beş cildinin bu sahaya ayrılmış olduğunu hatırlatmakla yetineceğim.

2.1. Nusret Abdulov'un Hayatı ve Sanatı

Alemmed Abdulov oğlu Nusret 10 Ocak 1943 tarihinde Zengenur yöresinde Kafan kentinde dünyaya göz açmıştır. Temel eğitimini doğduğu yerde tamamladıktan sonra, Azerbaycan Petrokimya Enstitüsü'nü bitirerek 1965'te mühendis olmuştur. Enerji mühendisi olarak görevlendirilmiş, 1990'da Moskova Petrogaz Enstitüsü'nde ihtisas yapmıştır. Enerji sektöründe elektrik alanında yaptığı başarılı çalışmalarıyla birçok madalya al-

mıştır. Bakü’de elektrik baş uzmanı olarak hizmetlerini sürdürmüş, yüzden fazla projeye imza atmıştır.

Rubai vadisinde şiir yazmayı seçen Nusret’in, çalışmaları sonucu kendisine “Vatan” ve “Kızıl Kalem” mükafatları verilmiştir. Mesleki ve edebi eserleri Bakü’de neşrolunmuştur. Üçü mesleki, ikisi edebî, bir de monografisi ve otuzdan fazla ilmi makalesi neşredilmiştir. Eserlerini şöyle sıralamak mümkündür: 1- Petrol İmal Fabrikalarında Elektrik Motorlarının Veriminin Yükseltilmesi, Bakü,1997. 2- Rübailer, Bakü, 1997 (Bu eserin iki ayrı basımı yapılmıştır). 3- Ham Petrolü İşleme Mekanizmalarında Elektrik Şebekeleri ve İntikallerinin Dayanıklılığı, Bakü, 2000. 4- Şair Fuzuli’nin Ziyaretinde ,Bakü, 2001.

Nusret Abdulov, asıl mesleği olan enerji mühendisliğinin yanı sıra, şiirler yazarak rübai vadisinde edebiyat çevrelerince dikkat çekmiştir. Tebliğimize konu seçilen kitabında 189 rübai, 13 temsil ve 23 şiir metni bulunmaktadır. Rübailerin sıralanmasında herhangi bir sistematik gözetilmemiştir. İlk rübailerinde dünya ve hayata dair görüşlerini dile getirmektedir. Dünyaya sitem dikkat çekmektedir. Sevgiliden, onun güzelliklerinden bahsettikten sonra, tabiat güzellikleri, bahar, çiçek, gül, millet ve devlet konularında şiirler dizilmiştir. Ermeni ve Rus zulmü, Azerbaycan millî birliği ve bağımsızlık duygusu daha sonraki manzumelerde işlenmiştir. Bu şiirlerde tema zenginliği ve söyleyişteki güzellikleri ile dikkat çekmektedir. Türk dünyasının bütünlüğünü işlediği rübailerinin mesajı açıktır; birliğe çağrı, insanîyet ve dayanışma duyguları.

İslamî edebiyatta bir nazım şekli olan rubai, dört mısra’dan ibarettir. Türk şiirinin klasik türü rübainin özel kalıpları yirmi dört olup, Ahreb “Mefulü” ve Ahrem “Mefulün” ile dört mısralık bir nazım olarak aaxa düzeninde olurlar. Birinci, ikinci ve dördüncü mısra’ları kafiyelidir. Az sayıda dört mısralık kıt’a *xaxa* formunda ve bütün mısraları kafiyeli olarak da yazılmış örnekleri görülmektedir. Her mısranın ayrı bir vezinle yazılması da mümkündür. Kısa ve özlü söyleyiş, felsefi ve tasavvufi düşünceler, dünyaya bakış, hiciv ve nüktedanlık bu türde kendini açıkça göstermektedir. Genelde ilk üç mısra esas fikrin hazırlayıcısı olup, dördüncü mısra da çarpıcı olarak asıl maksat söylenir. Güzel ve ahenkli yönleriyle Ömer hayam İran’da, Ömer b. Ferit Arap şiirinde, Haleti de Türk şiirinde üstad olarak bilinirler.

Nusret Abdulov’un rübailerini teknik yönden aruzla yazılmamıştır.

Hecenin 8, 9, 11, 12, 13, 14'lü kalıplarıyladır. Kafiye örgüsü aaxa tarzındadır. Tam ve zengin kafiyelidir. Sade bir dil ve akıcı bir üslubu vardır. Bu rubailerin ana temalarını hayata ve dünyaya yöneliş, tarihi ve millî hassasiyet, sevilen değerler ve duyulan beşeri alâkalar teşkil etmektedir.

2.1.1. Nusret Abdulov'un Rubailerinden Seçmeler

- 1 "Könlüm cuşe geldi rübai yazdım
Dostlara söyledim peşiman galdım
Keçmişde filozofmuş rübai yazan
Gecikip dostları men işe saldım." (4/7)
- 2 "Gülüşün benzeyir güle, çiçeğe
Camalın benzeyir huri meleğe
Dünyada senin tek gözel tapılmaz
Bahışın sesleyir şirin dileye." (5/14)
- 3 "İnce tebessümle söz deyen dilber
Gelbimi gülüşle mest eden dilber
Yanağın laledir, leblerin gonce
Nüsret'e pürrengi çay veren dilber." (5/15)
- 4 Gelbime sahiptir o gara gözler
Ruhumu ohşayir bal kimi gözler
Can, deyib bahanda sen humar humar
Nüsret üreyinde toy büsat gurar. (10/45)
- 5 "Gaşların kemandır,kipriyin ohdur
Gelbim hedef olub, tagetim yohdur
Doymuram bahtihca gül camalına
Bahışın can alır, arzum da yohtur." (11/52)
- 6 "Men hansı göözele benzedim eseni
Gözelik de seninle, behs edebilsin
Bütün gözelerin sensen gözeli
Tez gel, gelişinden Nüsret sevensin." (12/54)
- 7 "Dünyada bilik kazan,avara kalma
Eziyet olacağıın yadına salma
Öyrenip öyretmekle, fehr etmiş cihan
Oğul, elm öyren-öyret, tebil de çalma." (6/18)
- 8 Beyinde akıl, biliktir, dövlet
Akıl yaratan, emektir dövlet

- Elimsiz emek bir fayda vermez
Saf mehebbet, dilektir devlet. (6/17)
- 9 “Budda ,Tövrət,İncil Kuran-ı Kerim
Allah buyurur:biriyle gelin
Yer sönen ulduzdur, mehv olup gedir
Onu ihlas etmek, vacibdir bilin!” (12/57)
- 10 “Tarihən özünü bu Türk milleti
Büyük mebbetle sevmeyip geti
Çoh kiçik megsedler baş alıp gidib
Yaddan çıhib birlik,millet geyreti.” (12/58)
- 11 “Rübai hetrine, rübai yazsan
Aciz galdığımi Nusret danmazsan
Sen derin felsefi fikirlerini
Nezme çekersense heç aldanmazsan.” (20/130)
- 12 “Rübaiden ibret alan
Men Nüsreti yada salan
Guvve, ilham, fayda versin
Bu dövletim sene her an.” (21/108)
- 13 “Söyle ana veten neden üzülmesen
Bu meşeggetlere sen neye dözmüsen
Şükür çetinliklere arhada galıb
Azadsan, müstegil ölkeye dönmüsen.” (21/112)
- 14 “Yakut, Kumuk, Gagauz, Gırgız; Gazah,Tatar
Tuva, Hakas, Çuvaş, Başgırt, Özbek, Balkar
Türkmen, Garaçay, Uygur, gardaş Altaylar
Birliye gelse hoşbeht,fıravan Turan gurarlar.” (22/116)
- 15 “Birlik ve ünsiyet yaranan andan
Dostlug temelini goymuştur insan
İnsan teyegati toplanan zaman
Ümid bağlayir dostluğa adam. (28/149)
- 16 “Ömür yollarında cefa çekmişem
Hemişe bar veren ağac ekmişem
Nüsret'em güllerden çelenk hörsem de
Her bir rübaimde gala tikmişem.” (28/153)

- 17 “Ağ mürekkep renk, remzi seadettir
Ağ ve gara renk var demek adettir
Güneş, su, toprağ möcize yaradır
Al, sarı, göy renk mürekkep vahdettir.” (28/158)
- 18 “Her insana dost olmağ hoşdur
Min dost azdır, bir düşmen çohdur
Sen düşmene, düşmen olmasan
Özünü öyme, dostun da yohdur.” (31/169)
- 19 Çoh dağların ağ örpeyi garı var
Çoh bağların bol meyvesi barı var
Çemenlerin gül çiçeyi balı var
Her aşığın bir sevimli yarı var.” (33/180)
- 20 “Çoh vahşilikle gırdılar,Türk’ün köki lahladı
Nesil kesilmesin deye,başlı başın sahladı
Hay Rus fitnesi açıldı, millet birliye geldi
Gazah,Gırgız,Özbek,Türkmen, Azeri tahtadı.” (34/189)
- 21 “Halgı yuhuya verdin,özün de yattın
Şair, zavallıları besdir ağlatdın
Muharibe, ölüm itim olsa da ağır
Türk’ü intigam deye gisasa çağır.” (13/609)
- 22 “ Günahsız gan tökür, ellerde yasdır
Yurd yuvalar sökür,ceza gisasdır
Müselmana düşmen Ermeni gurdun
Belini büküp ezmek esasdır.” (25/134)
- 23 “İgid olag sevinç bize yar olsun
Titek, gurak vetenimiz var olsun
Goy şadlanag zurna, balaban sesi
Düşmene dağ çeken kaman, tar olsun.” (28/154)

24 Nüsret, gör nece de tez yaşa doldun

Vakarla yaşadın meftun da oldun

Garşıda geçilmez dağlara bir bah

Geçmelisen garda ,deme yoruldu.(16/80)

Yukarıdaki örnekler Kril harfli şu eserden seçilmiştir; ABDULOV, Nusret (1997) Rübailer, Bakü.

Sonuç

Türk kültürünün küreselleşme içindeki alt yapısını, sahip olduğumuz maddî ve manevî değerler teşkil eder. Tarihî gelişme seyri içinde milli kültür değerleri; Kazak, Kırgız, Tatar, Uygur, Türkmen, Azeri boy adlarıyla kendini sınırlayan ve tanımlayan bir sosyal yapıya dönüşmüş; üretilen edebî eserlerde kendi sosyal tabakalarındaki inanç, zihniyet, zevk ve bilgi kavramlarına bağlı tavırların dile dayalı estetik göstergeleri, eserlerle topluma sunulmuştur.

Türkiye ve Azerbaycan, evrensel ölçüler çerçevesinde stratejik değerde kaynakları olup, buldukları konum itibariyle de kültürün gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, kültürü şekillendiren öğeler içinde coğrafyanın payı; toprak, su ,iklim, nüfus, ve yer altı kaynakları bakımından jeopolitik özellikleri önem taşımaktadır. Ülkelerimiz, bu bağlamda uluslar arası konjüktürde öne çıkan konumlarından kaynaklanan problemlerin çözümü için yöneticilerin ve aydınların zihin karışıklığından arınmaları , yerel var oluş alanları ile küresel var oluş alanlarının gelecek kuşaklar için anlamlı kılınması önemli bir sorumluluktur. Küreselleşme sürecinde kültür, jeopolitiğin değişken unsurlarından biridir (İLHAN, 1989: 150). Uygun kültür ortamı oluşmadan sosyal, ekonomik, askeri ve politik başarı beklenemez. Bu bağlamda Azerbaycan ve Türkiye kültür ilişkilerinin alt yapısında yer alan değerler içinde edebiyat ve sanatın ayrı bir yeri ve öneminin vurgulanması daha da bir anlamlı olacaktır. Bu noktada Türkiye ve Azerbaycan, sürdürülebilir kalkınma sürecinde hassasiyetlerini her platformda açıklıkla ve yüksek sesle dillendirebilmelidir.

Bilim, kültürün temel dayanağı; kültür ise sosyal, ekonomik, askeri ve politik bütün güçlerin kaynağıdır. Bu açıdan kültür, insanların ve toplumun ürettiği fakat aynı zamanda insanları ve toplumu oluşturan bir kaynaktır. İlmî verilerle varlık ortamını düzenleyen vasıflı insanlar, coğrafi güçleri ile jeopolitik gücü kontrol altına alarak, insanlığa barış ve mutluluk getirebilirler. 21. asırda Türk Dünyası'nın yeniden yapılanmasında Kültür Bakanlığı, Üniversiteler ve diğer sosyal organizasyonların etkinliklerini artırarak, eğitim alanında model olma misyonu, önemli bir aşama olacaktır. Milli kültür kodları içinde en geniş yere sahip olan edebiyat, toplumsal

ve milli bilinci güçlendiren bir fonksiyona sahipken; küreselleşme sürecinde bir körelme ve toplum bilinci yerine de bireysellik vurgulanmaktadır. Bu çerçevede küreselleşme sürecinde edebiyatın fonksiyonel boyutu dikkate alınarak, Azerbaycan-Türkiye bağlamında diğer kültür kodları ile iyi bağları kurulup, fertlerin öz güvenini ve gücünü koruyarak, kendi onurlu varlığını sürdürebilmelidir.

Bir Avrasya ülkesi olan Türkiye, dünya barışına katkıda bulunabilmek için, küreselleşme sürecinde temel dinamikleri ve Avrupa Birliği düşüncesi ile barışık olarak yapılanmasını, bölgesindeki sıcak gelişmeleri de dikkate alarak sürdürmektedir. Azerbaycan-Türkiye edebi alakalarının gelişmesinde kurumlar ve sosyal organizasyonlarca sürdürülen her türlü bilim ve sanat etkinlikleri, yeni projelerle güçlendirilip, çeşitlendirilerek sürdürülebilirliklidir . Bu süreçte geliştirilen ve yaygınlaşan bilgi teknolojileri kullanılarak radyo, televizyon ve diğer alanlarda dil, tarih, edebiyat ve sanat dallarında ortak kültür kodlarımızı işleyecek programlar, sistematik biçimde hayata geçirilmelidir. Dünyanın geçirmekte olduğu bu değişim sürecinde , bağımsızlıklarını yeni kazanmış olan Orta Asya ve Kafkasya'daki Türk devletlerinin ve özerk Türk topluluklarının yeniden yapılanması ve geleceğe güvenle yönelme çabaları, küreselleşme bağlamında açıkladığımız stratejik noktalarda sistematik olarak değerlendirilmelidir. Azerbaycan Türkiye ilişkilerinde edebi alâkalar bağlamında , nüvelerin kuvvetlendirilip, kendi dinamiklerini hayata geçirmeli ve evrensel barışa olan katkılarını artırma gayretlerine ivme kazandırmalıdır. Sunduğumuz Nusrettin Abdulov ve rübaileri; ortak kültür denizimizde damla sayılacak bir örneklemedir.

KAYNAKÇA

- AKBAŞ, A. (1992). Azeri Türklerinin Edebiyatı, Ankara.
 AKPINAR, Y. (1984). Azeri Edebiyatı Ders Notları, Erzurum.
 ----- (1994). Azeri Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul.
 ALYILMAZ, C. (1995). Ağır Elli Borçalı, İstanbul.
 ----- Azerbaycan Türklerinde Rüya Tabirleri, Erzurum.
 ANAR-AKPINAR, Y. (2000). Bin Yılın Yüz Şairi, Ankara.
 BOZKURT, F. (1999). Türklerin Dili, Ankara.
 BOZYEL, İ. (1985). Azerbaycan Diyarından, Ankara.
 CAFEROĞLU, A. (1988). Türk kavimleri, İstanbul.
 DOĞAN, Y. (2001). Nusret Abdulov'un Rübaileri, (Mezuniyet Tezi), Erzurum.
 GARİBOĞLU, C. (1998). Kıbrıs Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler, C.IV, Gazimağusa.
 GEDİKLİ, Y.-F. (1983). Çağdaş Azeri Şiiri Antolojisi, İstanbul.

HEYET, C. (1995).İpekyolu Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri, Ankara.

HÜSEYNOV,C.F- YAVUZ,K.(1999). Azerbaycan Edebiyatı, İstanbul.

İDRİSİ, H. (1994). Çoktur Köroğlu'nun Yaşı, Ezurum.

İLHAN, S. (1990). Jeopolitik Duyarlılık, Ankara.

İLKAY, İ. (1976). Evrensel Türk Folkloru, Ankara.

KAFKASYALI, A. (1996). Mikayil Azaplı, Erzurum.

----- (1989).Çağdaş Azerbaycan Kadın Sanatkarları, Ankara.

KARABEY, T.-İDRİSİ,H.(1991). Güney Azerbaycan Şiiri Antolojisi,Erzurum.

KARAYEV, Y. (1996). Azerbaycan Edebiyatı, İstanbul.

KÖSOĞLU, N. (1993).Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatı, C.I-5, İstanbul.

KÖYMEN, M. A. (1989).Büyük Selçuklu İmparatorluğu, Ankara.

MAKAS, Z.A. (1993).Çağdaş Azerbaycan Şiiri Antolojisi, Ankara.

NASRETTİNOĞLU, İ.Ü. (1984).Çağdaş Kuzey Azerbaycan Şiiri Antolojisi, Ankara.

ÖZKAN, N. (2002).Türk Dilinin Yurtları, Ankara.

SAKAOĞLU, S., ALPTEKİN, A.B., ŞİMŞEK, E.(1992). Azerbaycan Tapmacaları, Elazığ.

----- .Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri,Ankara.

SARAY , M. (1996). Yeni Türk Cumhuriyetleri Tarihi, Ankara.

SÜMER , F. (1999). Oğuzlar, İstanbul.

ŞİMŞİR, S. (1995). Mehmet Emin Resulzade, Ankara.

TAPTIK , I. (1998). II. Türk Dünyası Yazarlar Kurultayı Bildirileri, Ankara.

UZUN, E. (2000). 100 Güney Azerbaycan Şairi, Trabzon.

BEDRİ RAHMİ EYUBOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATI UNSURLARI

KILIÇ, A. Fikret
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önde gelen isimlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyuboğlu, devre hakim yönelişlerden halk kültürü ve sanat eserlerine yönelme hareketini benimser. Yalnız yeni şiirin değil modern Türk sanatının da bu kaynaktan beslenerek yaratılacağına inanır. Böylece şiirlerinde zengin Türk folklor unsurlarını büyük bir ustalık ve tabiilikle Türk şiirine bir zenginlik olarak katar.

Bedri Rahmi, çarşıda-pazarda, evde sokakta kullanılan kelimedenden, hikâye ve masallarda yer alan motiflere, manilerde, türkülerde ve koşmalardaki dizelere kadar, yaşanan hayatın ifadesi olan söz varlığını yeni, orijinal bir söyleyişle şiirinde kullanır; kendince bir terkip meydana getirir. Bu çalışmada şairin Türk halk edebiyatı ürünlerine yaklaşımını ve şiirlerinde kullandığı folklorik öğeleri inceledik.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk Şiiri, Folklor, Bedri Rahmi Eyuboğlu.

ABSTRACT

Public Culture and Literary Elements in Bedri Rahmi Eyuboğlu's Poetry

Bedri Rahmi Eyuboğlu, a prominent figure of Turkish poetry in the Republican era, approaches the trend of public culture and its work of arts in his time. Eyuboğlu believes that it should be this source which creates not only the new poetry but also modern Turkish art, in general. Thus, he uses the rich Turkish folkloric elements with great talent and he contributes them to Turkish poetry.

Bedri Rahmi makes use of the words that are used in daily life, from bazaars to streets and homes, and words in stories, fables, songs, and traditional folk songs and poems, in his poetry by converting the living language uniquely into his own and creates his way of expression.

Key Words: Modern Turkish poetry, folklore, Bedri Rahmi Eyuboğlu

Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cumhuriyet'ten sonra Türk edebiyatında çok farklı şiir anlayışlarının ortaya çıktığı bir dönemde sanat ve edebiyat hayatına girer (Birinci Yeniciler, Toplumcular, Hisarcılar ve İkinci Yeniciler); eski ve yeni sanat ve edebiyat cereyanlarından faydalanmaya çalışır. Fakat her hangi birine tam olarak bağlanmaz Bu nedenle Edebiyat tarihlerinde bağımsız şairler arasında gösterilir.

Bedri Rahmi yazarlığı, şairliği ve ressamlığı bir arada yürütür “ne yarıdan ne de serden geçer” misali bir gönül işçiliği ile, şiiri de resimle iç içe düşünür. Ona göre resim, şekillenmiş şiirdir zaten. Onun bütün eserlerinde resim sanatının ve şiirin özelliklerini kaynaşmış olarak görmek mümkündür. Bir ressam olarak tanındığı kadar, bir şair olarak da tanınır veya bir şair olarak tanındığı kadar bir ressam olarak da tanınır. (Çelik, 1996: 9) Şair, Folklor ile modern sanatı coşkun bir heyecan ile hem resminde hem de şiirinde birleştirerek, orijinal örnekler vermiştir. (Enginün, 2001: 47) Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun eserlerinde/şiirlerinde bu orijinaliteyi yani Türk folklor malzemesini şiirlerinde işleyişini daha iyi anlayabilmek için bu anlayış ve ustalığın arka planını dikkate almak gerektiği kanaatindeyiz. Bu nedenle şairin yetiştiği zemini beslediği kaynakları bir kere daha hatırlatmak yararlı olacaktır.

Bedri Rahmi Eyuboğlu, edebiyata özellikle Türk halk edebiyatı ürünlerine karşı ilgi ve sevgisinin çocukluk yıllarında başladığını söyler: “... *Rahmi Eyuboğlu (babası) edebiyatı severdi Beş kardeşi bir araya toplayıp bize Viçtor Hugodan, Moliere'den tercümeler yapardı. Bu edebiyat sevgisini anamızın Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan'dan boyunca tekrarladığı türküler, ninniler, ilâhiler beslerdi.*” Eyuboğlu, kendisiyle yapılan bir konuşmada yine bu ilgi ve sevginin kaynağını şu cümlelerle anlatır.

“Daha ilk mektep sıralarında iken, Trabzon'da eski yazularla neşredilmiş ne kadar roman varsa hemen hemen hepsini okudum diyebilirim.

Sonra orta mektep sıralarında Halide Edip, Reşat Nuri, Faruk Nafiz, Ömer Seyfettin'i okuduk. Hayat mecmuasının tiryakisi kesildiğimizi hatırlarım

Yanılmıyorsam daha önce de Türk Yurdu dergisini okurduk. Mehmet Emin'in şiirlerini belki de ilk okuldan evvel duymuş birkaç tanesini de ezberlemiştik.

Andre Chenier, Anatole France, isimleri kağanı gıcirtıları yaylı çingiraklariyle dolu çocukluk hatıraları arasına karışmış, babamın zaman zaman bize bir şeyler okuyup tercüme ettiğini hatırlarım.” (Çelik, 1996: 10)

Böyle bir çevrede büyüyen sanatkarın halk kültürü ve sanat eserlerine karşı ilgisi ve anlayışı elbette dönemin belirgin yönelişlerinden, “Halka Doğru” hareketinden de payını alacak, beslenecektir.

Biliyoruz ki. “Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı”nın önde gelen isimlerinin “sade dil” ve “millî vezin” etrafındaki denemeleri ile halk kültürüne, diline, sanat ve edebiyatına yönelik hareketi, II. Meşrutiyet’ten sonra, “milliyetçilik” ve “Türkçülük” düşüncesi ile birleşerek yeni bir anlam kazanır. Başta Ziya Gökalp olmak üzere “Türkçü ve milliyetçi” aydınlar, “Folklor” kavramının kapsamı içinde yer alan eserleri, halkın doğrudan doğruya ruhundan çıktığı için onun “*en sadık en, beliğ*” ifadesi olarak nitelendirirler. Bu sebeple, söz konusu malzeme üzerinde yapılacak araştırma ve incelemeleri de “*millî bir vazife*”, aynı zamanda “*milliyetperverlik*”in de ilk adımı olarak gösterirler. (Öztürkmen, 1998: 25-31)

Yahya Kemal’in, edebiyatın “*bir cemiyetin ve bir iklimin ifadesi olması*” gerektiği; Türklerin de “*memleketi Türk edebiyatının çerçevesi hâline getirmeleri lâzım*” (Yahya Kemal, 1971: 143) geldiği görüşünü ileri sürmesinden sonra, Cumhuriyet’le birlikte Türkiye’de sanat ve edebiyat adamlarının dikkatleri, Anadolu ve Anadolu’da yaşanan geniş kitlenin hayatına; “*zihni faaliyet ve estetik değerleri*”ne yönelir.

“*Devrinin en kudretli şahsiyeti*” olarak kabul edilen Faruk Nafiz Çamlıbel “Han Duvarları” adlı şiirinde Maraşlı Şeyhoğlu’nun dörtlüklerinden yararlanarak suskun Anadolu insanın lirizmini ortaya koyar. (Enginün, 2001: 38) Şair, “Sanat” adlı şiiriyle “*milliyetçi ve memleketçi şiir*”in âdeta poetikasını yapar. Anadolu’yu, toprağı ve insanı ile anlatmayı Cumhuriyet devri şairlerine “estetik bir gaye” olarak gösterir. (Kaplan, 1987; 309)

Ömer Bedrettin Uşaklı, özellikle Cumhuriyet’ten sonra, “*siyasî ve içtimaî, bütün fikir sistemimizle nasıl özümüze doğru yönelmiş bulunuyorsak, edebiyatımızda da, elbet bu yönelişin ifadesi olacaktır (...)* Kuvayı millîye, millî mücadele terkipleri hayatta niçin ve hangi ihtiyaçtan doğmuşsa millî edebiyat terkiplerinin millî kelimesi de sanatta aynı ihtiyaçtan doğmuş ve ruh istiklâline kavuşmanın remzi olmuştur.” der. (Enginün, 2001: 181) Bu sebeple Ömer Bedrettin, bugünkü neslin yaratacağı eserlerin, “*artık garbin ve şarkın taklidi değil, bizim öz edebiyatımız olacağını, en kuvvetli en millî eserlerin Yahya Kemal’in çağıracağı taraftan, memleketin içinden Türk’ün ruhundan*” doğabileceğini söyler. (Enginün, 2001:155)

“*Sanatta millî forma, folklor ve halk edebiyatı ürünlerinden hareketle ulaşılabileceği düşüncesinde*” olanlardan biri de Ahmet Kudsi Tecer’dir. Tecer, öğretmenliği dışında gerçekleştirdiği faaliyetlerinde gayesini şu cümlelerle açıklar:

“Burada takip edilen gaye bilhassa geniş halk kütlesi ile fikir hayatımızın umumi bağlarını birleştirmek, münevver kütle ile geniş kütle arasını doldurmak: Bunu tahakkuk ettirmek için de halk dili, halk nağmeleri, halk edebiyatı, halk ananeleri ile münevver adamın medeni bilgilerini bir birine kaynaştırmak, mezcettirmektir.” (Timuroğlu, 1980: XIV-XXI)

Bu ifadeleriyle Tecer, sanatta halkın güzellik ilkelerinin ve coşkusunun hareket noktası olarak alınmasını; halkın zihnî ve estetik değerlerinin ve kolektif yaratma faaliyetlerinin profesyonel sanatın kaynağı olması gerektiğini işaret eder. (Aktaş, 2002: 41)

Cumhuriyet sonrası edebiyatımızın önde gelen isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar ise “Millî edebiyat meselesi”ne farklı bir açıdan yaklaşır: Tanpınar’a göre , millî bir edebiyata *“kendimize dönmek şartıyla; kendi hayatımıza, mazimize, zenginliklerimize dönmek; (...) kendimizi bilmek, tanımak ve sevmek; (...) mükemmeliyeti olduğu kadar muhtevayı da kendimizde aramak”*la ulaşabiliriz. (Tanpınar, 1998; 85-93) Kendimizi bulabileceğimiz kaynak ise ne “klâsik eski” ne de “garp”tır. Bu kaynak, *“bin başlı muamma gibi gözümüzün önünde duran Anadolu”*dur, onun sakladığı kültür hazineleridir; *“folklor, halk şâirleri, halk masalları, destanlar velhasıl harsımızın alt tabakasında uyuyan zenginlikler”*dir.” (Tanpınar, 1998: 94-97)

Dönemin önde gelen şairlerinden Cahit Sıtkı Tarancı da halk şiirini yeni Türk şiirinin gelişmesi ve zenginleşmesine yardım edecek kaynaklardan biri olarak görür. Bu eserlerin, üzerinde *“dikkatle, muhabbetle, anlayışla ve hakiki şair gözü ile”* üzerinde durulduğu takdirde “genç Türk şiiri” için bir hareket noktası olabileceğini belirtir. (Tarancı, 1995: 72) Geniş bilgi bak.. (Kılıç, 2004)

Yalnız halk şiirine karşı değil, bütün halk sanatlarına, halkın her özelliğine karşı derin bir hayranlık duyan ve Türk halk edebiyatı ve folklor malzemesinden geniş ölçüde yararlanan (Kaplan, 2001: 109) Bedri Rahmi Eyuboğlu’na göre halk sanatı orta malıdır, herkesindir. En güzel tarafı da başı sonu belli bir geleneğin ürünüdür, kapıları herkese açıktır. Bünyesinde belirsiz karışık ulaşılmayacak ölçüler yoktur; geleneği benimseyen aklı başında herkes halk sanatlarından birisinde kendini gösterebilir. Seve seve uğraşmak şartı ile sanat adamı da olur. Fakat bu gayret, taklit veya kopya olarak anlaşılmalıdır. Çünkü halk sanatı bizim için ulaşılabilecek bir yer değil, hız alınacak sağlam bir kaynaktır. Aydın sanatkârların bu güzel geleneğe katacağı, kazandıracığı şey kişiliğidir. Halk sanatının biricik eksiği de budur (Eyuboğlu, 1987: 136-137).

Eyuboğlu Türk halk kültürü ve sanatı üzerinde dikkat ve düşüncelerini en yoğun bir biçimde edebiyat ürünleri, özellikle de halk türküleri üzerinde toplar. Ona göre, bir vuruşta beş duyumuzu birden şaha kaldıran, bütün bir hayatı; zenginliği-yoksulluğu ile kederi- sevinci ile umut ve umutsuzluğu ile kucaklayan ve bir “usare” gibi özünde taşıyan türkülerdir. Bizim dilimizde insan elinin çamuru, gözünün çapağı ile, eti- kemiği ile, ağırları-sızıları ve yaraları ile yalnız halk türkülerinde barınabilmiştir. Hepsinin arkasında bir olay bir macera, nihayet bir insan vardır. Halk türkülerindeki bıçak sahici bıçak, yara sahici yaradır. Bununla da kalmaz şiir balını da özünde taşır. (Eyuboğlu, 1987: 73–75) Bu nedenle Eyuboğlu, “*şairin gerçeğini köy türkülerinde*” bulduğunu, dilinin “*türkülerde yunmuş yıkamış*” olduğunu söyle. (Enginün, 2001: 47)

Bedri Rahmi’ye göre, “*köy türkülerinde, köy masallarında milyonlarca insanın birbirine eklenmiş emeği, tecrübesi, göz nuru vardır. Bunlarda hepimizin olan, herkesin olan bir öz vardır. Bu öz sadece renk, biçim veya değiş çesnisi değildir. Bu öz yüz yılların, yüz binlerin birbirine katılmış emeğinden doğan bir baldır.*” Aydın sanatkâr, hiç bir zaman köy masalının, köy türküsünün kendine has örgüsünü, kuruluşunu taklide özenmeden, bunlarda yalnız herkese ait olan yüzde yüz yerli, yüzde yüz bizim olan “öz”ü bulmaya çalışmalı. (Baydar, 1960: 79-81) çağın kültür ve beğenisini de dikkate alarak yeni bir forma kavuşturmalıdır. Çünkü “yüzde yüz yerli” ve “yüzde yüz millî” olandan hareketle yaratılan sanatla ancak evrensel olana ulaşılabilir.

Şairin söz konusu ettiğimiz bu yönelişini, söz ve ifade zenginliğini şiirlerine taşımasını ve onları işlemesini daha iyi anlamak açısından onun şiirden maksadının ne olduğunu “Şiir ve Şaire Dair” başlıklı yazısından kısaca aktarmamızın yararlı olacağı kanaatindeyiz. Bedri Rahmi’ye göre şair,

“insanoğullarının duydukları, tasarladıkları tahayyül edebilecekleri fakat bir türlü kelimelerle ifade edemeyerek halleri, hareketleri ve bazen bütün ömürleri ile anlatmaya çalıştıkları şeyleri, müthiş bir vuzuh ile birkaç kelimenin çatısına sığdırabilen adamdır. Masallara, hikâyelere, makalelere, romanlara değil, çırılçıplak dört beş kelimeye...”

Şair bu ifadelerinde özellikle “*müthiş bir vuzuh*” söz grubunun altını çizerek. “karnım aç” veya “bana bir bardak su ver” dediğimiz zaman, *karşımızdaki kimse bu kelimelerden bizim ne kastettiğimizi nasıl bir şimşek süratiyle kavryorsa şiir de şairin ele avuca sığmaz zannettiğimiz, bir türlü kelimelerle anlatılacağını tasarlamadığımız niyetlerini bize aynı sürat*

ve berraklıkla anlatmalıdır.” der.

Yine şaire göre “en güzel ve en bahtiyar şiir, mümkün olduğu kadar büyük bir kitleye hitap edendir.” Bedri Rahmi bu tanımıyla şiirin -en azından kendi toprağında- konu ve dil bakımından sınırlarını genişletir. Çünkü “dilimizin en umulmadık köşelerinde şiir vardır. Bazı ufak fıkralarda, sözüün gelişi söyleniveren çelimsiz, sakat beyitlerde, mânilerde, türkülerde... bilmecelerde atasözlerinde ... Velhasıl her gün dilimizin muhtelif köşelerine sinen kırık dökük kelimeler bazen ağızlarına kadar şiir doludur.” (Eyuboğlu, 2004: 71-73)

Bedri Rahmi, şiirin bu zengin söz varlığı içerisinde kendiliğinden var oluşunu da apayrı bir özellik hatta bir güzellik olarak değerlendirir: “Kendiliğinden” adlı yazısında Cahit Sıtkı Tarancı’nın

“Gök mavisinden, yaprak yeşilinden
Bir şarkı söylenmede kendiliğinden”

dizelerinde olduğu gibi “şiir balı”nın şiirin “kendiliğinden” oluşunda saklandığını söyler: şairin “ustalığı” ile şiirdeki “kendiliğinden oluş”: arasındaki kardeşliğin. kuruluşuna dikkati çeker: Bedri Rahmi’ye göre,

“Hiç zorlanmadan yağdan kıl çekercesine yapılmış, yapmacıksız, hilesiz hurdasız, apaçık, sade aydınlık dünya kurulalı varmış gibi, dünya durdukça duracakmış gibi, bir kelime ile kendiliğinden olup bitmiş gibi” olmalıdır. (Eyuboğlu, 1987: 19-21)

Görüyoruz ki halka yönelik, başta dil olmak üzere halkın kültür zenginliklerini, meydana getirdiği sanat ürünlerini dikkate almayı, anlamayı ve çağın ihtiyaçlarına göre yeniden yorumlamayı gerektiriyor.

Bu gerekliliği Türk şiirinde en iyi şekilde yerine getiren şairlerden biri de Bedri Rahmi Eyuboğlu’dur denebilir.

Şairin bütün şiirler “Dol Kara Bakır Dol” adlı kitapta toplanmış, 2003 tarihinde Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları arasında yayınlanmıştır. Çalışmamızda bu eserden yararlandık.

Çalışma sürecinde gördük ki şair modern şiir dilinin imkânları içerisinde çok zengin folklor malzemesini yeni ve farklı bağlamlarda kullanarak bir taraftan şiir evrenini genişletmiş bir taraftan da ulu orta söylenen söz gruplarına, kurduğu anlam ilişkileriyle yeni manalar kazandırmıştır. Kendince yeni bir terkip meydana getirmiştir.

Hayatı, insanı ve tabiatı birlikte bir bütün olarak gören şair, Folklor adı altında toplanan halk kültürü ve sanat ürünlerinin büyük çoğunluğunu şiirine almış büyük bir ustalık ve o derece bir tabiiilikte işlemiştir. Onun bu gayreti sırf söz konusu bu söz servetini kullanmak değil, yukarıda söylediğimiz gibi, hayatı ve insanı bütün gerçekliği ile çırılçıplak anlatabilme

isteği olarak görülmelidir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (2002), **Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 2**. Ankara, Akçağ Yay.
- Baydar, M. (1960), **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**. İstanbul.
- Çelik, A. (1996), **Bedri Rahmi Eyuboğlu**. Ankara. Kültür Bakanlığı Yay.
- Enginün, İ. (2001), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**. İstanbul. Dergâh Yay.
- Eyuboğlu, B.R (2004), **Dost Dost**. İstanbul. Türkiye İş Bankası Yay.
- Eyuboğlu, B.R. (1987), **Deli Fişek**. Ankara. Bilgi Yay.
- Eyuboğlu, B.R. (1987), **Tezek**. Ankara. Bilgi Yayınevi.
- Kaplan, M (2001), **Şiir Tahlilleri 2**. İstanbul. Dergâh Yay.
- Kaplan, M (1987), **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2**. İstanbul. Dergâh Yay.
- Kılıç, A. F. (2004), **Sabahattin Eyuboğlu ve Türk Şiiri**. Ankara. Akçağ Yay.
- Öztürkmen, A. (1998), **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**. İstanbul. İletişim Yay.
- Tanpınar, A. H. (1998), **Edebiyat Üzerine Makaleler** (hzl. Zeynep Kerman), İstanbul. Dergâh Yay.
- Tarancı, C.S. (1995) **Yazılar**. (Hzl. Hakan Sazyek),, İstanbul. Can Yay.
- Timuroğlu, V. (1980), **Ahmet Kutsi Tecer**. Ankara. Türkiye İş Bankası Yay.
- Yahya Kemal, (-), **Edebiyata Dair**. İstanbul. Dergah Yay.

ВОПРОСЫ ЯЗЫКА И СТИЛИСТИКИ В КРИТИЧЕСКИХ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ РАБОТАХ Й.ХАККИ

**КОРТИЛЕУОВА, Д. Т./ КОПТИЛЕУОВА, Д. Т.
KAZAKHSTAN/KAZAKHSTAN/КАЗАХСТАН**

ÖZET

İ. Hakki'nin Eleştirel ve Yazınbilimsel Yaratıcılıklarındaki Üslupbilim ve Dil Problemleri

Mısır yazarı İyahyi Hakkinin denemecilik ve eleştirme-yazınbilimsel yaratıcılıkları Mısır modern edebiyatı tarihinde muazzam katkıda bulunmaktadır. O hikaye жанrı sahasındaki ve eleştirmedeki öncülerin birisi olarak, modernist-yenileştirici edebi akışına giren yazarların biriydi.

Kendisinin eleştirel eserlerinde incelediği olduğu eserlerin diline ve stiline en yüksek dikkat göstererek, bütün hayatı boyunca sözü özenle ve tam kullanmaya ve her zaman onunla çalışmaya çağırmıştır. Aslında o dil ve stil problemini muhtevadan ve şeklinden önce koymuş ve, dilin sadece ifade çaresinin türü olarak değil, yeni kuşağın dünya görüşüsüne büyük etki ettiğini saymıştır. Ve bu manada Modern Arap Edebi Dilinin oluşturmasında rolü çok büyüktür.

Anahtar Kelimeler: Empresyonist eleştiri, öykü anlatımı, ilmî üslup.

ABSTRACT

Problems of language and stylistics in critical and literary works of I.Haqqy

Essayistic and critical-literary work of Egyptian writer I.Haqqy brought about a big contribution in Egyptian modern literature history. He was one of pioneers in Story Genre sphere and in Critique as well, and also with writers group took place in modernists-regenerators literary course.

In his own critical works he gave a maximum consideration to language and style of researching works, calling over his whole life to careful and exact use of word and to permanent work over this. Actually, he placed the problem of style and language before the content and form, believing that language is not just a mean of expression but it also effects to world-view of new generations. And in this meaning his role in formation of modern Arabic literary language and modern Art Style is huge.

Key Words: Impressionist criticism, narration, style.

Ключевые Слова: Импрессионистская критика, повествовательный язык, научный стиль.

В многогранном творческом наследии египетского писателя Йахьи Хакки встречаются разные литературные жанры, такие как новеллистические зарисовки (لوحات) рассказы, повести, эссе-воспоминания, эссе-размышления, критические и литературоведческие работы. Литературное творчество писателя составляет 28 сборников, которые собрал в одну серию литературовед Фуад Даввара. Й.Хакки был одним из пионеров в области жанра рассказа, а также в критике, и с группой молодых египетских писателей входил в литературное течение под названием «новая школа» (المدرسة الحديثة)¹

Эссеистика и критико-литературоведческое наследие писателя включает в себя 22 книги: «Рассвет египетского рассказа» (النقد خطوات في), «Шаги в критике» (فجر القصة المصرية), «Влюбленность в слово» (عشق الكلمة), «Гимн простоте» (عطر الأحباب), «Аромат возлюбленных» (أنشودة البساطة), «Люди в тени» (فكرة), «Мысль и улыбка» (ناس في الظل), «О ночь, о глаз» (كناسة الدكان), «Мусор из лавки» (يا ليل، يا عين!)، «Чемодан в руках путешественника» (حقيبة في يد مسافر)، «Во всем воля Аллаха» (دمعة فابتسامة)، «Проблемы культуры» (من باب العشم)، «Слеза и улыбка» (هموم ثقافية)، «Из врат надежд»

¹ В начале 20-х годов молодые египетские литераторы образовали первую ассоциацию новеллистов - «новую школу» (المدرسة الحديثة). Молодые писатели 50-х годов, желая подчеркнуть свое отличие от предшественников называли себя «новыми реалистами» (الواقعيون الجدد). А в 60-е годы появляется новеллистика «новой волны» (الموج الجديد). Подробно см.: В.Н.Кирпиченко. Современная египетская проза - М.1986. - С.14.

что касается остальных² сборников, то некоторые из них представляют собой рецензии на музыкальные, драматические и кинематографические произведения, другие – еженедельные статьи в газете «المساء», посвященные какому-либо знаменательному событию в культурной жизни Египта, отклики на книги или статьи других авторов. Сборник «Страницы из истории Египта» (صفحات من تاريخ مصر) целиком посвящен проблемам истории Египта с древних времен до наших дней, к которым Й.Хакки подходит не как историк, а как патриот и интеллигент, человек равнодушный к судьбе народа и государства в целом. Эти пять сборников не являлись непосредственно объектами нашего доклада, однако они представляют дополнительную информацию, штрихи к портрету, «контекст» богатой и многогранной жизни писателя.

Й.Хакки гораздо в большей степени критик, чем писатель, как считает Усман ал-Антабли /31/, но его критическая деятельность в значительной степени опирается на его писательское творчество, особенно на эссе, зарисовки, в которых ощущается пытливый критический взгляд, острый и точный, проникающий в самую суть явлений, персонажей и событий. Й.Хакки придерживается направления объективной критики, опирающейся на строгую научную основу.

Хотя сам Й.Хакки считал что его критические работы носят импрессионистский (نقد تأثيرى) характер, что подразумевает отсутствие четко заданной формы, стремление передать суть в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, обнаруживавших при обзоре целого свою скрытую связь. «Первое впечатление», схваченные детали сообщают художественной идее необычайную яркость, свежесть и многоликость. При этом критик всегда держал «в уме» перспективы и задачи развития литературы на будущее. «Я хотел бы, чтобы у нас появился египетский писатель - искусный в повествовании, компоновке сюжета, с большим опытом в описании скрытых чувств и сложной психологии, писатель, который может разъяснить нам что это за мир, в котором есть

² Й.Хакки «مدرسة المسرح» (Театральная школа). Каир. 1986

Й.Хакки «فن السينما» (Искусство кино). Каир. 1988

Й.Хакки «هذا الشعر» (Эта поэзия). Каир. 1988

Й.Хакки «فى محراب الفن» (В святилище искусства). Каир. 1991

Й.Хакки «تعال معى الى كونسرت» (Пойдем со мной на концерт). Каир. 1982

добро и зло, прекрасное и мерзкое...описать человечество в самых низких его основах и самых высоких его достоинствах, чтобы раскрыть каким образом может человек быть ангелом, и дьяволом...» /3, 4-7/.

В своей книге «Шаги в критике» он писал: «Мастерство (писателя) состоит в том, чтобы подняться плавностью речи над «избитостью» и небрежностью и четко различать между простым и ломаным языком. Хороший писатель страстно желает обрести себя, не подражая никому, не копируя эпохи, поскольку самобытность – основное его требование... он берет, отдает, собирает элементы местного и общечеловеческого значения, которые выше отдельно взятой страны, национальности, языка» /3, 11-13/.

Критическую деятельность Й.Хакки можно условно разбить на три этапа. На первом этапе (конец 20-х – 30-е годы) его критика представляла собой глубокое изучение материала, крайне серьезный, вдумчивый анализ произведений, среди которых, например, сборник Махмуда Тахира Лашина «Насмешка флейты» (سخرية الناي), 1927 г., или Тауфика ал-Хакима «Жители пещеры» (أهل الكهف), 1934 г. В целом его манера была строгой и сдержанной, что, возможно, было продиктовано серьезностью рассматриваемых объектов или же тем, что он ощущал себя еще «учеником» своих великих предшественников и старших современников.

Второй этап начинается его статьей о пьесе «ал-Аббаса» Азиза Абазы в журнале «الثقافة» и завершается статьей о романе «Ветвь оливы» (غصن الزيتون) Мухаммада Абд ал-Халима Абдаллы (40-е-50-е годы). В этот период в его критических произведениях появляется горькая ирония, иногда скрытая, иногда явная. Он то поднимает литературное творчество до недостижимой высоты, то опускает его в «бездонное ущелье», как, например, в статье, посвященной сборнику Ихсана Абд ал-Куддуса «Пустая подушка» (الوسادة الخالية), когда он пишет: «Только упрямец будет отрицать, что Ихсан Абд ал-Куддус... один из мэтров рассказа в Египте. Первым условием успеха любого рассказа, и таких у него много, является наличие истории, которая очаровывает читателя, словно кусок материи в руке, скроенный по вкусу ... Диалог - легкий, естественный,

без церемоний» /3, 58/.

Затем он подчеркивает внимание Ихсана Абд ал-Куддуса к звучанию фраз и их оттенков без указания на смысл: «Что касается языка и выражений, то из-за них у него нет головной боли, поскольку он достиг своей цели и написал для поколения, которому надоели сторонники и капитулянты...». И тут автор прибегает к саркастическому приему, чтобы уничтожить в конце все то, что он утверждал в начале, говоря, что Ихсан Абд ал-Куддус – мэтр рассказа: «Я не думаю, что он жаждет чтобы его рассказы считались литературными произведениями ... которым суждена вечная жизнь, но вместе с тем я и не говорю, что они будут жить долго. Они останутся источником для исследователей, но не в силу художественной ценности, а как правдивый документ, фиксирующий характер и природу этого поколения, если когда-либо в будущем будет писаться его история» /3, 61/.

Очевидно, что Й.Хакки не занимался «комплиментарной критикой», даже если насмешка и категорическое неприятие, а также эмоциональность и раздражение отчасти лишали его объективности и чувства справедливости в некоторых случаях, он всегда оставался честным и искренним критиком.

На третьем этапе (60-е – начало 70-х гг.) его усилия были направлены не на анализ формы, как на двух предыдущих этапах, а на анализ всего литературного произведения в целом. Он тяготеет к систематизации и классификации на основе определенных принципов, это заметно, в частности, в статье о романе «Невозможно» (المستحيل) Мустафы Махмуда, где он сначала делает обзор произведений этого автора, а затем переходит непосредственно к рассмотрению романа. Недостатки этой работы он делит на четыре типа, и каждый из них тщательно обсуждает. Все это свидетельствует о том, что его метод становится более взвешенным, зрелым и объективным.

Многие арабские критики нового времени уделяли внимание новым прозаическим жанрам, пришедшим из Европы в начале XX века – повести, роману, пьесе. Отчасти благодаря их деятельности процесс «укоренения» этих форм в арабскую

почву проходил достаточно быстро. Исторические условия также способствовали тому, что знакомство с европейской литературой шло наиболее активно. В тот период именно эти новые жанры выразили в полной мере тягу египтян к независимости.

Эти новые жанры смогли оказать арабскому языку величайшую услугу, расширив его выразительные возможности введением в оборот художественной литературы новых значений и смыслов, чувств, переживаний. В лучших образцах этой новой словесности «обострялся» язык, расширялись его горизонты, обогащался синонимический запас. Однако на первых порах писатели, наиболее искусные и одаренные в языке, отдавали предпочтение традиционным для арабской литературы жанрам, таким как макама, где это их искусство проявлялось во всем блеске. А кто увлекся новыми видами и формами литературы, в меньшей степени занимались языком и стилем, не утруждая себя поисками новых средств языковой выразительности, соответствующих характеру и требованиям заимствованного жанра. Именно вследствие этого возник тот ощутимый разрыв между языком и формой, при котором в большей степени пострадал арабский язык. Решению этой проблемы как писатель и как критик и посвятил себя Й.Хакки. Наиболее выпукло эта проблема проявилась в его удивительном рассказе «Пустая кровать», где он сумел создать редкий сплав первоклассного современного повествовательного языка и изумительного по чистоте литературного арабского языка.

В этой же связи можно упомянуть и его книгу «Люди в тени» в которой особо подчеркивается важная роль арабской прозы в деле развития языка. Эта книга представляет собой дневниковые записи или заметки, которые регулярно публиковались в еженедельной газете «المساء». Ему удалось избежать сухого стиля, присущего статье, и ее абстрагирования, не потеряв при этом ясности и стройности мыслей. Он размышляет о жизни в манере, сочетающей горячность и взволнованность искусства и четкость научной мысли. На наших глазах происходит неторопливый и тщательный подбор слов, отбрасывание тех из них, которые дублируют, ничего не прибавляя в значении. Он использует из разговорного языка слова, имеющие особую внутреннюю силу и смысл, чувственно насыщенные, способные

воспроизвести жизненный, динамично пульсирующий образ таких часто употребляющихся в жизни выражений типа «يلق» (пойдет, годится) и «يخرج» (выставить, заставить уйти). Одновременно он «вновь вызывает к жизни» волшебство и сокровища арабского литературного языка. В этой книге он дает прекрасные уроки того, как раскрыть его творческие и изобразительные возможности. В этой прозе Й.Хакки мы ощущаем не только вкус и аромат прошлого, которое было для него настоящим, но и его язык, и социальные ценности той эпохи. Он также предлагает обратить внимание на изучение того языка, который всегда остается «в тени», т.е. разговорного. «Этот язык обладает своим очарованием, разнообразием, своей гордостью. Это язык самой жизни, а не просто средство выражения, он участвует в формировании мышления новых поколений египтян. Возможно, в нем не так много фраз, выражающих прощение и извинение, зато много средств для выражения злобы, мстительности. В чем тайна такой скудности в доброте и такой чрезмерности в злобе? Может быть, причина состоит в том, что доброе слово... не любит цветистости и пустой болтовни?» - пишет Й.Хакки, наделяя язык человеческими качествами и эмоциями. В этом проявляется его страстная любовь ко всему египетскому, в том числе к египетскому менталитету, мышлению и способу выражения.

Особое внимание как критик Й.Хакки уделял стилю, в частности, в зрелый период своего творчества. Так, его лекция «Мы нуждаемся в новом стиле» (الأسلوب الجديد حاجتنا إلى), которую он прочитал 25 мая 1959 года в Дамасском университете, целиком посвящена проблемам стиля и призыву к созданию нового, как он его называет, «научного» стиля (الأسلوب العلمي) с точными и ясными выражениями, к отказу от «орнаментальности». Об этом же он говорит в своих многочисленных статьях, интервью. Он сказал однажды: «Если мои рассказы и книги останутся незамеченными, я не буду слишком расстроен, но гораздо больше огорчения я испытаю, если не обратят внимания на мои призывы по созданию и оттачиванию нового стиля и языковой выразительности, изложенные в моей лекции и многих книгах» /5, 26/. Словесное выражение, по мнению Й.Хакки, должно быть «сосудом мысли». Отсюда проистекает его особое внимание к точности, завершенности, смысловой определенности.

В некотором смысле вопрос стиля и языка был для него даже важнее содержания и формы.

Именно с этих позиций он критиковал, например, сборник рассказов Лашина за использование слов, потерявших от частого употребления свой смысл, пренебрежение к четкости мыслей ради конечной идеи, слишком явные намеки, избавляющие читателя от мысленных усилий, поскольку смысл ему подсказан. Каждое слово должно занимать свое место, считает Й.Хакки, а те слова, без которых можно обойтись, лучше вообще не включать в текст, ведь «эпоха литературы адаба прошла» /3, 19-21/. Он подсказывал автору, что писать рассказы нужно как бы «шепотом» с доверительной интонацией, а не «ораторской речью».

Конечно, Й.Хакки не был первым, кто выступил с требованием обновления стиля. Следует вспомнить, что до него с такой же резкой критикой стиля ал-Манфалути выступил ал-Мазини, обвиняя его в расплывчатости выражений, излишне затянутых фразах и обилии лишних слов, требуя исключить из речи ненужные выражения, избавляться от стилистических украшений, стремиться к точности и лаконичности. Более того, он полагал, что в языке нет синонимичности, и в действительности нет даже двух совершенно одинаковых по смыслу выражений. Он хотел, чтобы литература отошла от поверхностности, стала более глубокой, идейно насыщенной, поскольку новое время выдвигает совершенно иные требования /27, 103-108/.

Несмотря на упоминавшиеся уже черты импрессионизма, Й.Хакки выработал для себя независимый метод со своими четкими задачами и направлениями: отличие его от других призывов к обновлению стиля состояло в том, что литература, по его мнению, в равной степени должна заключать в себе и идеи, и чувства – все это в совершенных словесных выражениях. Он и называл свой стиль «научным и литературным», потому что связывал литературу с научным мышлением, не приемлющим расплывчатости и легковесности.

Попытки выработать стиль, средний между чисто литературным в арабском понимании этого слова и научным, предпринимались во многих исследованиях, но их отличала ограниченность подхода к этой проблеме, большинство исследователей не выходило за рамки «البلاغة العربية», т.е. арабской риторики. Можно упомянуть в этой связи работы Мухаммада Бади Шарифе «Исследование по критике арабской литературы» /24, 94/, Абд

ал-Хамида Хусейна «Художественные принципы литературы» /29, 73/, Ахмада аш-Шайба с его наиболее полным и обширным исследованием «Стиль» /23, 163/ и др.

Особое внимание Й.Хакки к языку литературного произведения объясняется такими очевидными для него явлениями, подмеченными у всех арабских писателей, как расплывчатость, отсутствие глубоких идей, невыраженность социального и культурного контекста, что делало египетскую литературу крайне слабой, неубедительной, неинтересной для перевода на другие языки. В основе этого явления, как он считал, лежит недостойное обращение со словесным материалом, а также попадание авторов в сети «интеллектуального саджа» взамен средневекового саджа или рифмованной прозы. Под «интеллектуальным саджем» Й.Хакки понимает словесные клише и устоявшиеся фразы типа: لهذا الأمر دعامة قوية و أساساً متيناً

«Это дело имеет сильную опору и прочную основу» или
هذا الأمر داهية كبيرة و مصيبة عظيمة

«Это – большая беда и великое несчастье» или такие «навечно связанные» словосочетания: легко и легко - فى سهول و يسرى

легко и изящно - فى خفة و رشاقة

спокойно и мирно - فى دعة و اطمئنان

стыдливо и застенчиво - فى خفر و حياء

Й.Хакки считает употребление этих выражений «словесной тюрьмой», в которой они (слова и выражения) потеряли смысл и достоинство. Мнение Хакки в этом вопросе совпадает с точкой зрения известного арабиста-мыслителя Заки Наджиба Махмуда, который посвятил целую главу своей книги «تجديد الفكر العربى» связи языка с мыслью: «Идейная революция невозможна без пересмотра используемого языка по причине тесной связи между идеей и языком» /35, 215/.

У Й.Хакки есть своя «историко-географическая» теория о том, что семитские народы не знали законов причинности явлений и конструктивной логики. И что пустыня по сути своей была подчинена системе одной из противоположностей: «ночь и день, свет и тьма, создатель и создаваемое, рай и огонь». Это привело к тому, что арабский язык не знает теней (полутеней, оттенков) и полутонов. Он утверждает, что отсутствие полутонов не помогает художественному творчеству, напротив, обедняет его. К этому он добавил, что пустыня знала суфизм

(т.е. течение с жестко регламентированной системой понятий и представлений), но не знала сложных религиозных легенд (сказаний).

Он без фанатизма противостоял тем исследователям, арабам и западным востоковедам, которые обвиняли арабский язык в слабости и ограниченности. Хакки напоминал, что арабский язык прошел через различные этапы, начиная с периода джахилийи и до наших дней. И что джахилийская поэзия, которую некоторые считают появившейся из-за резонанса (эхо), была искренней и сильной в выражении и тесно связанной с природой. Ее перестали изучать с тех пор, как арабская нация подчинилась течению, разрывающим ее связи с источниками культуры. Поэзия полна выражений, которые для нас потеряли смысл. Й.Хакки считает, что то немногое, что сохранилось с эпохи джахилийи и включает в себя экстаз кахинов и ораторские речи, часть этой поэзии, действительно, подчинилась резонансу фраз, может быть, даже за счет смысла. Причина этого, очевидно, кроется в стремлении воздействовать на слушателей, не более. Но писатель против того, чтобы распространить эту теорию на всю словесность джахилийского периода, поскольку логика жизни и мышление человека намного шире и богаче рамок, устанавливаемых этой теорией.

Й.Хакки отвергает обвинения, направленные против арабского языка и особенно против прозы, доминировавшей в литературе после периода джахилийи, когда возникли прозаические произведения без украшений, словесной мишуры и игры, что доказывает прощальная проповедь пророка и его отношение к авторам саджа.

Арабский язык – живое явление подобно остальным языкам, которое находится под воздействием общественной среды и само влияет на нее. И он доказал свою роль в истории арабской цивилизации, в восприятии ею, переводов из философии и других наук предыдущих цивилизаций (например, древнегреческой) и усвоении большого количества слов и выражений из других языков.

Вина за регресс и отставание лежит не на языке, а на самом писателе, который, единственный, несет ответственность за него. Й.Хакки утверждает, что недостатки арабского языка - не изначально возникшие, это – случайные явления /3, 214-217/. Следственно, над языком надо работать, чтобы ликвидировать эти негативные явления, чтобы язык был способен выразить

современный культурный подъем, все его перипетии и нюансы.

Й.Хакки не раз упоминал о своих сложных опытах по «поимке» и отбору подходящих выражений и слов для достижения желаемого смысла. При этом он стремится так построить фразу, чтобы в ней нельзя было убрать или заменить ни единого слова. В автобиографии он упоминает, что одно предложение переделывал более 30 раз, пока не нашел слова, наиболее точно передающие смысл. В качестве примера он приводит перевод отрывка романа Б.Пастернака «Доктор Живаго», где описывается творческий процесс, когда протагонист автора Юрий тщательно выискивает наилучший стиль, чтобы облечь свои мысли в слова, избежать длиннот, многословия. Здесь выпукло показана роль языка, как основного инструмента писателя.

«Стиль, созданный Юрием, отличается серьезностью, самобытностью, проникновенностью и недосказанностью, но предельно понятен читателю, который не чувствует огромного усилия затраченного писателем на его создание. Он завораживает читателя, но не повергает его в смятение». Эту мысль Й.Хакки особенно подчеркивает: «Читатель не должен чувствовать напряженного труда писателя, напротив должен ощущать предельную простоту..., чтобы люди не слышали скрипа пера» /1, 46/.

Современный египетский критик Мухаммад Мандур активно поддерживает эту идею «шепота» т.е. доверительной, негромкой интонации в поэзии и прозе, которая вызвала целую битву в среде литераторов, сторонников «декларативной» манеры письма. Суть этой идеи он определил, как «ощущение воздействия языковых элементов и использование этих элементов для того, чтобы тактично и осторожно привести в движение другие, находящиеся в гармонии с ними элементы, причем делается это не сознательно, а на основе культурной интуиции писателя...» /33, 63/.

Притом, что Й.Хакки обязывает писателя «говорить шепотом», не демонстрируя своих напряженных усилий и труда, он не забывает и не отвергает музыкальность стиля, правда, говорит не о средневековой музыкальности саджа и расплывчатых фраз, не о музыке «варваров, танцующих под звуки бубнов с их однообразным ритмом..., а о такой музыкальности, в которой единая основная мелодия расцветивается многочисленными

красками и оттенками» /3, 219-220/. А такая музыкальность вырабатывается при тщательной кропотливой работе. Воплощение гармонии он видит в отточенном сочетании слов, соединении предложений, выборе образов.

Наряду с точностью, завершенностью Й.Хакки требует глубины, как средства избавления от малозначащих тем и слов, поверхностных суждений, которые оковами связывали арабскую литературу, делали ее наивной, окрашенной в черно-белые тона, будь то материальная или эмоциональная сфера. Это разделение на черное и белое ясно свидетельствует о бедности стиля, в то время как «полутона придают характерные черты и отличительную индивидуальность». Именно глубина содержания избавляет от расплывчатости смысла и «хождения по кругу», помогает осуществлению желаемой цели. Слабость стиля, естественно, связана не с текстом, а с писателем, автором этого текста. Речь идет о писателе, уделяющем недостаточно внимания миру материальных вещей и миру чувств, которые он не способен охватить и выразить из-за бедности своего мышления, из-за недостатка знаний, общей культуры. Й.Хакки также полагает, что арабские писатели не в состоянии порой выразить устремления и страсти души, так как набор употребляемых слов в области чувств у них очень мал, в отличие от иностранных языков, поэтому он требует языковедов извлечь из языковых источников слова, аналогичные по смыслу иностранным словам, поскольку заимствования в этой сфере недопустимы. Этой же работой должны заниматься писатели.

Й.Хакки и сам приводит в своей книге «Шаги в критике» целый список терминов, обозначающих тончайшие различия в оттенках цветов, а также около двух десятков глаголов «видения», из которых, как правило, используется фактически один глагол «رأى», и они также играют у него оттенками значений. Эти два списка – наилучшее подкрепление призывов Хакки к созданию научного литературного стиля. В то же время он доказал богатство арабского языка в опровержение тем, кто считал арабский язык прямолинейным, лишенным оттенков. Прекрасным средством овладения точным, завершенным и глубоким стилем Й.Хакки считал точный надежный перевод с иностранных языков, хотя он понимал с какими трудностями это связано из-за многозначности и различий в смыслах между языками в силу самобытности, неповторимости каждого из них. И, тем не менее, перевод гарантирует интеллектуальное и стилистическое обогащение, смысловую определенность и

возрождение многих слов из небытия.

Итак, «научность стиля» (именно это выражение употребляет Й.Хакки, подразумевая, очевидно, художественность) заключалась в его точности, завершенности, лаконичности и объективности, все это необходимо писателю, для того чтобы полнее и правильнее сформулировать идею. Отсутствие этих «инструментов» приводит к расплывчатости связей и распаду социальной и смысловой ткани текста.

Идейный подъем литературы предполагает возрождение арабской философской мысли и культуры в целом. Й.Хакки убежден, что его призыв к развитию в литературе окажет влияние и на другие виды искусства: изобразительные, пластические, архитектурные, а также на развитие музыки.

В качестве образца критических суждений Й.Хакки приведем его слова о стиле Исмаила Вали ад-Дина в романе «Лунный» (الأقمر). Он описывает его как «стиль прокалывания иглой, пригодный для миниатюр, но не широких полотен, для песен, но не героического эпоса, иначе дыхание прервется, иссякнут убедительность и правдивость, прежде чем закончится такт. Автор утратил многое из того, что могло обеспечить ему успех: логическую связь в повествовании и описании, объемный диалог, внутренний монолог, его поэтику. Слово должно быть похожим на сверкание молнии, язык должен быть изящным, правильным и ясным» /35, 113-114/.

Й.Хакки, действительно, уникальный писатель, поставивший свое перо на службу египетской литературе и арабскому языку, постоянно призывающий к работе над усовершенствованием языка произведения, к точности и конкретности описаний. Ради достижения этой точности и конкретности он сам порой употребляет до семи и более определений, например: эпитеты человека – «волокитчик», «обманщик», «проныра», «льстец», «глубоко копающий», «целеустремленный», «неграмотный, но разбирающийся в юридических формальностях лучше любого адвоката» и т.д. У каждого эпитета своя роль и участие в определении и характеристике образа, причем «поток» эпитетов может занимать не одну страницу. Его недостижимое красноречие стало возможным благодаря таким качествам, как опыт и глубокое знание предмета, тонкая наблюдательность и особая чувствительность, а также поэтичный язык. Благодаря

им самобытный художник создает свой художественный мир.

Как уже упоминалось, две первые критические книги Й.Хакки «Шаги в критике» и «Аромат возлюбленных» представляют собой критику конкретных произведений и авторов.

Что же касается сборника «Гимн простоте», то он посвящен писательскому искусству, в частности искусству написания рассказов. В этой книге сочетаются аспекты теоретический и исследовательский, т.е. автор как бы подводит итоги своим «полевым исследованиям» и обобщает их. Он возвращается к своей ироничной и порой жесткой манере, хотя не упоминает ничьих имен, давая общие характеристики и замечания. Композиционно она состоит из двух частей - в первой собраны 27 статей по теории и критике жанра, опубликованных в 60-70-е годы в журналах и газетах, во второй части идут предисловия или рецензии к 14 сборникам рассказов египетских писателей и одного саудовского автора.

На наш взгляд, теоретические статьи этой книги занимают особое место в критическом наследии Й.Хакки, поскольку в них выражены основные концепции и принципы писательского творчества, сконцентрирован его собственный опыт и подведены итоги развития жанра новеллы за весь предыдущий период. Даже по названиям статей можно судить о широком охвате проблем современной литературы:

- Для кого пишет писатель (لمن يكتب الكاتب),
- Первое требование (المطلوب الاول),
- Стиль и стиль (أسلوب و أسلوب),
- Бедность языка (الفقر اللغوى),
- Гимн простоте (أنشودة البساطة),
- Рассказ о жизни (قصة العمر),
- В подземных туннелях души (فى سراديب النفس),
- Художественная литература сегодня (الادب القصصى اليوم).

Книга насыщена основополагающими идеями, которыми Й.Хакки делится с молодыми литераторами, и которые считает

обязательными, прежде всего для самого себя. Каждый писатель, по его мнению, должен отдавать себе отчет, что он пишет не для себя (эту мысль Й.Хакки с негодованием отвергает), а для масс, но кто они эти массы? Во-первых, все предшествующие и современные крупные писатели, обращаясь к этой элите, он возвышается сам, черпает из них идейного и духовного богатства, очищается от всего наносного, от шелухи, скрывающей его истинную суть. Это тот уровень, в котором «теряют важность национальные, языковые, временные различия, важна только человеческая душа с ее силой и слабостью, скрытностью и обнаженностью, красотой и безобразием, способностью возвыситься и спастись, способностью пасть и разрушать, со всеми песнями мольбы и любви, со всеми криками отчаяния и муки» /7, 12/.

И, во-вторых, писатель обращается к своему народу, людям среди которых он родился и умрет, которые при всей разности их обликов и характеров обладают той подлинной сущностью, неизменяющейся из века в век, которая и составляет самобытность этого народа. И духовное сотрудничество (المشاركة الوجدانية) писателя и масс, когда происходит контакт сердца, чувства, соприсутствие и соучастие, является основным условием «их встречи». И еще, считает Й.Хакки, писатель должен верить, ... «верить хотя бы во что-то» (الايمان بشيء).

Еще одним кредо писателя является утверждение о том, что все виды искусства берут начало из одного источника. Это - отказ от восприятия реальности – Вселенной, человека жизни – и воспроизведения ее в констатирующей форме с претензией и даже гордостью за то, что она – абсолютно правдива, а напротив «снятие» этой реальности или удаление от нее на расстояние и воспроизведение в собственной эстетической передаче, опирающейся на воображение. Как критик Хакки с сожалением отмечает появление большого количества рассказов в стиле констатации фактов или событий со словесными выражениями, словно вытасченными из словаря. В них уже нет подчиненности правилам средневековой риторики, обязательной музыкальности и орнаментальности фраз, но нет и печати автора, индивидуальности его художественного

темперамента. А он должен быть – темперамент, и должен опираться на богатую гамму чувств и эмоций, т.е. духовную культуру, на сочетание знания, ума и пронизательности, т.е. интеллект. При этом равновесие между духовным и умственным не должно нарушаться, в этом заключается смысл афоризма: (منضبط الفن انفعال) «Искусство – это регулируемое возбуждение», ведь возбуждение – это деятельность духа, а дисциплина – это деятельность ума.

На протяжении всего своего творчества, и как писатель, и как критик, Й.Хакки уделял особое внимание стилю письменной речи. В одной из статей сборника он указывает, что существует два вида стиля – тяжелый, «убийственный», как он выражается, и мягкий, приятный для чтения. Он приводит множество примеров, суть которых сводится к тому, что «тяжелый» стиль насыщен огромным количеством глаголов в прошедшем времени (например, в 4-х строчках 15 раз упоминается глагол كان), которые порой дублируют друг друга. В результате создается впечатление, что описываемые события имели место давным-давно, и для читателя они «мертвы» или предельно далеки. Что же касается «мягкого» стиля, который кажется Хакки предпочтительнее, то при помощи глаголов настоящего времени, повелительного или сослагательного наклонений прошлое «оживает», событие сохраняет свою спонтанность, неожиданность, движение, а рассказ обязательно должен заключать в себе движение. Допускается чередование или смешение временной последовательности, для возвращения в прошлое можно использовать «внутренний монолог». «Тяжелый» стиль – это и чрезмерная насыщенность текста сравнениями, которые часто из-за их большого количества становятся неуместными. Сравнение, как некая абстрагирующая фигура речи, должно создавать не плоское отражение, а тени и полутона, считает писатель. Его особое чуткое отношение к Слову проявляется в таких, напоминающих гимн, выражениях: «Слова превосходят мелодии и краски в способности вдохновлять, заменяя одно слово на другое, лучшее. Это вдохновение достигает иногда такой степени, что воспринимается как отчетливо услышанный шепот, как будто бы слово, приходя на ум, тут же тащит за собой всех подобных себе: синонимы, похожие и родственные

слова, семью слов с тем же значением, демонстрирующих все тончайшие оттенки и отличия, члены этой семьи толпятся, чтобы вырвалось то, которое выберет писатель, потому что оно – лучше других, как оно утверждает. Однако опасно доверять с первого взгляда, слова тоже имеют способность и желание сыграть шутку с писателем, чтобы проверить истинность его знания и уверенность в отношении к ним, степень его власти над ними и сознательности. Писатель придет в крайнее замешательство, среди тех слов, которые окружают его есть не только живые, но и мертвые...пошатываясь, как бы из могилы, идут к нему слова, чье время, как ему кажется, уже ушло. Поистине, перо писателя - труба в день Воскресения, за ним последует другое слово – плод опередившего его ума, так что он почти физически ощутит как этот плод поглотит его, и он потеряет свою самостоятельность... Есть только одно спасение для писателя – узнать, как заключается мир между пределом и беспредельностью...» /7, 59-64/.

Статьи-размышления, статьи-воспоминания Й.Хакки 60-х годов, публиковавшиеся в «المساء», «التعاون», «المجلة», «الثقافة» были собраны в книжку под названием «Мусор из лавки». Писатель вспоминает годы своего детства с их яркостью и незабываемостью впечатлений, чувств, с верой в сказки и народные приметы, с ночными страхами и радостью раннего пробуждения в безопасном и уютном доме. Воспоминания о дипломатической службе в Саудовской Аравии одновременно знакомят нас с историей отношений Египта и Саудовского Королевства, с периодом начала нефтяных разработок в этой стране, с судьбами некоторых известнейших дипломатов и разведчиков первой половины XX века. Но для нас важнее исторической ценности данных очерков, которая, конечно, несомненна их художественная значимость. Литературный талант Й.Хакки проявляется во всех его произведениях в языке и стиле, а в данной серии статей он демонстрирует глубокое знание и понимание крылатых слов и выражений арабского литературного языка, которые как бы достает одно за другим из сокровищницы самобытной словесности, бережно отряхивает от «пыли веков», и вставляет в современный текст, украшая его нормами средневековой мудрости.

«Этот львенок от того льва» – (Яблоко от яблони недалеко падает) – «ذلك الاسد هذا الشبل من»,

«Как прекрасен мир после ссоры» - «ما احلى الصلاح بعد الخصام»,

«Родственники подобный скорпионам» – «الاقارب كالعقارب»,

«Даже белый кырш пригодится в черный день» –

«القرش الابيض ينفع فى اليوم الاسود»,

«Если очень нужно, женщина и кокеткой станет» – (Нужда заставит) – «الغناجة المحتاجة»,

«От врага берегись один раз, а от друга - тысячу раз,

Возможно, друг изменится, а он знает, чем тебе навредить»

...«احذر عدوك مرة و اخذر صديقك الف مرة، فربما انقلب الصديق فكان اعلم بالمضرة».

Й.Хакки не всегда признает универсальность этой народной мудрости, по его мнению, многие из пословиц и поговорок сложились по какому-то конкретному поводу и оправдывают себя в одной ситуации, но неверны для другой ситуации.

Сам он верит в дружбу, добрые отношения между людьми, и ему не очень нравятся те, кто «заперт в своей раковине». Все эти выражения сегодня представляют интерес не столько из-за вложенного в них содержания, сколько из-за лаконичности и четкости формы, умения в сжатом и оригинальном виде или в ярком, концентрированном и понятном каждому человеку образе воплотить некую мысль, философскую и нравственную идею. Оригинальность образов, юмор, смешанный с горечью, присутствуют во всех очерках писателя. Например: «Речь пойдет о начальной школе, которая поглотила часть моей жизни от 7 до 11 лет. Она замесила мое сырое детство своими крепкими, как дерево руками в своем окаменевшем горшке, разобрав его на части и растворив их сначала в стоячей воде, а затем жестоко раздавив, отбив и отколотив их. После того, как все было размешано и превратилось в единую массу, она разрешила меня на кусочки, бросила в жаркий огонь в виде безвкусной лепешки (в тесте этой школы не бывает соли), похожей на все ее другие лепешки, которые затем переходят в среднюю школу, держа в руках свидетельство. В этом состоит забота этой школы. Ей нужно внешнее. Что касается внутреннего, то

оно не покоряется подобно твердой косточке плода, кости под натянутой на них кожей» /9, 47/.

В этом сложном образе переданы жестокость и тупость системы начальной школы, оболванивание личности, формализм процесса образования и даже внутренний бунт детей против давления и насилия над их душами.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Й.Хакки. Киндил Умм Хашим. Собрание сочинений №1. Каир. 1997
2. Й.Хакки. Фаджр ал-кысса-л-мысрийиа. Собрание сочинений №2. Каир. 1997
3. Й.Хакки. Хутуат фи-л-накд. Собрание сочинений №5. Каир. 1976
4. Й.Хакки. Нас фи-з-Зил. Собрание сочинений №9. Каир. 1994
5. Й.Хакки. Халлиха ала-л-Аллахи. Собрание сочинений №6. Каир. 1995
6. Й.Хакки. Ишк –л-Калима. Собрание сочинений №23. Каир. 1997
7. Й.Хакки. Уншуда-л-бисата. Собрание сочинений №14. Каир. 1997
8. Й.Хакки. Фикра фи-бтисама. Собрание сочинений №3. Каир. 1986
9. Й.Хакки. Куннаса-д-дукан. Собрание сочинений №28. Каир. 1995
10. Й.Хакки. О, ночь! О, глаз!. Собрание сочинений №15. Каир. 1999
11. Й.Хакки. Хакиба фи йад мусафир. Собрание сочинений №11. Каир. 1997
12. Й.Хакки. Мин баб-л-Ушм. Собрание сочинений №24 Каир. 2000
13. Акбаров М.Х. Сирийский рассказ. Т: Фан. 1975.

14. Али-заде Э.А. Египетская новелла. М. 1974.
15. Али-заде Э.А. Махмуд Теймур. М. 1983.
16. Борисов В.М. Современная египетская проза. М. 1961.
17. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.1998.
18. Кирпиченко В. Современная египетская проза 60-70-е г. М. 1986.
19. Крымский А.Е. История новой арабской литературы XIX-нач. XX века.М. 1971.
20. Литературный энциклопедический словарь. М. 1987.

21. أحمد إبراهيم الهوارى. الرحيل إلى الأعماق. قراءة نقدية في قصص يحيى حقي // مجلة فصول. المجلد الثاني العدد 4. القاهرة 1982. ص. 59-72
22. أحمد عباس صالح. فكرة فايتسامة // جريدة "الجمهورية" 13/7/1962
23. أحمد الشيبية. الأسلوب الهيئة العامة للكتاب. القاهرة 1939
24. محمد بادي شريف "البحث في الأدب العربي" 1934
25. المقریزی. الوحوش يسمعون الموسيقى " حول كتاب خليها على الله". // جريدة "الجمهورية" 1974/8/10
26. شمعة في حياة يحيى حقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1975
27. إبراهيم المازنى. الديوان. القاهرة 1968
28. شكرى محمد عياد تجارب في الأدب و النقد. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967
29. عبد الحميد حسين "الوصول الفني للأدب". القاهرة 1934 // مجلة الفصول 1973
30. عبد الحميد حنورة. يحيى حقى مبدع // مجلة "إبداع" 3. 1983
31. عثمان العنتبلى. خطوات في النقد // جريدة "الأهرام" 1961/9/29
32. محمد إبراهيم حسين. يحيى حقى مبدعا و ناقد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1970
33. محمد مندور. في الميزان الجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1973
34. محمد حامد شوكت. الفن القصص في الأدب العربي الحديث. دار الفكر العربي. ط 1. القاهرة 1963. ص
35. ناجي نجيب. يحيى حقي والجيل الحنين. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1988
36. نعيم عطية. الضغوط الاجتماعية والارادة في قصص يحيى حقي // جريدة "المساء" 1967/11/7

**PEACE AND PROSPERITY THROUGH LITERATURE
IN MULTI CULTURAL SOCIETY
(WITH SPECIAL REFERENCE TO TELUGU POETRY
OF INDIAN MUSLIMS)**

MASTAN, Shaik
HINDĪSTAN/INDIA/ИНДИЯ

Literature is the reflection of the society and the society is the source of inspiration. Each absorbs acts and reacts Both are interdependent and each have impact on each other .The genuine literature promotes communal harmony that leads to establish peace in the multi cultural country like India. At times if it doesn't use properly that creates chaos and disturbance among the people which may not be estimated how it hurts and harms to the society. In a true spirit, it can be said that Literature can be used as a missile or patriotic missile too. It depends upon the person how he/she handles.

Literature, particularly poetry be considered as one of the fine arts. The purpose of the fine arts and the poetry (literature) is one and the same. Many poets and scholars either they may be Indians or foreigners advocated that the purpose of the poetry is pleasure and message, in other way it's delight and direction. It can be rightly ascertain that the literature should provide pleasure and lead to perform the duty of the human being with dignity. Welfare of the universe is the foremost purpose of the Kavya (literary work). Scholars are of opinion as '*Vishva shreyaha Kavya*' Such welfare oriented literary works will certainly develop cordial relations among the people of the universe.

India is abode for different religions, races, sects, casts, languages and cultures. It's a nation where unity in diversity prevails. Strong faith of the people in Secularism that strengthens love and harmony, unity and oneness, co-operation and co-existence, peace and prosperity among the people of India. This is the reason while at disturbances occurred in any part of the country due to external forces or internal forces, then every corner of the nation rises it's voice for the restoration of peace and harmony through their respective literatures. Different languages, literatures, arts have a vital role to strengthen peace among the people. Writers of different

religions and languages produce literary works to promote peace in the country. Since they have respect towards other religions and culture, they select themes from other than their religions. It highlights their respect and love towards other communities among themselves. As per my opinion a writer should be above to religion, race, cast, colour, creed etc; to whom all people of all religions are considered to be equal. Religious tolerance leads to develop communal harmony that establishes peace in the country. No doubt that all religions pave the way to bring peace and salvation in their own way. Ultimate goal is the same but ways are different to attain it. Many great souls strive hard in this direction to keep the society in peace and tranquility. No doubt writers too tried to fill up the gap through their writings. It is a continuous process. It is needless to point out why and how prophets of religions emerged then and there. If we understand the true spirit or meaning of the religions certainly there may not occur any disturbance in any part of the country or the world. We as the followers to them, it is our foremost duty to continue their mission which promotes and strengthens peace in the society. It is the duty of the every citizen of soil to follow the precious motto 'live and let live' which leads to establish Vasudhaiva kutumbakam, means Universal Family.

India experienced the suzerainty of many dynasties, both indigenous and foreign with quite different cultures that left their deep impression on Indian soil and soul that leads to flourish composite culture. Indian culture be known as composite culture because people belongs to different faiths with different cultures. They have respect towards the people of other than their own language, faith and culture that exposes through their involvement in activities in different arts. As mentioned earlier poetry is considered to be one of the fine arts. Here I would like to draw the attention that how far literature played its role to bring peace among the people in a multi cultural society. The major regional languages of India has rich literature. Love, affection, kind, compassion etc; may lead to promote peace among the people. To strengthen such noble feelings, India has adopted the secular democratic constitution that provides equal opportunities to all the people with equal respect to all religions in a multi cultural society. Many writers strive to bring peace through their writings.

Literature is one of the effective devices to bring peace in the society. In this paper an attempt is made to bring forth the role of the some of the Indian Muslim Telugu poets/writers in particular and others in general who tried to promote peace in multi cultural society. Despite their own cultural

identity some of them choose themes to their literary works from other religions along with cultures. So many poets expressed their notions and feelings to establish peace in the society through their writings.

Telugu, one of the major regional languages of India. It is the mother tongue to other than Muslims and the official Language of Andhra Pradesh, one of the Southern States of India. The long Muslim rule and British rule on India left it's impression on Indian culture. The fusion of the above cultures with native Indian Culture resulted to emerge a composite culture in India. Telugu literature is one of the richest literatures of India. Andhra Muslims, irrespective of their mother tongue, Urdu they are producing literary works in Telugu. This is not only in the case of Muslims of Andhra Pradesh but in any part of India, Muslims are acquiring that particular regional language and producing literary works in that particular language though their mother tongue is Urdu. But there are some regions where the regional language itself is the mother tongue to Muslims but not Urdu language because it has no roots there.

There is a large number of Muslim Telugu writers in India. Some of the Muslim Telugu writers composed their literary works based on the stories of Mahabharat Ramayan, Bhagavat etc; which are pious books of Hindus. Selecting themes from other faiths indicate the secular vision of the writers. Works like 'Anasuya devi', 'Mahabharata Kauravarangamu', of Umar Ali shah, 'Rayabaramu' of Mohd.Qasim saheb, 'Amba' of Papa saheb,etc; are belong to Mahabharat.Works like 'Uttara Rama charitra', 'Pratima',of Mohd. Qasim Saheb, 'Seetharama Satakam' of Syed Ali, 'Sreemadvalmiki Ramayanam of Umar Ali shah are from Ramayan. 'Danava Vadha' of Umar Alishah is from Bhagavat. There are some historical works which highlight the role of both Hindu and Muslim rulers. These works strengthen patriotism and integrity of the country. Such works are 'Chandra Gupta', 'Barhini Devi', and 'Mamatha' of Umar Ali Shah, 'Purushothamudu' of Shaik Dariya Hussain, 'Dasipanna' of Shaik Dawood Saheb, 'Ranisamyukta' of Papa Saheb, 'Jalalnama', 'Qutubnama' of Shaik Budan Saheb, 'Amrita murthi'of Dastagir etc; Some writers responded to the burning social issues like untouchability,dowry system,castism etc;Literary works like ' Madhu' of Syed Mastan, 'Samskara pranayam' Shaik Dawood Saheb, 'Aavedana' of Mohd.Yar, 'Vedanasaurabhamu' of Mohd Ali tried to root out the social evils inorder to establish peace in the society. Confining to the time and space I would like to give a few examples only along with the writers of other faiths too.

Shaik Budan Saheb described Muslims and Hindus as two wheels of a cart. If any harm happens to any one of the wheels, the cart cannot move. He also describes the relation between Muslims and Hindus during the time of Golkonda Sultans as under.....

*“ksheeramulo niramu vale
daaramu sudiyunu rendu davilina bhangin
guralalo karamu vale
kurimi Hindu –Muslimu kutamulamaren”*

Translation:

*“water in the milk
thread in the needle
chilli powder in curries
so flourished Hindus and Muslims”*

A.C.Dastagir in his work ‘Amritamurthi’ tried to promote religious harmony .He advocates for it as..

*“paalakundevandainanemi? Vaani mathama
deediaina nemi? Ee srishti lona
kulamathala vairudhyalagodava yela?
Maanavatha kante nuthama mathu galade?”*

Translation:

*“who ever may be the ruler,
what ever his religion may be
why worthless religious quarrels
Is there any religion than humanitarianism?”*

Papa Saheb’s one of his works ‘Rani Samyukta’ promotes patriotism among the people.He advocates this noble notion through one of the characters as

*“Parama pavitra maina mana Bharatha bhumi prathishta swardha tha
thparamathi dummulo galupu thandri ye kaadu marevvadainanun
stira karavala dharalanu nirdaya gonthulu gothu gorrelam
garani,dadusru gaartha sthitha khadgamu niccheda niiku gaankagaa”*

Translation:

*“India is a sacred land
who ever tries to defame
even father too can't be spared
my sharpen knife cuts their heads”*

When there was disaster due to religious conflict between Saivism and Vaishnavism, Thikkanna one of the translators of Mahabharat (Indian Epic) tried to bring people of said two faiths into one fold by advocating Hari (Vishnu) Hara (Siva) philosophy. Mohammad Hussain, a muslim Telugu poet produced a poetical work in which he tried to wipe out the different opinions of above said faiths as under....

*“Hari devundani kondaru
Harudee vibhudanchu kondaranduru; neevu
eruthegal kakhila mathakula
narigedu vaaralaku bathivi harihata natha”*

Translation:

*“ some people believe Hari (Vishnu) as God
some are of opinion Hara (Siva) as God
you ! God to both and for all
you are almighty O ! Hariharanatha”*

Gurajada Apparao, a renowned patriotic Telugu poet and social reformer aspires that universe should exist like a family. He advocates universal brotherhood which Islam religion promotes. He says in his poetry as

*“yella lokamu okkailai
varna bhedamulella kallai*

*annadammula valenu jaathulu
mathamulanni melagavalenoi”*

Translation:

*“ whole world becomes one home
all racial distinctions fade away
all religions and races behave like brothers
unitedly hand in hand, people should walk”*

Narayana Reddy, an ideal Telugu poet says to bring people of different faiths closer and closer.....

*“ningi lopala levu yellalu
neeradhini kanaraavu yellalu
yenduki dharani thalammuna
iruku vaadalu inupa godalu”*

Translation :

*“no boundaries in the sky
no borders in water(sea)
then why only on earth
narrow lanes and iron walls”*

further he says...

*“to which cast moon light belongs
to which cast wind belongs
humanisam is like that
which is the highest of all*

Mangipudi P Sarma, a Telugu poet depicts as.....

*“hindu musulmanulandaramu vachamu
boudha sikhulu yeeka bhavulai vachamu
brahmana panchamul balisi kalisochamu
mabheda bhava manta kalipeesamu
mammu mannimpavamma! Maathalli
mammadarimpa vamma”*

Translation:

*“Hindus, Muslims all arrived
Buddhists, Sikhs reached with
One will all differences left in
Bonfire pardon us o! mother
India make us feel happy”*

Syed Mujeer, a patriotic poet of Telugu suggests universal love to establish peace. He expresses as.....

*“samaramulu samadhi chesi
saanthi punadi veesi
viswamandiragramu pai
saanthi dhvajam nilpudaam”*

Translation:

*“bury the battles
lay foundation for peace
on the temple of universe
proclaim universal love
establish universal peace”*

He too fore casts as

*“maanavatha aikyathaku
mandirammu nirminchu
kaalamokati raavalani
kalapandi bhujam bhujam
maanavundu maanavundai
melagaalani aasisthu....”*

Translation;

*“for unity of humanity
time should come*

to construct a temple.

touch shoulder to shoulder

to live man as man”

Nazir Akbarabadi a noted Hindusthani/Hindi poet says as

*“Jhagra na kar millat-o-majhab ka koi yan
jis rah mein jo aan pade khush rahe har aan
zunnar gale ya ki bagal beech ho Quran
aashik to kalandar hai, na Hindu na Musalman”*

Translation:

*“do not quarrel for cast and creed
whatever path one comes across
let him follow happily
whether he be Hindu or Muslim”*

Kazi Nazrul Islam, a popular Bangla poet expressed his feelings as....

*“Of equality I sing
where all barriers and differences
between man and man have vanished,
where Hindus, Muslims, Buddhists
and Christians have mingled together.
Of equality I sing”*

Allhama Iqbal, a renowned Urdu poet says...

*“majhab nahi sikhatha
aapas me bhair rakhana”*

It means religion did not teach enmity among people

The above notions, feelings, messages etc; advocated through their respective literary works may certainly lead to enhance communal harmony among the people of different faiths which ultimately strengthens peace in multi cultural countries. It is obvious to be mentioned that religious tolerance, love and affection towards fellow being leads to strengthen communal harmony which leads to promote peace in the country. Literature

is one of the means to attain peace in multi cultural countries I do hope that the motto of 38th ICANAS “Peace at Home, Peace in the world” inspired by a famous phrase of great Turkish leader Mustafa Kemal Ataturk, a peace flag of 20th century may certainly be fulfilled and at certain point of time the World may achieve peace that may lead to establish *Vasudhaiva Kutumbkam* (Universal family) which Islam religion preaches.

‘Inshah Allah’, ‘Aameen’, ‘Thathastu’ ‘Allah Rakhe’.

OSMAN TÜRKAY YARATICILIĞINDA MİSTİSİZM

MEMMEDOVA, Elmira
AZERBAYCAN/AZERBAIJAN/AЗЕРБАЙДЖАН

ÖZET

XX. asır insanlık tarihinde bilimin, teknolojinin yüksek gelişme dönemidir. Bu yüzyılda insanoğlu uzayı fethetmiş, doğanın, kainatın birçok gizemlerini öğrenmeği başarmıştır. Ama evren henüz beşeriyete tüm sırlarını açmamıştır. Bu nedenle mistisizm bugünkü hayatımızda da yer almaktadır.

Geçen yüzyılın büyük şairlerinden biri – Osman Türkay’ın edebî yapıtlarında mistisizm büyük ölçüde yansımaktadır. Dünya edebiyatında Uzay Çağı Mistiği olarak bilinen Türkay, edebi eserlerinde evrenin derinliklerine uzanmakta ve akıldışı yolculuklara çıkmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için evrenbilimden, mitolojiden, mistisizmden yararlanmaktadır. “Lotusun İçine Uçmak” başlıklı modern destanı bunun en iyi örneğidir. Destanda mistik varlıklar olan iki kız – Göktürk Şafağı ve Kainatlar Şafağı vardır. Onlar yeryüzünde de, uçakta da ozanın peşindedirler ve evrenin sırlarını anlamakta şaire yardım gösteriyorlar.

Evrenin, uzayın sırlarını çözmek şimdilik bilimin güçleri dışındadır. Evrenbilime, kozmolojiye ait birçok ilmi eserleri incelediği belli olan ozan bilimsel olanakların bittiği yerde mistisizme müracaat ediyor. Bu destanda da şair Türk ve Hint mitolojisine istinat ediyor, aynı zamanda mistik uzay yaratıklarını da tasvir ediyor.

Osman Türkay mistisizmle ilgili şöyle diyor: “... kozmik olan tüm dinler, akılı aşan, mantıksal yöntemle açıklanamayan şeyleri mistisizm yolu ile anlatmıştır. Şairler de mistisizmden geniş ölçüde yararlanarak Tanrı ile, evren ile bütünleşme yollarını açmışlardır.”

Bu görüşünde belirttiği gibi, Osman Türkay, “7 Telli”, “Uyurgezer”, “Beethoven’de Aydınlığa Uyanmak”, “Evrenin Düşünde Gezin” şiir kitaplarında, “Piramit Üçlüsü” oyununda bilimi ve mistisizmi bağdaştırmaya çalışıyor. Hatta “Piramit Üçlüsü” oyununda Nuh Peygamberi bir uzay aracında tasvir ediyor.

Anahtar Kelimeler: Osman Türkay, mistisizm, Gök tanrı, evrenbilim, uzay, mitoloji.

ABSTRACT

Mysticism in Osman Turkey's Work

Mysticism had a strong influence on the literature of one of the biggest poets of the last century Osman Turkey. Well-known in World literature as a Space Age Poet Osman Turkey described secrets of the Universe in his literary creations. For this purpose he used cosmology, mythology and mysticism. The best example is his modern novel "Fly into the lotus". Two mystical girls – Goyturk Shafaqi and Kainatlar Shafaqi are presented in this novel. They follow the poet everywhere on the Earth and in the aircraft and help him to learn the secrets of the Universe.

For the time being it is outside the science to explain the secrets of Space. While researching literary publications concerning the Astronomy, author adverts to mysticism when the science explanations are exhausted. In this novel author also refers to Turkish and Indian mythologies.

With regard to mysticism Osman Turkeys said: "...all cosmic religions explain the things by using mysticism where logically methods are useless. Widely using mysticism poets could find the ways of merging the Universe and God"

As it was mentioned in the above said statement Osman Turkey in his poems collections "7 Telli", "Sleepwalker", "Bethovende Aydınliqa oyanmaq", "Roaming about the Universe", and play "Trio of pyramids" tried to merge both science and mysticism. Moreover in the play "Trio of pyramids" he showed the prophet Noah in the spacecraft.

Key Words: Osman Turkey, Mysticism, Goktanrı, Cosmology, Space, Mythology.

"Kaynağını dinden alan, tecrit olmaya ve 'vecd'e dayalı bir sistem olan mistisizme göre, insanoğlu akıl yolu ile kavrayamayacağı Tanrı'yı ancak metafizik bir sezgiyle kavrayabilir. Bilinmeyene, sonsuzluğa, mükemmelliğe, doğaüstü varlığa sezgi yoluyla ulaşmasında en önemli araçları tecrit olma (dış dünya ile ilişkilerini minimum düzeye indirme), vecd ve 'trans'tır." (Mistisizm, web) Bu vecd yoluyla şairler her zaman, yani eski dönemlerde ve bugün Tanrı'yı kavrama, onunla buluşma ve bütünleşme yollarını aramışlardır. Mutasavvıf şairlerin yaratıcılığında bunu gördüğü-

müz gibi, modern Türk şiirinde de örneklerine rastlamaktayız. Asaf Hâlet Çelebi, Sezai Karakoç, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve başkalarının şiirleriyle ilgili bu yönde incelemeler yapılmıştır: 1) Dr. Raşit Koç. Mevlana'dan Buda'ya Fenafillah'tan Nirvana'ya Mistisizm ve Asaf Hâlet Çelebi, 2) Taccettin Şimşek. Türk Şiirinde Dinî-Mistik Duyuş 3) Macit Muhsin "Modern Mistik Şiirin Ufukları: Sezai Karakoç'un Şiiri" vb. Bu bildirimizdeyse Kıbrıslı şair Osman Türkay'ın mistisizmle ilgili eserlerini değerlendireceğiz. Osman Türkay'ın eleştirmenler tarafından "Uzay Çağı Mistiği" olarak adlandırılmasının nedeni onun şiirlerinin evrenbilimle ve mitolojiyle aynı zamanda ilişkili olmasıdır. Şiirlerinin bu özelliği Osman Türkay'ı başka mistik şairlerden farklı yapan tarafıdır. Şairin ilk dönem şiirlerinden başlayarak bütün yaratıcılığı boyunca Tanrı'yı arayıp bulma çabalarının sürdüğünü görüyoruz. Örneğin, mitolojik, ilmî, dinî tasavvurların sisteminden ve sentezinden yaranan "Dönüş" başlıklı şiirinde inanç ve gerçeklik konularının aydınlanmasına çalışılıyor. Şair Tanrıya seslenerek Ondan nerede olduğunu soruyor:

Sesin gelmede kulaklarıma sesin
 Sen ki kalbimde bir heykelsin
 Sen neredesin
 Sen neredesin (Türkay, 1959; 63)

Dünyanın dört bir tarafına seslenerek kutsal varlığı duymağa ceht eden insana nihayet onun sesini duymak nasip oluyor. Şiirde dikkate değer özelliklerden birisi buradaki Tanrıyla Türk mitolojisindeki, "Oğuz Kağan" destanındaki Gökten süzülen mavi ışık arasında paralelliğin olmasıdır. Daha doğru deyimle bu, yeni Tanrı arayışı değil, başlangıca, mitolojiye dönüştür. Belki, eserin adı da buradan kaynaklanmıştır. Genellikle, Osman Türkay beşeriyetin, özellikle de Türklerin gökten indirildiğini ve bütün evrenin bahsettiğimiz ışıktan varolduğunu söylüyordu:

Bu ışıқта muhabbet var,
 Bu ışıқта merhamet var.
 Miracında Muhammed var
 Sen var,
 Ben var,
 Bu ışıқта
 Işık ışık
 Bir evren var (Türkay, 1959; 67)

Şairin Rusyalı araştırmacısı Ravil Bukarayev yazır: «Türkay ona göre kozmos şairi değildi ki, eski Yunan ve Mısır mitlerini bilirdi, onun şiirlerinde aynı zamanda seleflerinin – Gök Türklerin semavi, yıldız menşeli olması miti de hallolunmuştu, buna göre de Türk dili daima onun için sema dili olarak kalmıştır». (Bukarayev, 2001; 3) Şiirlerinden birinde «dinim ışık dini, yurdum gök boşluğu ve bütün evren», – diye yazan Türkay'ın bu beyanatını kozmopolit ve milli-genetik manada anlamak mümkündür. Fikrin taşıdığı ilk mana aydındır, ikinci mana ise Türk kozmogonik mitiyle bağlıdır. «Gök boşluğu» Türk mitolojisinde Göktürlere mahsus mekan, «ışık» ise yaratış zamanı Gökten süzülen mavi ışıktır.

“Mistik düşünce ikiye ayrılır: panteizm ve pananteizm. İlki evreni tanrı olarak görür, ya da tersi. İkincisi ise evreni tanrıda görür. İlkinde kişisel bir tanrıya yer yokken ikincisi evreni tanrının bir parçası olarak görür. İlki hayatın akışına değişime özel bir önem vererek doğayla bütünleşmeyi savunurken ikincisi doğayı tanrının bir eseri olarak kavrar. Mistisizm ikisinde de farklı kavrayış ve algılamalar doğurur. İki sistemin birleşimi olarak görülebilecek süreç teolojisi ise evrenin Tanrıyla beraber devindiğini savunmaktadır”. (Mistisizm, web) Bizce, Osman Türkay “Dönüş” şiirinde bu iki sistemi birleştiriyor, yani mistik düşünceyle evrendeki her bir nesne ile Tanrının bütünlüğünü ve onların birlikte devindiğini kabulleniyor.

Bu bakımdan Osman Türkay'ın mistik, mitolojik dünya görüşü “Lotus’un İçine Uçmak” modern destanında daha iyi şekilde yansımıştır. Destan girişten ve 12 bölümden oluşuyor. Eserde peri gibi insan cildine giren iki ikiz kız – Göktürk Şafağı ve Kainatlar Şafağı vardır. Bu kızlar eserin evvelinden şairi gözlemliyorlar ve Tanrıyla buluşmasında yardımcı oluyorlar.

Eserde Türkay'ın mistik görüşleri rüyasıyla ilgili olarak veriliyor. Bildiğimiz gibi, rüyalar mistisizmde büyük önem taşıyor. Bundan başka, girişte Göktürk Şafağı'nın nesirle şaire yazdığı mektupta (Göktürk Şafağı Kainatlar Ozanı Sempiternus'un kızıdır ve onun mektubunda Türklerin protarihi yansımıştır) haberdarlık ediliyor ki, Heathrow havalimanından Bankog'a – Dünya Şairlerinin X Kurultayına doğru yol alan Semperfidelis ikilem karşısında kalacaktır. O, kendi milletinin veya beşeriyetin geçmişine ve geleceğine ait sorular sorarak istediği bilgileri öğrene bilecektir. Uçakta yine de şairi yeşil gözlü kadın – Göktürk Şafağı ve yerüstü varlıklar gözlemliyorlar ve başka gezegenlerin insanları ellerinde psikometrler, gözlerinde dürbinler, teleskoplar onun ruhunu, vücudunu incelemeye çalışıyorlar. Osman Türkay yaratıcılığının ilginç tarafı da bu zaman ortaya çı-

kıyor; onun şiirleri ve piyesleri çağdaş, uzay çağı ve mit dönemi insanının makrokozmetik tasavvurlarının vahdetine çevriliyor. Bir şair olarak eleştirilenler tarafından ona verilen “Uzay Çağı Mistiği” adı da yanıtını burada buluyor ve şairin kendisinin açıklaması dikkatimizi çekiyor: “Uzay Çağı Mistiği demek, öncelikle bilime önem veren, ancak istediği sonuçları alamadığı durumlarda aklı aşan, deneyüstü yöntemle baş vuran bir şair yada sanatçıdır” (Yalçın, 1998: 57)

Fikrimizde, aşağıda “Lotusun İçine Uçmak” eserinden getireceğimiz örneği de işte bu yönden anlamak mümkündür:

Seni bulmak için verdiğim savaşlarda
Bir ömür tüketmişim de
Duymamıştım müziğinin içindeki buruk sevinci
Görememişim yüzündeki çizgilerde Samanyollarını (Türkay, 1990: 222)

Şüphesiz ki, burada söz konusu Tanrı’dır ve şairin 1959’da basılmış “7 Telli” kitabındaki yukarıda değindiğimiz “Dönüş” eserinden başlayarak bu tür aramalar bellidir. Türkay’ın İngilizce yazdığı eserlerden biri “God is Spiral” – “Tanrı Helezonidir” adlanır. Aslında semavi dinlerde, özellikle de İslam’da Allah’ın hiçbir forması yoktur. Bildiğimiz kadar Türk mitolojisinde de aynı özelliktedir. Öyleyse Osman Türkay’ın yazdıklarını anlamak için bilimsel kaynaklara başvurmak gerekir. Evrenbilimin verdiği bilgiye göre, “Bizim Galaksinin diskinde onun nüvesinden çıkan ve uçlarında bütünlükle yok olan helezoni dallar mevcut olmalıdır”. (Vorontsov, 1988; 134) Bu, genel görünüşte helezonu hatırlatıyor. Samanyolu – Ak Yol ise Galaksinin esasını oluşturuyor. Tabii ki, kozmik mitlerde Samanyolu hakkında çeşitli malûmatlar vardır; yani, bu, Gök Avcısının kızıağının izleri, “Kuşun yolu”, başka dünyaya götüren Ruhun yolu, yada Yerin Kozmos’a bağlandığı kendir gibi yorumlanıyor. (Mifolojiçeskiy, 1990: 659)

Aynı motifi “Piramit Üçlüsü” piyesinde de görmekteyiz. Burada da robotun yardımıyla kainatın enginliğini gözetleyen Rahip Wah sonsuz âlemin koynunda milyarlarca disk ve galaksiye rastlıyor. Sonda şu sonuca varılıyor ki, Tanrı ve kainat helezonidir. Bu ise sonsuzluk demektir.

Osman Türkay kainatta gök cisimlerinin daimi devinimini atomların (moleküllerin) yer değişmesine benzetiyor ve bunu Tanrısal senfoni adlandırıyor.

Samanyolu “Kozmik Ana”nın yüzünün bir çizgisidir ve bu yüzde henüz gizli kalan bölgeler çoktur. Bazı mısralarda Allah’ın lamekanlığı ve Yerde, Gökte, her bir varlıkta olması fikri Türkay tarafından kozmos yüzüne

göçürülüyor:

Kimse onu görmedi, göremedi, düşündü kavrayamadı

Çözmek ne demek gökyüzünü

En güzel gözlerinin derinliği

Bilimin saltık gücü, sanatın büyüğü (Türkay, 1990: 246)

Osman Türkay'a göre, henüz bilimin mutlak kudreti Kainatı tam fethetmekte, sanatın sihirli kuvvesi Tanrının varlığını açıklamakta yetersizdir ve bu, Kainatın ve Allah'ın mekan ve zamanca sonsuzluğu kavrama sürecini zorlaştırıyor.

Destanın X bölümünde Semperfidelis yanındaki tayf kadının elini tutarak uykuya dalıyor ve 7 düş görüyor. Tabii ki, 7 rakamının mistisizmle ilgisi vardır ve burada kutsal sayı ifade ediyor. Bu sayı göğün 7 katını sembolize ediyor ve şair en üst katta Tanrıya ulaşır. Mitolojide bu konuda bildiriliyor. «Eski Türklere göre, Güneşin, Ayın ve yıldızların dolaştığı ayrı gök katları vardı. Lakin bir ayrıca gök katı vardı ki, Yüce Tanrının o katta bulunduğu düşünülürdü». (Beydili, 2003; 135)

Üçüncü düşte Türkay Hint mitolojisine müracaat ediyor. O, gök taşından yontulmuş Budda'nı, kozmostan Yer yüzüne inen Brahma'nı görüyor. Şairin Hint mitoloji kahramanlarına yüz tutmasının nedeni kendisinin verdiği yorumda belli oluyor: “Uzay Çağı şiiri yazmak kolay değildir. Kişinin kendine göre felsefesi, kültürü, sanat gücü, yaratıcılığı olması gerekir. Hintliler bu yönde en başarılılar. Çünkü Hintliler mitolojilerinde Tanrıları uzaydan gelen yolcular olarak algılamışlar, kısaca sanatları ve edebiyatları gırtlığa kadar mistisizmin içine gömülmüş durumdadır. ” (Yalçın, 1998: 58)

Yedinci düşte şimşek çakıyor ve buluda benzer ışık görünüyor. Burada betimlenen renkler ışığın tayflarını, diske benzer uzay aracı Galaksinin küresel yıldız kümeleri sistemiyle birlikte tasvirini hatırlatıyor. Bu görüntüden vecde gelen Semperfidelis ışığı kendi doğal kitabı adlandırıyor ve büyük olasılıkla Türklerin ışıkla bağlı mitoloji metinlerine işaret etmek istiyor:

Sordum gökyüzünü örten karanlıklara

Ve yıldızlara: Işık sen nesin?

Işık sen neredesin? Açıkla kimliğini

Işık benim ışığım, en doğal kitabım (Türkay, 1990: 272)

Rüyasının bu hissesinde şair “Sempiternus diye daima baki olan Kainat Ozanı” ile karşılaşılıyor ve destandaki bu kahraman Dede Korkut'u hatırla-

tıyor. Dede Korkut'un kamil bilici olması, gelecekte haberler vermesi ve ozanlığı Sempiternus'un da özelliklerindedir. Semperfidelis'in Kainatlar Ozanı ile karşılaşmasından önce uçan dairelerdekilere okşar varlıkların ilginç tasviri verilir.

Bu varlıklar ona Asya nilüferini-lotusu sunuyorlar, Semperfidelis çiçeğin beyaz sütünü içtikçe hafızasını kaybediyor ve diskten hortum gibi ışık uzanarak onu içine alıyor. Mistik varlıklar onun kulağına ve yakasına bazı aygıtlar takırlar ki, bir – birlerinin konuştuklarını anlasınlar. Kainatlar Ozanının sarayına dahil olan Semperfidelis iki genç kadınla rastlaşır ve o, artık belleğini kaybedip, bütün kainatları kendisine vatan saysa da, kızlardan birinin gözleri hafızasında «şimşekler çaktırır».

Türkey'in «ışık soylarından yaratıklar» diye betimlediği bu gök varlıklarının geçirdikleri ayinin tasviri de eserde muayyen yer tutuyor ve tasavvuftan kaynaklanıyor. Her hangi bir tarikat mensupları kâmillik merhalesine ermek için bazı eylemler yaptıkları, çeşitli evrelerden geçtikleri gibi, eserdeki şair de Tanrıyla buluşmadan önce bir çok törenler icra ediyor. Ayinin sonunda ak alevden geçen ruhlar arınıp temizlenirler. Bu ayine katılan şair de yalnız kristal badele mey (şurup) içip beyaz alevde (narı - beyzada) temizlendikten sonra (tasavvufla ilgili değil mi?) Kainatlar Ozanı Sempiternus'la görüşmeyi başarıyor. Burada Kainatlar Ozanı Sempiternus mürşit, Semperfidelis ise mürittir. Tanrıya ulaşmak için önce onunla görüşmelidir. Tabii ki, Semperfidelis mürşitten bilmediği şeyleri öğrenmelidir. Bundan önce «arınma töreni»nin devamı olarak Sempiternus sırtındaki önü mavi, arkası siyah hırkasını çıkarıp ona giyindiriyor ve vücudu, fiziki varlığı yanıyor, yalnız ruhu kalıyor. Tabii ki, insanoğlu Yüce Yaratanla karşılaşmak için cesedi terk etmeli, ruhu kalmalıdır. Semperfidelis el bağlayıp Kainatlar Ozanının huzurunda dayanır. Saçları dağınık bulut kitlelerine benzeyen ve geniş mavi gözleri olan Sempiternus sarayın doğusunda ve batısında dayanmış iki şahane kadın heykelinden hangisini seçtiğini soruyor. Cevap Kainatlar Şafağı olur. Ozan onu çeşitli otomatik cihazların yerleştiği masasına aparır ve düğmelere basarak 7 hisseli kristal bir aygıtı çalıştırıyor.

Böylece, Sempiternus Kainat Şafağını seçen Semperfidelis'e Metagalaksinin modelini göstererek yorumlar yapıyor:

Bu gördüğün

bileşik kainatların bir modelidir

ana kainat ortada ... ötekiler uyduları (Türkey; 1990: 294)

Galaksideki yıldızların ve çeşitli uydularının merkez etrafında dönmesi aksiyoma şeklinde her kese malumdur. Türkay bunları Tanrıya mahsus bahçe adlandırıyor.

Çağdaş kozmoloji kuramlarda bu konuda yazılır: «Kozmik birliğin uçlarında nazik manevi materya yetiştirilmesi üzere sık materya «plantasyonları» yaratılır, sonra yetiştirilmiş ince materya kullanılmak için kozmosun uzak bölgelerine taşınır. Çünkü kozmosun sömürgeleştirilmesinin esasını onun ince manevi materya ile doldurulması teşkil ediyor. Bu da kendiliğinde kozmik fezanın durumu hakkında daimî ve gerekli malumatın teminatı demektir. Tabiidir ki, bu halde o «plantasyonlarda» istihsal olunan «mahsulün» keyfiyetine nezaret eden «bağban» –yaratıcı Allah da olmalıdır.» (Biz, 1992: 68)

Sempiternus pulsar, quasar, nova, supernova, akcücüler hakkında da bilgi vererek yaşamın enerji kaynaklarının bunlar olduğunu diyor. Sonra o, kozmik zincirlere benzeyen karanlık tünellerin mahiyetini açıklıyor: «Onlar ortadaki ana kainattan uydu kainatlara açılan kapılardır». İhtimal ki, karanlık tüneller deyilerken, «galaksilerin ve onların kümelerinin feza paylanmalarında muayyen kanuna uygunluk- kafesli-torlu kuruluş»undan bahsediliyor.

Semperfidelis bir kaç soruyla ona müracaat ediyor:

- 1) Kainatlar simetrik mi?
- 2) Başka Kainatlar sistemi var mı?

Birinci soruya evet, ikinci soruya ise «ben de bilmiyorum, yalnız karanlık derin sınırsız boşluklar vardır», cevaplarını alan Semperfidelis, nihayet, Kainatın geleceği ile bağlı sonuncu sorusunu veriyor. Kainatın ve kainatların boşluklarda tek bir atomun patlayıp genişlenmesinden yaranması nazariyesinin doğru olup-olmadığını ve eğer böyleyse, zincirleme tepkimelerde kainat sistemlerinin özelliklerini değiştirebileceğini, bunun ise yaşama son koyacağını mı soruyor ve uygun cevaplar buluyor.

Bizce, Osman Türkay'ın yaratıcılığındaki mistisizm, mistik yazarlardan Halil Cibran'ın görüşlerine daha çok benziyor. “Halil Cibran, insanı tanrıya götüren tek yolun kendi öz varlığından (içsel varlık) geçtiğine inanan doğu mistisizminin etkisi altındadır. Halil Cibran'ın eserlerine yansıyan temel düşünce tüm evreni ve varoluşu kapsayan kutsal bir büyüklükle bütünleşme arayışıdır.” (Kamer, 2006: 1) Hakikaten, Tanrıyla bütünleşme ya da mistisizmin temel düşüncesi olan kutsal varlıkla buluşmaya Osman Türkay'ın da adını andığımız destanında rastlıyoruz. O, bütün kainatla-

rın Yüce Tanrı tarafından yaratıldığı kanısındadır ve eserin sonuna doğru materyalistlerin materya yaranmıyor ve kaybolmuyor tezini ireli sürerek «kainatın başlangıcı» kabilden soruları manasız bulmaları, idealistlerin ise bu muhteşem, dakik, sırlı ve sihirli alemlerin mutlak ilahi yaratıcısının mevcutluğunda ısrar etmeleri kimi farklı yaşamalardan ikincini seçen Türkay, eserin kahramanını yüce Tanrının dergahına, kainatların en yüksek noktasına götürür:

Şimdi burası
tüm kainatların
görülebileceği en yüksek nokta
yani Kainatların Şafak Noktası (Türkay, 1990: 303)

Ve Semperfidelis bu yükseklikten öyle müthiş bir güzellik ve genişlik gözlemliyor ki, vecde gelerek «Tanrı», «Tanrı» diye sesleniyor ve uykudan uyanıyor. Aşağıdaki mısralar ise o Yüce Varlığın dilinden seslenmektedir:

Siz bir parçasınız bu kainatlarda, ben başka parça
Hepimiz birleşiriz, böylece varlık bütünlenir
Bensiz siz bir anlam değilsiniz
Sizsiz benim varlığımı bilecek, düşünecek yok
Öyleyse siz ve ben yaşayacağız sonsuza dek (Türkay, 1990: 303)

İşte mistik düşüncede yer alan panteizm ve pananteizm ve tasavvufi düşüncenin esasını oluşturan vahdet-ivücut kavramı Osman Türkay yaratıcılığının bu noktasında karşımıza çıkıyor. Tabii ki, mitolojinin de etkisi vardır. Sempiternus'un Semperfidelis'e Kainatın formasını göstermesi «Bhagavad - Gita»nın XI bölümünde nilüfer gözlü Krişna'nın kozmos aleminin genişliğini, sonsuzluğun mahiyetini Arcuna'ya anlatmasını hatırlatıyor. (Bkz. Bhakivedanta, 1991: 471)

Bundan sonra uykudan uyanan Semperfidelis yanındaki kadının yok olduğunu görür, onun yerinden mektup buluyor. Yanındakilerden kadının nereye gittiğini soruyor, her kes o yerin boş olduğunu söylüyor, yalnız bir buddist rahip orada fevkalade iki parıltını gördüğünü diyor. Tabii ki, Türkay eserini yazan zaman uçan dairelere dair materyallerden da istifade etmiş ve hatta kendisini de onlardan biri saymıştır:

Uyuyorum artık, bu dünya benim olmasa da
Yine onun bağrındayım, belli ki soluduğum onun havası
...Kanım bile lacivettir, bir okyanus sonsuzluğu
belli ki bu mavi dünyalı olduğuma kanıt (Türkay, 1990: 258)

Söylediğimiz gibi, Türkay bu eserini yazan zaman mitolojiden, tasavvufun ve evrenbilimden yararlanmıştı. Yukarıda tasvir edilen ayın, vücudunun yanması ve yalnız ruhunun kalması tasavvufu, uzayla bağlı kuramsal düşünceler evrenbilimle, ışık, ikiz kızlar, Buda, Brahma vb. tasviriyse mitolojiyle ilgilidir. Osman Türkay bir çok bilgin şairlerden, yani eserleri ilimle ilgili olan yazarlardan farklı olarak Tanrı'nın varlığını kabulleniyor ve mistik bir şekilde, daha doğrusu eski mitlerden yola çıkarak insanların Yer yüzüne Göklerden taşınması kanaatine varıyor. Uzay Çağının şairi olması sanki ona bilimle miti sentez etmeğe imkân veriyor. Örneğin ikinci kitabında yer alan «Dalları yer yüzünde ağaç» şiiri de mitoloji kaynaklarla bağlı olduğu ve materyalizmin esas bilginlerinden olan Darwin'in görüşlerini eleştirdiği için çok ilginçtir. Bu şiirin kökleri Uygurların ağaçtan türeniş ve Oğuz Kağanın ikinci hanımının bir göl ortasında ağaç koğuşunda olmasıyla ilgili mitoloji metinlere kadar uzanır. Bu mitlerden habersiz okur şiiri anlamayacaktır. Türkay için kozmos yalnız XX. yüzyılda insanın ayak basa bildiği mekan yok, aynı zamanda Gök Tanrının ulu saltanatının sembolüdür. O, Yer gezegeninde insanın menşesinin diğer galaksilerden getirilmesi ihtimalini mitolojiye dayanarak bir gerçek gibi kabul ediyor ve İngiliz doğa bilimcisi Darwin tarafından savunulan, uzvî âlemin tedricle, tabii seçme sonucunda yaranmasına dayanan evrim kuramına karşı çıkıyor:

Ben kökümü arıyorum karanlık, sık bir ormanda
 Nerdesin ilk insan ağacı
 Suların dibindeyim akıntılı açık denizlerde
 Balıklar, ilkel yaşam hücreleri, fosiller konuşmaz bana
 Hala karanlıklarında Afrika, uzaklarımda proconsul
 Yanlış eleştirdin gövdemi Bay Darwin (Türkay, 1969: 6)

İnkişafta nebatat, hayvanat ve insan süreçlerini reddeden Türkay kökünü Hayat Ağacının bittiği ormanda arıyor. Mitoloji metinlerde, «Oğuz Kağan» destanında, aynı zamanda «Er Sogotoh» ve «Dede Korkut» destanlarında ağaçtan türeme motifine rast geliyoruz.

Şiirde Hayat Ağacı ile bağlı çeşitli mitoloji varyantlar sentez olunmuştur. Ağacın suların dibinde olması Güney Sibiryada Minusinsk Tatarlarından derlenmiş mitoloji metinlere uygun gelir; «dünya mitlerinde olduğu gibi yalnız gökyüzünde değil, yer altında da ikinci bir dokuz budaklı daha mukaddes ve ulu bir ağaç»ın (Ögel, 1989: 111) varlığı şaire esas verir ki, canlı âlemin suda yaşayan oluşumuna neşet etmesine karşı çıksın. Şiirin adı ise ağaçla bağlı başka bir mitem haber verir. Mantık bize

esas verir ki, ağacın kökünün göklerde olmasını düşünelim. Eserin şair tarafından yazılmış İngilizce varyantında başlık böyledir: «The Sky –Tree With Branches Hanging on Earth»– «Dallarıyla Yer üzerine asılmış Gök Ağacı». Gerçekten de, bazı mitolojik kaynaklarda Hayat Ağacının gökten indirildiğine tesadüf ediyoruz. «Şaman davullarındaki bu ağaçların kökleri dünyada değil, daha ziyade göğün başladığı yerden itibaren başlanırdı.» (Ögel, 1989: 90-91) Türkay ise çekim kuvvesini def ederek kökünü Gök yüzünde aradığını söylüyor:

En eski uzay çağlarından bana ses ver usum
Ben yeryüzünde yabancı, ben yeryüzünde konuk
Yerçekimini aştım kökümü arıyorum (Türkay, 1969: 26)
Sonuncu mısranın İngiliz varyantı böyledir:
That passing over the G. Forse
I now look for my parents in Spase (Türkay, 1989: 142)

Şair kökünü yok, daha net ifade ile ecdatlarını aradığını yazır. Böylece mistik bir duyuşla evrenin ve insanın yaratılmasında kendi tezlerini savunuyor.

Adları çekilen konkre edebi numunelere esasen bu kanıya varabiliriz ki, o, yaratıcılığında Türk, Hint, Yunan ve s. halkların mitlerini çağdaş bilimin başarıları, özellikle de kozmoloji ile bağlı çeşitli mitolojik, bilimsel tasavvurları vahdette vermeye çalışmıştır.

Tabii ki, Osman Türkayın yaratıcılığına mistisizmin yansımaları bir bildiride değerlendirmek oldukça zordur ve sonuç olarak, Dr. Raşit Koç'un Asaf Hâlet Çelebi için söylediği: “Şiirlerinde bütün gelenek unsurlarından, Hind mistizminden, tasavvufa, mitolojiye kadar bütün unsurları birleştirmeyi başarabilmiş ve böylelikle Türk şiirinde kendine mahsus müstesna bir yer edinmiştir.” (Raşit Koç, web) fikrini hiçbir sözü değişmeden Osman Türkay için de söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

1. Beydili C. (2003). Türk Mitoloji Sözlüğü. Bakü: Elm.
2. Bhakivedanta Svami Prahburada A.Ç.. (1991) Bhavagad-Gita Olduğu Gibi.
3. Biz ve Uçan Daireler. (1992). M Efendiyeva (ed.) Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyat ve Poligrafya Birliği.
4. Bukarayev R. (2001). Osman Türkay: Absolyutnıy Syujet Sudbı Poeta. Nezavisimaya Gazeta, 19. 04. s. 3.
5. Erhat A. (1984). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitapevi

6. Memmedova E. (2004). Osman Türkay Poeziyasının Mitoloji Kaynakları. Azerbaycan Milli İlimler Akademisi. Haberler. Humanitar İlimler Serisi. Bakü: Sayı: 3-4.

7. Memmedova E. (2006). Osman Türkay'ın "Piramit Üçlüsü" Piyesi. Azerbaycan Milli İlimler Akademisi. Şarkiyat Enstitüsü, İlimi Araştırmalar. Bakü: VIII burakılış, Sayı: 1-4.

8. Mifolojiçeskiy Slovar. (1990). Moskova: Sovetskaya Ensiklopediya

9. Ögel B. (1989). Türk Mitolojisi. (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar). I cilt, Ankara:s Türk Tarih Kurumu Basımevi.

10. Srinivas K., Padmanahan A. (1993). Kozmik Bir Yolcu: Dünya Çapında Bir Şair. Toplumun Sesi, Ocak-Şubat, sayı: 173-174.

11. Şimşek T. (2006). "Türk Şiirinde Dinî - Mistik Duyuş" Türk Edebiyatı Tarihi 3. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 171-184.

12. Türkay O. (1959). Yedi Telli. Lefkoşa: Beşparmak Yayınları.

13. Türkay O. (1969). Uyurgezer. İstanbul: Asya Matbaası.

14. Türkay O. (1989). Symphonies for the World. London: A.N.Graphics.

15. Türkay O. (1990). Seçme Şiirler (1950-1990). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

16. Yalçın N. (1998). "Uzay Çağı Mistiği" Kıbrıslı Şair Osman Türkay'la Bir Sohbet. Türk Dili, Temmuz, 1998, sayı: 559.

17. Vorontsov V.A.-Velyaminov. (1988). Astronomi. Bakü: Maarif Neşriyatı

WEB SAYFASI

1. Mistisizm. Vikipedi, özgür ansiklopedi.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Mistisizm>

2. İhsan Deniz, BUZ VE FİRE, Hece Yayınları, 2005

http://www.radikal.com.tr/ek_habe-tr.php?ek=ktp&haberno=4340

3. Halil Cibran ve Mistisizm - Zafer Yalçınpınar paz, 17/12/2006 - 18:18 — vedat kamer. Kuzey Yıldızı Edebiyat Dergisi, sayı: üç - Haziran 2002
<http://www.kuzeyyildizi.com/node/114>

4. Raşit Koç. Mevlana'dan Buda'ya Fenafillah'tan Nirvana'ya Mistisizm Ve Asaf Hâlet Çelebi

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/rasit_koc_asaf_halet_celebi.pd

ABDULLA QODIRIY'NİN ÜTKAN KUNLAR (GEÇMİŞ GÜNLER) ROMANINDAKİ ÜSLUBU: GELENEKTEN MODERNİTEYE GEÇİŞ

MERHAN, Aziz
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Abdulla Qodiriy'nin 1919 yılında yazmaya başladığı Ütkan kunlar (Geçmiş günler) romanı Özbek dilinde yazılmış ilk modern romandır. Üç ana bölüm ve 57 kısımdan oluşan romanda Rusların Orta Asya'yı işgali devrindeki Türkistan hanlıklarının durumu ele alınarak halk yaşamından önemli kesitler sunulmaktadır. Günümüzde Özbekistan milli kahramanı sayılan Qodiriy'yi farklı kılan sadece olay, zaman, mekân, kahramanlar gibi roman unsurlarını ustalıkla işleme değil, bunların üstünde olan ana dilini ustalıkla kullanmasına bağlı olan üslubudur. Doğu edebiyatına ait gelenekselliğin Batıya ait roman türüne taşınması biçiminde kendini gösteren üslubunun en belirgin özellikleri, olay örgüsünün az çok nasıl gelişeceğini tahmin eden okura gerekli bilginin hemen verilmeyip heyecan ve merakı arttırmak amacıyla sona saklanması biçiminde görülen sır saklama ve okura doğrudan seslenme esasındaki öğreticilik (didaktika) yöntemleridir. Ayrıca yazılı ve sözlü edebiyatta görülen bazı motifler, mektup tekniği, modern anlatı türünün ayrılmaz parçası olan tasvirler, deyim ve atasözleri, rastlantılar gibi değişik unsurlardan yararlanmışır. Halk için yazmayı şiar edinmiş yazar, bu romanında geleneksel anlatımı moderniteye taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk edebiyatları, Özbek edebiyatı, Özbek romanı, Abdulla Qodiriy, Ütkan kunlar (geçmiş günler), üslup.

ABSTRACT

The Literary Style of Abdulla Qodiriy in his Novel Ütkan Kunlar (The Old Days): Transition From Tradition to Modernity

Abdulla Qodiriy's novel Ütkan kunlar (The Old Days), which he started writing in 1919, is the first modern novel written in Uzbek language. The

novel that consists of three main parts and 57 sections deals with the state of Turkestan khanates during the period of the occupation of Middle Asia by Russians, and presents some significant cross-sections about public life. What makes Qodiriy, known as a national hero in Uzbekistan today, different is not only his mastery in dealing with novel elements such as event, time, place and heroes, but his literary style dependent on his skilful way of using his mother tongue above all. The most distinct characteristics of this style that displays itself as carrying Eastern traditionalism into Western novel genre are secret hiding method, in which the necessary information is not given at once to the reader who more or less predicts the progress in plot and is kept to the end in order to increase excitement and curiosity; and educational (didactic) method, which is based on addressing the reader directly. In addition, he also takes advantage of various elements such as some patterns in written and oral literature, letter technique, descriptions which are indispensable parts of modern narrative genre, idioms and proverbs, and coincidences. In this novel, the author who aims at writing for the public carries traditional narrative into modernity.

Key Words: Modern Turkish Literatures, Uzbek Literature, Uzbek Novel, Abdulla Qodiriy, *Ūtkan kunlar* (The Old Days), literary style.

Abdulla Qodiriy (1894-1938) modern Ūzbek romancılığının ilk örneği olan *Ūtkan kunlar* (Geçmiş günler) romanını 1919 yılında yazmaya başlamış (Qodiriy, 1974; 75),¹ 1922-1925 yılları arasında *Inqilob* dergisinde tefrika hâlinde yayınlattıktan sonra birinci ve ikinci bölümünü 1925, üçüncü bölümünü ise 1926 yılında ayrı ciltler hâlinde, nihayet bütün bölümleri kitap şeklinde aynı yıl içinde yayımlatmıştır.² Üç ana bölüm ve 57 (1. bölüm 23, 2. bölüm 17, 3. bölüm 17) kısımdan oluşan romandaki olaylar Rusların Türkistan'ı işgal etmeye başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısında vuku bulmaktadır. 13-14 yıllık bir zaman dilimini kapsayan olaylar, kişilerin yaşamlarıyla ilgili bilgiler verilirken uzatılmasına rağmen daha çok Hokand Hanlığında iktidar savaşlarının olduğu ve aynı zamanda Rusların hanlığı ele geçireceği günlerde Taşkent ve Margilan'da geçmektedir. Bir çatışma üzerine oturtulmuş olay örgüsüne sahip olan romanda aşk yoluyla toplumsal konulardan evlenme, toplumda kadının rolü, kişisel çıkarlar için yapılan haksızlıklar, baskılar, aynı topraklar üzerinde yaşayan halklar

¹Habibulla 2005 yılında çıkan *Otamdan xotira* (s. 122) kitabında bu ifadesini aynen "...*Ūtkan kunlar*"i yaratma fikri yazarıda gerçi çoktan doğmuş olmasına rağmen, yazmaya 1917-1918 yıllarında, yani yirmi üç yirmi dört yaşlarında giriştikleri tahmin edilmektedir." biçiminde değiştirmiştir.

²Türkçeye D. Ahsen Batur tarafından *Abdullah Kadiri, Örgen Künler (Geçmiş Günler)* adıyla iki kez (1993, 2005) aktararak yayımlanmıştır. Bu aktarma maalesef eksik ve özensiz hazırlanmıştır.

arasındaki çatışmalar ile sömürgeci tehlikeye değinilmektedir. Olay örgüsünün yürütüldüğü iki ana düzlemde birincisinde tarihsel gerçeklere uyan toplumsal ve siyasal olaylar, diğesinde ise aşk, aile ve manevi değerler bulunmaktadır. Tarihsel olaylar içinde yaşanan aşk, toplumun kumalık geleneği karşısında etkisizleşmekte ve hüsrana dönüşmektedir.

Romandaki önsözde yazar yeni yüzyıla uygun romanın gerekliliğini şu sözlerle dile getirir:

Mademki yeni bir devrin içindeyiz, o hâlde, her alanda bu yeni devrin yeniliklerinin arkasından gitmeliyiz; ayrıca destancılık, romancılık ve hikâyecilik alanlarında da yenilenmeye, halkımızı günümüzün “Tahir ve Zühre”leri, “Çar Derviş”leri, “Ferhad ve Şirin” ve “Behram Gur”ları ile tanıştırmaya kendimizi mecbur hissetmeliyiz.

Yazmaya niyetlendiğim bu “Ütkan kunlar”, günümüz romancılığı ile tanışmak yolunda küçücük bir deneyim, daha doğrusu bir girişimdir. Bilindiği gibi her işin, başlangıçta birçok eksiklikler ile ortaya çıkması, işin ustalarının yetişmeleri ile yavaş yavaş düzelerek olgunlaşması doğal bir durumdur. İşte bu düşünceyle girişim için cesaretimi topladım, bu girişimcilikte ortaya çıkabilecek kusur ve hatalardan korkmadım. (Qodiriy, 1994; 6)³

Yeni devrin yeniliklerini izleyen yazar geleneksel halk anlatısından kendini tamamen koparamamaktadır. Yeni romanın doğuşu eksiklikleri ve hatalarıyla olacağı ilkesinden yola çıkan yazar, Batı romanına “ilk adımı”nı atmaya çalışmaktadır. Halka hitap eden, halk için yazan, onların cahillikten kurtulup aydınlanmasını isteyen Qodiriy’nin okuyucuya tamamen yabancı unsurlar içeren bir eser sunması beklenemezdi. Önsözde ayrıca bize modern anlatı türü romanın bir örneğinin sunulacağı ancak bunun geleneksel anlatı türlerinden koparılamayacağıının ipuçlarını vermektedir. Roman, önsözdeki düşünceyi doğrular nitelikte bir üslupla başlar. Qodiriy’nin sözüyle “sır saklama” yöntemi olan bu üslupta yazar, olay örgüsünün az çok nasıl gelişeceğini tahmin eden okuyucuya her şeyi vermek yerine heyecan ve merakı sağlamak amacıyla sona saklar. Örneğin okuyucu, Otabek ile Kumuş’un düğün gününe değin Otabek’in ne zaman, hangi olaydan sonra ve kime âşık olduğunu bilmemektedir. Her iki kahraman eğer birbirlerine ilk görüşte âşık olmuşlarsa, bir yerde mutlaka karşılaşmış olmaları gerekir. Bu düğüm ancak zifaf gecesinde çözülmektedir. Birinci düğümün evlilik gününde çözümesinden sonra yazar onbirinci kısmın so-

³Romandan yapılan bundan sonraki alıntılar metinde ayrıç içinde sayfa numaraları verilerek (s. ...) gösterilmiştir.

nunda her iki kahramanın kanal başındaki karşılaşmalarını ve birbirlerine aşık olmalarını geriye dönüş tekniğiyle anlatmaktadır. Bu kısımdan amaç okuyucunun merakını gidermek ve heyecanını yatıştırmaktır. Bu çözülmeyin arkasından olaylar zinciri yeni bir halkayla devam etmektedir. Ancak yazar, geriye dönüş tekniğini daha sonra Kumuş'a yazılan sahte mektubun arka planını verdikten sonra onun Margilan'da yaşadıklarını anlatırken yine kullanmaktadır. Devamında bu sahte mektup trafiğinin arkasındaki kişilerin kimlerin olabileceğini aşağıdaki sözlerle anlatmaktadır. "Yukarıda Otabek tarafından alınan mektubun gerçek yüzü işte bu tarz kötülük sonucu idi ki, biz şimdi kötülük kahramanları ile okuyucuyu tanıştıracacağız." (s. 173) Bu teknik, küçük yaşta Margilan'a gelerek burada bir dokumacının yanında çalışmaya başlayan, daha sonra Saodat adlı bir kızla tanışıp evlenen ve evliliğinin üçüncü yılında karısıyla doğmayan bebeğini yitiren Usta Alim'in hikâyesinde (ikinci bölüm 8. kısım, s. 192-202) de görülmektedir. Ayrıca birinci geriye dönüş tekniğinden sonra yazar birinci bölümü bir düğüm çözüldüğü ve aksiyon başka bir yönde devam ettiği için bitirmesi gerekirken olayın ortaya konulduğu dokuz kısımda okuyucuda heyecanı sürdürebilmek amacıyla Homid'in adını gizleyerek *ul* "o" işaret zamiri, "bize malum kişi" gibi ibarelere başvurmaktadır. Nihayetinde birinci bölümün son kısmı (23. kısım) kendisinden önceki olayları, tarih ve toplum konularının öne çıktığı sonraki bölümlere bağlamaktadır. Mutlulukla bittiği sanılan aşkın aslında tarih ve toplum düzleminde nasıl mutsuzluk ve trajediye dönüştüğü ortaya konulmaktadır. Ayrıca Sodiq'ın takibinden kurtulduktan sonra Margilan'a geri dönen Otabek gizlice Usta Alim'in eyvanına girer. O andan itibaren Homid ve adamlarının planlarını öğrenmeye çalışan Otabek'in yaşadıkları âdeta polisiye romanlarındaki ve filmlerindeki olaylarla karşı karşıya bulunduğu duygusundaki okuyucuda heyecan ve merakı doruk noktasına çıkarmaktadır. Yazar yine romanda "Usta Alim'in kapısının yanına gelip duran kişinin kim olduğunu anlamayı, ay ışıklarına karşı düşen dam saçağı engellemekteydi." (s. 235), "Bu elemzede, zalim görünümlü yüz, en son savaşa hazırlanan bir yiğit" (s. 235) gibi ifadelerle sıkça başvurduğu "sır saklama" yönteminin örneklerini sunmaktadır.

Romana hâkim olan bakış açısında yazar, sık sık olayların arasına girip okuyucuya doğrudan seslenerek onu bilgilendirmekte, dikkatini uyanık tutmakta ve heyecanını yatıştırmaktır. Okuyucuya doğrudan seslenme, modern romanın üslubu olmaktan ziyade meddahların ve destan anlatıcılarının anlatım tarzıdır. Sayısız alıntıların yapılabileceği bu tarz anlatım için birkaç örnekle yetineceğiz: "Yukarıda söylendiği gibi" (s. 22), "Okuyucu

elbette bu evin sahibi ile tanışmaktadır.” (s. 28), “Şimdi biz evin selamlık kısmını bırakıp misafir odasının yanından haremlige girelim.” (s. 28), “Bu adamla ikinci kez tanışalım, çünkü bu adam okuyucuyla tanışmış olan Mirzakarim qutidor.” (s. 28), “Şu anda bize Otabek gerek idi!” (s. 53), “Kızlar ne düşünüyorlar ve neden hüzünleniyorlar, bu kızların bize malum olmayan içsel sırlarıdır.” (s. 54), “Onların yanına bize malum kişi gelip durdu.” (s. 63), “Şimdi bize saray içine girmek mümkün olmadığı için” (s. 67), “Romanın on üçüncü kısmında Margilan sarayı tasvir edildiğinden ve bu sarayın da dış görünümü o saray ile aynı görünüşte, aynı stil ve genişlikte olduğundan burada tekrar kağıt karalamak gereksizdir.” (s. 112), “Sodiq ise okuyucuya malum mektubu Otabek’e teslim edip” (s. 179), “Biz yukarıda da değinmiştik ki” (s. 207), “Bunu sonraki kısımların birinde öğreneceğiz” (s. 207), “Eğer yaptığımız hesap doğruysa, bu kez onun Margilan’a amaçsız sefer yapmasının yedincisiydi.” (s. 218), “Biz bundan sonraki sözleri yukarıda gördük.” (s. 244), “Malum ki, insan aynaya baktığında ne kadar kusursuz olursa olsun mutlaka bir eksikliğini görür.” (s. 334), “Bunun sebebi de izzetli okuyucumuza bir derece malum olsa gerek” (s. 354). Geleneksel anlatım tarzına, destancılığa dayanan bu üslup, romanın ilk olma hususiyeti göz önünde tutulduğunda okuyucu tarafından yadırganmamakta, hatta okuyucu âdeta sohbet havasında anlatılan olayların içine daha rahat girebilmektedir. Ayrıca romanın ilk yayımının tefrika şeklinde olması hususu da yazarın dergide çıkmış önceki bölümlere gönderme yapmasını zorunlu kılmış olmalıdır. Bu üslubun karakteristik bir örneği Usta Alim’in Otabek’in mektuplarını Kumuş ve kaynatasına teslim ettikten sonra görülmektedir. Mirzakarim mektubu yüksek sesle okurken Kumuş’un hâli şöyle anlatılmaktadır: “Kumuş’un bu dakikadaki hâlini kalem ile çizip göstermek elbette mümkün değil idi. O titriyor, renkten renge giriyor, fenalaşıyordu... O anki en güçlü duygularını, duyguların yüce göstergesi olan yaş ile döküyordu.”(s. 259) Heyecanın dorukta olduğu o anda bizzat yazar bunu okuyucunun duygularına tercüman oluyormuş gibi konuşma üslubuyla vermektedir. Bu alıntıda okuyucu muhatap alınan kişi olmanın ve Kumuş gibi genç bir kadının içinde bulunduğu ruh hâlinin nasıl olabileceğini veya nasıl tepki göstereceğini merak etmektedir. Yazarın bakış açısı çoğu zaman okuyucuyu bilgilendirmeye yöneliktir. Bunda öğreticilik esastır. Bu üslup, Tanzimat devri yazarlarından Ahmed Midhat Efendi’nin (1844-1913) romanlarında görülen üsluptan farklı değildir. Okuyucu, anlatıcının bizzat yazarın kendisi olduğunu ve aksiyonun onusuz devam etmeyeceğini bilir. Geleneksel unsurlarla yeni unsurların birlikte kullanılması Özbek cedit edebiyatının tipik özelliklerinden biridir. Bunu

yazar, “didaktika usulü”⁴ (öğreticilik yöntemi) olarak adlandırdıktan sonra yeğleme nedenini şöyle ifade eder:

Öğreticilik yöntemini daha çok kullanma nedenim, “Ütkan kunlar”ın halkımızın düzeyine göre yazılmasındandır. Malum ki, bizim halk tâ bugüne kadar Orta Asya destan ve hikâyeleri ile beslenmiştir. Halkın bu durumunu göz önüne getirdiğimizde parmakla sayılabilecek kadar beş on tane (onlar da kendi hünerlerini akta rmada beceriksizdirler) gencimiz için “son yöntem”i vermek henüz dışı çıkmamış çocuğa kurut emzirmek gibi olurdu. Halbuki, bu eski yöntem bilinçli olarak, halkımızın seviyesi dikkate alınarak kullanılmıştır. Halkın zevki, ruhu göz önünde tutulmadan, “son yöntem” diye Avrupa’nın son modası sunulsa, bundan ne anlam çıkardı? [...]

“Ütkan kunlar”i yazarken daima gözümün önünde okuyucu kitlesi bulunurdu. Bu kitabımla halkımızın ilgisini biraz da olsa yeniliğe çekerim diye düşünüyordum. Bunun içindir ki, hatta bir bölümünü tamamlayıp bitirirken, “falan yeri bundan sonraki bölümlerin birinde okursunuz” gibi sözler ile okuyucuya teminat vermeye mecburiyet hissederdim. (Hysejn, 1931; 128 ve Qodiriy, 1969; 194-195)

Sır saklama ve didaktika yöntemleri dışında roman birbirinin içine geçmiş olaylar zinciri biçimindeki yapıyla hikâye içinde hikâye görüntüsündeki Binbir Gece Masallarına benzemektedir. Usta Alim hikâyesi bağımsız bir hikâye özelliği taşımasına rağmen romandaki aksiyon içinde organik birliğe dahildir. Bir ağaç görünümündeki olay örgüsündeki önemli bir dal olan Usta Alim’in hikâyesi tematik açıdan tamamlayıcıdır. Otabek’in aşk hikâyesi ile birçok yönlerden ortak özellikler taşımalarına rağmen birbirlerinin tıpkısı değildir. Ancak Usta Alim’in trajik aşk hikâyesini okuyan kişi, Otabek ile Kumuş arasındaki aşkın nasıl gelişip son bulacağı konusunda endişeler yaşamaktadır. Bu heyecan olay örgüsünün akışında, özellikle Kumuş’un doğum sancılarının başladığı anda doruk noktasına ulaşmaktadır.

Qodiriy sadece zincirleme olay örgüsünde değil, kahramanlarını karakterize ederken de klasik edebiyattan ve halk hikâyelerinden yararlanır. Klasik Özbek (Çağatay) edebiyatında görülen dudağın yakuta, dişlerin sedefe, kaşların kemana, yüzün aya benzetilmesi gibi motiflere özellikle

⁴Sotti Husayn (1907-1942) tarafından kaleme alınmış (S. Hysejn, **Ötkan kunlar**, Taşkent-Baku 1931) haksız eleştiriye yanıt niteliğindeki “*Ütkan kunlar*” ham *ütkan kunlar tanqidi ustida ba’zi izohlar* “*Ütkan kunlar*” de geçmiş günler eleştirisi hakkında bazı açıklamalar” başlıklı bu yazı (Qodiriy, 1969; 193-197) ilk kez *Şarq haqiqati* gazetesinde (1929/248) yayımlanmıştır. Daha sonra Sotti Husayn’in kitabının sonuna (1931; 126-132) eklenmiştir.

kadın tasvirlerinde rastlanmaktadır. Otabek ile evlendiğinde henüz 18 yaşında olan ve ailenin tek çocuğu olan Kumuş iç ve dış güzelliğe sahiptir. *Qora küzlari* “kara gözleri”, *qora qiyiğ qoşlarini* “kara eğri kaşlarını”, *sadaf kabi oq tişlarini* “sedef gibi ak dişlerini” (s. 31) ve *yoqutdek irinlari ostidaği sadafdek oq tişlari* “yakut gibi dudakları altındaki sedef gibi ak dişleri” (s. 32) olan bu melek güzellik Şirin, Leyla veya Zühre gibi güzelliklerden farklı olmamasına rağmen duyguları daha gerçekçi olduğundan realist ruhsal tasviriyile okuyucu karşısına çıkmaktadır. Okuyucuyu büyüleyen bu güzelliğin tasvirinde bazen yazarın yetersiz kalarak cümleleri yarım bıraktığına veya üç noktayla (...) geçtiğine tanık olunmaktadır. Romanda 19. yüzyıl hanlıklar devrindeki Türkistan’da kadınların durumu -hanlıklardaki yönetim sisteminin 1924 yılında Bolşevikler tarafından kaldırılan şeriata dayalı olduğu dikkate alındığında- gerçekçi anlatılırken, kadınların fiziksel özelliklerinin tasviri hususunda doyurucu ifadeler bulunmamaktadır. Aile çevresi dışındaki kadınları görme fırsatının olmadığı bir toplumda onları tasvir etmenin güç ve hatta olanaksızlığından dolayı bu durum yazarın bir kusuru olarak görülmemelidir. Ayrıca bu, yazarın kadın tasvirinde neden klasik edebiyattaki ifadeleri tercih ettiğini de açıklamaktadır. Tasvir edilen kadınlar daha çok yazarın çevresindeki kadınlara benzerler.⁵ Romanın erkek başkahramanı Otabek, toplumsal ve siyasal meselelere duyarlı olmasına rağmen masal veya destan kahramanlarından düşüncelerini gerçekleştirememeye yönünden ayrılmaktadır. Leyla ve Mecnun, Tahir ve Zühre gibi halk hikâyelerinin aşk kahramanlarını hatırlatan başkahramanlar Otabek ile Kumuş iyi öğrenim gördüklerinden klasik Doğu edebiyatını iyi bilmektedirler. Bu da onlara, yaşanan olay ve duruma göre şiir okuma olanağı vermektedir. Örneğin onlar aşkı yoğun yaşadıklarında ve aşklarını kaybetme tehlikesiyle karşılaştıklarında, klasik şiirden, Fuzuli’nin (öl. 1556) şiirlerinden yararlanmaktadırlar. Bu da roman gerçekliğine uygun düşmektedir. Çünkü Batı tarzı şiir, romandaki olaylarının geçtiği devirde henüz örneklerini vermemiştir. Ayrıca başkahramanların halk şiirinin örneklerine başvurmamaları yine yetişme tarzlarıyla ilgilidir. Romanların kadın başkahramanlarının şiirler okuması kesinlikle yadırganmamaktadır, çünkü hanlıklar devrindeki Özbek edebiyatında kadın şairlerin yetiştiği bilinmektedir.⁶

⁵Yazar, bir sohbet esnasında -gülmek- kahramanlardan Üzbek oymı’ı annesine, Oftob oymı’ı kaynanasına, Kumuş’u bir Kazak kızına (Qodiriy, 2005; 163) benzetmiştir.

⁶Hokand hanlığındaki şairelerin belli başlıları şunlardır: Üveysî (Cahon Otin Uvaysiy, 1780-1845), Nadire Begüm (Nodira Begim, 1792-1842), Dilşad Berna (Dilşod Barno, 1800-1905/06), Mahzune (Mahzuna, 19. yüzyıl), Enber Hatun (Anbar otin, 1870-1915), Nazime Hanım (Nozimaxonim, 1869-1924).

Romanda geçen; kahramanın (Otabek) evini terk etmesi, kahramanların (Otabek ile Kumuş) tesadüfen karşılaşp evlenmeleri, her ikisinin farklı şehirlerden olmaları, uzun bir ayrılığa katlanma sürecinden sonra birlikte olmaları gibi bazı motifler hem Özbek halk destanlarında ve sözlü halk yaratımlarında sıkça görülmekte, hem de olağanüstü konulu masallarda karşılaşmaktadır. Bu türden değişmez motifleri Rus halkbilimci Vladimir Propp (1895-1970) *Masalların Yapısı ve İncelenmesi* başlıklı yapıtında “fonksiyonlar” olarak nitelemektedir. Aarne-Thomsen kataloğunda 300-749 sayı ile kayıtlı olağanüstü konulu masallar üzerine yapılmış olan (1987; 34) Propp’un bu çalışmasına göre olağanüstü konulu masallarda sınırlı sayıda da olsa süreklilik gösteren aynı yapıdaki unsurlar bulunmaktadır. Masal kahramanları ile ilgili 31 fonksiyon olarak da görülen bu unsurlardan birçoğu ütkan Kunlar romanında görülmektedir. Romanın üçte ikisine (Kleinmichel, 1993; 258) hakim olan bu unsurlar özellikle ilk iki bölümde görülmektedir: Otabek’in evi terk edip Margilan’a gitmesi (I. fonksiyon), Otabek’e Mirzakarim’in güzel kızından bahsedilmesi (bu motif “yasak” olarak görülebileceğinden II. fonksiyondur), evlilik ile bu yasağın çiğnenmesi (III), Homid’in Otabek hakkında bilgi edinmesi (V), Homid’in onu aldatması ve ortadan kaldırmaya kalkışması ile sahte mektuplar ve nihayetinde sahte boşanma mektubu hazırlaması (VI), Kumuş ve kısmen Otabek’in Homid’in oyununa gelmesi (VII), Homid’in her ikisine zarar vermesi (VIII), Otabek’in mektuplardan dolayı Margilan’a gelmesi ve kaynatası Mirzakarim tarafından kovulması (XI), tesadüfen Usta Alim ile tanışması (XII), Otabek ile Homid’in doğrudan ikili mücadeleye girmeleri (XVI), Otabek’in Homid’i ve onun ortaklarını öldürmesi (XVIII ve XXX), Homid’in öldürülmesinden sonra Otabek’in kaynatası ile Kumuş’a mektup göndererek duruma açıklık getirmesi (XIX), Otabek’in Sodiğ tarafından izlenmesi (XXI) ve bundan kurtulması (XXII), Otabek’in Homid’in planını öğrenmesi (XXV) ve planın gerçekleşmesine izin vermemesi (XXVI), zor görevden sonra Otabek’in Usta Alim’e gerçek adını söylemesi (XXVII).

Yeğlenen bir başka teknik, haberleşme ve yazışma aracı olarak yararlanılan mektup tekniğidir. Romanda hem klasik hem de halk edebiyatında benzerlerine rastlanılan yirmiden fazla mektup bulunmaktadır. Otabek ile kaynatası Mirzakarim’in hayatları son anda ortaya çıkan iki mektup sayesinde kurtulmaktadır. Onların, ölümün eşiğindeki bu beklenmedik kurtuluşları halk destanlarında görülen bir motiftir. Halk destanlarında böyle düşümler olduğunda kahraman tanrısal güç ve nedenlerle ölümden veya içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulmaktadır (Mirvaliyev, 2004; 99).

Ayrıca mektup motifi Ferhad ve Şirin, Leyla ve Mecnun gibi Doğu edebiyatının çok bilinen halk hikâyelerinde sık sık geçmektedir. Nevâyi'nin (1441-1501) Ferhad ve Şirin mesnevisinde aşıkların birbirlerine yazdıkları mektuplardan biri tesadüfen İran şahı Hüsrev'in eline geçince o, Şirin'in intihar ettiğini bildiren düzmece bir mektubu kocakarı aracılığıyla Ferhad'a ulaştırır (krş. Levend, 1967; 181). Mesnevideki bu epizodun benzeri romanda görülmektedir. Homid'in Otabek adıyla yazdığı sahte mektupları Cannat adlı kocakarı getirmektedir. Ayrıca bu sahte mektuplardan birinin Kumuş'a ulaştırma görüntüsünün anlatımında adı geçen mesnevide kocakarının Ferhad'a kızıl gül koklatarak bayılması epizodunun etkisi vardır (Abduvahobova, 1984; 47-48). Nevâyi'nin Leyla ve Mecnun mesnevisinde ise yaşlı kadın kırdı vahşi hayvanlarla dost olan Mecnun'a Leyla'dan bir mektup getirmektedir. Bütün bu bilgilerden birbirinden ayrı yaşayan aşıklara bir kocakarı tarafından mektup getirilmesi halk hikâyelerinde yinelenen bir motif olduğu anlaşılmaktadır. Aynı motifin romanda görülmesi halk hikâyeciliğinin yazarın üslubunun şekillenmesinde etkili olduğunu göstermektedir.

Romandaki birçok masal motifinden biri de kötü haberin bir kocakarı tarafından bildirilmesidir. Yaşlı kadın Cannat, Kumuş'a güya Taşkent'ten Otabek tarafından yazılmış bir mektup getirir. Otabek'in onu boşadığının yazılı olduğu bu sahte boşanma mektubu Pamuk Prenses ve Yedi Cüce masalında üvey annenin yaşlı kadın kılığında Pamuk Prenses'e verdiği zehirli elma motifiyle karşılaştırılabilir. Her ikisinde de kahramanlar baygınlık geçirmektedir. Bir başka motif Doğu masallarında görülen zor durumda kalan kahramana yardım eden veya onu tehlikelerden koruyan cin motifidir. Romanda bu görevi Hasanali üstlenmiştir. Ayrıca bir başka masal motifi de tehlikede bulunan prens yardım eden birisinin onun prens olduğunu bilmeden yapması ve sonunda bu davranışının ödülünü almasıdır. Usta Alim hiçbir karşılık beklemeden Otabek'e misafirperverlik gösterip yardım eder ve bunun karşılığını da alır. Bütün bunlar dışında romanda, olağanüstü konulu masallarda kötülük yapanın mutlaka cezalandırılması ana düşüncesine uygun olarak kötü kişiler Otabek tarafından öldürülür. Halk hikâyelerindeki ve masallarındaki veya destanlardaki kötülük yapanın cezalandırılması motifi Tanzimat edebiyatındaki romancılarımızda (krş. Yılmaz, 2002; 45) da görülmektedir. Başkahramanın kötülük simgesi üç kişiyi tek başına öldürmesi olağanüstü halk masallarında kahramanın devi veya ejderhayı ortadan kaldırması motifinden farklı değildir. Ancak eylemi gerçekleştirenin polis tarafından aranıp daha sonra bulunamadığı için mahkemenin düşmesi modern romana özgü bir unsurdur. Halk hikâyelerini, destanları çağrıştıran bütün bu anlatım tekniklerine rağmen romanda realizm baskındır.

Klasik edebiyatta görülmeyen veya az görülen, anlatı türlerinin ayrılmaz parçası olan tasvir tekniği yerinde ve başarılı bir biçimde uygulanmıştır. Örneğin erkek kahramanlar, olayların çoğunun meydana geldiği mekânlardan Mirzakarim'in evi ile Usta Alim'in dokuma atölyesi detaylı tasvir edilmektedir. Ayrıca Margilan beyinin sarayının dış cephesi (birinci bölüm 13. kısım, s. 66-67) ile diğer sarayın dış cephesinden farklı olmadığı yazar tarafından belirtilen Hokand hanının sarayının içi (birinci bölüm 22. kısım, s. 112-113) de yeterince tasvir edilmektedir. Bunlardan başka Azizbek ile adamlarının Kıpçaklara karşı savaştığı Kemal ile Semerkant arasındaki kale (birinci bölüm 15. kısım, s. 79) ve Otabek'in uykusuz bir gece geçirdiği Hüca Ma'oz mezarlığı ile çevresi (ikinci bölüm 12. kısım, s. 220-222) ayrıntısıyla okuyucuya sunulmaktadır.

Roman kahramanları genelde kendi karakter ve yaşam tarzlarına, buldukları konuma uygun konuşmaktadırlar. Ayrıca başkahramanlar iyi eğitim ve öğretim gördükleri için kusursuz edebî dil ile konuşmaktadırlar. Diğer yandan yardımcı kahramanlar ise kendi özelliklerini yansıtan konuşma tarzına sahiptirler. Bütün bunlar yazarın, gerek tasvirlerde olsun ve gerekse olaylar anlatımında ve diyaloglarda olsun kinaye, mübalağa, teşbih, istiare gibi söz sanatlarını, deyim ve atasözlerini ustaca kullanabildiğini göstermektedir.

Abdulla Qodiriy'in başarılı bir yazar olmasında ana dilini ustaca kullanması etkili olmuştur. Kendisinin *uslub degan narsa til bilişga boğliq*⁷ (Qodiriy, 1969; 175) “üslup denen nesne dil bilmeye bağlı” olduğunu belirttiği görüşü boşuna değildir. Kullandığı sade ve anlaşılır dil, devrinin özelliklerini yansıtan ve günümüzde resmi dil olarak kabul edilen Özbek dilinin Taşkent ve Fergana bölgesindeki güney lehçesidir. Bir başka söylemle hanlık devrindeki halkın konuşma diline uygun anlatımlara başvurmuş olması tarihsel gerçekliği arttırmaktadır. Çünkü o, halkın cahillikten kurtulması, aydınlanması ve zihniyet gelişimini yaşaması için büyük bir gayret içinde olmuştur. Romanlarında halkın anlayamayacağı bir dili kullanması beklenemezdi. Ana dilini ustaca ve belli bir amaç için kullanması Özbekçenin gelişmesine de önemli bir katkı sunmuştur. Bu ustalık yanında üslubunu güzelleştiren bir başka etmen deyim ve atasözlerin yerinde ve fazlasıyla kullanılmasıdır. Bundan dolayı zengin kullanımı romana halkın benimsediği bir renk kazandıran söylemlerden bazıları şunlardır: *Bilgan topib sūzlar, bilmagan qopib* (s. 136) “Bilen düşünerek konuşur, bilmeyen kırıcı”; *Bir kūrğan biliş, ikki kūrğan taniş* (s. 169) “Bir gören

⁷Bu alıntının yapıldığı *Muştum* “Yumruk” başlıklı yazı ilk defa *Qizil Ūzbekiston* (7 Ağustos 1925/193) gazetesinde yayımlanmıştır.

bildik, iki gören tanıdık”; *Buzoq yaxşi bülse, ikki onani ham emar* (s. 310) “Buzağı iyi olsa, iki anayı da emer”; *Caholat kelsa, aql qoçadir* (s. 266) “Cehalet gelse, akıl kaçır”; *Egasini siylagan itiga suyak taşlar* (s. 293 ve 332) “Sahibine saygı gösteren köpeğine kemik atar”; *Ikki oyoğini bir etukka tiqışmoq* (s. 350) “İki ayağımı bir pabuca sokmak”; *Kampirning dardi ğüzada, siçqonning küzi donlik küzada* (s. 301) “Kocakarının derdi pamukta, sıçanın gözü tohumluk kozada”; *Kundaşlik uyda kunda cancıl* (s. 357) “Kumalık evde hergün kavga”; *Piçoqni ўzingga ur, oğrimasa boşqağa* (s. 146) veya *Piçoqni ўzingga ur, oğrimasa ўzgaga sol* (166) “Bıçağı kendine vur, ağrımazsa başkasına”; *Qilni qırqqa yormoq* (s. 256) “kılı kırk yarmak”; *Sut bilan kirgan con bilan çiqar* (s. 354) “Süt ile giren can ile çıkar”; *Süz ham bir, xudo ham bir* (s. 181) “Söz bir Allah bir”; *Teng-tengi bilan, tezak qopi bilan* (s. 33) “Davul dengi dengine çalar”; *Umr otilğan ўq emiş* (s. 15) “Ömür atılmış ok imiş”; *Ustidan bir çelak qaynağan suvni ağdarmoq* (s. 220) “Başından bir kova kaynar su dökmek”; *Ustidan sovuq suv sepmoq* (s. 65) “Başından soğuk su dökülmek”; *Uyqudan sül yoni bilan turmoq* (s. 341) “Solundan kalkmak”; *Ўz oyoğiğa bolta qūymoq* (s. 65) “Kendi ayağına balta vurmak”; *Yara ustiga tuz sepmoq* (s. 117) “Yaraya tuz serpmek”; *Yiğlamağan bolağa sut berilmas* (s. 354) “Ağlamayan çocuğa meme verilmez”; *Yomon qūšnini yer yutsin* (s. 176) “Kötü komşuyu yer yutsun”; *Yoşlar muhabbati uçar quş* (s. 38) “Gençlerin aşkı uçan kuş”; *Yoşlik - beboşlik* (s. 207) “Gençlik başıboşluk”; *Yov qoçsa botir küpayar* (s. 98) “Düşman kaçsa yiğit çoğalar”.

Yazarın ustalığı, içinden çıktığı halkın gelenek ve göreneklerini meddah veya destancı üslubundan yararlanarak aktarmayı tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Duyguların yoğun olarak yaşandığı olaylarda şiire başvurulur. Anlatıcı ile aynı kişi olan yazar; gerek halk unsurlarını aktarıırken, gerek romandaki olayları anlatırken bazen “ben”, bazen de saygıdan “biz” anlatım tekniklerini kullanmasına rağmen genelde üçüncü kişi anlatım yolunu tercih eder. Birinci kişi anlatımını sadece açıklamalara veya müdahaleye gerek duyduğunda kullanır.

Romanda dikkati çeken hususlardan biri de rastlantıların çokluğudur. Ustalıkla romana serpiştirilmiş olmasına karşın rastlantılar gereğinden fazla kullanılmıştır. Otabek’in Kumuş ile evlendirilmesi tamamen sezgiye dayanan bir rastlantıdır. Ayrıca Kumuş’un eşi ile babasını tesadüfen bulduğu bir mektup sayesinde kurtarması, Otabek’in tesadüfen Usta Alim ile tanışması, Usta Alim’in tesadüfen Homid’in komşusu olması, yine Otabek’in mutsuzluğunun asıl kaynağının Homid olduğunu tesadüfen öğrenmesi,

Otabek'in Sodiq'in hazırladığı ölüm tuzağından tesadüfen kurtulması gibi önemli düğümlerde rastlantılar kilit noktalarıdır.

Sonuç olarak denebilir ki, halkı için yazan bir yazarın, halkın kültürüne, geleneğine, edebiyatına; kısacası halka yabancılaşması, ondan tamamen kopması mümkün değildir. Gelenek üzerine getirdiği yenilik onu ölümsüzleştirir. Gelenek ve modernite ne kadar birbirine karşıt gibi görünse de birbirlerine gereksinim duyan iki unsurdur. Güçlü bir gelenek, sağlam bir moderniteyi getirir. Doğubilimci Evgeniy Eduardoviç Bertels (1890-1957) bundan dolayı olsa gerek, Qodiriy'nin romanlarını bütün yapısıyla kendine özgü üslupta yazılmış Özbek romanları olarak görmekte ve dünyada Fransız, Rus, İngiliz, Alman ve Hint romancılığı olmak üzere beş tane ekolün olduğunu, bundan sonra Abdulla Qodiriy'nin yarattığı Özbek romancılık ekolüyle altıncısının ortaya çıktığını (Qodiriy, 1986; 92-93) söylerken yazarın üslubundaki özgünlüğe dikkat çekmektedir. Bu üslup, geleneksellikten moderniteye uzanan bir üsluptur.

KAYNAKÇA

Abdulahobova, M., (1984), "Abdulla Qodiriy va Muxtor Avezov", **Üzbek tili va adabiyoti**, 4, 45-48.

Hysejn, S., (1931), **Ötkən kunlär**. Taşkent-Baku.

Kleinmichel, S., (1993), "Aus dem Leben Turkestans - zwei Romane von Abdulla Qādirī", Sigrid Kleinmichel, **Aufbruch aus orientalischen Dichtungstraditionen: Studien zur usbekischen Dramatik und Prosa zwischen 1910 und 1934**. Turcologica, Bd. 8, Wiesbaden, 201-259.

Levend, A. S., (1967), **Ali Şir Nevaî III, Hamse (Hayretü'l-Ebrar, Ferhad ü Şirin, Leylî vü Mecnun, Seb'a-i Seyyar, Sedd-i İskenderî)**. Ankara.

Mirvaliyev, S., (2004), **Abdulla Qodiriy (Hayoti ve icodi)**. Toşkent.

Propp, V. Ja., (1987), **Masalların Yapısı ve İncelenmesi**. Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara.

Qodiriy, A., (1969), **Kıçık asarlar**. Toşkent.

-----, (1994), **Ütkan kunlar-Mehrobdan çayon: Rūmonlar**. Toşkent.

Qodiriy, H., (1986), **Abdulla Qodiriy zamondoşlari xotirasida**. Toşkent.

-----, (1974), **Otam haqida**. Toşkent.

-----, (2005), **Otamdan xotira**. Toşkent.

Yılmaz, D., (2002), **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**. İstanbul.