

ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATINDA ŞAHMERAN İMGESİ: ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM

UĞURLU, Seyit Battal
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Doğu ve batı kaynaklı birçok efsane ve edebî eserde yılan kadın imgesi, kültürel, dinî ve arketipsel bir anlamla yüklüdür. *Binbir Gece Masalları*'nda “Yılanların Kraliçesi Yemlika'nın Hikâyesi” olarak bilinen ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde değişik anlatım biçimleri olan Şahmeran hikâyesi, aslında Mezopotamya kültürlerinin ortak bir motifidir. Bu masal, modern Türk sanatçılarınca, defalarca ele alınmıştır. Bir halk masalının modern sanat eserlerinde bu kadar yoğun ilgiyle yeniden üretilmesi, halk kültürünün, çağdaş edebiyata kaynaklık edişini örneklendirir. Şahmeran; Tomris Uyar'ın “Şahmeran Hikâyesi” (1973), Murathan Mungan'ın “Şahmeran'ın Bacakları” (1993), Hilmi Yavuz'un *Kuyu* (1994), Erhan Bener'in *Şahmeran Öyküsü* (1998), *Şahmaran* (2000) ve Sennur Sezer'in *Şahmaran* (2006) adlı eserlerinde yeniden yorumlanmıştır. Bu bildiri, sözü edilen farklı türdeki eserleri, arketipsel eleştirinin verileri ışığında, adı geçen masalın modern dönem içinde yorumlanma biçimini karşılaştırmalı bir biçimde açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şahmeran, gelenek, Türk halk kültürü, çağdaş anlatı, arketipsel eleştiri.

ABSTRACT

The Image of Şahmeran in Modern Turkish Literature: An Archetypal Survey

In many legends and literary works, the image of snake woman carries cultural, religious and archetypal meanings. Known as “The Tale of Yemlika, Queen of the Snakes,” and told in various narrating forms in Anatolia in *Thousand and One Nights Tales*, the tale of Şahmeran is, in fact, a common motive of the Mesopotamia cultures. It has been rewritten and adopted to the cinema several times by the modern Turkish writers.

The reproduction of a folk tale in modern works of art with such an interest illustrates the fact that the folk culture feeds modern literature. Şahmeran has been reinterpreted in “Şahmeran Hikâyesi” (1973) by Tomris Uyar, “Şahmeran’ın Bacakları” (1993) by Murathan Mungan, *Kuyu* (1994) by Hilmi Yavuz, *Şahmeran Öyküsü* (1998) and *Şahmeran* (2000) by Erhan Bener, and *Şahmaran* (2006) by Sennur Sezer. This paper aims at shedding light on the aforementioned various types of works, with the help of the data of archetypical criticism, which is the way of interpretation of the tale in modern times in a comparative way.

Key Words: Şahmeran, tradition, Turkish folk culture, modern narration, archetypal criticism.

Giriş

1. Mitlerin Özellikleri

Farklı dönemlere denk gelen kırılma ve biçim değiştirmelerle gelişen kültür ve sanat, süreklilik içinde yeni anlamlar yüklenerek gelenek oluşturur. Halk kültürünün önemli öğelerinden olan masal, halk hikâyesi, mit, efsane gibi türler, hâlihazırdaki sanata güçlü bir biçimde kaynaklık eder. Geleneğin olanaklarından yararlanılarak ortaya konmuş farklı türlerdeki sanat eserleri, geçmişle günümüz arasında derin bir köprü kurarlar. Halk kültürü, günümüzde farklı alanlardaki sanatlara ilham kaynağı olduğu gibi, geleceğe ışık tutan anlamlı kültürel kodları da içerir.

Dundes, halkbilimi ürünlerine edebî açıdan bakmanın, onları önemli edebiyat eserlerinin kaynağı saymanın bir halkbilimi çalışma yöntemi olduğunu söyler. Dundes’e göre, farklı disiplinlerin değişik bakış açılarıyla yaklaşarak halkbiliminden ne anlaşılması gerektiği konusunda fikir üretmek, folklor çalışmalarına çeşitlilik ve zenginlik katar. Bu durum aynı zamanda folklor ürünlerinin doğasında mevcut olan bir değeri de kanıtlar (Dundes, 2004: 92).

Dundes, karşılaştırmalı bakış ile kültür yansıtıcı yaklaşımların bir birinden ayrı tutulamayacağını söyler ve en iyi yöntem olarak ikisini bir arada kullanma önerisinde bulunur. Bir hikâyenin yöreselliğini belirlemek için kültürel bağlamdaki tek bir yorumundan çok, onun tipik biçimlerinin ne olduğunu bilmek önemlidir (Dundes, 2004: 96).

Pettazzoni, mitin sadece bir kurgu değil, aynı zamanda gerçek olduğunu söyler. Ona göre, mitlerde hekimlik ve tedavi edici güçlerle olan işbirliği, ayınların başlangıcı, dua, yerleşme ve avlanma isteği, hayvan ve

bitki türleri, hayat ve ölüm, dünyanın sonu ve insanın kökeni, nesnelere başlangıcına ait etkili olayların hikâyeleri, içerik açısından gerçeklerdir. Mitte, şaşırtıcı bir şekilde seyahatlerdeki rolleri oynayan kutsal veya diğer insanüstü varlıklar, şüphelenilmeyen gerçekliktir. Çünkü mit, bir başlangıçtır. Mitlerin doğruluğunun mantıksal bir kaynağı, tarihsel bir sıralaması yoktur (Pettazzoni, 2002; 175–175).

Bascom'un; mitlerin eski çağlarda söylendikleri toplumda, yaşanmış olayların gerçeğe uygun olduğu düşünülen nesir anlatılar olduğu görüşü, Pettazzoni'yi desteklemektedir. Bascom, mitlerin inanca uygun, inanılmak için öğretilen ve bilgisizlik, şüphe veya inançsızlığa karşı verilen cevapları doğrulayan bir yapıda olduğunu söyler. Mitler bu açıdan dogmanın temelini oluşturur ve kutsaldır. Mitlerin ana karakterleri genellikle insanlar değildir. İnsan tavır ve davranışlarına sahip olan hayvanlar, tanrılar, farklı dünyalara ait varlıklar, ilk çağlarda yeraltında ve yerüstünde yaşamış kültür kahramanlarıdır. Mitler, dünyanın orijinini, insanı, ölümü veya kuşların, hayvanların, coğrafi koşulların niteliklerini ve doğa olgusunu kapsar. Tanrıların yaptıklarını, aşklarını, aile ilişkilerini, arkadaşlıklarını ve düşmanlıklarını, zaferlerini ve yenilgilerini anlatır (Bascom, 2003: 79).

Halk nesrinin üç türünden biri olan mitte, temel karakter insan dışı bir varlıktır, anlatılanlara gerçek gözüyle bakılır, olaylar farklı bir dünyada geçer ve kabul ediş tavrında kutsallık vardır (Bascom, 2003: 80). Bir mit ya da efsane, yayılırken inanılmadan kabul görebilir. “Sözlü sanat” (Bascom, 2004; 88), ait olduğu toplumdaki masala, efsaneye ya da mite dönüşebilir. Anlatılanın; bir toplumda masala, diğerinde efsaneye, bir başkasında mite dönüşmesi güçlü bir ihtimaldir (Bascom, 2003: 82).

Toplumun dinî değerlerini ve normlarını yansıtan mit, taklit edilmesi gereken davranış kalıplarını içerir (Honko, 2003: 101). Geleneksel sözlü hikâyeler olarak mitler, temel niteliklerinin dışında farklı form ve işlevler de taşır. Mitin kendine özgü imaları vardır. Mitik hikâyeler, tanrılar ve ritüellerle birleştirilir, değişik toplumsal statülerle ilintilendirilir. Bu hikâyelerde sorunlar, farklı yollardan keşfedilerek, çözüme kavuşturularak duygusal ve mantıksal bir rahatlama sağlanır (Kirk, 2004: 81). Mit, alt tabaka ile ilgili olarak görülür, ancak bütün insanlar tarafından kısmen paylaşılır. Mitler, bilinçaltı tasarımını gelenekle ve hayatın gerçekleri aracılığıyla kontrol eder (Honko, 2003: 100).

Zincirleme masallar, bir kahramanın başından geçen basit bir olayı anlatır. Anlatımdaki fark; olayın karakterler arasında yayılması, bir karakterden diğerine sürekli bir aktarımın, yönlendirmenin olmasıdır. Boratav,

zincirleme masallardaki halkalar arasında sıkı bir mantık bağı olduğunu ve anlatının bu halkaların sayısı ölçüsünde uzadığını söyler (Akt. Özer, 2004; 5). Zincirleme masallar iki farklı yapılanış gösterir. Birincisinde kahramanın başından geçen olay yan karakterlere aktarılır ve halkanın kırılmasıyla, sorun olumlu ya da olumsuz bir sonuca bağlanır. İkinci yapılanışta ise, halka kırıldıktan sonra masal tersine işlemeye başlar (Özer, 2004; 5). Şahmeran hikâyesinde de ana karakterin başından geçen olay, araya giren farklı kahramanların hikâyeleriyle dallanır, nihayetinde ana kahraman tarafından sonuca bağlanır.

2. Arketip Eleştirisi

Mitosların insan ırkının ortak bilinçdışına ait olduğu ve bu nedenden dolayı arketiplerin edebiyatta tekrarlandığı tezini öne süren Jung'a göre, arketipler bize çok derinden seslenen psişik davranış formlarıdır (Moran, 1994; 202). Asıl amacı açısından esere dönük bir yaklaşım sergileyen arketip eleştirisi, farklı sosyal bilim dallarının verilerinden yararlanması bakımından tarihsel ve sosyolojik eleştiriyle benzerlik arz eder. Metindeki öğelerin anlamını araştıran arketip eleştirisinde amaç, bu öğelerin estetik yaşantıyı meydana getiren yapısını değil, çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmaktır (Moran, 1994; 200–201). Bu eleştiri anlayışında yazarın farkında olmadan kullandığı mitos dili, arketip karakterleri, olay örgüsü kalıpları gibi öğelerden yola çıkılarak eserin anlamı çözülmeye çalışılır (Moran, 1994; 206).

Jungcu psikanalizde kimi arketipler; doğum, dünyaya yeniden geliş, ölüm, güçlülük, sihir, kahraman, çocuk, üçkâğıtçı, akıllı ihtiyar, toprak ana ve dev gibi imgeler, ağaçlar, güneş, ay, rüzgâr, ırmak ateş ve hayvanlar gibi doğal nesnelere, yüzük ve silah gibi insan yapısı nesnelere biçiminde sıralanır. Arketipler bağımsız yapılar olduğu gibi, bazen bir araya gelerek yeni alaşımları da oluşturabilirler. Örneğin, kahraman arketipi şeytan arketipiyle birleşerek 'acımasız lider' tipinde bir insan oluşturur (Gençtan, 1990; 124).

Jung'un bütün sanatların döl yatağı (Jung, 1997; 327) olarak gördüğü psişe, bilinçli ya da bilinçdışı tüm duygu ve düşünce kalıplarını içerir. Bireyin fiziksel ve toplumsal çevresiyle uyumunu sağlar (Gençtan, 1990; 120). Psişe, dışarıdan aldığıyla beslenen ve kendi içeriğiyle işleyen "oldukça kapalı" bir enerji sistemidir (Gençtan, 1990; 129).

Jung, varlıklarla konuşmanın bilinçaltı bir fonksiyon olduğunu ileri sürer. Ona göre, baskın bir karmaşanın etkinliği altında bulunan kişiler, yaşamlarında karşılaştıkları yeni verileri, bunları egemenliğine alan karmaşa doğrultusunda algılayıp anlarlar. Bu durumdaki birinin, doğal nesnelere kişilik verme eğilimi vardır. İlkeller, bu inanç gereği, buldukları çevrenin canlı olduğuna ve çevresel dünyalarında var olan her şeyin az çok konuştuğuna inanırlar. Sözelimi sorunlu ya da coşkun anlarında ormana giderek ağaçlarla konuşurlar. Üstelik ormanda ağaçlardan birinin ilkelden şu ya da bu adağı yerine getirmesini istediği de olur. Bizler de ruhsal verilerimizi dış dünyaya yansıtırız; dünyamız, her zaman canlıdır (animist) (Akt. Karaköse, 2003: 97–8).

3. Yılan Simgesi

İnsan yaşamında semboller büyük bir rol oynar. Bilinçaltını yansıtan semboller, derin bir duygusal karşılık uyandırma kapasitesine, Jung'un ifadesiyle psişik bir etkiye sahiptir (Çalışkan, 1998: 91). Yeryüzünün ve yeraltının simgesi olarak yılan, ilkel toplumlarca günümüzde de tapınılan bir hayvandır. Yılan; uğur, saadet, sağlık, bereketin yanı sıra, kötülüğün, ızdırabın etkeni, hilekârlığın aracı olarak da görülür (Mant, 1998: 5). Kuyruğunu ağzına almış haliyle oluşturduğu daire ve helezonik hareketiyle hayat ve hareket sembolüdür. Uzun süre yeraltında kaldıktan sonra ilkbaharda yeryüzüne çıkarak gömlek değiştirmesiyle üreme sembolüdür. Birbirini yutmaya çalışan iki yılan figürü ticaretin sembolüdür (Beğenç, 1967: 72–3). Yunan mitolojisinde hekimlik tanrısı olan Asklepios, tapınağında hastaları barındırır ve iyileştirmiştir. Antik çağ Yunanistan'ında onun izinden giderek birtakım büyülerle hastalıkları iyileştiren kâhinlerin bulunduğu tapınaklara Asklepieion denirdi. Asklepieionlar, büyü ve kehanetlerin yanı sıra yararlı hekimlik yöntemlerinin uygulandığı ilk hastanelerdir. Hipokrat, bu hastanelerde yetişmiştir (Hançerlioğlu, 1975: 69). Esrarlı güçleri temsil eden tıp tanrısı olan Asklepios'un arasındaki yılan sağlığın, gençliğin sembolü sayılmış ve bu anlamlarından dolayı günümüzde sağlık kurumların simgesi olarak varlığını sürdürmektedir. Orta Asya Türklerinde, birbirine sarılmış çifte yılan, saadetin sembolüdür. Bu sembole hükümdar armalarında, mabetlerde, sağlık kuruluşlarında rastlanmaktadır. Günümüzde de tıp, eczacılık ve diş hekimliğinin sembolü olan yılan, Selçuklular döneminde hastanelerde görülür. Halk hekimliğinde yılanın etinden, derisinden yaygın biçimde yararlanılmaktadır (Mant, 1998: 10-13). Hazret-i Musa'nın Firavun'un önüne atılınca yılan biçimine giren asası, Firavun'un ordularının kaçarak denizde boğulmasına neden olmuştur (Hançerlioğlu, 1975; 68).

Yılan ilkelinden gelişmişine kadar birçok toplumda kutsallığı ve tanrı-sallığı ile bilinir. Sümer'lerden Hititlere, Anadolu'dan Kafkasya'ya kadar uzanan geniş bir zaman ve alanda Illuyanka adlı dev bir yılanın çeşitli öy-küleri anlatılmıştır. Antikçağ Orfik dininde evrenin oluşması, Kybele'yle Ofiyon adlı yılanın sevişme sarsıntılarıyla açıklanır. Attika'lıların ilk iki kralları yılanıdır. Sümerlerin yaratılış efsanesinde gökyüzünü ve yeryüzü-nü yaratan erkek ve dişi birer yılanıdır. Mısır efsanelerinde gökyüzünde yaşayan yılan Apofi, her gün güneşi doğudan batıya taşıyan tanrı Ra'nın peşinde dolaşır, bir gün onu sokup öldürür. İskandinav tanrısı Votan, ikide bir yılan kılığına girer. Yunan tanrılarında çoğu yılan görünüşündedir; hastaları iyileştiren Asklepios evleri ve kentleri koruyan Agathodaemon, birer yılanıdır (Hançerlioğlu, 1975: 698).

Museviler, yılanı şeytanın, günahın, baştan çıkarmanın ve cinsel tutku-nun simgesi olarak görürler. Tevrat'ta, Havva'ya bilgi ağacının meyvesi olan elmayı verdiğinde, daha çok baştan çıkarmanın simgesi olarak su-nulur. Hıristiyan düşüncesinde, lanetlenmiş insanı ve şeytanı sembolize etmesinin yanı sıra, farklı dönemlerde; hilekârlığın, dünyanın, mantığın, sağduyunun, kıskançlık ve şehvetin simgesi olarak görülmüştür (Yıldıran, 2001: 14-15). İslam anlayışında bir yandan hayat ile ilintili görülürken, di-ğer yandan da cehennem tasvirine layık bir hayvan olarak değerlendirilir (Yıldıran, 2001: 16). Yılanların odağında yer aldığı sembolik olasılıklar hem çoktur, hem de birden fazla anlama gelebilmektedir. Batı edebiyatının üzerinde en çok durduğu yılan; Cennet Bahçesi'nde, Âdem ile Havva'yı yasak meyveyi yemeye ikna ederek cennetten kovulmalarına neden olan yılanıdır (Ferber, 1999: 186). Yılan, Hıristiyanlıkta yanlış ve ölümcül de olsa bilgelik bilgisine ve insanın ölümlülüğü düşüncesine bağlanır. Yılanın deri değiştirerek kendini yenileyebilme kabiliyetinde olması, bu bağlan-tının ardında yatan düşüncenin kaynağını oluşturur. Yılanın bu özelliği, onun ilkel toplumlarca da ölümsüz olarak görülmesini sağlamıştır. İlkel toplumlar, ölümsüzlüğü elde edemeyişlerinin sebebini yılanın bu özel-liğine bağlamışlardır. Kimi zaman da toprak altında yaşayan yılanın ölü atalarıyla ilişkide bulunduğunu, onların ruhlarını taşıdığını düşünmüşler-dir (Hançerlioğlu, 1984: 725). Bununla birlikte, çeşitli kültürlerde yılanın acıya ve hatta ölüme neden olabilecek büyüye sahip olmasından dolayı ayrı bir yeri bulunmaktadır. Hem çeşitli niteliklerinden, hem de etkileyici fiziksel özelliklerinden yola çıkılarak oluşturulan efsanelerde, yılanın kötü güçlere karşı koruyucu ve ilahî sırların bekçisi olarak anlamlandırıldığı görülmektedir (Yıldıran, 2001: 21). Öte yandan tek tanrılı dinlerin yaygın-lık kazanmasının ardından yılanın karanlık güçler ve şeytanla bir tutuldu-ğu da bilinmektedir (Cıblak, 2007: 192).

4. Şahmeran: ‘Gizemli Ortaklık’

Halk arasında “Şahmeran” ve “Şahmaran” olarak bilinen insan başlı, yılan gövdeli bu mitolojik yaratığın adı, Farsçadan “yılanların şahı” anlamına gelen “Şah-ı mârân”dan gelir. Bununla birlikte Ashâb-ı Kehf efsanesindeki yedi kişiden, adı “hükmetmek, hükümdar olmak” anlamına gelen “Yemliha”, Şahmeran’ın adlarından biridir. İran edebiyatındaki Camasbnâmelerin yapısı da, Şahmeran hikâyesi gibi iç içe geçen üç ana hikâyenin yapısını tekrarlar: “Hasib Kerameddin ve Şahmeran Hikâyesi”, “Bulukiya Hikâyesi” ve “Can ya da Cihan Şah Hikâyesi”. İlk ve son hikâye daha çok masal vasfı taşır. İkincisinin İbrani kökenli olduğu ileri sürülmüştür. Buna karşılık Cihan Şah hikâyesinin Hint-İran kaynaklı olduğu düşünülmektedir (Mant, 1998: 62–3).

Tarihî kaynaklara bakılırsa Şahmeran hikâyesinin, Hint, İran, Yunan, İbrani ve Arap kaynaklarından izler taşıdığı söylenebilir. Anadolu ve Mezopotamya kültürlerindeki yılan kadın kültürünün de, Şahmeran’ın oluşmasında etken olduğu düşünülebilir. İran’ın Câmâsbnâme geleneği, İslam toplumlarındaki ashâb-ı kehf hikâyesi, Orta Asya, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarından gelen izlerle karışarak, asıl kaynak gibi görünen ve tüm dünyada fikir ve sanat hayatını geniş şekilde etkileyen (Onaran, 1997; 6) *Binbir Gece Masalları*’nı şekillendirmiş olabilir.

Gibb, İran kaynaklı câmasbnâmelerin, *Bin Bir Gece Masalları*’ndaki “Yılanlar Kraliçesi” hikâyesinin çevirisi olduğunu; Mélikoff ise Taberi tarihinden alındığını ileri sürer. Bin bir gece masalları, “Müslüman doğu milletlerinin edebiyat, tarih, medeniyet tarihi, folklor ve sosyal yapılarının incelenmesi için büyük bir malzeme” (Ulutürk, 1991: 181) içermektedir. Türkçedeki en önemli câmasbnâme çevirisi, XV. Yüzyıl şairlerinden Musâ Abdi’ye aittir. Şahmeran hikâyesinin Battalnâme ve Saltuknâme’yi de etkilediği öne sürülmüştür. Nitekim Saltuknâme’de Sarı Saltuk’un kuyuya atıldıktan sonra yılanlar ülkesinde kadın başlı yılan gövdeli olan Şahmeran’la tanıştığından bahsedilmektedir. Şahmeran, halk anlatılarının yanı sıra, edebiyatımızın bazı türlerinde de bir hikâye kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Cıblak, 2007: 191–2). Tevrat kaynaklı olan ve sonradan İslami bir şekle sokulan câmasbnâmede Danyal peygamberin oğlu Camasb’ın, Şahmeran’ın yanında geçirdiği zaman anlatılır. Câmasbnâme’nin ana konusu şöyledir: Danyal peygamber, evrenin bütün sırlarını bilen, her derde çare bulan hikmet sahibi biridir. Ölümüne yakın, doğacak çocuğuna büyüdüktan sonra vermesi için hikmet dolu kitabını hanımına teslim eder. Danyal’ın doğan oğluna Camasb adı verilir. Okula gönderilir fakat başarı

gösteremez. Geçimini odunculukla sağlar. Yağmurlu bir günde arkadaşlarıyla sığındıkları mağarada bal bulurlar. Arkadaşları bal bittikten sonra ihanet ederek onu kuyuda bırakırlar. Camasb, kuyuda açtığı bir delikten, yerin altından sızan ışığa doğru gider ve oradan Şahmeran'ın ülkesine çıkar. Şahmeran'a başından geçenleri anlatır. Şahmeran da Bulukiya'nın hikâyesini anlatır. Aradan uzun zaman geçer ve Şahmeran Camasb'ı, başından geçenleri anlatmaması kaydıyla geri bırakır. O sırada ülkenin hükümdarı Keyhüsrev, Şahmeran'ın etinden başka tedavisi olmayan bir hastalığa yakalanmıştır. Camasb, baskı üzerine Şahmeran'ın yerini söylemek zorunda kalır ve Şahmeran büyü ile yakalanarak öldürülür. Hükümdar, Şahmeran'ın etinin suyundan içer, iyileşir. Camasb, Şahmeran'dan öğrendiği ve babasının kendisine bıraktığı kitaptan edindiği bilgilerle bütün dünyanın sırlarına vakıf bir bilge olur (Erkan, 1993: 43-4). Klasik İran edebiyatındaki câmasbnâme, Türk edebiyatındaki benzer eserlerin kaynağını oluşturur. Türkiye'nin farklı yörelerinde anlatılan Şahmeran hikâyelerinin ana örgüsü ve Mardus'un çevirisinin ana yapısı bu şekildedir. Bazı yöresel özelliklerin öykülere eklendiğine rastlansa da bu, hikâyenin özüne ilişkin bir değişiklik ya da ana öyküden sapma anlamına gelmez. Kirk'ün de dediği gibi, bir mit her zaman değişir, ama hikâyesel ana yapı aynı kalır (Kirk, 2004: 81).

Hint masallarına kadar dayanan *Binbir Gece Masalları*'nda üç aşamalı olay örgüsü vardır: Ayrılma sınav ve dönüş. Mitos kahramanı bir nesneyi bulmak için yola çıkar, türlü engellerle karşılaşır ve bir ara yeraltı dünyasına iner, orda karanlık güçlerle çarpışır. İstedikini elde edince geri döner. Yolculuğunun başarıyla sonuçlanması toplumun refahı anlamına gelir (Moran, 1994: 204). Moran, romanslarda mitos kahramanının, arama arketipi diyebileceğimiz serüveninin tekrarlandığını söyler. Moran'ın tipik romans yapısında olduğunu tespit ettiği bu anlatılarda kahramanın amacı yeraltında saklı bir hazinedir ve çoğunlukla bu hazineyi bekleyen ejderha türünden korkunç bir yaratık vardır. Kahraman ejderha ile çarpışır, hazineyi elde eder ve yurduna geri döner. Bu kalıpla tekrarlanan hikâyelerden şu anlam çıkar: Bolluğun kıtlığa galebesi, erkekle dişinin birleşmesi, yaşamın ölümüne üstün gelmesi (Moran, 1994: 204).

Anadolu'nun değişik yerlerinde farklı varyantlarıyla anlatılan Şahmeran hikâyesinin efsane, hikâye ve masal formu içinde anlatıldığı görülmektedir. Gizemli ve olumlu yönüyle öne çıkan Şahmeran, sözünde durmayan insanoğluna karşı affedicî, sevecen ve iyiliksever nitelikleriyle dikkati çeker (Cıblak, 2007: 191-192). Şahmeran, farklı kültürlerde bu gün

de yaşayan ve günümüzde ön Asya uluslarının renklerini alan ve masal, efsane, inanç, resim altı sanatı, kilim ve halı dokumalarında, değişik el işlemlerinde yer alan bir efsanedir (Mant, 1998: 16). Şahmeran, hastaları iyileştiren, bilge bir sembol olarak kabul görür. Dünyanın değişik yörelerindeki kadını, doğurganlığı ve bereketi de simgeleyen yılan, evrensel bir simgedir. Anadolu’da uğur, üreme amaçlı olarak genç kızların çeyizine işleme olarak konmaktadır. Halk resimlerinde yaygın olarak camaltı, taşbas-kısı, boyama, işleme ve örme teknikleriyle görülen Şahmeran motiflerinin; kötülükten, yangın ve afetlerden koruyacağına, bereket, uğur ve bolluk getireceğine, dolayısıyla gücü temsil ettiğine inanılmaktadır (Şentürk, 1997: 40-1).

Bruhl’ün yabancı toplumları açıklamak için kullandığı antropolojik bir tanım olan “gizemli ortaklık”, Jung’un “kolektif bilinçdışı” kavramını açmılayan bir anahtar işlevindedir. Her medenî insanın ruhunun derinliklerinde, arkaik bir insanın varlığını sürdürdüğünü ileri süren Jung, günümüz insanları arasında da yaban insanlarınkine benzer gizemli bir ortaklık olduğunu söyler. Modern insan bu ortaklığı bilinç dışına ittiğinden, arkaik insanı günümüz insanına bağlayan örüntüler bilinçdışının derinliklerinde aranmalıdır (Akt. Günay, 2003: 87). Lévi-Strauss, “mitik düşüncenin daima karşıtlıkların farkındalığından ilerleyen arabuluculuğa doğru işlediğini” ayrıca “mitin amacının çelişkilerin üstesinden gelebilmenin mantıksal bir modelini sağlamak” olduğunu iddia eder. Lévi-Strauss, bütün mitlerin genel anlamda ikili işlemleri içerdiğini, çünkü bu gibi işlemlerin düşünce ve dilin fonksiyonlarını mümkün kılmak için doğa tarafından icat edilen tabii özelliklerin anlamları olduğunu düşünür (Dundes, 2006: 110). Binyazar, çocukluğunda, evlerindeki Şahmeran resmi karşısında yaşadığı korku ve ümit arasındaki gelgitlerin, kendisini sonradan Şahmeran tutkusuna götürdüğünü, çocukça bir tutkuyla aldığı ilk kitabın, Şahmeran masalı olduğunu söyler (Binyazar, 2003: 107). Benzer korkuyu, Mungan’ın hikâyesindeki Şahmerancı çırağı İlyas da yaşar. “İnsanı en çok korkutan şeyin güzellik olduğunu” (Mungan, 2004: 17) bilmeyen İlyas, sonraları yaptığı Şahmeranlarla hikâyesini dinlediği bu varlığın saçtığı çift yönlü duyguyu, başkalarına aktaracaktır. Binyazar, çocukluğunda evlerinin duvarındaki Şahmeran çizimi karşısında yaşadığı çifte duyguyu şu sözlerle dile getirir: “Tek odalı evimizin duvarında bir Şahmeran vardı. Dalıp dalıp bakar, çocuk düşlerimde bir yere oturtamazdım Şahmeran’ı; korkayım mı seveyim mi, bilemezdim. Tek bildiğim Şahmeran’ın uzak yerlerin yarattığı olduğuydu. Devler gibi, cinler gibi yakın değildi bana Şahmeran” (Binyazar, 2003: 106).

Başında boynuzu, süslü tacı, taçlı yılanbaşı, kuyruğu ve yılanbaşlarından oluşan ayaklarıyla hem aşına, hem de yabancı, hem güzellik hem de kötülük çağrışımlarını içeren Şahmeran görüntüsü, ilk görenlerde korku, tedirginlik, yabancılık türü duygular uyandırır. Bir yandan kadınlık ve güzellik, diğer yandan bilinçaltımıza işlemiş, soğuk yılan imgesi ortaklığından güç alan o çatışkılı iki duygudur, Şahmeran'ı ilk görüşte ürpertici kılan yılanbaşıdır. Taçlı şah kadın başı ise güzelliğiyle başka bir duygu uyandırır.

Kuşkusuz Şahmeran'ın *Binbir Gece Masalları* arasındaki onca hikâyenin içinde bu denli yaygın bir kabul görmesinde, Şahmeran'ın kaderinin bizi yakaladığı bir noktanın varlığı oldukça önemlidir. Şahmeran'ın kendini var ettiği dünyanın bizi bu denli sarsmasında, onun ortak psişenin alanında (Jung, 1997; 168) bulunmasının etkisi büyüktür. İhanet edildikten sonra bile, sevdiklerini anaç bir sevgiyle göğüsleme bilgeliği göstermesi, kuşkusuz Şahmeran'ın, ortak bilincimizde silinmez bir iz bırakmasını sağlamıştır.

Yemliha'nın Türkçe adı Şahmeran'dır. Dünyanın farklı kültürlerinde yılanın eril simge olarak çizim ve anlatımları söz konusu iken, Şahmeran, eril adına karşın dişî veya çift cinsiyetli bir figürdür. Kimi varyantlarda üst tarafı erkek, alt tarafı kadın olarak anlatılır. Ancak resimlerde genellikle kadın olarak betimlenir (Cıblak, 2007: 193). Bu durum, yılanın, eril ve dişil özellikleri eşzamanlı olarak kendinde bulundurmasının bir yansıması olmasının yanı sıra, aslında erkek bir figür olan yılanın dişileştirildiğinin de anlatımıdır. Hikâyenin Türkçe varyantlarında görülen başka bir farklılık da Şahmeran'ın karşısına çıkan iki erkek kahramanla ilişkisinin odağında aşk, sadakat ve ihanetin yer almasıdır. Şahmeran, yerinin insanlar tarafından bilinerek, kendisinin yok edileceği tehlikesine karşın, sevdiği ve güvendiği Belkiya ve Hasib'in ülkelerine geri dönmesine izin verir. Masalın Arapça varyantında, Yemliha, ikinci kez Hasip tarafından ihanete uğradığını gördüğünde, ülkesine geri dönmeye teşebbüs etmez, parçalara ayrılarak hükümdarın hastalığına şifa olmaya karşı çıkmaz, aksine Hasib'e, etinin hangi aşamasındaki suyu içmesi gerektiğini söyler. Türkçe varyantta göze çarpan başka önemli bir değişiklik de, Hasib'in durumudur. Hasib'in halk hamamına götürüldüğünde kararın bölgesi, gümüşü pullarla kaplanmış olarak anlatılır. Böylelikle sırdaşı Şahmeran'la ilişkisi oldukça sembolik bir yolla ifade edilmiş olur (Çalışkan, 1998: 97-8).

Yaşam gücünü kendinde bulunduran kadın ve yılan bedeni arasındaki çekici cazibe, insanlık tarihinin ilk dönemlerinden beri dikkat çekmiştir.

Yılanın derisini değiştirme yeteneği ile kadının doğurma yetisi ve ikisinin sular üzerindeki gúcünden dolayı; yılan yer yarıklarında yaşadığı, kadın da emzirme döneminde bedeninden süt akıttığı ve adet dönemlerinde kan akıttığı için, bu analogi kurulmuştur. İki de hayat kaynağı güçleri kontrol etmektedirler (Çalışkan, 1998: 91-2). Bundan dolayı mitolojilerde Ana Tanrıça kavramı güçlü bir biçimde yaşamıştır. şahmeran'ın öldürülmesinin amacı, ölümcül bir hastalığa şifa oluşu nedenine bağlanarak anlatılır. Ölümüyle birlikte temsil ettiği ölümsüzlük gücü, tüm bitkilerin bilgisi insanların eline geçer. Kimi varyantlarda, şahlarının öldürüldüğünden haberi olmayan yılanların bir gün, yerüstüne çıkararak insanlara saldıracakları, kentleri harap edecekleri –ki o günün kıyamet günü olacağına inanılır– şeklindeki anlatımlar, (Cıblak, 2007: 191) insanoğlunun yaptığı ihanet ve haksızlıkla yüzleşme korkusunun oldukça sembolik bir yansıması olarak okunabilir.

şahmeran, yukarıdakilerin çağırısı karşısında, sonunu bildiğinden, karşı çıkmaz, asil bir duruş sergiler. İnsanoğlunun ihtirasına karşı duruşunu ise, gücü ele geçirecek kötü emelleri için kullanacağını düşündüğü vezirin, kuyruğunun suyunu içerek ölmesine neden olur. şahmeran bu davranışı ile, temelde insanların iyiliğinden yana olduğunu ortaya koyar. Masalda sözü edilen, ama ele geçirildiğinden söz edilmeyen şahmeran hazinesinin, şahlarının öldüğünden habersiz olduğu varsayılan yılanların korkusu bertaraf edildikten sonra yağmalanması beklenir. Yeryüzündekiler, yeraltındakilerin gücünün tümünü ele geçirme tamahkârlığındadırlar. Kendi ülkesinde mutlu ve zengin bir yaşamı olan 'başka' bir gücü temsil eden şahmeran, yeryüzündekiler, daha doğrusu eril güç için bir tehlike olarak alınılanmaktadır. Ancak kralın hastalığına şifa oluşu, bu tehlikenin bertaraf edilmesinin bahanesini oluşturur. şahmeran, öldürülmeye adeta hiç ses çıkarmayarak bu gücü, sessizce 'teslim' eder. Bu da dişil gücün, yok olma pahasına eril iktidara teslim oluşunun sembolik bir anlatımı olur.

5. Çağdaş Sanatta şahmeran Yansımaları

Türk edebiyatı, Tanzimat döneminde Fransa üzerinden batı ile kurulan kültürel ilişkilerle yeni bir evreye girer. Tanzimat edebiyatçıları, Batıdan aldıkları yeni türlerde eser verirken, içerik olarak halk kültürünün hazır malzemesinden yoğun bir biçimde yararlandılar. Geleneğin imkânlarını kullanma anlamına gelen bu duruma, Türk edebiyatının sonraki dönemlerinde yazılan roman, hikâye, tiyatro, şiir vs. türündeki eserlerde geniş bir şekilde rastlanmaktadır. Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Erhan Bener, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Behçet Necatigil, Murathan Mungan,

Latife Tekin, Hasan Ali Toptaş, vs., halk kültürünün farklı olanaklarını modern bir duyarlılıkla günümüzde yeniden yorumlayan isimler arasında yer alır. Bir edebiyat sitesinde yaptığımız taramada, çoğunluğu genç ve tanınmamış birçok şairin Şahmeran'dan bir imge olarak yararlandığı görülmüştür (<http://www.antoloji.com>; 29.08.2007).

Şahmeran hikâyesi, son dönem Türkiye'sinde farklı alanlarda eser veren birçok sanatçının ilgi odağı olmuştur. Resimden heykele, sinemadan hikâyeye, şiirden, tiyatroya çocuk edebiyatına kadar genişleyen bir yelpazede, farklı türlerden eserler, bu masal odağa alınarak ortaya konmuştur. Tomris Uyar'ın “Şahmeran Hikâyesi” (1973) ve Murathan Mungan'ın “Şahmeran'ın Bacakları” (1993) adlı öykülerinde, Hilmi Yavuz'un *Kuyu* (1994) adlı anlatısında, Erhan Bener'in *Şahmaran* (2000) adlı oyununda ve Sennur Sezer'in *Şahmaran* (2006) adlı eserinde, bu masal, her sanatçının farklı duyarlıklarını yansıtacak biçimde yeniden yazılmıştır. Muhsine Helimoğlu Yavuz (1994), Erhan Bener (1998), Yücel Feyzioğlu (2004) ve Ahmet Özdemir (2006) söz konusu masalı çocuklar için yeniden yazmışlardır. Türk sineması da Şahmeran hikâyesine ilgisiz kalmamıştır. Rahmi Kafadar (1972), Zülfü Livaneli (1993) ve Yavuz Figenli (2004) Şahmeran'ı konu alan birer film yönetmiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 33-34; Cıblak, 2007: 193). Berika İpekbayrak (1986), Mersin'de bir Şahmeran heykeli yapmıştır. Fikret Otyam, Yavuz Kılıçer, Şaziye Erel, Serpil Akyl ve Ayhan Tomak şahmeran tabloları çizmişlerdir. Anadolu'nun bir çok yerinde Şahmeran camaltı sanatının ana figürüdür. Bununla birlikte yurtiçinde ve yurt dışında hizmet sektöründe şahmeran adını taşıyan birçok işletmenin adı bulunmaktadır.

5.1. Çocuklar ve Gençler İçin Şahmeran Masalı

Yaklaşık on beş yirmi yıldan beri çocuk edebiyatı alanında telif eserler konusunda yaşanan canlanma, bazı yazarları halk masallarına yöneltmiştir. Şahmeran'ın çocuklar ve gençler hedef alınarak yeniden yazımlarında, bu okur kitlesinin profili de dikkate alınarak çizimler de kullanılmaktadır. Çocuklara Şahmeran hikâyelerinde şiddet içeren öğelerin çocuklar düşünülerek özellikle geçiştirildiği ya da dönüştürüldüğü gözlenmektedir.

Halkbilimi araştırmacısı Muhsine Helimoğlu Yavuz'un (1994) masal ile aynı başlığı taşıyan kısa metninde, çocuğu olmayan bir padişahın ve vezirinin hikâyesi anlatılır. Padişahın ülkesine gelen gezgin bilge, karşıdaki dağda yaşayan Şahmeran'ın bir yavrusunun kuyruğunu koparıp yastığının altına koyarsa çocuğunun olacağını söyler. Padişahın adamları söylenen yere giderek Şahmeran'ın o sırada dışarıda olmasından yararlanarak iki

yavrusunu öldürüp kuyruklarını keser getirirler. Padişah ve vezir bu kuyrukları yastıklarının altına koyarlar, bir süre sonra çocukları olur. Vezir, oğluna Mehmet; padişah, kızına Nazlı adını verir. Çocuklar büyüyünce birbirine âşık olur. Padişah, kızını vezirin oğluna vermediği gibi onu ülkesinin dışına atar. Mehmet, ailesiyle birlikte gitmez, kısa süre sonra Nazlı'yı kaçıır. Şahmeran, Mehmet ile Nazlı'yı bulunca yutar. Padişah ve adamları yetişip Şahmeran'ı öldürürler ama Şahmeran büyük bir kayaya dolandığı için Mehmet'in de Nazlı'nın da bütün kemiklerini kırar, çok geçmeden ikisi ölür. Böylece Şahmeran öcünü almış olur (Yavuz,1994: 9–13). Yavuz'un adaptasyonu, “Kötünün ettiği yanına kâr kalmaz. Başkasının mutsuzluğu üzerine mutluluk kurulmaz” (Yavuz,1994: 13) bildirisıyla sona erse de uzun süreli kin, intikam, kalıcı kötülük türü pedagojik açıdan uygun olmayan öğeler içermektedir. Yavuz, bu masalında, Şahmeran'ın kimi öğelerini silikleştirerek ele almıştır.

Şahmeran'ı birbirine bağlı üç masal olarak yazan Yücel Feyzioğlu (2004), Cırttan adlı çocuğun maceralarını anlatır. İlk masalda (“Oduncunun Masalı”) Cırttan adında tembel ve işsiz bir delikanlı, babasının ölümü üzerine elinde kalanları annesiyle birlikte tüketmiş. Bir zaman sonra da geçimini sağlamak için odunculuk yapmış. Oduna gittiği sırada, çocuklar tarafından değişik günlerde taşlanan bir kediyi, bir köpeği ve bir yılanı kurttarır, evine getirir. Cırttan'ın geçinemeyecek kadar yoksullaştığını gören yılan yavrusu; Cırttan'a, Şahmeran'ın kızı olduğunu, ne isterse kendisine verebileceğini söyler. Cırttan, yılan yavrusunu babasına götürür. Şahmeran onları çok iyi ağırlar. Dönüşte sihirli yüzüğünü verir. Yüzük, “Alaaddin'in Sihirli Lambası” masalındaki lambanın işlevsel özelliklerini taşır. Bunun sayesinde Cırttan ile annesi, sıkıntılardan kurtulur, gönüllerince yaşarlar. İkinci masalda (“Hakan mı Üstün, Cırttan mı?”), Cırttan annesini padişaha göndererek kızını istetir. Padişah, olayı ciddiye almaz ama sarayının karşısında, bağ bahçeler içinde aynısını ister. Cırttan denileni yüzük sayesinde yapar ve padişahın kızıyla evlenir. Şehrin padişah kadar saygın bir insanı haline gelir. Üçüncü masalda (“Hakanın Karısının Masalı”) padişahın karısı bu durum üzerine kızını Cırttan'a karşı kıskırtır, aralarını bozar. Cırttan'ın karısı, önce bunca işi kısa sürede nasıl başardığını öğrenir. Ardından yüzüğü elinden alır ve annesine kaptırır. Padişahın karısı yüzüğün gücünü kullanarak, Cırttan'ın sarayını uzak bir adaya götürür, annesini ise denize atar. Cırttan bu kez de Şahmeran'ın verdiği fikirle yüzüğü geri alır. Sarayını yerine yerleştirir, kaynanasını ise adada tek başına bırakır.

Feyzioğlu, masalın aslına sadık kalmaya gerek duymamış, ancak masalın ana kodlarını kullanmayı ihmal etmemiştir. Yazarın eserinde kimi kaba, argo ve yanlış örnek olarak görülebilecek davranışlar ve çocuk gelişimi konusunda duyarlık göstermediği gözlenmektedir. Feyzioğlu'nun masalında Şahmeran erkektir, sihirli güç olarak yüzük vardır.

Ahmet Özdemir'in ilköğretim 1. ve 2. sınıflara yönelik olarak hazırladığı *Şahmeran'ın Kaderi* (2006), yayınevini Anadolu Efsaneleri dizisi arasında yayımlanmıştır. Metnin ikinci cümlesinde, Şahmeran adı ile ilgili yaygın yanlış tekrarlanmış; “maran” diye bir kelimenin “yılan” anlamına geldiği söylenmiştir. Özdemir, Mersin'deki efsaneden yola çıkmıştır. Burada Camsab'ın serüveni, masalın aslına sadık kalınarak verilir, ancak Şahmeran'ın öldürülmesi yerine yaralandığı söylenir. Şahmeran “kadın başlı, süt beyaz vücutlu bir yılan” (6) olarak tasvir edilir. Özdemir'in masalında hamama götürülen Camsab'ın bedeninin, pullarla örtülü olduğu görülür. Şahmeran'ın ölürken bedeninden çıkacak sular, sırasıyla öldürücü, dertlerden kurtarıcı ve zekâ keskinleştirici özelliktedir. Bunları sırasıyla vezir, Tarsus hükümdarı ve Camsab içer. İlki ölür, ikincisi şifa bulur, üçüncüsü vezir olur. Masal, Tarsus halkının mutlu ve huzurlu yaşama kavuşmasıyla son bulur.

Adana yöresindeki varyantı takip eden Sennur Sezer (2007), okurdan da kıssadan hisse çıkarmasını isteyerek, masal formelleriyle Şahmeran anlatısına başlar. Sezer ana hikâyeye sadık kalır, ancak masalda öze ilişkin olmayan, hikâyeyi uzatmaya yarayan, ama yazarın yaratıcılığını ya da düş gücünü yansıtmayan eklemeler yapar. Sezer'in anlatıcısında şu örneklerde görüldüğü üzere, zaman zaman halk hikâyecisi tavrı gözlenir: “Camasb kuyuda ağlayadursun, biz bakalım arkadaşları ne yaptı.” “Kara yazılı Camasb kuyunun dibinde ne yapıyor bir bakalım?” (18).

Yazarın kimi zaman bazı eklemelerinde son dönem popüler kültüründen etkilendiğini gösteren kavramlar; simyayla kimyayı, çiçek kokularını parfüm kokularıyla karşılaştırma, mıknaş gücüne göndermede bulunma, Şahmeran'ın görkemli sarayından, “evi”, “bahçe”si diye bahsetmek (41) türü, hikâyenin özülle uyumsuzluk arz eden ufak tefek müdahalelerinin olduğu gözlenir. Simyacıların arayışını, “sıradan madenleri altına çevirecek ‘felsefe taşı’nı” (31) arama biçimindeki açıklama, *Harry Potter* serisiyle fantastik edebiyatın son dönemlerdeki gözde ismi haline gelen Rowling'den etkilenmeyi ya da ona göndermeyi gösterir. Sezer'in Şahmeran'a biraz duygusal bir ekleme yaptığı gözlenmektedir Şahmeran Belkiya'nın ihanetini Camasb'a anlatırken ağlar, Camasb'ı bırakmama

kararını bildirirken kinini ve öfkesini saklayamaz, bazen de şakacı tavır takınır. Sezer’de görülen başka bir fark da Belkiya’nın öyküsünde, son peygamberin gelişini haber veren kısımların Tevrat’tan çıkarılışına yapılan vurgudur. Belkiya’nın hikâyesini Camasb’a anlatırken, farklı bir karakter kullanımı gerektiğinde ‘ezberci cin’in devreye sokulması, başka bir eklemedir. Yılanlar ejderha, Şahmeran ise “[s]üt beyaz bir yılan” olarak betimlenir. Camasb’ın bedeninin de hamam sahnesinde “bembeyaz pullarla örtülü” (20, 93) olduğu görülür.

Kimi metinlerde karakterlerin adları arasında büyük farklılıklar vardır. Sezer, Belkiya’nın babasının adını Oşe Şah (24) olarak yazar. Tarsus’taki Şahmeran Hamam’ındaki kan izlerinin Şahmeran’ın olduğuna inanılmaktayken, Sezer’in metninde bu inanç, hamamın duvarındaki kan, vezir Şehmur’un adamlarının Camasb’a yaptığı işkenceden kalan kan izleri olarak yön değiştirir. Metin, Camasb’ın bitkilerin dilinden anlayın Lokman Hekim (Uzun, 2003: 206) olduğu belirtilerek sona erer.

5.1. Büyükler için Şahmeran Masalı

Şahmeran, sınırları ve çerçevesi belli, tamamlanmış bir metindir. Son dönem Türk yazarlarının yeniden yorumladığı bu metnin ana çatısı değişmeyeceğine göre, yazarların duyarlık ve yaratıcılıklarının nerede, ne şekilde ortaya çıktığı önem kazanmaktadır. Yazarın, ana öyküye yerleştirebildiği farklı duyarlılık biçimlerinin özgünlüğü, metni değerli kılan temel etmen olarak görülebilir.

Hilmi Yavuz’un postmodern üçlemesinin son halkasında yer alan *Kuyu* (1994), doğası gereği Şahmeran hikâyesine başından sonuna kadar sadık kalabilecek bir metin değildir. Metnin temel sorunsallarından biri olarak beliren kuyu, doğu ve batı kültürlerinde yüklendiği metaforik açılımlarla odağa alınır. Gerçek ve kurgusal kişi ve eserlere, tarihsel, felsefi sosyolojik, kültürel birçok olguya sık göndermeli *Kuyu*’da ironik, alaycı ton varlığını baskın bir biçimde hissettirir. Aslında “anlatının anlatısı” (184) olarak ilerleyen eser, anlatıcının ve Hilmi Yavuz adlı yazarın, “kuyularla ve sarnıçlarla dolu” (165) büyük kentte yazmaya elverişli bir kuyunun iz sürümü sırasında, yaptığı spekülasyonlarla açılır. Kuyuda anlatı yazma serüveni, Bizans ve Osmanlı kültür ve tarihi, İstanbul’u İstanbul yapan bütün kültürel mozaik içinde bir gezintiye dönüştürülür. Yazar, ironik tavrına sahte bilimsel bir ciddiyet kazandırmak için bilimsel metinlerdeki gibi sahici dipnotlar kullanır, ama bunun gerçeklik etkisi uyandırmasının önüne geçen kimi yazar ve eser adlarını yanlış imlâyla yazar. Ana anlatı, sıklıkla araya sokulan birçok kısa alıntı ile sürekli bölünür. Bu bölünmelerle, odak-

ta kuyu olmak üzere, okur bir tür düşünce serüveni içine çekilir; felsefe, tarih, psikanaliz, kent okumaları, efsaneler, kadim kültür ve gelenekler zengin göndergesel bir malzemeye dönüştürülür.

Anlatıcının, Hilmi Yavuz adlı anlatı karakterine atfen “[b]u anlatıyı bir kuyuda yazacaktı” (165) sözü, tasarıların gerçekleşmediğini bildirir. Ancak anlatının işleyişine başından beri iştirak ettirilen okurun kolaylıkla görebileceği üzere, anlatı karakterinin başarısız bir tasarısından değil, eserin bir arayış serüvenine odaklanmışlığından söz edilmektedir. Anlatı, kuyuyu aramanın peşinden sürüklenen Hilmi Yavuz’un, “o beyaz Güneydoğu kentinde” (199), 1940’lı yıllarda İstanbul’da ve amcasının 1920’lerde Paris’te geçen anıları zaman zaman geri sıçrar. Bu sıçramalarda birçok mekâna hızlı bir gidiş-dönüş yapılır. Alaycı tavırdaki üst anlatıcı sıklıkla araya girerek, anlatının kahramanı Hilmi Yavuz’un ‘serüven’leriyle, okur arasında köprü kurar, onu anlatıya ortak eder.

Kuyuya, bir “[a]nlatı yazmak için” (166) gereksinim duyulmuştur. Anlatıcı daha eserin başında okura hitaben Hilmi Yavuz’un düş görmediğini, Şahmeran’ı anlatmayacağını, kuyunun bir eğretilmeye dönüşmeyeceğini, hatta bundan sonra “kuyu” kelimesinin bile geçmeyeceğini söyler (167). Bu sözler, başlangıçtaki niyetin tersine döndüğü, anlatılmak istenmeyen anlatılacağı iması ile yüklüdür ve buradan konunun bir şekilde Şahmeran hikâyesine getirileceği sezdirilir. Anlatının başkişisi Hilmi Yavuz’un çevrede, içinde yazı yazabileceği bir kuyu için değişik denemelerde bulunduğu görülür. Elbette buraya kadar anlatılanlara bakılırsa, eser, sorunsallaştırılmış bir temayı değil, bir arayışı vurgular. Anlatıcı ve başkahraman, kuyu imgesinin peşinde, bir arayışın içine sürüklenmektedirler. Okur da bu sürece etkin biçimde dâhil edilir. Böylelikle anlatı, bir kuyuyu bulamamanın, ya da bir kuyuyu arayışın serüvenine daha ilk sayfalarda dönüşür. Bu arayış, içinde yaşanan “kuyularla ve sarnıçlarla dolu” (165), “lanetli ve süprüntü” (181), “bir kuyular kenti”nde (179) sürer.

Kuyuda anlatı yazma fikrini tetikleyen temel dürtü, başkişinin kuyuyla ölüm arasında bir bağlantı olduğu ve ölümün ancak bir kuyuda yazılabileceği düşüncesidir. Bunun gerisinde yatan, insanın kendi ölümüne ancak seyirci kalabileceği düşüncesini aşmaktır. Kuyuyu bu deneyimin ve deneyimin anlatısı için seçmesinin nedeni, kendi ölümünü yaşamak, biraz daha derine giderek bilinç dışından kuyunun ne anlama geldiğini çıkarmaktır (171).

Hilmi Yavuz’un oturduğu apartmanın hemen karşısında beş yıldan beri dev bir otel inşaatı sürmektedir. Buradan gelen tozlar, onun yatalak annesi üzerinde tabakalaşmaktadır. Ancak Hilmi Yavuz, bir de “annesinin yavaş

yavaş tozlaşmasını da” (175) yazmak istemektedir. Hilmi Yavuz’a göre bu otel değil, bir kuyudur. Bütün kenti içine alacak bir kuyu: “Kuyu kent” (s. 176).

Anlatının başkişisi Hilmi Yavuz’un yaşamında yer edinmiş olan kuyular, kuyu sözcüğünün farklı çağrışım ve kullanımları, eserde sıralanır: Evliya Çelebi seyahatnâmesine göre Hilmi Yavuz’un oturduğu semtteki mesirenin yakınında bulunan müneccim kuyusu (176), İzzettin Şadan Amca’nın bir kuyu kadar derin midesi (178), Babil kuyusu (s.183) gibi bir biriyle sırf kuyu sözcüğüyle alakalı dilsel kullanımlara başvurulur. Yaşam bir dil oyunundan ibaret (177) olduğuna göre, yazar-anlatıcı Hilmi Yavuz da bir yeniden adlandırma, yeniden yazma denemesine girişmiş bulunmaktadır. “Karanlık ve derin bir anlatı yazmak için” (181) sığ ve aydınlık bir kuyu aramaktadır. Kuyuların “gizemli ve ürpertici” (182) oluşu, kendisini böyle bir arayışa sürüklemiştir. Arayışını bir de “kuyu dibindeki imgelerin ardına düş”mek (187) ve “anımsamak” (186) biçiminde gerekçelendiren başkarakter Hilmi Yavuz, kendisi ile yaşıt Mehmet Emin adlı bir çocuğun ağzından İbni Mukanna’ya mal edilerek anlatılan bir efsanede geçen; kuyuların cehennem olduğu, günahkârların kuyuya ayaklarından baş aşağı asılarak cezalarını çektiği, Babil kuyusunda ise Hârut ile Mârut’un ateş dolu kuyuya baş aşağı sarkıtılarak cezalandırıldığı hikâyeye geçer.

Kuyu arayışı bir zamandan sonra kuyuyu bulamama endişesine dönüşür. Ancak bu endişe belirlediğinde anlatının başkişisi Hilmi Yavuz, bu konu ile ilgili olarak okura epeyce bilgiyi iletmiştir. Nihayetinde anlatının kuyuda yazılma işinin bir fantezi, serüven duygusunu tetikleyen bir motor güç olduğu da anlaşılmıştır. Anlatının bu aşamasında arayış, anlatının yazılacağı kuyuyu kazacak kuyucuya dönük yön değiştirir ve o kuyucunun “kendisinden başka biri olamazdı!” (190) noktasına gelir. Buradan da ölüm düşüncesine yeniden dönülür. Öncesinde de kuyu bulunduğu halde içine girilip yazı yazılmamıştır. Kuyuda yazı yazmak, kendi ölümüne tanık olmak türü, olanakların uç noktasında yer alan bir fantastik bir metafora dönüştüğünde, anlatıcı ve başkarakter, birbiriyle oynadıkları oyuna okuru da dahil ederek, yaşamı parodileştirirler.

Şahmeran’la ilinti, Hilmi Yavuz’un “o beyaz Güneydoğu kentinde” (199) geçen çocukluk anıları dolayısıyla kurulur. Orada arkadaşı Muhammed Emin vardır. Dedesinin konağının bahçesinde top oynarlarken, konağın bahçesinde kuyuya düşen top, kuyu düşüncesinin kaynağını oluşturur. Muhammed Emin de onu İbni Mukanna’ya dayandırdığı bir efsane anlatır ki bu da onu Ortadoğu masal ve efsanelerine götürür. Çünkü kuyudan çı-

karılan çocukların topu değil, Şahmeran masalına örtük gönderme içeren, “böğründe kara bir leke” (200) olan ölü bir kedidir. Kedi olayını bir peynirci dükkânında Muhammed’e anlattığında, “[o] kedi, Danyal oğlu Hasip’tir” (200) cevabıyla; anlatıcının, anlatılmayacağı konusunda okura taahhütte bulunduğu Şahmeran öyküsüne giriş yapılır. Hasip’in bilinen hikâyesiyle; ironik dil ve parodik duruş, yerini klasik anlatım tarzına terk eder. Hikâye bittiğinde anlatının seyri öncekine geri döner.

Başkahraman Hilmi Yavuz’un Müstahase Yenge’sinin, aldattığı kocasını tekrar kendine bağlamak için, etinden bir parça kaynatarak kocasına içirme talimatı almasıyla Şahmeran hikâyesine yeninden tematik göndermede bulunulur. Anlatı, Don Juan konumundaki Muhasebeci Naci’nin kendini kuyuya atarak intiharı ile sona erer. Naci’nin cebinde bulunan kâğıtlarda tek kelime okunur: “Son”. Naci’nin bir anlatı yazmaya başladığı anlaşılmıştır. “Son” sözcüğü; böylelikle “kuyu” sözcüğü gibi değişik anlamlar kazanır. Hayatının sonu, anlatının sonu, yaşamın kuyuda son buluşu, Hasip’in kuyudan çıkarılışıyla son bulan kuyu ile ilgili merakın sonu, klasik anlatılarda son duygusuyla bir tür alay vs.

Hilmi Yavuz, bu anlatısında çok farklı kuramlardan, değişik konuların tarihlerine, değişik bilimlere, hızlı sıçramalar yapar. Farklı olguları çoğul bir perspektifle birbirine bağlamaksızın, bir sonuca ulaşmak yerine özellikle daldan dala atlayarak ortaya koyar. Anlatı, başlangıçta kuyu eğretilemesini bir arayış düzleminde ortaya çıkar. Aşk, ihanet, intihar temalarına değinmek suretiyle Şahmeran hikâyesinin özüne göndermede bulunarak sona eren metin, okuru somut bir sonuç duygusundan mahrum bırakır.

Yavuz Şahmeran hikâyesini anlatının odağına almamış olsa da öze ilişkin temel belirleyici bazı göndermelerde bulunur. Buna göre Hasip’in anne ve babası vardır, Şahmeran’la yattığı için böğründe silinmez kara bir leke oluşmuştur ve Şahmeran’ın Hasip’in “yavuklusu” (202) olduğu alaycı tonda söylenir.

Hilmi Yavuz Şahmeran’ın ana çerçevesinin kısa bir özetini, metninin içinde ayrı bir hikâye olarak verir. Bununla birlikte masaldaki kimi öğeleri, parodik etki uyandırmak üzere metnin bağlamına ayrıca oturtur. Bu gömülü metin, muhasebeci Naci’nin, Müstahase’nin kendisinden vazgeçerek kocasına geri dönüşüne dayanamayarak intihar etmesinde olduğu gibi, anlatı kişileri arasında yaşanmış kimi trajik öyküler, günümüz insanına alaycı bir bakışla uyarlanır.

Şahmeran hikâyesinin Adana varyantından yola çıkan Tomris Uyar'ın hikâyesi başlıklı on dört bölümden oluşur. Uyar, bazı ekleme ve çıkarmaların yanı sıra Mardrus'un üçlü hikâye akışına sadık kalmıştır. Her geceye farklı bir parça düşecek şekilde bir bölümlenmeye gittiğinden, metin fragmanlar biçiminde ilerler ve *Binbir Gece Masalları*'nın bölümlenme mantığını sürdürür.

Kehf Suresi'nin ashab-ı kehf ile ilgili olan 10.-13. ayetlerini epigraf olarak kullanan Uyar, metnine kimi yerde feminist ve politik duyarlılıkta bir içerik katar. Belkiya ahir zaman peygamberinin izinden giderken Şahmeran'ın adasına düşer. Şahmeran, arayış içindeki Belkiya'ya şunu der: “Son zaman peygamberine de soracaksın; bizim uyanma zamanımız gelmiş mi ve sonuç nedir?” (Uyar, 2005: 112). Bu metinde sadece bir soru olarak geçen bu retorik sorunun ilki; İslam dünyasında kadının durumuna yönelik örtük bir eleştiri olarak okunabilir. Sorunun “sonuç nedir?” şeklindeki kısmı, bir beklentiye ilişkin durumun aslında bilindiğini ima eder. Uyar'ın metninden okunan politik bağlam açısından bakıldığında, yasaklanan toplumsal ve politik oluşumlar için ‘haber’in ve ‘haberci’nin değerine gönderme olarak okunabilir.

Uyar, metnin bağlamına kimi örtük kimi açık politik kodlar da yerleştirmiştir. Şahmeran, çevresindeki ifritleri överken aslında bir özgürlük savaşçısından söz eder gibidir: “[Y]eryüzünün bütün erdemlerini, binlerce yıldan beri süregelen değerleri, sevgiyi, bağlılığı ve direnmeyi taşırlar yüreklerinde, geliştirirler. Ve umudu. (...) kararlıdırlar, savaşçıdırlar. Bağışlamak onlara göre değil.” (Uyar, 2005; 115). İkinci politik gönderme ise Belkiya Çin Seddi'nden içeri girdiğinde karşılaştığı manzaranın anlatımında yapılır: “Belkiya geniş bir meydana buldu kendini. Yerde bildiriler, gazeteler uçuşuyordu. Radyolardan sesler yükseliyordu. Üniformalı adamlar, kadınlar geçiyordu yanından” (Uyar, 2005; 124). Şahmeran, son olarak ihanetle ilgili olarak şu sözleri söyler: “–Sen [ele] vermezsin; verdirirler, dedi Şahmeran. Hak ararken dağlarda vurulanlar vardır bu ifritlerin içlerinde, namus yüzünden dağlara çıkmış olanlar...” (Uyar, 2005; 125). Bu üç bildiri yan yana konduğunda Uyar'ın yazma zamanı olduğu tahmin edilebilecek 12 Mart günlerinin sıcak ortamına göndermede bulunarak masal atmosferinden gündelik yaşam gerçekliğine keskin bir dönüş yaptığı düşünülebilir.

Uyar'ın metninde, Camsab'ın geri döndükten sonra arkadaşlarının kendini affettirmek için verdiği mallara tenezzül etmez. Camsab'a uygulanan işkence; zindan, kızgın demir, tırnak söktürme (144) türünden, yukarıdaki

politik bildirinin yanına konabilecek bir özellik arz eder.

Murathan Mungan, “Şahmeran’ın Bacakları” (2004) hikâyesinde, bir Şahmerancının yanına çırak verilen İlyas’ın, işinin gizlerini öğrenme süreci Şahmeran hikâyesini öğrenme süreci ile iç içe ele alınır. Çırağın bilgilendirme süreci, Şahmeran’ın kaderiyle özdeş olarak, bir tür lanetlenme süreciyle paralel yürür. Şahmeran’ın hikâyesini içselleştirmesi, aynı zamanda akranlarına yabancılaşması, onların dünyasından uzaklaşıp büyüklerin dünyasına girmesi anlamını yüklenir. O çocuk yaşta, ağır bir yükün; bilginin, bilmenin yükü altına girer. Şahmeran’ın insandan gördüğü ihanet üzerine yeraltına ne zaman çekildiği, daha doğrusu insandan yılanı dönüşme serüveninin ne zaman olduğu belirtilmez, ancak insan kaynaklı bir ihanet neticesinde orada olduğu da bir gerçektir. Oradan çıkışı da yine insan ihaneti neticesinde olacaktır. İki durum da Şahmeran için bir cezadır ve iki durumda da Şahmeran kendi halinden memnundur ve yine iki durumda da, onu bu memnun durumundan uzaklaştıran insanoğlunun hırsıdır. Yılanbaşı bir kadın olarak duruşu, insan arzularının doğurduğu utanç olarak karşımızda durmaktadır.

Mungan, hikâyesini, iç içe geçen birkaç kanalı birlikte sarmalayacak biçimde dokur. İlyas’ın çıraklıktan olgun bir yazar oluşuna kadarki büyüme süreci bir kanalı oluşturur. Bunun içine İlyas’ın günlük dersleri biçiminde yerleştirilen ve *Binbir Gece Masalları*’ndaki mantık üzere düzenlenmiş olan Şahmeran hikâyesi, metnin tümüne gömülüdür. Hikâyede, İlyas’ın ruhsal açıdan gelişmesi, bir Şahmerancı olması, bir yazar olması ve bilgece bir kişilik edinmesi bu sürece yayılarak sunulur. Şahmeran masalı, Şahmeran çizimleri ile iç içe geçer ve gündelik yaşamın bir parçası haline gelir. Masal gibi gece dinlenmez, gündüz, hem de iş ortamında, yaşanır. Masalın içeriği, İlyas’ın büyüme sürecinde alması gereken iletiler konusunda bir kılavuz olur. Ustası, yaşam bilgisini İlyas’a masalın içinden verir. Böylece masal ile gerçek aynileşir. Bu durum, Mungan’ın masalı günümüze çağdaş bir duyarlılıkla uyarlamasının yetkin bir örneğine de dönüşür. Üst anlatıcı, halk hikâyecisi tavrıyla araya girerek okurla diyalog kurar, yorum ve değerlendirmeler yapar. Çerçeve öyküde yazar-anlatıcı konumuyla İlyas yer alır. İç öyküleri ise Mahir usta ve Şahmeran hikâyesinin değişik kişileri anlatır. Mungan’ın metninde masalın asıl şablonuna uyulmuştur. Zaman zaman başlıklar kullanılmıştır ki bu da masal formu içinde biçimlendirilmiştir: “Camsap’ın sorduğudur” (63), gibi. Mungan, halk hikâyesi anlatıcısı tavrını başından sonuna dek benimser, hikâyesini ‘inanarak’ an-

latma tavrını gösterir. Metnin sonunda, İlyas'ın ölen ustasına sevgisini dile getirişi, aslında Camsap ve Belkiya'nın ölen Şahmeran'a sevgisinin de anlatımına dönüşür.

Hikâye kişilerinin tarihlerinin kesişme noktasında dramatik olaylar yaşanır. Şahmeran; Belkiya ve Camsap'la karşılaşınca; Can Şah, meraklısı olduğu geyikle karşılaşınca; Ukap, Süleyman mührüne sahip olabileceği bilgiye ulaşınca hayatının en dramatik yönünü oluşturacak serüvenlerin içine atılır. Diğer kişiler içinde böyle bir durum söz konusudur. İlyas'ın dramı da benliği üzerinde büyük etkisi olan ustasıyla karşılaşınca başlar. Kişiler arayışlarının sonuna geldiğinde bu dram duygusunu yaşarlar. Öncesinde içinde yer aldıkları serüven, kendileriyle baş başa kalmalarına fırsat vermemiştir. Dram duygusu, geri dönüşü imkânsız zamanlarda yaşanır.

Bazı çocukların değişik meslekten kimselerin yanına verilmesi, Şahmeran'daki Camsap'ta olduğu gibi, yoksulluğun bir dayatmasıdır, ama aynı zamanda, çocukları mahalle arkadaşlarından, oyun ve oyuncaklarından koparan bir ayrılık öyküsünü de içerir. Bu ayrılık, İlyas açısından farklı bir dünyaya girme, yalnızlaşma, ustasıyla farklı duygusal alışverişler içine girme gibi anlamlar da yüklenir ki, öyküdeki dokunaklı atmosferi besleyen bu durumdur.

Görünüşte, ihanete uğramış Şahmeran anlatılır, ancak, hem Mahir ustanın, hem de İlyas'ın dramları, derin bir hüzne kaynaklık eder. Mahir usta çırağı İlyas'ı bir merak ve iştihak testinden geçirir. İşinin adab ve edebini, sabrı, susmayı, sormayı, sezmeyi zamana yayarak öğretir. İlyas'ın daha işin başında iken, meslek sırlarını, emekle, suskuyla ve iştihakla öğrenmesi için ortam oluşturur. Yanlışlarını düzeltir, doğruları öğrenmesi için merakını körükler. İlyas'ın hem iç, hem de dış dünyasının olgunlaşmasını sağlar. İlyas mesleğiyle birlikte kademeli biçimde olgunluk yolunda ilerler. İlyas'ın Şahmeran'ın dünyasına doğru yolculuğu, zamana ve kendi iç dünyasına yaptığı yolculuk ile iç içe ve eşzamanlı olarak gerçekleşir. Mahir Usta, çırağına, gittiği yolun zorluklarını şu sözlerle ifade eder: “Bir Şahmerancı en çok bunu öğrenmelidir: İhanet etmemeyi...” (21).

İlyas'ta zamanla ustasına karşı bazı duygular uyanmaya başlar. İlkinde onun maharetli ellerini kıskanır. İkincisinde, fiziksel belirtilerden, ustasının ölüme yakın olduğunu sezince hissettikleridir: “[U]sta-çırak ilişkimiz ilerledikçe anladım ki, benim varlığımın önünde en büyük engel olarak ustam duruyor. Ulu bir çınarın gölgesindeydim ve hep öyle kalacağım. Öte yandan ne kadar ustalaştığımı görmesini en çok istediğim insan gene us-

tamdı. Bunu onun görmesini, buna onun tanık olmasını istiyordum.” (54). İlyas’ın bu duyguya kapılması, Şahmeran hikâyesinin alt metniyle paralellik arz eder. İlyas’ın bu duyguyu yaşadığında, Belkiya ihanet etmiştir ya da Ukab’la birlikte Hz. Süleyman’ın Mührü’nün peşinde koşturmaktadır. İlyas, ustasına karşı sevgi ve nefret duygularını bir arada yaşadığında, Şahmeran ile Camsap arasında, varlığını imkânsız oluşuna borçlu olan sevgi ile sevginin imkânsızlığı konusunda tartışma yaşanmaktadır. İlyas, kendisiyle ustası arasında gelişen bağıllık duygusunun yıpratıcılığından yakındır. Ustasına karşı, güçlü ve birbirine tehlikeli bir biçimde dönüşen sevgi ve nefret duygularını beslemenin ıstırabını yaşar. İlyas, Mahir ustasıyla baba-oğul ilişkisini yaşamaya başlamıştır. Ne var ki bu ilişki biçimi, İlyas’ı yıpratmış gibi, ustasından nefret etmesine de neden olur. Şu sözleri, ‘baba’ gölgesine isyanın sesini yankılar: “Şiddetin kavrayıcılığı beni ele geçirmiş, tepeden tırnağa değiştirmeye başlamıştı. Bu da öfkeli kılıyordu beni. Kendimi tanıyamıyordum artık. Sanki kendimi kendi elimden çıkarmıştım; benliğim benim elimden çıkmıştı, bir başkasıydım ve bir daha geri dönmeyecektim. Bir şeye karşı koyuyordum, bu kesin. Büyümeye mi? Sevmeye mi? Değişmekten mi korkuyordum? Ustama çok şey borçluydum. Borçluluk suçluluktur. Bu yükün ağırlığı beni ezmeye başlamıştı. Bana çok erken yaşta kişiliğimi öğreten ustam, kişiliğimin tepkisiyle karşı karşıya kalmıştı.” (64). İlyas’ın bu ruh hali içinde çizdiği Şahmeranlarda kırmızılarının koyulaşması, çizgilerin sertleşmesi gibi gerginliği yansıtan durumlar baş gösterir. Şahmeran öyküsündeki kişilerin yaşadığı ruh halleri, İlyas’ta birebir yankısını bulur. Sözelimi Belkiya kendine çıkış yolu ararken, İlyas da aynı ruh haline girer. İlyas, işinde ilerledikçe, yolu bir şekilde Şahmeran’ın ülkesine düşen Belkiya ve Camsap’ın dönüş isteklerine benzer bir duygu yaşar. İlyas’ın bu duygularını açıkladığı sırada masaldaki Belkiya, Çin Seddi engeline takılmış, kısıtlanmışlık, yalnızlık ve umutsuzluk içinde sonu belli olmayan bir yolculuktur.

Mahir usta İlyas’ın yaptığı Şahmeran’lar için şunu der: “Senin Şahmeranların bomboş bakmıyor, hepsinin de yüzünde derin anlam, mağrur bir acı var; yani, en zor olanı başarıyorsun. İyi yoldasın; senin çizdiklerinle Şahmeran yalnızca bir suret olmaktan çıkıp, yaşayan, acı çeken, sorumluluk duyan, duygularını ele veren bir varlık oluyor. Zanaatımızda yeni olan bir şey oluyor bu.” (95). İlyas artık Şahmeran’ları satılan, çok beğenilen, geleceği merak edilen biri olmaya başlamıştır. Mahir usta, İlyas’ın başarılı olması üzerine ona şunu der: “Sanat bir rekabet işidir,” “Lakin rekabet kişiye soyluluğunu unutturmamalı.” İlyas şunu düşünür: “Ustalık, biraz da rakip yetiştirmekse eğer, demek ki biraz da ecelini hazırlamak işiydi.

Adı ne olursa olsun yaşadığımız o gerginlik, ikimizi de yaratıcı kılıyordu.” (s.96). İlyas; ustasının, işini kendisine teslim etmek istediğini sezmiş, ancak onu terk etmekle geleceğini öldürmüştür. Kendisinden sonra gelen hiçbir çırak İlyas gibi başarılı olamamış, Mahir ustanın işi bir sonraki kuşağa devredilememiştir. Ustasının son sözü şu olur: “Şahmeran’ın bacakları dünyanın bütün yollarındadır” (96). Bu söz, İlyas’ın ustasının elini öperek ayrıldığı zaman söylenmiştir. İlyas çok zaman sonrasına geri döndüğünde yetenekli, tanınmış bir yazardır. Doğduğu taşra kentinde ilk kitabını ustasına veremez. Şahmerancı dükkânının yerine başka bir yapı dikilmiştir. İlyas’ın geri dönüşü, Belkiya’nın, Camsap’ın dönüşündeki mutsuzluğun benzeridir. Ustasını göremeyince kenti terk eder ve bu hikâyeyi yazar: Ustasına sevgi borcunu bu şekilde öder.

Şahmeran, kendisine ihanet eden Belkiya’nın hikâyesini, sarayına gönderdiği bir cinin getirdiği kitaptan öğrenir. Onu takip edip öğrenme isteğinin gerisinde aralarına girmiş olan bu sevgi bağının etkisi büyüktür. Cin, bir at kılığına girerek Belkiya’nın vezirini, elindeki kitapla birlikte Şahmeran’a getirir. Vezirin kendisini ele vermesinden korkmamıştır. Çünkü aralarına bir sevgi girmemiştir. Şahmeran Camsap’a şunu der: “İhanet sevgi söz konusu olduğu zaman vardır. İşte onun için, seni, vezir gibi kolayca salıvermem” (61). Şahmeran geçmişte Belkiya’yı da aynı kaygıdan ötürü bırakmak istememiştir. Ancak Belkiya o zamanlar bir inancın arayışında samimi olduğundan dolayı onu bırakmıştır.

Mungan, arkadaşlarının Camsap’ı kuyuda terk etmelerinin, kendi payına düşen birkaç tenekelik bal payına sahip olmaktan dolayı olmadığını, söyler. Ona göre, ihanete yatkın insanoğlu, Camsap, kuyuyu bulan kişi olduğu için, onların belleğinde, adı konmamış olsa bile, kuyunun “sahibi”dir. Kuyuya “giren”, oradaki bala, yani öze dokunan da o dur. Bu ‘özün asıl sahibi’ olmama duygusunun, arkadaşlarının ihanetinin nedeni olduğu düşünülebilir. Arkadaşları da bu durumu “[s]onsuza dek unutmanın bir yolu olarak ihaneti” (29) seçmiş olabilirler.

İlyas, Camsap’ın Şahmeran’ın yanında tutsak olduğu günlerinde çizdiği Şahmeranlara bakınca yaptığı işle ilgili yeni bir bilinç aşamasına geçer. Gündüzleri Mahir ustanın öğrettiği iş ile iç içe geçen Şahmeran hikâyesi, geceleri düşlerinin kaynağı olur. Buna karşın İlyas, Şahmeran ile kendi yaşamı arasında bir köprü kuramaz. Çünkü “[g]üzeli ve ölümü” henüz tanımaması, “kendi kuyu[sun]un keşfine” (39) çıkması için biraz daha pişmesi gerekmektedir.

Mungan, Yuşa'nın Tevrat'taki bilgileri saklamasına karşı çıkar: "Oysa, bilgi de hava gibi, güneş gibi, bütün insanlığındır. Onu insanlardan esirgemeye kimsenin gücü yetmez. Yasaklar gerçeği yok etmez, yalnızca erteler. Kaldı ki, gerçek, kendisine ihanet edenlerden öcünü bir gün mutlaka alır" (41). Yerine geçen oğlu Belkiya, babasının sakladığı bu bilgiye ulaştınca, "yaşamının bütün boşluklarını bu sayfaların dolduracağını" (41) hisseder. Belkiya'nın hikâyesinin özünü, bu bilginin peşinden koşturmak oluşturur.

Mungan'ın metninde hem Belkiya'nın hem de Camsap'ın Şahmeran'dan ülkelerine geri dönmek için izin istedikleri sırada, insanoğlunun ihanete eğilimli oluşu özellikle vurgulanır. İlkinde Şahmeran insanoğlunun ihanet edip etmeyeceği konusunda denemediği halde bu bilgiye sahiptir. İkincisinde ise bu deneyimin neden olduğu rahatsızlığı unutmaz. İlkinde yerini değiştirmek zorunda kalmış, ikincisinde dünyası değişmiştir. Şahmeran'ın dünyasının zenginliğinin yeryüzüne çıkması, insanlara bir zenginlik, bolluk olarak yansımıştır. Gerek Camsap'ın edindiği bilgiyle padişahı iyileştirmesi, gerekse Şahmeran'ın bu bilginin deneği olması bu sonucu doğurur. Ancak şu da var: Camsap'ın ve hükümdarın mutluluğu, Şahmeran'ın felaketi üzerine inşa edilmiştir.

Mungan, Şahmeran'ın hem Belkiya'yı, hem de Camsap'ı insanların arasına tekrar göndermek istemeyişinde asıl neden gibi görünen ihanet olgusuna sıklıkla vurgu yapar. Şahmeran Belkiya'yı uğurlarken bile onu bir kez daha görmek ister. Öte yandan bu bir kez daha görme arzusu, ancak Belkiya'nın ihanetiyle mümkündür. İhanet bu arzuyla birlikte gerçekleşir. İhanetin bedeli, Şahmeran'ın kırk gün boyunca bir sandık içinde eziyet çekmesi biçiminde gerçekleşir. İncancına ihanet etmiş Belkiya, eski Belkiya değildir artık. Ahir zaman peygamberinin gelişine daha çok zaman varken, onun peşine düşmüş, sınırlı ömrü içinde ona ulaşmaya çaba göstermiştir. İhanet etmesinde sabırsız ve bilgisiz olmasının da etkisi vardır. Belkiya aramayı bulmakla bir sanma yanılığısına düşmüştür.

Belkiya, Çin Seddi'nde, okuduğu kitaplarda haberdar olduğu ve peşinden bir ömür tükettiği halde abıhayatı bulamayan bir adamın yenilgisine tanık olur. Seddi aşan Belkiya, öte yakasının aynı olmadığını fark edince, gördüğü adamınkine benzer bir yalnızlık ve ağır bir yenilgiyle ülkesine geri döner.

Mungan, öykünün sonuna doğru, hükümdar Keyhüsrev'in hastalığına deva olacak Şahmeran'ın aranişısı sırasında insanlar arasına konan kuşku, nifak bir tür sürekle avına dönüştürür: "Bir anda ülkede büyük bir Şahmeran avı başladı. Nedense herkes hiç tanımadığı, hiç bilmediği Şahmeran'ın düşmanı kesilmişti." (90) sözleri, Şahmeran arayışının kitlesel bir histeri-

ye dönüştürüldüğünün açık ifadesidir. Mungan, bu sürekliliği, hikâyenin bağlamından çıkarak herhangi bir yerde yaşanmış olabilecek sürekliliğe dönük bir tepki olarak ortaya koyarken Uyar'ın tutumunun aynısını benimsemiştir. Aşağıdaki alıntı, Şahmeran hikâyesinin bağlamından yola çıkılarak olmuş, olabilecek baskıcı otoritelere duyulan tepkinin yansımaya döner: “Gerçekten kimse Şahmeran’ın yerini bilmiyordu, ama herkes birbirine Şahmeran’ı görmüş ve yerini bilen biriymiş gibi kuşkuyla davranıyor, kimse kimseye güvenmiyor, herkes huzursuz, tedirgin ve suçlu bir yaşam sürüyordu. Herkes bir başkasının kendisinin Şahmeran’ı görmüş olduğuna ve yerini bildiğine inandığını düşünerek, bütün davranışlarıyla bunun tersini kanıtlamaya uğraşıyordu. Herkes birbirinin muhbiri, katili, cellâdı olmuş; güvensiz, mutsuz, karanlık günler başlamıştı. (...) Yararlı olumlu, güzel şeylerle var olamamış bu insanlar başkalarına kötülük ederek, başkalarının korkularıyla besleniyor, kapladıkları irili ufaklı sorunların tadını çıkararak yeryüzünde ancak böyle var olduklarını duyumsuyorlardı. Baskılar yoğunlaşıyor, sık sık evler basılıyor, insanlar toplanıyordu” (90-91).

Mungan’ın hikâyesinde, ana öyküye eklemleme olarak görülebilecek farklılıklar şunlardır: Şahmeran kırk bacaklıdır (23), Danyal’ın bilgi mirası olarak bıraktığı defterden “kara kitap” (26) diye söz edilir. Masalcı tavrı gösteren Mungan, hikâyesinin örgüsüne Hızır ve Tavus-u Azam’a da yer verir. Mungan’ın metni sonlandırması da ana metinden farklılık gösterir. Camsap, padişahı iyileştirdikten sonra şehri terk eder. İyileştirme süreci kırk gün kır geceye yayılır. Camsap’ın hikâyesinin sonu, “[b]ir hamamda boğulduğu söylenir. Daha ilk yıkandığı hamamda” (94) şeklinde bağlanır. Şahmeran hikâyesi, ihanet etmek zorunda kalan Camsap’ın bilinmeze giden sonu ile sonuçlandığında, İlyas parasız yatılı sınavını kazanmış ve büyük bir kente gitmeye hazırlanmaktadır. Şahmeran ve Camsap ayrılığı, İlyas ile ustası Mahir’in ayrılığıyla aynı anlamı kazanır. İlyas, başlangıçta ustasının maharetlerini kıskanmıştı. Şimdi ayrılmaktayken, onu kıskanmasını gerektirecek durumdan kurtulmuştur. Mungan’ın Şahmeran’ında dişil güç, yerin altında, eril güç yerin üstündedir. Dişil güç eril olandan daha üstün nitelikleri kendinde barındırmaktadır; erdemi, zenginliği, güzelliği, bilgeliği kendinde barındırmaktadır, aynı zamanda bütün bitkilerin bilgisine vakıftır; bir tür Lokman Hekim,¹ bu anlamda kısmi kutsallık atfedilen bir güçtür.

Sonuç

Yılan ve kadın, hem ayrı hem de birlikte, insanlığın başlangıcından beri değişik mitolojilerde, çok fazla işlevler yüklenilmiş bir sembol olarak var-

¹ Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında bilge kişiliği ile öne çıkan bu din büyüğü için bkz. (Uzun, 2003; 206).

lığını hep sürdürülmüştür. Genel olarak yılanla ilişkin sembolik yaklaşımlar; ana tanrıça kültü, üreme, yeniden doğuş, verimlilik, bilgelik, karanlık güçler ve şeytanla bağlantı biçiminde kategorize edilir. Simgesel anlamı zenginleşerek çeşitlenmiş olan yılan kadın kültü, hem doğu, hem de batı kültürlerinde oldukça geniş bir yere sahiptir. İran, Hint, Yunan ve Arap kültürlerinin bir sentezi olarak görülen *Binbir Gece Masalları*'ndaki üç hikâyenin toplamından oluşan Şahmeran hikâyesinin, Türkiye'nin değişik yörelerinde farklı varyantları mevcuttur. Anadolu'da sır bekçisi olarak görülen Şahmeran, farklı sanat dallarında eser veren modern ve geleneksel birçok Türk sanatçı tarafından defalarca yorumlanmıştır. Bunun neticesinde çocuk edebiyatından şiire, hikâyeden, sinemaya, heykele ve resim sanatına kadar geniş bir yelpazede Şahmeran'ı odağa alan eserler mevcuttur. Son dönem Türk yazarları arasında Şahmeran hikâyesine artan ilgi neticesinde, farklı türlerde eserler yazılmıştır. Genel okura dönük yazılan Şahmeran hikâyelerinde, yazarların gelenekten yararlanma bilinci, belirgin bir biçimde kendisini göstermektedir. Çerçevesi belli, bitmiş bir hikâye olan Şahmeran'ın yeniden yorumlanmasında, yazarların duyarlılıklarının önemli bir yeri vardır.

Hikâyenin çocuklara yönelik yeniden yazımlarında iyilerle kötüler arasındaki mücadelenin birinciler lehinde sonuçlandırılarak eğitsel bir sonuca ulaşmak istenir. Büyükler için yazılan metinlerde ise kimi farklı duyarlıklar, eklemeler gözlenir. Hilmi Yavuz, kuyuyu dolambaçlı metninin anlam katmanlarını şekillendirmede işlevsel bir metafor olarak kullanır. Aşk, sadakat, ihanet temalarıyla kurduğu bağlantı üzerinden doğudan ve batıdan türlü kültürel okumalar gerçekleştirir. Ana hikâyeye sadık kalmış olan Tomris Uyar'ın Şahmeran'ında, yakın dönemde yaşanmış kimi politik olaylara göndermeler dikkati çeker. Daha çok gençlere yönelik bir hikâyeye yazmış gibi görünen Sennur Sezer, Şahmeran'ın ana çerçevesinin dışına çıkmamıştır. Murathan Mungan, bir Şahmerancı çırağının ustalığına yükseliş sürecini çerçeve anlattığı hikâyesinde, ihanet, bilgi, hırs, engellenme ve engelleri aşarak kendilik saygısını kazanma türü olguları deşmeyi tercih etmiştir. Şahmeran, son dönem Türk yazarlarının gelenekle kurduğu bağla yeni bireşimlere ulaşmasını örneklendirir.

KAYNAKÇA

- Bascom, W. R., (2003), “Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar”. Çev. R. Nur Aktaş vd. **Millî Folklor**. 8 (59): 76-95.
- Bascom, W. R., (2004), “Halkbilimi, Sözlü Sanat ve Kültür”. Çev. Nilgün Aytuzlar. **Millî Folklor**. 8 (63):86-91.
- Binyazar, A., (2003), **Halk Anlatıları**. İstanbul: Can Yayınları.
- Black, J.-Green, A., (2003), **Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü**. Çev. Belirtilmemiş. İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Çalışkan, S., (1998), “Literary Representations of the Snake Woman Motif: A Comparative Analysis”. **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. 15 (2): 91-103.
- Çıblak, N., (2007), “Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi”. **Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**.16 (1): 185-196.
- Dundes, A., (2004), “Halkbilimi Çalışma Yöntemleri”. Çev. Ayşenur Nazlı. **Millî Folklor**. 8(63): 92-97.
- Dundes, A., (2006), “Mitte İkili Karşıtlık: Geçmiş Bakışta Propp/Lévi Strauss Tartışması”. Çev. Selcan Günçayır. **Millî Folklor**. 8 (58): 110-118.
- Erkan, M., (1993), “Camasbnâme” maddesi. **İslam Ansiklopedisi**. (VII) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 43-45.
- Ferber, M., (1999); “Serpent”. **A Dictionary of Literary Symbols**. Cambridge: Cambridge University Press: 185-190.
- Feyzioğlu, Y., (2004), **Cırttan ile Şahmeran Kızı**. İstanbul: Babil Yayınları.
- Gençtan, E.,(1990), **Psikanaliz ve Sonrası**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O., (1975), “Yılan”. **İnançlar Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Honko L., (2003), “Miti Tanımlama Problemi”. Çev. Nezir Temür. **Millî Folklor**. 8 (59): 96-103.
- Jung, C. G., (1997), **Analitik Psikoloji**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınları.
- Kirk, G. S., (2004), “Mitleri Tanımlamak Üzerine. Çev. Kadriye Türkan. **Millî Folklor**. 8 (63): 77-83.
- Mant, S., (1998), **Halk Sanatında “Şahmaran”**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Moran, B.,(1994). **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**. İstanbul: Cem Yayınevi.

Mungan, M., (2004), “Şahmeranın Bacakları”. **Cenk Hikâyeleri**. İstanbul: Metis Yayınları: 13-97.

Onaran, A. Ş., (1997), “Önsöz”. **Binbir Gece Masalları (I)**. Çev. Alim Şerif Onaran. İstanbul: Afa Yayınları: 5-12.

Özdemir, A., (2006), **Şahmeran’ın Kaderi**. (Resimleyen: Mustafa Delioğlu). İstanbul: Bordo Siyah Yayınlar.

Özer, N., (2004), “Zincirleme Masallarda Yapı ve İşlev”. **Millî Folklor**. 8 (63): 5-10.

Pettazzoni, R., (2002), “Mitin Gerçekliği”. Çev: M. Mete Taşhova. **Millî Folklor**, 7 (14): 172-179.

Scognamillo, G.-Demirhan, M., (2005), **Fantastik Türk Sineması**. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Sezer, S., (2007), **Şahmaran**. (Çizimler: Cem Kızıltuğ). İstanbul: Merkez Kitaplar.

Şentürk, Ş., (1997), **Camaltında Yirmi Bin Fersah, Geleneksel Kültürümüzde Şahmaran**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ulutürk, V., (1992), “Binbir Gece” maddesi. **İslam Ansiklopedisi (VI)**. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 180-181.

Uyar, T.,(2005), “Şahmeran Hikâyesi”. **Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları:105-147.

Uzun, M., (2003), “Lokman” maddesi, **İslam Ansiklopedisi. (XXVII)** Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 206-208.

Yavuz, H., (1995). **Üç Anlatı: Taormina- Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri.-Kuyu**. İstanbul: Can Yayınları.

Yavuz, M. H., (1994),”Şahmaran”, **Şahmaran Masallar**. İstanbul Doruk Yayınları: 9-13.

Yıldıran, N., (2001), “Yakındoğu Sembolizminde Akrep, Yılan; Akrep-Adam ve Şahmeran”. **Folklor ve Edebiyat**. (VII) 27: 5-22.