

# folklor/edebiyat

halkbilim • iletişim • antropoloji • sosyoloji • müzikoloji • tarih • dil • edebiyat

ISSN 1300-7491

Cilt 22, Sayı 88, 2016/4

88

**"KAFAMDA BİR TUHAFLIK" ROMANINDA SOSYAL-SİYASAL AYRIMLAŞMANIN ANLATILAŞTIRIMI**

**MODERN ANLATIDA GELENEĞİN İZLERİ VE "BİN BEYAZ TURNA**

**EVDEKİ ŞİİR: ANTROPO-KOZMİK BİR MEKÂNIN ÇELİŞKİLERİ**

**NİNNİYİ DİVAN ŞAİRLERİNDEN DİNLEMEK**

**YAKIN DÖNEM DANS SAHNESİNDE (SIRADAN) MİLLİYETÇİ SEMBOLLER VE TEMALAR**

**GASTRO MEDYA VE GASTRO KÜLTÜRÜN KAVRAMSAL İNCELEMESİ**

**GELENEKSEL HALK SANATINDA ŞAHMARAN MOTİFLERİ VE BU MOTİFLERİN DİLİ**

**TÜRK HALK ŞİİRİNDE ÖTEKİ GERÇEKLIK OLARAK İRONİ**

**BAĞDAŞIKLIK VE KUTADGU BİLİĞ'DE SÖZCÜK BAĞDAŞIKLIĞI**

**DEĞİŞ TOKUŞ VE TAAHHÜTÜN RUHU: HAU VE TOPLUMSAL SÖZLEŞME**

**... CEZAYİRLİ KADINLARIN KÖKLÜ DEĞİŞİMLERİ**

**KIBRIS TÜRK SÖZ VARLIĞININ BELGELENMESİNDE BENER HAKKI HAKERİ'NİN ÇALIŞMALARI**

**BİREYSEL BELLEKTEN KOLEKTİF BELLEĞE: DERGÂH'I SU BASINCA...**

**KIBRIS TÜRK MASALLARINDA ŞAMANİSTİK EVREN TASAVVURU**

**MUHAFAZAKÂRLIĞIN KIYISINDA BİR KEMALİZM DEĞERLENDİRMESİ: "TÜRK İNKİLÂBINA BAKIŞLAR"**

**SOVYETLER DÖNEMİ YAŞANMALARININ MUHTEVA ÖZELLİKLERİ**

**GELENEKSEL HAKAS İNANÇLARI BAĞLAMINDA İZİH**

**NEDİM'İN "KÖŞK KASİDESİ" NİN TÂHİRÜ'L-MEVLEVÎ TARAFINDAN ŞERHİ**

# folklor/edebiyat

## folklore/literature

halkbilim • antropoloji • iletişim • sosyoloji • tarih • müzik • dil ve edebiyat dergisi

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR  
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491

ÇİLT: 22

SAYI: 88

2016/4



### Sahibi

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ adına

**Prof. Dr. Halil Nadiri**

(Rektör)

Yayın Yönetmeni

**Prof. Dr. Metin Karadağ**

(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü

**Metin Turan**

### Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11

### Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL

Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 TL \* Yıllık (Postalama ücreti dahil) : 60 TL

Avrupa için Sayısı: 15 EURO \* Yıllık Abone Bedeli(Postalama ücreti dahil): 60 EURO

Amerika için Sayısı: 20 \$ \* Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$

Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin (New Island Education LTD.) Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki

TR49 0006 4000 0016 8180 1303 26 no'lu TL hesabına,

TR27 0006 4000 0026 8020 0013 71 no'lu Euro hesabına veya

TR70 0006 4000 0026 8020 0102 00 no'lu Dolar hesabına yatırılarak,

dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar *MLA Folklore Bibliyography*, *ULAKBİM* ve

*Türkologischer Anzeiger Viyana* tarafından taranmaktadır.

Baskı: Sarıyıldız Matbaası, İVOKSANAğaç İşleri Sanayi Sitesi, 523. Sokak No: 31 Ostim / Ankara Tel: 0312- 395 99 94

*yerel süreli yayın*

## FOLKLOR EDEBİYAT ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

### Genel Yayın Kuralları:

folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırmaları yayınlamak ve bu alanlardaki sorunlara bilimsel ölçütler içerisinde tartışma olanağı sağlamak amacıyla çıkmaktadır. folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırma makalelerini, deneme ve derlemeleri yayımlayan hakemli, akademik bir dergidir. Yılda dört kez yayımlanır.

folklor/edebiyat'a gönderilen yazıların, bilim etiği başta olmak üzere, her türlü içeriksel sorumluluğu yazarlarına; telif hakkı ise basılı ve her türlü elektronik ortamda folklor/edebiyat'a aittir. folklor/edebiyat'ta yayımlanan bir yazı, başka bir yerde yayımlanamaz. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılar folklor/edebiyat'a gönderilemez. Yayımlanan yazıların sahipleri-ne ve bu yazıları değerlendiren hakemlere herhangi bir ücret ödenmez.

### Hakem Değerlendirmesi:

folklor/edebiyat'a gönderilen yazılar, önce yayın kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun görülmeyenler düzeltilmesi için yazarına iade edilir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel kaliteye dikkat edilir. Değerlendirme için uygun bulunanlar, ilgili alanda iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya yayın kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez.

### Yazım Dili

folklor/edebiyat dergisinin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda derginin üçte bir oranını geçmeyecek şekilde başka dillerde yazılmış yazılara da yer verilebilir.

### Yazım ve Basım Koşulları:

Yazılar windows (Microsoft Word) uyumlu sözcük işlemci programıyla yazılmalı, e posta yoluyla gönderilmiş olsa da A4 boyutundaki kağıda 3 kopya çıktısı alınarak Word uyumlu CD ile birlikte yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da tek bir sayıda yayımlanabilmesi göz önüne alınarak 20 sayfayı aşmamalıdır.

### İlk sayfa yazım sırası:

- 1)Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)
- 2) Makale başlığı (sola dayalı)
- 3) Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4)Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 150 sözcükten az olmamak üzere Türkçe ve İngilizce özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Türkçe dışındaki makaleler için ÖZ başlığı altında genişçe bir Türkçe özet verilmeli ve aynı kurallara uyulmalıdır. Çeviri ve kitap tanıtım, değerlendirme yazıları hariç, özet bölümü olmayan yazılar, yayımlanmaz.
- 5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)
- 6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (\*) işareti ile
- 7) Varsa, makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (\*\*) işareti ile
- 8) Varsa, çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (\*\*\*) işareti ile gösterilmelidir.

### Dipnotlar ve Kaynakça

Dipnot ve kaynaklar APA 5 (American Psychological Association) standartlarına uygun olarak verilmeli, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir.

FOLKLORE LITERATURE  
QUARTERLY CULTURAL JOURNAL

**Editorial Principals**

Folklor/Literature is published quarterly. Winter/January, Spring/April, Summer/July and Autumn/October. The main goal is to publish original researches on folklore, antropology, education, history, language and literature and create a discussion platform on these subjects. Folklor/Literature is an academical journal which publishes original articles on folklore, antropology, education, history, language and literature.

The overall responsibility and writing preferences for the published articles belong to the author of the article, The royalty rights of the accepted articles are considered transferred to Folklor/Literature. In order for any article to be published in Folklor/Literature, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere.

**Referees' Evaluation of Papers**

Articles forwarded to Folklor/Literature are first reviewed by the Editorial Board in terms of journal's publishing principles. Those which are found unsuitable are returned to their authors to be corrected. Academic objectivity and scientific quality are considered of paramount importance. Those considered acceptable are initially referred to two referees who are well-known for their works in relevant fields. Names of the referees are kept confidential and referee reports are safe-kept for two years. For publication of articles, two positive reports are required. In case one referee report is negative while the other is favorable, the article may be forwarded to a third referee for further evaluation or alternatively the board, based on the contents of the reports may feel confident to make a final decision. The authors are to consider the criticism, suggestions and corrections offered by the referees and by the editorial board. If they disagree, they are entitled to counter present their views and justifications. Final decision rests with the editorial board. Articles which are not accepted for publication are not returned to their authors.

**The Language**

The language of the journal is Turkish. Articles in other languages may be published, not to exceed one third of an issue.

**Writing and Edition Rules**

1. Papers should be typed in MS Word program.
2. Papers should be prepared in accordance with the principles set forth are to be sent in three copies and one CD to Folklore/Literature at the correspondence address.
3. The maximum length for the papers is 20 pages.

The first page should be written as follows:

1. Names and surnames are written in upper left hand corner (left aligned)
2. The Title (left aligned)
3. Translator name for translated papers (right aligned)
4. For original papers in Turkish, the paper should include an abstract in Turkish and English briefly and laconically expressing the subject in minimum 150 words. The translation of paper's title should be given under the title of abstract. After that, the abstract should be taken place. A detailed Turkish abstract should be given for the papers in the other languages. The papers which do not have a abstract will not be published.
5. Leaving one line empty after the body of abstract, there should be key words, minimum 3 and maximum 5 words.
6. Explanation about the author (with \*)
7. If there is, explanation about the paper (with \*\*), for translation explanation about the source text (with \*\*)
8. If there is, explanation about the translator (with \*\*\*)

**Footnotes and Bibliography**

The footnotes and bibliography should be gives according to APA 5 (American Psychological Association) standarts. The original source should be indicated in the secondary quotations.

**Yayın Kurulu / Editorial Boards**

- Prof. Dr. Kubilay Aktulum (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. N.Serpil Altuntek (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Apaydın (Çukurova Üniversitesi)  
**Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)**  
Prof. Dr. Suavi Aydın (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. İlhan Başgöz (ODTÜ)  
Prof. Dr. Dilek Batıslam (Çukurova Üniversitesi)  
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mutlu Binark (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bernt Brendemon (Finlandiya)  
Prof. Dr. Peyami Çelikcan (Işık Üniversitesi)  
Prof. Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Erdal Cengiz (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Selma Köksal Çekiç (Batman Üniversitesi)  
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Metin Ekici (Ege Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayten Er (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yıldırım Erdener (ABD)  
Prof. Dr. Cengiz Ertem (Ufuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Tuna Ertem (Atılım Üniversitesi)  
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Asya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bahadır Gülmez (Anadolu Üniversitesi)  
Prof. Dr. V. Doğan Günay (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Umay Günay (YÖDAK-KKTC)  
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. İsa Habıbbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)  
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)  
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)  
Prof. Dr. Tuğrul İnal (Ufuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Birsen Karaca (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)  
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Şahin Karasar (Maltepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Haşim Karpuz (Selçuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayla Kaşoğlu (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Asker Kartan (Kadir Has Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Aynur Koçak (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Jaklin Kornfilt (ABD)  
Prof. Dr. Sabahattin Küçük (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)  
Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)  
Prof. Dr. Özkan Manav (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Eunhyung Oh (Güney Kore)  
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Oral (Giresun Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Konya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hayrettin Rayman (Bozok Üniversitesi)  
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nevzat Yusuf Sarıgöl (Bükreş Üniversitesi, Romanya)  
Prof. Dr. Hikmet Seçim (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)  
Prof. Dr. Medine Sivri (Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Babahan Muhammed Şerif (Özbekistan)  
Prof. Dr. Veysel Sönmez (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)  
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet Taşgün (Konya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ümit Fafo Telatar (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Songül Taş (İnönü Üniversitesi)  
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Cengiz Tosun (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hüseyin Türk (Ardahan Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)

## İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat'tan / Metin Turan .....	7-8
"KAFAMDA BİR TUHAFLIK" ROMANINDA SOSYAL-SİYASAL AYIRILMAŞMANIN ANLATILAŞTIRIMI HE NARRATIVATION OF SOCIAL AND POLITICAL DIFFERENTIATION IN THE NOVEL "A STRANGENESS IN MY MIND" Onur Bilge Kula .....	9-22
MODERN ANLATIDA GELENEĞİN İZLERİ VE "BİN BEYAZ TURNA TRACES OF TRADITION IN THE MODERN NARRATION AND "THOUSAND CRANES" Tülin ARSEVEN.....	23--38
EVDEKİ ŞİİR: ANTROPO-KOZMİK BİR MEKÂNIN ÇELİŞKİLERİ POETRY AT HOME:DISCREPANCIES OF AN ANTHROPO-COSMIC SPACE Aydın Afacan .....	37-43
NİNNİYİ DİVAN ŞAİRLERİNDEN DİNLEMEK LISTEN TO THE LULLABY OF THE DIVAN POETS Özge Öztekin .....	45-68
'BİRLİK VE BERABERLİK' OYUNLARI: YAKIN DÖNEM DANS SAHNESİNDE (SIRADAN) MİLLİYETÇİ SEMBOLLER VE TEMALAR DANCES OF 'UNITY AND SOLIDARITY': (BANAL) NATIONALIST SYMBOLS AND THEMES IN CONTEMPORARY FOLK DANCE PERFORMANCES Berna Kurt.....	69-82
GASTRO MEDYA VE GASTRO KÜLTÜRÜN KAVRAMSAL İNCELEMESİ A CONCEPTUAL EXPLORATION OF GASTRO MEDIA AND GASTRO CULTURE İlkay Kanık .....	83-98
GELENEKSEL HALK SANATINDA ŞAHMARAN MOTİFLERİ VE BU MOTİFLERİN DİLİ THE MOTİFS OF SHAHMARAN AND THE LANGUAGE OF THESE MOTİFS IN THE TRADİTIONAL FOLK ART Birsel Çağlar Abiha .....	99-116
TÜRK HALK ŞİİRİNDE ÖTEKİ GERÇEKLİK OLARAK İRONİ IRONY AS THE ALTERNATE REALITY IN TURKISH FOLK POEM Okan Alay.....	117-130
BAĞDAŞIKLIK VE KUTADGU BİLİĞ'DE SÖZCÜK BAĞDAŞIKLIĞI COHESION AND LEXICAL COHESION IN KUTADGU BILIG Şirvan Kalsın .....	131-146
THE SPIRIT OF EXCHANGE AND PROMISE: HAU AND SOCIAL CONTRACT DEĞİŞ TOKUŞ VE TAAHHÜTÜN RUHU: HAU VE TOPLUMSAL SÖZLEŞME Ebru Kayaalp .....	147-156

ASSIA DJEBAR'IN MEZARI OLMAYAN KADIN ADLI ROMANIYLA LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA ADLI FİLMİNDE CEZAYİRLİ KADINLARIN KÖKLÜ DEĞİŞİMLERİ ALGERAN WOMEN'S RADICAL EVOLUTION IN ASSIA DJEBAR'S NOVEL CALLED LA FEMME SANS SEPULTURE AND FILM CALLED LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA Ayşe Tomat Yılmaz.....	157-164
KIBRIS TÜRK SÖZ VARLIĞININ BELGELENMESİNDE BENER HAKKI HAKERİ'NİN ÇALIŞMALARI THE STUDIES OF BENER HAKKI HAKERİ ON THE DOCUMENTATION OF THE EXISTANCE OF TURKISH CYPRIOT VOCABULARY Gürkan Gümüşatam.....	165-178
BİREYSEL BELLEKTEN KOLEKTİF BELLEĞE: DERGÂH'I SU BASINCA... FROM INDIVIDUAL MEMORY TO COLLECTIVE MEMORY: WHEN THE DERGÂH WAS FLOODED... Meral Salman Yıkılmış.....	179-192
KIBRIS TÜRK MASALLARINDA ŞAMANİSTİK EVREN TASAVVURU IMAGE OF SHAMANIC COSMOS IN CYPRUS TURKISH FOLKTALES Kadriye Türkan.....	193-203
MUHAFAZAKÂRLIĞIN KIYISINDABİR KEMALİZM DEĞERLENDİRMESİ: "TÜRK İNKİLÂBINA BAKIŞLAR" ON THE EDGE OF CONSERVATISM A KEMALIST ASSESSMENT: "VIEWS INTO TURKISH REVOLUTION" Yaşar Özkandaş.....	205-216
SOVYETLER DÖNEMİ YAŞNAMELERİNİN MUHTEVA ÖZELLİKLERİ (TÜRKMEN, AZERBAJCAN VE KARAKALPAK YAŞNAMELERİ ÖRNEĞİNDE) THE CONTENT CHARACTERIZATION OF YASHNAME OF SOVIET PERIOD (BASED ON YASHNAME OF TURKEMENIAN, AZERBAIJAN AND KARAKALPAK) Elmira Memmedova-Kekeç.....	217-225
GELENEKSEL HAKAS İNANÇLARI BAĞLAMINDA İZİH THE ZYKHA IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL KHAKASSIAN BELIEFS V. A. Burnakov - Çev. Yaprak Pelin Uluışık.....	227-246
NEDİM'İN "KÖŞK KASİDESİ" NİN TÂHİRÜ'L-MEVLEVÎ TARAFINDAN ŞERHİ TAHIRU'L-MEVLEVİ'S ANNOTATION ON NEDİM'S "MANOR EULOGY" Abdulmuttalip İpek.....	247-271
<b>KİTAP TANITIM</b>	
Ümüt Akagündüz.....	273-276
Nuray Ayhan Yılmaz.....	277-278
Betül Kızıltepe.....	279-282
<b>MEDYA TANITIM</b>	
Deniz Karatekin.....	283-285
<b>YENİ MEDYA TANITIM</b>	
Serpil Aygün Cengiz.....	286-288

## folklor/edebiyat'tan

88. sayımızla birlikte yeni bir yılın da sonuna gelmiş bulunuyoruz. Böylelikle folklor/edebiyat, Türkiye akademik yayıncılık tarihinde, örneğine pek az rastlanan 22 yıllık bir başarı hikayesini kurumsal belleğine kaydetmiş bulunuyor.

Geride bıraktığımız bu 22 yıllık süreç, üniversite ve üniversite dışı, ulusal ve uluslararası farklı boyutlarda sayısız ilişki ve tecrübenin de kazanım olarak biriktirilmiş olması demek. Bu ayrımın farkındalığıyla dergimizin önümüzdeki dönemde daha nitelikli açılım ve atımlara açık bir deneyim oluşturacağını vurgulamak isterim.

Bu sayımız, **Prof. Dr . Onur Bilge Kula'nın** Nobel ödüllü yazarımız, Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanında sosyal-siyasal ayrımlaşmanın anlatılaşmasını üzerine yoğunlaşan makalesi ile başlıyor. Kula'nın belirlemesinden yola çıkarak paylaşırsam, toplumsal ve kültürel olayları yazınsal yetkinlikle yapıtına taşıyan Pamuk, bu romanında, Friederich Schiller'in aynı adı taşıyan yapıtından esinlenerek kaleme aldığı *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı denemesinde geliştirdiği yazınsal düşüncelerini edimselleşirmesini; **Prof. Dr. Tülin Arseven** ise başka bir Nobel ödüllü yazar, Yasunari Kavabata'nın *Bin Beyaz Turna* adlı romanında sözlü geleneğin bir ögesi olan turna motifinin Batıdan Doğuya ve geleneksel olandan modern anlatıya yansımalarını bir edebi metin üzerinde irdelemektedirler. Şair, **Dr. Aydın Afacan** çağdaş Türk şiirinin önemli isimlerinden biri olan Abdulkadir Budak'ın belli bir izleği kuşatan tarzda yazılmış olan *Ev Zamanı*'nda yer alan 'Ev, Sancı' şiirini odağa olarak, ailenin yaşam mekanı olan evin şair bireydeki algı ve yansımaları; **Doç. Dr. Özge Öztekin** ise 18. Yüzyılın sonları ile 19. Yüzyılın sonlarına dek tarayabildiği metinlerden hareketle karakteristik özelliğini kadın yaratıcılığında bulan ninni söylemeyi, divan şiiri bağlamında ele almaktadırlar.

Folklor ile milliyetçiliğin, hemen bütün ülkelerde, tarihsel eşzamanlılığı, 'milli kültürün' inşası için de önemli araçlardan birini oluşturagelmiştir. **Doç. Dr. Berna Kurt**, klişeleştirilerek yeniden üretilen milliyetçiliğin halk dansları örneklerine yansımalarını; **Dr. Birsal Çağlar Abiha**, Şahmaran motifi ve bu motiflerin anlam dünyasını; **Yrd. Doç. Dr. Ebru Kayaalp** ise Marcel Mauss'un hediye toplumu ile Thomas Hobbes'un toplumsal sözleşme toplumunu birbirleriyle kıyaslayarak, insanlar arasında yapılan hediye değiş tokuşu ve verilen taahhütler yoluyla toplumsallığın ve toplumsal bütünlüğün nasıl kurulduğunu irdelemektedirler.

**Yrd. Doç. Dr. Şirvan Kalsın** , 'Bir cümle dizisinin metin olma niteliğini taşıması için temel ölçüt' olan bağdaşıklığı Karahanlı Türkçesinin manzum, didaktik eserlerinden biri olan *Kutadgu Bilig* örneğinden; **Doç. Dr. Gürkan Gümüştam**, şiir, hikaye ve denemeleriyle Kıbrıs Türk edebiyatının önemli adlarından biri olan Bener Hakkı Hakeri'nin çalışmalarından yola çıkarak Kıbrıs Türk söz varlığına kat-



kılarını; **Dr. Okan Alay** ise öteki gerçeklik olarak tanımladığı ironiyi halk şiirimiz örneklerinden yola çıkarak değerlendirmektedirler.

Sözlü tarih çalışmalarının toplumsal belleğin aktarımındaki kaynaklığı yadsınamaz. **Yrd. Doç. Dr. Meral Salman Yıkmış**, 1925 yılında yürürlüğe giren 677 sayılı kanunla kapatılan ve 1964 yılında müze olarak açılan Hacı Bektaş Veli Dergâhı'nın kapalı kaldığı süreçte, ilçe halkının hafızasında nasıl ve ne biçimde yer edindiği sorusuna sözlü tarih yöntemine başvurarak yanıt aramaktadır. **Yaşar Özkandaş** Peyami Safa'nın *Türk İnkılâbına Bakışlar* kitabından yola çıkarak, Türk düşünce dünyasının meşguliyet alanından çıkmayan muhafazakârlık ve Kemalizm tartışmaları, **Yrd. Doç. Dr. Kadriye Türkan** ise Kıbrıs Türk masallarında şamanistik evren tasavvuru üzerinde durmaktadır.

Özetle, yiyecek ve içecek pazarını elinde bulunduranların, medya üzerinden Yeni tüketiciler yaratarak bunların pazarlamasını 'gastromedyâ' olarak kavramlaştıran **Yrd. Doç. Dr. İlkay Kanık**, bu sürecin parametrelerini ayrıntıları ile tartışıyor.

**Doç. Dr. Elmira Memmedova-Kekeç**, yaş üzerine yazılan şiirlerin Sovyetler birliği dönemi Türkmenistan, Azerbaycan ve Karakalpak coğrafyaları dikkate alınarak irdelemesini, **Prof. Dr. V. A. Burnakov**'ın Hakas inançları bağlamında genel anlamda kutsal-mukaddes anlamına gelen *Izih* kavramını irdelediği makalesini **Dr. Yaprak Pelin Uluşık**'ın çevirisiyle sunuyoruz. Klasik Türk edebiyatında ortaya konan mensur ve manzum eserler kadar onlar üzerine yapılan açıklamaların da ayrı bir önem taşımaktadır. **Yrd. Doç. Dr. Abdulmuttalip İpek**, genel bir bilgilendirme girişiyile Nedim'in 'Köşk Kasidesi' üzerine son dönem Mevlevilerinden Tahirü'l-Mevlevî'nin şerhinin yeni yazıya aktarımını yapmaktadır.

Bu sayımızın kitap tanıtım yazıları ise **Prof. Dr. Nuray Ayhan Yılmaz**, **Yrd. Doç. Dr. Ümüt Akagündüz** ve **Betül Kızıltepe**; medya tanıtım yazısı **Deniz Karatekin**, yeni medya tanıtım yazısı ise **Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz** tarafından kaleme alındı.

1994 yılından bu yana derginin makale sürecini yoğun bir biçimde takip etmiş bulundum. Makale sürecini, bundan böyle, dergimizin genel yayın yönetmenliğini de yürüten **Prof. Dr. Metin Karadağ** hocam yürüteceklerdir. Yazı göndereceklere, makale değerlendirme ve yayım sürecinin daha sağlıklı sürdürülebilmesi bakımından kurumsal eposta adresimiz olan [folkloredebiyat@ciu.edu.tr](mailto:folkloredebiyat@ciu.edu.tr) adresini öneririm.

Yeni *folklor/edebiyat*'larda buluşmak dileğiyle.

**Metin Turan**

Yayın Koordinatörü

## “KAFAMDA BİR TUHAFLIK” ROMANINDA SOSYAL-SİYASAL AYRIMLAŞMANIN ANLATILAŞTIRIMI

Onur Bilge Kula\*

### Siyasal Simgeler ve Kültürel- Siyasal Ayrışmanın Anlatımı

Orhan Pamuk “Saf ve Düşünceli Romancı”<sup>\*\*\*</sup> kitabında geliştirdiği yazın-kuramsal düşüncelerini “Kafamda Bir Tuhaflık”<sup>\*\*\*</sup> romanında edimselleştirmiştir. Edebiyat kuramı ve edimini yetkinlikle harmanlayan Orhan Pamuk, Türkiye’de ortaya çıkan toplumsal-siyasal ayrışmayı bu son romanının başkahramanı Mevlut figürü çerçevesinde betimler. Yazar, Konya-Ereğli’nin bir köyünden göç eden Mevlut’un İstanbul’un bir parçası durumuna gelme sürecinde 1970’in ikinci yarısında belirginleşmeye başlayan ve solcu, ülkücü ve dinci şeklinde ortaya çıkan toplumsal-siyasal ayrışmayı ya da cepheleşmeyi, bu roman figüründe “saf” ve “düşünceli” bir anlayışla yazınsallaştırır. Romanda betimlenen siyasal ayrışmanın bir boyutu olan “ülkücü-milliyetçi” akımı başkahraman Mevlut’un amcaoğulları Korkut ve Süleyman figürlerinde, sol akımıysa Mevlut’un tek arkadaşı Ferhat figüründe somutlaştırılır.

Sigara gibi kötü alışkanlık edinmesi ve lisede başarısız olması nedeniyle, babasından tokat yiyen Mevlut, artık yaz aylarında köye gitmeyeceğini, romandaki anlatımla, “*kendi hayatına yalnızca kendisinin şekil vereceğini de*” anlar. Böyle zamanlarda “*şehirde*

\* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

\*\*Pamuk, Orhan (2011): *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları. Orhan Pamuk’un roman anlayışını dayandırdığı Alman filozof-yazar Friedrich Schiller’in “Saf ve Düşünceli Edebiyat” adlı yapıtını, (Kula, Onur Bilge (2012): *Kant, Schiller, Heidegger Estetik ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.) adlı kitabımda ayrıntılı irdeledim.

\*\*\*Pamuk, Orhan (2015). *Kafamda Bir Tuhaflık*. Birinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

bir türlü zengin olamayan ve köye geri dönme fikrini içinden atamayan” babasına içerler. Köye gitmediği 1973 yazında arkadaşı Ferhat ile “kısmet” satarak kazandığı parayı, “yirmilik Alman Markı” olarak biriktirmeye başlar; amcaoğlu Süleyman’dan Alevilik-Sünnilik ayrımını ilk kez duyar (Pamuk 2015: 92).

İçgöçün de yol açtığı toplumsal-kültürel-siyasal değişimin yansımaları, romanda ayrıntılandırılır. Örneğin, toplumsal yaşamda ortaya çıkan Alevi-Sünni ayrımı, Duttepe ve Kültepe gibi yeni yerleşim yerleri karşılaştırılarak betimlenir. Romandaki anlatımla, Duttepelilerin “yüzde doksanı Ramazan’da oruç tutmaktadır”; buna karşın, “Bingöl, Dersim, Sivas ve Erzincan civarından 1960’ların sonunda gelen Alevilerin yaşadığı” Kültepeliler arasında bu oranın “yüzde yetmişe düşmektedir” (Pamuk 2015: 103). Ayrıca, Kültepe’de daha fazla “Kürt” yaşamasına karşın, “kimse bu kelimeyi uluorta kullanmaktan” hoşlanmaz. Yazar, bu sözlerle mezhepsel ve etnik ayrımcılık fikrinin uç verdiğini, insan davranışlarına yansıdığını “saf” bir anlatı tavrıyla duyumsatır.

Romandaki söyleyişle, Duttepe’deki Memleket Kahvehanesi’nde “kendilerine milliyetçi-ülkücü diyen gençler” toplanır. Bunların ülküleri, “Rus ve Çin devletlerinin esareti altındaki Orta Asya Türklerini özgürleştirmektir.” Bunun için “öldürmeye bile hazırdırlar.” Kültepe’deki Yurt Kahvehanesi’nde toplananların amacıysa, “Rusya’daki ve Çin’deki gibi özgür bir toplum yaratmaktır.” Solcu-sosyalist gençler, bunun için “her şeyi göze almaya, hatta ölmeye bile hazırdılar” (Pamuk 2015: 103). Pamuk’un burada milliyetçi-ülküçüler için “memleket”, solcular için ise “yurt” sözcüğünü kullanması, dil beğenisinin de bir politik ayrımlaşma aracına indirgenliğini gösterir.

Romandaki betimlemeyle, kırsal yaşam tarzının bir türevi olarak gelenekçi-tutucu anlayışla yetişen Mevlut, arkadaşı Ferhat ile birlikte “sol afişleri” asmaya çıkar. Astıklar afiş, ülküçüler tarafından vurulan bir solcu gencin öldürülmesini protesto etmektedir. Afişe çıkmak ile geceleri boza satmak arasında benzerlik kuran Mevlut, solcuların genellikle Alevi olduklarını ve “kendilerine solcu denmesini” istediklerini görür; kendisi Alevi olmadığı için, “hem suçluluk, hem de üstünlük” duygusuna kapılır (Pamuk 2015: 104). Mevlut burada olduğu gibi, birçok durumda ikilem yaşar. “Yasak bir şey yapmanın verdiği özgürlük duygusu”, Mevlut’un başını döndürür. İkilemli tavrından dolayı hep tuhafılık duygusu içindedir. Mevlut sol ile kendini özdeşleştiremez; özdeşleştirememe, böyle bir özgürlük duygusunun verdiği hazzı azaltır. Bu, romanın merkezi motifi olan ve Mevlut’un ruhsal durumunu belirleyen “tuhafılık” duygusunun sürmesine sağlar.

Sola karşı tavrı simgeleyen ve “eceli gelen Alevi, cami duvarına komünist afişi yapıştırır” diyen amcaoğlu Süleyman’ın ağzından romandaki anlatımla, “aslında Aleviler, kimseye zararı olmayan, sessiz, çalışkan insanlardır”; ama bazı maceraperestler, “komünist parasıyla aramıza fitne sokmak” istemektedir. Bu “Marksist-Leninistler, Vurallar’ın Rize’den getirdiği” işçileri “komünistleştirmeyi ve sendika davasına kazandırmayı” amaçlamaktadır. Buna karşın, Rizeli akıllı işçiler, İstanbul’a “Sibiryada ve Mançurya’daki toplama kamplarında esir olmaya değil, para kazanmaya” geldikleri için, bu “akılsız” Alevi komünistlerden etkilenmez (Pamuk 2015: 105). Milliyetçi muhafazakâr

görüşü savunan Süleyman'ın Alevilere ilişkin olumlu değerlendirmesi, romanda da duyumsatıldığı gibi, aslında Alevi olmayan toplum kesimlerince de içselleştirilmiş bir tutumdur. Bu insani tutum, Anadolu'nun tolerans kültürünün bir göstergesidir. Ayrıca, Orhan Pamuk'un burada anlatıya kattığı Vurallar, köyden kentte göç edenler arasından çıkan vurguncuları, düzenin boşluklarından yararlanarak zenginleşenleri simgeler. Bu anlatımlar, söz konusu türedi zenginlerin cepheleştirici zihniyetini ortaya koyar.

İçgöç ve gecekondulaşma sürecinde türeyen fırsatçılar olan Rizeli Vurallar, roman-daki söyleyişle, “*Alevi Kürtlerin Duttepe’de yıllar önce çevirdikleri arsalarla sahip çıkıp, oralara inşaat yapmakta*”, komünist Alevileri “*polise bildirmektedir.*” Tapu olmayınca, Rizeli muhtarın dediği olmaktadır ve muhtar, Vurallar’dan yanadır (Pamuk 2015: 106). Orhan Pamuk gecekondulaşma sürecinde varlığını sürdüren geleneksel kültürde önemli bir etmen olan hemşerilik kavramını da anlatıya katar.

Mevlut’un bir başka amcaoğlu Korkut, İstanbul’un kıyı semtlerindeki arsalarla “*ya bir gecekondu yapıp, içine oturmak*” ya da “*elde silah arsayı sahiplenmek*” suretiyle, arsaların paylaşıldığını deneyimler. Korkut, bu yöntemi en iyi uygulayan Vurallar ile işbirliği yapmaktadır ve “*solcu derneklerinde Moskovacılara yem olmasın diye*”, ülkücü davaya inanan gençleri, “*Türklük*” hakkında eğitmekte ve “*Orta Asyalı esir Türklerin haritasına bakıp gözleri sulanan kumaşı sağlam çocukları derneğe üye yazmaktadır.*” Böylece, “*ülkücü yapılanmayı, askeri ve entelektüel olarak*” güçlendirmektedir. Bu figürün romandaki söyleyişle, “*Sorun çıkaran bir komünist öldürülünce, önce arkadaşları yürüyüş yapar, afiş asar*”; sonra da “*sıranın kendilerine yaklaştığını anlayıp sıvıdır ya da komünistlikten istifa eder.*” Ülkücü Korkut’un oğullarının adları Bozkurt ve Turan’dır (Pamuk 2015: 168). Bu ad seçimi de milliyetçi-ülkücü akımı nitelemektedir.

Bu bağlamda şu açıklama yararlı olabilir. Türkiye’nin milliyetçileri özellikle 1970’ ve 1980’li yıllarda Orta Asya’daki esir Türklüğü Sovyet komünizminin baskı ve zulmünden kurtarmak, onları özgürleştirmek istemiştir. Bu ülkü, Osmanlı’dan Türkiye’ye mirastır. Örneğin, Enver Paşa da Orta Asya’daki Türk varlığını toparlamak ve ayaklandırmak amacıyla gittiği Buhara yakınlarında bir Rus tarafından vurularak yaşamını yitirmiştir.(Bardakçı 2015)\*

### Ülkücü-Solcu Cepheleşmesinin Yazınsallaştırımı

Romanda solcu düşüncüyü simgeleyen Ferhat figürünün anlatımı uyarınca, bir solcu genç “*Vuralların beslemeleri*” tarafından öldürülmüştür. Üstelik polis, “solcuları” suçlamaktadır. Solcuların “Moskovacı”, “Maocu” diye bölünmesi, onları her konuda güçsüzleştirmekte ve bu tür suçlamalara açık duruma getirmektedir (Pamuk 2015: 107). Yetmişli yılları yaşayanlar, Orhan Pamuk’un anlatıya kattığı “Moskovacı” ve “Maocu” diye solun bölünmüşlüğü ve bunların zaman zaman birbirleriyle çatıştıklarını derinden deneyimlemiştir.

Mevlut sevdiği arkadaşının özendirmesiyle, solcuların yazılama ve afiş asma ey-

\* Konuya ilişkin geniş ayrıntı için: Bardakçı, Murat (2015). *Enver*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

lemlerine, amcaoğullarının özendirmesiyle de sağcıların yazılama eylemine katılır. Duvarlara yazılan “*Tanrı Türk’ü korusun!*” sloganı hoşuna gitmesine karşın, “*Duttepe komünistlere mezar olacak*” sloganından ürker. Bu sloganla arkadaşı Ferhat ve onun gibi düşünenlerin kastedildiğini anlar. Romanın başkahramanı Mevlut’un bu tavrı, Orhan Pamuk’un “*Saf Ve Düşünceli Romancı*” kitabında serimlediği anlayış uyarınca, hem “saf”, hem de “düşünceli” olarak adlandırılabilir.

1970’li yılların ikinci yarısında bütün Türkiye’ye yayılan sağ ve sol arasındaki silahlı çatışmalar, İstanbul’un kıyılarında oluşan gecekondu mahallelerine de yansımıştır. Orhan Pamuk, bu siyasal çatışmaları, romanın “*Duttepe-Kültepe Savaşı*” bölümünde betimler. Buradaki anlatım uyarınca, önce Kültepe ve Oktepe’deki “*solcuların ve Alevilerin gittiği iki kahve*” taranır. Ertesi gün bu silahlı tarama eylemine tepki olarak duvarlara “*Marksist-Maoist sloganlar*” yazılır. Mevlut de arkadaşı Ferhat’la birlikte protesto eylemine katılır (Pamuk 2015: 110-111).

Ülkücüler ve solcular arasındaki çatışmalar giderek artar. Mevlut, sokakta, okulda ve diğer yaşam alanlarında Alevilere ve Kürtlere yönelik “ayrımcı” söz ve davranışlara tanık olur. Çatışmaların yaygınlaşmasına koşut olarak, ülkücü amcaoğlu Korkut, Mevlut’u “*komünistlerden uzak durması*” için tehdit içerikli sözlerle uyarır: “*Kurunun yanında yaşta yanacak!*” Bu uyarının ardından Alevi ve Kürtlerin de aralarında bulunduğu solcuların gittiği kahveler taranır. Bu saldırılara koşut olarak, “*Alevilerin camilere saldırdığı, Ülkü Ocakları’nın bombalandığı ve camilerde içki içildiği gibi söylentiler*” yayılır; ancak olayları biraz izleyenler buna inanmaz (Pamuk 2015: 114). Bu anlatımlar, Orhan Pamuk’un anlatıya konu olan zaman diliminde gelişen siyasal olayları ve olayların asıl sorumlularını araştırdığını ve yazınsal anlatıya kattığını göstermektedir. Türkiye’de özellikle Mart 1975’ten itibaren Süleyman Demirel’in başkanlığında AP-MSP-MHP’nin oluşturduğu Milliyetçi Cephe Hükümetleri döneminde sağ ve sol cepheleşmesi belirginleşmiştir.

Romanda başat izlek olarak öykülenen içgöçün bir türevi olarak Anadolu’nun çeşitli kentlerinden gelen “dindar kalabalık”, Alevilere karşıdır; ancak onlara karşı düzenlenen saldırıları onaylamaz. Sünni inançlı halk kesimlerinin Alevilere olumsuz bakmalarına, dini siyasallaştıran partiler önemli katkı yapmıştır. Romandaki anlatımla, Mevlut, “*yüzü maskeli ihbarcılarının*”, gece karanlıkta “*sivil polislere ve askerlere basılacak evleri*” göstermelerine tanık olur. Solcular polis tarafından toplanarak “*işkenceden geçirilir*” (Pamuk 2015: 118). Bu bağlamda o dönemde solcu polislerin örgütlendiği POL-DER ve sağcı-ülkücü polislerin örgütlendiği POL-BİR ve o zamanlarda “şehir dışında” olan “Gazi Mahallesi” (Pamuk 2015: 131) de bir siyasal simge olarak anlatıya katılır. Orhan Pamuk böylece, 1970’li yılların siyasal görünümünü ve çatışmalarının taraflarını görürlüleştirir. Bu bağlamda şu noktayı vurgulamak gerekir. Bir fotoğraf gibi görürlüleştirme ya da görselleştirme, Orhan Pamuk romanının belirgin ve ayrıcı özelliklerinden biridir.

Mevlut bu siyasal çatışmaların gerçekleştiği toplumsal yapı içinde, 1978’de yirmi bir yaşında babasıyla birlikte yaşadığı evi terk eder. İçinde “*suçluluk değil, özgürlük*

*duygusu*” vardır. Solcu arkadaşı Ferhat’a, “Gazi Mahallesi’ne” gider. Romandaki anlatımla, Gazi Mahallesi’ne Türkiye’nin her yerinden “*Kürtler ve Aleviler*” yerleşmiştir (Pamuk 2015: 142). 1978 Aralık’ında Kahramanmaraş’ta “*Alevi mahallelerinin yakılması ve Alevi katliamı*”, İstanbul’daki hem Gazi Mahallesi’ni “*hareketlendirmiş, hem de yeni güçler ve siyasallaşma getirmiştir.*” Romandaki vurguyu anlamlandırabilmek ve estetik değerini belirginleştirmek için, Gazi Mahallesi’nin son otuz yılda düzen karşıtlığı ve direnişin simgesi durumuna getirildiğini belirtmek gerekir.

Ayrımcı politikaların güçlendirdiği siyasal ayrışma ve çatışmaların gerçekleştiği toplumsal yapı içinde bazı meslekler yok olur; bazıları ortaya çıkar. Romanda betimlenen yok olmaya yüz tutan meslekler arasında sokak yoğurtçuluğu ve boza satıcılığı da vardır. Öte yandan birtakım meslek yok olurken, yenileri ortaya çıkar. Romandaki anlatımla, içgöç kapsamında taşradan İstanbul’a gelenler arasında Mardinliler “midye dolması satıcılığı”, Tokatlılar “simitçilik”, Rizeliler “fıncılık” alanına egemendir (Pamuk 2015: 144).

### **Askeri Darbeler ve Türevlerinin Söylemleştirmesi**

Romanın “Ortaokul ve Siyaset” adlı bölümündeki anlatım uyarınca, Mevlut, 1971 Mart’ında yapılan “askeri darbeden” sonra siyaset ile tanışır. Şehrin duvarlarında “*arananların ve şüphelilerin*” fotoğraflarını görür. Askeri darbeye geniş bir kamuoyu desteği vardır. Mevlut’un babası da “*anarşiye sebep olanlara lanet okuyanlar*” arasındadır. Mevlut, romandaki serimlemeyle, askerlerin “*şehrin bütün duvarlarını beyaza boyadığına ve şehri kışlaya çevirdiğine*”; satıcıların “*büyük meydanlara, parklara, gemilere, trenlere girmelerinin yasaklanmasına*” tanık olur. Askeri darbeden sonra “*okulda ki solcu öğretmenler*”, yönetim görevlerinden uzaklaştırılır; okul duvarlarındaki siyasi sloganlar silinir. Romandaki söyleyişle, “*Bozguncular; ikide bir siyasi slogan atan ya da her dersi siyasi tartışma ve propandaya çeviren azgınlar sindirilir.*” Elbette bu uygulamalar, milliyetçi güdümlene çalışmalarıyla desteklenir. Her türlü ideolojik yönlendirme için elverişli alanlardan biri tarihtir. Bu anlayış romanda eleştirel gözle anlatıya katılır. Romandaki tarih öğretmeni, “*bayrağın rengi kandan gelir; Türkleri kanı diğer milletlerin kanından bir başkadır*” şeklinde konuşur (Pamuk 2015: 79). Bunların yanı sıra, öğrenciler açısından 1971 darbesinin okuldaki “*en vahim siyasi sonucu*” uzun saçların kesilmesidir. Avrupai etkiyle “*bir kadın gibi*” saç uzatanlar başışlanmaz. Bu, zengin veya yoksul bütün öğrencilerin zoruna giden bir uygulamadır. Mevlut da “*asker korkusuyla*” saçlarını kestirir. Darbeden sonra “*on binlerce kişi hapse atılıp, yasaklar gevşetince*”, satıcılar daha rahat sokağa çıkmaya başlar. Bu koşullarda ortaokulu bitirmeyi başarır. Babasının deyişle, “*artık polis ya da bekçi olabilir*” (Pamuk 2015: 86).

Romanın “Askeri Darbe” adlı bölümünde 12 Eylül 1980 askeri darbesi betimlenir. O gün ordu, “*bütün Türkiye’de sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı*” ilan etmiştir. Darbenin baş paşası Evren, gün boyunca televizyonda duyurular okumuştur. Daha önce insan kalabalıklarının sığmadığı cadde ve sokaklar “bom boştur”; Kars’ta askerlik yapan Mevlut bu durumu, “*kafasının bir tuhaflığı*” olarak algılar. Mevlut’un hizmet ettiği paşa

Kars'ın belediye başkanlığı görevine getirilir. Paşa, “MİT'ten gelen istihbarata göre”, komünistlere yönelik harekâtı da yönetir. Askerler, “yolsuzluk yapan zenginleri çok fazla hırpalamazlar”; ancak “terörist” denen siyasi suçluları “cezalandırmak için falakaya yatırır” ( Pamuk 2015: 162).

Mevlut için en acı haber babasının ölümüdür. Babası Mustafa İstanbul'un tepelerinde yaşayan göçmenlerin ölülerinin gömüldüğü “gurbetçi mezarlığında” toprağa verilir. Bu mezarlıkta “İstanbul doğumlu tek kişi” yoktur (Pamuk 2015: 163); çünkü romanda da bir değini olarak anlatıya katıldığı üzere, doğma büyüme İstanbulluların sayısı azalmış ve gayrimüslim nüfus düzmece gerekçelerle ülkeyi terke zorlanmıştır.

Orhan Pamuk romanda anlatılaştırdığı dönemin öne çıkan toplumsal-siyasal olayları arasında yer alan “bankerlik” konusunu da yazınsallaştırır. Örneğin, “Mevlut ile Rayiha” adlı bölümde zenginleşen ülkücü Korkut “Banker Hacı, Banker İbo” gibi adlardan söz eder (Pamuk 2015: 166). Bu dönemin simgesel ismi olan “Banker Kastelli'nin kaçtığı, bütün bankerlerin battığı”, bankerlerde para yatıran insanların dolandırıldığı anlatıya katılır (Pamuk 2015: 169). Sözü edilen bankerler 1980'li yıllarda paradan para kazanma yolu olarak görülmüş, toplumun hemen her kesimden insanlar bankere para kaptırmıştır.

Mevlut'un “askeriyedeki işkenceyi” anlatmasına katlanamayan amcaoğlu Süleyman, “oğlum, ben Türk'üm; orduma laf ettirmem tamam mı diye” çıkışır (Pamuk 2015: 171). Köyden gelen seyyar satıcıların rast gele yerlerde tezgâh kurmalarından yerli esnafın hiç hoşlanmamakta haklı olduğunu, “Atatürk'ün ömrü yetseydi, festen takkeden sonra, Avrupa'da olmadığı için sokak satıcılığını da yasaklayacağımı” öne sürer.

Mevlut, “askerde gördüklerinden ve yaşadıklarından, Diyarbakır cezaevine düşüp işkence gören tanıdıklarının hikâyelerinden fazla etkilenip siyasallaşan” ve evlenecek parası olmayan Ferhat'a “sen de kız kaçır ve evlen; sonra birlikte iş yapalım, zengin olalım” der (Pamuk 2015: 182). Arkadaşını isteklendirmek için, kendi kız kaçırma eylemini ballandırarak ve olumsuz ayrıntıları atlayarak anlatır. Ferhat'ın sorusu, romanın betimlediği tuhafılığı, belirginleştirecek türdendir: “Rayiha, mektuplarda yazdığın gibi güzel mi?” Bu soruyu soran Ferhat aslında Rayiha'nın güzel olmadığını bilmektedir; sadece Mevlut'ta tuhafılık duygusunu artırmak için sormaktadır.

Orhan Pamuk, öne çıkan bir izlek olarak seçtiği ülkücü-milliyetçi-solcu karşıtlaşmasını, roman boyunca Mevlut'un amcaoğulları Süleyman ve Korkut ile solcu arkadaşı Ferhat arasındaki gerilim ilişkisi bağlamında yazınsallaştırır. “Mevlut İle Rayiha'nın Düşünü- Yoğurtçunun Garibanı Bozacı Olur» adlı bölümde, anılan izleği Süleyman'ın Mevlut'a yönelik sözlerinde bir kez daha belirginleştirir: “Moskova parasıyla efelenen arkadaşım artık yumuşadı, deyip yanında getiriyorsun; böyle olacağını bilseydik, mektuplarını taşır; bu evliliği ayarlar; düşünü yapar mıydık?” Süleyman'ın iğneli anlatımıyla, yoldaş Ferhat'ın “süngüsü çok düşmüştür.” İki yıl önce “askeri darbeden sonra bu komünist yoldaşların çoğu ya hapse tıkıldı ya da işkencede sakat bırakıldı. İşkence görmek istemeyen uyanıklar da Avrupa'ya tüydüler. Kürtçeden başka dil bilmeyen Ferhat yoldaşımız, insan hakçılara yaltaklanıp, Avrupa'da tutunamayacağı için

*fikirlerini yumuşatıp burada kaldı... Zaten komünistin zekisi evlenir evlenmez fikirlerini unutup para kazanır. Aptalı da Mevlut gibi meteliksizlere akıl verir”* (Pamuk 2015: 196-197). Aslında muhafazakâr ve dindar bir Anadolu figürü olarak kurgulanan Mevlut bu iki karşıt siyasal konum veya tavır arasında sürekli denge kurmaya uğraşmak zorunda bırakılır. Denge kuramadığı içinde tuhaflik duygusuna kapılır.

Birçok olay bu roman kahramanın başındaki tuhaflik duygusunu sürekli canlı tutar. Bu olaylardan biri de, Rayiha'nın babası Boynueğri Abdurrahman Efendi'nin, Mevlut ve Rayiha'yı affetmek için, *“köye gelip ellerini öpmelerini”* istemesidir. Mevlut huzursuzlaşır; çünkü köye gittiğinde *“mektupları niyet ettiği”* Samiha'yı mutlaka göreceğini ve utancını saklayamayacağını düşünür. Burada da *“saf”* ve *“düşünceli”* anlatım tarzı öne çıkar.

Romanın *“Kapitalizm ve Gelenek”* adlı bölümündeki anlatımla, Süleyman bir akşam pilav tabaklarını ve bardakları toplayıp, Kabataş'tan eve dönmek üzere olan Mevlut'u arabasına alır. Mevlut olup bitenden *“güzel gözlü kızın adının Samiha değil, Rayiha sanmasını”* sağlayan kişinin Süleyman olduğunu anlar. Süleyman, Mevlut'un de *“para kazanmasını”* köşeyi dönmesini istediklerini anlatır. Romanda fırsatçılığın simgesi olarak Vuralların zenginleşmesi birçok yerde anlatıya katılır. Süleyman'ın ağzından anlatımla, 1964'te Tarlabası'nda *“ucuza kapatılacak”* yer arayan Vurallar, buradaki *“evlerin tapusu 1964'te bir gecede Atina'ya yollanan Rumlarda olduğu için”* vazgeçmiştir. Böylece boşalan Tarlabası'nı zamanla *“yersiz yurtsuz gariban takımı”* doldurmuştur. Anadolu'dan İstanbul'a gelen *“yoksul kalabalık”*, bir başka anlatımla, *“Kürtler, Çingeneler, göçmenler iyice yerleşmiştir... Artık buraları iyice temizlemek için bir askeri darbe daha lazımdır”* (Pamuk 2015: 217)

Orhan Pamuk kadın emeği sömürsünü romanın birçok yerinde bir değini olarak anar. Örneğin, Süleyman'ın *“neredeysse gündelikçi bir kızla evlenecektim”* demesi üzerine, Rayiha'yı şöyle konuşturur: *“Ben evde hem gündelikçi, hem hizmetçi, hem de üç tekerlekli lokantanın ahçısı olarak çalışıyorum... Ver bakalım, bana noterden bir kâğıt, yoksa grev yaparım. Kanunda yeri var.”* Romanın tümünde insancıl, dürüst, kavrayışlı, yumuşak ve sevecen bir figür olarak kurgulanan Mevlut bile *“Kanun dese ne yazar; bizim evin içine devlet karışamaz”* diye efelenir. Mevlut, Süleyman ile birlikte *“eski bir Rum lokantası”* olan Çardak Meyhanesi'ne giderken, Süleyman'ın küçümseyici tavrı üzerine, şunları söyler: *“Bu mahalleyi küçümseme. Eskiden en akıllı, en zanaatkâr Rumlar, Süryaniler yaşarmış burada”* (Pamuk 2015: 219).

### **Gazi Mahallesi ve Her Türlü Çokluğun Anlatılaştırımı**

Romanın *“Gazi Mahallesi- Burada Saklanacağız”* adlı ara-başlığı altında geniş çağrışımlar içeren siyasal simgeler anlatılaştırılır. Burada serimlenen anlatı tarzı, son derece *“naif”*, dolaysız ve okuyucuyu içine alan bir özellik taşır. Örneğin, Samiha'nın ağzından şu sözlere yer verilir: *“Ona kaçtığım ilk akşam Ferhat ile elbiselerimizi çıkarmadan yattık ve sevişmedik. Bu mahrem şeyleri, siz roman okurlarıyla dürüstçe paylaşıyorum; çünkü okurun hikâyemden insani ibret almasını diliyorum”* (Pamuk 2015: 227).



Gazi Mahallesi'nde, romandaki anlatımla, *"her şehirden, her diyardan, her meslekten (çoğu işsiz), her kavimden, aşiretten, her dilde insan"* vardır. Burada *"Aleviler, Kürtler ve sonradan gelen mutaassıp Tariki cemaati ile iyi geçinenlerin evleri kolay yıkılmaz."* Samiha'nın köye dönen babası Abdurrahman Efendi, hem bu kızının kaçarak Ferhat ile evlenmesinden utanır, hem de kızına *"İstediginle evlen yavrum, isterse Alevi olsun; yeter ki kocanla köye gelip elimi öpün"* diyecek düzeyde uygar ve insancıl bir tavır sergiler (Pamuk 2015: 230). Samiha özgür ve bağımsız bir figür olarak kurgulanmıştır. Babasının ve kocasının tavrı da Samiha'nın bu kişilik özelliğini destekler.

Gazi Mahallesi'nde herkesin evini *"mahallenin yardımıyla"* yapması, altı yıl önce buraya *"solcuların, Alevilerin ve Kürtlerin egemen olması"* ile başlamıştır. Daha önce-leri buraya *"ucu polise ve iktidardaki milliyetçi partiye açılan"* Laz Nazmi ve adamları egemen olmuştur. Öyle ki Laz Nazmi *"arsa çevirmek için kendinden izin satın alanlara, devlet tapularına benzeyen kâğıt"* vermiş, damga vurduğu bu kâğıtların değerini artırmak için, üzerlerine "fotoğraf" ve arsayla ilgili bilgileri yazmıştır (Pamuk 2015: 231). Kayıtları da tuttuğu bir deftere işlemiştir. Etraftakilere, *"devlet bir gün burada tapu dağıtırken, benim kayıtlara ve tapulara bakacak"* diye böbürlenmiştir. Laz Nazmi'nin *"henüz parsellemediği boş tepelerde bir gün ortaya çıkan"* Ali adında biri, *"buraların sahibi Nazmi'dir"* diyen Nazmi'nin adamlarına çıkışır: Romanda Ali'nin söyleyişiyle, *"Toprağın sahibi, ne Laz Nazmi, , ne Türk Hamdi, ne Kürt Kadir, ne de devlettir... Her şeyin ve bütün âlemin sahibi Allah'tır. Bizlerse bu geçici âlemde onun ölümlü kullarıyız yalnızca."* Nazmi'nin adamları, *"akılsız Ali'nin son cümlesinin doğru olduğunu, bir gece kafasına bir kurşun sıkıp"*, ona anımsatmıştır. Cesedini de romandaki anlatımla, *"gecekonduarda yaşayanların pislettiği konusunu işlemeyi çok seven"* şehir gazetelerine malzeme çıkmasın diye *"baraj gölünden az uzakta titizlikle"* gömerler. Laz Nazmi'nin adamlarını değil, *"en yakın evde oturan Sivaslıları işkenceden geçiren"* polis ise ceset ortaya çıktıktan sonra bu cinayetin arkasında Laz Nazmi'nin olabileceği yolundaki *"imzasız ihbar mektuplarını"* önemsemez (Pamuk 2015: 232). Fakat *"Bingöllü bir Kürt işkencede ölünce"*, mahalleli *"ayaklanıp Laz Nazmi'nin çayhanesini"* basar. İstanbul'un çeşitli mahallelerinden ve *"üniversitelerinden solcu, Marksist, Maoist gençler de Gazi Mahallesi'ndeki olayları işitip, 'halkın kendiliğinden hareketi'ne (vurgu, O. Pamuk'a aittir) öncülük etmeye"* gelir (Pamuk 2015: 233). Gelen üniversite öğrencileri, *"iki gün içinde Laz Nazmi'nin yazıhanesini işgal edip, tapu sicillerine el koyar."* Ayrıca, *"Gazi Mahallesi'ne gidip 'ben fakirim ve solcuyum' (vurgu, O. Pamuk'a aittir) diyen herkesin (milliyetçi gazeteler 'Allahsızım' diyen herkesin, diye yazıyordu; OP) toprak sahibi olabileceği, bütün Türkiye'de, özellikle Kürtler ve Aleviler arasında"* hızla yayılır (Pamuk: 2015 233). Solcu gençlerin, mahalleli tarafından çağrılmamalarına karşın, Gazi Mahallesi'ne gelip, *"halkın kendiliğinden hareketine"* öncülük etme tavrı, dönemin belirgin özelliklerinden biridir. Yazar tarafından bu tavrın anlatıya katılması, anlatılaştırılan dönemin politik özelliğinin belirginleştirilmesi bakımından önemli bir öğedir.

Romanın *"Cami Duvarına Komünist Afişi Asmanın Sonuçları- Tanrı Türk'ü Kuru-*

sun” başlığını taşıyan bölümünde Türkiye’de içgöç ve sonuçları tarihsel bir bakış açısı ve bir toplum-bilimci yetkinliğiyle serimlenir. Toplumsal-kültürel-siyasal değişimin yansımaları ayrıntılandırılır. Alevi-Sünni ayrımı yapıldığı, Duttepe ve Kültepe gibi içgöç sonucu ortaya çıkan yeni yerleşim yerleri karşılaştırılarak ortaya koyulur. Bu bağlamda kültürel birliktelik sağlayan “hemşerilik”, roman kahramanlarını bir arada tutan bir bağıdır.

Mevlut’un amcaoğlu Korkut İstanbul’un kıyı semtlerindeki arsalarla “*ya bir gecekondu yapıp, içine oturmak*” ya da “*elde silah arsayı sahiplenmek*” suretiyle, mülk edinmeyi deneyimlemiştir. Korkut, bu yöntemi en iyi uygulayan Vurallar ile işbirliği yapmaktadır ve “*solcu derneklerinde Moskovacılara yem olmasın diye*”, ülkücü davaya inanan gençleri “Türklük” hakkında eğitmektedir. İçgöçle oluşan yeni yerleşim, köylülük ve kentliliğin karışımı olarak ortaya çıkan, çıkar çatışmalarını ve siyasal farklılaşmayı yansıtan alt-kültürün egemen olduğu yerdir. Orhan Pamuk romanda, bu çok-katmanlı bu yeni oluşumu, Türkiye’nin genel gidişiyle ilişkilendirerek yazınsallaştırır.

1970’li yılların ikinci yarısında bütün Türkiye’ye yayılan sağ ve sol arasındaki cepheleşme ve silahlı çatışmalar, doğal olarak İstanbul’un kıyılarında oluşan gecekondu mahallelerine de yansır. Orhan Pamuk, bu siyasal karşılaşmaları ve çatışmaları, romanın “Duttepe-Kültepe Savaşı” bölümünde betimler. Bu bölümde resmi politika tarafından özendirilen Kürt ve Alevi yurttaşlara karşı ayrımcılık, sol düşüncüyü baskılama gibi uygulamalar, Mevlut figürünün bakış açısından anlatılır.

### **Milliyetçi- Ülkü Söylemlerin Yazınsallaştırımı**

Politik duyumsatmalar, salt iç politikayla sınırlı tutulmaz; yazınsal anlatı, yurt dışındaki önemli gelişmelerle de zenginleştirilir. Bu bağlamda Sovyetler Birliği’nin dağılması sonrasında soğuk savaş döneminin bittiğini anlatan simgesel bir olay, diyesi, “*Gobaçov ve Bush’un öpüşmesi*” de romanda simgesel önemde bir anımsatma olarak öykülenir (Pamuk 2015: 264).

Romanda anlatıya katılan siyasal bir duyumsatmalar arasında gazeteci- yazar Uğur Mumcu’nun öldürülmesi de yer alır. Romandaki anlatımla, “*gazeteci Uğur Mumcu bombayla öldürülmüş*”, siyasi gündem karışmıştır. Bu ortamda “*Temmuz ayında Sivas’ta dincilerin Alevilere saldırıp, Madımak Oteli’nde aralarında yazarlar, şairler olan otuz beş kişiyi yaktıklarını*” öğrenen Mevlut sol eğilimiyle öne çıkan gençlik arkadaşı Ferhat’ı anımsar. Ferhat, belediyeye girmiş, “*elektrik işleri özelleştirilince de çıkıp, özel şirketin elemanı olmuş ve çok para kazanmaya*” başlamıştır. Mevlut, çok paranın “*ancak namussuzlukla hile yaparak kazanılacağını bildiği için*”, Ferhat’ı küçümser; çünkü “*gençliğinde komünist olup evlenince kapitalist olan*” çok adam görmüştür. Bu ilke, Ferhat için de geçerlidir. İşçi olup, sömürüldüğü gerekçesiyle, hileyle para kazanan ve hile düzenini sürdürmek için başkalarına iftira etmekten çekinmeyen insanlar tanımıştır (Pamuk 2015: 300- 301). Bu insanlar arasında büfenin sahibi Trabzonlu Tahsin’e, “*Mevlut’un da patronu aldatan namussuzların hilelerinin farkında olduğunu, sus payı aldığını*” öne süren muhbir de vardır (Pamuk 2015: 303).

Romanda politik konuların çoğunlukla Mevlut'un amcaoğulları Süleyman ve Korkut ve Ferhat figürleriyle anlatılaştırılması, "Ferhat'ın Elektrik Aşkı" adlı bölümde de görülür. Burada Korkut'un ağzından yapılan betimleme uyarınca, Mevlut'un babası Mustafa beceriksizin biridir; çünkü çevirdiği arsaya doğru dürüst bir gecekondu bile yapamamıştır. Köyden Mevlut'un gelmesi de "nefeslerini tükenmesini" önleyememiştir. Buna karşın, babası ve Korkut, yeni gereksinmelere göre "sürekli oda sayısını artırmış", bahçeyi ağaçlandırmıştır. Korkut, bazen günlerce veya haftalarca ortadan yok olmaktadır. Bu gibi zamanlarda milliyetçi-ölkücü görevleri yerine getirmektedir. Örneğin, "milliyetçi-Türkçü arkadaşlarıyla" Azerbaycan'a bile gitmiştir. Korkut'un romandaki anlatımıyla, Azerbaycan devlet başkanı Haydar Aliyev "KGB'dendir ve Sovyetler Birliği Komünist Partisi Politbüro üyesidir." Bu adam "söz de Türk'tür; ama Türkleri hala Rusların kuyruğuna takmaya" uğraşmaktadır. Devlet, Korkut ve arkadaşlarına "bu kutsal vazifeyi" vermiştir; ancak "para mara yok demiştir." Korkut ve arkadaşları, "Bakü'de savaş ağ-larıyla gizli toplantı" yapmıştır. "Soylu Azeri halkının" oylarıyla devlet başkanlığına seçilen Elçibey, "KGB usulü bir darbeye devrilmiş", küsüp köyüne dönmüştür; çünkü "Ermenistan ile savaşı düşmana satan ve darbeye kendisini deviren Rus ajanlarından" yılmıştır. Korkut ve arkadaşlarını «Rus ajanı» sandığı için görüşmemiştir. Korkut'a Elçibey'e "Amerika da bizi destekliyor; Azerbaycan'ın geleceği Batı'dadır" diyememiştir. Ankara'da "korkuya" kapılanlar, Aliyev'e Korkut ve arkadaşlarının kendisine karşı "darbe" yapmak için Bakü'de bulduklarını bildirmiştir. Onlar da bunu duyunca hemen İstanbul'a dönmüştür. Bu olay, Korkut'a şunu öğretmiştir: "Evet, bütün dünya Türk'ün düşmanıdır; ama Türk'ün en büyük düşmanı Türk'ün kendisidir" (Pamuk 2015: 327- 328).

Siyasal bakımdan bir başka simge Diyarbakır Hapishanesi'dir. Bu simge, "Çocuk Kutsal Bir Şeydir- Ben Öleyim De Sen Samiha İle Evlen" bölümünün hemen girişinde anlatıya katılır. Romanda Ferhat'ın anlatımıyla, "Askeri darbenin en kötü günlerinde Diyarbakırlılar hapishaneden gelen işkence çılgınlıklarıyla" sindirildiği sırada, Ankara'dan Diyarbakır'a gelen "müfettiş kılıklı" gizemli bir kişi, Kürt taksi şoförüne kentte hayatın nasıl olduğunu sorar. Şoför de "bütün Kürtler yeni askeri yönetimden çok memnudur" der. Ankara'dan gelen kişi "Ben Avukatım; hapiste işkence görenleri, Kürtçe konuştu diye köpeklere yedirilenleri savunmaya geldim" deyince, şoför bu kez "Kürtlere yapılan işkenceleri, canlı canlı lağımlara atılanları, dövülerek öldürülenleri" sayıp döker. Avukat, "az önce tam tersini söylüyordun" diye sorunca, Diyarbakırlı şoför, "avukat bey, haklısınız. İlk söylediğim resmi görüşümdü. İkinci söylediğim de şahsi görüşümdür" (Pamuk 2015: 334) diye karşılık verir. Yukarıdaki tümcelerde geçen Ankara bir metafor veya eğretileme olarak kullanılmıştır. Ankara bu bağlamda devleti ve devlet görevlilerinin davranışını simgeler. Diyarbakır hapishanesi, 12 Eylül 1980'den sonra Kürt yurttaşlara uygulanan işkenceler nedeniyle Türkiye siyasal tarihinde simgesel bir değer kazanmıştır ve Kürt milliyetçiliğinin artmasına katkı yapmıştır.

### “Kafamda Bir Tuhaflık” ve Yazınsal Anlatımı Görselleştirme

Orhan Pamuk, yukarıda sözünü ettiği “Saf ve Düşünceli Romancı” adlı denemesinde roman yazmanın sözcüklerle resim yapmak gibi bir şey olduğunu söyler. Yazar, bu görüşünü “Kafamda Bir Tuhaflık” romanında da edimselleştirir. Bu romanın belirgin yazınsal özelliklerinden biri de anlatıyı görselleştirmedir. Romanda Samiha ile Mevlut’un dernekte ilk kez buluşma anı, başörtüsü, düğün töreni ve bunun ayrıntıları, rakı sofrası gibi anlar ve öğeler, okuyucunun gözünde bir fotoğraf gibi görselleştirilir. Sartre’ın “düzyazı yazarı, insanoğlunun resmini çizer”<sup>\*</sup> (Sartre 2011: 26) belirlemesi, özellikle Orhan Pamuk romanı için geçerlidir.

Romanın başkahramanı Mevlut’un büyük kızı Fatma, liseyi bitirir; üniversite sınavında “turizm oklunu kazanır.” Üniversite öğrencisi olan ve “başörtüsünü çıkarmak”<sup>\*\*</sup> zorunda kalan Fatma Ocak 2000’de İzmirli erkek arkadaşından söz eder. Kızının nişanında Samiha’yla işlettiği dernekte ilk kez karşılaştığı Mevlut, kızının nişanlısının ailesinden “hiç kimsenin başörtüsü takmadığını” görür. Fatma, İzmir’deki üniversiteye yatay geçiş yapar ve nişanlısıyla evlenir. Düğünde Fatma’nın “kocasına sarılarak dans etmesi”, Mevlut’u hem “utandırır”, hem de mutluluktan ağlatır.

Romandaki anlatımla, küçük kızı Fevziye ile 11 Eylül 2001’de Amerika’daki gökdelenlere uçakların çarpmasını ve binaların çökmesini izleyen Mevlut “Amerika bunun intikamını alır” diye düşünür. Mevlut 17 yaşında olan ve sınıfta kalan kızının suskunluğunun nedenini, Süleyman’ın “uygun bir çocuğa kaçtı” demesinden anlar. Fevziye’nin kaçarak evlendiği Erhan’ın babası olan Sadullah Bey’in ailesi Düzelidir ve aile İkinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul’a gelip “Gedik Paşa Yokuşu’nda bir Ermeni ayakkabı yapımcısına önce çırak ve daha sonra ortak olmuştur.” Ermeni patron 1955’teki 6- 7 Eylül olaylarında “yağmalanan dükkânı ortağına devredip, İstanbul’u terk etmiştir.” Erhan babasının ısrarlarına karşın, ayakkabı ustası olmamış, “İstanbul’un en iyi şoförü” olmuştur. Sadullah Bey, hoş sohbetlidir; Mevlut kırkıdan sonra bu adamdan “rakı sofrası sohbetinden zevk almayı” öğrenir.

Yazınsallaştırmanın temeli, belli kişisel öyküler tasarımılamak ve bu tasarım veya kurgu temelinde bir anlatı kurmak ya da bir söylem oluşturmaktır. Anlatılaştırmak, bir yanıyla ayrıntıları bütünleştirmek, öbür yanıyla da bütünü, Orhan Pamuk’un deyişiyle,

\* Jean-Paul Sartre: “Edebiyat Nedir?”; Can Yayınları, 4. Basım, Nisan 2011, İstanbul

\*\* “Başörtüsü” ile ilgili anlatımlardan da görüleceği üzere, Orhan Pamuk “anlatı zamanının” kapsadığı zaman diliminde öne çıkan her toplumsal-kültürel olayı romanına içkinleştirmiştir. Başörtüsüyle ilgili aktarımların yorumunu kolaylaştırmak amacıyla, şu anımsatma yapılabilir. YÖK özellikle 1995’li yıllardan sonra üniversite rektörlüklerine “başörtüsü” ya da “türban” takan kız öğrencilerin üniversiteye/derslere alınmaması ve başörtüsüyle gelmekte ısrar edenlerin cezalandırılması talimatını vermiştir. Kamuoyunda Batı Çalışma Grubu diye bilinen askeri bir oluşumun tarafından yönlendirilen YÖK’ün dayatmacı tavrına boyun eğen veya aynı görüşte olan rektörler, başörtüsü/türban takan öğrencileri üniversiteye alınmamasını, hatta Öğrenci Disiplin Yönetmeliği’ne dayanarak, bu tür öğrencilerin en az bir yarıyıl üniversiteden uzaklaştırılmalarını sağlamıştır. Türban takan öğrencilerin öğrenim özgürlüğünün engellenmesi, 28 Şubat dönemi YÖK’ün toplumu gerginleştiren ve cepheleştiren bir uygulamasıdır. “Türban sorunu” olarak bilinen bu sorun, hukuk ve demokrasiyle bağdaşmayan bir anlayışın ürünüdür. O dönemde Mersin Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi’nin kurucu dekanı olarak görev yapan bu satırların yazarı, başını örten öğrencilerin öğrenim özgürlüğünün kısıtlanmaması gerektiğini savunduğu için, sicil amirleri olan üniversite rektörü ve YÖK Başkanı tarafından “şeriate eğilimli” olarak nitelendirilmiş ve kendisine olumsuz sicil verilmiştir.

yazınsal merkezi oluşturan “bütünü” ayrıntılandırmak demektir. Yazar, “Kafamda Bir Tuhafılık” romanında anlatılaştırmaya ilişkin bu kuramsal anlayışı edimselleştirilmiştir. Orhan Pamuk, bu romanın hemen her bölümünde söz konusu yazınsal ilkeyi estetik-yazınsal bir yetkinlikle uygulamıştır. Yazarın gözlem ve anlatıyı ayrıntılandırma yeterliliği, köyden kente göç eden insanların bir gecekondu yaparak, kent yaşamına eklenme sürecinin her aşamasında kendini göstermektedir. Örneğin, köyden ayrılma, briketten tek odalı konut yapma, bu konutun içini ve dışını biçimlendirme, yeme-içme, parasal olanakların artması ve çocukların gelmesi ya da evlenmesi sırasında tek odalı konuta yeni odalar ekleme, kız kaçırma ya da kızın gönüllü kaçması, törensel ayrıntıları belirleme gibi konularda açığa görülür.

Orhan Pamuk yazınsallaştırdığı izlekleri yetkinlikle görselleştirmek suretiyle, hem romana özgünlük ve tikellik kazandırır, hem de romanın yazınsal merkezini belirginleştirir. İçgöçün bir sonucu olarak kırsal kültürün kent kültürüyle bireşimlenmesi sürecinde ortaya çıkan tuhafıkları, Sartre’ın anılan kitabındaki deyişle, “dünyanın haksızlıkları üzerindeki perdeyi” (Sartre 2011: 67) kaldırarak, okuyucuyu eleştirel bir bilinç geliştirmeye çağırır. Orhan Pamuk, “Kafamda Bir Tuhafılık” romanında kendi dünyasının dışına çıkarak, gecekondu yaşamını serimler. Böylece, hem bir romancı olarak kendini aşar, hem romanın estetik-yazınsal niteliğini yükseltir. Söz konusu serimleme tarzı, örneğin, Mevlut’un tutucu akrabalarının içki içmemesi ve içilmesine tepki göstermesinden ötürü, “evden getirilen rakıların el altından servis edilmesi”, düğün töreninin yapıldığı Aksaray’daki otelin “temeli kazılırken küçük bir Bizans kilisesinin kalıntılarının ortaya çıkması” ve bu nedenle belediye tarafından inşaatın durdurulması önlemek için, müteahhidin “bolca rüşvet dağıtması”, bunun acısını da “yerin altına bir kat daha inerek çıkarması” gibi ayrıntılandırıcı öğelerde açığa çıkar.

Baş kadın kahraman Samiha figürünün anlatılaştırıldığı hemen her bölümde, romanın merkezi izleği olan “tuhafılık” okuyucuya anımsatılır. Tuhafılık, romanın her iki başkahramanının algılama ve davranışlarındaki ikilem ile belirginleştirilir. Örneğin, Mevlut’un kızı Fevziye’nin düğününde, Samiha’nın hem “benim masama gelmesi dedikodu olur; o mektupları aslında bana yazdığını söyleyebilirler”, hem de Mevlut’u yeneden tutsak etmek için, ona “efsunlu gözlerimle baktım” diye yazılması, söz konusu ikilemi anlatır. Samiha’nın babasına kızının Mevlut’e baktığını görür ve Samiha’ya “sen boşuna bakıyorsun o yana. Kızın birine mektup yazıp, öbürüyle evlenen erkeğin kimseye hayrı olmaz” gibi sözlerin söylenmesi, “tuhafılık” üzerine kurulu olan yazınsal merkezi belirginleştirmeyi amaçlayan bir başka örnektir. Sonuç olarak şu belirleme yapılabilir: “Kafamda Bir Tuhafılık”, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi bir yazarın olgunluk döneminin parlak bir ürünüdür. Orhan Pamuk bu romanında edebiyata ilişkin kuramsal görüşlerini yazınsal bakımdan başarıyla edimselleştirmiştir. Yazarın geliştirdiği “yazınsal merkez” kavramı, yan motiflerin/izleklerin başat izleğe bağlı olarak anlatıya katılarak, romanın tikelleşmesini, bir başka anlatımla, özgün bir yazınsal yapıt niteliği kazanmasını sağlayan yazınsal işlemleri anlatır. Romanda anlatılaştırılan siyasal söylem ve simgeler, ro-

manın yazınsal merkezini görülrleştiren önemli bir izlektir. Orhan Pamuk bu romanında gelenekselliği koruyan köylülük ile Osmanlı mirası geleneksel bir içecek olan bozayı, hem kültürel sürekliliği hem de yenileşmeyi sağlayan bir etmen olarak anlatılaştırmıştır.

## ÖZ

### “KAFAMDA BİR TUHAFLIK” ROMANINDA SOSYAL-SİYASAL AYRIMLAŞMANIN ANLATILAŞTIRIMI

Orhan Pamuk “Kafamda Bir Tuhaflik” romanında Türkiye’nin son elli yılını biçimlendiren içgöç ve buna bağlı olarak gecekondulaşma ve kentleşme sürecinde ortaya çıkan “tuhaflikları” anlatılaştırmıştır. Romanın temel kavramı olan “tuhaflik”, romanın erkek kahramanı Mevlut’un bir kez görüp âşık olduğu ve mektuplar yazdığı güzel kızla değil, onun çirkin ablasıyla evlendiğini anlaması ile başlar. Romanın yazınsal merkezini belirginleştiren izleklerden biri de söz konusu anlatı zamanı içinde ortaya çıkan politik ayrımlaşmadır. Yazar, özellikle yetmişli yıllarda ortaya çıkan ve giderek toplumun büyük bir bölümünü kapsayan ve “milliyetçi- ülkücü” ve “solcu- devrimci” diye nitelenen politik ayrımlaşmayı ya da cepheleşmeyi anlatıya katmıştır. Söz konusu politik cepheleşmede sağ kesimi, romanın başkahramanı Mevlut’un, onun amcaoğulları Korkut ve Süleyman figürlerinde, sol kesimi ise arkadaşı Ferhat figüründe yazınsallaştırmıştır. Orhan Pamuk, romanda betimlediği siyasal ayrımlaşmayı, köyden göçle gelenlerin İstanbul’un etrafında oluşturdukları gece kondu semtleri ile de ilişkilendirir; böylece, bu yeni mahallelere politik bir kimlik kazandırır. Yazar, siyasal cepheleşmenin iki tarafının iç farklılıklarını, kendilerine özgü sloganlarını ve duvar yazılarını betimlemek suretiyle, bir yandan anlatı zamanıyla ilgili anımsama kültürünü belirginleştirir. Öbür yandan da 1970’li yılların siyasal olaylarını anlatmak suretiyle, okuyucuyu söz konusu cepheleşme ile eleştirel değerlendirmeye özendirir. Romanda anlatılaştırılan politik cepheleşme, cepheleşme eğilimini pekiştirmeyi değil, kör şiddetin dışlanması, böylece barışçıl ve insancıl bir tarih bilincinin oluşumuna katkı yapmayı amaçlar. Orhan Pamuk, “Kafamda Bir Tuhaflik” romanında toplumsal ve kültürel olguları ve olayları ü yazınsal bir yetkinlikle romanına yansıtmıştır. Yazar, Alman filozof ve yazar Friedrich Schiller’in aynı adı taşıyan yapıtından esinlenerek kaleme aldığı “Saf ve Düşünceli Romancı” adlı denemesinde geliştirdiği yazınsal düşüncelerini, “Kafamda Bir Tuhaflik” romanında edimselleştirmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Orhan Pamuk, İçgöç, Kentleşme, Sosyal-Siyasal Simge ve Söylem, Yazınsallaştırma, 1970’li Yıllarda Sağ-Sol Çatışmaları, Saf ve Düşünceli Anlatım.

**ABSTRACT**

**THE NARRATIVATION OF SOCIAL AND POLITICAL DIFFERENTIATION  
IN THE NOVEL “A STRANGENESS IN MY MIND”**

In the novel “A Strangeness In My Mind” Orhan Pamuk narrates the strangeness appearing during the internal migration shaping the last fifty years of Turkey and squatting and urbanization as a result of this migration. The strangeness as the main concept of the novel began when the protagonist Mevlüt realized that he got married to the ugly sister of the lovely girl whom he loved at the first sight and sent a lot of letters to. One of the themes that constitute the literary center of the novel is the political conflict during the narrated time. Orhan Pamuk sets a high value in his novel on political differentiation or polarization that appears in the 1970s, gradually contains a large part of society and can be called as “nationalist- idealistic” and “leftwinger- revolutionist”. The writer puts in this political conflict the protagonist Mevlüt and his cousins Korkut and Süleyman for right-wing while he puts Mevlüt’s friend Ferhat for left-wing. Orhan Pamuk puts a relation between the political differentiation narrated in the novel and districts of the squatter houses built by those who migrated from the villages to Istanbul. Thus he gives these new districts a political identification. The writer tries to make clear about recollection of past events and experiences on the narrated time of the novel. For this reasons he describes differences, slogans and graffities of the both sides. On the other hand, he writes the 1970s political events to make the readers criticize this conflict. The political differentiation narrated in the novel aims not to strengthen the tendency to polarization, mainly to reject the violence and to make a long lasting peacefull and humanistic consciousness. In his novel “A Strangeness in My Mind” Orhan Pamuk describes the case of social and cultural facts and events in a literary way. It can be said that the author actualises in this novel his literary thoughts inspired by the German writer and philosopher Friedrich Schiller’s essay named “Naive And Sentimental Poetry”

**Keywords:** Orhan Pamuk, Internal Migration, Urbanization, Social - Political Sign and Discourse, Narrativaton, right-wing/left-wing conflicts in 1970s, Naive and Sentimental Narrativaton Style

## MODERN ANLATIDA GELENEĞİN İZLERİ VE “BİN BEYAZ TURNA”

**Tülin Arseven\***

Kültür, bir topluma veya halka özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünüdür. Gelenek ise bir toplumda, toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar olarak tanımlanmaktadır. Her ikisi arasındaki güçlü bağ ve etkileşim, yaşamdan sanata geniş bir yelpazede kendini hissettirmektedir. Geleneksel olanın sanata ve yaşama etkisi ile yaptırım gücü, çağdaş olan ile kimi zaman uyum içinde kimi zaman çatışan görüntüsü, üzerinde durulmaya değer görünmektedir. Gelenek ile modernizm arasındaki ilginin sorgulanması gerektiği düşüncesi edebiyat, tarih, sosyoloji gibi pek çok disipline ait araştırmaya farklı bakış açılarıyla konu olmuştur. Bu çalışmada da benzer şekilde iki kavram arasındaki etkileşime dair bir inceleme yapılmıştır. İncelemenin odağına halk kültürüne ait bir düşüncenin, bir tasarımın modern anlatı türlerinden romandaki yansımaları alınmıştır. Esas alınan geleneksel kültür ögesi turna ve bu kuşa dair, yaygın inanışlardır. Öncelikle genel anlamda kuşlara dair inanışlardan kısaca söz edilmiş, ardından bunların Batıdan Doğu kültürüne doğru ifade ettiği anlamlar ele alınmıştır. Geleneksel Anlatıda Turna başlıklı ilk bölümde Türkiye’de ve dünyada maddi ve manevi bir kültür ögesi, sözlü geleneğin bir uzantısı olarak turnanın (/telli turna) farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerdeki yeri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Japon edebiyatının güzel örneklerinden birinde, Yasunari Kavabata’nın

\*Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi



*Bin Beyaz Turna* adlı romanında turna motifinin yer alış biçimi, yaşadığı kültürde motifin diğer geleneksel tutum ve davranışlar (çay seremonileri gibi) içindeki yeri de dikkate alınarak incelenmiştir. Modern bir anlatı türü olarak romanın geleneğin gelecek kuşaklara aktarımındaki işlevi ve bunu sağlama biçimi saptanmaya çalışılmıştır. Bu noktada, geleneğin modern olan karşısında varlığını sürdürme arzusu ve modern anlatıya sızma biçiminin dikkate değer nitelikte olduğu da görülmüştür.

### I. Geleneksel Anlatıda Turna

Varlıkları ile doğayı güzelleştiren, sanata ilham veren, anlatıları süsleyen kuşların insanoglunun yaşamında önemli bir yer tuttuğu bilinen bir gerçektir. Kuşlar ile insanlar arasındaki ilişki pek çok kez, farklı düzeylerde ve farklı disiplinlerce ele alınmış, incelenmiştir. Bu incelemelerin temelinde eski anıtlardan, mezar taşlarından masallara, şiirlere değin insana dair birçok olay, durum ve duygunun dile getirilmesinde onlardan yararlanılmasının payı büyük olsa gerektir. Nitekim yaşamın hemen birçok alanında hem maddi varlıkları ile hem de çeşitli metaforlara araç oluşları ile onları görüyor olmamız bu nedenle olsa gerektir. Dünyada ve Türkiye’de efsanelerde, masallarda, şiirlerde, hikayelerde ve romanlarda kuşlarla ilgili motiflerin çokça görülmesini bu anlamda değerlendirmek mümkündür. Bir araştırmacı,

*“Britanya söylencelerine göre, insan türü, taş adamla kuş kadından türemiştir. Polinezya mitolojisine göre, Tanrı’nın okyanusa bıraktığı bir kuş yumurtasından Hawai adaları oluşmuştur. Yaradılışla ilgili kimi söylencelere göre, Tanrı dünyayı yaratırken, kuş da deniz dibinden çamur çıkarıp yapıya yardım etmiştir. Sibiry mitolojisine göre de kuş, Tanrı’nın ölçü yardımcısıdır; Tanrı buyruğu ile dünyanın boyutlarını ölçmüştür.”* (Akalm, 1993, 147)

demektedir. Yalnızca Britanya, Polinezya, Hawai ve Sibiry mitolojisinde değil dünyanın birçok yerinde kuşlarla ilgili çok sayıda anlatıya, efsaneye, inanışa rastlanılmaktadır. Bu çalışmaya konu olan turna (Crane) için bile S. Thompson’ın *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends.*’inde sadece b. Animals kategorisinde on üç kayıt bulunmaktadır. Adı geçen katalogda turna (crane) aşağıdaki gibi kayıtlıdır:\*

A) B240.4.1. B240.4.1. *Minister of lion-king a crane.* India: Thompson-Balys.

B) B242.2.12. B242.2.12. *King of larks.* Crane Vitry I No. 4.

C) B261. B261. War of birds and quadrupeds. \*Type 222; BP II 435 (Gr. No. 102);

\*Dh III 3ff., 226, IV 197ff.--Crane Vitry No. 153; Scala Celi No. 417. Japanese: Ikeda.-Africa: Frobenius Atlantis VIII 253, IX 115, XI 128.

D) B282.16. B282.16. Wedding of raven with another bird. Danish: Nyerups Udvalg II 97ff.; GrCHner-Nielsen Danske SkP mteviser I 34f. No. 15 (crane); Wendish: Haupt-Schmaler Volkslieder der Wenden I 256f. No. 273 (magpie).

E) B282.23. B282.23. The courtship of the stork and the crane. Go a-courting one

\* Bkz.: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> (31.03.2016)

another across the marshes but never come to an understanding, as each time either one or the other changes his mind. (Cf. T91.)--Lithuanian: Balys Index No. \*223; Russian Andrejev No. \*244 I.

F) B363. B363. Animal grateful for rescue from net. \*Type 75; Crane Vitry 194 No. 145.--India: Thompson-Balys--Africa (Zanzibar): Bateman: 81 No. 6.

G) B463.3. B463.3. Helpful crane. India: \*Thompson-Balys; Japanese: Ikeda, Anesaki 323.--N. A. Indian: Thompson Tales 340 n. 227.

H) B522.4.1. B522.4.1. Circling cranes carry away girl. Eskimo (Bering Strait): Nelson RBAE XVIII 480.

I) B535.0.7.2. B535.0.7.2. Crane as nurse for child. India: Thompson-Balys.

J) B602.5. B602.5. Marriage to crane. India: Thompson-Balys.

K) B623.1. B623.1. Crane as wooer. India: Thompson-Balys.

L) B652.3. B652.3. Marriage to dove-maiden. Icel.: MacCulloch Eddic 260.

M) B240.4.1. B240.4.1. Minister of lion-king a crane. India: Thompson-Balys.

S. Thomsen'in motif indeksi incelendiğinde turnaya ait anlatılara Danimarka, Litvanya, Japonya, Hindistan ve Afrika olmak üzere dünyanın birçok yerinde, benzer ya da farklı biçimlerde rastlanıldığı görülmektedir. Kuşların insanları bir kötülükten kurtarması, kuşlarla evlilik, herhangi bir durum karşısında kuşa dönme ve benzeri şekillerde geleneksel anlatıda karşımıza çıkan bu motifler üzerinde birçok araştırma yapılmıştır. Metin Ergun tarafından yapılan bir araştırmada, insanın kuşa dönüşmesinin zor durumdan kurtulma, utanma ve cezalandırma nedenlerine bağlı olarak geliştiği belirtilmektedir. Sözelimi yaptıkları bir hatadan dolayı veya bir şeyi kaybettikleri, döktükleri için korkan çocuklar, kuş olmayı dilerler. Bazen de sevilmeyen birinden kurtulmak için kuşa dönülür. Saçını tararken veya yıkarken kayınbabası tarafından görülen gelin, utandığı için kuş olmayı diler. Kuş olmaların bir bölümü, cezalandırma sonucunda oluşur. Anneye babaya karşı gelen çocuklar kargışlanınca kuşa dönerler. Tanrı'nın sözünü dinlemeyen çağırdığı yere gelmeyen insan, kuşa döndürülerek cezalandırılır (1997, 178). Duyulan büyük utanç ya da istenmeyen, cezalandırılması gereken bir durumda kuşa dönüşme, kültürel varlık içinde kuşların ne denli büyük bir yer tuttuğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir. Türklerde maddi kültürün oluşumunu incelediği araştırmasında Emel Esin,

*“Otta-tey ‘beşgen nesnesi’nin yanında, kulplu aynalarla birlikte (krş. R249/17-28) Prof. Dr. T. Tekin tarafından ‘Ku Er’ olarak deşifre edilen, Kök Türk alfabesiyle yazılmış bir kitabe (R 268) vardır. Kök Türk Yazıtları’nda geçen ve Prof. Bazin’e göre Kun (Hun) ve Kuman’da olduğu gibi bir kabile adı olması muhtemel Ku bir KuSengün’ün sahip olduğu isimdi. Prof. Tekin’e göre ku, Türkçede kuğu anlamına gelen kuu/koğu ile de bağlantılı olabilir. Bu durumda yazıt, ruhun bir su kuşuna dönüşmesine ve bir kuğuya dönüşen Türk hakanına ilişkin efsaneleri hatırlatmaktadır”* (2006, 242-243)

demektedir. İnsanın bir şekilde, bir sebeple kuğuya yani bir kuşa dönüştüğüne dair

sahip olunan inanışların ne kadar eskiye uzandığını göstermenin yanı sıra Esin'in tespiti, bir canlı olarak kuşun insanın yaşamındaki yerinin de altını çizmektedir. Kimi zaman da insana dair herhangi bir konunun araştırılması sırasında da kuşlarla ilgili bir inanışa ulaşılmaktadır. Altay Türklerinde ölüm olay ve olgusunu araştırdığı kapsamlı çalışmasında Jean-Paul Roux, etnografya verilerinin ruhun ölüm halinde bir kuş şeklinde uçtuğunu söyleyen inançların halen etkin olan izlerini sergilediği (1999, 159) saptamasını yapar. Kimi anlatılarda belli bir kuş türü belirtilmezken, kiminde de özel bir türünün belli bir takım görevleri üstlendiği görülmektedir. Özellikle de turnanın pek çok kültürde özel bir takım anlamlar yüklenerek anlatı içinde var olduğu dikkati çekmektedir. Masal kuşları ve kuşlarla ilgili masalımsı tasarımlardan söz eden bir araştırmada turna için şöyle denilmektedir: “*İbn Fadlan X. Yüzyılda Türkistan'daki küçük bir toplumun turnaya tapıtığını anlatmaktadır. Başkurt inancına göre samanyolu, sürekli göç durumundaki bir turna sürüsüdür. Turnaya ilişkin bir başka söylenti şudur: Bir Başkurt delikanlısı çok iyi 'kuray' (bir tür saz) çalarmış. Sazını göğe götürmüş, o saz gökte turnaya dönüşmüş.*” (Akalin, 1993,144) Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Anadolu kültüründe de turna önemli bir yere sahiptir. Sami Akalin'a göre turna, Türk halk şiirinin gözde kuşlarından; tüyelerinin güzelliği nedeniyle telli turna diye de geçer ve göçmen kuşlardan olduğu için gurbetteki âşıklara sılayı hatırlatır (1993, 127). Turna; “*İki Turnam Gelmiş Yolda Yorulmuş*”, “*Durnam Gelir Kona Kalka*”, “*İki Turnam Gelir Bağdat İlinden*”, “*Durnam Gelir Yata Kalka*”, “*Telli Turnam*”, “*Turnalar*”, “*Turnam Gelir*”, “*Turnam Uçamamış*”, “*Turnam Yare Selam Söyle*” başlıklı türkülerde olduğu gibi Türk halk kültüründe bugün de hayli sık görülen bir motif olarak varlığını sürdürmektedir.

*Durnam gider olsan bizim éllere*

*Şeker söyle kaymak söyle yağ söyle*

*Eğer meni sorsa ihtiyar anam*

*Boynum armut sapı canım sağ söyle* (Saraçoğlu, 1999, 183)

Ercişli Emrah'a ait olan, 1948 yılında Erciş'te derlenen yukarıdaki dizelerde ve yine Ercişli Emrah'ın 1961 yılında Kağızman'da derlenen,

*Araz akar Han Ağrı'nın döşünde*

*Kalem oynar Han Selbi'nin kaşında*

*Seherinen Gönenli Göl başında*

*Yara arzuhalim véresizdurnam* (Saraçoğlu, 1999,215)

dizelerinde turnanın haber taşıma görevi söz konusu olurken, Anadolu'da derlenen ve Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde savaş, yokluk ve kıtlık zamanında koleradan ölen kardeşi için bir ablanın yaktığı ağıtta turna şöyle geçer:

*Gürül gürül kitap okur*

*Eğdirme fesli kardeşim*

*Camide sala veriyor*

*Bir turna sesli kardeşim* (Özdemir,1994,269)

Anadolu'da derlenen bir başka ağıtta ise turna kişileştirilerek verilir:

*Kara vezirin gününde*  
*Altın takardım Sırma'ya*  
*Ayan olsun bey kardeşim*  
*Sözüm geçmiyor Turna'ya* (Özdemir,1994,301)

Anadolu'dan Doğu Avrupa'ya ve Asya'ya doğru ilerledikçe turnaya dair inanışların kaybolmadığı ve değişik işlevlerle halkın anlatılarında yer bulmaya devam ettiği görülür. Sözelimi bir kaynakta belirtildiği gibi Slavlar, ilkbaharda gelen turnaların mutluluk ve neşe getireceğine inanmaktadırlar. Baharla birlikte turnalar uçuşmaya başladığında, insanlar onlardan sağlık, huzur ve bereket isterler. Slavların eski bir inanışına göre ise ilkbaharda turnaları ilk görenler düğüne gideceklerine inanırlarmış. Turnaların gidişleri ise hüznü ifade ediyormuş.\* Rusların da turnalarla ilgili olarak benzer inanışlara sahip oldukları görülmektedir. Rusya'nın en şiirsel bayramı olarak tanımlanan "Beyaz Turna Bayramı" 22 Ekim'de Rusya ve eski Sovyet ülkelerinde kutlanmaktadır. Bayramın kutlanmasında öncülük eden Dağıstan'ın ünlü halk şairi Rasul Gamzatoviç Gamzatov'dur. Gamzatov, 1968'de "Turnalar" başlıklı bir şiir yazar ve bunu da Yan Frenkel besteler. Bu şarkı İkinci Dünya Savaşı'nda ölen askerler için yazılmıştır. Kafkashılar, ölen askerlerin ruhlarının beyaz bir turnaya dönüştüğüne inanmaktadırlar. Gamzatov'un şiiriyle birlikte Rusya'da "beyaz turnalar" diye bir bayram kutlanılmaya başlar. Bayram, uluslararası dostluğun pekiştirilmesi amacıyla. Tüm kavgaların, savaşların son bulması, silahsız, kan dökülmeden barış içinde yaşamayı ifade etmektedir.\*\* Gamzatov'un bu şiiri\*\*\* şöyledir:

\* Bkz.: <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/34780/> (30.03.2016)

\*\* Bkz.: <http://mycalend.ru/c/h/312/> (28.03.2016)

\*\*\* Türkçeye Marina Maltseva tarafından çevrilen şiirin Rusçası şöyledir:

«Журавли»

Мнекажетсяпорою, чтосолдаты  
С кровавыхнепришедшиеполей,  
Не в землюнашуполегликогда-то,  
А превратились в белыхжуравлей-

Онидосейпоры с врементехдальних  
Летят и подаютнамголоса.  
Непотомультакчасто и печально  
Мызамолкаемглядя в небеса?

Летит, летитпонебуклинусталый,  
Летит в туманенаисходедня.  
И в томстроюестьпромежутокмалый -  
Бытьможетэтоместодляменя.

Настанетдень и журавлинойстаей  
поплыву в такойжесизоймгле.  
Из-поднебеспо-птичьюокликакая  
Всехвас, когооставилназемле.

Мнекажетсяпорою, чтосолдаты  
С кровавыхнепришедшиеполей,  
Не в землюнашуполегликогда-то,  
А превратились в белыхжуравлей.

## **“TURNALAR**

*Kanlı savaştan vatanımıza dönmeyen askerlerimiz  
Toprağa verilmeden  
Turnalara dönüşmüşler gibi  
Geliyor bana bazen*

*Onlar o günden bu yana hala  
Uçuşarak bize sesleniyorlar.  
Ondandır gökyüzüne bakınca  
Susmalarımız.  
Gün bitmek üzereyken sisli havanın içinde  
Gökyüzünde yorgun bir turna sürüsü uçuyor.  
Ve o sürünün arasında küçük boş bir yer görünüyor.  
Belki orası benim için ayrılmıştır.*

*Bir gün gelir; ben de bu sisli havanın içinde  
Turna sürüsüyle beraber uçarken  
Geride bıraktıklarına gökyüzünden kuşların ses çıkardıkları  
Gibi size sesleneceğim*

*Kanlı savaştan vatanımıza dönmeyen  
Askerlerimiz toprağa verilmeden  
Turnalara dönüşmüşler  
Gibi geliyor bana bazen.”*

Batıdan doğuya doğru gidildikçe turna ile ilgili inançların değiştiği görülür. Anadolu’da gurbetten haber getiren turnalar, Rusya’da onların uçtuğunu görenlere uğur getirmektedir. Daha doğuya, Japon kültürüne gidildiğinde turnaların düşlerin, isteklerin gerçekleşmesinde etkili olduğu anlayışı ağırlık kazanmaktadır. Bunun en bilinen örneğini de bugün internet ortamında birçok web sitesinde küçük farklılıklarla anlatılan on iki yaşındaki bir Japon kızın, Sadoko Sasaki’nin hikayesi oluşturmaktadır. Hiroşima’ya atom bombası atıldığında iki yaşında olan Sadoko Sasaki, on yıl sonra radyasyonun etkisiyle kansere yakalanır. Hastalığı her geçen gün kötüye giderken ve doktorlar onun hiçbir şekilde iyileşemeyeceğini düşünürken, aynı hastanede yine kanser tedavisi gören yaşlı bir kadın ona bin turna kuşu efsanesinden söz eder. Yaşlı kadın, Sadoko’ya eğer kağıttan bin adet turna kuşu yaparsa iyi olma dileğinin gerçekleşeceğini, hastalıktan kurtulacağını söyler. Büyük bir umutla Sadoko kağıttan turna yapmaya başlar. Ancak her geçen gün süre azalmaktadır ve küçük kızın kağıttan bin turna yapma ihtimali azalmaktadır. Onun hikayesi tüm dünyada duyulur. Dünyanın birçok yerinden birçok kişi, kağıttan katladıkları turna kuşlarını Sadoko’nun bulunduğu hastaneye gönderir. Ancak bunlar ulaşmadan ve bin turna yapılamadan Sadoko ölür.\* Sadoko Sasaki, büyük umutların simgesi haline gelirken, turnaya dair bu inanış da tüm dünyaya yayılır. Bu

\* Bkz.: <http://forum.travian.com.tr/showthread.php?t=40642> (20.03.2016)

durum, folklor araştırmacısı Tahir Alangu'nun ifadesiyle geleneğin sürekli olarak eskiiyip yok olan folklor unsurlarına değil, aslında “*geleneğin inancı*” ile, *insandaki bir soy tikenmez ruhi vasıfla*” ilgilidir ve “*halkın hayatında, sürekli ve aralıksız olarak gelenek türeten, birleştiren, yeni gelenek formları yaratan bir ‘cevher’ vardır. Halk kültürü varlığı ancak bunun aracılığı ile halka bağlı gelenek kaynaklarına, gelenek ihtiyaçlarına kök salar işler. Böylelikle durmadan yeni gelenekler yaratılır. Yaşlılar, saygıdeğer kimseler, görmüş geçirmişler, kutlu adamların aracılığı ile, Fransız İhtilali’nde olduğu gibi, bütün ihtimaller eninde sonunda kristalize olur, geleneklerle örtülürler. Hemen ardından gelen kuşak, artık kuru, acı ve gerçek ihtilale değil, kutsal ve geleneklerle taçlanmış bir ihtilale hayran olur ve bağlanır. Gelenek mekanizması bir kere işlemeye başlayınca, her yanı kaplar.*” (1993, 82)

Batıdan doğuya turna, umudun simgesi haline gelirken, aslında bir yandan da insanın yaşamın zorlukları karşısında güçlü kalabilme mücadelesine de yardımcı olan bir öğeye dönüşür. Bu noktada geleneksel anlatının devam ettiğini, ancak kimi zaman da çağın gereklerine ayak uydurarak değiştiğini, yenilendiğini söylemek mümkündür. Sadece geleneğin yaşadığı ya da yaşatıldığı ortamın bir miktar farklılık gösterdiği görülmektedir. Binlerce yıldır ağızdan ağıza, dilden dile söylene söylene aktarılan inanışlar, günümüzde eski yöntemlerin yanı sıra modern anlatı araçlarını ve tekniklerini de kullanmaktadır. Bu çalışmaya konu olan da yukarıdan beri sayılan (ki örnekleri birçok kültürden alınılanarak çoğaltılabilecek olan) turnaya dair inanışların modern anlatının kurmaca dünyasında kendisine nasıl yer bulduğunu ve gelenekten moderne yansımalarının nasıl olduğunu irdelemektir. Dünya kültür tarihi içinde binlerce yıldır varlığını sürdüren turnanın, günümüzde sadece belli bir kültürde ve modern anlatıdaki izdüşümünü araştırmaktır. Bu noktada ise doğu edebî kültüründen, Japon edebiyatının önde gelen yazarlarından Yasunari Kavabata'nın (1899-1972) *Bin Beyaz Turna* adlı romanı seçilmiş, modern anlatıda geleneğin izleri sürülmüştür.

## II. Yasunari Kavabata'nın *Bin Beyaz Turna* Adlı Romanında Turna

1968 Nobel Edebiyat ödülü sahibi ünlü Japon yazar Yasunari Kavabata, 1899 yılında Osaka yakınlarında doğmuştur. Çok küçük yaşta babasını ve bir süre sonra da annesini kaybetmiş ve akrabalarının yanında büyümüştür. Yalnız geçen çocukluk çağları onun sonraki eserlerindeki “melankolik lirizmi” hazırlamıştır. 1926'da ilk uzun hikayesi sayılabilecek olan *İzu'lu Dansöz*'ü yayımlamıştır. Akıcı bir anlatımla yazılan bu kitap onun bütün Japonya'da tanınmasını sağlamış; kısa sürede ülkesinin en tanınmış yazarlarından biri olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan Japonya'nın yenilgiyle çıkması onda psikolojik bir çöküntü yaratmış ve yazmamasına neden olmuştur. Bununla birlikte, 1949'da bir episotlar dizisi olan *Bin Beyaz Turna*'yı yayımlamıştır. 1954'te Japon Sanat Akademisine üye olarak seçilmiş ve uzun bir süre Japonya'nın PEN Kulüp başkanlığını yapmıştır. 16 Nisan 1972'de intihar ederek yaşamına son vermiştir (Kavabata, 2005, 7-8).

Nobel edebiyat ödülü sahibi, bu usta yazarın sanat anlayışını değerlendiren Japon

edebiyat tarihçisi Suiçi Kato'ya göre Kavabata'nın en büyük tutkusu genç kızlar ve Japon porselenleridir. Suiçi Kato, Kavabata'nın *Bin Beyaz Turna* (Senbazuru) adlı romanını “*yüzeyine yayılan yaşam ışıltısıyla neredeyse bir şeyler hissediyormuş gibi görünen*’ bir fincandan bahseder. Kavabata'nın öykülerindeki erkek kahramanların gözünde porselen bir sürahinin yüzeyi bir kadının teninden farksızdır.” (2012, 775-776) sözleriyle anlatır. Kavabata'nın kadın güzelliğine yoğunlaşarak kendi duygu dünyasını anlatan kısa romanlar kaleme aldığı belirten Suiçi Kato, onun romanlarında ayrıntıları betimlerken gösterdiği sezgisel hassasiyeti, bir kuyumcu terazisinden farksız ve de eşsiz bulur (2012, 776). Ancak, Kavabata'nın hikayelerindeki kadın ve erkeklerin silik ve derinliksiz karakterler olduğunu; bunların sadece duygusal izlenimleri yansıtan araçlar olarak kullanılmasından dolayı bir sahneyi tamamlayan dekor olmaktan öteye gidemedikleri belirtmekten de çekinmez. *Bin Beyaz Turna*'yı yazarken de Kavabata'nın kahramanlarını gerçek insanlar arasından seçmediğinin altını çizer (2012, 777). Suiçi Kato her ne kadar bu değerlendirmeleri yapsa da Yasunari Kavabata'nın roman sanatı içinde *Bin Beyaz Turna*'nın ayrı bir yeri vardır. Bu romanında Kavabata, minimalist bir anlayışla hem küçük bir Japon ailesinin yaşamını hem de Japon kültürünün önemli bir parçası olan çay seremonilerini nahif bir biçimde ele alır. İnsan ilişkilerindeki kırılma, bir çay fincanının inceliğiyle ve zarafetiyle yansıtılır. Kurguya yön veren olaylar, durumlar ve düşünceler ile bir aile içinde yaşanan son derece hassas bir konu, bir çay seremonisi içerisine yedirilerek büyük bir incelikle işlenir. Oldukça durağan bir görüntü çizen ve yavaş akan olaylar zinciri bir fincan çayın hazırlanışı, sunumu ve içilmesi gibi sessiz, zarif ve ince bir biçimde seyredir. Bu nedenle romanı doğru değerlendirebilmek için Japon kültüründe çay seremonisinin taşıdığı anlama göz atmak gerekir. Çay Japon kültüründe çok önemlidir. Japon kültürü üzerine yazılmış bir kaynağa göre çay, Budist tapınaklarında yapılan dinî törenlerin de bir parçasıdır (Samizade, 2002, 128). Bir başka kaynaktaki ise çayın Japon kültüründeki yeri şöyle anlatılır: “*Önce çay! Çünkü kime gidilse Japonya’da, neye başlanmak istense önce bir kap acı çay sunulur. Romantik eğilimli kimi Japonlara göre, çay ve çay törenleri, geleneksel kültürün ‘en güzel’ kalıtıdır. Devrimci gençlere, gelenekçi eleştirmenlere göre ise çay, işlevini yitirmiş, anlamsız bir tortu! Toplumsal gerçek kuşkusuz, bu iki ucun arasında bir yerlerde olmalı. Halk dili güvenilir bir seçici olarak, ‘Çayı eksik’ diyor insan dramına duyarlı olmayan kaba, bencil kişilere.*” (Güvenç, 1983, 128) Çayın bir seremoni içinde sunulması kolay değildir ve Japon kültüründe bunun için özel çay töreni eğitimleri verilmektedir. Güvenç'e göre çay bahanedir ve bu eğitimlerin asıl amacı diz çöküp topuk üstünde oturmayı, selam vermeyi, sendelemeyi, kalkmayı, yürümeyi, köşe dönmeyi, ayakkabı çıkartmayı, odaya girip çıkmayı, kap tutmayı, çay sunmayı, gülümsemeyi öğretmek kısaca Japon görgüsünün temel kurallarını yaparak öğretmektir (1983, 131).\* Bir başka kaynaktaki da

\* Kimi araştırmacılar ise şiir ve çay merasimi gibi faaliyetleri kadının toplumsal konumunu göstermesi noktasından ele almaktadır. Sözelimi Hunter, Edo Japonyasından söz ederken “*Edo Japonyasında samuray kadının konumu erkeğe saygı ve kadını küçük görme (dansoncohi) temelinde biçimlendi. Bunun altında kadının aile içindeki eş ve anne olarak özel biçimde tanımlanmış yeri ve rolü nedeniyle, kadın ve erkek arasında katı bir işlevsel rol ayrımı*

Japon geleneğine göre bir fincan çayın ev sahibi ile konuklarının ruhsal bir birliktelik ile evrendeki uyumu hissetmek için paylaştıkları barış dolu bir başlangıç olarak kabul edildiği belirtilmektedir. Buna göre, Japon Çay Seremonisi geleneksel Japon felsefesini ve estetik öğelerini -uyum (insan ve doğa ilişkisinde), saygı, arılık ve huzur- dört ana prensip çerçevesinde sergilemektedir. Çay seremonisi özel konuklar onuruna ya da kiraz ağaçlarının çiçek açması, baharın gelişi, dolunayı birlikte seyretmek gibi olaylar nedeniyle ya da sadece dostluğu kutlamak için düzenlenebilmektedir. Seremoni ruhsal ve duygusal öğelerin zarif bir biçimde harmanlanmasını gerektirdiğinden Japonlar seremoni başkanı olabilmek için yıllarca eğitim görebilmektedirler.\* Çayın gelenek ve değer aktarımı işlevinin ötesinde çeşitli sanatların gelişimine de katkı sağladığı görülmektedir. Kaynaklara göre Japon seramik sanatlarının bağımsız olarak gelişmesi, Momoyama döneminde (1573-1615) başlar ve “çay” sanatıyla birlikte ünlü çay ustalarının yakın desteğiyle gerçekleşir. İlk Japon porseleni 1616 yılında Saga ilinin Arita yöresindeki kil yatakları bulunduktan sonra üretilir. Bizen ve Şigaraki diye bilinen çay takımları, kaba saba görünüşlerinin yanı sıra sağlam ve dayanıklı oluşlarıyla da ün kazanmışlardır. Çay törenlerinde kullanılan tek renkli, yalın ilkel görünüşlü, bile bile çarpık, eğri, kusurlu ya da kırık kapların kullanılması yalnız Japonya’ya özgü “raku” denilen bir çay seramiği geleneğinin doğmasına yol açmıştır. Endüstriyel sanatların vurguladığı güzellik anlayışına göre kaba ve yaban görünen bu raku fincanlarının sanatçısının imzasını taşıyanlarına günümüzde paha biçilememektedir (Güvenç, 1983, 123-124). Yasunari Kavabata’nın *Bin Beyaz Turna* adlı romanın kurgusunda çay seremonilerinin, ince ve zarif porselenlerin ve insanın kırılğan iç dünyasının anlatımının yanı sıra Japon kültürü içinde önemli bir yere sahip olan turnanın da işleniş biçimi dikkat çekicidir. Bütün bu kültür öğelerinin romanın kurmaca yapısı içinde yer alışı biçimi incelenmesi gereken önemli bir konu olarak karşımızda durmaktadır.

Yasunari Kavabata’nın *Bin Beyaz Turna* adlı romanı, son derece ilginçtir. Romanın başlığındaki *Bin Beyaz Turna*, Japon halk kültüründeki bir inancı işaret etmektedir. Roman içinde bu inançtan ayrıntılı biçimde söz edilmez. İçerikte de güzel bir genç kız olan İnamura’nın elinde tuttuğu mendilde bin beyaz turna deseni olduğu söylenir. Roman boyunca bir leitmotif olarak kullanılan bu bin beyaz turna desenli pembe mendil, romanın başkişisi Kikuci açısından son derece önemlidir. Genç bir adam olan Kikuci Metani, babasının eski sevgilisi ve annesinin de dostu olan çay eğitmeni Bayan Çikako Kurumato’nun çay seremonisi davetine katılmak üzere giderken yolda elinde bin beyaz turna desenli pembe bir mendil tutan İnamura Yukiko’yu görür. İnamura, güzelliği ve zarafeti ile Kikuci’yi etkiler. Kikuci, ne zaman İnamura’yı düşünse etrafında binlerce beyaz turnanın uçtuğunu hayal eder. Yazar, Kikuci’nin karşısına aynı çay

*vardı. (...) Kadının terbiyesi alt konumuna uygun olarak nasıl davranması gerektiği, çocuk doğurma ve erkeğinin ihtiyaçlarının nasıl karşılanacağı ve ailenin ekonomik durumunun elverdiği boş zamanlarda çiçek düzenleme, şiir ve çay merasimi gibi hoş faaliyetlerle nasıl ilgileneceği yönündeki talimatlardan oluşuyordu.” (2002, 195) diyerek konuya başka bir açıdan yaklaşır.*

\* Bkz.: Eren Arcan, [http://dipnotkitap.net/OYKU\\_ve\\_NOVELLA/Bin-Beyaz](http://dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/Bin-Beyaz) (29.02.2016)



seremonisinde üç kadın çıkarır. Bunlardan ilki ve olay örgüsü içinde ilk karşılaştığı İnamura'dır. İnamura, iyi bir ailenin iyi yetişmiş, bir kızıdır ve son derece güzeldir. Çay seremonisi ustası Çikako'nun hedefinde de Kikuci ile İnamura'yı tanıştırmak, onların evlenmesine vesile olmak yatmaktadır. İnamura dışında çay seremonisine birçok kadın daha davetlidir. Neticede bu seremoni Çikako'nun genç hanımlara çay seremonilerinin kurallarını öğrettiği bir anlamda ders niteliğinde olan bir toplantıdır. Diğer iki kadın ise Bayan Ota ile onun kızı Fumiko'dur. Bayan Ota, Kikuci'nin babasının sevgilisi olmuş, dul bir hanımdır. Bayan Ota'nın rahat ve Japon gelenek ve göreneklerine aykırı davranışlarına karşın kızı Fumiko, bir o kadar utangaç ve saygılıdır. Bayan Ota, babasıyla olan anılarını çekinmeden, sıkılmadan Kikuci ile paylaştığı gibi onunla ilişkisinde oldukça ileri gitmekten de çekinmez. Bu durum, hem Çikako'yu hem de Fumiko'yu rahatsız eder. Duyduğu utanç nedeniyle Fumiko, annesine Kikuci ile görüşmesini yasaklarken, Çikako da Kikuci'nin İnamura ile evleneceğini söyleyerek Bayan Ota ile Kikuci'nin ilişkisini sonlandırmaya çalışır. Bayan Ota, intihar eder. Bayan Ota'nın ölümünün ardından Kikuci ile Fumiko görüşmeye başlarlar. Birbirlerini daha önce hiç tanımamış olsalar da anne ve babalarından dolayı ortak bir geçmişe sahiptirler. Kikuci'nin babasıyla Fumiko'nun annesinin birbirlerine âşık olmaları, sonra Kikuci ile Bayan Fumiko'nun annesinin arasındaki ilişki onlara ortak bir konu yaratır. Bu arada Kikuci, Fumiko'nun annesi sayesinde artık ölmüş olan babasını daha iyi anlamaya başladığını düşünür. Bayan Ota ve kızından hiç hoşlanmayan Çikako, Kikuci'yi onlardan uzaklaştırıp İnamura ile evlendirmeye çalışır. Yaşadıklarından hayli yorulan Kikuci, ortamdaki uzaklaşmak için birkaç günlüğüne şehir dışına bir arkadaşının evine gider. Döndüğünde Çikako, hem İnamura'nın hem de Fumiko'nun evlendiğini söyler. İki genç kızın da evlenmiş olduğu haberi, Kikuci'yi perişan eder. Çikako, her iki kızın da evlenmiş olmasından hareketle Kikuci'nin evlenmesinin zor olduğunu söyler. Bekar bir adamın evine ve özellikle de seremonilerde kullanılan çay takımlarına bakmasının güçlüğünden söz ederek, Kikuci'ye babasından kalan porselenleri elden çıkarmasını teklif eder. Bu porselenlerin çoğu birkaç yüzyıllık değerli parçalardır. Fumiko'nun Kikuci'ye telefon etmesiyle birlikte, Çikako'nun genç kızların evliliği konusunda yalan söylediği ortaya çıkar. Fumiko, Kikuci'nin evine gelir ve Çikako'nun neden yalan söylediği üzerinde konuşurlar. Bu konuşma sırasında çayhanede oturduklarından evin yaşlı hizmetçisi çay içeceklerini düşünerek gerekli malzemeleri getirir. Olay örgüsünün son halkası da bu sırada tamamlanır. Kikuci ve Fumiko, çay fincanları üzerinden aslında hem kendi, hem de Fumiko'nun annesi ile Kikuci'nin babasının ilişkilerini sorgularlar. İkili arasında hayli ilginç biçimde gelişen bu kısım şöyledir:

*“Maltaeriği yaprağının tatlı yeşili hâkimdi porselene. Safran ve lal rengi lekeler göze çarpıyordu.*

*‘Seyahatlerinde yanına aldığına göre babanızın gözdesiydi. Babanıza benzeyen bir fincan bu.’*

*Fumiko sözlerinin neye yol açabileceğini fark etmedi.*

*Kikuci de Şino fincanını onun annesine benzetmişti, ancak bunu söylemeye cesaret edememişti. Şimdi her iki fincan da yan yana duruyordu. Fumiko'nun annesinin ve*

*Kikuci'nin babasının ruhları gibi!*

*Karatsu fincanı da en az üç dört yüzyıllık olmalıydı. Şino'ya göre daha iyi bir durumda bugüne kadar gelmişti. Etrafa zevk düşkünlüğünün hayatiyetini yayıyordu.*

*Sanki fincanlarda iki güzel ruh biçimlenmişti, sevdikleri iki insan karşılarında duruyordu.*

*İki fincan, Fumiko ve Kikuci'nin varlıkları denli gerçektir. Bu fincanlar arasındaki benzerlik onunla Fumiko arasındaki benzerlik gibiydi. Onlar kadar somut, onlar kadar günahsız ve suçsuzdu.*

*Bayan Ota'nın ölümünden on yedi gün sonra kızını ziyarete gittiğinde, annesiyle birlikte olmasının annesi açısından korkunç olduğunu söylediğini anımsadı Kikuci.*

*Şu anda, o iki insana benzettikleri fincanların karşısında oturuyorlardı. Günah karşısındaki korkusu, porselenlerin parlaklığında yitmiş olabilir miydi?" (s. 125,126)*

Annesini, Kikuci'nin babası ile ilişkisi içinde az değerli –ya da daha doğru bir ifade ile değersiz- bir şino kabına benzeten Fumiko, Kikuci'nin babasının porselenleri içinde daha değerlilerinin bulunduğunu söyler. Böylece evli bir adamla aşk yaşayan annesinin toplum içindeki yerini belirtmiş olur. Üstelik annesi, Kikuci ile de görüşerek, hem utanılacak bir iş yapmış hem de Fumiko ile Kikuci'nin arkadaşlığına engel olmuştur. Kikuci'ye olan duygularını anlatabilmek ve annesinin kötü anılarından kurtulabilmek için Fumiko, annesine benzetilen şino kabını kırar ve gider. Kikuci, şino kabının kırılmasının anlamını ve kendisinin Fumiko'ya karşı hissettiklerinin ne olduğunu ancak fincan kırıldığında anlar. Fumiko, annesinin Kikuci ile olan ilgisini, geçmişin izlerini silip yeni bir hayat kurmak dileğini annesine ait olan şino kabını kırarak gösterir. Ertesi gün, Kikuci, Fumiko'nun evine gider, ancak ev arkadaşlarından onun bir yolculuğa çıktığını öğrenir. Fumiko'nun "ölüm yanı başımızda" sözünü anımsayarak intihar etmesinden endişe eder. Roman, Kikuci'nin öfkeyle bütün olanlardan sorumlu tuttuğu Çikako'ya gitmek üzere yürümesiyle son bulur. Burada Fumiko, annesinden kalan fincanı kırarak, Kikuci'nin hem babasının Bayan Ota'ya olan aşkının çocuk gözüyle kendisinde bıraktığı acı hatıralardan hem de kendisinin Bayan Ota ile yaşadığı günahın ruhunda yarattığı sıkıntıdan kurtulmasını sağlar. Kikuci, Fumiko'nun fincanı kırmasına engel olamamakla birlikte, fincanın kırılmasıyla birlikte bir çeşit arınmaya varmıştır. Bayan Ota'yı tanınması, babasının duygularını anlamasını sağlarken, kendisini asıl üzenin yıllarca babasının bu ilişkisinden dolayı annesini üzen Çikako'nun davranışları ve kıskançlığı olduğunu anlar. Fumiko ise, annesinin yasak aşklarının ve günahlarının kendi yaşamına olan etkilerinden, annesinin davranışlarından duyduğu utançtan fincanı kırarak kurtulmaya çalışır. Burada Japon kültüründe çayın ve çay fincanlarının yerine yeniden değinmek gerekir. İlk olarak Japon kültüründe çay içmek, günlük yaşam içinde sıradan bir olay değil, değer verilen bir insanla geçirilen kıymetli bir zamandır. İkinci olarak ise roman boyunca anlatılan Kikuci'nin babasına ait çay takımlarının maddi değerleridir ki bunlara sahip olabilmek için Çikako türlü oyunlara başvurmuştur. Fumiko'nun kırdığı fincan birkaç yüzyıllıktır. Maddi değerinin yanı sıra annesine ait ve ondan kalan bir hatıra olması hem kırılan fincanın hem de kırma eyleminin ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Fumiko, Kikuci'nin kendisi için taşıdığı anlamı böylesine değerli bir eşyadan vazgeçerek dile

getirir. Romanın sonunda Fumiko'nun bir bilinmeze doğru yola çıkması, ona acı veren duygulardan arınıp yeni bir yaşama başlama arzusunu düşündürür.

*Bin Beyaz Turna*'nın bir çay seremonisiyle başlayan olay örgüsü, yine bir çay seremonisiyle son bulur. Fumiko ile Kikuci'yi buluşturan da ayıran da bir çay seremonisi ve bu arada yaşananlardır. Kikuci, bin beyaz turna desenli mendiliyle gönlünde yer tutan İnamura'yı ve onun kendisine verdiği heyecanları düşünürken asıl sevgiyi gözden kaçırmıştır. İnce, nahif ve kırılğan porselenler gibi olan insan ruhunun incelikleri ve insan ilişkileri tüm karmaşasıyla romanda ele alınırken, bir hayalin peşinden koşarken insanın yanı başındaki güzelliğin farkına varamayışını da etkili bir dille anlatır.

Japon inançlarına göre bin beyaz turna dileklerin gerçekleşmesini simgelemektedir ve turna Japon kültüründe önemli bir yere sahiptir. Aynı önem origami turnalar için de geçerlidir. Japon inanışlarına göre bin tane turna kuşu katlayan kişiye bir dilek dileme hakkı verilir. Evlenmek isteyen çiftler de yaşamlarının sonuna kadar mutlu olmak için kağıttan bin turna kuşu katlarlar. Bunu akrabaları ve arkadaşları ile birlikte yaparlar. Çünkü bin kuşun katlamasına çok sayıda kişinin yardımcı olması, onun değerini artırmaktadır. Düğünlerin yapıldığı mekanlar iplere dizilmiş turna figürleri ile süslenir. Ayrıca bin adet turna kuşu yapan kişinin uzun ve iyi bir yaşam süreceğine de inanılmaktadır.\* *Bin Beyaz Turna*'nın kurgusu içinde hiçbir yerde bu inançtan söz edilmez. Aslında söz edilmesine de gerek bulunmamaktadır. Çünkü bin beyaz turnaya dair inanışlar romanın yazıldığı kültür için yabancı değildir. Kikuci'nin ilk gördüğü anda İnamura'nın elinde bin beyaz turna desenli bir mendil olması, İnamura'nın evliliğe ne denli hazır olduğunu ve iyi ve mutlu bir evlilik kurma hayalini yansıtır. Kikuci'nin de İnamura'da gördüğü, genç kızın güzelliğinin yanı sıra elindeki bin beyaz turnalı pembe mendildir. Bu mendil aynı zamanda annesini ve babasını kısa bir süre kaybetmiş olan, geçmişle ve anlarıyla yüzleşemeyen, babasının çapkınlıkları nedeniyle annesinin üzüntülerine tanık olmuş olan Kikuci'nin yaralarını sarma dileğinin bir göstergesidir. Bayan Ota ve Fumiko ile tanışması; Fumiko'nun şino fincanını kırması, Kikuci'nin dağılmış ruhunu uçurumun kenarından almış, içindeki sıkıntıdan onu kurtarmıştır. Kikuci, babasına, annesine, Bayan Ota'ya, Fumiko ve en nihayetinde de kendisine acılar yaşatanın, aile dostu olarak bildiği Çikako'nun kıskançlıkları olduğunu anlamıştır. Kikuci'nin geçmişle yüzleşmesi ve yaşama yeniden tutunmak istemesiyle roman son bulur.

*Bin Beyaz Turna*, ölen babasının sevgilisi ile yakınlaşan genç bir adam ile annesinin gayri ahlaki yaşam tarzı yüzünden utançtan ezilen genç bir kızın aralarında yaşananları, bir çay seremonisi dekoru içinde ve porselenlerin ince, zarif varlıklarını metafor olarak nahif bir biçimde anlatır. Böylesine nazik bir konu betimlemeler, benzetmeler ve seçilen sözcüklerdeki incelikle ve minimalist bir anlatımla başarılı bir biçimde verilir. Bin beyaz turnanın Japon halk kültüründeki yerinden hareketle, birçok kişinin yaşamı ve sevgi- aşk-aldatma-kıskançlık karşısındaki duruşları zarif bir biçimde ele alınır. Japon halk kültürüne ait olan turnanın insanın dileklerini yerine getirme, insanlara mutluluk verme inancına, “bin beyaz turnalı pembe mendil” ile göndermede bulunulur.

\* Bkz.: <https://www.japonca.com.tr/origaminin-tarihinden-turna-kusu-hikayesi-ve-yapilisi/> (29.02.2016)

Turna desenli bir mendilin ifade ettiği bilgi ayrıntılı açıklamalara gerek görülmeden, kültürün ortak bilgisinden hareketle romanın kurgusunda yerini alırken bir yandan da gelecek kuşaklara gelenekten uzak bir edebî türü araç olarak kullanarak aktarılır. Roman boyunca leitmotive olarak defalarca verilen “bin beyaz turnalı pembe mendil” tamlaması aracılığıyla bir inanış, bir motif yalnızca bu beş kelime ile ancak çok derin anlamlarla gelenekten geleceğe uzanır.

#### KAYNAKÇA:

- Akalın, L. S. (1993). **Türk Folklorunda Kuşlar**. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini
- Alangu, T. (1993). **Türkiye Folkloru Elkitabı**. İstanbul: Adam Yayıncılık
- Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları
- Arcan, E. [http://dipnotkitap.net/OYKU\\_ve\\_NOVELLA/Bin-Beyaz](http://dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/Bin-Beyaz) (29.02.2016)
- Ergun, M. (1997). **Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi (I. Cilt İnceleme)**. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 690
- Esin, E. (2006). **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Güvenç, B. (1983). **Japon Kültürü (Gözden Geçirilmiş 2. Baskı)**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hunter, J. E. (2002). **Modern Japonya'nın Doğuşu 1853'ten Günümüze**. Çev.: Müfit Günay. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kato, S. (2012). **Japon Edebiyatı Tarihi**. Çev.: Oğuz Baykara. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kavabata, Y. (2005). **Bin Beyaz Turna**. Almandan çeviren: Ahmed Arpad. İstanbul: Doğan Kitap.
- Özdemir, A. Z. (1994). **Öyküleriyle Ağtlar**. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Roux, J. P. (1999). **Altay Türklerinde Ölüm**. İstanbul: Kabalcı.
- Samizâde Süreyya (2001). **Day Nippon Büyük Japonya**. Hazırlayan: Ali Ergun Çınar. İstanbul: Kitabevi.
- Saraçoğlu, A. (1999). **Ercişli Emrah**. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Türkçe Sözlük**. (1988). Ankara: TDK
- <http://forum.travian.com.tr/showthread.php?t=40642> (20.03.2016)
- <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/34780/> (30.03.2016)
- <http://mycalend.ru/c/h/312/> (28.03.2016)
- <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> (31.03.2016)
- <https://www.japonca.com.tr/origaminin-tarihinden-turna-kusu-hikayesi-ve-yapilisi/> (29.02.2016)

## ÖZ

### MODERN ANLATIDA GELENEĞİN İZLERİ VE “BİN BEYAZ TURNA”

Kültür, toplumların tarihsel ve toplumsal gelişme süreçleri içinde yarattıkları maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada ve gelecek kuşaklara aktarmada kullanılan araçların bütünü olarak tanımlanmaktadır. Gelenek ise kültürün önemli yapı taşlarından biridir. Maddi olmayan ve kuşaktan kuşağa aktarılan kültür öğeleri şeklinde tanımlanabilen gelenek, aslında dar anlamıyla bir toplumun belli konulardaki görüşleridir ve toplumsal yaşamın düzenlenmesinde rol oynar. Genellikle aile, hukuk ve din gibi toplumsal kurumlar üzerinde etkilidir. Ancak zaman zaman bilim ve sanat üzerinde de etkili olmaktadır. Geleneğe ait kimi öğeler geçmişten günümüze uzanır, farklı kültürlerde farklı biçimde yaşar ya da modern anlatıya damgasını vurur. Kimi zaman da geleneksel olan ile modern olanın çatıştığı görülür. Geleneksel öğelerin modern dünyanın baş döndüren hızı içerisinde yeni durumlara büyük bir uyumla varlığını sürdürdüğü de bilenen bir gerçektir. Bu çalışmada halk kültürünün bir parçası, sözlü geleneğin küçük bir ögesi olan turna motifinin Batıdan Doğuya ve geleneksel olandan modern anlatıya yansımalarının sonuçları, bir edebî metin üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır. Öncelikle Batı ve Doğu kültürlerinde genelinde kuş, özelinde ise turna ve buna dair inanmalara kısaca değinilecektir. Ardından Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Japon yazar Yasunari Kavabata'nın *Bin Beyaz Turna* adlı romanında, geleneğin izleri aranacaktır. Geleneksel kültürün bir ögesinin modern anlatının kurgusu içinde yorumlanmış biçimi ele alınacaktır.

**Anahtar kelimeler:** turna, Japon edebiyatı, Yasunari Kavabata, Bin Beyaz Turna

## ABSTRACT

### TRACES OF TRADITION IN THE MODERN NARRATION AND “THOUSAND CRANES”

Culture is defined as material and spiritual values created in the social and historical development process of societies and as the total of elements used in creating them and transferring to future generations. Tradition is one of the important elements of culture. Tradition, defined as an intangible cultural item transferred from generation to generation, in fact, expresses opinions of a society on specific issues in the narrow sense and plays a role in the regulation of social life. Generally it has impact on social institutions such as family, law and religion. However; it occasionally has an impact on science and art. Certain elements of the tradition stretches from past to future, lives distinctly in different cultures or leaves its mark on modern narrative. Sometimes a clash of modern life with traditional elements can be seen. Another fact is that traditional items survive in great harmony with the new situation in the dizzy pace of modern world. In this study; crane motive, a part of popular culture and a small element of oral tradition, whose results of reflection from the traditional to modern, from West to East will be analyzed through a literary text. First of all, birds in Western and Eastern culture in general, and in particular pike and beliefs like that will be mentioned briefly. Traces of the tradition in the *Thousand Cranes* which is written Nobel Prize winner Japanese author Yasunari Kavabata will be searched. Interpretation mode of a small part of traditional culture in modern narrative fiction form will be discussed.

**Key words:** crane, Japanese literature, Yasunari Kavabata , Thousand Crane

## EVDEKİ ŞİİR: ANTROPO-KOZMİK BİR MEKÂNIN ÇELİŞKİLERİ

Aydın Afacan\*

Abdülkadir Budak'ın *Ev Zamanı* adlı kitabı, belli bir ana izleği kuşatmayı denediğinden tek bir şiir sayılabilir. Yine de hepsi ayrıca adlandırılmış parçaların kendi başlarına bir atmosfer oluşturduğu ve her birinin ayrı bir şiir olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu yazıda, 'Ev, Sancı' şiiri, kitabın bütünlüğü içinde diğer şiirlerine de değinilerek ele alınmıştır. Şiir şöyledir:

Annem benden öğrenmişti sancıyı  
Ben bu evden öğrendim  
Beni doğurdu annem  
Evi doğuran bendim

İlk bakışta bir başlangıç  
Aslında bir sondur evler  
Ne kadar köprü yapsak  
Bir ırmak ikiye böler

Dağın içerdeki hali  
Bazen güneşin sofrada  
Ev aslında tereddüttür  
Kararlı duruşa bakma (Budak, 2002).

\* Dr., Milli Eğitim Bakanlığı.

Şiirde göze ilk çarpan durum, kararsızlık ve bundan kaynaklı bir sorgulama ile dış vuran huzursuzluktur. Kimi yerde gündelik davranış kalıpları kimi yerde de ritüel haline gelmiş davranışlardan başlayarak, mekân ve ortam olarak eve ilişkin bir huzursuzluk dile gelmektedir. Bu durum, aslında ‘ünlem, virgül, nokta’ evler başlıklı bölümler biçiminde düzenlenmiş *Ev Zamanı* bütünü için söz konusudur. Kitabın bütününe ilişkin saptamalar incelemeye ışık tutmak bakımından önemlidir. Şiirsel örgüsü bir yana kitabın atmosferinin, sözcük kadrosunda da belirdiğini söylemek abartılı bir saptama olmasa gerektir. ‘Ev Sancı’ şiirine ilişkin değerlendirmeye geçmeden önce, kitabın bütününe ilişkin değinmeler, ana çizgileriyle, ev atmosferi, ev ve çevresi, evin dile gelişi gibi başlıklar çerçevesinde toparlanabilir.

### ***Ev atmosferi:***

Her ev, mekân olarak kendi başına bir belleğe sahiptir. Bachelard (1996: 72)’ın dediği gibi: “İçinde yaşanmış bir ev, cansız bir dam altı değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar”. *Ev Zamanı*’nda verilen atmosfer, fiziksel ortam ve edimler çevresinde oluşmaktadır. Fiziksel ortam, evin, odalar, mutfak, salon, koridor, balkon, merdiven boşluğu gibi bölümleri ile masa, koltuk, çekiç, çivi, makas, kumaş, iğne, iplik, gömlek, terazi, anahtar, kilit, cam, minder, lamba, kömür, izmarit, soba gibi eşya ve nesnelerin katıldığı bir ortamdır. Bu çerçevede sayılan eşya, gündelik yaşantılar ve anılarla birlikte belirtilen atmosferin oluşmasını sağlar. Şu dizelerde olduğu gibi: “*Duvardaki ölmüş anne resminden*” (Ev, Su); “*Ev denilen aynaya bakarken çok yoruldu / Saksılara su gerek, balkon demirine boya*” (Ev, Ayna)...

### ***Ev ve çevresi:***

Kitapta, doğadan kültüre, kültürden doğaya gidiş gelişlere dayalı bir arka plan dikkat çekiyor. Bu bağlamda ‘küçük bir evren’ olarak ev, Bachelard (1996: 73)’ın deyişiyle bir tür ‘antropo-kozmoloji’ sunar. Fizik çevre ve insanın çeşitli pratiklerinden oluşan ‘ev çevresi’, doğa ile kültür veya yaban ile şehir arasında gidiş gelişlerle biçimlenen bir şiirsel konjonktür oluşturmaktadır. Mağara, nehir, ağaç, orman, pars, baykuş, kartal, geyik, kirpi, yarasa, aslan, penguen, fil, kurt, tilki, kaya, çakıl, ok, yay vb. ‘yabana ilişkin’ öğelerle; ‘şehre ilişkin’ şu öğeler, belirtilen konjonktürün oluşumunda farklı biçimlerde rol oynar: İstasyon, duruşma, hâkim, mahkeme, kira, yakıt, ray, tren, gar, fayton, namlu, mermi, polis, barikat, sargı bezi, valiz, tabut, asfalt, dilenci...

Şiirlerin artalanında bir tür ‘yaban çağrısı’ hissedilir; evin içinde konumlandığı ‘kültürel çevre’nin yarattığı baskı karşısında ‘yaban’ a/doğaya ait öğelerin şiirlerde onca yer bulması boşuna değildir. Şiirsel imgelemin ve şairin, fizik çevre olarak da ‘yabanla yakınlığı’ bilinir. Barnard (2014: 55-59), “akrabalığın kozmolojiyi, kozmolojinin akrabılığı ne ölçüde barındırdığı” üzerinde dururken, “kendilerine yiyecek, giyecek ve barınma sağlayan ormana akrabalık duyan” avcı-toplayıcı halkların doğayla, bu bakış tarzına dayanan ilişkilerine değinir. Doğanın insan özellikleri taşınması anlamına gelen

bu bakışa, şairler de yabancı değildir. Ama ‘evi doğuran’ şair, yabanın bütün çağrısına rağmen, kültürün yüklediği sorumluluktan kaçamaz ve “*Tam burada kafese aslan düşer...*” (Münir Öldü). Bütün kitap boyunca, değişik tonlarda hissedilen huzursuzluk, kabul ve ret arasındaki o sürekli gelgit halini okuruna da bulaştırabilecek biçimde dışa vurmaktadır. İnsan topluluklarının kendi anlamsal evrenlerini nasıl ayırdıkları konusunda Lévi-Strauss’tan hareketle yapılan bir saptamada olduğu gibi “...Kültür ve Doğa. Birincisi kendinin varsaydığı ve biçimlendirdiği içeriklerle tanımlanırken, ikincisi reddettikleriyle tanımlanır” (Goody, 2011: 97). Bu durum, bazı açılardan Budak’ın *Ev Zamanı*’nda da karşılık bulmaktadır. ‘Ev’den kaynaklı gerilimin ardında bu reddin de payı var çünkü. Ne var ki, bu durum da bazı çelişkiler barındırıyor; çünkü şairin, doğaya ilişkin olanı kültürdeki karşılığıyla dillendirdiği durumlar da var: “*Evdür bana ışık olan mağara / Benim buraya dönen yaralı hayvan*” (Ev Zamanı 2). *Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda, ‘uygar’ denilen itkinin genellikle kısıtlayıcılık rolüyle yetindiğini söyleyen Freud (1999: 94-95), şunu da belirtir: “Bireyde, gerilim durumunda gözlemlenen tek şey, kendini suçlamalarla ortaya koyan üstbenin sesidir; talepler ise geri planda, çoğunlukla bilinçdışı olarak kalır”. Budak’ın ‘evini’ çelişkilerle dolduran insanlık durumları içinde, bu ‘üstbenin sesi’ ile bilinçdışı istekler, şairin kendi deyişiyle ‘Ev Kitabı’na ‘*demirden sayfalar*’la doldurur ve huzursuzluğa, içinde bulunulan zamanın ağır gölgesi de eklenir: “*Metal çağın ellerinde ben ahşap / Anahtardım dönüşmeden kilide*” (Ev Kitabı).

### ***Evin dile gelişi:***

Eşyası, çevresi ve halleriyle kendine özgü bir mekân olarak ev, ‘antropo-kozmik’ çelişkilerle dolmuştur. İnsanın yaşadığı yer doğal olarak onun edimlerine, yargılarına, hayallerine de bitişir. Bu durum, bir taraftan da insanın evine benzediği anlamına gelecektir: “*Duvarına çivi oldum / Başına yumuşak yastık / Ev bana dönüştü çoktan / Ya da ben ev oldum artık*” (Ev, Pergel). Ev de insanlaşmıştır: “*Ve kendini anne sanan bir evim*” (Ev, Yanlış)... Bu bağlamda eve ilişkin depresyon, enkaz gibi doğal olay ve durumlarla birlikte ev’e bitişen bazı sıfat vb. sözcükler şöyledir: Veda, sancı, ‘obur ev’, midye, ‘sahte tebessüm’, maske, ‘donuk tebessüm’, tereddüt, ‘kara mizah’, tanrı, öğretmen, ‘gündüzün test edildiği gece’, ısrar, tekrar, define...

Mekânın insana, insanın mekâna ‘dönüşümü’ açısından bakıldığında, Levy-Bruhl (1985: 36-39)’ün, şiir sanatının imgesel kökleriyle de buluşan ‘mistik katılım’ (*mystical participation*) terimi akla gelmektedir: Bu terim, öznenin kendisini nesneden açıklıkla ayırt edemediği veya bilinçdışı etkiyle kişiliğin ortamla kaynaşıp ‘bir olduğu’ durumları ifade eder. Tanımlananın yer değiştirmesi, şairle evin birbirini var etmesi, edimlerin karışması, failin bir o bir öbürü olması, Budak’ın bu şiirlerinde sık rastlanan durumlardandır. Ev, bir yandan ‘ayna’ işlevi üstlenmiştir; bir yandan da şairin kendisidir, “uyanıp yavaşça sıvışırken aynadan”. Bu katılım/karışma/iç içe olma durumu *Ev Zamanı*’nın tamamında hissedilir. Bu noktada, doğayı insan-biçimli (antropomorfik) bağlamda canlandıran



hayal gücü açısından, mitosun şiirle bağı da ortaya çıkıyor. Çünkü doğa ve nesnelere bu bağlamda canlandırılması, mitolojik imgelemenin şiirde de sürmekte olan temel bir özelliğidir.

Diğer yandan, Şair ile ev arasında bir tür yabancılaşma söz konusudur. Öyle ki, ne onunla 'bir olduğu' aynadan ne de onu (eseri) var etmiş olmaktan memnundur: Ne aynadaki (sudaki) suretine vurulmuş bir Narkissos ne de eserine (kadın heykeline) âşık olmuş bir Pygmalion var okurun karşısında. -'Narkissos' bağlamında psikanalize dayalı başka açılımlar da yapılabilir elbette.- Bir yandan da farklı cephelerden hissedilen bir yabancılaşma söz konusudur. İki ayrı bakış ve iki ayrı insanlık durumunun birlikte var olduğu şu dizelerdeki gibi: "*Ey faytonu fayton, atı sadece at bilenler! / Ey faytondan bir at olup inenler!*" (Yedi Eyvah, 1). Biteviye bir hoşnutsuzluk, huzursuzluk söz konusudur. Evle şair arasında sürekli yer değiştirmelerin, 'mistik katılım'a ilişkin durumların, Jungçu bağlamda 'persona' ile buluşması da olağandır. Şu dizelerde neredeyse bu bağlamda bir 'onay' görülmektedir: "*Ev dediğin azizim maskeler üretmektir /.../ Maskeli dolaşmak onur kırıcı ama / Ne zaman çıkardysam yüzüm üşüdü*" (Ev, Maske).

### 'Ev, Sancı':

Bu şiir, kitabın evrenini tek başına temsil eden bir örneklem oluşturmuyor elbette. Yine de bazı açılardan kitabın bütününe egemen havayı yansıtan özelliklere sahip görünmektedir. *Ev Zamani*'nin huzursuzluğu bazı yönleriyle bu şiirde özetlenmiş gibidir. Şiir, anne figürünün simgesel bir karakter taşımasından dolayı 'anne arketipi' çerçevesinde bir okumaya da açık dizelerle başlar:

Annem benden öğrenmişti sancıyı  
Ben bu evden öğrendim  
Beni doğurdu annem  
Evi doğuran bendim

Doğum, anne ile şairi, sancıdan başlayarak birçok noktada buluşturmaktadır: Bakım, yetiştirme ve diğer sorumluluklarda buluşma... Ne var ki, bu başlangıç, onun başlangıcıdır; çocuğun ve evin kendi başlarına var olmaya çalışacakları ve kendilerini doğurana 'yabancılaşacakları' bir başlangıç. Başlangıcın daha baştan 'son'a dair imalar taşıması çerçevesinden bakıldığında bazı şiirlerdeki, ırmağa, gözyaşına ilişkin vurgular, Eski Yunan'ın Pythagorasçı gizemlerini çağırır. Çünkü nehir ve gözyaşı birlikte Kokytos ırmağının, bu ırmak da yasın, ölümün yeraltının simgelerinden biridir ve bu şiirde ırmağa bitişen 'son' vurgusu da bu açıdan ilginçtir. Böylelikle sözü edilen 'başlangıç' kaçınılmazdır:

İlk bakışta bir başlangıç  
Aslında bir sondur evler  
Ne kadar köprü yapsak  
Bir ırmak ikiye böler

Şiirin son bölümü *Ev Zamanı*'nın kararsızlıkla birlikte huzursuzluk da taşıyan 'tereddüt hali'ni belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Dağın güneşle birlikte anılması, ikisinin görkemiyle birlikte kararsızlık ve huzursuzluğun yoğunluğuna da işaret eder:

Dağın içerdeki hali  
Bazen güneşin sofrada  
Ev aslında tereddüttür  
Kararlı duruşa bakma

Evle karmaşalarla dolu bir ilişkisi var Budak'ın. Öyle ki adeta koşarak gittiği bu ortama ilişkin onca sızlanma, tuhaf bir karmaşa duygusu yaratıyor. İçinde yaban bir ruh taşıyan bir 'evcil' var *Ev, Sancı*'da. Evin kurallarına uymakla birlikte ondan yakınan ve bu açıdan bazı yönleriyle Necatigil'le buluşan Budak; yer yer belli belirsiz yer yer açık biçimde hissedilen, bazı yerde de ironiyle açığa vuran 'yaban' öğelerle ondan ayrılmaktadır. 'Ev'in insan ruhunun çözümlene aracı olarak ele alınabileceğini belirten Bachelard (1996: 28), şöyle sorar: "Bu 'aracın' yardımıyla basit düşler kurarken, kendi içimizde mağara avuntularını yeniden bulmayacak mıyız?". Bachelard'ın sorusuna beklediği karşılık, belki de kendisinin umduğundan çok başka biçimde ortaya çıkar Budak'ın şiirinde.

### **Bazı sonuçlar:**

Eve, yoğun bir huzursuzlukla bakıldığı açık; buna karşılık, şiirsel dolayım da olsa dile gelmiş belirgin 'özlemler' de yok. Daha çok, yer yer imalarla, yer yer sözcük dağarıyla göze çarpan gelgitler var: 'Doğa ve kültür' veya 'yaban ile uygar' arasında. Bunlar da Freudçu deyişle 'bilinçdışı taleplerde' hissedilmektedir. Eve, bildiğimiz dünyanın ve gündelik pratiklerin içinden bakılmış ve özellikle bu noktalarda dile gelen huzursuzluğa karşın, 'yaban'a yönelik doğrudan bir talep yok gibidir. Şikâyetlerin ardında hissedilen özgürlük isteği doğrudan 'yaban'ı göstermese de, geri planda 'yaban düşünce' izleri görünür. Buna belki Barnard gibi 'ehlileşmemiş düşünce' de denilebilir. Goody, Lévi-Strauss ve Sperber'in hemfikir oldukları bir konu olarak "ehlileşmemiş düşünce"nin "insanlık durumunda yaygın" olduğunu anımsatan Barnard (2014: 135-136), bu düşünce biçimi için şu saptamayı yapar: "... dar anlamıyla 'bilim'den ayrı olarak, neredeyse her türlü düşünsel etkinlikten doğan yaratıcı insan anlayışıdır". Bu düşüncede, Saussurecü bağlamda 'gösterilen'in olmadığı, yalnızca 'gösterenler' olduğunu belirten Barnard(2014: 136), "Herhangi bir şey, pek çok şey anlamına gelebilir ya da pek çok şeye de işaret edebilir ve örneğin bu şekilde mitolojik düşünce, aynı zamanda hem yapılandırılmış hem şiirsel olabilir" der. Budak'ın *Ev Zamanı*'nda tam olarak bu saptamalardaki gibi olmasa da eve ilişkin 'insanlık durumlarında' göze çarpan bu tarz atmosfer olduğunu söylemek abartılı olmasa gerektir.

'Antropo-kozmik' çelişkilerin onca yoğun dile gelmesine rağmen, adı konmuş

olarak verilen bir ‘acı’ durumu söz konusu değildir. Şair, yaşadığı trajik durumu, soyutlamadan, anlatım akışı içinde vermektedir. Budak, bir açıdan ‘anlatıcı’ (narrative) bir üsluba sahip şairlerdendir. Ama ayrıntıların parçalar, kırıntılar ve yer yer birbiriyle ilintisiz biçimde dile getirilişiyle, söyleşme havasıyla, çağrışım düzeyi ve diğer özellikleriyle, öykülemeyi aşan şiirsel bir eda edinmektedir. Örneğin bu kitabında, gündelik hayatla şiirdeki hayat arasındaki mesafe tam da şaire özgü biçimde dile gelir: “*File hesabını geçse de sözcük hesabı / Şair gibi yazdım da yaşamadım hayatı*” (Penguin). İlginç bir şiiri var Abdülkadir Budak’ın; gülümser ama acıtır, en sevecen olduğu yerde birden acı bir ironi baş gösterir; daha baştan çelişkiler üzerine kurulmuştur, bu da şiirine iç diyalog kazandıran bir özelliktir.

### Kaynakça

- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Türkçesi: Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Barnard, A. (2014). *Simgesel Düşüncenin Doğuşu*. Çeviren: Mehmet Doğan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Budak, A. (2002). *Ev Zamanı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çeviren: Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Goody, J. (2011). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*. Çeviren: Koray Değirmenci, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lévy-Bruhl, L. (1985). *How Natives Think*. Translated by Lilian A. Clare, 3rd edition, Princeton: Princeton University Press.

### ÖZ

#### EVDEKİ ŞİİR: ANTROPO-KOZMİK BİR MEKÂNIN ÇELİŞKİLERİ

Bu makalede, günümüz Türk şairlerinden Abdülkadir Budak’ın ‘Ev, Sancı’ adlı şiiri odağa alınarak, şiirin içinde yer aldığı Ev zamanı kitabı incelenmektedir. İnceleme, yer yer antropoloji, mitoloji ve psikoloji gibi disiplinlere de dayanmakla birlikte bunlardan herhangi biri başat bir yöntem olarak seçilmemiştir. Bu disiplinlerin yardımıyla izlek yönünden yapılan bu incelemede, sanat yapıtının doğası özenle göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır. Çünkü sanat yapıtı, belli disiplinlerin inceleme yöntemleri ile sınırlı kalamayacak nitelikte bir doğaya sahiptir. Şairin bu makalede

inceleme konusu olan kitabı belli bir izleği kuşatan bir tarzda yazılmıştır. Bir yaşam alanı olarak evin şair üzerindeki etkileri, kitabın her bir şiirinde farklı yönleriyle dışa vurulmaktadır. Ama belirgin biçimde ortaya çıkan durum, şair bireyin ev karşısındaki kararsızlık ve huzursuzluğudur. Bu tereddüt haline ve şairin ev karşısındaki konumuna yoğun çelişkiler eşlik eder. Ailenin yaşam mekânı olarak ev, şair bireyde, neredeyse trajik bir tonda dile getirdiği sıkıntılar yaratmıştır. Bir yandan merkezde evin bulunduğu gündelik hayat diğer yandan tam da gündelik hayatın ve ona kaynaklık edip şekil veren bir mekânın yarattığı sıkıntılar söz konusudur. Şiirlerde genel olarak ‘anlatıcı’ bir üslup egemen görünmekle birlikte, bazı yerlerde imalar, bazı yerlerde ironinin eşlik ettiği bir akış halinde düzenlenmiş olması, ayrıntıların işlenişi ve çağrışım düzeyiyle öykülemeyi aşan özelliklere sahiptir.

**Anahtar Sözcükler:** Şiir, Budak, ev, yaban, ‘antropo-kozmoloji’...

### **ABSTRACT**

#### **POETRY AT HOME: DISCREPANCIES OF AN ANTHROPO-COSMIC SPACE**

In this article, the book ‘Home Time’ by one of contemporary Turkish poets, Abdulkadir Budak, through the contained poem ‘Home, Pain’ on focus is examined. Although the review is partly based on disciplines as anthropology, psychology, mythology, yet any of these has been selected as the dominant method. In this examination in terms of the theme by the help of these disciplines, the nature of art has been meticulously considered. Because the work of art has a nature that cannot be limited to the particular inspection methods of definite disciplines. The book subject to examination in this article is written in a style that encompasses a certain theme by the poet. As a living space home impacts on the poet are manifested in different aspects in each poem in the book. Yet the clearly emerging situation is the instability and uneasiness of the poet as an individual against home. This vacillating state and the poet’s state against the house are accompanied by intense contradictions. Home as the family’s living space, has created difficulties for the individual poet expressed by almost tragic tone. The subjects are the house centred everyday life on one hand, the problems created by that very life and a space resourcing and shaping the everyday life on the other hand. Although the narrative style is prevailing on poems in general, the poems have features exceeding the narration with the arrangement in a flow accompanied by patches of implication and irony, elaboration of fine details and association level.

**Keywords:** Poetry/poem, Budak, house/home, wild, ‘anthropo-cosmology’...



## NİNİYİ DİVAN ŞAİRLERİNDEN DİNLEMEK

Özge Öztekin\*

*“Karşılıklı bir neni ninni”*

B. NECATİGİL

Bebeği uyutmak, susturmak, rahatlatmak için kalben ve bilinçaltından gelen dışavurumlarla belli bir ezgi eşliğinde ritimli sallamalarla söylenen ninniler; aynı zamanda gelenek ve süreklilik açısından yerelden evrensele, bireysel bellekten toplumsal belleğe uzanan değerlerin taşıdığı anlam aktarımlarıyla da dönüştürülerek yeniden üretilen kültürel birer bellek aktarıcılarıdır.

Ninni bir kadın söylemi olarak süregelen bugüne. Kadının hayatından izler taşır. Anne başta olmak üzere teyze, hala, abla, nine gibi yakınlar da birer ninni söyleyicisidir. Ancak ninni deyince özel olarak annelik kavramı öne çıkar. M. Eliade'nin sözünü ettiği (Eliade 1991) o büyük ve üretken toprak ananın temsilcisi olan annenin doğurma eylemi, aslında hayatın toprakta ortaya çıkması gibi bir ilksel hareketin taklidi ve tekrarıdır. Kadının doğurganlık vasfı, duygu ve düşüncelerini de biçimlendirir. W. Ong'un bahsettiği (Ong 1999), sözlü kültürde ses ile sınırlanan sözcüklerin düşünme sürecini olduğu kadar anlatım biçimini de etkilediği ve bedensel ritmin anımsamayı kolaylaştırdığı gerçeği; yine söze dayalı bir anlatım biçimi olan, anne ile bebek arasındaki iletişimi gösteren, bebeği sallama hareketi, uyak düzeni ve yinelenen sözcükleriyle aynı aksta tekrarlar oluşturan ninniler için de geçerlidir. Annenin bebeğine verdiği değer, onun için beslediği tüm samimi duygular ninnilerdeki yaratıcılığıyla can bulur. Yeri gelir, o andaki ruh hali

\* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi.

ve duygu durumuna göre, dertleşir onunla. Bu anlamda bebek de can kulağıyla dinler annesini. Ninnilerdeki melodik form ve sevgi sözcükleriyle çiçeklenir minik dünyası. Sevgi ve huzur bulur, güven duyar. Bilişsel, duygusal, sosyal açılardan gelişir.

M.Ö. 3000 yılına ait bir Sümer tabletinde geçen ninni metni (Çığ 2002), ‘annenin bebeğine şarkısı’ olarak nitelendirilen ninninin dünya uygarlığının kadim sözlü ürünlerinden biri olduğunu işaret etmektedir. Aşağıya bir kısmını (Kramer 1998: 396, 397) alıntılıyoruz:

U-a a-u-a  
 Ururu şarkımda -büyüsün  
 Unıru şarkımda - kocaman olsun  
 ...  
 Oğlum, uyku seni aldı alacak  
 Uyku seni bastırdı bastırıcak  
 ...  
 Gel uyku, gel uyku  
 Oğlumun olduğu yere gel  
 Çabuk oğlumun olduğu yere gel uyku  
 Uykusuz gözlerine uyku ver  
 Sürmeli gözlerine elini koy

Türk kültürünün yazılı kaynaklarından ilki olan Dîvânü Lugâti't-Türk'de de “balu balu” ikilemesiyle karşılanan ninni, “kadınlar beşikte çocuğu uyutmak için böyle söylerler” (Atalay 1999: 232) açıklamasıyla birlikte verilmektedir. Bu konuda geçmişten günümüze dek ninninin biçim üslûp muhteva özellikleri, ninni tasnifleri, değişik formlarda bestelenmiş ninniler, Anadolu sahası diğer Türk toplulukları ve dünyanın çeşitli ülkelerine ait ninni metinleri, ninnilere göstergebilimsel bağlamsal işlevsel psikanalitik yaklaşımlar, ninni ve kadın sorunları gibi pek çok alt başlık altında sayısız bilimsel çalışma yapılmıştır\*.

\*Ninni ve Türk ninnileri hakkında bazı yayımlar için bkz. Ignacz Kunos, *Halk Edebiyatı Numuneleri: Türkçe Ninniler*, İstanbul, 1341 (1922); a.g.y, *Türkçe Ninniler* (Haz. Nilgün Çıblak Coşkun), Ankara, 2013; Tahsin Nahit, *Türküler Maniler Ninniler*, Kastamonu, 1932; Enver Behnan Şapolyo, *Halk Ninnileri*, İstanbul, 1938; Amil Çelebioğlu, *Türk Ninniler Hazinesi*, İstanbul, 1982; a.g.y. “Ninnilerimiz”, *Erdem*, III/7’den ayırbaşım, 1987: 211-237; Şükrü Elçin, “Ninni”, *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara, 1986: 271; Ali Berat Alptekin, “Ninni”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, VII, İstanbul, 1990: 63-65; Mustafa Nuri Şirin, *Ninni Bebeğim Ninni – Ninni Şiirleri Antolojisi*, Ankara, 1990; Cemal Kurnaz, “Ninnilerin Şiirli Dünyası”, *Türküden Gazele Halk ve Divan Şiirinin Müsterekleri Üzerine Bir Deneme*, Ankara, 1997: 47-50; Besim Atalay, *Kaşgarlı Mahmud Dîvânü Lugâti't-Türk Tercümesi III*, 1999: 232; Zeki Karakaya, “Göstergebilimsel İşlevler Açısından Ninniler”, *Milli Folklor*, 61, 2004: 44-57; Mehmet Aça, “Halk Şiirinde Tür ve Şekil - Ninni”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (Haz. M. Öcal Oğuz vd.), Ankara, 2005: 251-252; Sabri Koz, *Her Güne Bir Ninni*. İstanbul, 2005; Suat Ungan, *İşlevsel Yönleriyle Ninniler*. Ankara, 2009; Necati Demir – Fikriye Demir, *Türk Ninnileri*, Ankara, 2010; Belde Aka, “Ninnileri Psikanalitik Yaklaşımla Yeniden Okuma Denemesi”, *Milli Folklor*, 88, 2010: 38-43; Meriç Kurtuluş, “Ninnilerde Kadın Sorununa Bakış”, *Milli Folklor*, 88, 2010: 44-52; Songül Çek Cansız, “Ninnilere Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım”, *Turkish Studies*, 6/4, 2011: 61-75; Nilgün Çıblak Coşkun, “Türk Ninnilerine İşlevsel Yaklaşım”, *Turkish Studies*, 8/4, 2013: 499-513; Emine Kırıcı Uğurlu, “Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Ninni”, *Milli Folklor*, 102, 2014: 43-52; Gülçin Tannıbuyurdu, “Klasik Türk Şiirinde Kadın Söyleminin İzinde: Şeref Hanım Divanı’nda Ninniler”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları*

Türk edebiyatında genellikle Halk şiirinin anonim ürünlerinden biri olarak bilinen ninni, Divan şiirinde nasıl bir yol izlemiştir? Amil Çelebioğlu'nun dile getirdiği, “çocuklara söylenmek için değil, edebi bir mahsul olarak yazılmış taklidi ninniler” (Çelebioğlu 1987: 234); bu sorunun cevabı olabilecek bazı referanslar içermektedir. Biz bu yazı vesilesiyle, 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın sonuna dek tarayabildiğimiz metinlerden hareketle bir tespit ve değerlendirme yapmaya çalışacağız. Hem metin hem yorum anlamında Çelebioğlu'na katkı niteliği sağlayabilecek minik eklemelerimiz de olacak.

Bilindiği üzere ninni klasik şiirde özellikle kadın şairlerin yaratıcılığında çıkar karşımıza. Ancak biri çok meşhur bir şairin olmak üzere -şimdilik tespit edebildiğimiz- iki şiirde erkek dilinden yazıldığı da bilinmektedir. Terim olarak ise, doğum ile ilgili bazı tarih manzumeleri ile bir şarkıda ninni sözcüğüne rastlanmaktadır. Söz konusu metinlerin adları, yer aldıkları eserler ve şairleri şöyle sıralanabilir\*:

#### I. Erkek dilinden söylenen ninniler

- “Tardıyye” - Hüsn ü Aşk – Şeyh Gâlib (ö.1799)
- “Mesnevî-i ‘Aşkîyye” - Divan – Şakir Mehmed (ö.1836)

#### II. Kadın dilinden söylenen ninniler

- “Ninni Der-Hakk-ı Mîr Nebîl” – Divan – Şeref Hanım (ö.1861)
- “Ninni Berây-ı Besîm Beg” – Divan – Şeref Hanım (ö.1861)
- “Bir Çocuk İçin Yapılan” – Divan – Şeref Hanım (ö.1861)
- “Ninni” – Divan – Nakıyye Hanım (ö.1899)
- “Hemşîre Ninnisi” – Hanımlara Mahsus Gazete – Naciye Hanım (ö.1896)

#### III. Ninni teriminin geçtiği manzumeler

- “Şarkı” - Divan – Şakir Mehmed (ö.1836)
- “Merkez-i Vilâyet Tahrîrât Müdürü Hakkı Efendinin Mahdûmu Mehmed Tâhir Efendinin Târîh-i Vilâdetidir” – Divan – Trabzonlu Emin Hilmi (ö.1884)
- “Ref’ a Sultân Vilâdetine” – Divan – İbrahim Raşid (ö.1892)

Divan şiirindeki ilk ninni örneği olarak, Şeyh Gâlib’in Hüsn ü Aşk mesnevisindeki bir tardıyye örnek gösterilebilir. Bu tardıyyeden önce, “Zindegânî-i ‘Aşk yâhud Sıfat-ı Perverîş-i ‘Aşk” (Gölpınarlı 1971: 124) adlı bölüm gelmektedir:

Bed’ eyledi ‘Aşk pîç ü tâba

Bend oldu kımât-ı ıztırâba

Aşk; sıkıntı ve endişeye başladı, ıstırap bezine bağlandı.

Yapdırdı sipihr-i pür-felâket

Dergisi, 4/1, 2015: 112-120.

\*Şiirlerin yazıldığı dönem itibarıyla, başlıklar ve şiir alıntılarında klasik imla yerine mümkün olabildiği kadar günümüz Türkçesine yaklaştırarak okuma tercih edilmiştir.



Tâbûtdan oña mehd-i râhat  
Felaket dolu felek, ona tabuttan bir istirahat beşiği yaptırdı.

Tâ dîdesi ola hâba mu'tâd  
Bu şi'ri ederdi dâye inşâd  
Gözü uykuya alışsın diye, dadısı ona bu şiiri söyledi.

Ardından Tardiyye nazım şekliyle, dadısının Aşk'a ninni olarak okuduğu şiir (Gölpınarlı 1971: 124-128) başlar. Burada geçen dizeler, Aşk'ın gelecekte çıkacağı yolculuğun da işaretleri gibidir:

Ey mâh uyu uyu ki bu şeb  
Gûşuñda yer ede bâng-ı yâ Rab  
Ma'lûm degil egerçi matlab  
Böyle görünür ki hükm-i kevkeb  
Sîh-i siteme kebâb olursun

Ey ay, uyu uyu ki bu gece 'ya Rab' sesi kulağında yer etsin. Her ne kadar istenilen bilinmese de, yıldızın hükmüne göre böyle görünür: Zulüm şişine kebab olursun.

Ey gönca uyu bu az zamândır  
Çarhın sana maksadı yamandır  
Zîrâ katı tünd ü bî-amândır  
Lutf etmesi de velî gümândır  
Havfım bu ki pek harâb olursun

Ey gönca; zaman kısadır, uyu. Feleğin sana maksatı kötüdür. Çünkü çok serttir ve amansızdır. Fakat lutfetmesi de şüphelidir. Korkum bu ki, pek harap olursun.

Ey nergis-i 'aşk hâb-ı nâz et  
Dâmân-ı kazâya düş niyâz et  
Biñ havf ile çeşm-i cânı bâz et  
Encâm-ı belâdan ihtirâz et  
Bâzîçe-i inkılâb olursun

Ey aşk nergisi; naz uykusuna dal, kader eteğine düş yalvar. Can gözünü bin korku ile aç. Belanın sonundan kendini koru. (Yoksa) değişimin oynacağı olursun.

Gel mehd-i safâda râhat eyle  
Birkaç gececik ferâgat eyle  
Fikr eyle sonun 'inâyet eyle  
Süt yerine kana 'âdet eyle  
Peymâne-keş-i 'itâb olursun

Gel safa beşiğinde rahat et. Birkaç gececik bırak. Lutf et sonunu düşün. Süt yerine kana alış. (Yoksa) azarlama kadehini çekersin.

Mehd içre uyu ki ey semen-ber  
Kalmaz bu revîşte çarh-ı çenber  
Bir hâl ile gerdiş etmez ahter  
Seyr et sana az vakitte n'eyler  
Seyl-i ğama âsiyâb olursun

Ey yasemin göğüslü, beşik içinde uyu ki dönen felek hep bu gidişte kalmaz. Yıldızlar aynı halde dönmez. Bak sana yakında ne eder? Gam selinin değirmeni olursun.

Bîdârlık ile etme mu'tâd  
Uykudan olur olursa imdâd  
Bir zehr sunup bu çarh-ı cellâd  
Gâlib gibi kârın ola feryâd  
Bezm-i eleme rebâb olursun

Uyanıklığa alışma, yardım olursa uykudan olur. Bu cellat felek bir zehir sununca, işin Galip gibi feryat etmek olur. Elem meclisine rebap olursun.

Şakir Mehmed'in Divan'ındaki "Mesnevî-i 'Aşkîyye"si, Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ı ile benzerlikler göstermektedir. Beyitler halinde ilerlerken, şair birden şarkı nazım şekline geçerek ninni söylemeye başlar (Yanbal 2009: 393):

Gehvâreye koydu dâye-i nâz  
Bu şarkıya etdi böyle âğâz  
Naz dadısı, beşiğe koydu. Bu şarkıya böyle başladı.

Uyu uyu eyleme âh u figân  
Soñra duyar hâlimizi el-amân  
Râhat edip kes sesini bir zamân  
Ninni ağam ninni paşam ninni

Uyu uyu, ağlayıp inleme. Sonra halimizi duyar aman medet. Bir zaman rahat edip sesini kes. Ninni ağam, ninni paşam, ninni.

Şimdi seni biz sevelim etme zâr  
Soñra saña yâd olur elbette yâr  
Bir iki gün uyu büyü et karâr  
Ninni ağam ninni paşam ninni

Şimdi biz seni sevelim, ağlama. Sonra sana elbette sevgili hatıra olur. Bir iki gün uyu

büyü, rahatla. Ninni, ağam, ninni paşam, ninni.

Vakt ola ki uyuda seni mâderiñ  
Âteş-i ‘aşk ile yanıp her yeriñ  
Nice cefâlar edicek dil-beriñ  
Ninni ağam ninni paşam ninni

Zaman olur ki, annen seni uyutur. Aşk ateşi ile her yanın yanıp sevgilin nice cefalar ettiğinde, ninni ağam ninni paşam ninni.

E e deyip uyuduğun eyle yâd  
Hüsn-i cemâle olıcak ber-murâd  
Şakir gibi bî-çâreyi de eyle yâd  
Ninni ağam ninni paşam ninni

E e deyip uyuduğunu hatırla. Yüz/Cemal güzelliği dileğine kavuşunca, Şakir gibi çaresizi de anımsa. Ninni ağam, ninni paşam, ninni.

Hâb içre duyup cemâl adın  
Açdı gözünü bilip murâdın  
Uyku içinde yüz güzelliği/Cemal adını duyunca, dileğini bilip gözünü açtı.

Klasik şiirde ninninin bir kadın söylemi olarak öne çıkmasına dair bilinen en meşhur örnekler ise, Şeref Hanım Divanı’ndadır. Bu şiirin önemli kadın şairlerinden biri olan Şeref Hanım, hiç evlenmemiştir ve çocuğu da yoktur. Divan’ındaki ninniler, kız kardeşinin çocukları Nebîl, Besîm ve Nakıyye içindir. ‘Teyze’ sıfatıyla yeğenlerine söylediği bu ninniler, ninni türünün taşıdığı klasik bağlamın yanında; Freudyen bir okumayla psikanalitik açıdan yorumlandığında, kadın edilgenliğinin anne etkinliği ile bastırıldığı şeklinde de düşünülebilir\*. Bununla birlikte özellikle Nakıyye için; onun daha çocukken annesiz kalması üzerine, ‘anne yarısı’ olarak Şeref Hanım’ın ona annelik etmesiyle gelişen ayrı bir duygusal bağ da söz konusudur. Divan’daki ilk ninni örneği olan “Ninni Der-Hakk-ı Mîr Nebîl” (Arslan 2002: 224-227), murabba nazım şekliyle ve Nebîl hakkında söylenmiştir:

Diñle ki oldu beyân  
Matlab u maksûd-ı cân  
Olasın oğlum hemân  
Gâlib-i her şâ’irân

Canın maksadı ve meramı beyan oldu, dinle. Oğlum, her şairin Gâlib’i olasın.

\* Bu psikanalitik yorumun dayandığı kuramsal arka plan için bkz. Sigmund Freud, “Kadınlık”, *Psikanaliz Üzerine*. Çev. A. Avni Öneş, İstanbul, 1991.

Hâfız u Sâ'ib degil  
Nâbî vü Tâ'ib degil  
Vehbî vü Râgıb degil  
Cümleyi geç bî-gümân

Hâfız ve Sâ'ib, Nâbî ve Tâ'ib, Vehbî ve Râgıb değil, şüphesiz hepsini geç.

Nâz u letâfet saña  
Dâye vü lâlâ ola  
Ehl-i suhan ede tâ  
Her sözünü hırz-ı cân

Söz ehli / şairler, her sözünü can muskası edene kadar; naz ve incelik, sana dadı ve lala olsun.

Eyleyip Allâh kerem  
Nutka gelirsin ne dem  
Dilerim ey gonca-fem  
Ede fasîhü'l-lisân

Ey gonca ağızlı, Allah kerem eyleyip konuşmaya başladığın zaman düzgün söz söylemeni dilerim.

Ağlama ey verd-i al  
Em memeden lezzet al  
Cüz'i n'olur hâba dal  
Niceye dek bu figân

Ey kırmızı gül, ağlama. Meme em, lezzet al. Ne olur biraz uykuya dal. Bu ağlama ne zamana kadar?

Tûtî-i bâğ-ı fu'âd  
Şîr ü şekerse murâd  
İstediginden ziyâd  
Al olasın şâdmân

Gönül bahçesinin papağanının istediği süt ve şekerse, istediğinden fazla al ki mutlu olasın.

Midhate şâyestesin  
Tıfl u nev-restesin  
Mehd-i dile bestesin  
Şimdilik ey nev-civân

Ey genç delikanlı; şimdilik övmeye layıksın, çocuk ve yeni yetişmişsin, gönül beşiğine bağlısın.

Gül açıl o şûh u şen  
Ey gül-i nâzik-beden  
İşte bu ninniyle sen  
Eyle dilin bir zamân

O şuh ve şen, gül ve açıl. Ey nazik bedenli gül, işte bu ninniyle sen bir zaman gönlünü eyle.

Sabr et eder Kirdgâr  
Mâhiyetiñ âşikâr  
Derseñ olam nâm-dâr  
Zühd ile ol râygân

Sabret, Tanrı aslını aşikar eder. Meşhur olayım dersene, züht ile beyhude ol.

Hâsılı ‘ömrüm Nebîl  
Dünyede ol bî-‘adîl  
Her hüner ü ‘ilmi bil  
Kim olasın nükte-dân

Ömrümün hasılı Nebîl, dünyada benzersiz ol. Her hüner ve ilmi bil ki nüktedan olasın.

Olma meded bî-haber  
Ehl-i dil ol ey püser  
Saña tutarsañ yeter  
Pend-i dil-i nâ-tüvân

Habersiz olma, yardım et. Ey çocuk, gönül ehli ol. Âciz gönlün nasihatini tutarsan sana yeter.

Añla hakikat nedir  
Râh-ı tarikat nedir  
‘Aşk u mahabbet nedir  
Kalmaya remz-i nihân

Hakikat nedir, tarikat nedir, aşk ve muhabbet nedir anla. Gizli remiz kalmasın.

Herkese ey nâzenîn  
Eyle tevâzu’ hemîn  
Olma sakın ‘ayb-bîn  
Kim bulasın nâm u şân

Ey nazik/nazlı, herkese daima tevazu eyle. Sakın ayıbı görme ki meşhur olasın.

Kat’-ı cidâl etmede  
Terk-i celâl etmede  
Kesb-i kemâl etmede  
Sa’y-ı belîğ et hemân

Kavgayı kesmede, kızgınlığı terk etmede, olgunluk kazanmada emek harcayıp gereği gibi çalış.

Gözle edeb subh ü şâm  
Herkese et ihtirâm  
Nâz ile eyle hırâm  
Ey gül-i nev-res fidân

Ey yeni yetişmiş gül fidanı; sabah akşam edep gözle, herkese saygı göster, naz ile salın.

Hayr ola her niyyeti  
Sa'd ola her sâ'ati  
Geldi du'â nevbeti  
Olalım âmîn-künân

Her niyeti hayır olsun. Her saati uğurlu olsun. Dua nöbeti geldi, Amin diyelim.

'Ömr-i firâvânına  
'Akl ile 'irfânına  
Şöhretine şânına  
Reşk ede halk-ı cihân

Dünya halkı; uzun ömrünü, aklını ve irfanını, şöhretini ve şanını kıskansın.

Oldu çün ey nûr-pâş  
Hazretine nâm-dâş  
Dilerim asla hırâş  
Çekmesin ol dil-sitân

Ey nur saçan, yanına/önüne adaş olduğu için o gönül ülkesi asla tırmalanmasın dilerim.

Yâveri Sıddîk ola  
Hem-demi tevfiik ola  
Mazhar-ı tahkîk ola  
Her dem ü her vakt ü ân

Her zaman ve daima yardımcısı Hz. Ebubekir olsun. Arkadaşı, Tanrı'nın yardımı olsun. Doğruluğun mazharı olsun.

Ol dür-i pâkiñ Şeref  
Görmedi mislin selef  
Eyleye hayrû'l-halef  
Hazret-i Allah hemân

Şeref, öncekiler o temiz incinin benzerini görmedi. Allah onu hemen hayırlı oğul yapsın.

Ardından, "Ninni Berây-ı Besîm Beg" (Arslan 2002: 227-228) başlıklı murabba gelir:

Ey dür-i bahr-ı merâm  
Hakka bu her kez ricâm  
Saña çü bedr-i tamâm  
Herkes ede ihtirâm

Ey dilek denizinin incisi, her defasında Tanrı'ya ricam budur ki sana ayın on dördü gibi herkes hürmet etsin.

Dilerim 'âlemde ben  
Oyna vü gül şâd u şen  
Mehd-i letâfetde sen  
Zevk ile ol müstedâm

Ben dünyada oyna, gül, mutlu ol isterim. Sen letafet beşiğinde zevkle daim ol.

Eylemesin ey güher  
Kimse saña bed-nazar  
Hüsnüñe şems ü kamer  
Reşk ede her subh ü şâm

Ey mücevher, kimse sana kötü gözle bakmasın. Güneş ve ay sabah akşam güzelliğini kıskansın.

Em meme feryâdı ko  
Yat uyu ey mâh-rû  
İşte saña ninni bu  
Eyle dilin şâd u kâm

Ey ay yüzlü; meme em, ağlamayı bırak, yat uyu. İşte sana ninni bu. Gönlünü mutlu et.

Kasdımı etdim beyân  
Dinle Besîmim amân  
Şâ'ir-i şîrîn-zebân  
Olmağa et ihtimâm

Aman Besîmim dinle, niyetimi anlattım. Tatlı dilli bir şair olmak için dikkat ve gayretle çalış.

Pendimi eyle kabûl  
Gönlümü etme melûl  
Ey püser ehl-i dil ol  
İster isen nîk-nâm

Öğüdümü kabul et. Gönlümü üzme. Ey oğul, iyi adlı olmak istersen gönül ehli ol.



Nazm-ı nefisde Nazîm  
Şi'r-i selîsde Fehîm  
Tab'-ı zarîfde Nedîm  
Olmağa sa'y et müdâm

Hoş/Güzel nazımda Nazîm, düzgün/akıcı şiirde Fehîm, zarif şairlik mizacında Nedîm gibi olmak için daima çalış.

Ey lebi âb-ı zülâl  
Olma sakın belh-makâl  
Lü'lü' ü cevher misâl  
Çıka dilinden kelâm

Ey tatlı su dudaklı, sakın ahmakça sözler söyleme. Söz dilinden inci ve cevher misali çıksın.

'Aşka refik olmağa  
Ehl-i tarîk olmağa  
Kand-ı dakîk olmağa  
Etme lebin iltizâm

Aşka dost olmak, yol ehli olmak, toz halinde şeker olmak için dudağını lüzumlu sayma.

Budur usûl-i selef  
Eyleme vakti telef  
Başla du'âya Şeref  
Söz bula tâ kim hıtâm

Şeref, öncekilerin usulü budur: Vaktini telef etme, duaya başla ki söz sona ersin.

Ey gül-i nahl-i murâd  
Ola derûnuñ güşâd  
Vere kemâl-i ziyâd  
Saña cenâb-ı Hudâm

Ey dilek fidanının gülü, için açık/ferah olsun. Tanrım sana fazla olgunluk/yetkinlik versin.

Kendini hicrândan  
'Aklını noksândan  
'Ömrünü pâyândan  
Hıfz ede Rabbü'l-enâm

Bütün mahlukların Tanrısı, (onun) kendisini ayrılıktan, aklını eksiklikten, ömrünü sondan korusun.

Üçüncü murabba, “Bir Çocuk İçin Yapılan”dır (Arslan 2002: 229) ve Nakıyye için söylenmiştir:

Ey semen-i cân-fezâ  
V'ey gül-i bâğ-ı edâ  
Bülbül-i sahn-ı vefâ  
Sağ olasın dâ'imâ

Ey cana can katan yasemin ve ey eda bahçesinin gülü, vefa meydanının bülbülü, daima sağ olasın.

Yat uyu çekme mihen  
Süt için ey sîm-ten  
İşte meme işte sen  
Etme figân u bukâ

Yat uyu, eziyet çekme. Ey gümüş göğüslü, süt iç. İşte meme işte sen, ağlayıp inleme.

Ninni ile egleyim  
Ben de safâ eyleyim  
Kendiñi bil söyleyim  
Soñra Nakıyyem saña

Ninni ile avutayım. Ben de sefa eyleyeyim. Sonra Nakıyyem sana “kendini bil” diyeyim.

Saña niyâzım budur  
Sûz u güdâzım budur  
Âdeme lâzım budur  
Yaz oku subh ü mesâ

Sana yalvarmam budur. Yanıp yakılmam budur. İnsana lazım budur. Sabah akşam yaz, oku.

Vakti ile işle iş  
Öğren edeb hem nakış  
Gâhîce de dik dikiş  
Olmaya vaktin hebâ

Vakti ile iş işle. Edep ve nakış öğren. Bazen de dikiş dik. Vaktin heba olmasın.

Ola lisânîñ fasîh  
Hulk ü cemâliñ melîh  
İşleme fi'l-i kabîh  
Bir vakit ey dil-rübâ

Ey gönül alan; dilin düzgün/açık, huyun ve yüz güzelliğın tatlı olsun. Bir vakit ayıp iş işleme.

Dilerim ey ter-zebân  
Ol kadar ol nükte-dân  
Gıpta edip şâ'irân  
Reşk ede bây u gedâ

Ey taze dilli; dilerim o kadar nüktedan olursun ki, şairler gıpta edip zengin ve fakirler kıskanır.

Ede o 'âlî-güher  
Mehd-i safâyı makar  
Görmeye yâ Rab keder  
Çekmeye cevır ü cefâ

O yüce cevher, sefa beşîğini karargâh etsin. Ya Rab; keder görmesin, eziyet çekmesin.

Ehl-i tabî'at ola  
Râğıb-ı sohbet ola  
Tâlib-i ülfet ola  
Hem de mizâc-âşinâ

Zevk sahibi, sohbeta istekli, görüşüp konuşmaya talip ve bir de mizacı bilindik olsun.

Şart-ı tarîkat bile  
Kadr-i hakîkat bile  
Resm-i mahabbet bile  
Kalmaya bî-behre tâ

Tarikat şartı, hakikat değeri, muhabbet tarzı bile nasipsiz kalmasın.

Düşme Şeref çâreme  
Ekme nemek yarama  
Şimdi ciger-pâreme  
Geldi zamân-ı du'â

Şeref, çareme düşme. Yarama tuz basma. Şimdi ciğer parçama dua zamanı geldi.

‘Ömr ü kemâlin ziyâd  
Tâli’ u bahtın güşâd  
Gönlünü gâyetle şâd  
Ede cenâb-ı Hudâ

Tanrı; ömrünü ve yetkinliğini uzun, talihini ve bahtını açık, gönlünü fazlasıyla mutlu etsin.

Aradan yıllar geçer, küçük Nakıyye büyür ve o da teyzesi gibi şiirle ilgilenmeye başlar. Klasik şiirin kadın şairlerinden biri olarak Nakıyye Hanım Divanı’nda da murabba nazım şekliyle kendi kızı için söylenmiş bir “Ninni” (Şentürk 2010: 216-218) metni bulunmaktadır:

Ey güher-i tâc-dâr  
V’ey der-i ‘âlî nizâr  
Zâtıñı Rabbü’l-‘ibâd  
Dâ’im ede ber-murâd

Ey taç sahibinin cevheri ve ey yüce kapının zayıfı, ibadet edenlerin Tanrısı seni daima isteğine kavuştursun.

Ol mül-i câm-ı amân  
Midhata şâyân hemân  
Der gören ehl-i dilân  
Mısra’-ı ber-ceste-zâd

O emlilik/korkusuzluk kadehinin şarabı, övgüye layıktır. Gören gönül ehli, “berceste mısradan doğmuş” der.

Saña kerîmem kerem  
Dâye-i ‘izz ü ni’am  
Senden ümîdim bu dem  
Olmayasın bed-nihâd

Kızım, yücelik ve nimetler dadısı sana cömert. Şimdi senden ümidim, kötü huylu olmamandır.

Şi’r ile ey dil-fezâ  
Râgıba ol reh-nümâ  
Fıtnat ü Leylâyı tâ  
Etmeye hiç kimse yâd

Ey gönül açan, şiir ile Râgıb'a yol açıcı ol. Fitnat ve Leyla'yı hiç kimse hatırlamıyor.

Hem ediben sû-be-sû  
'İlm ü hüner cüst u cû  
Gûşîş eyle yaz oku  
Oldur 'irfân-ı güşâd

Her tarafta ilim ve hüner arayarak çalış, yaz, oku. Açılma irfanı odur.

Mihr-i safâda bu şâm  
Yat uyu ey bedr-i tâm  
Şîr ü şekerden müdâm  
Kesb edegör zevk-i şâd

Ey ayın on dördü, bu gece sefa güneşinde yat uyu. Süt ve şekerden daima mutluluk zevkini al.

Kıl Nakıyye bî-karâr  
Bendeligin âşikâr  
Ol mehiñ emr-i zikâr  
Eyleye 'ömrün ziyâd

Ey kararsız Nakıyye, kulluğunu açık et. Erkeklerin emri, o ayın (ay gibi güzelin) ömrünü uzatsın.

Klasik şiirin bir başka kadın şairi Naciye Hanım, devrinin meşhur süreli yayınlarından biri olan Hanımlara Mahsus Gazete'nin altmışıncı sayısına bir ninni ile katılmıştır. "Hemşîre Ninnisi" (Cunbur 2011: 193-195) adlı bu ninni, muhammes nazım şekliyle söylenmiştir:

Uyu ey tıfl-ı melek-şânım uyu  
Uyu ey necm-i dırahşânım uyu  
Uyu ey gonca-i handânım uyu  
Uyu ey neşve-res-i cânım uyu  
Uyu ey tuhfe-i Yezdânım uyu

Uyu ey melek şanlı çocuğum, uyu. Uyu ey parlak yıldızım, uyu. Uyu ey gülen goncam, uyu. Uyu ey canımın neşe yetiştiricisi, uyu. Uyu ey Tanrı armağanım, uyu.

Uyu kim hâline hayrân olayım  
Sevinip şevk ile handân olayım  
Handeñe dideñe kurbân olayım

Sen uyu ben de nige**h**-bân olayım  
Uyu ey me**h**ar-ı vicdânım uyu

Uyu ki haline şaşırıyım, sevinip keyifle güleyim. Gülüşüne, gözüne kurban olayım.  
Sen uyu ben de gözcü/bekçi olayım. Uyu ey vicdanımın övüncü, uyu.

Hani hurşîd-i münevver gitdi  
Lâne-i nevmine hicret etdi  
Kesilip savt u şamâtât bitdi  
Bilemem gönlünü kim incitdi  
Uyu gâyetle perîşânım uyu

Hani ışıklı/aydınlık güneş gitti, uyku yuvasına göçtü. Ses seda kesilip şamata bitti.  
Gönlünü kim incitti bilemem. Uyu benim çok perişan olmuşum, uyu.

Uyu da anneni gör rüyâda  
Ne var anlatsın öbür dünyâda  
Orada rûhu saña âmâde  
Gayrı gel hatme ver o feryâda\*  
Uyu ey reşk-i sürûşânım uyu

Uyu da rüyanda anneni gör. Öbür dünyada ne var anlatsın. Orada ruhu sana hazır.  
Gel gayrı, o feryadı bitir. Uyu ey meleklerin kıskandığı, uyu.

İstirâhat demi gelmiş çatmış  
Pister-i râhate ‘âlem yatmış  
Ay bile ebr içine cân atmış  
Seni cinler mi ‘aceb aldatmış  
Uyu ey mihr-i yetîmânım uyu

Dinlenme zamanı gelmiş çatmış. Dünya rahat yatağına yatmış. Ay bile bulut içine  
can atmış. Acaba seni cinler mi aldatmış? Uyu ey yetimlerin güneşi, uyu.

A melek yavrusu tıfl-ı dil-bâz  
Pendimi diñle sükût et de biraz  
Kalmadı ninniye bende âvâz  
Bitmedi sende yine aslâ nâz  
Uyu ey bâ’is-i efgânım uyu

A melek yavrusu, gönül eğlendiren çocuk, nasihatimi dinle de sus biraz. Bende  
ninniye ses kalmadı. Sende yine asla naz bitmedi. Uyu ey ağlamalarımın sebebi, uyu.

\* o: –

Felegiñ lutfuña asla kanma  
Dehr-i bî-mihre sakın aldanma  
Beni bu ‘âlemi bâkî sanma  
Uyu artık uyu yaltaklanma  
Uyu ey server-i hûbânım uyu

Feleğin lutfuna asla kanma. Sevgisiz/Şefkatsiz dünyaya sakın aldanma. Beni, bu alemi kalıcı sanma. Uyu artık uyu, yaltaklanma. Uyu ey güzel reisim, uyu.

Hani o melce-i şefkat mâder  
Hani o kân-ı muhabbet mâder  
Hani o mihr-i mürüvvet mâder  
O da mahv oldu nihâyet dâder  
Uyu ey pertev-i çeşmânım uyu

O şefkat sığınağı olan anne hani? O sevgi ocağı olan anne hani? O cömertlik/iyilikseverlik güneşi olan anne hani? O da mahvoldu sonunda kardeş. Uyu ey gözlerimin ışığı, uyu.

Şerhalar açdı ten-i nerminden  
Sanki sârr aldı felek hasmından  
Kıldı mahrûm bizi bezminden  
Geçecek hâke yarın şerminden  
Uyu uyu ey murğ-ı gülistânım uyu

Yumuşak vücudunda yarıklar açtı. Sanki felek düşmanında sevinçli haber aldı. Bizi meclisinden mahrum bıraktı. Yarın utancından toprağa geçecek. Uyu ey gül bahçemin kuşu, uyu.

Sevgili annemiz öldü öleli  
Yıkılıp gitdi bu beytin temeli  
Kalmadı gönülümüñ asla emeli  
Uyu ey bâ'is-i ahzânım uyu\*

Sevgili annemiz öldü öleli, bu evin temeli yıkılıp gitti. Gönülümün asla emeli kalmadı. Uyu ey kederler sebebim, uyu.

Baňa bak eyledigim nevhâya bak  
Döktüğüm kanlı sıcak reşhâya bak  
Kalbime açdığı şerhâya bak  
Çeşm-i ‘âlemde sönük lemhâya bak  
Uyu ey neyyir-i tâbânım uyu

\* Şiiri alıntıladığımız kaynakta bu bölüm bir mısra eksik olarak beşlik değil dörtlüktür.

Bana bak, ölüye nasıl sesli ağladığıma bak, döktüğüm kanlı sıcak damlaya bak. Kalbime açtığı yarığa bak. Dünyanın gözündeki sönük parlıtya bak. Uyu ey parlak güneşim, uyu.

Hak beni hüznden îcâd etmiş  
Nâle vü giryeyi mu'tâd etmiş  
Hüznümü ye'simi müzdâd etmiş  
Fikrimi göñlümü ber-bâd etmiş  
Uyu ey derdime dermânım uyu

Tanrı beni hüzünden yaratmış. Ağlama ve inlemeyi adet etmiş. Kederimi, üzüntümü artırmış. Düşüncemi, gönlümü perişan etmiş. Uyu ey derdime dermanım, uyu.

Uyumazsañ büyümezsın melegim  
A benim sevgili nâzik çiçeğim  
Melegim gül-dehenim gözbebegim  
Gitmesin bîhûde ninnim emegim  
Uyu ey dilber-i nâzânım uyu

Meleğim, uyumazsan büyümezsın. A benim sevgili, nazik çiçeğim. Meleğim, gül ağzlım, gözbebeğim. Ninnim, emeğim boşa gitmesin. Uyu ey nazlı dilberim, uyu.

Hele bak encüme bî-fer kalmış  
Demek onlar dahi nevme dalmış  
Senin âh uykunu Allâh almış  
Mehi feryâd u figâna salmış  
Yeter artık yeter efgânım uyu

Hele güçsüz/ışsızsız kalmış yıldızlara bak. Demek onlar da uykuya dalmış. Ah senin uykunu Allah almış. Ayı feryat figana salmış. Yeter artık ağlamalarım yeter, uyu.

Divan şiirindeki özel ninni metinleri dışında, terim olarak da bazı şiirlerde ninni sözcüğüyle karşılaşılmaktadır. Örneğin, Şakir Mehmed Divanı'nda yer alan ve sevgili için Nedîmâne tarzda yazılmış bir şarkının (Yanbal 2009: 934) ikinci altılığında 'ninni' geçmektedir:

Nâz öğrenmiş ninesinden  
Ninni kuzum demesinden  
Öpebilsem memesinden  
Yandım 'aşkıñ hevesinden  
Kime cânım penbe hâre  
Sînem oldu pâre pâre

Ninesinin "ninni kuzum" demesinden naz öğrenmiş. Memesinden öpebilsem. Aşkın



hevesinden yandım. Canım, pembe hare kime? Göğsüm parça parça oldu.

Yine XIX. yüzyıla ait iki divanda mevcut iki tarih manzumesinde de ninni terimine rastlanmaktadır. Bunlardan ilki, Trabzonlu Emin Hilmi'nin vilayet merkezi yazı işleri müdürünün yeni doğan oğlu için yazdığı manzumesinde (Duman 2010: 300) tarih düşürdüğü son beyittir:

Dâyesi dedi iki ninni ile târîhin

Girdi gehvâre-i hestîye Muhammed Tâhir

Dadısı iki ninni ile tarihini söyledi. Mehmed Tâhir, varlık/var olma beşiğine girdi.

İkincisi ise, İbrahim Raşid'in padişah II. Abdülmecid'in kızı Refia Sultan'ın doğumunu kutlamak üzere yazdığı bir tarih manzumesinde (Çetin 2006: 141) olup son beyitten bir önceki beyittir:

Geldi tenşît ü du'âya ne güzel bu mısra'

Ninni dendikçe ede 'ömrünü efvân Mennân

Ne güzel, bu mısra şenlendirme ve duaya geldi. İhsanı bol Tanrı, ninni dendikçe ömrünü uzatsın.

### Sonuç:

Klasik şiirde ninni üzerine hazırladığımız bu yazıyla, zaman aralığı olarak belirlediğimiz 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın sonuna dek ulaşabildiğimiz metinleri taradık. Tespitlerimizin bizi götürdüğü sonuçları aşağıdaki değerlendirmeye veriyoruz:

- 7 şaire ait 10 şiir metni bulunmuştur. Bu şiirlerden 5'i erkek, 5'i kadın dilinden söylenmiştir.
- Şiirlerden 1 tanesi müstakil bir mesnevi, 8 tanesi divan, 1 tanesi de gazete içindedir.
- Nazım şekilleri açısından şiirlerden 1'i tardıyye, 2'si şarkı, 4'ü murabba, 1'i muhammes ve 2'si de kıt'a-i kebire biçimindedir.
- Şiirlerin hepsi aruz vezniyle yazılmış olup 1'i mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün, 1'i fâ'ilâtün / fâ'ilâtün, 1'i fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün, 2'si fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün, 1'i fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün ve 4'ü de müfte'ilün / fâ'ilün kalıbındadır.
- Şiirlerde ninni ile ilgili olarak "hâb", "uyu-", "şeb", "gece", "mâder", "dâye", "lâlâ", "e e de-", "ninni kuzum", "dinle-", "du'â", "lâne-i nevm", "uyumazsañ büyümezsın" gibi kavramlar yer almaktadır.
- Bazı şiirlerden, ninni söyleyicilerinin dadı, şairin kendisi (teyze veya abla sıfatıyla) ve nine olduğu öğrenilmektedir.
- Şiirlerde bebekle ilgili olarak "kımât", "mehd", "gehvâre", "mehd-i dile beste", "âh u fiğân", "zâr", "ağla-", "feryâd", "bükâ", "efğân", "nutka gel-", "meme em-", "şîr",

“süd”, “yat-”, “uyu-”, “hâba dal-”, “nâz” gibi sözcüklere rastlanmaktadır.

- Bebeğe yüklenen temsili değerler ve sesleniş ifadeleri bakımından şiirler hayli zengindir: “ey mâh”, “ey gönca”, “ey nergis-i ‘aşk”, “ey semen-ber”, “oğlum”, “ey gönca-fem”, “ey verd-i al”, “ey nev-civân”, “ey gül-i nâzik-beden”, “ey püser”, “ey nâzenîn”, “ey gül-i nev-res-fidân”, “ey dür-i bahr-ı merâm”, “ey güher”, “ey mâh-rû”, “Besîmim”, “ey gül-i nahl-ı murâd”, “ey semen-i cân-fezâ”, “ey gül-i bâğ-ı edâ”, “ey sîm-ten”, “Nakıyyem”, “ey dil-rübâ”, “ey ter-zebân”, “ciger-pârem”, “ey güher-i tâc-dâr”, “kerîmem”, “ey dil-fezâ”, “ey bedr-i tâm”, “ey tıfl-ı melek-şânım”, “ey necm-i dirahşânım”, “ey gönca-i handânım”, “ey neşve-res-i cânım”, “ey tuhfe-i Yezdânım”, “ey mefhar-ı vicdânım”, “ey reşk-i sürûşânım”, “ey mihr-i yetîmânım”, “a melek yavrusu”, “ey bâ’is-i efgânım”, “ey server-i hûbânım”, “ey pertev-i çeşmânım”, “murg-ı gülîstânım”, “ey bâ’is-i ahzânım”, “ey neyyir-i tâbânım”, “ey derdime dermânım”, “melegim”, “a benim sevgili nâzik çiçeğim”, “gül-dehenim”, “gözbebegim”, “ey dilber-i nâzânım”.

- Bazı şiirler, ninni söylenen bebeğin kim olduğuna dair bilgiler de vermektedir. Bu bilgiler; şiirin başlığında ya da içerisinde bebeğin isminin söylenmesi (Nebîl, Besîm, Nakıyye, Refî’a, Mehmed Tahir), akraba olarak şaire yakınlık derecesinin belirtilmesi (“kerîmem”, “hemşîre”, “dâder”), akrabalık dışında da sultan kızı veya bir mülki amirin oğlu olma gibi hiyerarşik konum belirtme şeklindedir.

- Bir ninnide anne ile ilgili verilen hükümler, hele ki o annenin artık hayatta olmadığı da düşünülürse, herkesin annesi için geçerli ve gayet de duyguludur. Anne şefkat sığınağıdır, sevgi ocağıdır, cömertlik güneşidir. Annenin olmayışı, evin temelden yıkılması gibi gönlü emelsiz bırakır.

- Ninni ve şiir arasında kurulan ilişki de hayli çarpıcıdır. “İnşâd eyle-” ifadesiyle, bu metinlerin birer ninni şiiri olduğunun altı çizilmiştir.

- Ninnilerin en belirgin unsurlarından biri olan tekrarlar bazen ikilemeler halinde (“uyu uyu”), bazen bir şarkı nakaratı olarak (“ninni ağam ninni paşam ninni”), bazen de eski edebiyattaki ‘târsî’ sanatını anımsatan deyişbilimdeki ön ve art yinelemeler ile paralel yineleme ve/veya ek yinelemesinin bir kombinasyonu şeklinde (“uyu ey tıfl-ı melek-şânım uyu / uyu ey necm-i dirahşânım uyu” veya “hani o melce-i şefkat mâder / hani o kân-ı muhabbet mâder”) göze çarpmaktadır.

- Ninnilerin ne amaçla söylendiği konusunda şiirlerden bilgi edinmek mümkündür. Bebek açısından onu uykuya hazırlamak, ağlayıp inlemesini kesmek, rahat ettirmek, sevdiğini göstermek, övmek, gönlünü mutlu etmek, avutmak, öğüt vermek için ninni söylenmektedir. Bebeğin uzun ömürlü olması, gelecekte akıllı, bilgili, iyi huylu, mutlu, kederden uzak, gönlü ferah, zevk sahibi, hoş sohbet, bahtı açık, şan ve şöhret sahibi, ailesine karşı hayırlı bir evlat olması, doğruluktan ayrılmaması, eziyet çekmemesi, herkesin ona saygı göstermesi, kimsenin kötü gözle bakmaması, her isteğine kavuşması ve Tanrı’nın ona yardım etmesi için dua edilmektedir. Bazen de bebeğin ölmüş annesini rüyasında görmesi ve böylece ruhlar arası buluşma dileğiyle ninni okunmaktadır. Söyleyici açısından ise; bebeğe duyduğu sevgiyi anlatmak, onun koruyucusu olmak, söylediği ninni ile sefa bulmak ya da tam tersine üzüntü ve acısını dile getirmek söz konusudur.

• Ninnilerden bazıları, insana ve insan olma meselesine dair ontolojik çıkarımlar ile toplumsal davranış kalıpları içermektedir: İyi adla anılmak için gönül ehli olmak, sabretmek, edepli olmak, herkese saygı göstermek, mütevazı olmak, nasihat dinlemek, habersiz/bilgisiz olmamak, her hüner ve ilmi bilmek, nazik ve nüktedan olmak, ayıp işlememek, işlenen ayıbı görmemek, kavga etmemek, kızgınlığı bırakmak, vaktini heba etmemek, işi vaktinde yapmak, kalıcı olmayan bu dünyaya bağlanmamak, kendini bilmek, olgunluk/yetkinlik kazanmak, ele aldığı her konuda emek harcaayıp gereği kadar çalışmak gibi.

• Kimi ninnilerdeki tavsiye, dilek ve temennilerden ise; ilk aşamada tasavvufu ilgili, daha üst düzeyde de yine ontolojik olarak bazı dikkatler çıkmaktadır: Hakikat-tarikat-aşk ve muhabbetin ne olduğunu anlamak, gizli remizleri öğrenmek, yol ehli olmak gibi.

• Bir ninnide, genel olarak kız çocuklarının yetiştirilmesi üzerine bir takım kültürel kodlar verilmiştir: Yazıp okumalı, şiirle uğraşmalı, dikiş-nakış öğrenmelidirler.

• Bazı ninnilerden bir şairin nasıl olması gerektiğine dair okumalar da yapılabilmektedir. Özellikle iki kadın şairin, Şeref Hanım ve Nakıyye Hanım'ın metinleri bu yönden gayet ayrıntılıdır. Şeref Hanım yeğenlerinin, Nakıyye Hanım da kızının şiirle ilgilenmesini istemektedir. Nitekim Nebîl ve Nakıyye, teyzelerinin bu dileğini ileriki yaşlarında birer şair olarak yerine getireceklerdir. Dizelerde, telmih yoluyla Hâfız, Sâ'ib, Nâbî, Tâ'ib, Vehbî, Râgıb, Gâlib, Leylâ, Fıtnat gibi İran ve Osmanlı şiirinin ünlü isimleri anılmaktadır. Hatta biraz daha detaya inilerek yine anıştırma ile hoş/güzel nazımda Nazîm, düzgün/akıcı şiirde Fehîm, zarif şairlik mizacında da Nedîm örnek gösterilmektedir. Şair dediğin sabah akşam okuyup yazmalı, tatlı dilli olmalı, düzgün/açık söz söylemeli, ahmakça söz söylemekten kaçınmalı, söz dilinden inci ve cevher misali çıkmalı, her sözü can muskası olmalı, daima dikkat ve gayretle çalışmalı, ilim ve hüner aramalı, şiiri ile yol açıcı olmalı, ölümünden sonra da adı anılmalı, herkes ona gıpta etmelidir.

## KAYNAKLAR

ARSLAN, M. (2002). Şeref Hanım Divanı. İstanbul, Kitabevi.

------. "Nâciye Hanım, Nuhkuyulu" (30 Eylül 2014) 8 Nisan 2016. <<http://www.turkedebiyatilisimlersozlugu.com>>

CUNBUR, M. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Kadın Şairleri*. Ankara, Türkkad Genel Merkezi Yayınları.

ÇETİN, K. (2006). "Raşid (1310? - 1892) ve Divan'ı İnceleme – Tenkitli Metin". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.

ÇİĞ, M. İ. (2002). *Ortadoğu Uygarlık Mirası*. İstanbul, Kaynak Yayınları.

DUMAN, M. (2010). "Trabzonlu Emin Hilmi Hayatı-Eserleri-Edebi Kişiliği ve Divanının Metni". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

ELIADE, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara, Gece Yayınları.

GÖLPINARLI, A. (1971). *Şeyh Gâlib Divan Hüsn ü Aşk Seçmeler*. İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

- KRAMER, S. N. (1998). *Tarih Sümer’de Başlar*. Çev. Hamide Koyukan. İstanbul, Kabcacı Yayınevi.
- ONG, W. J. (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul, Metis Yayınları.
- ŞENTÜRK, D. (2010). “19. Yüzyıl Şairlerinden Hatice Nakıyye Hanım’ın Divan’ının Transkripsiyonlu Metni ve İncelenmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- YANBAL, S. (2009). “Şakir Mehmed Efendi Divanı (Metin-İnceleme)”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

## ÖZ

### NİNNİYİ DİVAN ŞAİRLERİNDEN DİNLEMEK

Ninniler bebeği uyutmak, rahatlatmak, ağlamasını kesmek için belli bir ezgi ve ritmik sallamalar eşliğinde söylenen şiirlerdir. Taşdıkları anlam aktarımlarıyla yerelden evrensele uzanan bir kültürel bellek aktarıcısıdırlar. Türk edebiyatında Halk şiirinin anonim ürünlerinden biri olarak bilinen ninni, Divan şiirinde şairi belli birer edebi mahsul olarak görölmektedir. Bu yazı vesilesiyle, 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın sonuna dek tarayabildiğimiz metinlerden hareketle bir tespit ve değerlendirme yapmaya çalışacağız. Bazı divanlar ve mesneviler ile bir gazetede karşılaştığımız aruzla yazılmış şiirler örneklem alanımızı oluşturmaktadır. Ninni, klasik şiirde özellikle kadın şairlerin yaratıcılığında karşımıza gelmektedir. Şeref Hanım, Nakıyye Hanım ve Naciye Hanım bu anlamda öne çıkan isimlerdir. Ninnilerini murabba ve muhammes nazım biçimiyle yazmışlardır. Ancak biri çok meşhur bir şairin olmak üzere -şimdilik tespit edebildiğimiz- iki şiirde erkek dilinden yazıldığı da bilinmektedir. Şeyh Gâlib ve Şakir Mehmed’in metinleri bu bağlamda okunabilir. Tardıyye ve şarkı nazım biçimini kullanmışlardır. Terim olarak ise, doğum kutlamalarını anlatan bazı tarih manzumeleri ile bir şarkıda ninni sözcüğüne rastlanmaktadır. Yine Şakir Mehmed’in, Trabzonlu Emin Hilmi’nin ve Raşid İbrahim’in divanlarında bu örnekler görölmektedir. Söz konusu tarih manzumeleri, kıt’a-i kebir nazım şekliyle yazılmıştır. Kimi ninnilerde tekrar unsurunun ikileme, nakarat, önceleme veya tarsî yoluyla sağlandığı göze çarpmaktadır. İyi dilekte bulunma ve dua etme, sevgi aktarımı, nasihat ve tavsiye, insana ve insan olmaya dair ontolojik ve tasavvufi çıkarımlar, kız çocuklarının yetiştirilmesi, şair olmanın gerekleri gibi pek çok unsur işlenmiştir. Ninni söyleyicisi olarak teyze, abla (ki onlar aynı zamanda şairin kendisidir), dadı ve nine geçmektedir. Bazı metinlerde, ninninin söylendiğı bebeğın

kimliği de verilmektedir. Özel isimleri veya akraba olarak şaire yakınlık dereceleri ile tanımlandıkları gibi, akraba dışında da bir padişah kızı veya bir mülki amirin oğlu olarak yine isimleri geçmek suretiyle belirtilmişlerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Ninni, Divan şiiri, gelenek, yineleme, bellek

### *ABSTRACT*

#### **LISTEN TO THE LULLABY OF THE DIVAN POETS**

Lullaby sung either to sleep and relieve baby or to silence the crying baby. It is a poem that sung with melody and rhythmic shaking. It is a cultural memory transmitters that carries meaning transfers from local to global. There are many texts written on lullaby in Turkish literature. The lullaby is anonymous product of Turkish folk poetry. It is a non-anonymous literary work in classical Turkish poetry. Lullabies are in the divans, mesnevies and a newspaper. This report will focus on ten of them especially at the end of 18 th century until the late 19 th century. Seyh Gâlib, Sakir Mehmed, Seref, Nakıyye, Naciye, Emin Hilmi and Rasid Ibrahim have said lullaby poems. Lullaby texts in classical poetry written in murabba, muhammes, tardiyye and sarki forms. It is also found in the word lullaby written poems for birthday celebration. Chorus, repetitions, foregrounding, anaphora, epistrophe and parallelism are again elements in lullabies. Lullaby tellers are aunt, sister, nanny and grandma in this poems. Baby names are said in some lullabies. It is also said that some lullabies that baby's degree of kinship according to poet. This article aims to consider the lullaby over Divan poetry and to make multiple evaluation.

**Keywords:** Lullaby, Divan poetry, tradition, repetition, memory

## 'BİRLİK VE BERABERLİK' OYUNLARI: YAKIN DÖNEM DANS SAHNESİNDE (SIRADAN) MİLLİYETÇİ SEMBOLLER VE TEMALAR

**Berna Kurt\***

Türkiye’de halk dansı performansları, ulus inşa döneminden itibaren, ‘milli kültür’ün görselleştirildiği alanlardan biri olmuştur. Seyirci beğenisini arttırmaya yönelik, teatral bir kurgu oluşturmak hedeflendiğinde başvurulan temel stratejiler; çatışma, savaş, şehit düşme, kahramanlık, ağıt yakma gibi temaları işlemek ve Türk bayrağı, Atatürk görselleri gibi milli sembolleri kullanmaktır. Özellikle sanatsal yaratıcılığın sınırlı olduğu durumlarda imdada yetişen bu tür sahneleme stratejileri, bu ‘milli kültür’ unsurlarını ortak bilinç yaratma aracı olarak görme alışkanlığımızla bağlantılıdır. Ulus inşa döneminden bu yana süregelen ‘millet olma’ halini yeniden üretme pratiklerinin birer parçasıdır. Gündelik hayatımızda rutinleşmiş / sıradanlaşmış hale gelen milliyetçilik biçimlerinin sahne üstü örnekleri olarak yorumlanmaları mümkündür.

Sahne üstündeki kurgusal ve sembolik sahneleme araçlarının değerlendirileceği bu çalışmada; *Anadolu Ateşi*, *Shaman Dans Tiyatrosu*, *Devlet Halk Dansları Topluluğu* gibi önde gelen dans topluluklarının performansları ile *Altın Adımlar* halk dansı yarışması ve *Türkçe Olimpiyatları* gibi organizasyonlarda sunulan şu gösteriler ele alınacaktır:

- 1) 2008’de TRT’nin düzenlediği ‘Altın Adımlar’ yarışmasının birincisi olan HOYAT ekibinin *Denizli* sahnesi;
- 2) Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun 2010 tarihli *Anadolu’dan Damlalar* gösterisi,
- 3) Shaman Dans Tiyatrosu’nun 2010 tarihli *7 Bölge’den 7 Tepe’ye / Doğudan Batıya*

\*Doç. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü öğretim üyesi. Dans tarihi, etnokoreoloji, performans çalışmaları vb. alanlarda çalışma yürütüyor.

gösterisi,

4) 2011’de 9. Türkçe Olimpiyatları’nda sergilenen *Beşinci Mevsim* gösterisi,

5) Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun 2012 tarihli *Türkler* gösterisi,

6) Anadolu Ateşi Dans Topluluğu’nun 2010’da seyredilen ve halen sergilenmekte olan *Anadolu Ateşi - Evolution* gösterisi.

Gösterilerin içerdiği, birçoğunun paylaştığı ‘milli kültür’ unsurları incelenecek; kolektif hafızamıza yerleşmiş olan, sıradanlaştığı ölçüde dikkat çekmez ve sorgulanmaz hale gelen milli semboller ile milliyetçi kurgular değerlendirilmeye çalışılacaktır.

### **Folklor ve (Sıradan) Milliyetçilik:**

‘Millet’, ulus-devletlerden önce ‘doğal’ olarak var olan, asli ve değişmez bir toplumsal birim değildir. Hobsbawm gibi araştırmacılar sayesinde artık “analitik düzlemde milliyetçiliklerin milletlerden önce geldiği” kabul edilmeye başlanmıştır (Hobsbawm, 1993: 24). Dolayısıyla, çeşitli milletlere atfedilen dil, din, tarih ortaklığı vd. niteliklerin milliyetçi entelektüeller tarafından inşa edilen, kurgulanan varsayımlar olduğu ortaya çıkmıştır. *Hayali Cemaatler* adlı çalışmasında yüz yüze temasın geçerli olduğu köyler dışında kalan tüm cemaatlerin “hayal edilmiş” olduğunu vurgulayan Benedict Anderson’ın Ernest Gellner’den alıntılıdığı şu ifadeler bu durumu şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Milliyetçilik, ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların var olmadığı yerde onları icat eder” (Anderson, 1993: 169).

Bir bilim alanı olarak folklor da, tarihsel bağlamda, bahsi geçen kurgu ve inşa çalışmalarının bir parçası olarak, Batılı ülkelerdeki milliyetçi hareketlerle eş zamanlı şekilde gelişmiştir. 19. yüzyılda ‘milli’ olduğu varsayılacak ‘öz’ü bulma amacıyla yürütülmeye başlanan folklor araştırmaları, dünyanın pek çok yerindeki geleneksel kültür malzemelerini derleme, kurgulama ve inşa süreçlerine kaynaklık etmiştir (Bkz. Öztürkmen, 1998 ve 2010: 252). Toplum mühendisleri, milliyetçi hareketlerin ortaya çıktığı farklı bağlamların özgün koşulları içerisinde, kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişmişlerdir. Bu amaçla “icat edilen gelenek”ler, Hobsbawm tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

“...Alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anırtırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çabası bir pratikler kümesi...” (Hobsbawm ve Ranger, 2006: 2).

Folklor alanının önemli bir parçası olan halk danslarının Türkiye’deki tarihselliği içerisinde, erken Cumhuriyet dönemi pratikleri estetik ve politik boyutlarıyla incelendiğinde, ‘Türk halk oyunları’ geleneğinin yeni ulus-devletin görsel temsilini gerçekleştirmek üzere icat edildiğini söylemek mümkündür. Hobsbawm’ın işaret ettiği üzere “toplumsal birlik-beraberliği ya da grup aidiyetini oluşturan ve sembolize eden bir gelenek”in oluşturulduğu bu süreçte, geleneksel dans malzemesi öncelikle çeşitli derleme çalışmalarıyla ‘keşfedilmiş’; daha sonra da sunum ve sahneleme çalışmalarıyla “ulusal amaçlar doğrultusunda değiştirilmiş, ritüelleştirilmiş ve kurumsallaştırılmıştır.” (Hobsbawm ve Ranger, 2006: 6, 12).

1930’lu yıllardan itibaren, özellikle Halkevleri’ndeki derleme ve sahneleme çalışmalarıyla ortaya çıkan halk danslarını sergileme formları; milli bayramlar gibi resmi kutlamalarda tekrarlanmış, eğitim vb. yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılmış; böylelikle bir çeşit gelenek oluşturulmuştur. ‘Türk kültürü’ne ait olduğu varsayılan bir dans zenginliği ortaya çıkarılmış, bu

zenginlik gurur duyulan kurgusal bir geçmişle bağlantılandırılmış ve ortak bir aidiyet duygusu yaratılmıştır. Bu tür gösterilerde kültürel sembolleri sergilendiği varsayılan ‘Türk milleti’ yüceltilmiş, seyircilere milli değerler ile davranış normları aşılanmıştır.

İcat edilen bu gelenek; devletin halk dansları alanındaki tekelinin kırılmaya başladığı 1950’li yıllardan itibaren, sayıları gittikçe artan halk oyunu dernekleri ile yarışmalar etrafında gelişim göstermiştir. Bu yıllardan sonra dansçılar, uluslararası festival ve yarışmalarda, göğüslerindeki ay-yıldızlı armalarla ülkelerini temsil etmiş; yarışmalardaki başarılar milli gurur kaynağımız haline gelmiştir. Halk dansı gösterilerinin tarihsel gelişiminde ‘milli kültür’ün devlet eliyle inşası belirleyici olduğu için, bu alanı biçimlendiren milliyetçi kurgular daha sonraki yıllarda da sürekliliğini korumuştur.

1950’li yıllardan sonra bu alanda faaliyet gösteren özneler ve yaklaşımlar çoğullaşmış çeşitlenmiş de; gösterilerde savaş, kahramanlık, şehit düşme, ağıt yakma gibi temaların işlenmesi ve Türk bayrağı, Atatürk görselleri gibi milli sembollerin kullanılması çok alışıldık bir durum haline gelmiştir. Bu tür kurgusal ve sembolik sahneleme araçlarını, Michael Billig’in *Banal Milliyetçilik*<sup>8</sup> adlı çalışmasında ifade ettiği, “*âdetleşmiş ve aşına olunmuş milliyetçilik biçimlerinin*” örnekleri olarak yorumlamak mümkündür. ‘Millet olma’ halinin politik söylemler ve kültürel ürünler için sürekli bir zemin oluşturduğunu ifade eden Billig’in verdiği şu örnek, bu çalışma açısından da ilham verici olmuştur:

“Birçok küçük vesileyle uyruklara her gün milletler dünyasındaki milli konumları hatırlatılmaktadır. Ancak bu hatırlatma o kadar aşına, o kadar sürekli ki, bir hatırlatma olarak, bilinçli bir şekilde kayda geçirilmez. Sıradan milliyetçiliğin mecazi imgesi, bilinçli olarak, ateşli bir tutkuyla sallanan bir bayrak değil; kamu binasının önünde fark edilmeden dalgalanan bayraktır. Milli kimlik tüm bu unutulmuş hatırlatıcıları kapsar. Bu yüzden, bir kimlik, ancak hayatın cisimleşmiş alışkanlıklarında bulunabilir.” (Billig, 2002: 18.)

Milliyetçilik araştırmalarında Batılı ulus-devletlerinin milliyetçiliğinin dikkate alınmadığını belirten Billig, milliyetçiliğin Batı-dışı toplumlara özgü olduğu varsayılan egzotik, tutkulu, saldırgan örneklerle sınırlandırıldığını ifade etmektedir. Ayrıca Batılı toplumdaki âdetleşmiş, aşına olunmuş gündelik milliyetçilik biçimlerinin de gözden kaçırıldığını belirtmekte ve banallığın zararsız ya da masum olmadığını vurgulamaktadır (Billig, age: 17).

Sıradan milliyetçilik, ulusları sorgusuz sualsiz kabullenene ve bu şekilde onları ‘âdetleştiren’ adi, rutin sözcükler üzerinden işlemektedir. Hatırda kalır büyük laflar yerine küçük sözcükler, yurdun sabit, fakat bilince hemen hiç çıkmadan işleyen hatırlatıcıları olurlar; ulusal kimliğimizi unutulmaz kırlarlar. (Billig, age: 111-112). Günlük gazetelerde, ana haber bültenlerinde, hava durumu raporlarında, futbol maçı tezahüratında, her sabah okullarda okunan ‘andımız’da kullandığımız dil; paralarımızın üzerindeki, resmi kurumlarımızın girişlerindeki resimler, fotoğraflar, bayraklar ve başka semboller, kısacası gündelik hayatımızda aşinalık kazandığımız ve fark edip sorgulamaz hale getirdiğimiz birçok şey bilincimize işleyen milli kimlik hatırlatıcılarıdır.

Billig’in “fark edilmeden dalgalanan bayrak” örneğinden hareketle, milli sembollerin halk dansı sunumlarındaki kullanımına dikkat etmek, kültürel ve sanatsal üretilere etki eden sıradan milliyetçilik biçimleri üzerine düşünmemize katkıda bulunacaktır. Aşağıda örnekleri verilecek olan semboller vasıtasıyla, seyirciye ‘millet olma’ halinin sürekli hatırlatılmakta

<sup>8</sup>Eserin orijinal dilindeki basım tarihi 1995’tir. Türkçe çevirisi 2002’de yayımlanmıştır: Michael Billig, **Banal Milliyetçilik**, çev. Cem Şişkolar (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, Aralık 2002).



olduğunu, ancak bu tür örneklere ‘aşinalık kazanmış olan’ seyircinin çoğu zaman bunun bilincine varmadığını söylemek mümkündür. Bu gösterilerde sıradanlaşan, dikkat çekmez ve sorgulanmaz hale gelen semboller ve temalar da, “milli kimliğin unutulmuş hatırlatıcıları” olarak, günlük yaşantımızın “cisimleşmiş alışkanlıklarından” biri haline gelmiştir.

Suavi Aydın, bu tür milli kimlik hatırlatıcılarını, yeni Türkiye devleti için eklektik bir biçimde inşa edilmiş olan ‘Türk kimliği’nin bileşenleri olarak tanımlamıştır. Aydın’a göre, ulus inşa döneminde şekillenen simgeler sisteminin belli başlı parçaları; Atatürk’ün kişiliği ve o kişiliğin parçası sayılan bazı ‘kült’ nesnelere, milli marş, bayrak, Türkiye Büyük Millet Meclisi, cumhurbaşkanının devlet temsiliyeti ve Misak-ı Milli sınırlarıdır (Aydın, 2009: 20). Cumhuriyetin ilk yıllarında toplumsal mühendislik çalışmaları yürüten aydınlar, Türk kimliğinin kurgusal bileşenlerinin Türk köylüsünde ya da halkında saf halde bulunduğu inanmaktadır. Dolayısıyla, ulus-devletin inşa sürecinde, masalsı ve mitolojik bir tarih kurgusu oluşturulmuş; saflığını korumuş halka ilişkin olduğu varsayılan ama devlet tarafından ‘millileştirilen’ folklorik bilgi de önem kazanmıştır (Aydın, 2009: 58).

Halk dansı sahnesi de, Aydın’ın değindiği kurgu ve inşa faaliyetinin, folklorik bilgiyi ‘millileştirme’ sürecinin önemli bir parçasıdır. Milli eğitim müfredatının bir parçası olarak çok küçük yaşlardan itibaren katıldığımız 23 Nisan şenlikleri, Cumhuriyet bayramları gibi -“icat edilen”- milli bayramlarda sahne alan halk oyunu ekipleri bunun en somut örneklerinden birisidir. Bayrağımızın hemen karşısına yerleşip, milli andımızı hep birlikte okuduktan ve şehitlerimizi yücelten şiirler dinledikten sonra seyrettiğimiz -ay-yıldızlı armalar taşıyan- bu halk oyunu ekipleri, ‘millet olma hali’ni öğrenme ritüelimizin ayrılmaz birer parçasıdır. Bahsi geçen semboller ile ekiplerin sergilediği danslar kolektif hafızamıza kaydolmuştur. Aşinalık kazandığımız bu tür milli semboller ile kurgular bir sahne gösterisinde karşımıza çıktığında, paylaştığımız bu ortak hafıza devreye girmekte ve bir çeşit ‘birlik ve beraberlik’ atmosferi yaratılmaktadır. Etnomüzikolog Martin Stokes, bu ortak coşkulanma sayesinde, bir bütünün / hayali bir milli cemaatin parçası olma hissiyatı yaşadığımızı belirtmektedir. Sanatın insanları bir araya getiren toplumsal bir faaliyet olduğunu, bu tür birlikteliklerin toplumsal kimliğin tam olarak ‘somutlaştığı’ güçlü bir duygusal deneyim sağlayabileceğini ifade etmektedir:

“...Belli toplumlarda müzik ve dans, geniş cemaatin kendisini cemaat olarak görmesini sağlayan yegâne araçtır... Müzik ve dans (ve bunlar üzerine konuşmak), insanları, önemli bir parçalarıyla, duygularıyla ve “cemaat”leriyle ilişki içinde olduklarını hissetmeye sevk eder.” (Stokes, 1998: 133-134).

Ulus inşa döneminden bu yana tekrarlanarak âdetleşen, Türkiye’de yetişen ve yaşayan çoğu kişinin paylaştığı kolektif hafızada yer bulan birçok unsur, yakın tarihli halk dansı gösterilerinde de sürekli yeniden üretilmektedir. Birlik ve beraberlik söylemleri, liderlik ve şehitlik kültürleri, bayrak sembolizmi, zeybek dansının yiğitlik ve savaççılık simgesi haline getirilmesi vd. birçok gösterinin ortak noktasıdır.

## **Dans Sahnesinde Sıradan Milliyetçilik:**

### **1) Birlik ve Beraberliğimiz**

Halk dansları her zaman milli birlik ve beraberliğimizin simgelerinden biri olarak yorumlanmıştır. Halay, horon vb. toplu dansları değerlendirirken en önemli değerlendirme kriterlerinden biri, ‘tek vücutmuşçasına’ ya da ‘birlik içinde’ dans edebilmektir. Bu ifadeler, önemli bir estetik kriter olan ve eş zamanlı, uyumlu bir dans icrası anlamına gelen

senkronizasyonla da ilişkilidir. Ancak halk dansı değerlendirmelerinde genellikle bu tür bir estetik kriterin ötesine geçilmekte; bir çarkın dişlileri gibi, ‘tek vücutmuşçasına’ dans edebilmek, seyirciye ortak aksiyon, birlik ve beraberlik duygusu yansıtabilmek gibi parametreler önem kazanmaktadır.\*

2008 yılında TRT 1 ekranlarında seyrettiğimiz, Türkiye’nin televizyonda yayımlanan ilk halk dansları yarışması olarak sunulan *Altın Adımlar* programında, aşına olduğumuz milliyetçi kurgular oldukça sık sergilenmiştir. Programı tasarlayan kişi Yılmaz Erdoğan’dır. Türkiye Halk Oyunları Federasyonu tarafından desteklenen yarışmaya 13 kurum katılmıştır. Jüri üyeleri Müjde Ar, Yavuz Bingöl, Aşkın Nur Yengi gibi popüler isimler ile İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi Ahmet Demirbağ’dır. Her hafta gösterileri değerlendiren jüri üyelerinin ifadelerinde ‘milli birlik ve beraberlik’ söylemi sürekli yinelenmiştir. Performanslarla ilgili yorumlara sık sık “*omuz omuza olmaya en çok ihtiyaç duyduğumuz bu günlerde*” ifadesiyle başlanmış; “*bu topraklarda yüzlerce yıldır takım oyunu oynandı*” gibi cümleler kurulmuştur.

Jüri üyelerinin ifadeleriyle “omuz omuza” halay çeken, bir çeşit “takım oyunu oynayan” dansçılar çoğu zaman Kurtuluş Savaşı’mızda da bir araya gelerek ortak mücadele yürüten farklı aidiyet gruplarını sembolize etmektedir. Bununla birlikte, çok daha önceki tarihsel dönemlere referans veren ve binlerce yıl aynı vatan topraklarını kardeşçe paylaşan farklı dinsel kimlikleri merkeze alan birlik, beraberlik kurguları da sergilenebilmektedir. Örneğin Anadolu Ateşi Dans Topluluğu’nun 1 Temmuz 2010 tarihinde Turkcell Kuruçeşme Arena sahnesinde sergilediği *Anadolu Ateşi - Evolution* gösterisinin bir bölümünde bir sema sahnesi sergilenmiş ve hemen ardından, ‘dinlerin kardeşliği’ temalı fotoğraflar gösterilmiştir. Müslümanlığın ve Hıristiyanlığın sembolleri olan ezan ve çan sesleri eşliğinde, yine aynı inanışların ibadet mekânları olan camilerin ve kiliselerin fotoğrafları aynı karede sunulmuştur. Böylelikle, farklı dinsel inançların uyumu, birlik ve beraberliği vurgulanmıştır.



1. Görsel: Anadolu Ateşi – Evolution, sema sahnesi, arka fonda cami ve kilise birlikteliği\*\*

\* Arzu Öztürkmen, Türkiye’deki halk dansı sahnelemelerinin önemli aşamaları olan 1925 tarihli Tarcan Zeybeği ile 1940’lı yıllardaki Halkevleri’nde gelişen icra ve sahneleme estetiği arasındaki sürekliliğe işaret etmektedir. Halkevleri dergilerinde yayımlanan değerlendirme yazılarında, “düzen, zerafet ve incelik” kriterlerinin yanı sıra, oyunların temposu, dramatik anlatım tarzları, kadınlar ve/ya erkekler tarafından icra edilmeleri gibi unsurlar öne çıkmaktadır. Grup uyumu, senkronizasyon ve zerafet daha sonraki tarihlerde de sürekliliğini koruyan kriterler arasında olacaktır. (Bkz. Arzu Öztürkmen, “Folklor Oynuyorum”, Kültür Fragmanları/Türkiye’de Gündelik Hayat, ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber. İstanbul: Metis Yayınları, 2003: 141-158.)

\*\* Görselin kaynağı şu link’tir: <https://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409160./805225806156900/?type=3&theaterhttps://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409160./805225806156900/?type=3&theater> [20.07.2015].

## 2) Ulu Önderimiz Atatürk

Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun 19 Şubat 2010'da Ankara'daki Gençlik Parkı'nda sahnelediği *Altın Damlalar* gösterisinde, üç farklı yörenin oyunları –sırasıyla İzmir'in 'Kızıl Buğday', Elazığ'ın 'Çayda Çıra' ve Ağrı'nın 'Çoban'- hikâyeleriyle birlikte sunulmuştur. Siperlerdeki Kurtuluş Savaşı askerlerini canlandıran üç oyuncu, sahne aralarında dansların hikâyelerini anlatmaktadır. Oyuncular final sahnesinde “*Anadolu'da acısız düğün olmadığını*” ifade ederler: “*Türk askerleri, bu topraklarda her gün düğün olsun diye savaşmaktadır.*”

Bahsi geçen üç yöre tamamlandıktan sonra, gösterinin final bölümü bir savaş sahnesine dönüşür. Çarpışma devam ederken, arka fona Mustafa Kemal Atatürk'ün Kocatepe'de çekilen ve ulusal mücadele sembolü haline gelen ünlü fotoğrafı yansıtılır. Gösteri nihayetlenmiş, gereken mesaj tek karede özetlenmiş ve seyirciden beklenen alkış alınmıştır. Türk seyircisinin kolektif hafızasında yer bulmuş önemli sembollerinden biri olan Atatürk'ün Kocatepe pozu, O'nun ulusal kurtuluş cephesindeki varlığını ortaya koymaktadır. 'Millet olma hali'mizi hatırlatan bu sembol, kolektif hafızayı hareketi geçirmiş ve seyirciler arasında bir çeşit birlik ve beraberlik coşkusu yaratmıştır.



2. ve 3. Görseller: (Sırasıyla) Mustafa Kemal'in Kocatepe'deki ünlü pozu ve HOYAT ekibi'nin Altın Adımlar yarışmasındaki sahnesi, arka fonda aynı Kocatepe pozu\*

'Ulu önderimiz' Atatürk'e ait bu fotoğraf karesi, Shaman Dans Tiyatrosu'nun 14 Kasım 2010'da Büyükçekmece Belediyesi Atatürk Kültür Merkezi'nde sergilediği *7 Bölge'den 7 Tepe'ye / Doğudan Battıya* gösterisinde ve *Altın Adımlar* yarışması birincisi HOYAT ekibinin sergilediği Denizli sahnesinde de kullanılmıştır.\*\* Çocukluğumuzdan bu yana okuduğumuz tarih dersi kitaplarından aşinalık kazandığımız bu görsel sembol, kolektif hafızamızı harekete geçirmenin en basit formülü olarak kabul edilmiş ve birçok gösteride tekrarlanarak klişeleştirilmiştir.

## 3) Şehitlerimiz

HOYAT ekibinin bahsi geçen Denizli sahnesinde, liderlik ve şehitlik kültürleri iç içe geçirilerek kullanılmıştır. Yine oldukça aşına olduğumuz bir kurgu gereğince, şehit düşen bir askerın yalnız bıraktığı gözü yaşlı sevgilisi ya da eşi, onun mintanını giyerek dans etmiştir. Gözü yaşlı kadının yanına gelen, şehidin eski arkadaşı olduğunu tahmin ettiğimiz bir başka asker,

\*Görsellerin kaynağı (sırasıyla) şu link'lerdir: <http://ataturk-resimleri.com/mustafa-kemal-kocatepede>, <http://eski.bgst.org/dans/yazi/Elestiri/altinadimlarbk0708.html>, [20.07.2015].

\*\* Sahne görüntüsüne şu linkten ulaşılabilir: “Hoyat-Denzli”, <http://www.youtube.com/watch?v=ertD5TbVMjg>, [18.04.2016].

sahnenin arka planında, ışıkla aydınlatılmış olan beyaz perdenin arkasına geçerek Atatürk'ün o ünlü pozunu vermiş ve yine seyirciden büyük alkış almıştır: bu vatanın evlatları kanının son damlasına kadar, lider Atatürk'ün yanında savaşmaya devam edecektir.

HOYAT'ın bu sahnesindeki gibi bir Kurtuluş Savaşı temsili söz konusu olmasa da, *Anadolu Ateşi* gösterisinin odağındaki 'iyi'ler ve 'kötü'ler savaşının bir aşamasında da bir şehitlik ve ağıt sahnesi yer almaktadır. Yine benzer şekilde, şehit olan 'iyi'lerin gözü yaşlı eşleri toplu bir ağıt sahnesi icra etmektedir. 2000'li yılların çok öncesinde şekillenmiş halk dansları ortamının içinde yetişen Mustafa Erdoğan'ın imzası bulunan bu sahnede, yine alışlageldik bir formül uygulanmış ve bu tür kurgulara aşına olan seyircinin kolektif hafızası harekete geçirilmiştir.

#### 4) Bayrağımız

Sıradan milliyetçiliğin en temel görsel imgesi olan bayrak, Anadolu Ateşi topluluğunun *Anadolu Ateşi - Evolution* adlı gösterisinin oldukça kritik bir aşamasında sembolik bir işlev yüklenmektedir. Gösterinin bitmesinin hemen ardından, seyirci selamlanırken, topluluğun genel sanat yönetmeni Mustafa Erdoğan sahneye çağrılmakta ve topluluk, hep birlikte Türk bayrağının önünde halay çekilmektedir. Halay ekibinin tam ortasına yerleşen Erdoğan, alkış tutan seyirciye arka fona yansıtılan Türk bayrağını işaret etmekte ve bayrağı alkışlatmaktadır. Gösterinin sonundaki bu bölümden fazlasıyla etkilenen Hıncal Uluç, "Bir Anadolu Zaferi" başlıklı yazısında sahneyi şu şekilde yorumlamıştır:

"Sahnenin arkasındaki yuvarlak ekranda bir ay yıldız. O ay yıldızın önünde muhteşem şovu tamamlamış, el ele seyirciyi selamlayan ekip ve arenada ayakta çılgınlık atarak tempo tutan binlerce seyirci. Bu sahne, 2001 yılından bu yana 80 ülkenin 224 kentinde, 3 bin defa ve toplam 21 milyon seyirci önünde tekrarlandı... Mustafa Erdoğan ve arkadaşları, başarılarının üzerinde Türk Bayrağı, dünyayı fethetmeye devam ediyorlar. 2001 yılındaki ilk temsilin ardından "Siz Dansın Sultanları mucizesini hazırlayanlar... Siz tarih yazdınız... Siz krizler ülkesinde umut, siz güven, siz cesaret oldunuz... Siz gurur oldunuz!.." (Uluç, 2010).



#### 4. Görsel: Mustafa Erdoğan ve Anadolu Ateşi, Türk bayrağının önünde final halayı\*

Bayrağın yarattığı coşkuya kapılarak, sanatsal bir performansın, 'fetih' gibi askeri kavramlarla yorumlanması şaşırtıcı bir durum değildir. Hıncal Uluç, Mustafa Erdoğan ve ekibinin kolektif hafızayı harekete geçiren sembolik kurgusunun yarattığı coşkuya kapılırken, seyircilerin paylaştığı birlik ve beraberlik ortamına dikkat çekmektedir.

\*Görselin kaynağı şu link'tir: <http://mimesis-dergi.org/2010/07/anadolu-atesi-saman-dans-tiyatrosu-ve-geleneksel-danslar-evrim-geciriyor%E2%80%A6/>, [20.07.2015].

Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun, 26 Mayıs 2012'de, Eyüp Devlet Hastanesi'nin 60. kuruluş yıldönümü etkinlikleri çerçevesinde, İstanbul'daki Haliç Kongre Merkezi'nde sergilediği *Türkler* adlı gösteride de, bu tür klişeleşmiş örneklere sıklıkla rastlanmaktadır. Öncelikle gösterinin kurgusunun resmi tarih anlatısını görselleştirmeye hizmet ettiğini vurgulamak gerekir:

“(Gösteride)... Türklerin tarih sahnesine ilk çıkışlarından başlayarak Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, diğer Türk boyları ve devletleri, Büyük Selçuklular, Osmanlılar ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin sahip olduğu mirasın yol haritası anlatılmaktadır.” (Besimoğlu, 2010).

Gösteride, bir erkek fotoğrafçı ile onun takip ettiği gizemli bir kadının ilişkisini tarihi mekânlar eşliğinde sunan çağdaş video görüntüleri ile dans sahneleri, herhangi bir bütünsellik gözlemlenmeden, art arda sunulmaktadır. Görüntülerden bağımsız olarak dans akışını oluşturan ana unsur ise, çocukluğumuzdan beri aşinalık kazandığımız resmi tarih anlatısıdır: Türk ‘ulusu’nun kökeni olduğu varsayılan Orta Asya topraklarının danslarıyla başlayan gösteride; kronolojik ve çizgisel bir tarih anlayışıyla Anadolu’ya ve günümüze kadar gelmektedir. At üstünde Türk göçleri, büyük otağlar, eski Türk devletlerinin bayrakları gibi aşına olduğumuz milli motifler art arda sunulmaktadır.

Türkler’de kullanılan hareket malzemesi de oldukça çeşitlidir. Az sayıdaki dansçı virtüöz sololar icra ederken, yaklaşık 40 kişiden oluşan topluluk; halaylar, Teke yöresi oyunları, Kafkas dansları, zeybekler, horonlar, karşılamalar, çifttetelliler, sema ve semah dansları sergilemektedir. Gösterinin en çarpıcı bölümü ise final sahnesidir: kıpkırmızı bir Türk bayrağı aşama aşama büyüyerek tüm sahneyi kaplayacak hale gelmekte; dalgalandırılan dev bayrağın hemen arkasındaki beyaz perdeye de yine bir Atatürk fotoğrafı yansıtılmaktadır.

5. Görsel: Devlet Halk Dansları Topluluğu - *Türkler*, final sahnesi, arka fonda Atatürk, önde Türk bayrağı\*

### 5) Milli Dansımız Zeybek

Zeybek dansı, bilindiği üzere, tek kişilik bir geleneksel erkek dansıdır. 1925 yılında, Selim Sırrı Tarcan tarafından Kemalist Batılılaşma ve modernleşme projesine uygun şekilde, kadın ve erkeğin birlikte icra edeceği bir salon dansına dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bir tür ‘milli raks’ geleneği icat etme çabası olarak tanımlanabilecek olan ‘Tarcan zeybeği’ denemesinden sonra, bu dans; cesaret ve güç gibi askeri niteliklere sahip bir erkek dansı olması ve Atatürk tarafından bizzat icra edilmesi vb. nedenlerle sembolik anlamlar yüklenmiştir.

Örneğin Sümer Ezgi’nin 2008 tarihli bir projesi olan “Mustafa Kemal Atatürk, Son Balo (Vals & Zeybek)” adlı kısa filmde, Atatürk valsten hemen sonra milli dansımız zeybeği icra etmektedir. Bu başarılı performansa -Cüneyt Türel’in seslendirmesiyle- şu tür ifadeler eşlik etmektedir:

“(Mustafa Kemal) orkestra şefi Azerbaycanlı Mehmet’e yüksek sesle, “Zeybek!” dedi. Bir kahramanlık ayini başladı. Atatürk modern dünyanın dansı valsten sonra, şimdi de, “bizim de mükemmel bir dansımız var” dediği, cesaret, güç, gurur ve uyumun simgesi olan zeybek oynuyordu. O’na göre zeybek, Batı’nın vals gibi her zaman kadınlarla oynanabilecek, bizim salon dansımızdı. “O efeler gibi savaşırcasına, adeta hastalıkla meydan okurcasına oynarken, doktorunun endişesi gittikçe artmaktaydı. Bu O’nun oynadığı son zeybeği.”\*\*

Bu ifadelerde de görüleceği üzere, zeybek dansı adeta cesareti, yiğitliği, mertliği, fiziksel

\* Görselin kaynağı şu link’ tir: [http://www.tourismlifeinturkey.com/images/news/733\\_DSC\\_0698.jpg](http://www.tourismlifeinturkey.com/images/news/733_DSC_0698.jpg), [20.07.2015].  
\*\* Bkz. “Mustafa Kemal Atatürk, Son Balo (Vals & Zeybek)”, <https://www.youtube.com/watch?v=nJOgOVynh8>, [20.12.2015].

gücü ve savaşçılığı sembolize eden bir dans haline getirilmiştir. Bu dans, yakın dönemde iki özel dans topluluğunun -Anadolu Ateşi'nin *Anadolu Ateşi – Evolution* ile Shaman Dans Tiyatrosu'nun *7 Bölge'den 7 Tepe'ye / Doğudan Batıya-* gösterilerinde de benzer anlamlara yüklenerek sahnelenmiştir. Bütün dansların ve kostümlerin stilize bir şekilde yorumlandığı her iki gösteride de, otantik kostüm giyilen ve yerel tavrın korunmasına gayret edilen tek bölüm, zeybek solo dansı sahnesidir. Karizmatik lider Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat icracısı olduğu bu tek kişilik dans sahnелendiğinde, bu tür motiflere aşına olan Türk seyircide farklı bir coşkulanma yaratılmaktadır.



6. Görsel: Anadolu Ateşi gösterisinde tek 'otantik' sahnesi: zeybek solosu\*

### **Milli ve Dinsel Kimlik Hatırlatıcılarından Beslenen Bir Örnek: 'Beşinci Mevsim'**

Yukarıda incelenen birçok örneğin ortak noktası, çeşitli sahnelerde 'milli kimlik hatırlatıcıları'nın seyircinin kolektif hafızasına sesleniyor olmasıdır. 15-30 Haziran 2011'de düzenlenen 9. Uluslararası Türkçe Olimpiyatları'nda sergilenen *Beşinci Mevsim* gösterisi de bu gösteriler gibi müzik, dans, kostüm, dil vb. milli kültür unsurlarından beslenmektedir. Ancak dini motiflerle süslenen bir ütopayı sahneye aktardığı için, diğer gösterilerden farklı bir başlık altında değerlendirilmeyi hak etmektedir.

Anadolu Ateşi topluluğunun eski dansçılarından biri olan Cemil Özen'in hazırladığı bu gösterinin icracıları, olimpiyatlara katılmak için 130 farklı ülkeden Türkiye'ye gelmiş olan yabancı öğrenciler arasından seçilmiştir. Fethullah Gülen'in açtığı okullarda Türkçe eğitimi alan bu çocuklar; Türkçe (konuşma, okuma, yazma, dilbilgisi vb.), ses, halk oyunları vd. yarışmalarına katılmış ve yabancı bir ülkenin kültürüyle yakınlaşma becerilerini yarıştırmışlardır. Yarışmalar basında da büyük yankı bulmuş; birçok ünlü sima Türkçe'nin dünya çapında yaygınlaşmasına yönelik bu çabadan gurur duyduğunu ifade etmiştir.

*Beşinci Mevsim*, halk danslarının araçsallaştırılmasının somut örneklerinden birisidir. Halk dansları tarihinde, özellikle de 1970'li yıllarda bu tür örneklere rastlanmıştır ancak bu örnekte yeni olan, 1980'lerden sonra devlet kademelerinde ve toplum tabanında yaygınlığını arttıran, son dönemde de ciddi bir siyasi mücadelenin nesnesi haline getirilen Gülen hareketinin 'yeni bir dünya' ütopyasının sahneye aktarılmış olmasıdır.

Sırasıyla yaz, sonbahar, kış ve ilkbahar mevsimlerine ve son olarak da ütöpik bir 'beşinci

\*Görselin kaynağı şu link'tir: <https://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409144./805225909490223/?type=3&theater>, [20.07.2015].

mevsim'e ayrılmış sahnelerden oluşan gösteride, yarışmacı öğrenciler dans etmektedir. Tüm sahneler, doğa temalı animasyonların Türkçe sözler eşliğinde arka fona yansıtılmasıyla başlamaktadır. Yabancı öğrencilerin kolaylıkla icra edebilmesi için basitleştirilmiş ve stilize edilmiş (horonlar, halaylar, zeybekler, hasapikolar, Kafkas dansları gibi) yöresel danslar ile mücadele, çatışma, savaş vb. temaları işleyen daha deneysel dans sahneleri bir arada sergilenmektedir. Geleneksel ekip dansları, Mevlevi dönüşleri, bale hareketleri gibi farklı dans geleneklerini bir araya getiren bu 'melez' dans gösterisi; müzik, video ve ses kayıtlarının yanı sıra, solistlerin canlı icra ettiği Türkçe sözlü şarkılarla da desteklenmektedir.

Gösterinin final sahnesi, "*baharın küllerinden doğacak yeni bir bahar*"ı müjdelemektedir; "*Mevlam neylerse güzel eyleyecek*"tir. Renkleri, ırkları, dinleri ve dilleri farklı olan bu çocuklar "*yeni bir dünya kuracaklar*"dır. Gösterinin dramaturjik yönelimi aktaran bir başka replik de şu şekildedir:

"Ahlâkları yüksek, gelenekleri sağlam, birlikte yaşama düşünceleriyle varlığa saygılı olanlar; bugünde yarını, yarında sonsuzluğu taşıyanlar, doğruluğun taşlarını döşeyecekler yollara".\*

Gösteri, tüm yarışmacıların kendi yerel giysileriyle sahneye gelip toplu selam vermesiyle son bulmaktadır. Bu çocukları bir araya getiren unsur, karşılıklı diyalogu ve hoşgörüyü kurması beklenen Türk dili\*\* ile Türk danslarıdır. Dinler ve medeniyetler arası diyaloga köprü oluşturma saikiyle hem Türkçe hem de Türkiye'nin yerel dans gelenekleri yaygınlaştırılmaktadır. Gençleri birleştirecek, yeni bir dünya inşa etmelerini sağlayacak olan diğer birleştirici unsurlar; ahlâk, gelenekler, birlikte yaşama inancı ve varlığa saygı olarak tanımlanmıştır. Bu muhafazakâr 'yeni dünya' ütopyasında, 21. yüzyılın çoğulculuk, hoşgörü, diyalog gibi değerleri ile gelenekler, ahlâki değerler ve Tanrı inancı bir araya getirilmiştir. Türkçeye, Türk dans ve müziklerine kurucu bir önem atfedilmekte; böylelikle dinsel ve muhafazakâr olduğu kadar milliyetçi tezahürleri de olan bir kurgu inşa edilmektedir.



7. Görsel: 9. Türkçe Olimpiyatları'nın kapanış töreninde Ganalı horon ekibi dönemin Başbakanı Erdoğan ile birlikte\*\*\*

Dinsel referanslardan beslenen, neo-liberal sistemle uzlaşmış, milliyetçi ve muhafazakâr

\* Görsel kayıt için bkz. Sahnede "Beşinci Mevsim", <http://www.turkceolimpiyatları.org/index.php?konu=sayfa&id=1156>.

\*\* Türkçe Olimpiyatları'nın resmi şarkısı olan 'Yeni Bir Dünya' da Türkçe birleştirici unsur olarak tarif edilmiştir: "*Gördüm nurlu geleceği rüyamda bir gece / Işıklar yağıyordu, her yer sessizce / Hep birlikte yeni bir dünya kuruyoruz / Sevgi dili Türkçe ile buluşuyoruz.*"

\*\*\*Görselin kaynağı şu link'tir: <http://istanbul.meb.gov.tr/haberayrinti.php?haber=1708&kategori=1>, [21.07.2015].

nitelikteki bu kimlik hareketi ütopyasını kitlelere iletmek için beden dilinin yanı sıra, siyasal ve ekonomik imkânlardan da beslenmektedir. Yakın dönemde değişen iktidar dengeleri doğrultusunda Türkiye’de düzenlenemez hale gelen Türkçe Olimpiyatları’nın öncülüğünü yaptığı bu Yeni-Osmanlı ve Türkçü motiflerin farklı ortamlarda, farklı araçlarla yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. Bu tür performanslarda genellikle kurulan estetik dil ile bunun söylemsel dışavurumu açısından değişen bir şey yoktur; değişen sadece kurgunun failidir.

### Sonsöz:

Ağırlıklı olarak Türklerden oluşan bir seyirci topluluğunun kolektif hafızasına yer etmiş olan sembollerini kullanan halk dansı gösterileri, yarattıkları ‘birlik ve beraberlik’ coşkusunun gücü oranında başarı kazanmaktadır. Gündelik hayatta sıklıkla karşılaştığımız bayrak vb. sembollerini gördüğümüzde heyecanlanmıyor, hatta çoğu zaman bunları fark etmiyor bile olabiliriz. Bayraklar, millet olma halinin öteki rutin işaretleriyle birlikte, toplu hafıza kaybı tehlikesine karşı, ‘düşüncesiz’ hatırlatıcı işlevi görmektedirler. Michael Billig, gündelik yaşamda bayrakları görmezden gelen vatandaşların çeşitli sosyal durumlar gerektirdiğinde uygun yanıtları bulmayı unutmadıklarını belirtmektedir: “*bayrağın kendilerinde müthiş bir his uyandırdığını söylemeyi biliyorlardı*” (Billig, 2002: 71). Etkileyici danslar ve müzikler eşliğinde sunulan bu tür sahne kurguları, seyircinin gündelik yaşamda unuttuğu bu ‘birlik ve beraberlik’ hissini hatırlatacak ‘oyunlar’a dönüşmektedir. Ve bu ‘oyunlar’, ‘hayali’ bir cemaatin, ‘icad edilen bir geleneği’ olarak, kurgusal bir aidiyet hissi aşılama işlevi görmektedir.

Billig, milliyetçiliğin dalgalandırılışının / imlenişinin (*flagging*) farkına vararak kendimiz hakkında bir şeyi fark ettiğimizi ifade eder: sosyal hayatımızın rutinleri içerisinde gömülü olan kimliğimizin derinliklerini ve işlevi tarzını görüyoruz. Ulusal kimlikler, adaletsiz hegemonik ilişkileri yeniden üreten güçlü bir sosyal yapı içerisinde kök salmışlardır. ‘Millet olma’ ideali halen siyasi imgelem üzerindeki hakimiyetini sürdürmekte ve bireysel hayattan daha değerli bir dava olarak yeniden üretilmeye devam etmektedir. ‘Millet olma’ yapıları, -postmodernite kuramcılarının öngördüğü üzere- parçalanmaya başlasalar bile, savunmak için üretildikleri yapılar değiştirilmeye çalışılırken, silahların kullanılmadan imha edileceğini düşünmek fazla iyimserlik olur. Belki de milliyetçilik böyle bir anda en tehlikeli halini alacaktır. Böyle bir zaman geldiğinde, rutin dalgalandırmalar / imlemeler ile yapılmış olan yatırımın birikmiş semeresi, ‘millet olmak’ uğruna harcanmak üzere bir seferde geri istenecektir (Billig, age: 200-203).

Billig, gelecekte de, millet olmanın sayısız işaretinin dalgalanıyor / imliyor olacağını, sayısız milli bayrağın törensiz bir şekilde göndere çekileceğini ifade etmektedir. Bunun uzun vadede nereye gideceği ve başka hangi fedakârlık çağrılarıyla karşılaşacağımız belirsizdir. Gelecek net görünmese de, biz milliyetçiliğin geçmişinden haberdarız. Ve bu, uyanık bir kuşkuculuğu alışkanlık haline getirmemiz için yeterli bir neden olmalı (Billig, age: 203). Bu çalışma da, kendi alanındaki üretimlere eleştirel bir mesafeye yaklaşmaya çalışsan, ‘kuşkulu’ bir akademisyenin naçizane bir katkısı olarak değerlendirilmelidir. Aldığımız resmi eğitim sonucunda verili kabul ettiğimiz millet ve ulus-devlet gibi yapıların inşa edilmiş, kurgulanmış, tarihsel olgular olduğunu hatırlatmayı, dans sahnesine eleştirel bir bakış geliştirmeye aracılık etmeyi ve hepsinden öte, folklor ve milliyetçilik arasındaki ilişkiyi bir kez daha sorgulamayı



hedeflemiştir. ‘Birlik ve beraberlik’e ihtiyacımız daimdir; önemli olan bu ihtiyacı farklı araçlarla ve daha yaratıcı şekillerde yeniden tanımlamanın yollarını aramaktır.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar:

- Anderson, Benedict. (1993). *Hayali cemaatler: milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Aydın, Suavi. (2009). *Terzinin biçtiği bedene uymazsa: Türk kimliğinin yaratılması ve ulusal kimlik sorunu üzerine*, Ankara: Maki Basın Yayın, Özgür Üniversite Kitaplığı: 811.
- Besimoğlu, S. (18 Temmuz 2010) Türkler: muhteşem gösteri, *Türkiye’de Yeniçağ*. 01.05.2012 tarihinde <http://www.yg.yenicaggazetesi.com.tr/yazargoster.php?haber=14126> adresinden erişildi.
- Billig, Michael. (2002) *Banal milliyetçilik*, İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Hobsbawm, Eric ve Ranger, Terence (yay.) (2006). *Geleneğin icadı*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hobsbawm, Eric. 1993. *Milletler ve milliyetçilik, 1780’den günümüze program, mit ve gerçeklik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kurt, Berna. (27 Temmuz 2010) Anadolu Ateşi, Shaman Dans Tiyatrosu ...vd.: Geleneksel Danslar “Evrim’ Geçiriyor...*Mimesis sahne sanatları portalı*. 20.07.2015 tarihinde <http://mimesis-dergi.org/2010/07/anadolu-atesi-saman-dans-tiyatrosu-vd-geleneksel-danslar-evrim-geciriyor%E2%80%A6/> adresinden erişildi.
- Öztürkmen, Arzu. (2010). Folklorla oynamak: yerellik, milliyetçilik ve ötekilerimiz, Herkül Millas (yay.). *Sözde Masum Milliyetçilik* içinde, (ss. 251-286) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Öztürkmen, Arzu. (2003). Folklor oynuyorum, D. Kandiyoti, A. Saktanber (yay.) *Kültür fragmanları/Türkiye’de gündelik hayat*, içinde, (ss. 141-158) İstanbul: Metis Yayınları.
- Öztürkmen, Arzu. (1998) *Türkiye’de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, Martin. (1998). Etnisite, Kimlik ve Müzik, Folklorla Doğru, *Dans-Müzik-Kültür Çeviri-Araştırma Dergisi*, 63. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- (22 Haziran 2011) Sinan Çetin’den Gülen’e olimpiyat teşekkürü, *Zaman gazetesi*, 28.10.2011 tarihinde <http://www.zaman.com.tr/multimedya.do?tur=video&aktifgaleri=10474> adresinden erişildi.
- (27 Temmuz 2010) Sabah gazetesi resmi internet sitesi, Hıncal Uluç, “Bir Anadolu Zaferi”, 3 Temmuz 2010, [http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/uluc/2010/07/03/bir\\_anadolu\\_zaferi](http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/uluc/2010/07/03/bir_anadolu_zaferi).

### Görsel Kaynaklar:

- Anadolu Ateşi – Evolution, sema sahnesi, arka fonda cami ve kilise birlikteliği, 20.07.2015 tarihinde <https://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409160./805225909490223/?type=3&theater> adresinden erişildi.
- Anadolu Ateşi gösterisinde tek ‘otantik’ sahnesi: zeybek solosu, 20.07.2015 tarihinde [https://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409160./805225806156900/?type=3&theater](https://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409160./805225806156900/?type=3&theaterhttps://www.facebook.com/fireofanatolia/photos/pb.136358553043632.-2207520000.1437409160./805225806156900/?type=3&theater) adresinden erişildi.
- Devlet Halk Dansları Topluluğu - Türkler, final sahnesi, arka fonda Atatürk, önde Türk bayrağı, 20.07.2015 tarihinde [http://www.tourismlifeinturkey.com/images/news/733\\_DSC\\_0698.jpg](http://www.tourismlifeinturkey.com/images/news/733_DSC_0698.jpg) adresinden erişildi.

Hoyat - Denizli, 18.04.2016 tarihinde <http://www.youtube.com/watch?v=ertD5TbVMjg> adresinden erişildi.

HOYAT ekibi'nin Altın Adımlar yarışmasındaki sahnesi, arka fonda aynı Kocatepe pozu 20.07.2015 tarihinde <http://eski.bgst.org/dans/yazi/Ellestiri/altinadimlarbk0708.html> adresinden erişildi.

Mustafa Erdoğan ve Anadolu Ateşi, Türk bayrağının önünde final halayı, *Mimesis sahne sanatları portalı*. 20.07.2015 tarihinde <http://mimesis-dergi.org/2010/07/anadolu-atesi-saman-dans-tiyatrosu-vd-geleneksel-danslar-evrim-geciriyor%E2%80%A6/> adresinden erişildi.

Mustafa Kemal Atatürk, son balo (vals & zeybek), 20.12.2015 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=nJO0gOVynh8> adresinden erişildi.

Mustafa Kemal Kocatepe'de, 20.07.2015 tarihinde <http://ataturk-resimleri.com/mustafa-kemal-kocatepede> adresinden erişildi.

Sahne 'beşinci mevsim', <http://www.turkceolimpiyatları.org/index.php?konu=sayfa&id=1156> adresinden erişildi.

9. Türkçe Olimpiyatları'nın kapanış töreninde Ganalı horon ekibi dönemin Başbakanı Erdoğan ile birlikte, 21.07.2015 tarihinde <http://istanbul.meb.gov.tr/haberayrinti.php?haber=1708&kategori=1> adresinden erişildi.

## ÖZ

### 'BİRLİK VE BERABERLİK' OYUNLARI: YAKIN DÖNEM DANS SAHNESİNDE (SIRADAN) MİLLİYETÇİ SEMBOLLER VE TEMALAR

Türkiye'de halk dansları sahnesi, cumhuriyet rejiminin ilk yıllarından itibaren, 'milli kültür'ün sürekli yeniden kurgulandığı ve seyirciye hatırlatıldığı alanlardan biri olmuştur. Folklor bilimi ile milliyetçilik ideolojisinin tarihsel eş zamanlılığının bir tezahürü olarak, halk dansı sunumlarının gelişiminde 'milli kültür'ün devlet eliyle inşası belirleyici olmuş; bu alanı biçimlendiren milliyetçi kurgular daha sonraki yıllarda da sürekliliğini korumuştur. Türkiye'deki halk dansı gösterilerinde sıradanlaşan/klişeleşen, dikkat çekmez ve sorgulanmaz hale gelen Türk bayrağı, Atatürk görselleri gibi semboller ile yiğitlik, mertlik ve şehitlik yüceltmeleri gibi temalar, Michael Billig'in tanımladığı şekliyle "banal milliyetçilik" in temel unsuru olan "milli kimliğin unutulmuş hatırlatıcıları" haline gelmiştir. 2000'li yıllarda, çoğu önde gelen dans topluluğu, kurumu ya da organizasyonu tarafından sergilenen altı adet halk dansı gösterisinin inceleneceği bu yazıda, bu gösterilerin ortak noktası olan "milli kimlik hatırlatıcıları"nın izleri sürülecektir. Sıradan milliyetçiliğin halk dansı performanslarındaki tezahürlerine değinilecek; sürekli yeniden üretilerek klişeleştirilen milliyetçi semboller ile kurgular değerlendirilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** geleneğin icadı, hayali cemaatler, sıradan milliyetçilik, milli kültür hatırlatıcıları, kolektif hafıza.

**ABSTRACT**

**DANCES OF ‘UNİTY AND SOLİDARİTY’: (BANAL) NATIONALİST SYMBOLS AND THEMES İN CONTEMPORARY FOLK DANCE PERFORMANCES**

Since the early years of the republican regime, the folk dance stage in Turkey has been one of the reminders and the (re)constructors of the ‘national culture’. As a result of the historical synchronicity between folklore as a scientific area and nationalism as an ideology, the construction ‘from below’ of the ‘national culture’ has been an important determinant of the presentation of traditional dances on stage. Consequently, nationalist themes and symbols have always dominated the stage presentations. Symbolic usage of the Turkish national flag, photos and pictures of Atatürk and the thematic glorification of courage, manhood and martyrdom have been so frequent in the performances that, those banal / cliché motifs became unnoticed and unquestioned elements for the audience. They turned out to be the “reminders of the national identity” as the foundational elements of “banal nationalism” defined by Michael Billig. In this article, six traditional dance performances -mostly performed by the leading dance groups, institutions or organisations in the early 2000’s- will be analyzed. The aesthetic presentation of the “reminders of the national identity” as common features of those performances will be explored. The manifestations of “banal nationalism” on the stage like the cliché reconstructions of the nationalist symbols and themes will be examined.

**Keywords:** invention of traditions, imagined communities, banal nationalism, reminders of national culture, collective memory

## GASTRO MEDYA VE GASTRO KÜLTÜRÜN KAVRAMSAL İNCELEMESİ

İlkay Kanık\*

### Gastronomi ve Gastrokültür

Gastronomi kelimesi son zamanlarda yiyecek içecek ile ilgili birçok alanda sık sık kullanılmaktadır. Gastronomi, kelimedeki ekler deşifre edildiğinde mide bilimi olarak bir karşılığı olsa da, aslında gastronomi birçok bilimin etkileşimi ile şekillenmiş disiplinler arası bir alandır. Gastronomi, besleyici olmasından sanat formuna kadar günümüz yeme-içme dünyasındaki bütün dinamikleri inceleme alanına alarak, iyi yemenin ne olduğu ve ne olmadığını tanımlayıp, yeme-içmenin kültürel boyutlarını belirlemektedir. Aynı zamanda kaliteli yemek yeme deneyimlerimizi artıran bir bilim alanı olarak da ifade edilebilir. Yeme-içme deneyiminin içine giren her disiplin, kimya, sağlık, sanat, sosyoloji, antropoloji, felsefe, iletişim, mimari, dizayn vb. gastronomi bilimini beslemekte ve zenginleştirmektedir. Günümüzde, medyanın yeni olanaklarıyla kolaylıkla ulaşılabilen yeni enformasyonlar sayesinde gastronomi bilimi kendini sürekli yenilemektedir. Bu yapılanmanın merkezinde yeme ve içme tüketimini destekleyen üretilen kültürel ürünler ve bu kültürel ürünleri farklı formlarda kitlelere ulaştıran medya ve bu medyanın yarattığı

\* Yrd. Doç. Dr. Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, Beykent Üniversitesi, İstanbul  
(ilkaykanik8@gmail.com)

yerel ve küresel etkileşim alanları vardır(Gillespie, 2011, s.2). Medya, bir araç olarak kitlelere mesajlar iletip yeme-içme kültürünü biçimlendirirken, aynı zamanda yenilenin, içilenin de mesajlar taşıyan araç olma özelliğinden faydalanır.

İnsanların kendi tüketimlerine ve iktidarların yeme-içme politikalarına dair eleştirel düşüncelerini sağlayan gastro kamusal alanların içinde yeme-içmeye dair bilgiler paylaşılmaktadır. Gastro kamusal alanın parçası olan gastro medya, yeme-içmeye dair mesajları insanlara ulaştırarak gastro kültürün oluşmasını sağlamaktadır. Gastro kültür, toplumların yeme-içmeye dair attıkları anlamların karşılaşmaları ve etkileşime girmeleri ile şekillenmiş kültürel birikimleri ifade eder. Kültür, günümüzde teknolojinin elverişliliği sayesinde sürekli olarak bu etkileşimlerle evrilmekte toplumsal yapının değişimi ile beraber yeni kültürel alanların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Gastro medya, gastronominin değişimi ve dönüşümünde en önemli araçlardan birisi iken, gastro kültürlerinde şekillenmesinde başrolü oynar. Kimliklerin yeme kültürü ile estetikleştirildiği ve yeme tercihleri ile biricik hale geldiği günümüzde gastro kültürün küresel boyutta akışkan bir şekilde sınırları aşarak yeni karşılaşmalar ile yeni formlar aldığından bahsedilebilir.

### **Konu, Amaç, Sınırlılıklar ve Yöntem**

Bu çalışma, günümüzde her geçen gün değişen ve dönüşen yemek kültürünün popüler üretimlerini, gastrokültür ve gastro medya kavramlarını irdeleyerek teorik olarak incelemektedir. Bu çalışmanın amacı oldukça popülerleşen gastro kültürel üretimin medya yansımaları belli bir çerçevede tanımlayarak bir sonraki çalışmalar için yeni teorik tartışma alanları yaratmaktır. Gastro kültürel sermayenin gastromedya sayesinde, gündelik hayatı biçimlendirmesinin kültürel ve ideolojik olarak analiz edilmesi bu çalışmanın sınırlılıklarını ve yöntemini oluşturmaktadır.

### **Medya**

Medya, latince kelime kökeni *medium* ortam, araç kavramından gelmektedir. Bu araçlar, dönemsel olarak yeni teknolojilerle değişmekte, medya çeşitliliği, klasik medya, gazete, dergi, radyo, televizyon sinema, yeni medya bilgisayarlar(internet) ve gelişmiş akıllı telefonlar olarak sınıflandırılabilir. Medya kitlelere ulaşan iletişim araçları için genel bir terim olarak kullanılırken aynı zamanda medya çalışmaları bu araçlarda üretilen içerik, bu içeriğin kime ulaştığı, bu içeriği üretenlerin kim olduğu üzerine farklı boyutlarda çalışmaları içerir. Medya'nın güç ilişkilerini yönlendiren etkisi, kitlelere hitap ediyor olması, sistemin devamlılığını sağlayan kültürü üreten belirleyiciliği medya çalışmalarının önemini gözler önüne serer. Medyanın iktidar ilişkilerinde kültür ideolojilerini yayan gücü, farklı dönemlerde kültür ve ideoloji ilişkilerini eleştirel analizini yapanlar tarafından farklı yorumlarla dile getirilmiştir. Marx kapitalist sistemin ideolojisi ve medya ilişkisini somutlaştırırken, meta fetişizmi kavramını kullanır. Marx, malların değişim

değerlerinin, metaların arzu nesnesi haline getirilerek, kullanım değerinden daha fazla olması kapitalist sistemin güçlenmesinde önemli olduğundan bahseder. Medya içerikleri metalara istediği değeri katarak, eşitsizliği görünmez hale getirir. Kapitalist sınıf, zenginliğini artıran güç ilişkileri sayesinde arzu nesnesini yaratır. Frankfurt Okulu temsilcileri, farklı boyutları ile medyanın kitleleri nasıl etkilediğini eleştirel teoriyi üretmek için ortaya koymaya çalışmışlardır. Medya, ideoloji üreten ve yaygınlaştıran bir aygıttır. Aynı zamanda, Frankfurt okulu temsilcileri *kültür endüstrisi* kavramını geliştirmişlerdir. Kitle kültürü için ürün üreten endüstri, yani kültür endüstrisi, aydınlanma ile şekillenmiş olan akla ve bilimsel bilgiye dayalı özgürlükçü düşünce yapısını engellemiş ve sermaye sahibinin istediği gibi kitleleri sistemin parçası yapıp, onları pasif, edilgen tüketici haline çevirmiştir. ( Dellaloğlu, 2001, s. 95-109; Thompson, 2013). Louis Althusser, iktidarın ve devletin ideolojik aygıtlarından bahseder ve medyanın(haberleşme) bu aygıtlardan birisi olduğunu vurgular(Althusser, 2015, s.51-55). Bu sayede, ideolojinin istediği gibi toplum biçimlenmektedir. Roland Barthes ise medyanın tarihi doğallaştıran *mit* üretme gücü olduğunu vurgular. Medya ürünlerinin içeriklerinde, gizli modern mitlerin yani sistemin ürettiği *Çağdaş Söylenler* 'in, eşitsizlikleri gizlediğini ve kapitalist sistemin faydasına olduğunu belirtir. Kültürel çalışmalar okulu temsilcilerinden Stuhart Hall ise ideolojinin koruyan, pekiştiren ve yaygınlaştıran dilini kodlamaları, kodaçıklama yöntemi ile çözümlenmeye çalışır. Bunun için farklı okumalar olacağından bahsederken, seyircinin pasifliğini sorgular ve medyanın ürettiği çoğul anlamların seyircinin üzerinde çoğul etkisi olduğuna dikkat çeker. Jean Baudrillard ise medyanın gerçekliği yeniden üretmesini sorgular. Gerçeklik, artık medyanın ürettiği hipergerçeklik olmuştur. Bu gerçeklikle bireyler hayatlarına anlam katarlar( Stevenson, 2006).

Bu eleştirel medya değerlendirmelerinin yanı sıra, sosyal bilimlerdeki farklı disiplinlerin etkileşimli çalışma alanları içinde geliştirilen teoriler medya analizlerine yeni boyutlar katmıştır. Küreselleşme üzerine çalışmalar bunlardan bir tanesidir. Bu çalışmalarda, medyanın küreselleşme sürecini nasıl etkilediği, yaydığı ve güçlendirdiğini değerlendirilir. Aynı zamanda medya sahipliği de tartışılır. Uluslararası medya sermayedarlarının yerel medya güçleriyle yaptıkları işbirlikleri, medya mesajlarını etkilemekte ve kitlelerin bu mesajlar ile yönlendirilmelerine neden olmaktadır. İletişim teknolojilerinin gelişimi ile birlikte, küresel mesaj üretimi ve bunun hızla kitlelere ulaşması; McLuhan'ın bir zamanlar bahsettiği küresel köy oluşumunu çok daha hızlı bir forma sokmuştur. Diğer taraftan, medyanın kamusal hizmet yönü olması, yani dördüncü kuvvet olarak kitleleri bilgilendirme işlevi olduğu gibi, aynı zamanda parçası olunan kapitalist sistemin içinde diğer endüstri alanları gibi, kâr elde etmeyi gözetken bir önceliği de vardır. Bu noktada kapitalist gücü elinde bulunduranların ideolojik söylemlerinin, medyada üretilen ürünlerin içine sızması kaçınılmazdır. Artık seyirci tüketici bütün farklılıkları ile önemsenir. Seyirci tüketicinin farklı olmasına değer katılmış ve böylece alt kültürlerin oluşmasını sağlayan kimlikler tüketim ekonomisinin vazgeçilmezleri haline gelmiştir.

Özellikle postmodern dönemde, kitlelerin kimliklerini ve ayrıcalıklarını vurgulayan tüketim biçimleri ve ilişkileri yaratıp bunlara değer atfetmek, tüketimin beslediği yaşam tarzlarının ortaya çıkmasına ve kitlelerce benimsenmesine neden olmuştur. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi ile çeşitlenmiş hayat tarzları, medyanın aracılığı ile kitlelere ulaşmış ve böylece tüketim kültürünü yaygınlaştırarak bu tarzların benimsenmesini kolaylaştırmıştır. (Ritzer, 2014; Harvey, 2010; Stevenson, 2006)

### **Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi**

Alman filozof A.G. Baumgarten güzelliğin insanın sanatsal etkinliğinde en yüksek anlatımını bulmasının sanat olgusunu ortaya çıkardığından bahseder. Estetik kavramı ve sanat kavramı tanımlanırken başvurulan temel kavram “güzellik” dir. Estetik sadece güzelin felsefesi olarak değil, aynı zamanda, sanatın felsefesi olarak da karşımıza çıkar. Estetik, sanatsal değerler ortaya koyar ve sanatsal yaratıcı sürecin sonucunda ortaya çıkan olarak da ifade edilir. Estetik ve güzellik olgusu felsefi olarak tartışıldığında ise şu soru karşımıza çıkar: İnsanın estetik algı yeteneği, doğal bir yetenektен değil de insanın kendi eğitim süreci ile mi oluşmuştur? Moissej Kagan estetik kuramının dört ayrı insan grubu için tam olarak belirlenmesi gerektiğinden bahseder. Bunları; sanatsal yaratımlar bulunanlar için, sanatı araştıranlar için, sanat tüketici olanlar için ve sanatın varlığını, toplumdaki yerini düzenleyenler, yönlendirenler için olarak sınıflandırır (Kagan, 1993). Gündelik hayatın estetikleşmesi bu grupların dâhil olduğu bir sürecin işletimselleşmesi ile gerçekleşmiştir. Gündelik hayatın medya sayesinde estetikleştirilmesi, popüler kültürün inşası tüketim kültürünün zenginleşmesine neden olmuştur. Mike Featherstone gündelik hayatın estetikleştirilmesi gerçekleşirken sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın ortadan kalktığından bahseder. Postmodernizme vurgu yapan Featherstone’a göre, yüksek sanat ayrımının ortadan kalkması ile yüksek sanat ve gündelik hayat arasındaki ayırt ediciliği gösteren simge ve sembollerin temsil ettiği hiyerarşiler ortadan kalkmıştır. Featherstone aynı zamanda tarihsel olarak bu süreci değerlendirir. 1920’lerde sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı yok etmek isteyen *dadaizm* akımının içinde günlük hayatın estetikleşmesinin var olduğunu belirtir. Benzer bir şekilde, 1960 ‘larda New York’lu avanguard-çıların “sanatın her yerde ve herhangi bir şekilde” olabilmesi ve “kitle kültürünün molozları, yoz tüketim metaları sanat olabilir” savı, tarihsel sürecin içinde hayatın estetikleşmesinde alınan yolda yüksek sanata dair meydan okumalar olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda, sanatın değişen algısı popüler medyanın bu algıyı aktarmasıyla artık yaygınlaşmaya başlamıştır. Hayatın kendisinin bir sanat eserine dönüştürülme çabaları ve hayatın estetikleşmesinin sonucunda, sanat olmanın sınırları kalkmış ve dokunulamaz sanat tanımı yok edilmiştir. Diğer taraftan gerçeklikle imaj arasındaki sınırın belirsizleşmesi, gündelik hayata içerik katan göstergelerin akışı, aynı zamanda hayatın içinde simülasyonların tüketimini de kolaylaştırmıştır. Metaların kullanım değeri değil, gösterge değerlerinin esas değerler haline gelmesinde, bu göstergelerin gündelik hayatın

içinde kapladığı yerin artması belirleyici olmuştur. Tüketim kültürü, metaların göstergelerine arzular katarak ve onları imajlar haline dönüştürerek, tekrar tekrar yeni formatlarda kitlelere sunar (Featherstone, 2005, s.118).

Günlük hayatın estetikleşmesi nasıl gerçekleşmiştir? Sorusunun cevabı sanat ürünlerinin algısının değişmesi olmalıdır. İlk önce, avangard veya bohem kültürün rahatsızlık veren karşı kültür algısına müdahale edilmiştir. Sanatın daha çok toplumsal fayda sağladığı düşüncesinin, rahatsızlık veren karşı kültür değerlendirmesinin yerini alması ile bu değişim gerçekleşmeye başlamıştır. Bu olumlu algı toplumsal faydayı gözeten yerel yönetimlerin sanatı desteklemesine yol açmıştır. Yerel yönetimlerin desteği sanatçının ve ürünlerinin değerinin artmasını sağlamıştır. Böylece sanatçılar daha çok para kazanmaya ve kültürel sermayenin iktisadi değeri yükselmeye başlamıştır. Diğer taraftan, seçkin sanat anlayışından, demokratikleştirilen sanat anlayışa geçişin gerçekleşmesi ile Andy Warhol gibi sanatçılar yaşam şekilleri ve estetikleştirilmiş yaşam örnekleri ile tüketim kültürünü beslemişlerdir. 1960'lı yıllarda gündelik metaların pop sanatın nesnesi olmasının örneği Andy Warhol'un Campbell çorba kutuları verilebilir. Kültürel hiyerarşi ve zevk ilişkisi; “yüksek-aşağı, seçkin-popüler, azınlık-kitle, beğeni- zevksizlik, sanat-hayat” gibi dikey hiyerarşileri sorgulatır hale getirmiştir. Bahsedilen bu kültürel hiyerarşik sınıflandırmalar hayatın estetikleşmesi ile atfedilen anlamı kaybederek âdeta geçerliliğini yitirmiştir (Featherstone, 2005, s. 178-180).

Mike Featherstone, çağdaş kentlerin postmodern hale evrilirken ki değişimini anlatırken “tüketime yönelik teşhir” ve “tüketimin teşhiri” kavramlarını geliştirir. Bu şehirlerin sanatsal formları kendi içine dâhil edip, şehrin kendisini de seçilmiş göstergeler ile teşhir eden bir hale getirdiğinden bahseder. Restoranlar da, sundukları farklı egzotik yemekleriyle dünyadaki farklı mutfakları teşhir eden mekânlardır. Bu durum aslında daha çok Baudrillard'ın bahsettiği “kültür hipermarketinin” reyonlarından yer almak gibidir (Featherstone,2005,s.170; Baudrillard,2004). Seyirciye yani tüketiciye hipermarketteki ürünler cazip hale getirilerek sunulur.

Tüketim ürünleri kitlelere ulaştırılırken, reklam ve halkla ilişkiler gibi faaliyetlerde sanatçılarla çalışılmaya başlanması tüketim kültürünün estetikleşmesinde etkili olmuştur. Boş zamanın tüketim zamanları haline dönüştürebilmek için, eğlence ve günlük aktiviteler birbirinin içine girmiştir. Kazanılan farklı deneyimler ve hayatı yaşama seçenekleri ulaşılmak istenen hedef olmuştur. Jean Baudrillard, yeni alışveriş mekânlarının işlevinin değişimini, “zarif bir yiyecek dükkânı ile resim galerisi” arasındaki artık hiçbir farkın kalmadığı “yeni-kültür” kavramı ile açıklar. Gündelik hayatın estetikleşmesinde etkili olan reklam söylemlerine vurgu yapar: “yeni bir yaşam sanatı”, “günümüzün modası” bunlardan bazılarıdır(Baudrillard, 2004, s. 19).

Pierre Bourdieu, habitus ve yaşam stilleri arasında bağı tanımlarken, değerlerden yoksun olanları “yaşamayı bilmezler” diyen bir tanımlama ile ayırır. Yaşamı bilip bilmemeyi, hangi gıdayı tükettikleri(patates, yağlı et gibi), tüketilen gıdaların nitelikleri



(şişmanlatıcı, en ağır, en bayağı), ne kadar tükettikleri(can boğazdan gelir sözüne uygun) nitelikleri ile ayırt eder. Köylülerin, özellikle de işçilerin, yaşama sanatından uzak, fazlasıyla para harcadıkları bir beslenme şeklinin olduğunu vurgular. Alt sınıfın tüketim alışkanlıkları ile karşılaştığında, üst sınıfın tüketim alışkanlıklarında niceliksel olarak bir azlık varken, niteliksel olarak kültürün ve eğlencenin(sağlık ve güzelliğin de belirtildiği) yoğun olduğu bir farklılaşma dikkat çeker. (Bourdieu, 2014, s. 267-269).

Gündelik hayatın estetikleşmesi, yaşamımızın devamı için gerekli olan ihtiyaçların da estetikleştirilmesi ile mümkün olmaktadır. Yeme-içme faaliyetleri de bu ihtiyaçlardan bir tanesidir. Gastro kültürel sermaye, kapitalist ekonominin içinde kâr elde etmek isterken, öznesi olan yeme-içmeyi de sanatsal boyutları ile günlük tüketim eylemlerinin içinde doğallaştırır.

### **Gastro Gösteri: Görme, İmajlar**

İmajı, bir kişi veya nesnenin görüntüsel veya resimsel benzeri olarak ifade eden Kevin Robins, gerçek dünya ve imajlar ile gösterilen dünya arasındaki farklılığa dikkat çeker. Robins, imaj dünyamızı mükemmelleştirdikçe kendimizi dünyanın elle tutulur gerçekliğinden daha da uzaklaştırmakta olduğumuzu vurgular. Gerçeğin, ihtiyaç olunmayan bir dünya haline dönüştüğünü vurgulayan Robins, nesnel dünyanın gerçekliğinin, acılarının, üzüntülerinin karşısında, tekno-kültürün yarattığı dünyanın ürettiği fantazyadan ve bu fantazinin çekiciliğinden bahseder (Robins, 2013, s. 69-70). Raymond Williams ise reklamcılıkta kullanım şekliyle imaja vurgu yapar. İmajlar “algılanan ün” olarak ticari ve manüpülatif süreçlerle şekillenerek marka algısını oluştururlar(Williams, 2006, s.190). Yemeğe dair imajların örneğin, yemek resimlerinin gerçek yemeğin yerini adeta almıştır ve yemek imajları fotoğrafları çekilerek oluşturulmakta ve tekno-kültürün içinde dolaşıma sokulmaktadır. Özellikle medya araçları, insanların günlük tüketimini önemli bir kısmını kaplayan yiyecek içeceklerin görsel olarak tüketildiği araçlar haline dönüşmüştür. Bu imajlarla var edilen mitlerdeki bolluk eğlence vurgusuyla aktarılırken, belki de Richard Dyer’ın vurguladığı gibi “toplumsal gerilimlere, yetersizliklere ve yoksunluklara” ütopyacı bir çözüm de sunmaktadır ( Türkoğlu, 2003, s. 180). Aynı zamanda, gastro gösteriler, Mihail Bahtin’in karnaval imgesinin barındırdığı ütopyik işlevselliği boyutunda “egemen sınıfın izin verdiği sınırlar içinde bir rahatlama veya yüksek kültür ile alçak kültür arasında gedikler açan bir direniş ve başkaldırı” olarak incelenebilir(Bahtin, 2014, s.25).

### **Foodie, Gurme...**

Foodie basit bir tanımlaması yoktur. Yeni bir kelime olarak, eski çok kullanılan kelimelerin arasında kendisine yer bulmaya çalışmaktadır. Foodie tanımı yapılmaya çalışılırken en çok üzerinde durulan şey de bu yüzden, foodie’nin ne olmadığıdır. Örneğin

daha eski bir tanımlama olan elitist bir tavır temsil eden, yemekten, içmekten anlayan “gurme”den farklıdır. Aynı zamanda Hıristiyanlıkta da yedi günden birisi olarak ifade edilen boğazına düşkünlüğü anlatan glutton’dan da ayrılır. Foodie yemeğe dair birçok süreçle ilgilenir ama asla kendini beğenmiş ve yüksek bir yere kendini konumlandırmış bir bakış açısı ile konuya bakmaz. Yemeğin üretimi, hazırlanması, sunumu, paylaşımı gibi çok fazla boyut foodie’nin ilgisi alanındadır. Herkes foodie olabilir. Bu yüzden foodie, bu kelimeyi kullanan insanlar tarafından anlamı sürekli yeniden tanımlanan ve üretilen bir terimdir. Josee Johnston, Shyon Baumann foodie’lere dair yaptıkları çalışmada insanların kendi foodie tanımlarını yapmalarını ister. Genel olarak şöyle bir sonuç çıkar. Foodie yemek içme kültürünü öğrenme konusunda ve iyi yemek ve içki tüketme konusunda oldukça yoğun ilgisi olan ama aynı zamanda doğrudan yeme-içme alanında da çalışmayan kişiler olarak ifade edilmiştir. Foodie’ler medyayı oldukça etkin bir şekilde kullanırlar. İnternetin daha geniş kitlelere kendini ifade etme imkânı vermesi sayesinde, yemeğe dair daha demokratik bir ifade hakkını da kitlelere vermiştir. Foodieler yeme-içme kültürü iletişimini özellikle tekno-kültür yaratma süreci ile yeniden biçimlendirmektedirler. Örneğin instagram, facebook, pinterest, blog vb. alanlar demokratik medya kullanımı ile birlikte şekillenen foodielerin yeme-içme kültürü ile kurdukları kişisel bağın biçimlendirdiği gastro yeni kamusal alanların oluşması sağlanır(Johnston, Baumann, 2011,s.55-61) Neil Gabler, medya gösterisi çağında, hayatın kendisinin bir film haline geldiğinden bahseder. Hayatlarımızı gösteriler haline getirirken, filmlerin nasıl gösteri üretiminde yol gösterici olduğunu vurgular(Kellner, 2010,s. 26). Gabler’in vurgusunu gastromedya üretimleri üzerinden düşündüğümüzde, günlük yeme-içme faaliyetlerinin nasıl sıradanlıktan, film sahnelerini süsleyen şölen sofralarına(feast) doğru değer üreten bir şekilde evirildiğini söyleyebiliriz.

### **Gastrokültür ve Kozmopolitinizim**

Diğerlerinin, yani ötekinin kim olduğuna dair bir deneyim yaşamaya izin veren yemek kültürünün paylaşımı, kozmopolitan olarak da ifade edilen, dünya vatandaşlığının kolayca biçimlenmesini sağlayan önemli bir kültürel paylaşım olarak da atfedilebilir. Özellikle metropollerde, restoranlarda seçenek haline dönüşen dünyanın farklı bölgelerinin yemekleri ötekinin kimliğini, özgünlüğünü ve bu dünyadaki varlığını ifade etmesi mümkün olmaktadır. Ötekinin kendini rahatça ifade ettiği bu özgür ve demokratik alanın tüketim kültürünü var eden piyasa koşullarında mümkün olabilen bir demokratik alan olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Tüketicinin, kim olduğunu ifade eden yemek tercihleri önemsenmektedir. Koşher yemeklerden, vejetaryen yemeklere kadar mutfak demokratik kendini ifade alanı olarak konumlandırılabilir. Farklılığın cazibe haline dönüştüğü tabaklarda, öteki olmakta cazibeli bir seçenek haline getirilmiştir. Yemeğin söz konusu olduğu kozmopolitan ifadeler, belki de çoklu kültürel ifadenin en kolay somutlaştığı alanlardır. Yemek anlatılarının bu farklı kültürleri içine alma hali bir şekil-

de tarihi bir *Rönesans* olarak ta ifade edilebilir((Johnston, Baumann, 2011,s.104-105). Ülkeler çoklu kültürleri ve yemek kültürlerini aktarıırken, farklılıklarını vurgulamaktadırlar. Sahip olunan yemek kültürünün egzotik ve çekici olma hali bu farklılıklar üzerine kurgulanmaktadır. Amerikan yeme-içme kültürünün çok kültürlü boyutunda farklı olmak dışarıda bırakan değil tam da aittliğe değer katan bir dil üretir. Aitlik süreci hibrit yapıların ortaya çıkmasına neden olur. Çin’de bilinmese de, General Tso’nun tavuğu tarifi, Amerika’nın en sevdiği Çin yemeği tariflerinden birisi olmuştur. Gastrokültürün yarattığı kozmopolitan kimlikler ötekinin medyada oldukça ilgi çekici bir dille ifadesini de sağlar. Gazetelerden haberlere reklamlara, filmlerden belgesellere kadar birçok alanda gastro kültür ile beslenen kozmopolitan kimliklerin ön plana çıktığı görülür.

### **Gastro Kültürel Sermaye**

Kültür ve sanatın metalaşması, kültürün simgesel biçimlerinin pazara yönelik üretilmesi ile şekillenmektedir. Kâr elde etme amaç olmuştur. Böylece aslında Walter Benjamin’in ifadesi ile metalaşmış yapıtın hâlesi kaybolmuş ve ayırt edici farklılığı ortadan kalmıştır. Sonuçta kültür endüstrisinde üretilen sanatsal yapıtta “şeyleşmiş sözde kültür” üretmektedir. Yeniden üretilen sanat yapıtı sanatsal biricikliğini yitirmiştir. Piyasada metalaşan sanat ve kültür ürünleri artık sıradanlaşan ve homojenleşen ürünlerdir (Dellaloğlu, 2001, s. 95-109).

Yemek hem eylem hem içerik olarak, gündelik hayatın içinde sanat eseri haline gelirken, beslenme ihtiyaç ilişkisine sanatsal boyut yoğun bir şekilde eklenmiş ve bu sayede beslenmeye estetik değer katılmıştır. Bu nasıl gerçekleşmektedir? Yemek yapmak, özellikle gastro gösteri içinde sanatsal boyutu ile vurgulanmış, bu sanatı ortaya çıkaran şefinde sanatçı olduğu belirtilmiş, bu sayede yiyecekler ve içecekler estetikleştirilmiş ve tüketim metası haline dönüştürülmüştür. Sinemadan, reklam filmlerine, televizyon programlarından yemek dergilerine ve kitaplarına, sofralardan, restoranlara kadar birçok alanda estetikleştirilmiş gastro gösteriler gittikçe artan bir şekilde günlük hayatı kaplamaktadır. Yeme-içme seremonilerinin sınıfsal ayırmadaki belirleyici rolü, kitle iletişim araçlarında hayatı estetikleştiren katkısı ile herkese ulaşmaktadır. Şef artık yemek yapma işinde ustalaşmış, insanları yaptığı yemekle doyuran kişi değildir. Şefe sanatçı gözüyle bakılır (Yücel, 2004, s. 70-73). Sanatı ile insanları baştan çıkartır. Kasapların et sanatçıları haline gelmesi, köy ürünlerinin yemek sanatı içinde yeniden form bulması küreselleşme içinde simgesel sermayeye kültürel değer atfedilmesi ile gerçekleşmiştir.

Yiyecek içecek hakkında medya da üretilen ürünlere bakıldığında, yeme-içme konularında haberler, görüntüsel ve sessel olarak değişim göstermiş ve nicelik olarak da artmıştır. Yeme-içme alanı sanatsal bir form kazandırılarak yaşam tarzı üretmiş, yemek tarifleri de bu yaşam tarzlarının parçası olacak şekilde içeriğini, teknolojik formlardaki değişime ayak uydurarak yeniden oluşturmuştur. Yiyecek-içecek alanındaki yayın sayılarının artmasında, üretim ve dağıtım sistemleri teknolojilerinin gelişmesi bunun sonu-

cunda yiyecek-içecek pazarının genişleyerek küresel tüketimi hedeflemesi gibi nedenler etkilidir. Yeme-içme sektörüne ilginin artması, medya ürünlerinin sayılarının artması ile yakından ilgilidir. Yemek fotoğrafçılığı ve stilistliğinin niteliksel olarak yemeği gündelik hayatın içerisinde estetikleştirilmesi, gazeteler, dergiler, televizyon programları, sinemaların yeme-içme ile ilgili yeni, farklı, ilgi çekici, popüler ürünler üretilebilmesine katkıda bulunmuştur. İnternetinde katkısı ile bu ürünlere birbirinden farklı formlar eklenmeye başlamıştır. Cailein Gillespie bu durumun yemek ile ilgili olan kitlelerin beklentilerini ve isteklerini değiştirdiğine vurgu yapar(Gillespie, 2011). Yeni yaşam tarzlarının içerisinde yemeğin bu yaşam tarzını belirleyen kodları günümüzde popüler yemek medyası sayesinde farklı etkileşimlerle sürekli kendini yenilemektedir. Yeme-içme mekânları, özellikle medyanın aktardığı popüler yeme-içme biçimlerinin belirlediği yeni istek ve beklentilere göre yeniden düzenlenmektedirler. Günlük hayatımızın içinde medya aracılığı sayesinde, neyin, ne zaman, nerede, nasıl, kiminle, niçin yeneceğinin bilgisi değişimin takip edildiği trend ve moda biçimleri ile günlük hayatımızı sarar sarmalar. Özellikle yeni medyanın görseli kullanma gücü, kitlelerin yaşamlarını görsel olarak biçimlendiren bir etkinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Brillat-Savarin'in 19. yüzyılda söylediği o ünlü sözü "*Bana ne yediğini söyle sana kim olduğunu söyleyeyim*" sözü (Brillat-Savarin, 2009), 21. yüzyılda değişim göstererek "*Bana medya da ne takip ettiğini söyle, sana hangi yemeği, nasıl, nerede, ne zaman, niçin kiminle yediğini söyleyeyim.*" şeklinde adeta bir değişim göstermiştir.

Yaşamın estetikleştirililerek niteliksel değerin artırılması, tüketim ürünlerine atfedilen olumlu değerin yaygınlaşması ile gerçekleşmektedir. Tarihsel olarak bu değişim takip edildiğinde, tarzı olan bir hayatı yaşamak isteyenlerin arzularını yönlendirecek yayınların zamanla sayıları da artarak piyasaya sürülmeye başladığını görürüz. Gazetelerde gurme yemeklerin neler olduğuna dair bilgiler paylaşılırken aynı zamanda gurme dergileri piyasaya çıkar ve kendilerini "kaliteli yaşam dergisi" olarak tanıtır. Kaliteli yaşamın gurme tatlarına ulaşmak ve bu tatları deneyimlemek isteyenlere özel, kendilerini seçkin ve kaliteli hissetmelerini sağlayan bir vaatle bu dergiler yayınlanır. Türkiye'de ilk defa bir gurme dergisi çıkar. Bu derginin bilgilerini Rifat Bali, Tarzı Hayat'tan, Life Style'a" kitabında şu şekilde aktarır (Bali,2002, s. 228-229): "*Gurme'nin tanıtım kampanyasında derginin sadece seçkinleri ilgilendirdiği mesajı, güçlü ve çarpıcı bir şekilde verildi. Dergi kaliteli bir puronun eşliğinde " Başkalarını İlgilendirmez!" sloganıyla tanıtıldı. Gurme'nin üçüncü yayın yılında okurlar nezdinde dergiyle ilgili izlenimler yer aldı. İzlenimlerini aktaran kişiler en lüks lokanta sahiplerinden, halkla ilişkiler sektörü duayeni Betül Mardin'e, Lokanta eleştirmeni Tuğrul Şavkay'dan erkek giyim sektörünün ünlü isimlerinden Ferruh Karakaşlı ve Kerim Karamol'a, doluca şaraplarının genç kuşak temsilcilerinden Sibel Kutman'dan Cenajans Grey Başkanı Nail Keçiliye ve Leyla Alaton'a kadar geniş bir kesimi kapsamaktaydı.*"

Kitleleri neyi, nasıl yemeleri konusunda yönlendiren kişiler düşüncelerini medya

sayesinde paylaşırlar. Bu paylaşım zamanla daha elitist bir kesim olan gurme kişilerden, yeme-içme kültürüne tutkulu daha sıradan insanlara, foodielere geçmiş ve internetin demokratik ortamı sayesinde, yeme-içme eylemini yönlendiren kitlelerin artmasına ve hızla yeni trendlerin paylaşımına neden olmuştur. Böylece interaktif, çok boyutlu bir gastro medya alanının ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik sermaye; gastro ürün ve hizmetlerin varlığını sürdürmek ve güçlendirmek için medya aracılığıyla piyasada değer üretmiştir(Naccarato, Lebesco, 2012)

### **Yeme İçme Gösterisinin Paylaşımı, Gastro Kamusal Alanların Üretimi**

Kamusal alan, bireyin otorite ve kendisi hakkında eleştirel düşünmesini ve ifade etmesini sağlayan etkileşim alanlarıdır. Modern dünyada bu işlevi yerine getiren ilk kamusal alanların arasında burjuva erkek üyelerinin bulunduğu içme mekânları kahvehaneler ve salonlar vardır.(Stevenson, 2006, s. 88-89). Edebi eleştiriler, bu alanlarda konuşulan ilk eleştirel konulardan olsa da, başka konular hakkında da oldukça hararetle konuşulmuş, konuşmaların biçimi tartışma, sorgulama şeklinde nitelikler kazanmış ve bireyin kendisine, topluma, iktidara eleştirel olarak bakmasını sağlamıştır. “*Yoksulların Gözleri*”, Baudelarie’nin, Paris Sıkıntısı-26, şiirinde bir bölümdür. Bu şiirde bir âşık sevdiği kadından uzaklaşma nedenini anlatır. Bu yakınma aslında dünyayı nasıl birbirlerinden farklı gördüklerini de kanıtlar. 19. Yüzyılda Paris’te yeni yapılan modern bir bulvarda, iki sevgilinin tüketim ilişkilerinin içinde görünür hale gelmelerindeki farklı bakış açılarına şiir odaklanır. Bu şiir, ıslık ıslık parlayan, aynalarla donatılmış, iç ihtişamını camların vasıtasıyla dışarıya gösteren, böylece dışardakilerin ve içerdekilerin birbirini görebildikleri kafenin önüne gelen yoksul insanların gözlerinin gördüklerine odaklanır. Onların gördüklerini düşünen ve önündeki fazla büyük kadeh ve sürahidenden utanan Baudelaire’in, sevgilisinin bu insanları görmek istemeyen gözlerine serzenişi adeta bir modern karşıtı bir eleştiri gibidir. Baudelaire’in sevgilisi yoksul insanlar için der ki; “*Dayanamıyorum bu fincan gözlü adamlara! Müdüre söyle de kovsun şunları!*” Baudelaire artık sevgilisinden nefret etmektedir (Berman, 1994, s. 201-205). İki sevgilinin dünyalarının arasındaki uçurum ile en fazla bir cam kadar şeffaf bir alanda karşılaşması; şairin yediğini, içtiğini göstermekten utanmasına ve neyi nasıl tükettiğinin öz eleştirisine neden olmuştur. Baudelaire’nin, modern toplumlarda, yeme-içme mekânının izin vermesinden dolayı, tükettiğinin çekiciliğini yoksullara göstermesinden duyduğu utanç, postmodern dönemde internet çağında, kamusal alanda yenilen içilenin paylaşımının modası ve ne yiyip ne içtiğinin ötekilere gösteriminin hazzı arasında önemli değişimin olduğunun kanıtıdır. Postmodern toplumlar, yemek yemekten daha önemli olduğu bir gösterme ve görme ilişkisini medya araçlarının olanakları ile daha geniş kitlelere yaymaktadır. Yemeği yemeye başlamadan önce, yemeği medya araçlarında paylaşmaya başlanılmasına izin veren internet çağı, yenilene atfedilen anlamı da değiştirmektedir. Yenilenin, içilenin medya

aracılığı ile paylaşımı, medya araçlarının gelişimi ile özellikle yenilenin içilenin estetik boyutunu önemli bir gösterge haline dönüştürmüştür.

Sosyal medya üzerinde paylaşımlarda birçok etken beğeniyi belirler. Kamusal alanlarda beslenmenin daha da görünür hale gelmesini sağlar. Sosyal medyada paylaşılan görünürlüğün yaşam tarzını ortaya koyan mesajları içermesi ve bu sayede insanların alt gruplar arasında belli bir ayırım yapmasına izin vermesi, yeni gastro kamusal alanların üretilmesini de kolaylaştırmıştır. Restoranlarda kapalı kapılar arkasında tüketilen yiyecekler, restoranların da sınırlarını aşarak, sanal dünyada bütün dünyanın izlediği yeni bir sergi alanı yaratmıştır.

### **Gastro Medya**

Medya, neyi, nasıl, nerede, ne zaman, kiminle yiyeceğimizi bütün bu durumlara anlamlar yükleyerek belirler. Medya seyircisi, yemek tercihlerini eğlence, eğitim teması ağırlıkta formu olan medya ürünlerini tüketerek öğrenir. Bu medya adını verdiğimiz mesaj taşıyıcı araçlar kitlelerin beslenmeleri üzerinde söz sahibidirler. Çünkü medya ürünleri, basılı ürünlerden, reklamlara, filmlere, kısa videolara kadar her geçen gün yeni farklı görsel anlatılar ile belli yaşam tarzlarını da biçimlendirmektedir. Gastro medya kitlelere hitap eden yeme-içme konulu mesaj içeriklerinin aktarıldığı medya faaliyetleridir. Qian Gong yemek medyasından bir tanesi olan televizyonu örnek verir. Televizyon yemeğe dair birçok görsel imaj üretir ve gastro kültürü popüler kültürün parçası yapar. Birçok yemek programı televizyonda çıkmaktadır. Bu programlar her geçen gün sayısını artırmaktadır. Toplumların yeme-içme ilgili kültürü küresel olarak bu programlarla biçimlenmektedir (Gong, 2013, s. 130-131; Solier, 2013, s. 48-50). Yemek gösterileri ile popüler bir kültür üretilirken aynı zamanda çağdaş yaşamın içinde farklı yeme-içme deneyimlerinin de aktarılmasını sağlamaktadır. Kişisel deneyimlerin özellikle web günlüğü adı verilen bloglarda ayrıntısı ile aktarılmasını sağlar. Sıradan olduğu düşünülen deneyimler web günlüklerinde yazıya döküldüğünde değer kazanırlar (Cantek, 2011, s.34) Diğer taraftan yedikleri yemekleri turistik deneyimleri ile birleştiren medya kullanıcıları farklı, egzotik, ilgi çekici deneyimlerini paylaşarak takipçilerini oluşturmaktadırlar. Yemeğin taşıdığı besinsel değerler erken dönemdeki yemek medyasında sıklıkla vurgulanırken, son yıllarda ise yemeğin taşıdığı mesajlar farklılaşmıştır. Postmodernitenin etkisi ile kimlik ve yemek ilişkisi gastro medyanın önemli temalarından birisidir. Ayrıca, beslenmeye dair kaygılara, yani gastro endişelere dikkat çekmek isteyen toplumsal hareketler, çevrecilik hareketleri diğer temalardandır. Bu hareketler, kimlik ile de bağ kurarak yerel lezzetlerin önemini vurgular, beslenmeye dair ahlaki mesajlar üretir, sürdürülebilir üretim alanlarına dikkat çekerler. Aynı zamanda daha da görünür olan yemekleri hazırlayan şefler, diğer bir deyişle gastro medya yıldızlarının kim olduklarına dair hikâyeler en çok tüketilen bir başka medya içeriğidir. Gastro medyanın yıldızlarının hikâyeleri yenilen yemeğin ayrılmaz parçası haline getirilmiştir. Bu sayede yenilen, içilen ile ya-

ratılan yeni yaşam değerleri üretilen yeni mitler ve ikonlar ile yeniden kurgulanmaktadır. Ahlakî yeme biçimlerinin tanımladığı gibi, aynı zamanda mutfak alanının tanımı da eskisinden daha farklı bir yere konumlanmıştır. Mutfağın feminist söylemde kadınların sıkıştıkları bir özel alan olarak ifade edildiği zamandan, kadınların yemek yapma eylemlerinin farklı olan kimliklerini ifade ettikleri, bu sayede yemek yapmanın değer haline dönüştüğü yeni zamanlara geçilmiştir. Gastro medyanın ürettiği gastro kültür kendini ifade eden modern bireyi biçimlendirirken, toplumsal cinsiyet kimliğini farklı biçimleriyle öne çıkarır. Örneğin Nigella Lawson sadece bilinen yemekleri yapsa da, onun yemek yapan tanrıça hali, seyredilenin yemek yapma halinin seksüel ve kadınsı bir formata dönüşmesine neden olur. Bu mesajlar yemeğin formunu seksüel bir mesaja dönüştürürler. Gong erkeklerin medyada temsilinde de, farklı kimliklerle yapılan yemeğin, farklı mesajlar taşıdığından bahseder. Erkekliğin ifadesi de yemek yapma biçimlerine göre medya da farklılıklarıyla temsil edilmektedir. Jamie Oliver karakter olarak yeni bir erkeklik tanımı yaparak ekranlardan seyircilere ulaşırken onun zıddı bir mesajlarla Gordon Ramsey’de medya da mesajlar üretmektedir. Oliver, daha yumuşak, duyarlı bir şef imajı ile yemeklerini deneysel olarak pişirirken, diğer taraftan ekran karşısında Gordon Ramsey ise daha sert erkek imajı da ekranlarda yemek pişirerek yer kaplar. Naked Chef programını yaparken James Oliver’in tarzı incelediğinde onun yemek yapmaktan keyif alan metropoliten, rahat ve yemekle sosyalleşen hali ekranlarda bir rol model olarak seyirci tarafından beğeni ile karşılanmıştır. James Oliver aynı zamanda etkin olduğu sağlıklı beslenmeye dair sosyal sorumluluk kampanyaları ile de yemeğin farklı boyutlarına dikkat çeken mesajlar üretir. Oliver’in tarzı, daha hayat tarzı üreten bir biçimde medya araçlarında ve ürünlerinde kodlanmıştır. Verdiği mesajlardan, mutfağı kullanmasındaki rahatlık, yemek yaparken özensiz döküp saçmaları, aynı zamanda ellerini sıradan insanlara benzer bir şekilde mutfakta kullanması, yemek yapmanın farklı alternatif biçimlerini belirlemesini sağlamıştır(Gong, 2013,s.131). Bu yeni imaj, Oliver’in benzerlerinin de hızla bütün dünyada ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık küreselleşen eğlence ekonomisinin içinde her ülkenin kendi James Oliver’ları ve Gordon Ramsey’leri vardır. Günümüzde her geçen gün tekno-kültürün etkisi ile popülerliği artan medya içerikleri, örneğin küresel yemek programları, küreselleşme sürecinde yerleşip kültürel olarak melezleşerek, yemek ekonomisinin küreselleşmesi ve sürdürülebilirliğini sağlamaktadır (Kanik, 2016, s. 237-256).

Aynı zamanda, yazılı basında da, örneğin farklı hayat tarzlarına hitap eden dergiler de, genellikle önerdikleri hayat tarzına uygun olarak beslenme kültürünü aktarırlar. Yemeğin estetikleşmesi, günlük hayata estetik katarken, bu kapasiteyi her boyutu ile paylaşmak isteyen dergiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Saveur, Lucky Peach, Martha Stewart Living, Lezzet, Sofra, Beaf&Fish dergileri yeme seçenekleri ile günlük hayatı süslemekte, zenginlik katmaktadır. Artık günümüzde, bütün bu dergiler internette de yayın yapmaktadırlar. Sosyal medyanın interaktif olma fırsatı, kitle iletişiminde tek

boyutluluğu ortadan kaldırmıştır. Artık kitlelerin, kitlelere mesajlar ürettiği bir medya dönemidir. Örneğin internette facebook, twitter veya instagram, blog v.b. gibi alanlar hem bireysel iletişimi sağlarken, kitleleri bireysel iletişime dâhil etme teknolojik elverişliliği ile kitle iletişimi mecrası haline dönüşürler. Sosyal medya kullanıcıları, kendi gastro medyalarını oluşturarak, yerel ve küresel gastro kültürü beslerler. Yeni medyanın olanakları zengindir. Birçok medya ürününün paylaşılmasına kolaylık sağlar. Ürettiği eğlenceli bilgilendirici, tüketmesi kolay ürünleri örneğin videolar, internete bağlanan kişiler tarafından kolayca youtube, vimeo vb. gibi, ücretsiz sistemler sayesinde paylaşılır, takip edilir ve yorumlar ile etkileşimli bir alan oluşturulur. Gastro gösterilerin popüler hale gelmesinde yeme ve içme kültürünün duyguları düşünceleri ileten bir araç olması da etkilidir. Sosyal, kültürel, siyasi, ekonomik mesajların üretildiği gastro kültür farklı tarzlarda birçok medya konseptini farklı türleri ödünç alarak hibrit üretimler yapar. Yeme-içmenin ürettiği ideolojiler ve uyuşma-çatışma alanları, eğlence ve eğitim formları yemek ile ilgili mesaj üretilmesini kolaylaştırır. Medyanın yemekle ilgili ürettiği mesajlar, medyanın hedefindeki bireylerin hayatına sızarak onların sosyal ve kültürel hayatlarını biçimlendirmekte, beslenme ilişkileri ve biçimlerine müdahil olarak yeni yaşam seçeneklerinin yayılmasını sağlamaktadır. Gong yemek medyasının patlak vermeden önceki mesajlarına bakıldığında günümüzde üretilen mesajlardan farklı olduğunu belirtir. Yemek medyasının bir zamanlar yemek tarifleri vererek, yemeğin hazırlanmasına odaklanıldığından bahseder. Bu dönemde, yenilenin içilenin sağlıklı ilişkisi diğer popüler olan konulardandır (Gong, 2013, s.131). Oysa yeni medya ile birlikte gastro kamusal alanın genişlemesi yemeğin malzemelerinin üretiminden hazırlanmasına tüketimine birçok boyut artık medya araçlarını tüketenlerin seçeneklerini belirleyen mesajlar üretirler.

## Sonuç

Özellikle seksenlerden, günümüze kadar medyanın değişen içeriğine bakıldığında, yoğun olarak eğlencenin ve eğitimin nasıl birbirinin içine girdiğini görürüz( Kellner, 2010, s. 38-41). Gastro medya turizm endüstrisini de canlandıracak bir popülerlik kazanmıştır. Bu gastronomi medyasında yemeğe odaklanan görsel ve yazınsal anlatılar, üretilmeye başlanmış ve kameranın yemeğe odaklanarak yenilen ve içilenin birçok açıdan ele almaya başlamasının yemeğe dair duyarlılığı da artıran bir işlevselliği olmuştur. Kitle araçlarının gelişimi zengin bir gastronomik medya dilinin oluşmasını da sağlamıştır. Bu dili üretenlerin farklı bakış açıları sayesinde gastro medya çok boyutlu bir üretim süreci içine girmiştir. Yemek hakkında yazanlar, medyada yer verdikleri yemek yazıları ile popüler gastronomi değerlerinin yaygınlaşmasını, yemek kültürüne dair ilginin ve yemek sermayesinin değerinin artmasını sağlamışlardır. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ile medya ürünlerindeki çeşitlilik günden güne artmıştır. Gastronomi kültürünün teknolojinin gelişimi ile daha ulaşılabilir hale gelmesi, insanların rahatlıkla bu bilgilere ulaşarak ve interaktif bir şekilde müdahale ederek parçası olmalarına neden olmuş ve



böylece gastro medya ürünlerinin sayısı da artmıştır. Eğitim, eğlence ve paylaşma yeni medyanın yeni kavramlarıdır. Gastro medya son 30 yılda adeta bir devrim yaşamıştır. Yemek kitaplarının çeşitliliği, hem online hem offline yemek gazeteciliğinin yaygınlaşması, facebook, instegram, bloglar v.b gibi yeni medya ürünlerinde yemeğe özel paylaşımlar, yemek programlarının yeni versiyonları, uzmanlaşan yemek fotoğrafçılığı, yemeğin yıldız olduğu sinema filmleri ve reklam filmleri gastronomi alanında medyatik içerik patlamasına neden olmuştur(Gillespie, 2011, s. 8). Gastro medyada üretilen kültür sıradan bir kültür değildir. Bir ideolojisi vardır. Gastro kültür kapitalizmin içerisinde yarattığı mitler ile ideolojisinin yayayerken aynı zamanda tüketim kültürü içerisinde olmayı da doğallaştırır. Rekabet koşulları içerisinde, gastro kültürün parçası olmak isteyen markaların gastronomi alanında yetişmiş insan gücüne ihtiyacı vardır. Bu yüzden bütün dünyada gastronomi eğitimleri popülerliğini artırmış coğrafi sınırları aşan bir şekilde her geçen gün daha da talep edilir hale gelmiştir.

#### KAYNAKÇA

- Althusser, Louis(2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki Yayınları
- Bahtin, Mihail (2014), *Karnaval dan Romana*, Ayrıntı Yayınları
- Bali, Rifat (2002). *Tarzı Hayat'tan, Life Style'a*”, İletişim
- Baudrillard, Jean (2004). *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları
- Berman, Marshall(1994). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları
- Bourdieu, Pierre(2014). *Ayırım, Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Heretik Yayınları, Ankara
- Brillat Savarin, Jean Anthelme(2009). *The Physiology of Taste*, Merchant Books(Orijinal Baskı)
- Cantek, Funda (2011) Mutfakta Pişer, İnternete de Düşer: Yemek Blogları Kadınlara Neler Vaad Ediyor? , *Kültür ve İletişim*, 14 (1), Kış: 9-39
- De Solier Isabelle(2013). *Food and The Self*, Bloomsbury
- Dellaoğlu, Besim(2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları
- Featherstone, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*”, Ayrıntı Yayınları
- Gillespie, Cailein (2011). *European Gastronomy Into The 21 st Century*, Butterworth- Heinemann, Oxford
- Gong, Qian(2013). *Media*, Peter Jackson, Food Words, Bloomsbury Academic
- Harvey, David(2010). *Postmoderliğin Durumu*, Metis Yayınları,
- Johnston, Josee, Shyon Baumann(2010), *Foodies, Democracy and Distinction in the Gourmet Foodscape*, Routledge
- Kagan, Moissej(1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, İmge Kitabevi
- Kanık, İlkey (2016), Küreselleşme Sürecinde Kültürel Melezleşme Örneği Olarak Yemek Kanalları ve Programları, *folklor/ edebiyat*, Cilt 22, Sayı 86, 2016/2
- Kellner, Douglas (2010). *Medya Gösterisi*, Açılım Kitap, 2010

- Naccarato, Peter, Kathlen Lebesco (2012) , *Culinary Capital*, Berg Publishers  
Ritzer, George(2014). *Toplumun McDonaldlaşması*, Ayrıntı Yayınları  
Robins, Kevin (2013) *İmaj*, Ayrıntı Yayınları  
Stevenson, Nick(2006). *Medya Kültürleri*, Sosyal Teori ve Kitle İletişimi, Ütopya Yayınları  
Thompson, John B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür*, Dipnot Yayınları  
Türkoğlu, Nurçay (2003). *Kitle İletişimi ve Kültür*, Naos Yayınları  
Williams, Raymond (2006). *Anahtar Sözcükler*, İletişim Yayınları  
Yücel, Tahsin (2004). *Söylemlerin İçinden*, Alkım Kitabevi, İstanbul

## ÖZ

### GASTRO MEDYA VE GASTRO KÜLTÜRÜN KAVRAMSAL İNCELEMESİ

Gastromedya yeni tüketiciler yaratarak bütün dünyada hâkimiyetini, yeni medya araçları ile kurmaktadır. Yiyecekler ve içecekler, medya araçlarından tarihin hiçbir diliminde olmadığı kadar anlatılmakta, gösterilmekte, fotoğrafları, filmleri çekilmekte ve bu göstergelere eşlik eden hikâyeleri ile birlikte medyada en sık işlenen konulardan biri haline gelmektedir. Yeme ve içme eylemi artık, medyadan alınan mesajların tüketilmesinden sonra gerçekleşen en son eylemdir. Bu yüzden günümüzde yeme-içme eylemi, onu görmekten daha az değerlidir. Gastro medyada üretilen gastro kültür, modern ve sanayi sonrası toplumları yenilen içilenden daha fazla beslemektedir. Bu kültür içinde üretilen mesajlar, gastro kamusal alanın parçası olan gastro medya ile kitlelere iletilir. Gastro kültür, bu mesajlar ile biçimlenen, çok özel bir kültürel alandır. Gastro kültür, küresel boyutta bir akışkanlıkla ülke sınırlarını aşar ve yeni karşılaşmalar ile yeni formlar alır. Gastro gösteriler, medya araçlarında gastro kültürün eğlenceli bir şekilde temsilleri ile şekillenir. Gastro medyada yemek hakkında popüler kültür üretenler, foodieler, gurmeler, yazarlar gastro kültüre değer katarak, küresel kapitalist pazarın içerisinde bu kültürü yeniden inşa ederler. Gündelik hayat estetikleştirilirken, gastro medyada bu sayede estetikleştirmeye katkıda bulunur. Gastro kültürel sermaye sayesinde yiyecekler ve içecekler, estetikleştirilmiş bir tüketim metası haline de dönüştürülmüştür. Ötekinin kim olduğuna dair deneyim yaşamayı cazip hale getiren yemek kültürünün paylaşımı, kozmopolitan bireylerin ortaya çıkmasına da katkı sağlar.

**Anahtar Kelimeler:** Gastronomi, Medya, Gastro Gösteri, Gastro Medya, Gastro Kültürel Sermaye, Gastro Kamusal Alan

***ABSTRACT***

**A CONCEPTUAL EXPLORATION OF GASTRO MEDIA AND  
GASTRO CULTURE**

Gastromedia is creating a world hegemony by creating a media network. Food and drinks are widely being showcased in media accompanied by their pictures, movies and stories in an unprecedented degree. Such popularization of eating and drinking in media results in the actual practice of eating and drinking. As such the significance of the actual practice of eating and drinking is less so than its presentation. In modern and post-industrial societies, the gastro-culture created in gastro-media manipulates eating and drinking practices much more than the actual practice itself. Messages produced in this culture are conveyed to the masses by means of gastro-media which in turn is a part of the gastro public sphere. Gastro-culture is a very peculiar culture shaped by these messages. Gastro-culture is dynamic in that it transcends national boundaries and takes new forms with new interactions. Display of gastro-culture in the media with its amusing representation shapes the gastro-culture. Foodies, gourmets, writers contribute to the creation and increase the value of gastro popular culture and reconstruct this culture within the global capitalist markets. While the daily life is being aestheticized the gastro-media contributes to this process. Food and drinks are transformed into aestheticized consumer products by means of gastro-cultural capital. Displays of gastro-culture give an opportunity to recognize identities of the people encountered which in turn create the emergence of cosmopolitan individuals.

**Keywords:** Gastronomy, Media, Gastro Performance, Gastro Media, Gastro Cultural Capital, Gastro Public Space

## GELENEKSEL HALK SANATINDA ŞAHMARAN MOTİFLERİ VE BU MOTİFLERİN DİLİ

**Birsel Çağlar Abiha\***

### Giriş

Anadolu’da her evin yılan suretinde bir “sahibi” (iyesi) olduğuna ve evi koruduğuna dair inanışlar oldukça yaygındır. Evin sahibi olarak algılanan bu yılanlara saygıda kusur edilmez, bu yılanların da ev sakinlerine- kızdırılmadığı sürece- zarar vermediğine inanılmaktadır. Bu sebeple yılan görülünce, usulca çekip gitmesi için yılanların Padişahı Şahmaran’ın adını anmanın yeterli olacağına dair inanışa Anadolu’nun pek çok bölgesinde rastlamak mümkündür (Alptekin, 2012).

Anadolu’nun birçok yerinde, eve bereket getirdiğine, hastalıklara ve nazara karşı koruduğuna inanıldığı için Şahmaran resimlerine ve Şahmaran işli örtü, yastık vb. eşyaya rastlamaktayız. Özellikle, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da evlenecek kızın çeyizine konulan Şahmaran resmi daha sonra yatak odalarına asılmıştır (Aksoy, 2005: 25).

Şahmaran, çoğunlukla halk sanatçıları tarafından yapılan cam altı resimlerde karşımıza çıkan figürlerden biridir. Özellikle 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında büyük bir gelişme gösteren camaltı resim, çoğu zaman iç mekân dekorasyonunda kullanılmış ve bu resimler ucuz olduklarından her bütçeye hitap edebilmiştir (Aksoy, 2005: 25). Ayrıca,

---

\*Dr.

ev halkı bu resimlerin kendilerini nazara, bazı hastalıklara ve âfetlere karşı koruduğuna inanmıştır.

Camaltı resim, cam levhanın arka yüzeyine toz boyalar, suluboya, guaş, yağlı boya hatta günümüzde akrilik boya ile çalışılan soğuk resim tekniği olup genellikle 2-3 mm kalınlığındaki cam levhalara yapılmaktadır. Görünüşte kâğıt ya da tuval üzerine yapılmış resimlere benzese de, çalışma yöntemi tam tersidir. Bir resimde detaylar, imza ve tarih son safhada oluşurken cam üzerine çalışmadan, önce resmin deseni ve üstte görünen detaylarla imzadan başlamak gerekir. Daha sonra çizgiler arasındaki yüzeye en son olarak da fonda görülen renkler boyanır.

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar büyük bir gelişme göstermesi ve yaygınlaşmasına rağmen camaltı resim sanatı bugün Türkiye’de kaybolmaya yüz tutmuştur.(Mant, 1998: 40). Halk ressamı, usta- çırak ilişkisi içinde veya babadan oğla geçen bir zanaat çerçevesinde sanatlarını icra ederler. Sanatkarlar, kendi merakına bağlı olarak gelenekleri, çağın modası ile birleştirmiş; halkın eğilim ve inanışlarından, masallardan, halk hikâyelerinden süzülerek gelen figürleri cama nakşetmişlerdir. Batılı örneklerden hem teknik hem de konu bakımından ayrılan Türk Camaltı resimlerinin büyük çoğunluğu ilk cam imalathanelerinin de bulunduğu İstanbul’da yapılmış ve ağırlıklı olarak dinsel konular işlemiştir.

Halk sanatında camaltı resimler, el işlemleri, kilim ve halı dokumaları pul ve boncuklarla işlemler ve camın arkasına konan yaldızlı kâğıtlarla daha ilgi çekici bir görünüm kazanan farklı tekniklerde Şahmaran motifleri üretilmektedir (Aksoy, 1997: 41). Şahmaran motiflerinin kullanıldığı işlemlerde en çok kullanılan renkler her tonuyla kullanılan kırmızı ve yeşildir. Kırmızı allığı güneşten alır ve renklerin en etkilisidir. Yeşil ise insanın içini ferahlatan, insana sevinç veren bir renktir. Şahmaran işlemlerinde kırmızı ve yeşil renklerini mavi, sarı, gümüş ve kahverengi izler (Mant, 1998: 32).

Halk el sanatı ürünlerinde bir motif olarak karşılaştığımız Şahmaran, insanları nazara hastalıklara türlü afetlere karşı koruyan, bulunduğu yere bolluk ve bereket getirdiğine inanılan bir motiftir. Bu açıdan bakıldığında el sanatlarında karşımıza çıkan Şahmaran figürünün evlere bolluk bereket getirme işlevine sahip olduğu görülebilir.

Özellikle evlerde nazarlık ve bereket kaynağı olarak kullanılan camaltı resimlerde gördüğümüz Şahmaran, halk sanatkarları tarafından neredeyse tümüyle aynı biçimde, kökleri eskiye dayanan sembolik motiflerle resmedilmiştir. Halk sanatçıları, bu camaltı resimleri bir kalıptan çıkmış gibi yapmaya devam eder. Sanatkarlar da, bu figürlerin nazara karşı koruma veya bereket getirme işlevine yönelik kullanıldığını söylemekle beraber muhtemelen figürlerdeki bu sembolik dilin farkında değillerdir.

Camaltı resim geleneğinden aşına olduğumuz altı adet yılan biçimindeki ayağı ile yüzü güzel bir kadın, kuyruğu dev bir yılan şeklindeki Şahmaran figürünü;örtüler, duvar halıları, bakır işlemler, takılar, modern yaşam koşullarına uygun anahtarlıklar ve buzdolabı süslerinde görmek mümkündür.

Halk sanatında, özellikle camaltı resimlerde koçboynuzları, ay sembolleri ile

süslenmiş yarıcı kadın, yarıcı yılan şeklinde resmedilen Şahmaran çizimleri ise mit dünyasına ait birçok sembolü barındırmaktadır. Şahmaran figüründeki bu sembolleri şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

### **Anatanrıça ve Ay Sembolü Olarak Yılan**

İnsanla toprak arasında özdeşlik her şeyden önce bereket büyüsü ve ana tanrıça kültü çerçevesinde yorumlanır. İlkel insandan günümüze kadar toprak dişi olarak düşünülmüş; insanoğlunun topraktan doğduğu veya geldiği inancı yaygın evrensel bir inanç olmuştur. Etnologlar anaerkil toplum düzeninin daha eski olduğunu savunmuştur. Eski çağlarda Ana tanrıça kültü, kadının doğurgan olması sebebiyle, kadını insan soyunu sürdüren yegâne varlık olarak kabul etmiş; bu nedenle kadın üstün tutulmuş, anaerkil kült tanrılarının dişi olarak algılanmasını birlikte getirmiştir. O dönemde erkek de, kadının onurlu durumuna saygı göstermiş; böylece erkeğin hâkim olduğu sisteme geçiş uzun bir zaman içinde şekillenmiştir. (Mülayim, 1989: 199-208).

Araştırmacılara göre, ikinci evrede, anne yüksek yerinden indirilmiş, toplumda ve dini inanışta baba üstün varlık olmuştur. Hint, Yunan, Mısır kültürleri, Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam dininde ataerkil hâkimiyet ortamı belirgindir. Havva'nın, Âdem'in kaburga kemiğinden yaratıldığını anlatan hikâye ataerkil bir hava taşır ve kadını ikinci dereceye iter. Bununla birlikte, insanoğlunun anne sevgisi büsbütün silinmemiş; örneğin Hristiyanlıkta, Meryem Ana, Ana Tanrıça'nın yerini alarak karşımıza çıkmıştır.

Binlerce yıl boyunca yılan, kadın ve büyü sözcükleri birlikte kullanılmıştır. Mircea Eliade, bu birlikteliği ayın simgeciliği ile açıklamaktadır. Eliade'ye göre, sürekli olarak ilk biçimine geri dönen; sonsuz bir döngüsellik içinde olan ay, yaşamın tüm ritimlerini mükemmel bir biçimde temsil etmektedir. Bu ritmik değişim; bereket ölçüsü olarak algılanan ayın uyandırdığı sezgilerden türeyen spiral, yılan ve şimşek simgelerinde görülmektedir. Buzul çağından beri ayın evrelerinin bu büyüsel anlamı ve erdemi bilinmektedir (Eliade, 2003: 167).

Mircea Eliade; bazı hayvanların, ayın kaderini biçimleriyle ve varlıklarıyla çağrıştırdıkları için ay simgesi olarak kabul edildiklerini söylemiş; bu hayvanlara bir görünüş bir kaybolmaları özelliği sebebiyle sümüklüböcek, ayı, kurbağa ve yılanı örnek göstermiştir (Eliade, 2003: 175). Bunlar içerisinde yılan, “*tüm kadınların eşi*” veya zaman zaman kabuk değiştirerek “ölümsüz” olma özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ise yılan simgelerinin baş döndürücü çok yüzlüğünü gösterir; ancak tüm bu simgeler aynı düşünce etrafında gelişir: Yılan ölümsüzdür; çünkü yenilenir. Bu sebeple ay “gücü”dür; bereket, bilgi (kehanet) ve ölümsüzlük dağıtır. Pek çok mitte yılanın, tanrı tarafından insana verilen ölümsüzlüğü elde etmesi ile ilgili hikâyeler anlatılmasının sebebi budur.

Eliade, yılanın bir ay simgesi olduğunu anlatan mitlere çeşitli topluluklardan örnekler verirken kadın, yılan, ay ilişkisini de açıklamaktadır. Buna göre ay, tüm bereketin kaynağıdır ve kadınların adet dönemlerini düzenler; kişileştirildiğinde kadınların efendisi olur. Pek çok halk ayın bir erkek ya da bir yılan kılığına girip kadınlarla birleştiğine

inanmıştır. Bu inanın örneklerine Eskimo kabilelerinde, eski Yunan, Hint, Pers, İbrani, Avrupa ve Afrika topluluklarında rastlamaktayız. Pek çok halkın, yılanın kadınların adet görmesine neden olduğuna inanması; yılanın erkek cinsel organına benzerliği ile bunu ilk ortaya koyan etnologlardan Crawley tarafından da doğrulanmıştır. Çeşitli topluluklarda ay ile ilişkilendirilen yılanın, çocuk getirdiğine inanılır. Orta Avustralya’da bazı kavimler, atalarının dünyayı dolaşan iki yılan olduğuna ve bunların durdukları yere çocuk ruhları bıraktıklarına inanmışlardır. Hindistan’da yılanlar, Budizm döneminden beri evrende su, hazine gibi bereket öğelerinin dağıtıcısı olarak görülmüşlerdir. Modern Hindistan’da pek çok inanış ise yılanların kadınların kısırlaşmasını engelleyen ve çok çocuk doğurmalarını sağlayan birer bereket dağıtıcısı olduklarını savunur. Bu bağlamda Eliade, yılan ile kadın arasındaki ilişkinin basit bir cinsellik simgeciliği olmadığına vurgu yapmakta ve bu ilişkinin çok anlamlı, çok çeşitli olduğunu söylemektedir. Eliade, yılanın bu özellikleri arasında en önemlisini “yenilenme” olduğunu söylemekte ve yılanın *dönüşen* bir hayvan olduğunu Gressman’ın “*Havva, Fenikelilerin eski yer altı tanrıçasıydı ve yılanla kişileştirilmişti.*” fikrine yaptığı atıfla savunmaktadır. Yine Persephone, Hekate, Artemis gibi bazı Akdeniz tanrıalarının ellerinde yılanlar veya yilandan oluşan saçlarla temsil edildiklerini görmekteyiz. (Eliade, 2003: 176).

Orta Avrupa’daki bazı batıl inanışlara göre, eğer ayın etkisinde kalmış; yani adet dönemindeki bir kadının saçlarını kazır ve bunları gömerseniz saçlar yılanla dönüşür. Başka anlatılara göre ise büyücülerin saçları yılanla dönüşmektedir. Eliade’ye göre herhangi bir kadının böyle bir gücü yoktur; ancak ayın etkisi altında kaldığı sırada “*dönüşüm*” ün büyüselsel gücünü paylaştığı için bu şansa sahip olmaktadır. Bu durum ise yılanlar aracılığıyla gerçekleşen büyücülüğün ayla ilişkisini pek çok kültürde belgelemiştir. Örneğin; Çinliler için yılan, tüm büyü güçlerinin kökeninde bulunmaktadır; İbranicede ve Arapçada büyü anlamına gelen kelimeler, yılan anlamı taşıyan sözcüklerin kökünden türemiştir (Eliade, 2003: 179).

*Mircea Eliade*’nin de belirttiği gibi yılan, kültürlerin çoğunda yenilenme özelliği bulunan, dönüşen bir hayvandır; bilgeliğin kaynağıdır ve geleceği görür. Pek çok halk, yılanın kadının adet görmesine neden olduğuna inanmaktadır. Binlerce yıl boyunca yılan, kadın ve büyü sözcükleri birlikte kullanılmıştır. Bu birlikteliğin kaynağı ise ay olarak kabul edilmiştir. Örneğin; Çinliler için yılan, tüm büyü güçlerinin kökeninde bulunmaktadır; İbranicede ve Arapçada büyü anlamına gelen kelimeler, yılan anlamı taşıyan sözcüklerin kökünden türemiştir. Yılan bu güçleri veren ise ayın kendisidir:

*Bir görünen, bir kaybolan; ayın görüldüğü günler kadar halkası olan ya da tüm kadınların eşi olan, kabuk değiştiren (ölümsüz) yılan ay ve onun gizemi ile ilgili bir hayvandır. Yılan ölümsüz, yenilenebilirdir, bereket, bilgi ve ölümsüzlük dağıtır; ama tüm bu güçlerin kaynağı aydır. Ritmik değişim ve bereket ölçüsü olarak ayın kültürlerde uyandırdığı simgeler; spiral, yılan ve şimşektir. Bitkiler ve hayvanlar, bereket için aya gereksinim duyarlar; büyük bereket tanrıalarını temsil eden öküz boynuzları, tanrısal Magna Mater’in ambleminin simgesidir. Neolitik çağda, ister ikonlarda ister öküz biçimli*

*putlarda olsun, göründükleri her yerde büyük bereket tanrıçasını işaret etmişlerdir. Boynuz ise “yeni ayın” simgesinden başka bir şey değildir. Ayrıca belli dönemlerde ay, yerle özdeşleştirilmiş; yer yaşayan, tüm canlıların rahmi olarak kabul edilmiştir. Yılan, aydan geldiği için tüm sırları bilir, bilgeliğin kaynağıdır; hatta her kim yılan eti yerse hayvanların dilini özellikle kuşdilini konuşabilir (Eliade: 2003, 167-193).*

Güneydoğu Asya’da ay mitlerine ilişkin düşünceler Hint ve Çin kökenli efsanelerle örtüşmektedir. Hindistan’da ay genelde eril bir tanrı olarak algılanmış, Veda ilahilerinde Soma adıyla anılmıştır. Soma ise tanrılarla irtibatı sağlayan bir çeşit bitkinin adıdır. Çin mitlerinde ise aya atfedilen cinsiyet dişidir. Kamboçya’da ise her iki cinsin sırayla geçerli olduğu görülmektedir. Ay dişi Soma olarak algılandığında yılan, kadın Nagi ile özdeşleştirilir. Nagi rutubet ile soğğun kızıdır. Funan krallığında yaygın olan Sanskrit geleneğine göre Brahmana Kaundinya’nın yılan biçimli karısıdır; sözlü edebiyat geleneğine göre de ilk Khemmer hanedanının kurucusu Güneş-kral BrahThon’un karısıdır. Hanedan efsanelerinde anılan Ay mitlerinin karmaşıklığı hemen göze çarpmaktadır. Söz konusu mitlerin yılan-kadın mitiyle dolayısıyla toprağın sahibi yarı insan, yarı yılan Nagaların mitiyle iç içe geçmesinden kaynaklanmaktadır. Ay ile ilgili mitler, Güneş ile Ay’ı, nemli ve kuru olanı, yılanla kuşu birbirine zıt kılan ikinci dizgenin içinde yer almaktadır. (Bonney,2000: 97).

Eski Türklerde ayın koruyucu bir tanrı özelliği taşıdığına görmek mümkündür. Anadolu halk inanışlarında genellikle erkek olarak kabul edilen ay ile ilgili inanışların büyük bir bölümü ay tutulması ile ayın ilk ve son hali arasındaki değişimlere bağlı olarak gelişmiştir. Anadolu’nun birçok bölgesinde ayın ejder, cadı vb. kötü varlıklar tarafından tutulduğunu ve ay’ı bu yaratıklardan kurtarmak amacıyla gürültü yapıldığını, havaya tüfekte ateş edildiğini görmek mümkündür. (Boratav,1999: 14-18) Yine Anadolu’nun birçok yerinde aya karşı tükürülmez, kirli su ve çöp dökülmez (Kalafat, 1999: 35); ayın yeni doğuşu uğur ve bereket belirtisi sayılır ay yeniye geçmeden tarla biçilmez, tohum ekilmez (Eyüboğlu,1998: 54-55). Kutsal gecelerde dışarı çıkıp ay ışığında gölgesini inceleyen kişinin, gölgesi üzerinde başını göremezse o yıl içinde öleceğine inanılması; el üstündeki siğillerin birbirini takip eden üç çarşamba aya karşı okunacak tekerleme ile geçeceğine inanılması (Araz, 1995: 43-44) ayın zamanı düzenleyen bir unsur olmasından daha kutsal anlamlar taşıdığına göstermektedir.

Dünya üzerindeki pek çok kültür incelendiğinde ise ay, yılan ve kadın üçlüsünün yoğun bir kutsiyetle karşımıza çıktığını görebiliriz. Öyle ki mit dünyasına ait bir çok unsur biz farkında olmasak da folklor ürünlerine, yaşayışımıza, hatta kutsal metinlere sızarak bizi kuşatır. Campbell’in da belirttiği gibi; ilkel, antik ve Doğu dünyalarının tanrıça mitleriyle tanışıklığı olan bir kimse Kitab-ı Mukaddes’in her sayfasında, eski inançlara karşı savaş açmış da olsa, bu arkaik inançlara eş değer öğeleri görmezlikten gelemez. Örneğin; Kitabı Mukaddes’te ağaçta Havva sahnesinde görünüp onunla konuşan yılanın, kendi başına bir ilah olduğunu belirten hiçbir şey anlatılmamıştır; oysa Tekvin kitabının düzenlenişinden en az yedi bin yıl önce Levant’ta yılanı saygı



gösterilmiştir (Campbell, 2003: 15). Tarım toplumlarının tanrısal özellikler yüklediği ay gibi yılan da eski kültürlerde bir tanrı olarak algılanmış ve saygı görmüştür.

Eski Roma'da ise pek çok evin, sessizce gelip giden zararsız yılanlara ev sahipliği yaptığına inanılmış; daha sonraları genel olarak yılanlar Genius'ların sembolleri haline gelmişlerdir. Genius, Romalıların insana hayatı boyunca yardım ettiğine inandıkları koruyucu melektir. Bu melek birlikte olduğu insanın ihtiyaçlarını giderir ve bazen kanatlı bir figür bazen de elinde bereket boynuzu tutan bir adam biçiminde düşünülmüştür. Genius, erkeklerin koruyucu meleği olarak algılanmış; erkeğin sağlık ve babalık yeteneğini koruduğuna inanılmıştır. Ayrıca yılan figürü, Roma mitolojisinde evlerdeki tapınaklarda da karşımıza çıkmaktadır. Romalılar evlerde Lares adı verilen ruhlara tapmakta; evlerdeki tapınaklarda ve ocak başlarında tapınılan ev tanrıları olan Laresler, genellikle sembolik yılanların eşliğinde, ellerinde boynuzdan bir kap ve kase ile dans eden gençler olarak tasvir edilmekteydi (Wilkinson, 2011: 83).

Eski Girit kültüründe ise yılanlar tanrıçaların ya da rahibelerin kollarına, ritüel kaplarına dolanmış birer figür olmaktan ziyade Minos Çağı Girit'inde iyi ev perileri ve evlerin koruyucuları idi; tıpkı daha sonra Atina'da görülen Athena'nın oğlu yılan-tanrı Erikhthonios gibi. Aynı biçimde Kuzey Yunanistan'ın kimi yörelerinde yılanla tanıdık bir peri gözüyle bakılmaktadır. Evlerin büyük ve güzel mahzenleri bu yeraltı tanrıları için yapılmıştı. Ancak yoksul evlerde bile böyle bir ev kültü vardı ve bu Eski Bronz Çağı'ndan itibaren böyleydi ( Bonnefoy, 2000: 333). Günümüzde bile Anadolu'nun birçok köyünde ev iyisi olarak kabul edilen yılanlara, süt dolu kaplar bırakma geleneğine rastlamak mümkündür.

Yılanın deri değiştirme yeteneği ve böylelikle gençliğini yenilemesi, ona tüm dünyada yeniden doğum gizinin ustası niteliği kazandırmıştır. Yılanın semavi işareti de büyüyen ve solan; görüntüsünü yok eden ve yeniden büyüyen aydır. Ay, rahmin yaşam yaratan ritminin ölçüsü ve ilahıdır; varlıklar onunla aynı zamanda gelirler ve giderler: Ay, doğum ve ölüm gizinin ilahıdır. Ay, gelgitlerin geceleyin düşen bitkileri canlandıran çiyin ilahıdır. Yılan suların da ilahıdır. Yılan dünyada ağaç köklerinin arasında yaşar, sık sık kaynaklara, bataklıklara, suyollarına dalgaların hareketiyle kayarak uğrar veya sarmaşık gibi tırmanır; orada ölüm meyvesi gibi asılır. Yılan, fallusu akla getirir, yutucu olarak da dişilik organını düşündürür (Campbell, 2003: 17). Görüldüğü gibi kültürlerde bereket, bilgi, ölümsüzlük kaynağı olarak kabul edilen yılan, bu özelliği ay ve Ana tanrıça'dan almaktadır.

Tarihin karanlık dönemlerinde başlayan ana tanrıça kültü ve kadının ayla eşleştirilmesi düşüncesi tanrıçaların üzerine ay sembollerine rastlanmasıyla görünür hale gelmiştir. Araştırmacılar ayın doğurganlığı simgelediği konusunda hemfikirlerdir. Ay, rahmin yaşam yaratan ritminin ölçüsü ve ilahıdır; o, doğum ve ölüm gizinin ilahı olarak algılanmıştır. Yine ölümsüzlük, bereket ve bilginin timsali olarak görülen yılan da bu gücünü aydan almaktadır.

Kadınların üreme işlevlerini ayın düzenlediği fikri tarihin hemen her döneminde

ve dünyanın değişik yerlerinde sürekli kullanılmış bir imgedir. Ayla ilgili tüm ilkel inançların temeli ayın ve oluşum sürecindeki kadın yumurtasının periyodik değişimin eş görüntülü olduğu düşüncesine bağlanır. G. Thomson'un deyimiyle, “*Üstelik bu ilkel alışkanlıklar öylesine derinliklere kök salmış ki, aya tapınmayı çoktan bırakmış olan uygar halklar bile bunları folklorun ve batıl inançların geri düzeyinde el değmemiş biçimde korumaktadırlar.*” Üst Paleolitik dönem insanların en önemli tutkusu doğmak veya yeniden doğmak düşüncesi idi. Mağara duvar resimlerindeki ay, spiral, yılan, inci, istiridye, boncuk, geyik, kuş, kırmızı renk gibi unsurların hepsi doğum veya yeniden doğum temasının sembolik öğeleridir (Ateş, 2001: 65,135). Bilindiği gibi pek çok araştırmacı ayla ilgili ilkel inançların temelini ay ve kadın yumurtasını periyodik değişimiyle özdeşlemesi olduğu fikrini savunmuştur.

Tarihin karanlık dönemlerinde başlayan kadının ayla eşleştirilmesi düşüncesi Paleolitik dönemde küçük tanrıça figürlerini üzerinde ay sembolleri veya bazı tanrıçaların üzerinde ay formu tutması ile gösterilmiş; bu durum ise ayın doğurgan kadın yumurtasını temsil ettiğini göstermiştir. Mezolitik dönem sanatında da ay ve aya saldıran yılan kompozisyonları oldukça sık görülmektedir. Bu konumuyla ay, doğurgan kadını temel alan tanrıçaları üzerinde de yaygın olarak kullanılmış bir motiftir (Ateş, 2001: 76, 92, 135). Çatalhöyük'te inek başıyla tasarlanan tanrıça, sıklıkla canlılığın temel kaynağı olan kan'ı simgeleyen kırmızı zemin ve doğum temasıyla ilişkilendirilmiştir (Ateş, 2001: 108-110).

Heykel, kabartma ve fresklerde yer alan sembolik eş merkezli daire çizimleri ise kadın tanrıçanın doğurgan yumurtalarını temsil etmiş ve sürekli olarak onların üzerinde gösterilmiştir. Bu türden çizimler bakir yumurtayı sembolize etmiş ve bunlar tapınak duvarlarına da resmedilmiştir (Ateş, 2001: 111). Söz konusu eş merkezli daire çizimlerini camaltı Şahmaran çizimlerinde, Şahmaran'ın pullu vücudunda görmek mümkündür.

Günümüzde insanlar ana tanrıça kültürünü ya da aya tapınmayı terk etmiş bile olsalar bu mitik düşüncenin tortularını folklor malzemelerinde ve batıl inanışlarda görmek mümkündür. Bu noktadan bakıldığında Anadolu'da genç kızların çeyizlerine bolluk-bereket ve doğurganlığı attırdığına inanıldığı için konan Şahmaran'ın anatanrıçadan bir farkı yoktur.

Pek çok toplulukta ay ile ilişkilendirilen, kadınların doğurmalarını sağlayan bir bereket dağıtıcısı olarak görülen yılanın bu gücünü, Anadolu'da Şahmaran ile ilgili inanışlarda bulmak mümkündür. Nitekim Tarsus'ta yaptığımız saha çalışmalarında kaynak kişilerimizden Serpil Demir(K1) de Tarsus halkının evlenecek genç kızların çeyizine Şahmaran figürlü eşya konduğunu, bunların yatak odalarına asıldıklarını belirtmiştir.

Çeşitli toplulukların mitolojik öykülerinde yılanla kişileştirilen yer altı tanrıçalarına rastlamaktayız; Anadolu'nun gerek sözlü gerekse yazılı kültüründe Şahmaran'a dair anlatılarda, Şahmaran'ın ülkesi bir kuyudan geçilerek gidilen, yer altında bir yer olarak betimlenmiştir. Ayrıca deri değiştirmesi ile yeniden doğuşu ve sonsuzluğu simgeleyen

yılan, bilgeliğin kaynağıdır; hatta yılan eti yiyen kişi hayvanların, bitkilerin dilini anlar. Şahmaran anlatılarında da Şahmaran'ın etinden yiyen Camasb veya Lokman Hekim'e bu bilgelik bahşedilir.

Halk sanatının ürünü Şahmaran motifleri incelendiğinde Şahmaran'ın süslü tacında rastladığımız hilal, ayın doğurganlıkla ilgili gücünün de sembolüdür. Halk sanatı ürünlerinde sıklıkla resmedilen Şahmaran desenlerinde doğurgan yumurtaları sembolize eden eş merkezli daire çizimlerine rastlamak mümkündür. Yine hayatı, doğumu sembolize eden kırmızı renk Şahmaran desenlerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmakta; doğumun veya yeniden doğuşun sembolik bir ögesi olmaktadır. Bilindiği gibi kırmızı kan rengi; dolayısıyla yaşam rengidir; bu anlamda genç kızların çeyizlerine konan Şahmaran resimleri doğurganlığın bereketini arttırma işlevi taşıdığı gibi yaşamın yenilenmesinin de sembolü olur. Şahmaran resmi bir anlamda insanlığın ölümsüzlük isteğinin yansımalarını sembollerle de olsa geçmişten günümüze taşır ve dolaylı da olsa ana tanrıça kültüyle ilişkilenebilir.

### **Boynuz Sembolü**

Antik kültürlerde boynuz bereket sembolü olarak algılanmış, bolluk ifade eden boynuzlara sahip tanrıça figürlerine sıklıkla rastlanmıştır. Özellikle çatalı boynuzlar sürekli yenilenen bir güç kaynağı olmuş; antik çağda ırmak tanrıları boynuzlarla tasvir edilmiştir. Danimarka'da bulunan İ.Ö. I. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir leğenin içindeki levhada boynunda madeni bir gerdanlık bulunan, sağ elinde başka bir gerdanlık taşıyan, sol eliyle de koç başlı bir yılanı sıkıca tutan bir tanrı figürüne rastlanır. Bu durumda tanrı ormanların, vahşi hayvanların; hatta deniz hayvanlarının efendisi olarak görülür. Hizmetçisi ise düşsel, karmaşık ve gaiple ilgili bir varlık olan koç boynuzlu bir yilandır. Roma çağına ait bu tür figürlerde tanrı kimi kez elinde iki boynuzlu yılan tutar vaziyette resmedilir, her yanında bir geyik ve bir boğa vardır. Tanrının boynunda, ellerinde taşıdığı ağır gerdanlıklar ise dikkat çekicidir: Dünyadaki hazinelerin efendisi olan kişinin boynunda, boynuzlarında ya da elinde altından ağır gerdanlıklarla resmedilmesi gücünü arttırmannın bir yoludur (Bonney, 2000: 135).

Ön ayakları olan boynuzlu yılan, aynı zamanda büyülerde de gönderme yapılan "Cerastescerastes" adıyla bilinen ve Ortadoğu'ya özgü hafif zehirli bir yilandır. Boynuzlu yılan, kafasında derisinin boğumlarına benzeyen bir çift boynuz bulunan ve Neo – Asur sanatında mühür süslemelerinde görülen, büyüleyici heykelciklerde de karşımıza çıkmaktaydı (Black – Green, 2003: 235 – 236).

Koç boynuzu ve salyangoz spirallik formu nedeniyle doğurganlığı sembolize etmiştir. Bu yüzden Galya paralarında koçbaşlı yılanlar, Aztekler'de salyangoz doğurganlığın sembolü olmuştur (Ateş, 2001: 145).

Boynuz, Türk mitolojisinde de egemenlik ve güç anlayışı ile ilgili önemli bir semboldür. Araştırmacılar, eski Türk uygarlıklarında, boynuzlu ecdadın büyük yer tuttuğunu vurgulamışlardır; Umay Ana, Erlik, Jalmauz, Dev, Dağ Ruhu ve diğer tüm

mitolojik varlık ve motiflerinin boynuzlu olarak tanımlanması, Türk mitolojik sisteminde sürekli karşımıza çıkmaktadır: Altay Şaman metinlerinde, üç boynuzlu dağ ruhunun adı geçer. Şor halk bilimi metinlerinde, Su Sahibi'nin de boynuzları olduğu belirtilir. İran'ın Fars bölgesindeki Türk asıllı Kaşkaylar, gökten yağmur yağdıracağına inandıkları Kosa gelinini süslerken, başına da iki boynuz takarlar. Şaman davullarındaki resimler arasında, boynuzlu insan resimleri geniş yer tutar. Birçok Türkistan ve Altay şamanı da boynuzlu resmedilir; boynuzlu şamanlar hem gök hem de yer altı dünyasıyla bağlantı kurabilen, güçlü şamanlardı. Boynuz, şaman metinlerinde, eski âlemle bağlantısı gösterir. Gök şamanlarının boynuzlu olarak tanımlanmaları, daha sonraki çağlarda, merasime katılan şamanların boynuzlu başlık takmaları, Şamanizm'le ilişkisi olan Türk tarikatlarında da şeyh ve müritlerin başlarına boynuzlu şapka takmaları bu inancın göstergesidir. Altay mitolojisindeki yer altı saltanatının sahibi "Erlik", Yakutlardaki yeraltı dünya hâkimi "Arşan Duolay" ve Karaçay-Balkarlarda "Teyri Kızı" denilen "Umay-Biyçe", çoğu zaman boynuzlu betimlenen mitolojik varlıklardan birkaçıdır. Boynuzlu koruyucu ruh görüntüleri, Altay kültüründe geniş bir şekilde yayılmıştır. Orta Asya Türklerinin hikâye, efsane ve destanlarında, "Jalmauz", "Calmauz" ve "Yalmauz" gibi adlarla bilinen mitolojik varlık da çoğu zaman boynuzlu olarak düşünülür (Beydili, 2004: 106 – 107).

Kısır kadınların, kutsal yerlere giderek, oradaki boynuzlara ip bağlayıp çocuk istemeleri de eski Türk Şamanizmiyle ilgilidir. Bununla ilgili dikkat çeken başka bir konu da eski Türk dinî-mitolojik görüşlerine göre, çocukları koruyan "Ulu Ağ Ana"nın da boynuzlu betimlenmesidir. Umay Ana'nın boynuzlu betimlenmesinden de görüldüğü gibi ilk kullanımı, Ulu Ana topluluğuna dayanan boynuzun işlevsel göstergesi, iyiden kötüye geçişerek, yer altı dünya sahiplerinin özellikleri haline gelmiştir. Kumuk efsanelerinde, boynuzlu yılan motifine rastlamak mümkündür. Yılan motifi şeytani doğaya sahip olup yer altı dünya güçlerini temsil eder. Araştırmacılara göre, ikili boynuz evrensel düzenin, tek boynuz ise şeytani doğanın göstergesidir. Karanlık dünyanın sembolü olarak düşünülen tek boynuzlu varlıklardır. Türklerin eski çağlara ait sanatsal metinlerinde de yılan şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojisinde, tek gözlü, tek kollu motifler gibi tek boynuzlu varlıklar da şeytani güçlerle bağlantılıdır ve onları temsil ederler. Çuvaşlardaki "Arçun" ve ona benzer şeytani motifler de bu gruba dâhildirler. Müslüman Türklerde ise Şeytan'ın kendisi de kuyruklu ve boynuzlu bir varlıktır (Beydili, 2004: 107).

Görüldüğü gibi, Antik kültürlerde bereket sembolü olarak algılanmış olan boynuz, tanrıça figürlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu kültürlere ait bazı arkeolojik buluntularda, boynuzlu tanrıça; koçboynuzlu yılan figürleri; dünyadaki hazinelerin efendisi olduğu için boynunda, boynuzlarında ağır gerdanlıklarla resmedilmiş tanrıça figürlerine rastlamak mümkündür.

Şahmaran motiflerinde, süslü tacının iki yanında gördüğümüz koçboynuzları da antik ana tanrıça sembollerinden biridir. Yine Şahmaran resimlerinde boynuzların takılarla süslenip hazinelerin ve bereketin sahibi olan tanrıçanın gücünün artırıldığı

görülür. Koçboynuzu tıpkı salyangoz gibi spirallik formu nedeniyle doğurganlığı sembolize etmektedir. Bu sebeple evlenecek genç kızların çeyizine Şahmaran desenli eşya konulması gelenek olarak yaşatılmıştır. Şahmaran figürlerinde karşımıza çıkan koçboynuzu, onun gizem dünyası ile ilişkisini ortaya koyar; tıpkı eski tanrıça figürlerinde olduğu gibi Şahmaran çizimlerinde de Şahmaran'ın boynunda, boynuzlarında yer alan ağır gerdanlıklarla onun gücü artırılır; hazinelerin sahibi olduğu vurgulanır. Şahmaran, eski Türk kültüründe boynuzla tasvir edilen mitolojik kutsal varlıkların ardılı niteliğindedir. İnsanlara iyilik, bolluk ve bereket bahşeden Şahmaran'ın çift boynuzla sahip olmasını tasvir eden çizimler onun iyi bir varlık olduğunun göstergesidir. Eski kültürlerde doğrudan bereketin sembolü olan boynuz bu özelliğini Şahmaran çizim ve işlemlerinde devam ettirmektedir.

### İnci Sembolü

Mircea Eliade, İmgeler Simgeler adlı eserinde incinin deniz kabuğu ve istiridyelerle birlikte suya ilişkin kozmolojilerden cinsel simgecilik alanına kadar su, ay ve kadın ile bir arada bulunduğunu ve bu güçlerin amblemi olduğunu belirtir. Eliade'ye göre incinin kozmolojik işlevi ve sihirselle değeri Vedalar döneminden beri bilinmekteydi. Yunanlılarda inci, aşkın ve evliliğin amblemiydi. İncinin tarihine bakıldığında; başlangıçta metafizik anlama sahip, iyilik getiren kutsal güçlerden yana zengin bir kozmolojik nesne olan incinin, zamanla estetik nitelikleri ve ekonomik değeri ön plana çıkan bir süsleme unsuru olduğu görülür. Yine inci; Doğu ve Batı tıbbında kanamalara, deliliğe, cin çarpmasına, sarılığa karşı kullanılan önemli unsurlardan biri olmuştur. Tabii ki çeşitli uygarlıkların tıbbında önemli yere sahip olan inci, tıptaki sarsılmaz gücünü din ve büyü alanında sahip olduğu güçten almaktaydı. Sulara ilişkin ve doğurgan gücün sembolü olduğu için inci, cinsel güç verici ve aynı zamanda ayın etkisindeki hastalık olan delilik ya da melankoliye karşı ilaç haline gelmiştir. Ayrıca eski kültürlerle ait birçok belgede değerli taşların yılanların başlarından düştüğü veya ejderhaların kursağında bulunduğu, incinin ejderhanın ağzında yer aldığına dair oldukça fazla figür bulunmaktadır (Eliade, 1992: 145-166). Hatta Eliade'ye göre; Mısır'dan Mezopotamya'ya, Uzak Doğu'ya kadar uzanan sahte renkli taşların bile belli bir anda doğal modelleri olan incilerden veya içerdikleri geometrik simgeciliklerden türeme sihirselle bir anlama sahip olduklarını var saymak mümkündür (Eliade, 1992: 162).

Antik kültürlerde doğumu simgeleyen inci, ay tanrıçayı ve nesillerin doğumunu sembolize etmekteydi. Hatta Kilikya'da inci kültüne ait kutsal mekânlar bulunmuş; eski kültürlerde tanrıça, rahmi simgeleyen inek, ay, inci ve yılan aynı tabloda yer almıştır. Ay tarihin karanlık dönemlerinden başlayarak uzun dönemler boyunca Umay - Nit – İsis – İştâr – Artemis – Diana gibi tanrıçaların temel sembolü olmuş; Azteklerde ayın simgesi olan “deniz kabuğu” anlamındaki “Tecciztli” kadın doğurganlığını simgelemiştir (Ateş, 2001: 131-135).

Mısır, Tibet, Sümer, Yunan, Med-Kimmer, Ukrayna, Hint gibi her yerde tanrıça-

inek, ay, inci ve istiridye sürekli birbiriyle işkillendirilmiştir. Örneğin; Kimmerler inci ve istiridyeyi rahmi simgeleyen inek boynuzlarıyla kurgulaşmışlardır. İnci, istiridye yılanlarla birlikte aynı tabloda yer almış. Hatta Kilikya’da olduğu gibi inci kültüne ait kutsal mekânlar bulunmuştur. Ayın, dolunay döneminde istiridyeleri doldurduğuna inanılmış; Azteklerde midye – istiridye – ay tanrıçayı ve nesillerin doğuşunu temsil ettiği öne sürülmüştür. Japon kültüründe de inci oldukça önemli bir yere sahiptir; hatta Japonların eski dini Şinto kitaplarında, incilere, değerli mücevherlere ve modern anlamda yapay boncuklar gibi takıların dinsel bir anlam taşıdığı yazılıdır. Japonya ve Çin’de doğumu simgeleyen inci, ölümsüzlük ve yeniden doğumu sağlaması amacıyla ölen kişilerle birlikte gömülmüştür. Bu incilerin Çatalhöyük kültüründe doğum teması tanrıça kültürünün merkezinde yer almış ve doğurganlığın merkezi rahim ise bu sembolizmin odak noktasını oluşturmuştur. Anatanrıça sürekli insan gövdesiyle betimlenirken onun kutsal olan doğurganlık özelliği ise inek başıyla temsil edilmiş; inci ile tamamlanmıştır (Ateş, 2001: 95).

Sümerlerden başlayarak pek çok kültürde yılanın sembolik şekli olan S ve spiral doğurganlığın önemli simgeleri olmuştur. Spiral, yumurtayı döllemek için saran erkek tohumu olarak algılanmış ve tanrıların simgesi olmuştur; örneğin dölleme tanrısı Amma’nın sembolü spiraldir; Mısır’da da Aman / Jüpiter koç başıyla simgelenmişti. Bekçileri ise “Naga” lar; yani yılanlardı. Bu sebeple Hindistan’ın bazı bölgelerinde yeniden doğuşu sağlamak amacıyla ölünün ağzına birer inci bırakılırdı. Böylece, inci doğum gizemine sahip minik “doğurgan yumurta”nın temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Ateş, 2001: 131-136.) Dört unsurdan suya ilişkin ve doğurganlık sembolü olan inci, Mırcea Eliade’ye göre Tanrı’nın evrende zuhur etmesini sembolize etmektedir (Eliade, 1992:167). İncilerin bekçiliğini ise yılanlar yapmış; inci, doğum gizemine sahip “doğurgan yumurta”nın temsilcisi olarak karşımıza çıkmıştır. Yine inci; heykel, kabartma ve fresklerde sembolize edilmiştir. Ayrıca incinin şekil itibarıyla daire formunda olması, dairenin ise bütünlüğün, tamlığın sembolü olarak karşımıza çıkması bizi yine yılan sembolizmine götürür; bilindiği gibi daire şeklinde kuyruğunu ısırarak yılan tamlığın sembolü olarak ölümsüzlük çemberinin, yeniden doğumun ve sonsuzluğun simgesiydi.

Kadın, su ve ay güçlerinin sembolü olarak karşımıza çıkan inci, kozmolojik ve sihirsel değer taşır; aşkın ve evliliğin sembolüdür. Eski kültürlerde yılanların başından, ejderhanın ağzından düştüğüne inanılan inci, doğumu simgelemekte ve dişi unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılanın sembolik şekli olan “S” ve spiral ise yumurtayı dölleyen erkek unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözlü gelenekte hakkındaki anlatılar günümüzde Kilikya bölgesinde yaygın olan Şahmaran, halk resimlerinde boynunda doğurganlığı sembolize eden inci veya inciye benzer kolyesi ile resmedilirken, vücudundaki pullar, eş merkezli birer daire çizimleriyle doğurganlığın sembolü olan yumurtayı andırmaktadır. Her çizimde Şahmaran’ın yüzüne dönük çizilen dev yılan şeklindeki kuyruğu ise erkek öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple genç kızların çeyize konan, yatak odalarına asılan Şahmaran, bölgedeki insanlar için bereket ve doğurganlık sembolü olarak varlığını devam ettirmektedir.

## Bitki-çiçek Sembolü

Şahmaran resimlerinde gördüğümüz bir diğer önemli figür çiçeklerdir. Çiçek ve bitki motifinin kökeni kutsal ağaçlara, ölümsüzlük otu ve yılan ilişkisine kadar dayanan simgesel bir dizi anlamlar taşımaktadır. Şahmaran anlatılarda her bitkinin, çiçeğin hangi hastalıklara iyi geleceğini, nasıl bir güce sahip olduğunu Şahmaran sayesinde Avcı Pirim'e, Lokman Hekim'e söylendiği anlatılır. Dolayısıyla Şahmaran resimlerinde çiçek motifleri bu anlatıları da hatırlatmak için kullanılmış olabilir. Ayrıca; Toprak ana kültü ile bütünleşen, ölümsüzlük arayışının simgesi Gılgamış mitinden bu yana kutsal bitki, ağaç ile yılan arasında yüz yıllardır süren önemli ilişkiyi de sembolize ettiği açıktır.

Yılan, gömlek değiştirmesi sebebiyle sürekli kendini yenilemenin ve gençleşmenin simgesi olmuştur. Yılan pek çok kültürde ölümsüzlük fikriyle birlikte anılmıştır. İnsanlık ölümsüzlük fikrini hayat ağacı ile simgeleştirirken; hayat ağacını koruyan öge ise yılan veya ejderha figürüyle karşımıza çıkmaktadır.

Ölümsüzlük otu veya ölümsüzlük suyuna sahip olabilme tutkusu Sümer kahramanı Gılgamış'tan, İskender'e kadar insanoglunun en büyük tutkusu halini almışken; yılan bu başarıyı engelleyen yegâne varlık olmuştur.

Hayat ağacı olarak ölümsüzlüğü temsil eden ağaçlar farklı kültürlerde farklı ağaç türleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar: Bu ağaçlardan biri yaz kış yeşil olması sebebiyle ölmeyen bir ağaç olduğuna inanılan servi ağacıdır. İkinci yaygın ağaç İslam'da cennete özgü ağaçlardan sayılan hurma ağacıdır. Üçüncü ağaç türü ise nar ağacıdır. Nar ağacını Tanrıça Aphrodite, bizzat getirip Kıbrıs'a dikmişti. Eski kültürlerde nar ağacının bulunduğu yerlerde ebedi gençlik rüzgârına maruz kaldığına inanılmış; Hıristiyanlıkta nar Bakire Meryem'in simgesi olmuştur. Nar ve nar çiçeği motifi doğurganlığın, bereketin simgesi olarak kabul edildiği için halılara işlenmiş; yeni gelinler narı yere atıp parçalayarak evlerine bereket getirmeye çalışmışlardır. Hayat ağacı olarak işlenmiş dördüncü ağaç türü ise incirdir. İncir Budha'nın ağacı ve simgesidir. İncir, kudret, ölümsüzlük ve bilginin sembolüdür. İncir kehanet gibi marifetlerle donatılmıştır. İslam Bâtını felsefesinde değişik tabiatlı düaliteleri ifade etmek üzere zeytinle birleşir. İncir ve nar içleri tohumla dolu olduğu için, kadın cinsel organını sembolize etmiştir (Oğuz, 2002: 24, 31, 39, 45).

Farklı kültürlerde hayat ağacı olarak karşımıza çıkan ağaçlar ve bu ağaçların özellikleri düşünüldüğünde İslamiyet'teki Sidre-i Münteha, İskandinav mitolojisinde Dünya Ağacı olan Yggdrasill önemli bir yere sahiptir.

Sidre-i Müntehâ, Hz. Âdem'in cennette yasaklanan ağaçtan yediği meyve, yaşam ağacı ve göğün en uç sınırındaki ağaçtır. Sidre ağacının yemişi nebak, Hecer'in testileri gibi olup yaprakları fil kulağına benzemektedir. Lotus türünden bir ağaç olan Sidre üzerine birtakım inançlar vardır. Örneğin cennetteki sidrenin yaprakları çok olduğuna her yaprakta bir kişinin adının yazılı olduğuna; Ramazanın on beşinde sarsılan ağaçtan yere düşen yapraklarda kimlerin adı yazılıysa bu kişiler o yıl öleceğine inanılmıştır (And,1998: 31).

Yggdrasil, İskandinav Mitolojisi kökleri ve dallarıyla dünya, cennet cehennemi bir arada tuttuğuna inanılan, dev bir dişbudak ağacı olarak tasvir edilen Dünya Ağacı'na verilen isimdir. Yggdrasil tanrıların mahkemesinin bulunduğu bir yer olup, birisi Asen'e, diğeri Ginnungagap, öteki Niefelheim'e uzanan üç kökün üzerinde durmaktadır (Öztürk 2009: 1000). Yüksekteki dallarından birinde kartal ve atmaca, altında ise başlarını büyük yılanın veya ejderhanın çektiği pek çok yılan türü yaşar. Yggdrasil adı verilen bu ağacın köklerinde yaşayan *Nidhog* adlı yılan veya ejderhaya esrareniz yeraltı dünyasında eşlik eden pek çok başka yılan da vardır. Yılan veya ejderha Nidhogg'un krallığı ağacın ayaklarındaydı. Burası hem tehlikelerle hem de özel ödüllere dolu anlaşılması güç bir yerdi. Bu özel ödüllerin en başında bilgelik gelirdi ve ağacın altındaki üç kuyudan biri olan *Mimir*'in kaynağından gelirdi. Diğer iki kuyu daha tehlikeliydi; biri kader kuyusuydu ve insan ömrünün uzunluğunu tayin eden *Norn*'lar tarafından korunurdu. Diğeri ise zehir kuyusuydu ve NorsYeraltısı *Hel*'in nehirlerinin kaynağıydı. Bu karanlık bölgelerin etrafında *Nidhogg* kayarak dolaşır. İnsan ölümlerinin etleriyle kendisine ziyafet çeker ve *Yggdrasil*'in köklerini kemirirdi (Wilkinson, 2011: 92-93).

Gal mitolojisinde Abellio elma ağacının tanrısıydı. Eski Mısır'da gök tanrıçası Hathor aynı zamanda hurma ve firavun inciri ağaçlarının ecesiydi. Birçok mitolojide ağaç kozmogoniyle ilgilidir. Örneğin Eski Cermenler'de Yggdrasil ağacı dünyanın sütunu sayılırdı. Sakson mitlerinde da İrmisul ağacı evrenin desteği olarak benimsenmişti. Mersin ağacının ağaç tapınımında önemli bir yeri vardır. İzmir kentine adını veren Zmyrna ya da Myrna adlı genç kızı tanrılar mersin ağacına dönüştürmüşlerdir. Bunun gibi Kybele'nin sevgilisi Adonis de bu ağaçtan doğmuştur. Meşe ağacı kutsaldı ve ağaç tapınımında önemliydi. (And, 1998: 32).

Çeşitli kültürlerde ölümsüzlük kavramını oluşturan diğer ağaçlar ise şöyle sıralanabilir:

Orta Asya inanışlarına göre, kayın ağacı hayat ağacı olarak karşımıza çıkmakta ve altında bekçi olarak bir yılan bulunmaktaydı. Ayrıca bir şaman adayı, erginlenme sırasında çeşitli rüyalar görür; bu rüyalarda birçok tanrısal yüzle karşılaşır. Daha sonra hayvan rehberleri onu dünyanın merkezine, dünya ağacının bulunduğu kozmik dağın tepesine götürürler. Şaman adayı davulunun ana malzemesini bu kozmik ağaçtan alır. Maniheist Uygurlara göre beş hayat, beş ölüm ağacı vardır. İbrani geleneğinde ılgın, meşe ve servi ağacı tanrısal özellikleriyle ortaya çıkar. Ölümsüzlük tasvirleri ise zamanla ağaçtan çiçeğe geçmiştir. Maniheist Uygurlara göre beş hayat, beş de ölüm ağacı vardı. İbrani geleneğinde ılgın, meşe ve servi tanrısal özelliklere sahip olarak algılanmışlardır (Oğuz, 2002: 46-47).

Araplar servi ağacına şeceretu'l-hayye ( yılan ağacı) adını verirler. Servinin bulunduğu her yerde yılanların da bulunduğu söylenir. Serv denilen ağacın üç çeşidi bulunduğu; bunlardan serv-i sehî'nin doğru büyümüş ve iki şahlı olduğu Burhân-ı Kâtı Tercümesinde belirtilir. Divan şiirinde uzun boy, buna teşbih olunmuştur. Servinin olduğu yerde yılanın çok bulunması fâhte denilen üveyik gibi birtakım kuşların yuvalarını servi



dalları arasına yapmaları ve yılanların bu yuvalardaki yavruları yemesiyle bağlantılıdır. Bu durum Necati Beg'in bir beytine şu şekilde yer almaktadır:

Sarılıp çıktı dıraht-ı ömrüne mâr-ı ecel

Âşiyân-ı tende yatur bülbül-i cânbî-haber (Onay, 2000:206).

Burhan Oğuz, Mezar Taşlarında Simgeleşen İnançlar adlı eserinde mezar taşlarının ana ögesinin hayat ağacı olduğunu vurgulamaktadır. Oğuz'a göre, mezar taşlarında bu motifin kullanılmasının temel sebebi bu ağaca en uygun tarlanın cennet olmasıdır. Bu mezar taşlarında hayat ağacını koruyan varlık ise genellikle yılan, yılanın soyutlaştırılması ile ortaya çıkan ejderhadır. Servi, uzun boyu, fırtınada bile eğilmeyen tavrı, temizliği, güzel kokusu, rüzgar ve dış etkenlere karşı koruyuculuğu sebebiyle bir mezarlık ağacı olarak kullanılmıştır. Ancak bu ağacın ebedi hayat kavramı ile ilişkisi sebebiyle mezarlarda bir motif olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Servi, yaz kış yeşil kalabildiğinden “ölmeyen” uzun ömürlü bir ağaçtır. Konik şekli ise onu Fallus kültürüne bağlamaktadır. Oğuz, Türkiye'deki Müslim ve gayrimüslim mezar taşlarında servi motifinin sıkça kullanıldığını vurgulamaktadır. Mezar taşlarında servi motifi standartlaştırılmış iki ana şekilde temsil edilmektedir. Bu şekillerden ilki içleri su kıvrımlarıyla işlenmiş olup diğerinin iki yanında küçük çıkıntılarla resmedildiği görülmektedir. Oğuz'a göre bu çıkıntılar ay, bereket, doğurganlık simgesi olan boynuz olarak yorumlanmakta; boğa kültü ile ilişkilendirmektedir (Oğuz, 2002: 24- 31).

Mircea Eliade'ye göre din tarihinde, halk inanışlarında, ilkel metafizik ve mistisizmde, ikonografi ve halk sanatında kutsal ağaçlara, bitkilere ve simgelerine çok sık rastlanır. Varlığıyla ve yenilenme gücüyle ağaç ya da bitki kendi yapısında kozmosu yeniler; kuşkusuz bir evren simgesine dönüşür (Eliade, 2003: 270-271).

Görüldüğü gibi ağaç, hayat ağacı sembolizmi ile ölümsüzlüğü tasvir etmektedir. Dünya kültürlerinde farklı türlerdeki tür ağaçlarla karşımıza çıkan hayat ağacını koruyan ise yılan veya onun soyutlaştırılmış hali olan ejderhadır. Ölümsüzlük tasvirleri ise zamanla ağaçtan çiçeğe geçmiştir. Halk sanatında Şahmaran çizimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bitki, çiçek motifleri bu anlamda hayat ağacının birer simgesidir.

Halk sanatçıları çizerken farkında olmasalar da boynuzlar, süslü takılar, ay sembolleri ile süslenen bu çizimler “Magna Mater”in birer simgesi durumundadır. Şahmaran resimlerinin evlere bereket getirdiğine inanıldığı, Tarsus ve Misis'te yaptığımız saha araştırmasıyla da tespit edilmiştir. Bölgede yapılan derlemelerde yılanın çok görüldüğü çamur kullanılarak yapılan huğ denilen evlerde, Şahmaran resimlerinin duvarlara asılmasıyla yılanlardan da korunduğuna inanılmıştır(K2). Anadolu'nun pek çok yerinde gerek anlatılarda gerekse cam altı resimlerde Şahmaran kadın olarak tasvir edilirken Tarsus'tan derlediğimiz bir varyantta Tarsus Beyi'nin kızına âşık olan ve her hamam günü kızı hamam penceresinden izleyen nihayetinde yakalanıp hamamda kesilen bir erkek olarak karşımıza çıkmaktadır(K3). Anlatılarda Şahmaran'ın farklı cinsiyet özellikleriyle verilmesinin nedeni mitolojik söylemde yılanın diğer canlılardan farklı olarak hem erkek hem dişi imajını yansıtmasıdır. Ayrıca Ceyhan Misis'te yaptığımız bir derlemeye göre

Şahmaran, biri erkek ve biri dişi olmak üzere iki cins olup erkeği insanlar tarafından kandırılmış ve öldürülmüş; yeryüzünde yalnızca dişi olan Şahmaran kalmıştır(K4).

Camaltı Şahmaran resimleri veya halı, çeyizlik işlemler, bakır işlemlerdeki Şahmaran çizimleri incelendiğinde neredeyse tüm çizimlerde Şahmaran'ın ejderha şeklinde kuyruğu, güzel genç kız şeklinde yüzü ve altı ayağı ile resmedildiği görülür. Bu resimlerin sembolik anlamı önemlidir. Şahmaran resimlerinde hem eril hem de dişi ögeyi aynı anda görmek mümkündür. Ejderha şeklindeki kuyruk, erkek ögeyi temsil ederken yüzü ile dişi olarak karşımıza çıkan bu çizimler çift cinsiyeti de aynı anda bünyesinde barındırmaktadır; tıpkı yin-yang sembolündeki gibi. Bilindiği gibi yılan eski kültürlerde tanrı olarak algılanırdı; ilksel tanrıların her iki cinsiyete aynı anda sahip olduklarını hatırlatmakta bu anlamda fayda görmekteyiz. Yine bu çizimlerde Şahmaran'ın altı ayağı olduğu göze çarpmaktadır. Tarsus'ta yaptığımız derlemeler sırasında kaynak kişilerimizden Serpil Demir, Şahmaran'ın ayaklarının kendileri için doğurganlığı sembolize ettiğini söylemiştir. Bölgedeki bu inanışın sembolik olarak da doğru olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü, altı rakamı Arap alfabesindeki vav ( و ) harfinin ebced hesabına göre sayısal değerine eşittir ( Cebecioğlu, 1997:750). Vav ise Allah'ın "Vahid" ismini ve bir olduğunu sembolize ettiği gibi anne karnındaki insan sureti olan cenini de simgeler. Yine altı sayısı Venüs gezegeninin sayısı olarak kabul edildiğinden aşkın ve evliliğin sembolüdür; yani doğurganlığı sembolize etmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Şahmaran'ın altı yılan şeklindeki ayağı, insanın doğumunu simgelemektedir; bu çizimler bir anlamda insanın sürekli doğum ile ölümsüzlük arayışının bir yansımasıdır, diyebiliriz.

## Sonuç

Anadolu'da birçok evde cam altı resimlerde, dokumalarda, bakır işlemlerinde karşımıza çıkan Şahmaran, evlere bereket getirme, ev halkını nazardan koruma işlevlerini yerine getirmektedir. Halk sanatçıları çizerken farkında olmasalar da boynuzlar, süslü takılar, ay sembolleri ile süslenen çizimler, ana tanrıçanın birer simgesi durumundadır. Şahmaran çizimlerinde karşımıza birer motifle çıkan doğurganlık, aşk, bilgelik, sihir ve ölümsüzlük gibi insana dair duygu ve inanışlar varlığını sürdürdükçe, halk sanatçıları bu sembolik dilin farkında olmasalar da, Şahmaran karşımıza çıkmaya devam edecektir.

## Kaynakça

- Abiha, Ç.Birsel (2014), *Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran*, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış) Doktora Tezi.
- Aksoy, Neveser (1997), *Unutulmaya Başlayan Bir Halk Sanatımız Camaltı Resimleri*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür- Sanat Yayınları.
- Alptekin, Ali Berat(2012), *Şahmaran Hikâyesi Üzerine Oluşan İnanışların Kökeni*, 2.

- Tarsus Kent Sempozyumu, b.t.
- And, Metin (1998), *Minyatürlerle Osmanlı- İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Kültür-Sanat Kitapları.
- Ateş, Mehmet(2001), *Mitoloji ve Semboller: Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri*, İstanbul: b.y.
- Beydili, Celal (2005), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- Black, Jeremy; GREEN, Antony (2003), *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü Tanrılar, İfritler, Semboller*, İstanbul: Aram Yayınları.
- Bonnefoy, Yves(2000), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Campbell, Joseph (2003), *Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri*, çev.Kudret Emiroğlu, 2.b., Ankara: İmge Kitabevi.
- Cebecioğlu, Ethem (1997), *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara: Rehber Yayıncılık.
- Çıblak, Nilgün, (2007), «Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi» Adana: Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.16.
- Eliade, Mircea (1992), *İmgeler Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, Mircea (2003), *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mant, Sevda (1998), *Halk Sanatında Şahmaran*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi.
- Mülayim, Selçuk(1989), “Ana Tanrıça Kültü Üzerine Görüşler”, *Türk Folkloru Belleten*, C:I.Türk Folklor Yayınları.
- Oğuz, Burhan(2002), *Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar*, İstanbul: AAV Yayınları.
- Onay, Ahmet Talat (2000), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdemir, Hasan (1998), “Geleneksel Kültürümüzde Şahmeran”, *V. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri*, C.2.Ankara.
- Sözeri, Tankut (2000), *Kültürlerde Şahmeran*, İstanbul: İm Yayın Tasarım.
- Sözeri, Tankut (2004), *İnançlarda Şahmeran*, İstanbul: İm Yayın Tasarım.
- Wilkinson, Philip(2011), *Efsaneler- Mitler*; Çev. Emel Lakşe, 2. Baskı, İstanbul: Alfa Kitabevi.
- Yöndemli, Fuat(2006), *Hayat Ağacı Ejder Yılan*, 6.basım, İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- K1. Demir, Serpil, D. Tarihi: 1959, D. Yeri: Adana (5 yaşından itibaren Tarsus'ta yaşamakta.) Lise Mezunu, Görüşme Tarihi: 20.11.2010.
- K2. Kılıç, Hülya Yaş: 38, Doğum Yeri: Osmaniye, Eğitim Durumu: Üniversite, Görüşme yeri: Mersin 8.12.2011.
- K3.Güray, Seyfi, Yaş: 78, D. yeri: Ceyhan, eğitim: İlkokul, Görüşmenin Yapıldığı yer- tarih: Misis, 08.11.2011.
- K4. Tüzün, Ruziye, yaş: 78, D. Yeri: Ceyhan, Eğitim: Yok, Görüşme yeri- tarihi: Burhaniye Köyü, 08. 11. 2011.

## ÖZ

### GELENEKSEL HALK SANATINDA ŞAHMARAN MOTİFLERİ VE BU MOTİFLERİN DİLİ

Anadolu'da her evin yılan suretinde bir sahibi olduğu ve ev halkını çeşitli hastalıklara, nazara karşı koruduğu; eve bereket getirdiğine dair inanışlar oldukça yaygındır. Günümüzde hâlâ Anadolu'nun birçok yerinde yüzü genç ve güzel bir kız, bedeni ise çoğunlukla altı adet yılan biçimli ayağa sahip dev bir yılan şekliyle resmedilen Şahmaran'ın evlere bereket getirdiğine inanılmaktadır. Halk sanatçıları tarafından neredeyse tümüyle aynı biçimde çizilen Şahmaran figürünün, kökleri mit dünyasına uzanan sembolik unsurlar taşıdığı görülmektedir. Halk sanatçıları bu sembolik dilin farkında olmasalar da Şahmaran'ı camaltı resimlere, halıya, bakıra, gümüşe işlemeye devam ederler. Halk sanatı Şahmaran motifleri incelendiğinde; Şahmaran'ın süslü tacında ayın doğurganlık ve bereket sembolü olan hilal, bir ay simgesi olarak karşımıza çıkar. İnsanlık tarihinde binlerce yıl boyunca kadın, yılan ve büyü sözcükleri bir arada kullanılmış, bu birliktelik ay simgeciği ile açıklanmıştır. Çeşitli kültürlerde bereket, bilgi ve ölümsüzlük dağıttığına inanılan yılan bu özelliği ise ay ve ana tanrıçadan almıştır. Şahmaran resimlerinde ana tanrıçanın sembollerinden olan, takılarla süslenmiş koçboynuzları da doğurganlığı sembolize eden bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın su ve ay güçlerinin sembolü olan inci, Şahmaran resimlerinde karşılaştığımız bir diğer semboldür. Kozmolojik ve sihirsiz nitelikleri ile aşkın ve evliliğin sembolü olan inci, ay tanrıçayı ve nesillerin doğumunu sembolize eder. Şahmaran çizimlerinde inci, ay ve yılan aynı tabloda yer alır. İnci kadın yumurtasını sembolize ettiği için dişi ögeyi, koçboynuzları ise spiral formu sebebiyle erkek ögeyi temsil eder. Şahmaran çizimlerinde karşımıza çıkan bir diğer sembol ise ölümsüzlüğü sembolize eden bitki ve çiçek motifleridir. Bu çalışmada biz yılan- ay- tanrıçaya dair mitolojik dönemden süzülüp gelen sözlü geleneğe ve halk sanatına sızan sembolleri karşılaştırmalı olarak incelemeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Şahmaran, ay-yılan, inci boynuz, hayat ağacı.

## ABSTRACT

### THE MOTIFS OF SHAHMARAN AND THE LANGUAGE OF THESE MOTIFS IN THE TRADITIONAL FOLK ART

It's a very common belief in Anatolia that each home has an owner with the shape of a snake and it protects the household from various diseases and evil eye. It is also believed that this owner provides abundance for the home. It's described with the face of

a young and beautiful girl and its body mostly with a giant snake whose feet in the form six snakes. Today Shahmaran is believed in many parts of Anatolia to provide abundance for the households. It can be seen that the roots of the figure of Shahmaran which is drawn almost identical by local artists have symbolic features from mythology. The local artists may not even know this symbolic language; but they continue to imprint the Shahmaran on paintings under glass, carpets, copper and silver. When we examine the local art motives of Shahmaran, we see there's crescent on its crown, which is the symbol for fertility of the moon and abundance. The words of famele, snake and magic were being used together during the history of mankind and this was explained as moon symbolism. The snake which was believed that it given wisdom, fertility and immortality took its feature from moon and mother Goddess; Shahmaran paintings are seen as the motifs of symbolizing fertility. Pearl which is the symbol of love and marriage with its cosmological and magical features, symbolizes the moon Goddess and the birth of generation. Pearl is the another symbol that we can see on Shahmaran paintings. On Shahmaran paintings pearl, moon and snake can be seen together. Another symbol that we can see on Shahmaran paintings are plant and flower motifs which symbolizes immortality. On the study we are going to trace the symbols which are on Shahmaran motif and come us from the world of myth.

**Keywords:** Shahmaran, moon, snake, pearl, horn, arborvitea.

# TÜRK HALK ŞİİRİNDE ÖTEKİ GERÇEKLİK OLARAK İRONİ\*

**Okan Alay\*\***

## 1. GİRİŞ

Türk halk şiiri; oluşumu, gelişimi ve şekillenışı bakımından yüzlerce yıllık bir serüvenin sonunda farklı dönem ve koşullardan beslenerek günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Köklü ve uzun bir geçmişe sahip olan halk şiiri anonim şiirden dinî-tasavvufî halk şiiri ve âşık (saz) şiirine kadar geniş bir yelpazeden oluşmaktadır. Bu şiir geleneği, ilkel halk topluluklarının sözlü kültüründen başlayarak uzun bir tarih süreci içinde gelişim gösterip yazılı edebiyata kaynaklık eden ve oradan günümüzde kadar ulaşabilen bir edebiyat dünyasıdır. Değişen dünya koşulları ve kültürel atmosferle birlikte bazı değişimler gösterse de önemli oranda özünü korumuştur (Sakaoğlu, 1997: 345). Onda halk kültürünün özelliklerini, farklı zaman ve mekânlardaki tarihsel gelişimini farklı konu başlıkları ekseninde somut olarak görmek mümkündür. Ayrıca pek çok anlatım tarzı, üslup özelliklerini özünde barındırmıştır. Bu bağlamda çalışmamızda halkın zevk ve duyguyu dünyasını yansıtan farklı şiir örneklerinden hareketle ironinin halk şiirindeki etkisi irdelenmektedir.

Görünüşte bir şey söylerken başka bir şeyi kastetmek olarak tanımlanan ironi sayesinde sanatçılar, hem eserlerini anlatım bakımından daha ilgi çekici kılmakta hem de okuyucuları, görünenin ötesindeki gerçekliğe yönlendirebilme imkânına sahip olabilir-

\* Bu çalışma, "Alay, Okan. *Türk Saz Şiirinde Yergi, Ironi ve Mizah*, Fırat Üniversitesi, 2015, Elazığ" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Dr., Hacettepe Üniversitesi, Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Beytepe-Ankara. e-posta: [okanalay@hacettepe.edu.tr](mailto:okanalay@hacettepe.edu.tr)

mektedir.

“Düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma.” (Tuğlacı, 1971: 1236), olarak da tanımlanan ironi, terim olarak Batı sanat ve edebiyat dünyasında Türk edebiyatına geçmiştir.

Fransızcadan Türkçeye geçen (ironie) bir sözcük olan ironi, Osmanlıcada her ne kadar istihza sözcüğüyle karşılanmışsa da bu terimin tam olarak ironi kavramını karşılamadığı görülerek sonraki süreçte ironi sözcüğü Türkçede gerek sanatsal dilde gerekse gündelik dilde kullanılmaya başlar.

Bilindiği üzere ironi kökeni itibariyle antik Yunanlılardan beri başta Batı edebiyatı ve sanatında olmak üzere geçmişten bugüne birçok farklı toplumun, halkların edebiyatını da etkilemiştir. Haliyle Türk halk edebiyatında/şiiirinde de kendine yer bularak kullanım alanı bulabilmiştir. Ancak İroninin halk şiiirindeki kullanımıyla Batı etkisinde gelişen modern edebiyattaki algılanma ve kullanılma biçimi farklıdır. Aydınların ve kentli yazarların kurgu ve üzerinde özenle çalışılan eserlerindeki yansımalarıyla halkın veya temsilcisi olan halk şairlerinin yalın diliyle yaratılan ve çoğunlukla sözlü ve doğaçlamaya dayalı ürünlerdeki yansımaları nitelik ve nicelik olarak farklılık arz edecektir. Burada sadece halk şiiirine ait bazı örnekler aracılığıyla aslında ironinin halkın bizatihi yaratıcısı olduğu edebiyata ayrı bir dil zarafeti kattığı gibi gerçekliğe dair imalı ve ayrıksı bir bakış açısı da getirdiği dikkatlere sunulmaktadır.

## 2. ÖTEKİ GERÇEKLİK OLARAK İRONİ

Fransızcadan Türkçeye geçen bir sözcük olan (ironie) ironi, Osmanlıcada her ne kadar istihza sözcüğüyle karşılanmışsa da bu terimin tam olarak ironi kavramını karşılamadığı görülerek sonraki süreçte ironi sözcüğü Türkçede gerek sanatsal dilde gerekse gündelik dilde kullanılmaya başlar.

İroni, bireysel veya toplumsal bir konuda üst bir bakışla, ince bir alay ve bir şeyi över gibi görünüp aslında gülünçleştirerek anlatmaktır. Bu anlamda Kierkegaard’ın deyişiyle; “Söylenen sözün aksinin ima edilmesi”dir (Kierkegaard 2004: 227).

Adını eski Yunanlılarda kibirli Alazon’u her defasında yenilgiye uğratan zeki ama mütevazı, komik kahramanı Eiron’dan almıştır. Kavram, o zamandan bugüne her bir dönemde farklı yazar ve düşünürlerle yeni anlamsal katmanlar kazanarak adeta yeniden oluşturulmuştur. Bu çerçevede ironi övgü veya eleştirisini açıkça söylemek yerine dolaylı olarak dile getirip muhatabının dikkatini daha çok çekmiştir.

İroni ilk kullanıldığı dönem olan antik Yunanlılar zamanından günümüze kadar sürekli değişerek gelişen bir kavramdır. “Modern ve modern sonrasına doğru ilerledikçe, dilin kaçınılmaz bir fonksiyonu olmuş, giderek metnin yapısına işleyen ve metinden kolaylıkla ayırt edilemeyecek, biçimsel bir seçim olarak öne çıkmaya başlamıştır.” (Karadikme 2006: 14).

Sözel ve dramatik yönüyle gerek edebiyatta gerekse diğer birçok sanat dalında kullanılagelen ironi için Umberto Eco; “Bir adama zeki dediğimde bunun ironi olması için o adamın aptal olduğunu” bilmek gerekir demektedir (Güçbilmez 2002: 4).

İroni ile beslenen metinler dil ve anlatımın olanaklarından yararlanarak kusur ve

zaaflarla örülü bir dünyanın ardındaki erdemliliğe ulaşmayı yeğlerken bunu olabildiğince dil estetiği ve zarafeti ile başarmak arzusundadır. Nietzsche, İnsanca Pek İnsanca adlı eserinde bunu şöyle yorumlamaktadır: “İronin amacı; küçük düşürmek ve utandırmak ama bunu, iyi niyetler uyandırıcı ve bize böyle davranan bir hekime duyduğumuz gibi saygı ve şükran borcu duymamızı buyuracak, iyileştirici bir tarzda yapmaktır.” (Nietzsche 2003: 262).

Yukarıda sözü edilen bağlamın yanı sıra şair ve yazarlar, eserlerinde ince imalar ve zekice nüansları içinde barındıracak bir şekilde benimsedikleri ironik bir tavırla eserleri aracılığıyla okura satır aralarındaki öteki gerçekliği yansıtmaya çalışırlar. Bu konuda Christopher R. Reaske okurlara seslenerek şöyle der: “İronik tavır, yazarın söyler gibi olduğu sözcükler ile onların gerçek anlamları arasındaki zıtlığa bağlıdır. Gerçek anlamı kavramak için satırlar arasını okumak zorundayızdır.” (akt. Fedai, 2009: 1000). Böylece ironinin izinde satır aralarına serpiştirilen öteki gerçekliğe varmak mümkün olabilmektedir.

İroni kavramı ilk kullanıldığı dönemde, Antik Yunan’da Sokrates’le doğup Platon ve Aristoteles ile yenilenecek tarihsel akış içinde aşamalı olarak gelişim göstermiştir. Kavramı adeta Sokrates’in retorisiyle özdeş gören Platon; **Devlet** adlı eserinde onu; “Sokrates’e özgü bir konuşma hilesi” (Platon 2005: 12) olarak görmektedir.

Tarihsel akışla gelişen-değişen dünya içinde modernizmle birlikte yeni bir süreç başlamıştır. Siyasetten ekonomiye, laiklikten ulus devlet yapılanmasına, kapitalist yapılanmadan demokratikleşmeye değin farklı dayanak noktalarına yaslanan bu evrede doğaldır ki edebiyat ve haliyle ironi de yeni bir yapılanmanın etkisinde olacaktır.

Doğal gelişim evresi içinde ironi, Batı’da 18. yüzyılda özellikle romantizmle birlikte yeni bir boyut kazanır. Bu süreçte sanatçının aklı sınırlılığı ile evrenin-bilginin sınırsızlığı arasındaki makasın kapanamayacağı gerçeğinden hareketle ironi, yeni bir düzlemde ortaya çıkmaktadır. Böylece öznellik içinde öznellik algısıyla ironi kendini sanatsal ürünlerle gerçekleştirmekte, varlığını sürdürmektedir.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılların başında ise artık ironi geleneksel arka planda ve romantik çağda olduğu gibi felsefi bir kod ve retorik biçim olmaktan ziyade, sanatsal bir ürünün kurgu ve biçimine dair bir araç olarak görülmeye başlanmıştır.

“19. yüzyıl sonunda ironi sözcüğünün daha önceki retorige bağlı tanımları ve erken dönem romantiklerinin yüklediği felsefi anlam önemi yitirmeye başlamıştır. Gelinek noktada ironi, mizah gücüyle, espriyle, zekâyla birleştirilmeye başlanmış; özellikle Bernard Shaw ve Oscar Wilde gibi üstün yazarların elinde dili, toplumu, sistemi zekice eleştiren bir yaklaşım olarak ifadesini bulmuştur.” (Karadikme 2006: 28).

Modernizmle birlikte ironi her ne kadar farklı yorumlansa da sonuçta sanatsal ürünlerde yapının veya üslubun yansıması olarak varlığını sürdürmektedir. Postmodern süreçte ise sanat ve sanatçının algılanmasında bir değişkenlik görülmekte; sanatçının yarattığı eserde gerçek ile gerçek dışılık ya da gerçek ile kurmacanın sınırları çok katı olmayıp bazen iç içe geçmiş, karışık bir hale dönüşmüştür. Zira ne tek bir “gerçeklik” vardır ne de her şeyi kuşatan, içine alan bir “doğru” vardır. Yorumu açık ve esnek bir durum söz konusu edilmektedir. Bundan dolayı post modern çağın sanatçıları ironiyi



modern dünyanın olumsuzlukları karşısında onu ciddiye alarak karamsar bir eda ile irdelemek yerine, onu ciddiye almayı alaycı bir tarzda yermektedir.

Hülâsa, Sokrates'ten günümüze kadar bir dil ve anlatım şekli olarak ironi, edebiyattan müziğe, sinemadan tiyatroya kadar pek çok sanat dalında gerçekliğe başka bir açıdan yaklaşan tarzıyla varlığını hissettirmektedir. Türk edebiyatında, halk ve divan şiirinde de örneklerine rastladığımız ironi, modern edebiyatla birlikte dönemin gerçekleri ve gerekleriyle bağlantılı olarak değişim ve dönüşümünü tamamlayarak varlığını sürdürmektedir.

Söz konusu ifadeler eşliğinde Türk saz şiirinde bireyselden toplumsal olana, sevgi ve ahlâkî değerlerden kültürel yaşama dek çok sayıda konu başlığıyla paralel olarak farklı şairlerden alınan örneklerle ironinin nasıl bir seyir izlediği ele alınacaktır.

### 3. İRONİNİN TÜRK HALK ŞİİRİNDEKİ YANSIMALARI

Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatı da öncelikle sözlü edebiyatla doğmuş ve şiir türüyle yaşam bulmuştur. Halkın ortak duygu ve düşüncelerinin yansımaları olan ilk edebî ürünler sözlü olup genellikle anonim nitelikteki manzum ürünlerdir. Bu şiirlerde halkın farklı konulara dair övgü ve beğenileri kadar eleştiri ve yergilerini, bazen de dolaylı ve ince bir anlatımdan beslenen ironilerini görmek mümkündür.

Her ne kadar ironi kavramı, Tanzimat sonrası dönemde Batılı edebî formlar olan roman ve tiyatro yoluyla Türk edebiyatında birebir görülmeye başlasa da öncesinde de ironik anlatım özelliği gösteren kullanımların olduğu bilinmektedir. Özellikle halk şiirinin bu açıdan ayrı bir önem arz ettiğini söylemek gerek. Halk şiirinde şairler eleştirel bir eda ile bazı gerçekliklere dikkat çekerken çeşitli kişi, kurum, olay ve olguları eleştirmişlerdir. Bazen doğrudan bir yergide bulunsalar da bazen bundan sıyrılarak inceden inceye imalarla örülü dolaylı bir anlatımı tercih etmişlerdir. Bu bağlamda ironik anlatım açısından âşıklar için “*ters öğüt destanları*”, mutasavvıf şairler için ise “*şathiyeler*” dikkat çeken türlerdir.

Ters öğüt destanlarında; “*Bir nasihatim var zamana uygun / Tut sözümü yattıkça yat uyanma / Meşhur bir kelâmdır sen kazan sen ye / El için yok yere ateşe yanma.*” (Âşık Huzurî) dizelerinde görüleceği gibi bir ifadeyi söyleyip tam tersini kastetmek bakımından ironik söylemlidirler. Bunun yanında şathiyelerde de; “*Sırat kıldan incedir / Kılıçtan keskincedir / Varup anın üstüne / Evler yapasım gelir.*” (Yunus Emre) ifadeleri sembolik anlatım ve remizlerdeki çarpışimlardan dolayı ironik söylem özelliği taşımaktadır.

Söz konusu bu örneklerin yanında ayrıca Türk edebiyatında geçmiş dönemlerde kinaye, hiciv, taşlama, hezel gibi birçok türün, anlatım biçimi ironiye kaynaklık etmiştir. En eski dönemlerden itibaren özellikle istihza, hiciv, taşlama gibi tür ve anlatımlarda ironi örneklerine rastlamak mümkündür.

İlk Türk-İslam eserleri arasında yer alan **Kutadgu Bilig** ve **DivanüLügati't Türk** adlı eserlerde ironik özellikler açıkça kullanılsa da ironiyi andıran eleştirel kullanımlara, yergi örneklerine rastlamak mümkündür. Yusuf Has Hacib'in yazdığı ve “*Mutluluk Veren Bilgi*” anlamına gelen **Kutadgu Bilig**'de geçen şu beyit; “*soyluluk, temizlik ve vezirlik*” ilişkisini anlatırken imalı bir söyleyişle dönemin siyasî ahlak anlayışını dile getirmektedir:

“*Urugsuz kişiler arıgsız olur*

*Arıgsızvezirkanyaragsızbolur.”*

(Soysuz kişiler temiz olmaz, temiz olmayan kimse vezirliğe yakışmaz.) (Karadikme 2006: 56).

Anadolu sahasında 13. yüzyılda yaşadığı bilinen ve sadece çağının değil bütün bir Türk halk şiirinin en güçlü şairlerinden olan Yunus Emre, lirik şiirleri kadar özellikle şathiyelerinde öne çıkan ironik anlatımlı şiirleriyle de dikkat çekmiştir.

Yunus Emre bir şiirinde Tanrı ile dertleşir. Ona; *“Ben bana zulm eyledim ittim günah / Neyledim nittim sana ey Padişah”* diyerek biraz sitem eder; sonrasında; *“Kıl gibi sırâtdan âdem mi geçer / Ya üzilür ya tayanır ya tayanur ya uçar”* ifadeleriyle de biraz alayla karışık bir dilde ironik ve mizahî öğelerden yararlanmaya devam etmektedir.

Şair, Tanrıyla samimi bir şekilde konuşarak, mülkünün vermekle tükenmeyeceğini ifade edip kendi acziyetini, onun ise gerçek mülk sahibi olarak yüceliğini dile getirmektedir. Devamında ise Tanrıyla arasında bir perde yokmuşçasına, adeta eşdeğer bir kişiye seslenircesine; *“Rızkını alıp seni muhtaç mı kodum”* diyerek halini aşikâr etmekte, kendisinin masum olduğunu samimi bir şekilde söze dökmektedir. Vecd haliyle kendinden geçen şair, sonraki iki beyitte ise bu kez sorgulayıcı bir edayla, kıl gibi ince sırat köprüsünden geçmenin kendisi gibi aciz olan kullar için hiç de kolay olmadığını, neredeyse imkânsız olduğunu kendince aşikâr etmektedir. Bu ifadeleriyle aslında bir çeşit yakınmayla, Tanrının kendilerine merhamet etmesini, zahiren imkânsız gibi görünen zahmetin ancak o dilerse kulları için rahmete dönüşebileceğini şiir diliyle arz etmektedir:

*“Nesne mi eksildi mülkünden senin  
Ya sözüm geçdi mi hükmünden senin*

*Rızkun alıp seni muhtâc mı kodum  
Yâ öynün yiyüben aç mı kodum*

*Kıl gibi köpri yaparsın geç diyü  
Geçüben Kevser şarâbın iç diyü*

*Kıl gibi sırâtdan âdem mi geçer  
Ya üzilür ya tayanur ya uçar.”* (Tatçı 2005: 438-439)

13. yüzyılda Anadolu’da halkın yalın dilini kullanan; ancak yalın olduğu kadar derin bir anlamsal katmanı da olan şiirlerinde Yunus Emre, Tanrı ile senli benli konuşmaya, şeriat ve hakikat gerçekliğine bambaşka bir gözle bakmaya, yer yer sorgulamaya, yer yer sitem etmeye, yer yer de teslimiyet içinde acziyetini gözler önüne sermektedir. Şair, aşağıdaki şiirinde aslında kendi aracılığıyla; *“iman-hakikat-ahiret”* gibi olgulara salt zahirî gözlerle bakmanın kâfi gelmeyeceğini, yine sadece ceza ve korkutma yoluyla insanlara Tanrı gerçekliğinin tam olarak aktarılamayacağını, Tanrının celâl olduğu kadar, cemel sıfatının da olduğunu insanlarla paylaşmaktadır:

*“Terazu kurdun günahım tartmaya  
Kasdedersin beni od’a atmaya*

*Terazu ana gerek bakkal ola  
Ya kuyumcu tacir ü attar ola*

*Sen temaşa kılasın hoş ben yanam  
Haşebillâh senden ey Rabbül'enam*

*Değdi mi sana Yunus'tan hiç ziyan  
Sen bilirsin aşikâre vü nihan*

*Bir avuç toprağa bunca kıyl ü kal  
Neye gerek ey Kerim ü zü'lcelâl” (Özcan 2002: 46)*

Yunus Emre gibi şâthiyeleriyle dikkat çeken ve Türk halk şiirinin en özgün isimlerinden biri olan Kaygusuz Abdal, 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir tekke şairidir. Asıl adı Gaybî olan şair, şâthiyelerinde güldürü öğeleri, alay ve yergi öğelerinden sıkça yararlanarak din ve inanç eksenine şaşırtıcı bir tarzda yaklaşmaktadır. O da Yunus gibi kendinden emin bir iç haliyle adeta Tanrı ile sohbet etmekte, ironi ve mizahın gücünden yararlanarak meramını dile getirmektedir:

*“Kıldan köprü yaratmışsın  
Gelsin kulum geçsin deyü  
Hele biz şöyle duralım  
Yiğit isen geçe Tanrı*

*Garip kulun yaratmışsın  
Derde mihnete katmışsın  
Anı âleme atmışsın  
Sen çıkmışsın uca Tanrı*

**Kaygusuz Abdal** yaradan  
*Gel içegör şu cur'adan  
Kaldır perdeyi aradan  
Gezelim bilece Tanrı” (Koca 1990: 80)*

Yunus Emre, Kaygusuz Abdal gibi ustalarının izinde yürüyen ve 16. yüzyılın önemli tekke şairleri arasına giren Azmi Baba da şâthiyelerinde aynı geleneğin devamı niteliğindeki bir anlayışı yansıtmaktadır:

*“Sekiz cennet yaptım sen Âdem için  
Adın büyük bağışla onun suçun  
Âdem'i cennetten çıkardın niçin  
Buğday neme lazım harmancı mısın?” (Özdemir, 2006: 95)*

Azmi Baba bu şâthiyesinde yaygın olarak görülen bir tarzda, Tanrı ile samimi bir havada ve kul ile Tanrı arasında olması gereken ilişkiden ziyade senli benli bir dille konuşmaktadır. Şair, burada insanoğlunun cennetten dünya hayatına gelişi ve bu hayata

gelişine sebep olan ve kimilerine göre buğday, kimilerine göre elma olarak tasvir edilen yasak meyve-yiyecek üzerinden varlık ve sınav olgusunu ironik bir dille yermektedir. Aynı şathiye'nin aşağıdaki dörtlüklerinde de ironik anlatımın mizahla iç içe geçtiğini görmekteyiz:

*“Cibril’e tül arkasından söylerdin  
İnip Beytullah’ta kendin dinlerdin  
Bu ateşi cehennemi neyledin  
Hamamın mı var ya külhancı mısın?”*

*Bu kışlara bedel bu yazı yaptın  
Akli ermezlerin aklını vurdun  
Kıldan ince köprü yaptın da kurdun  
Akar suyun mu var bostancı mısın?”* (Özdemir, 2006: 96)

Bir başka tekke şairi Harabî de aşağıda şathiyesinden alınan dörtlüklerde batınî bir anlayışla inanca/dine bakış açısını bildik şathiye geleneğine göre ifade etmektedir. Şair aşağıdaki dörtlüklerde ironik bir dille İslam’ın haram kıldığı “şarap” kavramından yola çıkarak özellikle zahiri bir anlayışın etkisiyle her şeye mesafeli duran ve dar kalıplar içinde dini yorumlayan anlayışı eleştirmekte, adeta o anlayış ve zümreyi sarımsak için zahiri sınırları zorlayan bir anlatım özelliği sergilemektedir:

*“Ey zahit şaraba eyle ihtiram  
Müslüman ol terk et bu kıyl ü kâli  
Ehline helâldir nâ-ehle haram  
Biz içeriz bize yoktur vebali  
(...)  
Sevaba girmekçün içeriz şarab  
İçmezsek oluruz dûçâr-ı azab  
Aklın ermez senin bu başka hesap  
Meyhanede bulduk biz bu kemali*

*Sen münkirsin sana haramdır bâde  
Bekle ki içesin öbür dünyada  
Bahs açma **Harabî** bundan ziyade  
Çünkü bilmez haram ile helali”* (Albayrak, 2010: 505)

Halk şiiri Anadolu’da bir yandan tekkeler çevresinde şekillenen dinî-tasavvufî halk şiiri ile gelişimini sürdürürken bir yandan da yüzyıllar öncesinin ozanlık geleneğinin bir devamı olarak saz şiiri (âşık şiiri)yle her geçen gün varlığını perçinlemektedir. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren güç kazanan ve günümüze kadar ulaşabilen bu halk şiiri tarzında âşıklar, bazen doğrudan anlatımı tercih etseler de bazen ironi ve mizahtan da beslenen, kinayeli bir anlatıma da başvurmuşlardır.

Örnek olarak 16. yüzyılda Sivas ve yöresinde yaşamış ünlü halk şairi Pir Sultan Abdal’ın, halk türküsü olarak da söylenen, aşağıda bir dörtlüğüne yer verilen şiirinde; “*Şu ellerin taşı bana değmez / İlle dostun attığı gül yaralar*” dizelerinde imgesel bir çağrı-

sımla derin ve etkili bir ifade biçimiyle ironiden beslenmektedir:

*“Pir Sultan Abdal’ım can göğe ağmaz  
Hak’tan emr olmazsa irahmet yağmaz*

Şu ellerin taşı hiç bana değmez  
İlle dostun gülü yaralar beni.” (Gölpınarlı 1995: 30-31)

Şair, ilk iki dizede her şeyin Allah’ın takdirinde olduğunu, can bahşetmenin ve rahmet yağdırmanın ancak onun iradesiyle tecelli edebileceğini söyleyerek kadere razı olduğunu söylemektedir. Ancak sonraki dizelerde şair, bütün bu inancına rağmen, kendisi için bir türlü kabullenemez bulduğu bir duruma dikkat çekmektedir. Gördüğü onca zulme ve uğradığı türlü haksızlığa rağmen aslında sitem etmediğini; fakat dost gördüğü kişilerin, yakınlarının kendisini yarı yolda bırakmalarını, hiçbir şey olmamış gibi davranmalarını içine sindiremediğini dile getirmektedir. Meramını daha etkili kılmak için de; kendisini yaralayan şeyin ellerin attığı taş değil, dostun attığı gül olduğu örneğiyle iğneleyici bir tarzda dile getirmektedir.

Saz şiirinin önemli şairlerinden biri olan Seyranî aşağıda yer verilen bir şiirinde bu kez sosyal hayatı olumsuz etkileyen önemli bir soruna değinerek kadıların ve mahkemelerin rüşvet çarkı içerisinde nasıl yozlaştıklarını, bozulduklarını özellikle dörtlüklerin son dizelerindeki; *“Kazların kadıya uçmaklığından”* ve *“Asıl mayesinin topraklığından”* ifadeleriyle ironik bir dille aktarmaktadır. Şair adeta şöyle demektedir: Mahkemelerde kaza ile belanın onca artıp âlemi sarmasının sebebi kaz gelecek yerden tavuk esirgenmemesi misali, kadıların kendi çıkarları için hak-hukuku kurban etmeleridir. İkinci dörtlükte de mizahî bir anlatımı da çağrıştıracak şekilde, *“Yıkılan onca binanın tozması”* yani yerle bir olup toz oluvermesinde şaşılacak bir durum yok(!); zira asıl mayası zaten toprak değil midir? Görüldüğü bu şiirde ironi ve mizahtan beslenen bir eleştirel bakış söz konusudur:

*“Mahkeme meclisi icat olduğu  
Çeşme-i rüşvetin akmaklığından  
Kaza bela ile âlem olduğu  
Kazların kadıya uçmaklığından*

*Selefin rüşvetle hüccet yazması  
Halefin anlayıp hükmün bozması  
Yıkılan binanın birden tozması  
Asıl mayesinin topraklığından”*(Atmaca, 2013: 419)

Saz şiirinin Seyranî gibi son dönem güçlü şairlerinden biri olan Ruhsatî ise sevgiliye olan sitemini dile getirirken; *“Vardım Nazlı Yârin Ziyaretine”* adlı *“dedi-dedim”*li diyaloglardan örülü şiirinde ironinin gücünden yararlanmaktadır:

*“Vardım nazlı yârin ziyaretine  
Dedim kalk gidelim dedi varamam  
Dedim bu kadar mı vazgeçtin benden*

*Dedi vazgeçmedim ama varamam.*

*Dedim Ruhsat* mıdır elde iradın

*Dedi ki mahşere kaldı muradın*

*Dedim beni kabirde mi aradın*

*Dedi arıyorum ama varamam”* (Semih, 1983: 45)

Yukarıdaki şiirin diğer dörtlüklerinde doğrudan bir yerme yoluna başvurulsa da son dörtlükte az da olsa kinayeli anlatımdan yararlanılmaktadır. Birinci dörtlükte sevgiliye seslenen şair, ondan “*Vazgeçmedim ama varamam*” karşılığını alınca bir sonraki dörtlükte kendi mahlası olan “*Ruhsat*” sözcüğünden yararlanarak elinde irad (gelir, kazanç) mıyım, diyerek ince bir dille sitem etmekte, ironinin gücünden yararlanmaktadır. Çünkü ironik tavır sayesinde hem anlatım daha ilginç kılınmakta hem de okuyucuya satır arasında gerçek ve görünen arasındaki ince fark hissettirilerek zimmî bir mesaj da verilmektedir. Zira gerçek anlam aşağıdaki ifadelerde belirtildiği üzere bir nevi satır aralarında saklıdır:

“*İronik tavır, yazarın söyler gibi olduğu sözcükler ile onların gerçek anlamları arasındaki zıtlığa bağlıdır. Gerçek anlamı kavramak için satırlar arasını okumak zorundayız. Satırlar arasında okurla yazar arasında çok uzak bir mesafe varsa, ironi anlaşılma-  
mış demektir.*” (Fedai, 2009: 1000).

Bir şey söylenirken satır arasında başka bir şeyi kastetme amacı olan ironi aracılığıyla şair, ince ince yergisine devam etmektedir. Aynı dörtlükte; “*Dedim beni kabirde mi aradın ifadesiyle*” sitemini sürdürmekte ve ima yoluyla onun adeta kendisini ölmüş biri gibi görerek gidip kabirlerde aramasını eleştirmektedir. Son dizelerde de sevgilisinin dilinden; “*Dedi arıyorum ama varamam*” sözleriyle de içinde bulunduğu duygu birikiminin kaynağını açıklamakta, böylece şiir anlam ve anlatım olarak tamamlanmış olmaktadır.

Ruhsatî gibi sevgiliye sitem eden saz şairlerinden biri de söz konusu şiir geleneğinin kadın âşıklardan biri olan Fatma Taşkaya’dır. Şair, “*Gelmesin*” adlı şiirinde sevgiliye sitem ederken ayrılığın kendisini üzüntülere gark edişini ironinin imalı dilinden yararlanarak dile getirmektedir:

*“Ruhumdan doğuyor bendeki acı*

*Olmuşum dünyada aşkın muhtacı*

*Bu tür yaraların olmaz ilacı*

*Zülfü perişana söyle gelmesin.*” (Alptekin-Sakaoğlu, 2008: 428)

Şair, sevgilinin kendisine karşı ilgisiz davranması üzerine artık gelmesin diyerek ironik bir dille eleştiride bulunmaktadır. Aslında şairin dertlerinin kaynağı, sevgiliye olan uzaklık, sevgilinin kendisine karşı umarsız davranışı, yıllarca süren hasretin bir türlü giderilemeysiğidir. Böylece sevgiliye halini arz etmek için sitem ve iğneleme yoluyla, gelme diyerek, aslında bir an evvel gelmesini istemektedir.

Halk şairleri, kendi hayatları ve sevgili etrafında şekillenen âşık-sevgili ilişkisi yanında ayrıca yaşadıkları dönemi, toplumu ilgilendiren konuları da ele almış ve yeri geldiğinde eleştirmekten sakınmamışlardır. Öyle ki şiirlerinde otorite ve iktidarı bazen doğ-

rudan ve sert bir tonda yerdikleri gibi bazen de aşağıdaki örnekte olduğu gibi ironiden ve söz sanatlarından yararlanarak inceden inceye yerdikleri olmuştur. İşte Osmanlı'nın yıkılıp dağılmaya başladığı bir süreçte Âşık Efkârî, son Osmanlı padişahı Vahdettin döneminde yurdun işgalini, halkın savaş ve zor koşullar altında perişan olan halini şiirine konu edinir. Şair; “*Aferin o yüzü ağlarımıza / Koydu yâd avcıyı bağlarımıza*” diyerek dönemin padişahı ve diğer yöneticilerini ironik bir anlatımla yermektedir:

*“Saltanat elinden yurt kayıp oldu  
Ağlasak ne olur gülsek ne olur  
Dinleyen yok dava dert kayıp oldu  
Yaşasak ne olur ölsek ne olur  
Aferin o yüzü ağlarımıza  
Koydu yâd avcıyı bağlarımıza  
Dahi güneş çalmaz dağlarımıza  
Açılsak be olur salsak ne olur.”* (Rayman 1998: 268)

Sosyal hayatın farklı alanlarıyla olduğu kadar medya ve iletişim konusu da halk şiirinde ele alınmıştır. Bu bağlamda medya, özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren modernleşme ile beraber toplumsal yaşamda gün geçtikçe önem kazanınca haliyle halk şiirine de yansımaya başlamıştır. Bu çerçevede şairler, şiirlerinde bu konuya değinerek halkı bilinçlendirmek istemişlerdir. Söz konusu bu şairlerden Âşık Selimî, sosyal hayat içinde medya, özellikle de görsel medyaya dair eleştirel bir tutum geliştirerek dikkatleri bu konuya çekmeyi başarmıştır. Şair, televizyon programlarının niteliksizliğini, toplumu eğitmesi gerekirken aksine onu kendi değerlerine yabancılaştırması gerçeğini çarpıcı bir şekilde eleştirip “*Herhal Türkiye’de Türkçe bilen yok*” dizesiyle başlı başına kinayeli bir söyleyişle ironik dilin imkânlarından yararlanarak medyayı yermiştir:

*“Cazırtı cızırtı dırıldı pek çok  
Şov kurşunu yeyip oluyoruz şok  
Herhal Türkiye’de Türkçe bilen yok  
Her an dış kaynaklı tip müziği var*

*Soytarılar tez tez eyliyor kem küm  
Bilinmeli onu körükleyen kim  
Geleneği etti ecnebiye yem  
Programda tepiş dep müziği var.”* (Kaya, 1996:188)

Âşık Selimî, yukarıdaki şiirinde “*cazırtı, cızırtı, dırıldı, kem küm*” gibi yansıma kökenli sözcüklerden yararlanarak ciddiyetle değerlendirilmesi gereken televizyon yayıncılığının ne yazık ki dil, anlatım ve konu bakımından nitelikli bir durum arz etmediğini dikkatlere sunmaktadır. Şair, ayrıca Türkçenin ihmal edilip çoğunlukla yabancı dillere yer verilmesi ve geleneksel değerlerin bir kenara itilip başka kültürlere özenilmesi gibi hususlara da değinerek bu konuda daha duyarlı davranılması gerektiğini dile getirmektedir.

Halk şiirinde ironik anlatım konusunda âşık karşılaşmalarında söylenen şiirlerin de ayrı bir yeri vardır. Aşağıda günümüz âşıklarından Âşık Mevlüt İhsanî ve Âşık Pürvanî arasında geçen bir karşılaşmadan alınmış örnekte Âşık Mevlüt İhsanî muhatabına; “*Güz-*

den hazırladım epey bir arpa / Dişlerin yok idi kırdıramadım” diyerek dolaylı olarak hakaret eder:

“Âşık Mevlüt İhsanî:

*Küçükken yetişkin körpesin körpe*

*Âşıklara bakın bu nasıl çaba*

*Güzden hazırladım epey bir arpa*

*Dişlerin yok idi kırdıramadım”* (Kaya, 2000: 225)

Âşık Püryanî de ona ironik bir dille şöyle cevap verir: “Zinciri kopardı girdi ekine / Ben seni arkadan sürdüremedim.” Âşık Püryanî bu ifadeleriyle adeta muhabatını bir hayvana benzetmekte, kendisini de onun sahibi göstererek ona üstünlük taslamaktadır:

*“Hele bakın âşıktaki hüküme*

*Sözleri söylüyor böyle dikine*

*Zinciri kopardı girdi ekine*

*Ben seni arkadan sürdüremedim”* (Kaya, 2000: 225)

Aynı âşık karşılaşmasında bu kez Âşık Mevlüt İhsanî; kendisini âşıkların hası görürken muhabatını, sırtına semer vurulacak hayvan olarak niteleyip iğnelemektedir:

*“Dahi ne söylesin Mevlüt İhsanî*

*Eğer âşık isen hasmını tanı*

*Var mı benim sözlerimin noksanı*

*Sırtına bir semer vurduramadım”* (Kaya, 2000: 225-226)

Bu ifadelere karşılık olarak bu kez Âşık Püryanî, aslında kendisinin asil biri olduğunu, ona kötü söz söyleyen Mevlüt İhsanî'nin ise adeta çamura düşüp bocaladığını ve onu kuyruğundan tutup bir türlü kaldıramadığını söyleyerek aynı tonda bir taşlamayla karşılık vermektedir:

*“Püryanî'yim bağlı büyük emire*

*Oduna gönderdim bazı kömüre*

*Dere kötü idi düştün çamura*

*Kuyruğundan tutup kaldıramadım”* (Kaya, 2000: 225-226)

Halk şiirinde söyleyeni belli olan şiirlerin yanı sıra ayrıca halkın yaşamı içinde anonimleşen ve türkü tarzında icra edilen örneklerde de mizahla bağlantılı olarak kullanılan bir ironinin varlığından söz etmek mümkündür. Bu çerçevede aşağıda bilindik bir türkünün yaşanan sürece paralel olarak medya aracılığıyla yeniden yorumlanıp işlerlik kazandığını görmekteyiz. “Esmerim Biçim Biçim” adlı türkünün sözleri değiştirilerek; “Derslerim biçim biçim” yapılmış ve şiire güldürme öğeleri katılarak farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Böylece hem güldürme ögesinden yararlanılmış hem de bu vesile ile işlenen konuya dair eleştirel bir tavır sergilenmiştir:

*“Derslerim biçim biçim*

*Ölürüm bir beş için / bir not için*

*Hocam bana düşmandır*

*Sınıf geçtiğim için*

*Hele loy loy loy*

*Kibar zarif derslerim*



*Bir not attım havaya  
Düştü kara tahtaya  
On beş hoca kandırdım  
Bir paket malboraya*

*Hele loy loy loy*

*Kibar zarif derslerim.*” (Kaya, 1999: 631)

Bu örnekte görüldüğü gibi bilinen bir şiir formu değiştirilerek gülmece dilinin kullanımından yararlanılması sonucu hem eğitim sisteminin ana unsurları olan öğrenci-öğretmen ve ders konusuna dikkatler çekilmiş hem de konuya ironik-mizahî bir tarzda bakılarak daha çok kişinin ilgisi çekilmiştir. Henüz türkünün ilk bendinde, sevgiliye dair olan; “*Esmerim biçim biçim / Ölürüm esmer için*”; ifadesi kendi bağlamından çıkarılarak öğrenci dünyası içinde yeni bir forma uyarlanmış; amaç; dersler ve onun semeresi olan notlara yöneltilmiştir. Benzer aktarımlar, yani metnin yeniden inşa edilip reel veya lirik bağlamından alınıp güldürü atmosferine çekilmesi okur/dinleyici açısından daha güçlü bir etki uyandırmaktadır. Bir yandan güldürü ögesi belirirken öte yandan verilmek istenen mesaj daha etkili bir şekilde aktarılmış olmaktadır.

Görüldüğü gibi halk edebiyatında şiir türünde âşıklar, bazı durumlarda ironi ve mizahla bağlantılı olarak eleştirel tarzda ürünlerini vermişlerdir.

Bu örnekler bağlamında denilebilir ki halk şiirinde yergi ve mizah kadar yoğunluklu olmasa da mizahla ilintili olarak ironinin imkânlarından da yararlanılmış, adeta satır arasına serpiştirilmiş bir halk gerçekliği onun aracılığıyla dikkatlere sunulmuştur.

#### 4. SONUÇ

Türk halk şiirinde öteki gerçekliğin değerlendirilmesi hususunda ironinin yadsınamayacak bir yeri vardır. Ancak İroninin halk şiirindeki kullanımıyla Batı etkisinde gelişen modern edebiyattaki algılanma ve kullanılma biçimi farklıdır. Aydınların ve kentli yazarların kurgu ve üzerinde özenle çalışılan eserlerindeki yansımalarıyla halkın veya temsilcisi halk şairlerinin yalın diliyle yaratılan ve çoğunlukla sözlü ve doğaçlamaya dayalı ürünlerdeki yansımaları nitelik ve nicelik olarak farklılık arz etmektedir.

İroni her ne kadar Batı kökenli bir kavram olsa da aslında Türk edebiyatında gerek klasik gerekse halk edebiyatında aslında kinaye, hiciv, taşlama, hezel gibi birçok türün, anlatım biçiminin ironiye yakın bazı kullanım özellikleri taşıdığı görülmektedir. Özellikle istihza, hiciv, taşlama gibi tür ve anlatımlarda ironi örneklerine rastlamak mümkündür.

Bu çalışmada Türk halk şiirinin farklı dalları ve dönemlerinden alınan örneklerin incelenmesi sonucunda yergi ve mizah kadar yoğunluklu olmasa da ironinin imkânlarından yararlanılmıştır. Bu bağlamda ironik anlatım açısından saz şairleri-âşıklar için “*ters öğüt destanları*”, mutasavvıf şairler için ise “*şathiyeler*” dikkat çeken türlerdir. Burada yer verilen örneklerde de görüldüğü gibi şairler ince imalar ve zekice nüansları içinde barındıracak bir şekilde, ironik bir tavırla okura satır aralarındaki öteki gerçekliği yansıtmaya çalışmaktadır.

Sonuçta ironi, yergi ve mizahla birlikte bazen bir eserde ayrı ayrı etkin bir anlatım tarzı olarak öne çıkarken bazen de iki veya her üç öge bileşenleriyle bir bütün olarak aynı eserde kullanılarak yazar-eser-okur üçlüsünde dil ve anlatım kodu olarak yerini almaktadır. Ancak yine de bazı örnekler aracılığıyla halk şiirinde varlığına işaret ettiğimiz ironi, doğrudan bir eleştiriyi öne çıkaran yergi-taşlama ile gülünçleştirip dikkat çeken mizaha oranla daha az kullanım alanı bulmuştur. Bunda ironinin söylemek istediğini doğrudan ya da güldürerek aktarmaktan öte, dolaylı ve incelikli dil ile gerçekliğe başka bir açıdan bakışının payı önemli bir payı vardır.

## KAYNAKLAR

- Albayrak, Nurettin (2010). *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alptekin, Ali Berat-Saim Sakaoğlu (2008). *Türk Saz Şiiri Antolojisi (14-21. Yüzyıllar)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Atmaca, Ömer (2013). *Seyranî Divanı*. Develi: Develi Belediyesi Yayınları.
- Fedai, Özlem (2009). “Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak olarak Humour ve İroni”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-1 Winter: 997-1021.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1995). *Pir Sultan Abdal, Hayatı-Sanattı-Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Güçbilmez, B. Beliz (2002). *Modern Sonrası Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak TomStoppard Tiyatrosu*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Kaya, Doğan (1996). *Âşık Sefil Selimî*. Sivas: Dilek Matbaası.
- Kaya, Doğan (1999). *Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, Doğan (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Karadikme, Arzu (2006). *İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Kierkegaard, Soren(2004). *İroni Kavramı*, (çev. Sıla Okur). İstanbul: İş Kültür Yayınları.
- Koca, Turgut (1990). *Bektaşî-Alevî Şairleri ve Nefesleri (13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Kadar)*. İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi ve Matbaası.
- Nietzsche, Frierich (2003). *İnsanca Pek İnsanca I*,(Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Özcan, Ömer (2002). *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Özdemir, Ahmet (2006). *Halk Şiirinden Seçmeler*. İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- Platon (2005). *Devlet*,(Çev. Neval Akbıyık). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Rayman, Hayrettin (1998). *Ardanuçlu Âşık Efkârî*. Erzican.
- Semih, Mehmet (1983). *Türk Şiirinde Hiciv, Taşlama, Yergi*. İstanbul: Miyatro Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim (1997). “Halk Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tatçı, Mustafa (2005). *Yunus Emre Divanı II-Tenkitledi Metin*, İstanbul: H Yayınları.
- Tuğlacı, Pars (1971). *Okyanus Türkçe Sözlük*, C. 2, İstanbul.

## ÖZ

### TÜRK HALK ŞİİRİNDE ÖTEKİ GERÇEKLİK OLARAK İRONİ

Türk halk şiirindeki halkın ortak zevk ve düşünce dünyasını yansıtan, özünde birçok değeri barındıran zengin kaynaktır. Onda kültürel pek çok değer yanı sıra gerçekliğin eleştirel ve ironik yönlerini görmek mümkündür. Bu çalışmada halk şiirinin farklı örneklerinden hareketle ironinin halk şiirindeki etkisi değerlendirilmektedir. Daha önce yapılan çalışmalarda ironinin çağdaş ürünlerdeki yansımaları irdelenmiş, ancak onun divan ve halk şiirindeki yansımalarının ne olduğu, ironik anlatımı çağrıştıran öğeleri taşıyıp taşımadığı üzerinde pek durulmamış ya da onlarda ironinin yeteri kadar olmayacağı düşünülerek ilgi gösterilmemiştir. Bu çalışmada halk şiirindeki birçok örnekte yergi ve mizah kadar yoğunluklu olmasa da ironinin imkânlarından yararlandığına dair bulgular ortaya çıkarılmıştır. Kinaye, hiciv, taşlama, hezel gibi birçok türün, anlatım biçiminin ironiye kaynaklık ettiği, âşıklar için “ters öğüt destanları”, mutasavvıf şairler için ise “şathiyeler”in önemi irdelenmiştir. Farklı koşul ve dönemlerde yazılan şiirlerde bireyselden toplumsala, sevgi ve inançtan doğaya kadar geniş bir alanda ironik anlatımın yadsınamaz bir yeri olduğu incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** İroni, halk bilimi, halk şiiri, eleştiri, gerçeklik

## ABSTRACT

### IRONY AS THE ALTERNATE REALITY IN TURKISH FOLK POEM

Turkish folk poetry is a rich resource reflecting the common taste and thoughts of world of the community and hosting many values in its essence. It is possible to find in it the critical and ironical aspects of reality besides many cultural values. In this context, the impact of irony on folk culture/poetry is examined in our study, moving from some examples of various genres. The reflections of irony on contemporary products was examined in various studies, yet what its reflections on classical and folk poem are, whether they carry elements recalling the ironic expression has not been emphasized or not shown interest considering they will not sufficiently contain irony. In study, although not so intense as in satire and humor, evidences that the facilities of irony has been utilized in many instances, are revealed and examined. It is demonstrated that many genres such as allusion, satire, burlesque, travesty has been source for the expression of irony, again “reverse advice epics” in lovers and “shathiyas” in sufism literature draw attention in this respect. It has been studied that at the poems written in different conditions and periods, on a large scale from individualistic to socialistic and from love and belief to nature, ironic narration has an undeniable part.

**Keywords:** Irony, folklore, folk poetry, criticism, reality

## BAĞDAŞIKLIK VE KUTADGU BİLİG’DE SÖZCÜK BAĞDAŞIKLIĞI

**Şirvan Kalsın\***

### **Giriş**

1069-1070 yılında Balasagunlu Yusuf tarafında Karahanlı Türkçesiyle yazılmış olan Kutadgu Bilig “bir siyasetname, bir pendname, bir ütopya, aynı zamanda Türklerin ilk İslami yapıtı”( Dilaçar, 1988, s.24) olmasının yanı sıra, tarihi dil çalışmaları açısından da oldukça önemlidir. Bireyi her iki dünyada mutlu edecek bilgileri, dört sembolik kahramanın karşılıklı konuşması biçiminde kurguladığı manzum bir metinle anlatan yazar, retoriğin/belagatin kurallarını başarıyla uygulamıştır.

Metin gelişigüzel cümleler dizisi değil, bağdaşık (fr. Cohesif) cümle dizilişleridir. Bu da metni oluşturan cümlelerin belli bir başlangıç ve son ile, kendi içinde bir bağıntı ve bütünlük oluşturması ile oluşur. (Günay, 2007, s.74) Kutadgu Bilig bu açıdan incelenmeye değer bir eserdir. Gerek döneminde ve gerekse sonraki dönemlerde beklenen etkiyi uyandırabilmesi onun metinselliği ile doğrudan ilişkilidir. Kutadgu Bilig’in bu açıdan incelenmesine yönelik önemli bir doktora çalışması Hatice Parlak tarafından yapılmıştır. (Parlak, 2009).

Bu çalışmada Kutadgu Bilig, metinselliğin temel ölçütü olarak düşünülen bağdaşık-

---

\*Yrd. Doç. Dr., Çağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sirvank@hotmail.com

lık (Uzun, 1995, s.36) açısından incelenmiştir. Bir makalenin sınırlarını aşmamak için çalışmanın örnekleme, yazarın doğrudan bilgi akışı yaptığı *Til Erdemin Münin Asığın Yasın Ayur; Edgülık Kılmak Ögdisin Asıgların Ayur; Bilig Ukuş Erdemin Asığın Ayur* başlıklı üç bölüm ve bu bölümlerin sözcüksel bağdaşıklık açısından incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

### **Bağdaşıklık**

Metnin anlamının ortaya konması ve yorumunun doğru yapılabilmesinde en büyük ipuçları sözcüklerdir. Bunun için anlambilimde kullanılan *sözcük alanı* ve *sözcük ağı* terimleri iki farklı işlevi yerine getirir. Sözcüklerin gerçek anlamlarına dayanılarak sözcük alanları; yan anlamlarına ve çağrışımlarına dayanılarak da sözcük ağları oluşturulur. Sözcük alanları metnin konusunu ortaya koyarken, sözcük ağı metnin yorumlanmasına olanak tanır. Ayrıca sözcük ağlarının tespiti yazarın amacı ve duyguları hakkında da okuyucuya fikir verir.(Akşehirli, 2007, s.2).

Burada hem sözcük alanı hem de sözcük ağı kavramları ile ilişkili bir terim çıkar karşımıza “bağdaşıklık”. Bir cümle dizisinin metin olma niteliğini taşıması için gerekli olan temel ölçüt olarak değerlendirilen “bağdaşıklık” bir ögenin söylemdeki bir başka öğeye bağlı olduğu durumları kapsar dolayısıyla metnin bütünselliği çoğu zaman bağdaşıklığı ile ilgilidir. Çünkü sözcüksel bağdaşıklık, cümlelerin sıralanışı, metinlerde bütünlüğü sağlayan bir düzenek olarak önemli işlevler yüklenmiştir. (Uzun, 1995, s.4; Haliday ve Hasan, 1976; Ventola, 1987). Yazının metin olmasını sağlayan, metin düzeyinde farklı biçimlerde görülebilen, metin içi ilişkileri kuran dille ilgili özelliklerin tümüdür. (Günay, 2007, s.71).

De Beaugrande, R.A., W.U. Dressler, metindeki yüzey birleşenlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve yüzey öğelerle aralarındaki bağıntıların kurulmasını, dil bilimsel bağımlılıkla ilişkili görmüş ve bağdaşıklık kavramı altında değerlendirmiştir. (Aktaran: Uzun, 1995, s.36).

Halliday ve Hasan ise bağdaşıklık ilişkilerinin türlerini, gönderim ve değiştirim ana başlıkları altında toplamış, gönderimi dilin anlam düzeyiyle, değiştirimi ise biçim düzeyiyle ilişkilendirmiştir. (Aktaran: Uzun, 1995, s.4).

Yağcıoğlu (1997), herhangi bir metindeki sözcüksel öğelerin bağdaşıklık ilişkileriyle bağlanmış olmaları durumunda, metnin bu tür ilişkilerin olmadığı metinlere oranla daha sıkı örülmüş, daha bağdaşık bir yapı sergilediğini, dolayısıyla sözcüksel bağdaşıklığın metne belli bir konu tutarlılığı ve konunun hangi yönde gelişebileceği konusunda öngörülebilirlik sağladığını ve söylemin dağınık olmasını engellediğini belirtmektedir. (s.181-182).

Metinselliğin temel ölçütlerinden biri olması sebebiyle bağdaşıklığın sınıflandırması oldukça önemlidir. Bu konudaki yaklaşımlar temelde birbirine yakın olmakla birlikte bazı farklılıklar da içermektedir. Bunlardan bazıları şunlardır:

Halliday ve Hasan metinde bağdaşıklığı sağlayan ölçütleri beş ana bölümde incele-

miştir. Bunlar; *gönderim (reference)*, *değiştirim (substitution)*, *eksilteli yapılar (ellipsis)*, *bağlama öğeleri (conjunction)* ve *sözcük bağdaşıklığı (lexical cohesion)*dır. (Haliday and Hasan, 1976).

Uzun “Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı” (1995) adlı çalışmasında Türkçenin yapısına uyarlayarak bağdaşıklığı temelde *gönderimsel* ve *biçimsel-sözlüksel bağdaşıklık* başlıkları altında incelemiştir. Buna göre:

#### 1. Gönderimsel Bağdaşıklık Görünümleri

1.1. *Öncül –Bağımsız Gönderim Öğeleri (Kişi adılları, gösterme adılları, dönüşlülük adılları, gösterme sıfatları)*

1.2. *Ardıl-Bağımlı Bağdaşıklık Öğeleri (İyelik ekleri, belirtme durumu eki, ilgi ekleri, kişi ekleri)*

#### 2. Biçimsel Sözlüksel Bağdaşıklık Öğeleri

2.1. *Bağlaçlar*. 2.2. *Değiştirim* 2.3. *Sözcük İlişkileri ve Sözlüksel Bağdaşıklık*. 2.4. *Eksilti*. 2.5. *Zaman, Görünüş, Kip*(s. 40 ve ötesi).

Günay (2007) ise, “Bir yazının metin olmasını sağlayan metin içi ilişkileri kuran dille ilgili özelliklerin tümü” olarak değerlendirdiği bağdaşıklığı şöyle sınıflandırmıştır.

1.*Oluşturucu öğenin yinelenmesi*. 2.*Artgönderim ve öngönderim*. 3.*Eksilteli yapılar*. 4.*örtük anlatım: Sezdirimler ve çıkarsamalar*. 5.*Örgeler ve izlek*. 6.*dilbilgisel eylem zamanları*. 7.*Tümcelerarası bağıntı öğeleri*. 8.*Metni bölümlere ayıran belirteciler*.( s.75 vd).

### Sözcüksel Bağdaşıklık

Uzun (1995), sözlüksel bağdaşıklık türlerini 1.*Aynı sözcüğün yinelenmesi*. 2.*Karşıt anlamlı sözcüklerin kullanımı*. 3. *Aynı kavram alanından sözcüklerin kullanımı*. 4. *Aynı kökten sözcüklerin kullanımı*. 5. *Yapı yinelemeleri* başlıkları altında incelemiştir.

Halliday ve Hasan ise sözcüksel bağdaşıklığı iki temel başlık altında değerlendirmişlerdir.

#### 1) *Tekrar*

- a) *Sözcüğün aynen tekrar edilmesi*
- b) *Eş veya yakın anlamlı sözcük kullanma*
- c) *Sözcüğün üst anlamlısını kullanma*
- d) *Genel anlamlı sözcük kullanma*

2) *Aynı kavram alanından sözcük kullanımı (Eş dizimlilik)* (Aktaran: Coşkun, 2005, s.75).

Bu çalışmada Kutadgu Bilig’de doğrudan söylev niteliği taşıyan *Til Erdemin Münin Asığın Yasın Ayur, Edgünlük Kılmak Ögdisin Asığlıkın Ayur, Bilig Ukuş Erdemin Asığın Ayur* bölümleri sözcüksel bağdaşıklık açısından incelenecektir.

### 1. Tekrar

Günay’a (2007) göre anlatı denilen dilsel yapılar kendi içinde bütünlük oluştururlar ve dilsel yapı bir başkası ile olan ilişkisi içinde anlamlılık kazanır. Bu anlamlılık da an-

latıdaki bazı durumların, nesnelerin ya da kişilerin değişimi, dönüşümü ya da noktasal değişkenlikleri içeren olayların anlatı boyunca yinelenmesiyle oluşur. (s.75)

Yinelemeler cümleler arası bağıntılayan olarak değerlendirilir ve bu durum dilin farklı kullanım olanakları ile sağlanır. Yineleme bazen zamir kullanımı, bazen eşanlamlı sözcük ya da çağrışımsal bir adlandırma olabilir. (Günay, 2007, s.75).

### 1.1.Sözcüğün Aynen Tekrar Edilmesi

Aksan (2000), her çağda insanlara seslenenlerin onları belli bir doğrultuda yönlendirmek, etkili olmak için söylemlerinde yinelemelere yer verdiğini ve bunun yani bir sözcüğün, sözcük öbeğinin, cümlenin, vb yinelenmesinin, söylenen şeylerin dinleyenin/ okuyanın belleğinde daha kolay kalmasını sağladığını, onları etkilediğini, özellikle soru cümlelerinin yinelenmesiyle bu etkinin arttığını ve bu durumun gerek batı dünyasındaki retorikte gerekse doğudaki belagatte çeşitli türleriyle ve özellikle şiir dilinde etki sağlayan bir öge olarak yaygın bir biçimde kullanıldığını belirtmektedir. (s.115).

Manzum bir eser olan Kutadgu Bilig’de de şiir dilinde söylenenin akılda kalmasını kolaylaştırması ve etkiyi arttırması bakımından tercih edilen yineleme sanatı, incelediğimiz bölümlerde konunun önemini ifade eden, dolayısıyla önermeyle doğrudan veya dolaylı ilişkisi olan sözcük, sözcük öbeği, yapı yinelemeleri ile yapılmıştır.

#### 1.1.1. Til Erdemin Münin Asığın Yasın Ayur

162. *ukuşka biligke bu tilmaçı til/ yaruttaçı erni yorık tilni bil*

163. *kişig til* ağırlar bulur kut kişi/ *kişig til* uçuzlar barır er başı

166. *méni emgetür til idi ök telim/ başım kesmesüni keseyin tilim*

167. *sözüñni küdezgil başıñ barmasun/ tiliñni küdezgil tişiñ sınmasun*

175. *kalı mundağ erse yorık utru ur/ yorık utru ursa kişig yoklatur*

182. *kişi tuğdı öldi sözi kaldı kör/ özi bardı yalñuk atı kaldı kör*

181. *iki neñ bile er karımaz özi/ bir edgü kılınçı bir edgü sözi*

Dilin meziyetinin faydasının ve zararının anlatıldığı 30 beyitlik bu bölümde aynı sözcüğün yinelenmesi ile sıkça karşılaşmaktayız. Yazarın bunu çoğu zaman sözü berkitmek amacıyla yaptığı açıktır. Bugün yazarların çoğunlukla anlatımın akıcılığını bozacağı kaygısıyla yapmaktan kaçındığı bu bağdaştırmayı Kutadgu Bilig yazarı özellikle vurgu için sıklıkla kullanmıştır.

162, 163, 166, 177’de *til* “dil” sözcüğü beyitlerin her iki dizesinde de kullanılarak; 164, 165, 166, 167, 168, 169, 174, 176, 184, numaralı beyitlerde ise ardışık olarak yinelenmiştir. Bunlardan sekizi yalın haldeyken, onu isim çekim eki almış biçimdedir.

Bu bölümde ayrıca *kişig* sözcüğü de yalın durumda ve çekim ekli kullanımıyla yedi kez yinelenmiştir.

*Bil-* fiili *bilig* “bilgi”, *biliglig* “bilgili”, *biligsiz* “bilgisiz, cahil” ve *bilge* “bilgi, bilge” kullanımlarında isimleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Dilin doğru kullanımının bilgi ile ilgisinin alt metin olarak verildiği bu bölümde 3 yerde fiil olarak 9 yerde ise *bilig*, *bi-*

*liglig, bilge* (1 yerde) *biligsiz* olarak yinelenmesi bu ilişkiye özellikle vurgu yapmaktadır.

*Baş* sözcüğü yedi yerde yinelenmiştir. Ve bu yinelemenin altısında çekim eki (iyelik ve durum eki) almıştır.

Konu ile ilişkili olması nedeniyle de *edgü* ve *asıg* sözcükleri ise dört, *üküş* ise 5 kez yinelenmiştir.

### 1.1.2. Edgünlük Kılmak Ögdisin Asıgların Ayur

57 beyitten oluşan bu bölümde iyiliğin övgüsü ve faydaları anlatıldığı için *edgü/edgünlük* sözcükleri tekrar edilmiştir. Bu durum bazen aynı bazen de ardışık beyitlerde kullanılarak yapılmıştır.

232. *tiriglikni mün kıl asıg edgünlük/ yarın bolğa edgü* yégü kedgünlük

233. *negü tér eşitgil kişi edgüsü/yorıp tun tokıgıh âhur ölgüsü*

Tüm canlıların sınıf ayrımı olmaksızın bir gün öleceği ancak yapılan iyiliğin kişinin adını yaşatacağı vurgusu da aşağıdaki beyitlerde *kör* “dikkat et” (234), *kerek* “gerek” (235), *tirig* “canlı” (237) bir “bir” sözcükleri tekrar edilerek verilmeye çalışılmıştır.

234. *ajunda ne yañlıg eren tuğdı kör/ bir ança yorıdı yana öldi kör*

235. *kerek beg kerek kul ne edgü isiz/ özi öldi erse atı kaldı iz*

237. *tirig ölgü âhur töşeñü yérig/ kişi ölse edgün kör atı tirig*

238. *iki törlüg at ol bu tilde yorır/ bir edgü bir isiz ajunda kalır*

İyiliğin bilgi ile ilişkisi, dünya beylerinin bilgili olanlarının iyi düzen kurup dünyaya hakim olduğu vurgusu aynı beyitte *bilig/biliglig* ve *yakın* sözcükleri tekrar edilerek yapılmıştır.

Bilginin her türlü iyiliği, faydayı, zenginliği beraberinde getirdiğine dikkat çekmek için de *kara/iş/bilig/yakın/cömert* sözcükleri kullanılmıştır.

254. *büğü beg kim erse biligke yakın/ biliglig kişig kılmış özke yakın*

255. *elig urmuş işke bakıp işlemiş/ bilig işke tutmuş bodun başlamış*

256. *élin itmiş ötrü bayumış kara/ kara baylıkın kılmış özke tura*

257. *atı edgü bolmuş atanmış akı/ akı ölse atı tirig tép okı*

Bilginin yolu aydınlatacağı dolayısıyla bilgisizin doğru yolu bulamayacağı vurgusu 271. beyitte *biligsiz/karagu/bilig* tekrarı ile verilmiştir.

271. *biligsiz karağu-turur belgülgü/ ây közsüz karağu bilig al ülüg*

### 1.1.3. Bilig Ukuş Erdemin Asıgın Ayur

Bilgi ve aklın meziyet ve yararlarının anlatıldığı 63 beyitlik bu bölümde konu ile ilişkili olarak *edgü, bilig/biligsiz, ukuş/ukuşsuz* sözcükleri sıklıkla (bazen aynı beyitte) tekrar edilmiştir.

291. *törü tüz yorıttı bayadı bodun/atın edgü* kıldı ol *edgü üdüñ*

294. *ukuşluğ kişi kör karısa munar/ukuş kitti tép hem kalem me tınar*

296. *negünlük tése sen ukuşsuz-turur/ ukuşsuz kişiler ülügsüz-turur*

336. *eşitgil negü tér biliglig kişi/ biliglig sözi çın sewüg cân tuşı*



**342. yana bir tili él buşı öwkelig/ ultur kişig sökse açsa tilig**

Bunların dışında da konunun önemini vurgulamak için kullanılan örneklerde veya durumlarda başat sözcük olabilecek olanlar tekrar edilmiştir. Bunlar: *tamu*, *yawuz*, *öwke*, *buşak/buşı*, *tezigin- 'dir*: (292, 332, 334, 335,344)

**292. mañar tegdi mundağ biliglig sözi/ tamudın yırar tıp tamuğluk özi**

Bilginin ve aklın yalnızca bu dünyayı aydınlatmakla kalmayıp bireyin aklını doğru kullanmasıyla cehennemlik bir durumdan bile kurtulabileceği Nuşin Revan (KB 289) örneğiyle ve *tamu* sözcüğünün yinelenmesiyle; öfke ve kızgınlığın kişinin aklını ve bilgisini kullanmaya engel olduğu vurgusu da *yawuz*, *öwke*, *buşak/buşı* tekrarıyla yapılmıştır.

**332. buşaklık bile erke öwke yawuz/ bu iki bile tutçı emger et öz****334. buşı bolsa yalñuk biligsiz bolur/ kalı öwke kelse ukuşsuz kılır****335. buşuluk yawuz erke éltür bilig/ otunluk kılır buşsa kıkı silig****1.2.Eş -Yakın Anlamlı SözcükKullanma****1.2.1. Til Erdemin Münin Asıgın Yasın Ayur**

Aksan (2000)eş anlamlılık için: “Hiçbir dilde birbirinin tümüyle aynı anlama gelebilecek birden fazla sözcük bulunamayacağı dilbilimcilerin benimseyip kanıtladıkları bir gerçektir. Ancak yabancı kökenli bir sözcükle yerli ögenin ‘tam eş anlamlı’ olarak bir dilde yaşaması (örn: Türkçe boyunbağı/kravat gibi) ya da farklı anlamlara gelirken zamanla birbirine yaklaşan sözcüklerin bulunuşu (örn: Türkçe yolla-/gönder-) bu ilkeyi bozmamakta, her dilde ancak yakın anlamlı öğelere eş anlamlı denmektedir. “demiştir. (s.67)

Bu bağlamda metni eş-yakın anlamlılık açısından değerlendirdiğimizde şu sonuç çıkmaktadır:

**166. méni emgetür til idi ök telim/ başım kesmesüni keseyin tilim**

166. beyitte geçen *idi* ve *telim* sözcükleri eş-yakın anlamlı kabul edilebilir. *Telim* sözcüğüne Clauson ‘many’ anlamını vermiş ve aynı anlamdaki ‘üküş’ ile birlikte kullanımını örneklemiştir. (1972, s.499). İdi için ise ‘at all, very, extremely’ anlamını vermiş ve ‘ötügen yışda yeg idi yok ermiş’; ‘ekin ara idi oksız kök Türkü ança olurur ermiş’ örneklerini vermiştir. (1972, s.41) Arat ise *idi*’yi ‘pek çok’ olarak değerlendirmiştir. (1979, s.187) Burada *idi* ve *telim* sözcükleri bire bir eş anlamlı olmaktan çok yakın anlamlı gibi görünmektedir. Bu bölümde 5 kez yinelenen üküş sözcüğü ile *telim* arasındaki eş anlamlılık ilişkisi daha kuvvetli görünmektedir. (Clauson üküş’ü de ‘many’ olarak anlamlandırmıştır. 1972, s.118)

**178. kalı mundağ erse bilip sözle söz/ sözüñ bolsu közsüz karağuka köz**  
(*karagu*: kör, KB İndeks, s. 223)**189. kümüş işke tutsa tüker alkınur/ sözüm işke tutsa kümüş kazğanur**

(*tüke*:- tükenmek, bitmek, KB İndeks, s.477; *alkın*:- mahvolmak, bitmek, tükenmek, KB, İndeks, s. 18)

### 1.2.2. Edgünlük Kılmak Ögdisin Asıgların Ayur

271. *biligsiz karağu-turur belgünlüg/ ây közsüz karağu bilig al ülüg*

279. *ne ödrüm ne ködrüm ne ersig eren/ ajunda tétig er yédi bu cihân*

(ködrüm: yüksek, seçkin, KB İndek, s.274; ödrüm: her şeyin seçilmiş, KB İndeks, s.351)

283. idi yakşı aymış **azıglığ kür** er/ azıglığ eren berk tügünler yazar

(azıglığ: azılı, cesaretili, atılğan, gözü pek, KB İndeks, s.49; kür: yiğit, pek, yürekli, kabadayı, KB İndeks, s. 302)

### 1.2.3. Bilig Ukuş Erdemin Asıgın Ayur

Arat Kutadgu Bilig dizininde *ked* için ‘çok, iyi, iyice’ (KB İndeks, s. 233) anlamlarını vermiştir ki bilindiği gibi *edgü* de ‘iyi’ (KB İndeks, s.139) demektir dolayısıyla kullanıldıkları bağlama göre bazen eş, bazen de yakın anlamlı kabul edilebilirler.

322. *ukuşluğ ked er öwke özdin yırat/ biliglig beg er buşma edgü kıl at*

*Adır-* ‘ayırmaq’ (KB İndeks, s.6); *üdü-* ‘seçmek, üstün tutmaq’ (DLT Dizin, s. 708), *seç-* ‘seçmek, ayırmaq’ (KB İndeks, s. 385) aşağıdaki beyitte ardışık olarak verilerek hem akıcılık sağlanmış hem de durumun önemine dikkat çekilmiştir.

329. *adırsa üdürse seçe bilse öz/kamuğ iş içinde yitig tutsa köz*

325. *amulluk kerek erke kalkı oñay/ örüglük kerek begke tuğsa kün ay*

287. *tilekim söz erdi ay bilge bügü/ukuşuğ biligig özüm sözlegü*

## 1.3. Karşıt Anlamlı Sözcüklerin Kullanımı

### 1.3.1. Til Erdemin Münin Asıgın Yasın Ayur

163. *kişig til ağırlar bulur kut kişi/ kişig til uçuzlar barır er başı*

169. *esenlik tilese seniñ bu özün/ tiliñde çıkarma yarağsız sözün*

171. *üküş sözde artuk asığ körmedim/ yana sözlemişte asığ bulmadım*

172. *üküş sözleme söz birer sözle az/ tümen söz tügünin bu bir sözde yaz*

173. *kişi söz bile koptı boldı melik/üküş söz başığ yérke kıldı kölik*

174. *üküş sözlese yañşadı tér bilig/ yana sözlemese ağıñ tér tilig*

177. *til asğı telim bar yası ma üküş/ ara ögdilür til ara miñ söküş*

179. *biligsiz karağu-turur belgünlüg/ yori ay biligsiz bilig al ülüg*

180. *toğuşlı ölüir kör kalır belgü söz/ sözüñ edgü sözle özüñ ölgüstüz*

182. *kişi tuğdı öldi sözi kaldı kör/ özi bardı yalñuk atı kaldı kör*

184. *tilig ögdüm ança ara söktüküm/ tilekim söz erdi saña yördüküm*

189. *kümüş işke tutsa tüker alkınur/ sözüm işke tutsa kümüş kazğanur*

163. beyitte *ağır* ‘ağır, değerli, kıymetli’ ve *ucuz* ‘değersiz’; sözcükleri arasında ve yine aynı beyitteki *bulur kut kişi* ‘saadete ulaştırır’ ve *barır er başı* ‘başı gider, öldürülür’ ifadeleri de kavramsal durum açısından oluşturdukları zıtlık dolayısıyla bağdaşıklık ilişkisi içindedirler. 169. beyitte geçen *yarağsız* ‘faydasız’ ve sonra 171, 177. beyitte geçen

*asıg* ‘fayda, yarar’ ile 177’de geçen *yas* ‘zarar’ arasında; 172’de geçen üküş ‘çok’ ve *az* ‘az’; yine 172.beyitte geçen *tügün* ‘düğüm’ ve *yaz-* ‘çöz-’; 174. beyitte geçen *yanşsa-* ‘gevezelik etmek’ ile aynı beyitte geçen *agin* ‘dilsiz’ sözcük türü olarak aynı olamasına karşın bağlamda oluşturdukları karşıtlık durumu dolayısıyla bağdaşıklık ilişkisi içindedirler. 173’de geçen *kop-* ‘yükselmek’ ve *başig yerke kil-* ‘başını yere eğmek, utandırmak’ arasında da karşıtlıkla oluşmuş bir bağdaşıklık vardır. Şöyle ki *kop-* sözcüğü fiziksek yükselmenin yanında mecazi olarak ‘onurlanmak’; *başını yerke kılmak* da aynı şekilde utandırmak, utanç duymak anlamında kullanılmıştır. 179’da *karagu* ‘kör’ ve *belgülig* ‘belli, açık’ sözcükleri ile bilgili ile bilgisiz arasındaki karşıtlık somutlaştırılmıştır. ‘180’de *öl-* ve *kal-* sözcükleri ile karşıtlık ilişkisi kurularak canlı olan her şeyin bir sonu olacağı ancak sözün sonsuz, ebedi olduğu vurgusu yapılmıştır. Aynı vurgu 182.beyitte *tug-*, *öl-* ve *kal-*, *bar-* sözcükleri ile de pekiştirilmiştir. 184’te *ög-* ‘öğ’ ve *sök-* ‘söv-’ değer ve değersizlik karşıtlığı ile ve 189’da *tüke-*, *alkın-* ‘tükenmek, mahvolmak’ ve *kazgan-* ‘kazanmak’ kazanç kayıp karşıtlığı ile sözcüksel bağdaşıklık sağlanmıştır.

### 1.3.2. Edgülik Kılmak Ögdisin Aşıgların Ayur

235. *kerek beg kerek kul ne edgü isiz/ özi öldi erse atı kaldı iz*

239. isizke *söküş* edgü ögdi bulur/ özünke baka kör kayusun kolar

240. özün *edgü* bolsa atın ögdilig/ kalı bolsa *isiz* söküş ây silig

241. *söküşlüg* nelük boldı zahhâk otun/ nelük ögdi buldı ferîdün kutun

246. kişi edgü atın kör, *alkış* bulur/ atıkmış isiz ölse *karğış* bulur

250. körü tursa bizde oza barğuç/ *kara* tut ya *begler* ajun tutğuçı

Bilindiği gibi karşıt anlamlılık, gerek sözcüklerin anlamsal yapılarının oluşmasında gerekse bağlamın anlam örüntüsünün verilmesinde, temel kavramla kurduğu ayırıcı özellikler sebebiyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında iyiliğin övgüsünü yaparken kötülükten yani tamamen karşıt bir durumdan yararlanmak etkiyi arttırmaktadır. Yazar bu karşıtlığı yalnızca *isiz/edgü* sözcükleri ile vermek yerine bağlamın anlamını pekiştirecek *beg/kul*; *söküş/ögdi*; *alkış/karğış*; *kara/beg* kavramlarıyla da vermeye çalışmıştır. Greimas’ın çelişik karşıt anlamlılık olarak değerlendirdiği bu durumda karşıt iki kavram arasında öteki olma durumu oluşur ve sözcüklerden birinin olumsuzu diğerinin varlığını belirtir. (Aktaran: Günay, 2007, s.180-181) Ayrıca KB 246’da *alkış/karğış* karşıtlığıyla metin dışı değerler(dini inanç öğretileri) okuyucuya aktarılırken; KB 250’de karşıt anlamlı *kara/beg* kullanımıyla sezdirimsel olarak sınıf ayrımının varlığı verilmektedir.

### 1.3.3. Bilig Ukuş Erdemin Aşıgların Ayur

288. *ukuş ol yula teg karañku* tünî/bilig ol *yarukluk* yaruttı séni

294. *ukuşluğ* kişi kör karısa *munar/ukuş* kitti tép hem kalem me tınar

297. *ukuşka-turur* bu ağırlık itig/ *ukuşsuz* kişi bir awuçça tetig

308. *basası bilig ol bular da biri/ bu dört neñ uçuz tutma yüksek* töri

309. *bu tegme biri asğı yası telim/ kayusu bérım teg kayusu alım*  
 313. *bilig baylık ol bir çığay bolğusuz/ tegip oğrı tevlig anı alğusuz*  
 321. *biligligke bilgi tükel ton aş ol/ biligsiz kılınçı yawuz koldaş ol*  
 328. *yarağlığ yarağsızni tırü körüp/ kereklig kereksizni kirtü sorup*  
 343. *bu kaç neñ birikse biregü öze/ aniñdın yırar ol iduk kut teze*  
 335. *buşılık yawuz erke éltür bilig/ otunluk kılur buşsa kalkı silig*  
 347. *karımaz bu edgü neçe yillaşa/ isizlik edikmez neçe edlese*  
 348. *yaşı kısğa isiz ökünçün karır/uzun yaşlığ edgü ökünçsüz yorır*

Karşıtlı anlamlı sözcükler, *karañku/yarukluk; ucuz/yüksek; asıg/yas; bay/çığay; bi-rik-/yıra-* karşıtlığında olduğu gibi, çoğunlukla aynı olumlu ya da olumsuz anlam birimciklerine sahiptirler bu sebeple aralarında kutupsal bir benzerlik vardır. Burada ayrıca birbirini izleyen *yula/karañluk/tün/yarukluk* karşıtlı kavramlarıyla iki durumun kendi içinde kurduğu bütünlük aktarılmıştır.

İncelediğimiz bölümlerde biçimsel ilişkili karşıtlı anlamlılık olarak değerlendirilen (Aksan, 1999, s. 82) *ökünçün/ökünçsüz; kereklig/kereksiz; ukuşlug/ukuşsuz; yarağlığ/yarağsızni* yapısındaki kullanımlar diğerlerine oranla daha az tercih edilmiştir.

Karşıtlı anlamlı kavramların türleri çoğunlukla aynıdır. İsim/isim; fiil/fiil gibi. Ancak KB 294'te bunun tersi bir durumla karşılaşmaktayız. *muña-* 'bunamak, aklın karışması' ve *ukuş* 'akıl' kavramlarıyla yaratılan karşıtlı yapılar sözcük türü olarak ortak değildir. Ancak burada bağlamsal olarak aklın önemine *muña-* fiili ile dikkat çekilmiştir. Benzer durum KB 174'te *yañşa-* 'gevezelik etmek' fiili ile *agın* 'dilsiz, konuşamayan' arasında vardır.

### Aynı Kökten Sözcüklerin Kullanımı

Metinde aynı kökten sözcükler -çoğu zaman aynı beyitte- bazen anlam alanı genişleyerek veya daralarak bazen de sözcük türü değişerek sözcüksel bağdaşıklık sağlamak için kullanılmıştır.

168. *biliglig bilig* bérdi tilke bışığ/ ayâ til idisi küdezgil başığ  
 180. *toğuşlı ölür kör kalır belgü söz/ sözün edgü sözle özün ölgüsüz*  
 241. *söküşlüg nelük boldı zahhâk otun/nelük ögdi buldı feridün kutun*  
 242. *biri edgü erdi anı ögdiler/biri isiz erdi anı söktiler*  
 288. *ukuş ol yula teg karañku tünü/bilig ol yarukluk yaruttı séni*  
 343. *bu kaç neñ birikse biregü öze/aniñdın yırar ol iduk kut teze*

Konuşmanın hayatımızdaki öneminin anlatıldığı bölümde *söz* 21 yerde isim olarak ve bunların on üçünde isim çekim ekli kullanımı ile geçmektedir. Yedi yerde ise *sözle*-biçiminde fiilleşmiş olarak geçer.

İyiliğin övgüsünün yapıldığı bölümde ise *ög-* 'öv-' ve *ögdi* 'övgü', *sök-* 'söv-', *söküş/söküşlüg* 'küfür, sövme' kullanımları tanıklanmaktadır.

**2. Aynı Kavram Alanından Sözcük Kullanımı (Eşdizimlilik ve Eşdizimsel Örüntüleme)**

Halliday ve Hasan, metindeki sözcükler arasındaki anlamsal ilişkileri sözcüksel bağlaşıklık (lexical cohesion) olarak tanımlamış ve onları yineleme (reiteration) ve eşdizimlilik (collocation) olarak iki alt grupta toplamışlardır. Buna göre ya metinde daha önce kullanılmış olan bir sözcük tekrarlanır ya da sözcük daha önce kullanılmış bir sözcükle eş anlamlılık ya da yakın anlamlılık ilişkisi içinde bulunur. Eş anlamlılık, yakın anlamlılık veya sözcüğün tekrarı yoluyla yapılan yinelemelerde sözcüklerin göndermeleri ortakır. (Haliday, Hasan, M.A.K, Ruqaiya, 1976, s. 284).

Sözcüksel bağlaşıklığı sağlayan eşdizimsel örüntüleme, metnin konusunu geliştirmede gerekli olan önemli kavramları yansıtmakta, dolayısıyla da metindeki temel fikirleri ortaya çıkarmaktadır. (Adalar, 2004, s.13-14).

Halliday ve Hasan aralarında herhangi bir bağ olmayan sözcüklerin bir araya gelmelerinin bir işlevi olarak eşdizimliliği, sözcükler ve cümleler arasında bağdaşıklık yaratarak onların bir metin olarak anlamlandırılmasını sağlayan bir düzenek olarak ele alır. Aynı anlamsal alana ait olmaları nedeniyle “pipo, tütün, ve duman” bağlaşıklık etkisi yaratır. (Aktaran: Adalar, 2004, s.14).

Eşdizimlilik, metindeki örüntüler arasındaki bir bağlantıyı, bir başka deyişle bir sözcüğün kendisinden önce ve sonra gelen sözcüklerle kurduğu dizimsel ilişkiyi temsil etmektedir. Sözcüksel ilişkilerin sonucu olması dolayısıyla rastlantısal değildir. (Hoey, 1991, s.219; Halliday ve Hasan, 1976).

Buna göre, eşdizimselliği gözlemlenen bir sözcüğün dizimsel olarak iki yanında neyin bulunduğu bakılır. Eğer sözcük *gece* ise eşdizimlerinden biri büyük bir olasılıkla *karanlık* olacaktır. Eşdizimsel sözcüklerin arasında birlikte kullanıldıkları metnin konusıyla bağdaştırılmalarının dışında herhangi bir dizgesel ilişki yoktur. Örneğin *savaş* ve *yok etme* sözcüklerinin görünürde birbirleriyle hiçbir ilişkisi olmamasına rağmen şiddet ile ilgili konularda birlikte görülmelerinden dolayı bağlaşıklık etkisi yaratırlar. (Yağcıoğlu, 2002, s.190).

Sözcüksel bağdaşıklık olarak eşdizimsel örüntüleme, metnin konusunu geliştirmede gerekli olan önemli kavramları yansıtarak metindeki temel fikirleri ortaya çıkarmaktadır.

Eşdizimlilikte aynı kavram alanından sözcükler bağdaşıklık oluştururlar. Aynı kavram alanından olan sözcükler arasındaki ilişkiler çeşitli yollarla olabilir. Bu yollar:

Birbirine yakın sözcüklerle: üst-yukarı, genç-delikanlı, akıl-fikir, aşk-sevgi

Birbirine zıt sözcüklerle: fayda-zarar, ıslak-kuru, erkek-kız

Parça-bütün, alet-işlev, meslek-fiil gibi anlam ilişkileri taşıyan (Aktaran: Coşkun, 2005, s.98) sözcükler ile aynı kavram alanından olmamalarına rağmen kullanıldığı bağlam içerisinde anlam ilişkisi taşıyan “başını vermek, başını yemek” kullanımlarında olduğu gibi

Eşdizimlerin biraz kalıplaşmış yapılar olması onların zaman zaman deyimlerle karışmasına neden olmuştur. Araştırmacılar, deyimler ile eşdizimleri birbirinden ayıran başlıca fark olarak eşdizimlerin deyimler kadar belirgin sıkı bir kalıplaşmaya sahip olmamasını gösterirler. (Aktaran: Çetinkaya, 2009, s.198).

Firth, eşdizimliliği bir sözcüğün sıklıkla birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerle kurduğu ilişki olarak tanımlamış ve eşeğin inatçı, ahmak, aptal sözcükleriyle kullanımını eşdizimleri olarak vermiştir. (Aktaran: Çetinkaya, 2009, s. 198).

Halliday ise bir sözcüğün birlikte olabileceği diğer sözcüklerle kurduğu dizimsel birlikler olarak nitelendirmiş ve sert bir tartışma, tartışma sertleşti, tartışmadaki sertlik biçimindeki yapılarda sert ve sert ile ilgili diğer yapıların tartışma ile bir eşdizim oluşturduğunu belirtmiştir. (Aktaran: Çetinkaya, 2009, s.198).

Kutadgu Bilig'in eşdizimsel örüntüleme açısından görünümü şöyledir:

### 2.1. Til Erdemin Münin Asığın Yasın Ayur

167. sözüni küdezigil **başın barmasun/ tiliñni küdezigil tişin sınmasun**

188. **kümüş kalsa altun meniñdin saña/ anı tutmağıl sen bu sözke tene**

189. **kümüş işke tutsa tüker alkinur/ sözüm işke tutsa kümüş kazğanur**

178. **kalı mundağ erse bilip sözle söz/ sözüñ bolsu közsüz karağuka köz**

171. **üküş sözde artuk asıg körmedim/ yana sözlemişte asıg bulmadım**

183. **tiriglik tilese özüñ ölmegü/ kılınçñ sözüñ edgü tut ay bügü**

162 numaralı beyitte *tilmaç* “tercüman” ve *til* “dil”; ayrıca aynı beyitte *ukuş* “akıl, anlayış” ve *bilig*; 187. beyitte *söz* ve *pend* “nasihat” ve 190. beyitte geçen *kumarı* “armağan, miras, öğüt”, bu bağlam içinde aynı kavram alanı içinde değerlendirilebilir.

167. de geçen *başın barmasun* “başın gitmesin, öldürülme”, *tişin kırılmasın* “dışın kırılmasın” ifadeleri görünürde birbirleriyle ilişkili olmamasına rağmen, bu metin ve bağlam içinde diline hakim olamama durumunda görülecek zararı anlatmak için sıklıkla kullanılan bağdaşık yapılardır. *tişin kırıl-* yapısı ile durum somutlaştırılmıştır.

171. beyitte *asıg körmedim* ve *asıg bulmadım* yapılarında *kör-* ve *bul-* bu metindeki kullanımları açısından aynı kavram alanını çağrıştırmaktadırlar.

Araştırmacılar, aynı kavram alanından sözcük kullanımıyla sağlanan eşdizimlilik ilişkisinin bazen eş-yakın bazen de karşıt anlamlı sözcük kullanımıyla sağlandığını belirtmektedirler. Eşdizimli sözcükler bu kullanımlarla hem akıcılığı sağlamakta hem de okuyucunun bir metinde yer alan her sözcükle ilgilenmek zorunda kalmadan metni anlamasını desteklemektedir. (Aktaran: Altıkulaçoğlu, 2010, s.44) İncelediğimiz bölümde bunun kanıtları çoktur. *kümüş* ve *altun* değerli madenler olması dolayısıyla kavram alanları ortaktır ve burada değer karşılaştırmasıyla söz de onlara dahil edilmiştir. Ayrıca metin dışı değerler okuyucuya sezdirimsel olarak verilmektedir. (188-189. beyitlerde) Değerli bir maden olan gümüşün sözle karşılaştırıldığında nasıl değersizleştiğini dikkat çekmek için 189. beyitte aynı kavram alanı içinde hatta eş-yakın anlamlı kabul edebileceğimiz *tüke-* “tükenmek, bitmek”; ve *alkın-* “mahvolmak, bitmek, tükenmek” ile sözcükleri birlikte verilmiştir. Yine 178. beyitte doğru ve bilgili sözün yolu aydınlattığı vurgusu *közsüz* “gözsüz, kör” ve *karagu* “kör” eş-yakın anlamlı yapıların birlikte kullanılmasıyla verilmiştir. Benzer bir çağrışım (doğru sözün ve iyi huyun kişiyi ölümsüz yapacağı vurgusu) 183. beyitte de *tiriglik* “hayat, canlılık” ve ölmegü ‘ölmeyecek, ölümsüz’ sözcükleri aynı

bağlam içinde kullanılarak yapılmıştır.

## 2.2. Edgünlük Kılmak Ögdisin Asıgların Ayur

231. yégitlik **kaçar** ol tiriglik **uçar**/ bu tüş teg ajundın özüñ terk **keçer**  
 232. tiriglikni mün kıl asıg **edgünlük**/ yarın bolğa **edgü yégü kedgünlük**  
 236. saña tegdi emdi **kezigçe orun**/ kamuğ **edgünlük** kıl sen **edgü burun**  
 240. özüñ **edgü** bolsa atıñ ögdilig/ kalı bolsa **isiz söküş** ây silig  
 249. isizlik ot ol **ot küyürgen** bolur/ yolında keçig yok ötülg bolur  
 254. **bügü beg** kim erse biligke yakın/ biliglig kişig kalmış özke yakın  
 260. negü bar ajunda biligde küsüş/ biligsiz tése erke **körksüz söküş**

## 2.3. Bilig Ukuş Erdemin Asığın Ayur

288. **ukuş** ol yula teg **karanku tüni/bilig** ol **yarukluk** yaruttı séni  
 289. **ukuşun ağar** ol biligin **bedür**/bu iki bile er **ağırılık** körür  
 294. **ukuşluğ** kişi kör **karısa munar**/ukuş kitti tép hem kalem me tınar  
 301. kimiñde **ukuş** bolsa **aslı** bolur/ kayuda bilig bolsa **beglik** bulur  
 305. **ukuş** azın azlanma **asğı** üküş/ bilig azın azlanma erke **küsüş**  
 312. **yıpar kizlese** sen yıdı **belgürer**/bilig kizlese sen tilig ülgüler  
 313. bilig baylık ol bir çığay bolğusuz/ tegip **oğrı tevlig** anı alğusuz  
 315. **sewügrek** atın er **kişenlig** tutar/ kereklig atın kör **küdezig** tutar  
 338. **bularda birisi bu til** yalğanı/ muniñde **basası sözüg** kıyğanı

KB 288’de bilginin ışık olduğu ve hayatı aydınlattığı soyut ifadesi ‘akıl karanlık gecede meşaledir’ cümlesi ile somutlaştırılmıştır. Karanlık geceyi, meşale karanlığı ve bu bağlam içinde bilgi de aydınlığı çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla *yula, karanku, tün, bilig ve yarukluk/yaru-* sözcükleri aynı kavram alanındadır.

*Ag-* “yükselmek”, *bedü-* “büyümek” ve *ağırılık* kör- “değer görmek” sözcüklerinin kavram alanları ortak değildir. Ancak bilginin ve aklın bireye kazandırdığı derinlik ve toplumsal kazanımın anlatıldığı KB 289’da aynı soyut kavram alanıyla ilişkilendirilmişlerdir.

## 3. Yapı Yinelemeleri

Sözcüksel bağdaşıklık sağlayan yapı yinelemelerinde, örneklerde de görüldüğü gibi çoğunlukla fiil ve isim çekim ekleri kullanılmıştır. Bu tür yapı yinelemeleri metnin kalıcılığını ve etkileyciliğini artırmada kullanılan söz sanatlarındandır. (Aksan, 1991, s.25).

167. sözüñni küdezigil başıñ **barmasun**/ tiliñni küdezigil tişñ **sınmasun**  
 169. esenlik tilese **seniñ** bu özüñ/ **tiliñde** çıkarma yarağsız **sözüñ**  
 171. üküş sözde artuk asıg **körmedim**/ yana sözlemişte asıg **bulmadım**  
 176. tilig ked **küdezigil küdezigildi** baş/sözüñni **kısurgül uzatıldı** yaş  
 183. tiriglik tilese özüñ ölmegü/ **kılınçñ sözüñ** **edgü tut ay** **bügü**  
 231. yégitlik **kaçar** ol tiriglik **uçar**/ bu tüş teg ajundın özüñ terk **keçer**  
 232. tiriglikni mün kıl asıg **edgünlük**/ yarın bolğa **edgü yégü kedgünlük**  
 249. isizlik ot ol **ot küyürgen** bolur/ yolında keçig yok ötülg bolur  
 250. körü tursa bizde oza **barğuçı**/ kara tut ya **begler ajun tutğuçı**

255. *elig urmuş işke bakıp işlemiş/ bilig işke tutmuş bodun başlamış*  
260. *negü bar ajunda biligde küsüs/ biligsiz tése erke körksüz söküş*  
286. *kılıç ursa biçsa yağı boynunu/ törü birle tüzse éli bodnunı*  
347. *karımaz bu edgü neçe yullaşa/ isizlik edikmez neçe edlese*

### Sonuç

Kutadgu Bilig yazarı, dış dünyada gözlemlediği gerçeklere yönelik bakış açısını okuyucuya iletmek ve onun algısını geliştirmek için felsefe, siyaset ve ahlak konularındaki düşüncelerini dört sembolik kahraman etrafında kurguladığı diyaloglar ve bilgi akışı yaptığı bölümlerle, manzum bir edebiyat yapıtı olarak oluşturmuştur. Burada metnin konusunu geliştirmede önemli olan kavramları sözcüksel bağdaşıklıkla yansıtarak, metindeki temel fikirleri ortaya çıkarmıştır. Ki bu da bizi yazarın somutlaştırdığı anlam düzleminden hareketle eserin duygu ve düşüncelerine ulaştırmaktadır. (Adalı, 2003.).

Bilindiği gibi yazıyı metin yapan şey, onun yüzeydeki biçimsel özelliklerinden çok ilettiği anlamla sunduğu algıdır ve anlam da metnin alımlanmasıyla iletiye dönüşür. Ancak biçim ve dil yani söyleyiş Moran'ın deyimiyle ona sonradan eklenmiş bir değerdir. Dolayısıyla önemli olan konunun işleniş biçimidir ve bu, yazıyı metin yapar. (Göktürk, 1989, s.42; Moran, 1999, s.164).

Kutadgu Bilig ihtiva ettiği tarihi dönem gramer özelliklerinin yanı sıra, önemi evrensel olarak kabul görmüş olan bu üç konuyu işleyiş biçimiyle, metin-içi yapıdan metin-dışı alanlara uzanan anlam ilişkilerinin örüntülenmesiyle, bir yazımsal yapıtın okurla kurması gereken iletişimi bugün bile sağlayabilmektedir.

Metnin basit bir cümleler dizisi olmaktan çıkıp metin olabilmesi için aktarmak istediği iletiyi ifade eden bazı bilgilerin tekrarlanması, bu tekrarın iletiyi geliştirerek onu bir sonuca bağlaması ve bunların yeni bilgiler ve yeni öğelerle metne harmanlanması gerekmektedir. Bunların metnin yüzeyinde nasıl uygulandığını ve metnin anlamsal olarak nasıl oluşturulduğunu bağdaşıklık ve tutarlılık ortaya koyar. (Aktaran: Onursal, 2003) Kutadgu Bilig, metnin anlam örüntüsüyle ilgili bilgilerin kavranması ve aktarılması için gerekli olan bağdaşıklıkla tekrarlarla başarılı bir şekilde ortaya koymuştur.

### KAYNAKÇA

- Adalar, D. (2004). *Anadili olarak Arapça ve Türkçenin Öğretiminde Kullanılan Metinlerin Karşılaştırılması: Bir Eşdizimsel Örüntüleme Çözümlemesi*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Adalı, O. (2003). *Anlamak ve Anlatmak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksan, D. (1971). Kavram Alanı -Kelime Ailesi ;İlişkileri ve Türk Yazı Dilininin Eskiği Üzerine. *Türk Dili Ansiklopedik Yıllığı Belleten*, s. 253-262.



- Aksan, D. (1987). *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi (Ana Çizgileriyle)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları:357.
- Aksan, D. (1991). Gök Türk Yazıtlarında Söz Sanatları-Güçlü Anlatım Yolları-. *Türk Dilleri Araştırmaları*, s.19-29.
- Aksan, D. (1999). *Anlambilim, Anlabilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınları.
- Aksan, D. (2000). *Eski Türkçe'nin İzlerinde*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Akşehirli, S. (2007). Kelime Alanları ve Kelime. <http://www.ege-edebiyat.org>.
- Altıkulaçoğlu, S. (2010). Yabancı Dil Öğretiminde Eşdizimli Sözcük Öğretimi ve Anadilin Rolü. *Dil Dergisi*, 148, 37-52.
- Arat, R. R. (1974). *Kutadgu Bilig II Çeviri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig İndeks*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları:47.
- Arat, R. R. (1999). *Kutadgu Bilig I Metin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları:458.
- Balcı, H. A. (2006). Metindilbilim Açısından Bir Çözümleme. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 21, 191-194.
- Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Coşkun, E. (2005). İlköğretim Öğrencilerinin Öyküleyici Anlatımlarında Bağdaşıklık, Tutarlılık ve Metin Elementleri. *Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Ankara.
- Çetinkaya, B. (Summer 2009). Eşdizimli Sözcükler. *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature*, 196-206.
- De Beaugrande, R. A. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman Group Company.
- Dilaçar, A. (1988). *Kutadgu Bilig İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları:340.
- Gök Türk, A. (1989). *Sözün Ötesi Yazılar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Günay, D. (2007). *Metin Dilbilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Günay, D. (2007). *Sözcükbilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Halliday, M. a. (1976). *Cohesion in English*. Londra: Longman Group UK Limited.
- Hoey, M. (1991). *Patterns of Lexis İn Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaçalın, M. Kutadgu Bilig Metin. Erişim: 15.05.2016 [www.ekitap.kulturturizm.gov.tr/.../10716,yusufhashacibkutadgubilig](http://www.ekitap.kulturturizm.gov.tr/.../10716,yusufhashacibkutadgubilig).
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onursal, İ. (2003). Türkçe Metinlerde Bağdaşıklık ve Tutarlılık. (Ed. Kıran A., Korkut E. ve Ağıldere S.). *Günümüz Dilbilim Çalışmaları* (s. 121-132). İstanbul: Multilingual Yayınları, Dilbilim Dizisi.
- Parlak, H. (2009). *Kutadgu Bilig'in Metin Dilbilimsel Yapısı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Uzun, L. S. (1995). *Orhon Yazıtlarının Metin Dilbilimsel Yapısı*. Ankara: Simurg.
- Ventola, E. (1987). *The Structure of Social Interaction: A Systemic Approach to Semiotics of Service Encounters*. London: Frances Pinter.

## ÖZ

## BAĞDAŞIKLIK VE KUTADGU BİLİG'DE SÖZCÜK BAĞDAŞIKLIĞI

Metin gelişigüzel cümleler dizisi değil, bağdaşık cümle dizilişidir. Dolayısıyla bağdaşıklık, bir cümle dizisinin metin olma niteliğini taşıması için gerekli olan temel ölçüt olarak değerlendirilir. Bir ögenin söylemdeki bir başka öğeye bağlı olduğu durumları kapsadığı için metnin bütünselliği de çoğu zaman bağdaşıklığı ile ilgilidir. Yazının metin olmasını sağlayan, metin içi ilişkileri kuran dille ilgili özelliklerin tümüdür. Tarihi dönem metinlerimiz içinde bu açıdan incelenmeye değer çok sayıda eser vardır. Bunlardan biri de *Karahanlı Türkçesinin* önemli eserlerinden biri olan *Kutadgu Bilig* 'tir. Manzum didaktik bir eser olan *Kutadgu Bilig*, ihtiva ettiği tarihi dönem gramer özelliklerinin yanı sıra, önemi evrensel olarak kabul görmüş olan bu üç konuyu (*Til Erdemin Münin Asığın Yasın Ayur; Edgülık Kılmak Ögdisin Asıgların Ayur; Bilig Ukuş Erdemin Asığın Ayur*) işleyiş biçimiyle, gelişigüzel cümleler dizisi olmaktan çıkmıştır. Eserde metinsel kurguyu ve anlam örüntüsünü geliştirmede önemli olan kavramlar, sözcüksel bağdaşıklıkla yansıtılmıştır. Bu durum metindeki temel fikirlerin ortaya çıkarılmasına ve metnin bütünselliğine katkı sağlamıştır. Bu çalışmada metinselliğin en önemli ölçütlerinde biri olan bağdaşıklık hakkında bilgi verilmiş ve anlam örüntüsünde metinsellik ölçütleri ustaca kullanılmış bir eser olan *Kutadgu Bilig* sözcüksel bağdaşıklık açısından incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Bağdaşıklık, metin dilbilim, *Kutadgu Bilig*, *Karahanlı Türkçesi*.

## ABSTRACT

## COHESION AND LEXICAL COHESION IN KUTADGU BILIG

Text is described as a sequence of cohesive sentences, not a random arrangement of sentences. Thus, cohesion is considered as the major criterion in recognizing a sentence sequence as a text. Since it includes the situations where one constituent is tied to another in a discourse, textual integrity is related to cohesion frequently. It's what makes a composition a text, and all the language features that constitute the intratextual relations. There is a variety of works among our historical period texts that can be examined in this respect. One of these texts is the *Kutadgu Bilig*, which is one of the important works of the *Karahanlı* Turkish. *Kutadgu Bilig*, a didactic work written in verse, in addition to including historic period grammar features, in the way it treats the following three the subjects of whose importance is universally well accepted (*Til Erdemin Münin Asığın Yasın Ayur; Edgülık Kılmak Ögdisin Asıgların Ayur; Bilig Ukuş Erdemin Asığın Ayur*), is not a sequence of random sentences. In the work, important concepts that are important in developing the textual construct and meaning pattern is reflected in lexical cohesion. This contributes to

revealing the basic ideas in the text and to the integrity of the text. This study reports and informs on cohesion, which is one of the most important criterion in textuality. Moreover, it investigates Kutadgu Bilig, a work that used textual criterion in meaning patterns artfully, in terms of lexical cohesion.

**Keywords:** Cohesion, text linguistics, Kutadgu Bilig, Karakhanid Turkish.

## THE SPIRIT OF EXCHANGE AND PROMISE: HAU AND SOCIAL CONTRACT

### DEĞİŞ TOKUŞ VE TAAHHÜTÜN RUHU: HAU VE TOPLUMSAL SÖZLEŞME

**Ebru Kayaalp\***

Marcel Mauss's influential book *Essai sur le don* has initiated profound discussions about gifts and gift exchange not only within the field of anthropology but also in other disciplines. As Sahlins suggests, the book has become Mauss's 'own gift to the ages' (Sahlins, 1997, p.70). Mauss starts the book with two crucial questions: '*What rule of legality and self-interest, in societies of a backward or archaic type, compels the gift that has been received to be obligatorily reciprocated? What power resides in the object given that causes its recipient to pay it back?*' (emphases are original) (Mauss, 1990, p.3). Mauss explains those questions with the texts written by Tamati Ranapiri, an informant of the ethnographer Elsdon Best. Ranapiri describes the exchange of a gift among three people in the Maori community: while the first person gives it to the second, the second passes it on to a third person. Then the third person makes a return gift to the second person, who is then obligated to give it to the first person. According to the Maori community, the circulation happens because of the *hau* of the gift.

---

\* Asst. Prof., Istanbul Sehir University, Communication Faculty, Oymacı sokak No: 15 34662 Uskudar, Altunizade, Istanbul, Turkey, ebrukayaalp@sehir.edu.tr

Mauss translates *hau* as the ‘spirit’ dwelling in objects given by one person to another. He suggests that the *hau* of the gift is believed to bother the recipient in some unpleasant manner, if not returned. In Mauss’s words, a gift is received ‘with a burden attached’ (1990, p.41).<sup>\*</sup> In brief, there are three themes of the gift, the obligation to give, to receive and to reciprocate. This total system of services is based on the idea of recognition, as in the case of potlatch, which is ‘the basic act of ‘recognition’, military, juridical, economic, and religious in every sense of the word’ (Mauss, 1990, p.40).<sup>\*\*</sup> Thus, both the obligations to accept and to reciprocate the gifts are compulsory since not receiving or paying back would be tantamount to declaring war.

At the end of the book, Mauss with a political endeavor extends his ideas on gift societies to the present society, which has recently experienced the violence of the First World War. He suggests that ‘societies have progressed in so far as they themselves, their subgroups, and lastly, the individuals in them, have succeeded in exchanging goods and persons [...] Only then did people learn how to create mutual interests, giving mutual satisfaction, and in the end, to defend them without having to resort to arms’ (1990, p.82). Here Mauss is critical of utilitarian political economy based on the idea of economic man who is individualistic and ultimately self-interested. For him the present society can only avoid social and economic hierarchies by the dint of equal redistribution of the wealth among people.<sup>\*\*\*</sup>

As Sahlins (1997) argues, the ghost of Hobbes lingers over Mauss’s writings. According to Mauss, ‘to refuse to give, to fail to invite, just as to refuse to accept, is tantamount to declaring war; is to reject the bond of commonality’ (Mauss, 1990, p.13) but the gift fulfills the goal of preventing war. Thus, if it is the gift exchange among people that would bring alliance, solidarity and thus peace in Mauss, it is the presence of a collective authority –the sovereign- who would end the state of nature in Hobbes. Thus, the Hobbesian idea of social contract preventing a war of all against all is replaced with the gift exchange in Mauss’s account. Yet, a further comparison between Mauss’s gift society and Hobbes’s social contract society is required in understanding how sociability and social totality are constructed through exchanges and promises among people. A folk story that is created among people through *hau* and covenant consequently reconstructs

---

\*

In ‘Gift, Gift’ (1997) Mauss explains the obligation to return gifts with reference to the ambivalent and ambiguous etymology of the word gift in Germanic languages. The word gift has a double meaning those of present and poison. This uncertainty anticipates the conjoined pleasure and displeasure when we receive gifts. Moreover, Benveniste (1997) goes one step further while discussing the indecidability of the gift. He shows that in Indo-European languages, the words derived from the root \*do- both mean give and take. Another example of these words is *pharmakon* (medicine or poison), which is discussed by Derrida (1981) under the category of ‘undecidables’.

\*\* Ruth Benedict’s explanation of Kwakiutl potlatch is a good example of this: ‘There are two means by which a chief could achieve the victory he sought. One was by shaming his rival by presenting him with more property than he could return with required interest. The other was by destroying property. In both cases, the offering called for return’ (1934, p.193). If the rival chief could not return the gift with required interest, he might probably commit suicide.

\*\*\* Graeber (2001) argues that few anthropologists realized that Mauss was a committed socialist. Mauss, for Graber, was trying to understand Marx’s ideas yet giving minimal reference to him.

the reality about the society. Therefore, the self-reflexive character of *hau* and covenant, which are creating and created by the 'imagined communities' is the main theme of this article.

According to Hobbes, human beings are greedy, fearful, violent and egoistical individuals who can be deterred only by fear. They always want to promote their own good. The natural relation of every individual to every other is determined by motives of competition, distrust and love of glory. This explains why the state of nature is a potential state of war among people. It is an anarchical chaotic situation since there is no central authority over the people which would 'keep them all in awe'.

Since the state of nature is such an inconvenient state, it is the interest of all to give up their lawless, natural condition in order to bring about security and order. The only possible way to secure peace and order among people is to erect such a common power –*Leviathan*– which forces individuals to comply with the laws. When the people in the state of nature agree with one another to give up their natural right and simultaneously agree to grant the political authority to the sovereign, they are bound to obey the will of the sovereign. Therefore, in order to avoid the evil of the state of nature, people choose to enter civil society not because of their natural inclinations but of their *reasons*.

The similarities between Hobbes's discussion of social contract and Marcel Mauss's argument on gift exchange are obvious when Hobbes's quotation below is taken into consideration:

And because the condition of Man ... is a condition of Warre of every one against every one; in which case every one is governed by his own Reason; and there is nothing he can make use of, that may not be a help unto him, in preserving his life against his enemyes; It followeth, that in such a condition, everyman has a Right to every thing; even to one anothers body. And as long as this naturall Right of every man to very thing endureth, there can be no security to any man, (how strong or wise soever he to be,) of living out the time, which Nature ordinarily alloweth men to live. And consequently it is a precept, or generall rule of Reason. *That everyman, ought to endeavour Peace, as farre as he has hope of obtaining it; and when he cannot obtain it, that he may seek, and use, all helps, and advantages of Warre.* The first branch of which Rule, containeth the first, and Fundamentall Law of Nature; which is *to seek Peace and follow it* (Hobbes, 1991, p.91).

Correspondingly in his *Essai sur le Don*, Mauss suggests that the primitive order is absence of law where people are living under conditions of fear and hostility. Mauss, like Hobbes, argues that men would chose *reason*, and in the end the human rationality would win over the war. If the motivation for Hobbes is the fear of violence, for Mauss, it is the economic reason over military competition. Yet, according to Sahlins, neither Mauss nor Hobbes trusts the efficacy of reason alone (Sahlins, 1997, pp. 93-94). Sahlins argues that their attempt at securing reciprocity among people actually leads to a paradox in their theories. When Hobbes argues that the power of the sovereign is necessary to ensure

reciprocity, he aims to establish natural law only by an artificial power; that is the State. Similarly when Mauss resorts to the *hau* to ensure reciprocity, he grounds reason in the form of an irrational; that is the spiritual force.

As Sahlins aptly argues, '[f]or the war of every man against every man, Mauss substitutes the exchange of everything between everybody' (1997, p.83). In other words, the gift is equivalent to the social contract in societies that do not have the authority of a sovereign: 'The primitive analogue of social contract is not the State, but the gift' (ibid, p.84). In brief, if it is the mutual transferring of rights to the sovereign in Hobbes's idea, it is the exchange of gifts in Mauss's account, which would ensure peace in the society.

In both cases, peace seems to be guaranteed through either social contract or gift exchange. However, the constitution of society as a social totality in these two cases differs from each other in some points. First, in Hobbes's argument, the sovereign is not a party in the contract. The people decide to transfer their rights to the sovereign- a transcendent authority. By not being a part of the contract, the sovereign, as a third person, has an absolute power. In Hobbes's social contract, the combination of the first person (performative) and the third person (constative) enables imagined communities to imagine themselves as a social totality.\*

John Austin (1962) who developed the speech act theory called attention to a type of utterance which he coined as 'performative'. While speaking a performative, someone also makes an action. Therefore, the peculiarity of performativity, in contrast to constative, which describes a state of affairs, is that it performs the action by virtue of utterance. The example Benveniste gives is that the difference between '*I swear*' which is an action and '*he swears*' which is nothing but a description of the fact (1971, p.234).\*\* The performative is therefore, a self-reflexive utterance rather than a representation of the fact. According to Jacques Derrida, the constative is necessary in every performative event for the legitimacy (Honig, 1993, p.106). In other words, all the first person formulations are converted into 'we' identifications through the mediation of third person (constative) which results in the legitimization of the event. The combination of performative and constative structure creates unclarity and undecidability from which a rhetorical force derives.\*\*\* Yet it is important to note here that there is an important

\*Stathis Gourgouris (1996), like Benedict Anderson (1983), also examines the construction of nation as a product of social imagination. However, he goes one step further by suggesting that nation is an imagined community that *imagines itself*. By this proposition, he means that the birth of a nation is realized through the projection of self-imagination of a certain society at a certain historical moment. And the mode of signification which enables a society to imagine itself as a nation is again the nation itself- it is also the nation which makes this historical moment possible. None of these processes have priority over the other; they are synchronic. In short, the nation is not only constituted by a certain society but is also constitutive of society. This explanation enables us to go beyond looking for the origins of nations, such as state, capitalism or ruling class ideology.

\*\* Benveniste agrees with Austin's constative and performative division. Yet, he insists that a performative act must be uttered by 'someone in authority'. Otherwise, anyone can shout in a public space, 'I decree general mobilization' but such an utterance would not be more than words as it lacks certain authority (1971, pp. 236-238)

\*\*\* In this respect, Bonnie Honig, utilizing from the work of Derrida on the *American Declaration of Independence*, criticizes Hannah Arendt's celebration of the *Declaration* as a purely performative speech act since Arendt dismisses the constative moments in the *Declaration* as the destabilizing elements that disrupt the performativity of the text. On the other hand, as Derrida suggests, this combination is needed to power and secure the *Declaration* (Honig,

difference between the social contracts of Rousseau and Hobbes. The third person in Rousseau's account is the people, rather than a sovereign, which implies the idea that the creating and created power both belong to people and thus 'we the people' becomes the self-referential structure. On the other hand, in Hobbes's social contract, although the sovereign is created by the people, it is now a separate authority from the will of the people which guarantees the social contract.

In Mauss's gift society there is no third party, like the sovereign in Hobbes's social contract. In the case of *hau*, one man's gift should not be another man's capital, and therefore the gift should be passed back to the place of origin. The circulation of gifts, as seen in the concept of the *hau*, is then not because 'goods withheld are dangerous, but that withholding goods is immoral' (Sahlins, 1997, p.80). In other words, the excess has to be redistributed in this system otherwise the sociability could be broken which might even result in with 'death': 'It would not be *correct* to keep it for myself', says the native, 'I will become *mate* (ill or die)' (ibid, s.80). In brief, although there is continuous growth, it is without any private accumulation in these pre-capitalist societies.

The lack of the third party, the absence of the 'transcendent view from nowhere' in Mauss's gift society leaves the individuals without any tool to name their exchanges and thus prevents them to imagine themselves as a social totality. The individuals cannot see themselves from the outside as a whole and cannot create this imagination of totality, as it is the case in Hobbes's account of sovereign, which makes an act of shared imagination of a social totality possible.

Another basic difference that is closely related to the first distinction between gift and social contract societies is the subjects who are involved in the exchanges. In Hobbes's case, individuals are the parts of the contract that form a community out of previously separate and antagonistic parts, whereas in Mauss's case, it is the groups who carry on exchanges. In other words, unlike Hobbes who describes a wider totality created by individuals, Mauss talks about groups of people. Therefore, according to Sahlins, '[t]he gift, however, would not organize society in a corporate sense, only in a segmentary sense. Reciprocity is a 'between' relation. It does not dissolve the separate parties within a higher unity but on the contrary, in correlating their opposition, perpetuates it' (1997, p.85). In gift society, the exchanges of gifts just create groups of people bounded around sociability rather than a social totality. The presence of the segmentary groups and the absence of a social totality in the gift societies could again be explained with reference to the third and first person identifications. In gift societies, the first person identifications remain at the level of clans, tribes and groups since the third party just like the sovereign in the social contract theories is absent. Therefore, the gift societies remain as segmented groups, in which generation of a social totality is impossible but the neutralization of some conditions for the sociability is upheld.

Maybe the most important distinction between the gift and the social contract



societies is the account of temporality. Hobbes and Mauss make different explanations of temporality in their elucidation of the reciprocal exchanges among people. In Hobbes's social contract, the people mutually and simultaneously decide to transfer their rights to the sovereign. It is very clear in this scenario that Hobbes, by assuming a mutual and simultaneous exchange among the people, omits the temporality in the agreement. On the other hand, in Mauss's analysis, there are time intervals between giving, receiving and repaying the gifts.\* As Bourdieu rightly argues, the time interval between the gift and counter-gift is 'what allows a relation of exchange' (Bourdieu, 1990, p.105). The giving and receiving of gifts involve the manipulation of time, which means that the returned gift is not only different but deferred at the same time. The gift exchange is neither a conscious act nor an unwittingly automatic process, rather it is a strategic act which involves the manipulation of time.\*\*

Gifts do not automatically call forth counter-gifts. Contrary to the idea of predictability, 'the gift may remain unreciprocated, when one obliges to an ungrateful person; it may be rejected as an insult, in as much as it asserts or demands the possibility of reciprocity, and therefore of recognition' (ibid, p.98). Rather than absolute certainty laid down by the 'automatic laws', Bourdieu introduces the idea of uncertainty in gift exchange which becomes possible with the reintroduction of 'time, with its rhythm, its orientation and its irreversibility, substituting the dialectic of strategies for the mechanics of the model' (ibid, p.105).

According to Bourdieu everything takes place as if agents' practices, and in particular their manipulation of time, are organized exclusively with a view to concealing from themselves and from others the truth of their practice. At this point of discussion, Bourdieu introduces the concept of misrecognition: 'The functioning of gift exchange presupposes individual and collective misrecognition of the truth of the reality of the objective 'mechanism' of exchange' (ibid, p.105). This collective self-deception is based on the denial of interest and calculation, although everybody knows the true nature of the exchange.

In this respect, *hau* and contract are similar to each other in the sense that both create misrecognition on the side of the people either through creating an imagined community as sociability or social totality between the groups of people. They are both self-reflexive structures to maximize the sociability or to ratify the social totality via negating the uncertainty and risk in the exchanges among people. In both cases, a folk theory is

\*Only does the barter have a simultaneous and mutual aspect, which obliterates all the temporality in the exchange. Yet, in the gift societies the barter as a form of exchange is very rarely used.

\*\* In this sense, Bourdieu criticizes Lévi-Strauss for just focusing on the reciprocity between gift and counter-gift and considering this process as 'automatic laws' of exchange placed within the unconsciousness. Bourdieu argues that a proper conceptualization of gift exchange must go beyond the idea that gifts automatically call forth counter-gifts. With this idea of 'automatic laws' of cycle of reciprocity, Lévi-Strauss 'reduces the agents to the status of automata or inert bodies moved by obscure mechanisms towards ends of which they are unaware' (1990, p.98). In the last instance, exchange in Lévi-Strauss's analysis is not different from 'swapping' which 'telescopes the gift and counter-gift into the same instant' or 'lending' which requires an automatic return (1990, p.105).

created via *hau* and contract, which in fact reshapes and reconstructs the reality.

About Hobbes's social contract, Sahlins asks an interesting question: 'Hobbes did not seriously consider the state of nature as ever a general empirical fact, an authentic historical stage [...] But if not historical, in what sense was the state of nature intended?' (1997, p. 87). In another article Paul Ricoeur answers this question by suggesting that social contract has not taken place in any time but the idea of political consent 'recovered only in an act which has not taken place, in a contract which has not been contracted, in an implicit and tacit pact which appears only in political awareness, in retrospection, and in reflection' (1965. p. 252). Therefore, the social contract is not a historical fact but it only comes out in reflection to construct the social totality.

Correspondingly, Sahlins suggests that in fact the war exists but 'it has to be imagined because all appearance is *designed* to repress it, to overlay and deny it as an insupportable menace' (emphasis is original, 1997, p.87). Sahlins continues his argument that Mauss, in a similar vein, posits his general theory of gift: 'The primitive order is a contrived agreement to deny its inherent fragility, its division at base into groups of distinct interest [...]' (ibid). Therefore, although both societies are fragmented, they are fantasized as coherent, unified and homogenous totalities through *hau* or contract, and in the end, war is contained in gift exchanges or promises.

As Vincent Crapanzano aptly puts it, the term *hau*, 'which *refer[s]* to power, in fact mask[s] the 'real' plays of power that occur in magical transactions and gift exchanges' (emphasis is original, Crapanzano, 1995, p.105). *Hau* which presupposes that there is no problem, risk and uncertainty in the exchange of gifts is actually designed to overcome violence and uncertainty. Similarly, in the contract, the problem is again to overcome the violence and uncertainty through negation of the state of nature.\*

From a different perspective, Ernesto Laclau and Chantal Mouffe (2001) suggest a similar idea. According to them, society is cut through by different social divisions and social antagonisms. What lies behind the notion of antagonism is a Lacanian conception of subject as lacking, insufficient, and decentered. The aim of modern politics and ideology, Laclau and Mouffe argue, is to repress everything that suggests this lack. The counterpart to the notion of lack is a conception of ideology as social fantasy, which is an attempt to fill in this lack. If the social is 'an inconsistent field structured around a constitutive impossibility, traversed by a central 'antagonism'', then, 'the function of ideological fantasy is to mask this inconsistency', that is to mask the fact that 'Society does not exist' (Žižek, 1989, 127). Social fantasy is a necessary counterpart to the concept of antagonism, a scenario filling out the voids of the social structure, masking

---

\* This argument reminds me of Jacques Lacan's (2001) discussion of mirror phase. The split that the subject experiences between its exterior form a 'mirage of coherence' on the one hand, and its inner sense of turbulence and asymmetry on the other hand, leads it into an alienating misrecognition of its own truth. The capture of 'I' by the reflection in the mirror is, in short, inseparable from a misrecognition of the gap between the fragmented subject and its unified image of itself. Therefore, though the subject is always split, it experiences its own identity as being held together as a result of the fantasy of itself as a 'unified' person in the mirror phase.

its constitutive antagonism by the fullness of enjoyment. Therefore, *hau* and covenant are two models for the construction of the social-ideological fantasy creating ‘a vision of society which *does* exist, a society which is not split by an antagonistic division, a society in which the relation between its parts is organic, complementary. The clearest case is, of course, the corporatist vision of Society as an organic Whole [...]’ (emphasis is original, *ibid*, p.126).

As the last word, I would like to cite the argument of David Gauthier in ‘Social Contract as Ideology’ (1977) that contractarianism has come more and more to embrace our thoughts. Gauthier argues that the whole contractarian project is incoherent not at the level of theory but at the level of ideology since ‘awareness of one’s self as an appropriator undercuts one’s willingness to accept the constraints of the political order’ (1977, p.160). Then, this political order, for Gauthier, has traditionally been maintained not by contractarian motivations, but rather by patriotism and love. Our being conscious of the ideology of social contract leads us to disavow these nonappropriative motivations, and thus erode the only effective basis for our political order. As Gauthier concludes, ‘[t]hus the triumph of radical contractarianism leads to the destruction, rather than the rationalization, of our society, for what real men and women who believe the ideology need to keep them from the war of all against all is not reason but the Hobbist sovereign, and he is not available’ (*ibid*, p.163).

### References:

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso: London and New York.
- Austin, J. (1962). *How to do Things with Words*. Oxford University Press: London.
- Benedict, R. (1934). *Patterns of Culture*. Houghton Mifflin Company: Boston and New York.
- Benveniste, E. (1971). *Problems in General Linguistics*. University of Miami Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice, Stanford University Press: Stanford.
- Crapanzano, V. (1995). The moment of Prestidigitation. In *Prehistories of the Future*. Ed. by Elazar Barkan and Ronald Bush. Stanford: California.
- Derrida, D. (1981). *Dissemination*. Trans. by Barbara Johnson. The Athlone Press: London.
- Gauthier, D. (1977). The Social Contract as Ideology. *Philosophy & Public Affairs*, 6(2), 130–164.
- Gourgouris, S. (1996). Tarihle Düş Arasında Ulus Biçimi. *Toplum ve Bilim*. 70 (Fall).
- Graber, D. (2001). *Toward An Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*. Palgrave: New York.
- Hobbes, H. (1991). Chapter XIV. Of the first and second Naturall Lawes, and of Contracts [64]. In *Leviathan*. Ed. by Richard Tuck, Cambridge University Press: New York.
- Honig, B. (1993). *Political Theory and the Displacement of Politics*. Cornell University

Press: Ithaca New York

Lacan, J. (2001). *Ecrits*. Trans. By Alan Sheridan. Routledge: London.

Laclau, E., Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso: London.

Mauss, M. (1990). *The Gift*. Translated by W.D. Halls. Norton: London.

Mauss, M. (1997). Gift, Gift. In the Logic of the Gift. Edited by Alan Schrift. Routledge: New York and London.

Ricoeur, P. (1965). The political paradox. In Ricoeur, P. (1998). *History and Truth* (fifth edition). Translated by Charles A. Kelbley. Evanston: Northwestern University Press.

Sahlins, M. (1997). The Spirit of the Gift. In *The Logic of the Gift* (1997). Ed. by Alan D. Schrift, Routledge: New York and London.

Zizek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Verso: London.

### ***ABSTRACT***

#### **THE SPIRIT OF EXCHANGE AND PROMISE: *HAU* AND SOCIAL CONTRACT**

This article compares the gift society to the social contract society, as discussed respectively by Marcel Mauss and Thomas Hobbes, in an attempt to further an understanding of how sociability and social totality are constructed through gift exchanges and promises among people. Mauss, like Hobbes, suggests that the primitive order is an absence of law, in which people live under conditions of fear and hostility. Yet, for Mauss it is the gift exchange that would bring peace, while for Hobbes it is the presence of a sovereign. In both cases, peace is vastly facilitated through gift exchange or social contract. This article argues that the self-reflexive character of gift exchange and covenant consequently reconstructs the reality of society, concluding that although there is an inherent fragility in both societies, they are being fantasized as coherent, unified and homogenous totalities through gift exchange or social contract.

**Keywords:** Mauss, Hobbes, *Hau*, Social Contract, Gift

## ÖZ

### DEĞİŞ TOKUŞ VE TAAHHÜTÜN RUHU: *HAU* VE TOPLUMSAL SÖZLEŞME

Bu makale, Marcel Mauss'un hediye toplumunu ile Thomas Hobbes'un toplumsal sözleşme toplumunu birbirleriyle kıyaslayarak insanlar arasında yapılan hediye değiş tokuşu ve verilen taahhütler yoluyla toplumsallığın ve toplumsal bütünlüğün nasıl kurulduğunu anlamaya çalışıyor. Aynen Hobbes gibi, Mauss da ilkel düzeni, insanların korku ve düşmanlık içinde yaşadıkları hukuğun olmadığı bir alan olarak görür. Mauss için hediye değiş tokuşu barışı getirecektir; Hobbes'a göre ise doğa düzenini sonlandıracak olan bir egemenin varlığıdır. Barış, bu toplumlarda hediye değiş tokuşu veya toplumsal sözleşme ile garantelenir. Bu makale, hediye değiş tokuşu ve toplumsal sözleşmenin öz-düşünsel karakterinin sonuç olarak toplumun gerçekliğini yeniden kurduğu iddia ediyor ve her iki toplumda da asli çatlaklar olmasına rağmen, değiş tokuş ve sözleşme sayesinde, bu toplumların kaynaşmış, birleşmiş ve homojen bütünlükler olarak tahayyül edildikleri argümanı ile sonlanıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Mauss, Hobbes, *Hau*, Toplumsal Sözleşme, Hediye

## ASSİA DJEBAR'IN MEZARI OLMAYAN KADIN ADLI ROMANIYLA LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA ADLI FİLMİNDE CEZAYİRLİ KADINLARIN KÖKLÜ DEĞİŞİMLERİ

Ayşe Tomat Yılmaz\*

### GİRİŞ

*“On bir yaşında, ortaöğrenim görmek üzere yatılı okula gittim. Fırının kızı ne oldu? Mutlaka çarşafa girmiştir; günden güne okul yollarından mahrum bırakılmıştır: Bedeni ona ihanet ediyordur. Göğüsleri kabarmaya başlamış, bacakları incelmıştır. Kısacası kadın kişiliğinin gün ışığına çıkması onu, mahpus bir bedene dönüştürmüştür!”*

(Djebar, 2003: 215).

Ataerkil düzenin egemen olduğu Cezayir, Müslümanlığın boyunduruğunda yaşar ve din, bireyler üzerinde etkin bir rol oynar. Durkheim’in *“insanın kendi dışında algıladığı ve onu hem kısıtlayan, hem de destekleyen bir güç”* (Berkday, 2000: 18) olarak nitelendirdiği din, söz konusu toplumda, yasalar kadar söz hakkına sahiptir. Ancak dinin erkeklerle kıyaslandığında kadınlar üzerinde daha katı kurallara sahip olduğu açıktır. Örneğin, Müslüman kadınlar, başlarını örtmek ve peçe takmak zorundadırlar. Bunun yanı sıra kadınlar erkek kardeşleri gibi okula gidemezler, asla sokağa çıkamazlar, erkeklerin

\* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü,

yanında yüksek sesle bile konuşamazlar. Bir başka deyişle eve kapatılan kadınlar hiçbir zaman dilediklerince yaşayamazlar.

“Cezayir ailesinde kız çocuğu, erkek evladın hep bir adım gerisindedir. Toprakla geçimini sağlayan bütün toplumlarda görüldüğü gibi, imtiyazlı bir müstahsil olan erkek, neredeyse derebeyi avarında bir statüye sahiptir. Bir ailede erkek çocuğun dünyaya gelmesi, kız çocuğuna nazaran çok daha fazla heyecanla karşılanır. Baba, işlerinde bir yardımcı, ailesine bir halef ve ölümünden sonra anne ve kardeşlerine bir vasi gözüyle bakar ona” (Fanon, 2012: 100).

Nitekim büyümeye başladıkları andan itibaren dışlanan ve kendi kaderleri ile başbaşa bırakılan Cezayirli kadınların içinde buldukları bu durum, Fransız sömürgecilerin ülkelerine gelmesiyle değişir. XVII. yüzyılda başlayan ve 1960’lı yıllara kadar devam eden Fransız sömürge imparatorluğu 1830 yılında Cezayir’i ele geçirir ve orada yüz otuz iki yıl süren bir egemenlik kurar. Uzun yıllar boyunca Cezayir’i siyasi ve ekonomik açıdan etkisi altına alan Fransız sömürgecilerin bu bölgede yaşayan halkı özellikle de kendi iç dünyalarında yaşayan kadınları etkilememeleri olanaksızdır. Bu bağlamda, sömürgecilerle birlikte yaşamaya başlayan Cezayirli kadınlara değinmek yerinde olacaktır.

### 1) Partizanların Anası Süleyha

Fransız yerleşimcilerin Cezayir’e ilk geldikleri dönemlerde, zaten kendi halkının erkekleri tarafından aşağılanan Cezayirli kadınların durumu daha da kötüleşir. Çünkü Fransızlar sömürülenleri her olanakta aşağılarlar ve onları hiçbir zaman birey ya da insan olarak görmezler. Kendi ülkelerine yabancılaşan kadınlara zorbaca davranırlar. Kimi zaman kadınların altınlarını alabilmek için, kollarını, ayaklarını gözlerini kırpmadan keserler, kimi zaman da genç kadınlara ve kızlara tecavüz ederler. Bu durum Cezayirli kadınları bunalımlara sürükler.

Cezayirli kadınların olumsuz yönde ilerleyen toplumsal konumları, zaman içinde tersine döner. Sömürgeci ailelerin eşleriyle arkadaşlık etmeleri, Fransızlar aracılığıyla Fransız okullarına gitme olanağı yakalamaları, Fransız dilini öğrenmeleri yerli kadınlara ışık tutar. Bu durumun en iyi göstergelerinden biri Assia Djébar’ın *Mezarı Olmayan Kadın* adlı yapıtında ortaya çıkar. Söz konusu romanın kahramanı Süleyha Fransızların Cezayirli kadınlar üzerindeki olumlu etkilerinin en belirgin örneklerinden biridir. Süleyha, Assia Djébar’ın kendisi gibi köyde okula gitmeyi başaran tek kızıdır.

“Bir düşünün! Annem 1930’da, 13 yaşını doldurmaya yakın, ilkokul diplomasını almayı başardı! Bütün civarda bu okul diplomasına sahip olan tek Müslüman kız oydu...” (Djébar, 2013: 15).

Fransız okuluna gitme olanağı yakalayan Süleyha mezun olduğunda da çok mutludur. Genç kız bu durumu babasına borçludur çünkü babası Cezayirli gibi kızların okula gitmesine karşı değildir, aksine kızı okulunu bitirdiği için çok sevinçlidir. Kızıyla gurur duyar ve “gittiği her yerde, ‘kızım, bu civarda ilkokul diploması alan ilk Arap kızıdır;

*belki de bütün eyalette!’ diyordu”* (Djebar, 2013: 114).

Süleyha okulunu bitirdikten sonra ise bir postanede çalışmaya başlar. O yaşamının her döneminde içinde yaşadığı toplumun kadınlarından hep farklıdır. Süleyha’yı Cezayirli kadınlardan ayıran özelliği sadece okula gitmesi ve bir işte çalışması değildir. Asıl ayırım onun hiçbir zaman diğer kadınlar gibi başını örtmemesi; üstelik kıyafetlerinin de tamamen Avrupa modasına uygun olmasıdır.

*“Çevresindeki kadınların tam tersine Süleyha, köyde bir Avrupalı gibi hareket ediyordu; peçe takmıyor, başını bile örtmüyodu. ‘Bu özgürlüğünü mutlaka babasına borçluydu”* (Djebar, 2013: 15).

Babasının desteğinin yanı sıra, her olanakta Fransız kadınları gözlemleyen Süleyha eş seçimini de Batılılar gibi yapmak ister. O ülkesinin diğer kadınları gibi babasının ya da erkek kardeşinin seçtiği biriyle evlenmez; on altı yaşındayken sevdiği adamla evlenir. Geleneklerin dayattığı kuralları hiçbir zaman kabul etmeyen Süleyha eşinden boşandığında bile dilediğince yaşamaya devam eder. Bilindiği gibi söz konusu toplumlarda kadınların boşanması hoş karşılanmaz ancak Süleyha bu kurala da boyun eğmez. Eşinden boşanır ve her zamanki gibi özgürlüğünden asla ödün vermez.

Süleyha’nın bu serbestliği Cezayirli erkekleri sinirlendirirken kadınların da dikkatini çeker. Onlar Süleyha’nın durumunu kıskanırlar çünkü her biri onun yerinde olmak ister ancak içinde buldukları düzene başkaldıramadıkları için Süleyha’ya tepki gösterirler. Süleyha kendisine yöneltilen olumsuz sözler ve düşünceler karşısında hiçbir zaman yılmaz.

Cezayir halkının gelenekçi düşüncelerine karşı olan Süleyha, ülkesinin sömürgecilere karşı verdiği bağımsızlık mücadelesinde ise en önde yer alır. Halk arasında partizanların anası olarak tanınan Chercelle’in kadın kahramanı, direnişte ülkesinin erkeklerine destek olur. Fransız sömürgecilerden kurtulmak, bağımsızlıklarını elde etmek için dağa çıkan askerlere yemek ve cephane götürülebilmek için yaşlı kadın kılıfına girer.

*“(…) pazarda rastladığınız türden göçebe kadınlara, neredeyse bir dilenciye benzerdi; hani şu yumurta, tavuk ve şifalı ot satanlara. Süleyha sepetini tıpkı o hiç çekinmeden sokakta gezen evsiz barksız yaşlı kadınlar gibi taşırdı... Yaşlı bir kadın niye korksun ki, neden korksun? Hırsızlardan bile!(...) Süleyha aşağı iner sonra yeniden yukarı gelirdi; sizin kentinizden buraya, bizim tepelere ve daha da yukarılara, dağlara. Bütün sığınakların yolunu bilirdi... Ya o taşıdığı barutlar, sepet sepet, bir yük hayvanı gibi!”* (Djebar, 2013: 52).

Kimi zaman kılık değiştirip dağa çıkan kimi zaman da direnişçilere yataklık eden Süleyha Fransız askerlerinin hedefi olur. Bu nedenle, sömürgeci askerler her olayda Süleyha’nın kapısına dayanırlar ve onu sorguya çekerler. O yurttaşlarının dağda nerelerde saklandıklarını iyi bilir ancak çektiği bütün acılara karşın asla kardeşlerini ele vermez ve mücadelesinden vazgeçmez. Aksine direnişte daha etkin bir rol almak için çabalar. Örneğin, köylü kadınları toplar ve onları bilinçlendirerek direnişe katılmaları gerektiğini vurgular.



Böylelikle direnişçiler arasında yer alan kadın sayısı günden güne artar. Yıllardır erkeğe kölelikten başka bir şey yapmayan kadın kendi gücünün ayırımına varır. Gerçekten, savaş boyunca kadınlar erkeklerin beklentilerinden çok daha fazlasını karşılarlar. Bu kadınlar okuma yazma bilmemelerine karşın, kendilerine verilen emirleri ezberlerler ve direnişçiler arasındaki haber akışını sağlarlar. Askerlere üniforma dikerler, onlar için yemek yaparlar, çamaşır yıkarlar. Hatta zamanla iğne yapmayı öğrenerek yaralı yurttaşlarına yardım ederler.

Bu bağlamda, Fransızlara karşı birlik olan Cezayirli kadınlar ve erkekler arasındaki ilişki değişir. Örneğin kadınlar eskiden erkeklerin yanında bile oturamazken, direniş döneminde babaları ya da erkek kardeşleri ile oturup ülkelerinin geleceği konusunda konuşmalar yaparlar. Dağda tanıdıkları ya da tanımadıkları bütün erkeklerle aynı sofrada yemek yiyebilirler. Peçe takmak zorunda da değildirler artık. Direnişe katılan kadınların kazandıkları özgürlüklerden biri de eş seçimidir. Dağda askerler ile birlikte savaşım veren kadınlar, artık Süleyha gibi kendi istedikleri kişiyle evlenirler.

*“Erkekler haklı değildir artık. Kadınlar da sessizlikten kurtulur. Kurtarıcı bir kavga içinde, sömürgecilikten kurtulmak için razı olduğu fedakarlıklar içinde, Cezayir toplumu kendini yeniler ve kadın-erkek ilişkilerinde o güne dek duyulmamış değerleri ortaya çıkarır. Kadın, erkeğin tamamlayıcısı olmaktan çıkar. Toplumdaki yerini, bileğinin hakkıyla söke söke alır”* (Fanon, 2012: 104).

Nitekim kadınların toplumsal konuları tamamen değişir. Kadınlar erkeğin üstünlüğü düşüncesini reddederek kendilerinin de erkekler gibi bir birey olduğunun ayırımına varırlar. Söz konusu durum Süleyha gibi kadınlar aracılığıyla gerçekleşir. Hem babasından aldığı destek hem de cesareti ile Cezayirli kadınlardan her zaman önde olan Süleyha, kendisinden sonra gelecek kız çocukları için de büyük adımlar atar.

## 2) Chenoa Dağı’nda Çağdaş Bir Kadın: Leïla

Yapıtlarında genellikle kadınlara söz hakkı veren Assia Djebar *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* adlı filminde bir yandan kadınların birlikler oluşturarak seslerini duyurmaları gerektiğini vurgularken, diğer yandan çağdaş Cezayirli kadını konu edinir. Djebar 1979 Venedik Film Festivali’nde Uluslararası Eleştirmenler ödülü aldığı bu filmi, 1913 yılında Cezayir’de bir süre kalan Bela Bartok adlı müzisyene adar ve bunu *Mezarı Olmayan Kadın* adlı yapıtında dile getirir: *“Film, aynı zamanda Bela Bartok’a adandı”* (Djebar, 2013: 13).

“Nouba” kelimesi, Abbasiler dönemindeki bir müzisyen topluluğunu simgeler. Endülüs Emevileri bu kelimeyi müzik ile özdeşleştirirken, Fransızca’da kutlama ya da düğün anlamı taşır (Déjeux, 1984: 23). Nitekim film kadınların müzikleri ve şarkıları aracılığıyla izleyicilere aktarılır. Djebar müzikal bir hava yarattığı filmi çekerken Cezayirli kadınların içinde buldukları durumu düşünür. Bu nedenle filmi gerçekleştirmek için öncelikle sinema şirketlerine değil, televizyon servislerine gider. Çünkü 70’li yıllarda çok az kadının sinemaya gittiğinin bilincindedir. Ancak Cezayir

toplumunda, televizyon izleyen kadınların sayısı her geçen gün artmaktadır.

*“1974 yılında Fransa’ya tekrar geri gelmiştim ve ne yapmak istediğimi bilmiyordum. (...) Romanlarımın uyarlaması için bana bir sözleşme imzalama teklifinde bulunan televizyon servislerine gittim. Onlara, romanlarımın uyarlamasının beni çok ilgilendirmediğini söyledim. Çocukluğumun dağlarına gidip oradaki kadınlarla konuşabilmek için onlardan bir araba ve bir mühendis istedim. Bir de şöför verdiler. (...) Şöför ve teknisyen zamanlarını diğer erkeklerle geçiriyorlardı, ben kadınlarla konuşuyordum”* (Dormoy, 1997: 244-245).

Djebar iki ay boyunca Chenoua bölgesinin kadınlarıyla görüştüktan sonra, onların seslerini, çığlıklarını, şarkılarını, fısıltılarını ve hayallerini 1978 yılında izleyicilerle buluşturur. Bir ağacın üzerinde tek başına oturan bir kız çocuğu ile başlayan film, daha ilk sahneden izleyicileri derin düşüncelere sürükler çünkü bu kız yıllar önce sömürgecilerden saklanan bir kızı simgeler.

Film bu küçük kızla başlamasına karşın, ana izlek Leïla adında otuzlu yaşlarında çağdaş bir kadın çevresinde gelişir. Leïla bağımsızlık savaşı sonrasında çağdaşlaşan Cezayirli kadınların bir göstergesidir. O savaş sırasında ülkesinden ayrılıp Batı’ya yerleşen bir ailenin kızıdır bu nedenle tam bir Batılı gibidir. Mimar olan genç kadın, bir gün eşi ve kızı ile birlikte Chenoua Dağı’nda yer alan doğduğu kasabaya savaş sırasında kaybolan kardeşini aramak için geri döner. Bu nedenle herkese sorular sorarken hem kardeşini hem de geçmişini arar.

Kadınları erkeklerin boyunduruğu altında yaşamaya zorlayan Cezayir toplumunu, gelenekleri ve ataerkil düzeni her olanakta eleştiren Djebar filmde kadını etkin bir özne konumuna yerleştirirken, erkeği suskunluklara mahkum eder. Örneğin, genç ve güzel Leïla zamanla eşine olan sevgisini yitirir bu nedenle film boyunca genç kadın ve eşi arasındaki ilişki son derece soğuktur. Bu durumun bir diğer nedeni de Leïla’nın eşinin attan düştüğü için tekerlekli sandalyede yaşamak zorunda olmasıdır. Bu nedenle genç adam kendini güçsüz hisseder ve çok az konuşur. Bu bağlamda Assia Djebar erkeğin fiziksel ve duygusal açıdan olmak üzere iki güçsüzlüğünü gözler önüne serer. Tekerlekli sandalyede yaşamak zorunda olduğu için fiziksel olarak, Leïla ile iletişim kuramadığı, onunla uyuyamadığı, gezemediği, birlikte olamadığı ve genç kadın uyurken ona sadece uzaktan bakabildiği için de duygusal anlamda güçsüzdür.

Film boyunca genellikle arka planda yer alan Leïla’nın eşi aslında bütün erkekleri simgeler. Bu bağlamda Djebar’ın bütün erkekleri susturarak geleneksel erkeğin izlerini silmeye çalıştığı, kadınlar için savaşarak onlara özgürlük sunduğu açıktır. Djebar yarattığı Leïla karakteriyle amacına ulaşır çünkü Leïla istediği zaman eve gelir, evden çıkar, sokaklarda dilediğince dolaşır, savaşa katılan kadınlarla sohbet eder. Bir evden ötekine geçerken de gelenek-modern, tarih-şimdi arasında ikilemlere sürüklenir ve sürekli olarak kendi kendine şunları söyler:

*“Onbeş yaşındaydım  
Yüz yıllık acılarım vardı*

*Konuşamıyordum  
Kendime şunları söylüyordum:  
Başka bir yere gitmek  
Suyun öteki tarafına gitmek  
Onbeş yaşındaydım  
Yüz yıllık acılarım vardı  
Fısıldayan şimdi mi  
Yoksa geçmiş mi?”*

Geçmiş-şimdi ekseninde sunulan olaylar karşısında ikilemler arasında kalan Leila'nın kardeşini bulabilmek için konuştuğu kadınlar ve kendisi çok farklıdır. Onun konuştuğu köylü kadınların hepsinin başları örtülüdür; hala üzerlerindeki geleneklerin ve sömürgecinin izlerinden kurtulamamışlardır. Ancak Leila yaşanan köklü değişimin göstergelerinden biridir bu nedenle onun kıyafetleri son derece çağdaştır. Leila'nın Batılılara benzeyen özelliklerinden bir diğeri de araba kullanmasıdır. Kadınların eskiden evlerinde tutsak oldukları, sokağa bile çıkamadıkları düşünüldüğünde, Leila'nın araba kullanması ve istediği her yere özgürce gidebilmesi, kadınların savaştan sonra edindikleri özgürlüğü simgeler.

Filmde dikkat çeken noktalardan biri de dil ögesidir. Eski dönemlerde Cezayirli erkekler ve kadınlar Fransız dilini öğrenmeyi reddederler çünkü onlar Fransızlaşmaktan korkarlar.

*“Her sömürge halkı, başka bir deyimle, kendi yerel ve orijinal kültür kaynakları söndürülmek ya da toprağa gömülmek suretiyle ruhunda onulmaz bir aşağılık karmaşası yaratılmış her halk, neredeyse bir varoluş koşulu olarak, başka ve yeni bir uygarlığın yayıcısı durumundaki ulusun diliyle, yeni metropol kültürüyle göğüs göğüse bir hesaplaşma içinde bulur kendini”* (Fanon, 2009: 13).

Ama sömürgecinin dilini öğrenmeye başladıktan sonra Avrupalıların gazetelerini okuma, onların radyo ve televizyon programlarını dinleme olanağı yakalarlar. Böylelikle kendi dünyalarından sıyrılarak başka ufuklara yol alırlar. Leila da çok iyi Fransızca konuşur ve Fransız dilinin kendisine sunduğu olanakların bilincindedir. Ancak filmde çoksesselik dikkat çeker çünkü Leila, iç monologlarında Fransızca, kızıyla Arapça, Fransızların yaptığı katliamları öğrenmek için sohbet ettiği köylülerle Berberice konuşur.

Söz konusu çalışmada irdelenen romanın ardından, filmde de görüldüğü gibi, Cezayir'de yaşayan kadınlar savaş sonrasında ataerkil düzeni yıkararak özgürlüklerini elde ederler ama bu düzenin yerleşmesi kolay olmaz. Leila savaş sırasında Cezayir'i terkedip Avrupa'ya yerleşen bir ailenin kızı olduğundan onun, ülkesinin kadınlarıyla kıyaslandığında daha özgür olduğu açıktır. Ancak bütün Cezayirli kadınların Leila kadar özgür olabilmeleri için uzun yıllara gereksinimleri olduğu kesindir.

## SONUÇ

İnsanlık tarihi boyunca anaerkil dönemler dışında kadın, her zaman erkeğin kölesi

olarak görülür. Gerçekten de bu çalışmada irdelenen yapıtlarda vurgulandığı gibi kadın din ve toplum baskısı nedeniyle ötekileştirilir. Cezayirli kadınların içinde buldukları karanlık dünya, sömürgecilerin ülkelerini ele geçirmeleriyle aydınlanmaya başlar. Bu süreçte Süleyha gibi Fransız okuluna gitme olanağı yakalayan bütün kadınlar dışa dönerler. Kadınların olumlu yönde gelişen konumları, bağımsızlık savaşında erkeklere destek olmalarıyla daha da düzelir. Ülkelerinin bağımsızlığı için savaşa katılan kadınlar aslında kendi kaderlerini değiştirirler.

Sonuç olarak sömürgeciliğe karşı açılan savaşın bütün bir ulusun savaşına dönüşmesi Cezayirli kadınlara yeni bir yaşam sunar. Doğdukları andan itibaren erkekler tarafından ötekileştirilen bu kadınlar savaştan iki başarıyla çıkarlar: öncelikle ülkelerini sömürgeci güçlerden temizleyerek bağımsızlıklarını elde ederler. Ardından Cezayir toplumunun sıkı sıkıya bağlı olduğu geleneksel kuralları yıkarlar ve içinde buldukları dipsiz kuyulardan çıkarak özgürleşirler.

#### KAYNAKÇA

- Berktaç, Fatmagül, (2000), *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Déjeux, Jean, (1984), *Assia Djebar Romancière Algérienne Cinéaste Arabe*, Editions Naaman, Paris.
- Djebar, Assia, (2003), *Aşk ve Fantazy*, (Çev: Ayşegül Sönmezay), Can Yayınları, İstanbul.
- Djebar, Assia, (2002), *La Femme Sans Sépulture*, Editions Albin Michel, Paris.
- Djebar, Assia, (2013), *Mezarı Olmayan Kadın*, (Çev: Olcay Geridönmez), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Dormoy, Nadine, (1997), *Ecrivain Françaises Et Francophones*, Europe Plurilingue, Paris.
- Fanon, Frantz, (2012), *Cezayir Bağımsızlık Savaşının Anatomisi*, (Çev: Kamil Çileçöp), Pınar Yayınları, İstanbul.
- Fanon, Frantz, (2011), *L'An V de la Révolution Algérienne*, La Découverte/Poche, Paris.

#### ÖZ

### ASSIA DJEBAR'IN MEZARI OLMAYAN KADIN ADLI ROMANIYLA LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA ADLI FİLMİNDE CEZAYİRLİ KADINLARIN KÖKLÜ DEĞİŞİMLERİ

Assia Djebar, Cezayir kadınının sömürgecilik tarihi boyunca değişen toplumsal konumunu ele aldığı yapıtlarıyla hem Cezayir hem de Fransız edebiyatına damga vuran çağdaş kadın yazarlar arasında yer alır. Kendisi de Cezayirli olan Djebar, ülkesinin kadınlarının içinde bulunduğu durumdan rahatsızlık duyarak yazmaya yönelir. Romanları, öyküleri, şiirleri ve filmleri aracılığıyla Cezayirli kadınların duygularını, düşüncelerini bir başka deyişle söylemek istediklerini anlatarak ülkesinin susturulmuş kadınlarının sesi

olmayı amaçlar. Geleneksel bir toplum olarak nitelendirilen Cezayir, çağdaşlaşmaya, kentleşmeye, sanayileşmeye, bireyselleşmeye, teknolojik gelişmelere ve yeniliklere karşıdır. Geleneklere körü körüne bağlı olan bu toplum, bireyleri de belirli kalıplar doğrultusunda yaşamaya zorlar. Nitekim Kuşaktan kuşağa aktarılan gelenekler, erkeklerin kadınlardan daha üstün olduğunu savunarak, kadınları derin sessizliklere iter. Cezayir kadınının bu durumu Fransız sömürgecilerin ülkelerine gelmesiyle köklü bir değişime uğrar. Sömürgecilerin Cezayir'e yerleştikleri ilk dönemlerde, Cezayirli kadınlar daha da içlerine kapanırlar çünkü yerleşimcilerin kötü tutumları onları korkutur. Ancak zamanla Fransızları gözlemleme olanağı yakalayan ve Cezayir'in sömürgecilere karşı direnişinde erkeklerin yanında yer alan kadınların durumları olumlu yönde gelişmeye başlar. İşte bu çalışmada Cezayirli kadınların sömürgecilik, başkaldırı ve Cezayir bağımsızlığı sürecinde değişen konumları Assia Djébar'ın *Mezarı Olmayan Kadın (La Femme Sans Sépulture)* adlı romanıyla, *La Nouba Des Femmes Du Mont Chenoua* adlı filminde irdelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Assia Djébar, Cezayir savaşı, sömürgecilik, kadın.

### **ABSTRACT**

#### **ALGERAN WOMEN'S RADICAL EVOLUTION IN ASSIA DJEBAR'S NOVEL CALLED *LA FEMME SANS SEPULTURE* AND FILM CALLED *LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA***

Assia Djébar is among the contemporary woman writers, who mark both Algerian and French literatures through her works that deal with the changing station of Algerian woman during the history of colonialism. Djébar, who is also Algerian, turns towards authoring since she is troubled with the situation that Algerian woman are in. She aims to be the voice of silenced woman of her country by narrating the sensations and thoughts of Algerian women through the medium of her novels, short stories, poems and films. Algeria, which is characterized as a conventional society, is averse to becoming contemporary, urbanization, industrialization, individualization, technological advancements and innovations. This society that is attached to tradition blindly, enforces the individuals to live in the direction of determined boundaries. Hence the customs that are inherited from generation to generation, cause women to lapse into silence by defending that men are predominate to women. This situation of Algerian woman undergoes a drastic change with the arrival of French colonialists to their country. During the early times of colonialists's settling into Algeria, Algerian women become more introverted because bad attitudes of the settlers frighten them. But then over time, the statuses of women who have the chance to observe the French and who take sides with men in Algeria's resistance against colonialists, begin to improve positively. Consequently, Algerian women's changing statuses in the processes of colonialism, revolt and Algeria's independency will be scrutinized in this study through Assia Djébar's novel named as *La Femme Sans Sépulture* and film called *La Nouba Des Femmes Du Mont Chenoua*.

**Key Words:** Assia Djébar, Algeria, Colonialism, Woman

## KIBRIS TÜRK SÖZ VARLIĞININ BELGELENMESİNDE BENER HAKKI HAKERİ'NİN ÇALIŞMALARI

**Gürkan Gümüştam\***

### **Giriş\*\***

Bener Hakkı Hakeri şiir, hikâye, deneme gibi edebî türlerde verdiği eserlerle beraber; araştırmalarıyla Kıbrıs Türk kültürüne, tarihine ışık tutmaya çalışmıştır. Araştırmacı kimliğini Kıbrıs Türk ağızları üzerine de yönelten Hakeri, uzun yıllar halk ağzından derlediği ve taradığı eserlerden belirlediği malzemeyi, kendi gözlemleriyle birleştirip sözlük hâline getirmiş, alanda genel amaçlı ilk sözlüğü yayımlamayı başarmıştır.

1936'da Limasol'da doğan Hakeri, Lefkoşa Türk Lisesi'ni bitirdikten sonra Yüksek öğrenim için Türkiye'ye gider. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünden mezun olunca Kıbrıs'a döner. İlkokul öğretmenliği ve Bekirpaşa Lisesi'nde felsefe öğretmenliği yapar. Öğretmenliğe 1983 yılına dek devam eden Hakeri, emekliliğin ardından vefatına değin önce Söz, ardından Kıbrıs gazetelerinde köşe yazarlığı yapar.

Hakeri'nin *Lefkoşa'nın Fethi* (1956 ve 1962), *Şiirlerle Nasrettin Hoca* (1956), *Aşkların Aşk* (1962), *Limasol Türk Savunması* (1964), *Limasol'da İkinci Plevne Savunması* (1965), *İnsan Niçin Okur?* (1979), *Kıbrıs'ta Halk Ağzından Derlenmiş*

\*Doç. Dr., Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
El-mek: [gurkangumusatam@hotmail.com](mailto:gurkangumusatam@hotmail.com), [ggumusatam@ciu.edu.tr](mailto:ggumusatam@ciu.edu.tr).

\*\* Bu inceleme, KIBATEK tarafından düzenlenen "Uluslararası Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları" sempozyumunda sunulan bildiriden geliştirilerek hazırlanmıştır.

*Sözcükler Sözlüğü* (1982), *Kıbrıs'ta Tarihi Eserler* (1983), *Kıbrıs Tarihi* (1985), *Başlangıcından 1878'e dek Kıbrıs Tarihi* (1993), *Kıbrıs Türk Ansiklopedisi* (1992), *Hakeri'nin Kıbrıs Türkçesi Sözlüğü*, (2003) adlarıyla birçok kitabı yayımlanır. Maddi sıkıntılar nedeniyle hazırladığı eserlerinin bir bölümünü de kendi geliştirdiği baskı tekniklerini kullanarak yakın çevresiyle paylaşır.

Çok yönlü bir kimliğe sahip olan Hakeri'nin edebî yanı bu incelemenin sınırlarını aşacağından, konu araştırmacının sözlükçülüğüyle sınırlı tutulmuştur.

İncelemenin birinci bölümünde Kıbrıs Türk söz varlığı üzerinde yürütülen çalışmalar değerlendirilecek ve kronolojik sıraya göre hazırlanan sözlükler tanıtılacaktır. Çalışmanın ikinci bölümü Hakeri'nin Kıbrıs Türk söz varlığıyla ilgili çalışmalarına ayrılmış; sözlükçülük açısından sahadaki diğer eserler de dikkate alınarak karşılaştırmalı şekilde değerlendirmelere gidilmiştir.

### **I. Kıbrıs Türk Söz Varlığını Derleme Çalışmalarının Gelişim Süreci ve Çalışmaların Günümüzdeki Durumu**

Yazı dili ölçünlü hâle getirilmiş, metinler aracılığıyla izlenebilecek bir malzemeye sahiptir. İstanbul Türkçesi, yazı dili durumuna getirilirken işlenip geliştirilmiş; edebî yapıtların, yasaların, ilmî eserlerin vb. yazımı için ölçünlü hâle getirilmiştir. Günün ihtiyaçlarına göre de hâlâ geliştirilmeye devam etmektedir. Yazı dilindeki standartlaşmaya karşılık; ağızlar genellikle yazılı kaynaklarla takip etmenin mümkün olmadığı, sözlü dilde ortaya çıkan söz varlığını içermektedir.

Ağızlara ait söz varlığının utulmadan tespiti ve belirlenen söz varlığının yazı dilinin geliştirilmesinde kullanımı ağız sözlüklerinin gerekliliğine işaret etmektedir. Öte yandan, Türkiye Türkçesinin her yönüyle betimlenebilmesi, İstanbul Türkçesi yanında, yazı dili durumuna getirilmemiş tüm kollarını tespit etmekle gerçekleşecektir. Batı Grubu Anadolu ağızlarıyla örtüşen, ancak kendine has özellikleriyle Türkiye Türkçesi ağızları arasında bağımsız bir kol hâlinde gelişen Kıbrıs Türk ağızlarını tüm yönleriyle incelemek de, bu nedenle önem taşımaktadır.

Kıbrıs Türkleri yazı dili olarak ölçünlü dili kullanmasına rağmen, günlük dilde genellikle mensubu olduğu bölgenin yöresel ağızını tercih etmektedir. Bölgeden bölgeye farklılık taşıyan bu ağızlar toplamına genel bir adlandırmayla, "*Kıbrıs Türk ağızları*" şeklinde isimlendirmek uzlaşmıştır. Kıbrıs Türkleri üzerinde çalışmaların başladığı ilk yıllarda '*Kıbrıs Ağızı*' terimi tercih edilirken ilerleyen yıllarda, '*Kıbrıs Türkçesi*', '*Kıbrıslı Türkçe*', '*Kıbrıslıca*' vb. gibi isimler de kullanılmasına rağmen; her yerleşim biriminde farklı dillik özelliklerin olduğu görülünce '*Kıbrıs Türk Ağızları*' terimi yaygınlaşmıştır.

Kıbrıs Türk söz varlığını derlemeye yönelik ilk çalışmalar ancak 1950'li yılların başında gerçekleşmiştir. TDK, 1952-59 arasında Türkiye Türkçesi ağızlarından kelime derleme çalışmalarının sınırlarını genişletme kararı alınca Kıbrıs, Kerkük, Bulgaristan, Yunanistan, Yugoslavya gibi coğrafyalardan da derlemeler yaptırır. Bu sayede ilk kez Baf, Larnaka, Limasol, Lefkoşa ve Mağusa'dan farklı isimlerle 1030 fiş hazırlanır

(Gümüşatam, 2009: 484). Gönderilen fişler sonucunda, Derleme Sözlüğü'ne Kıbrıs Türk ağızlarından 350 kelimenin girdiğı belirlenmiştir. Bu sayı Derleme Sözlüğü'nün Kıbrıs Türk ağız araştırmalarına hizmet edecek yeterlikte olmadığını göstermektedir. Ancak, derlenen malzemenin Kıbrıs Türkleri'nin kuzeyde toplanmadan evvelki tarihlerine ait olması, ileride yapılacak karşılaştırmalarda araştırmacılara yardımcı olacaktır.

Doğrudan Kıbrıs Türk söz varlığını belirleme amaçlı ilk inceleme Hasan Eren'e aittir. Eren, 1959'daki üç aylık saha çalışmasıyla Abohor (Cihangir), Fota (Dağyolu), Görneç, Sinde (İnönü), Poli, Konedra (Gönendere), Çatoz (Serdarlı), Lefkoşa, Gaziviran (Gaziveren), Bladan (Çınarlı), Agrida (Ağırdağ) bölgelerinden belirlediğı kelimeleri etimolojik açıdan inceler. Elde ettiğı bulgulardan yola çıkarak Kıbrıs Türkleri'nin Konya, İçel, Antalya, Alanya gibi bölgelerden Kıbrıs'a iskan ettirildiğini savunur (Eren, 1963: 50).

Eren Kıbrıs'tan derlediğı malzemeyi genişletip sözlük hâline getirmemiştir. Bu açıdan araştırmacıyı Kıbrıs Türk ağızları sözlük çalışmalarının dışında tutmak doğru olacaktır. Kıbrıs Türk ağızları üzerinde genel amaçlı ilk sözlük çalışmasını Bener Hakkı Hakeri denemiştir. Araştırmacı derlediğı malzemeyi 1982 yılında "*Kıbrıs'ta Halk Ağzından Derlenmiş Sözcükler Sözlüğü*" adıyla kitap hâline getirdi. Yaklaşık iki bin kelimeye yer verilen bu sözlüğü sonraki yıllarda genişleten Hakeri, 1992'de çıkardığı "*Kıbrıs Türk Asiklopedisi*" adlı yapıtına da alır. Bu eserde derlenen kelime sayısı deyimler ve diğerk kalıp sözlerle beraber dört bine ulaşır. Araştırmacı, arka arkaya genişletmelerle son hâlini 2003 yılında verdiğı sözlüğünü "*Hakeri'nin Kıbrıs Türkçesi Sözlüğü*" adıyla (2003) yayımlar. Bu eserde kelime sayısı yedi bine ulaşmıştır.

Kıbrıs Türk söz varlığı üzerinde derleme çalışmaları yürüten bir diğerk Kıbrıslı araştırmacı Mustafa Gökçeoğlu'dur. Gökçeoğlu ilk derleme çalışmalarında tematik sözlükler hazırlama yolunu seçerek atasözü ve deyimlere yönelir. 1991'deki birinci baskının ardından düzeltme ve eklemelerle *Kıbrıs Türk Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*'ne 1997'de son hâlini verir.

2003 yılında ikilemelere yönelen Gökçeoğlu, "*Kıbrıs Türk İkillemeleri ve Yansıma Sesleri Sözlüğü*"nü; 2007'de "*Kıbrıs Türk Takmaadlar ve Unvanlar Sözlüğü*"nü yayımlar. Bu sözlüklere ilişkin tanıtma ve eleştiriler geçmişte tarafımızdan yapılmış olup incelemenin sınırlarını aşacağından burada ele alınmayacaktır\*.

Gökçeoğlu'nun tematik çalışmalarının ardından Kıbrıs Türk söz varlığını genel amaçla ele alan bir çalışmaya girişir. 2008 yılı sonunda basılan ve 2009 yılında İş Bankası tarafından dağıtımı yapılan eserde, maalesef bir sözlükte görülmemesi gereken birçok teknik aksama ve bilgi hatası mevcuttur. Hakeri'nin sözlük çalışmasından sonra yayımlanan eserde, Gökçeoğlu'nun sözlükçülük açısından nispeten daha zayıf bir eser meydana getirdiğı burada dile getirilmelidir.

Kıbrıs Türk söz varlığı üzerinde tek etimolojik sözlük çalışması Orhan Kabataş'a

\* İlgili yayın için bk. Gümüşatam, Gürkan (209), "Kıbrıs Ağzı Üzerine Hazırlanan Sözlükler ve Bu Sözlüklerdeki Yöntem Sorunlar", *Turkish Studies* V:17, s: 481-504.



aittir. 2007’de birinci basımını *Kıbrıs Türkçesinin Etimolojik Sözlüğü* adıyla yapan Kabataş, sonraki yıllarda ekleme ve düzeltmelerle sözlüğünü birkaç kez daha yayımlar.

## **II. Hakeri’nin Kıbrıs Türkçesi Sözlüğü ve Bener Hakkı Hakeri’nin Kıbrıs Sözlük Yazarlığında Yeri**

Uzun yıllar eksikliği hissedilen Kıbrıs Türk ağızlarına yönelik sözlüklerin ilki Hakeri’ye aittir. Hakeri’nin sözlüğünüyse Gökçeoğlu tarafından hazırlanan *Kıbrıs Türk Ağızları Sözlüğü* izlemiştir. Bu iki eserin yanında, etimolojik amaçlarla hazırlanan *Kıbrıs Türkçesinin Etimolojik Sözlüğü* (2007), alanda duyulan ihtiyaca cevap vermektedir.

Yukarıda dile getirilen çalışmalara kadar Kıbrıs Türklerinin dili, edebiyatı, kültürü üzerindeki incelemeler genellikle lisans öğrencilerinin bitirme tezleriyle sınırlı kalmıştır. Çoğuysa, küçük bir bölgenin folklorik ve dillik özelliklerini bir arada, ana hatlarıyla betimlemeyi amaçlayan monografik çalışmalardır. Amatör kişilerce hazırlanan bu incelemeler, birçok açıdan hataları da içinde gizlemektedir\*.

Bahsedilen monograflerin seslik, kısmen de biçimlik verileri betimleme çabası, söz varlığının ihmâl edilmesine yol açmış; araştırmacıların ihtiyacına cevap verebilecek bir ağız sözlüğünün hazırlanmasını geciktirmiştir. Bu tutum Türkiye Türkçesi ağız araştırmalarıyla ilgili öteki sahalarda için de geçerlidir. Ağız incelemelerinin ilk dönemlerinde monografler oluşturmak, oluşturulan monograflerde, derlenen metinlerin daha kolay anlaşılması için eserin sonuna sözlük eklemek yeterli görülüyor, kelime listeleriyle yetiniliyordu. Ancak, ağız çalışmalarında metin derleme ve dillik incelemeler kadar sözlük çalışmaları da o derece önemlidir. Her aşamanın da kendine özgü ilke ve yöntemleri bilinmeden başarılı eserler meydana getirilemez (Gökter, 2010: 68).

Alandaki boşluğu doldurmak üzere 1982 yılında ilk sözlük denemesini yapan Hakeri, sözlüğüne bugünkü hâlini ancak 2003 yılında verebilmiştir. Araştırmacı, tarama ve derlemeleriyle meydana getirdiği sözlüğüne; Kıbrıs Türk ağızları üzerindeki bilgi ve tecrübeleriyle son hâlini vermiş, neticede ana metni üç yüz yirmi beş sayfayı bulan *‘Hakeri’nin Kıbrıs Türkçesi Sözlüğü’* ortaya çıkmıştır.

Sözlüğünü Kıbrıs’ın belli bir bölgesi ile sınırlı tutmayan yazar, konu sınırlaması yapmayarak sözlükçülük literatüründe *‘genel amaçlı’* denen türde bir eser meydana getirmiştir. Kıbrıs Türklerinin günlük dilde yaygın kullandığı veya daha seyrek tercih ettiği kelimeleri, belli bir gruba özgü kullanımları sözlüğe alması; iç maddelerde kimi atasözlerine, deyimlere, birleşik sözcüklere vb. yer vermesi bu türdeki sözlüklerin genel yapısına uygundur.

Taradığı metinlerden tespit ettiği kelimeleri, yine buradaki örneklerle desteklemesi araştırmacının yarı tanıklı bir eser meydana getirdiğini göstermektedir.

\* Eleştiriler için bk. Argunşah, Mustafa (2009), “Kıbrıs Ağzıyla İlgili Yayınlanmış Çalışmalara Eleştirel Bir Bakış”, *Kıbrıs Konuşuyor* (hızl. Rıdvan Öztürk), İstanbul: Kesit Yayınları, s. 63-74.

## II.I. Hakeri'nin Sözlüğü Tertip Ederken İzlediği Yol:

1. Araştırmacı her sayfada kelimeleri ikişer sütun hâlinde düzenler.

2. Madde başlarını küçük harflerle ve koyu renkte yazar. Madde başı sözcükleri ‘:’ işaretiyle madde içinden ayırma yoluna gider.

3. Madde başı sözcükleri ağızda söylendikleri şekliyle yazıya aktarmaya çalışır, ancak fonetik özellikleri yansıtmak üzere çevriyazı işaretlerinden yararlanmaz. Bu yüzden, Kıbrıs Türk ağızlarının karakteristik seslerinden nazal /ŋ/, diş ünsüzü /n/'den; dip-damağa kayan /g/ sesi de art-damak sesi /g/'den ayrılamamıştır:

A. **gariz\***: Birine karşı kötülük yapma isteği. @ Garaz; Garez. –Ar.- (2003: 109)

B. **gandil: 1**. Yandıktan sonra oluşan içi su dolu kabarcık... (2003: 107)

C. **ilan (I)**: Sürüngelemlerden, ayaksız, ince ve uzun olanların genel adı... (2003: 155)

A'daki örnekte /g/ sesi art-damak ünsüzüyle B'de /k-/ > /g-/ tonlulaşması sonucu dip-damağa kayan bir başka ses ortaya çıkmıştır. Araştırmacının bu tür seslik farkları yansıtmaması sözlüğünü eleştiriye açık bırakmıştır. Öte yandan, C'deki gibi birçok sözcükte söyleyişi yansıtmaya çalışması, ölçünlü dille söyleyiş açısından ayrılan örnekleri madde başı yapması dikkate değerdir.

4. Hakeri, kullandığı kısaltmaları XIII ve XIV numaralı sayfalarda iki şema hâlinde açıklamıştır. Şemaların ilkinde, açıklama bulunmamasına rağmen, taradığı eserlerin kısaltmalarını buraya topladığı anlaşılmaktadır. İkinci şemada dil adlarına ilişkin kısaltmalar, kelimenin kullanım yerine ilişkin bilgiler, tarihî dönemler ve benzeri açıklanmıştır:

KISALTMALAR (I)

BVİY – Bir Varmış İki Yokmuş

BY – KKTC'nin Batı Yakası... (2003: XIII)

KISALTMALAR (II)

Alm – Almanca'dan...

çd – Çocuk dilinde...

esk. – Eskiden... (2003: XIV)

5. Madde içlerinde sözcük türüne yer vermek istemeyen araştırmacı, bu sebeple sözcük türlerine ilişkin kısaltmalar kullanmamıştır. Hakeri'nin bu tutumu eleştiriye açıktır.

\* Hakeri'nin sözlüğünden alınan maddeler üzerinde tasarrufa gidilmemiş, gerekli görülen hâllerde (...) işareti ile madde kesilmiştir.

6. Madde başı sözcüğü bir başka sözcükle ilişkilendirmek, kökenini göstermek vb. gibi amaçlarla (P, ~, <) vb. işaretlerden yararlanır. Bu işaretleri hangi amaçla kullandığını sözlüğün girişinde bir şemayla açıklar.

## II.II Hakeri'nin Sözlükte İçeriği Belirlerken İzlediği Yol:

1. Araştırmacı, sözlüğünde ölçünlü dilde bulunmayan kelimelere yer vermiştir. Bunlar arasında, ölçünlü dilde kullanımdan kalkan Türkçe kökenli sözcükler [*'koşmar'* (2003: 188) v.], Kıbrıs Türk ağızlarında türetilen sözcükler [*'ayakça'* (2003: 16) vb.], yabancı dillerden alınan sözcükler [*'filil: (İng.) 1. Sinek, sivrisinek gibi ilaçları püskürtmek için kullanılan ilaç...'*] bulunmaktadır. Öte yandan ölçünlü dilden farklı anlam taşıyan [*'ağarık: 1... 2. Açık, temiz, parlak...'*]\* ya da yazı dilinden farklı söylenen sözcükleri [*'gundura' < kundura* (2003: 132) vb.] alması genel amaçlı ağız sözlükçülüğüne uygun bir yoldur. Bu tutum araştırmacının konu üzerinde kelime seçerken bilinçli davrandığını göstermektedir.

2. Araştırmacı sözlüğünü madde başı sözcük, sözcüğün kökeni, tanımı ve örnek cümle şeklinde düzenlemiştir:

**gursa:** (İt.) Bir taksi şirketi ya da yazıhanesine bağlı şoförlerden her birinin çalışma saatleri içerisinde müşteriyi bir yerden başka yere götürme veya getirme işlemi. Ör: Bush, Kamp'a yollandı. 'Gursa' parasını aldı. Beş şilin. (YYL., Gursa Gursaya, s. 29). (2003: 133)

3. Hakeri, TDK Türkçe Sözlük'te olduğu gibi, Türkçe olan kelimelerde köken açıklamasına gitmemiş; yabancı kelimelerin hangi dilden alındığınıysa kısaltmalarla belirtmiştir. Sözlükçülük açısından Hakeri'nin tutumu doğru olmakla beraber, sözlüğün yazımında istikrarlı olamamıştır. Bu nedenle köken bilgileri verilmeyen birçok yabancı sözcük, konunun uzmanı olmayan kişileri yanlış yönlendirmeye açıktır:

**A. bolibif:** (İng.)... (2003: 39)

**A. buluz:** (Fr.)... (2003: 44)

**C. burgulu:** 1. Burgusu olan...(2003: 45)

**D. cibo:** Ucu yassı demirli değnek ki pislik temizlemede kullanılır. (2003: 51)

Üstte verilen örneklerden C maddesi Türkçe olduğu için kelimenin köken bilgisi atlanmıştır. Ancak A, B ve C'de izlediği yolu sürdürmeyen yazar D'deki köken bilgisini atlayınca ödünçlenen sözcüğün Türkçe olarak yorumlanmasına kapı aralamıştır.

Günümüze kadar hazırlanan bölge ağız sözlüklerinde madde başı sözcüğün kökeniyle ilgili iki ayrı tutum gelişmiştir. Bunlardan ilkinde göre, sözlükte madde başı sözcüğün

\* Kelimeye ilişkin yazarın verdiği örnek şöyledir: "Günaydın ağustos güneşi. Günaydın, gökyüzünün ağarık mavisi." Kıbrıs'ta güneşin en parlak olduğu bu dönem dikkate alınınca yazarın kelimedeki anlam genişlemesini isabetli şekilde tespit ettiği anlaşılmaktadır.

etimolojik analizlerine yer vermek gereksizdir. Bu veriler bölge ağız sözlüklerinin değil, etimoloji sözlüklerinin işidir. *TDK Derleme Sözlüğü* bu tutumla yazılan sözlüklere en güzel örnektir. İkinci yaklaşımsa, yabancı kelimelerin morfolojik açıklamalara gitmeden geldiği dili kısaltmalarla belirtme yoludur.

Köken bilgilerini sözlüğe almayan araştırmacılar, bölge ağızları içinde yabancı sözcük sayısının çokluğuna işaret etmekte, köken bilgilerine yer vermenin sözlüğün hazırlanma sürecini geciktireceğini vurgulamaktadır (Tor, 2004). Bölge ağızlarında seslik değişimler sonucu yalancı eş değerli sözcüklerin ortaya çıkışı da köken bilgilerinin açıklanmasında sözlük yazarının karşısında duran bir diğer güçtür.

Köken bilgisi verilerinin güçlüğüne rağmen, ağız sözlüklerinde bu verilere yer vermek pratikte yararlıdır. Bu sayede:

- Yabancı kelimelerin karşılaştırmalı incelemeler sonucu yerleştiği ağızda nasıl şekillendirildiği görülür. Sözcüğün o ağızda geçirdiği ses, kullanım ve anlam değişimleri belirlenir.

- Bölge ağızında söz varlığını oluşturan katmanlar görülür.

Hakeri, ikinci yolu seçerek ileride yapılacak karşılaştırmalı dil çalışmalarının önünü açmaya çalışmıştır. Diğer yandan, genellikle kaynak dile yaptığı göndermeleri yeterli görmesi, detaylı etimolojik/ morfolojik bilgilere girişmemesi sözlüğün amacından uzaklaşmasını engellemiştir.

4. Hakeri, madde başı sözcüğün köken bilgisiyle ilgili kısaltmayı bazen yetersiz görür. Kaynak dildekine göre anlamında veya söylenişinde vb. farklılık yaşanan bazı örnekleri parantez içinde açıklar:

**A. bandabuliya:** (Grk. Pantapolion: Bakkal dükkânı). Yiyecek eşyanın tatil günleri dışında, iş saatleri sırasında, birçok satıcılar tarafından satıldığı üstü kapalı büyükçe pazar yeri... (2003: 22)

**B. garutsa:** (İt. Carozza)... (2003: 109)

5. Kıbrıs Türk ağızlarına dolaylı yollardan yerleşen sözcüklerin gösterimine de özen gösteren araştırmacı, bu amaçla ‘<’ işaretinden yararlanmıştır:

**A. banana:** (İsp. < Por. Gine Sahili’ndeki özgün adından)... (2003: 22)

**B. masıra:** (Grk. < Far.)... (2003: 212)

Araştırmacının köken bilgilerini verme konusundaki tutumu başarılı olmakla birlikte; etimolojik çalışmaların zorluğu, Hakeri’nin bu alanda uzman olmayışı, elindeki kaynaklardan edindiği bilgilere bağlı kalması, verdiği etimolojik bilgilere temkinli yaklaşılmasını gerektirmektedir.

6. Hakeri, bölgeler arasında farklı söyleyiş biçimleri bulunan kelimeleri gösterirken en yaygın olandan hareket eder. Yaygın kullanılan madde başı sözcüğün karşısında öteki şekillere gönderme yapar. Yaygın olmayan örnekleri açıklamadan kullanıcıyı (P)

işaretiyle yaygın örneğe yollar. Sözlük bilim ilkeleriyle örtüşen bu tutum maddeler arasında bağlantı kurulması açısından oldukça önemlidir:

**covafiya:** Ð kavafa. (2003: 54)

**kavafa (covafiya):** Sedefotugillerden, sıcak ülkelerde yetişen, kabuğu ve odunu hekimlikte kullanılan küçük bir ağaç... (2003: 173)

Araştırmacı, maddeler arasındaki ilişkiyi göstermek için benimsediği bu tutumu uygularken başarısız olmuş, birçok örnekte maddeler arası ilişkiyi sağlam şekilde kuramamıştır:

**A. feslikan (festikan, fislikan):** Ballıbabagillerden, yaprakları güzel kokan ve bunun için saksılarda yetiştirilen bitki... (2003: 97)

**B. festikan (fislikan): Ð feslikan.** Ör: Ölülerin cennete festikan kokuları arasında dolaşacağına inanıldığından... (2003: 98)

**C. fislikan (feslikan, festikan):** Ballı babagillerden, Akdeniz ülkelerinde yetişen, yaprakları güzel kokulu, beyaz ve pembe çiçekli, bir yıllık ve otsu bir süs bitkisi... (2003: 101)

Üstte verilen A, B, C maddelerinden ilki yaygın olan kullanım olarak belirlenmiş, B ve C'ye göndermede bulunulmuştur. B maddesinde beklenildiği gibi A'ya gönderme yapılmakla yetinilmesine karşın, aynı tutum C'de sergilenememiştir. Böylece aynı kavram iki ayrı maddede, ayrı ayrı ifadelerle tanımlanmış, sözlükten beklenen ilişkili maddeler arası uyum bozulmuştur.

Kimi madde başı sözcüklerde, kelimenin öteki varyantlarına gönderme yapmasına rağmen yazar, bu varyantlara sözlüğün ilgili bölümünde yer ayırmamıştır.

**foni** (funi, honi): (Grk. Honi)... (2003)

Üstte verilen örnekte Hakeri, diğer varyantlara gönderme yapmasına rağmen sözlüğün ilgili bölümlerinde bunlar unutulmuş, sözlüğe alınmamıştır. Öteki varyantlardan birini arayan kullanıcıya bu anlamda sözlük yardımcı değildir.

7. Hakeri, sözcük türlerine ilişkin bilgilere yer vermemiştir. Hazırlanan birçok bölge ağız sözlüğünde de aynı tutum benimsenmiştir. Ancak bu seçim hem bölge ağızları arasında hem de bölge ağızıyla ölçünlü dil arasında anlama bağlı olarak sözcük türündeki değişimleri karşılaştırmak için sözlüğü devre dışı bırakmaktadır. Öte yandan, fiilleri -mA/ -mAk eylemlik biçiminde vermesi onları ad soylu öteki kelimelerden ayırmada yardımcı olmuştur:

**bazlamak:** 1. Hayvan ya da insanı boğazından keserek öldürmek... (2003: 27)

8. Madde başı sözcüğün, içte betimlenerek açıklanması, bölge ağız sözlüklerinden de beklenen bir tutumdur. Hakeri'nin birçok sözcüğü açıklarken buna uygun davrandığı görülür:

**balçıĝı:** Bitkiler üzerinde yaşayan ve bitki özsuyu emerek yaşayan, kimi sokucu emici böceklerin dışarıya attıkları tatlı sindirim atıkları... (2003: 21)

Araştırmacı bazen de betimleyerek açıkladıĝı sözcüğün ölçünlü dildeki karřılıĝını '@' işaretinin yardımıyla gösterir:

**A. böyün:** 1. İçinde bulunmakta olduĝumuz gün. 2. İçinde bulunduĝumuz çağ, zaman. @ Bugün. (2003: 42)

**B. gırık:** Aralarında yolsuz ilgiler bulunan kadın ve erkekten her biri... @ Kırık. (2003: 118)

**C. gıymık:** Pek küçük ve sivri tahta ya da kemik parçası. @ Kıymık. (2003: 118)

Araştırmacı kimi maddelerin açıklanmasındaysa genel eğilimin dışına çıkmış, ses deĝişmeleriyle ölçünlü dilden ayrılan kelimelerin ölçünlü dildeki karřılıĝını vermekle yetinmiştir:

**A. böyük:** Büyük... (2003: 42)

**B. gartık:** Artık... (2003: 109)

**C. gibin (R):** Gibi... (2003: 119)

**9.** Bölge aĝzı sözlüklerinde ölçünlü dil hedef alınarak burada kullanılmayan yerli ve yabancı sözcükler, söyleyişi deĝişen söz varlıĝı sözlüĝe alınır. Bununla beraber, sözlükte ortak olan kimi kelimelere de yer verilmesi uygundur. Genelde söylenişleri ortak olan, ancak bölge aĝzında anlamı deĝişen kelimeler bu grubun içindedir. Araştırmacı, Kıbrıs Türk aĝızlarında anlam deĝiřmesi, genişlemesi vb. görülen ortak kelimeleri sözlüĝüne almıştır. Madde seçimi konusunda isabetli davranan Hakeri, ilgili sözcüklerin açıklanması sırasındaysa aynı başarıyı gösterememiştir:

**kuşatmak:** 1. Çevresini sarmak. 2. Çevrelemek, çokça bulunmak. 3. Kaplamak. 4. Bele sarılıp baĝlanan şeyleri başkasının beline baĝlamak. [TS] . 5. Düĝünlerde, yeni evlenenlerin yatacaĝı yatakla yorganı kaplama törenini yapmak. (2003: 195)

Madde başı sözcük için içte verilen açıklamalardan dördü ölçünlü dille ortaktır. Bu ortaklıĝı [TS] kısaltmasıyla TDK Türkçe Sözlük'e gönderme yolunu seçen Hakeri de doĝrulamaktadır. Sözcüğün Kıbrıs Türk aĝızlarında kazandıĝı yeni anlamsa beşinci maddede verilmiştir. Bölge aĝzı sözlüklerinden beklenen, ölçünlü dilde görülmeyen kullanımları tespit etmektir. Oysa Hakeri, sözcüğün ölçünlü dilde de bilinen tüm kullanımlarını açıklayarak, gereksiz bir çabaya girişmiştir. Benzer tutumu birçok örnekte sergilemese de, deĝiřik açılardan tenkit edilebilecek hatalara düşmesine yol açmıştır.

**10.** Araştırmacı, sözcüğün her anlamı için 1., 2., 3. biçiminde numaralar kullanmıştır. Ancak, anlama baĝlı olarak sözcüğün deĝişen gramer kategorisine deĝinmemiřtir:

**kalaycı:** 1. Kap yalayan kimse. 2. (mec.) Üstünkörü iş yapan, sahtekâr... (2003: 166)

Üstte verilen madde için Hakeri'nin yaptıĝı birinci tanımdan sözcüğün isim olduĝu

anlaşıyor. Ancak, ikinci örnekte sözcük sıfatlaşmasına rağmen bu yönde uyarıların bulunmaması bir eksiklik olarak değerlendirilmelidir.

**11.** Bugüne kadar hazırlanan bölge ağzı sözlükleri, açıklanan sözcüğün örneklerle desteklenmesine göre tanıklı, yarı tanıklı veya taniksız şekilde düzenlenmiştir. Tanıklı sözlükler genellikle derleme metinlere dayalıdır. Her maddenin tanıklı olması, sözlüğün güvenilirliğini artırmasına rağmen, derlenen metinlerdeki malzemeyle sınırlı olmaları yöredeki söz varlığını tam manasıyla yansıtmamalarına yol açar. Bu anlamda ilgili sözlüklere bölge ağzı sözlükleri değil, metin sözlükleri olarak bakılmalıdır.

Genel amaca hitap edecek sözlüklerde derleme ve tarama sonucu elde edilen malzeme, derleme yapan kişilerin bilgi, gözlem ve deneyimleriyle birleştirilmelidir. İkinci yolu seçen Hakeri, böylece yarı tanıklı bir sözlük meydana getirmiştir. Yarı tanıklı sözlüklerin düzenine uygun şekilde araştırmacı, gerekli gördüğü maddeleri açıkladıktan sonra, sözcüğün kullanım şekillerini gösteren, örnek cümlelerle açıklamalarını tanıklamıştır:

**A. formoza:** Ceviz büyüklüğünde, kırmızı kabuklu, içi sarı, eti sulu, tek ve sert çekirdekli meyvesi olan bir bitki ve bunun meyvesi. Ör. Elma, erik, formoza, zerdali ağaçları vardı. (*GYB.*, s. 371). (2003: 102)

**B. gumbaro:** (Rum) Düğünde güveyiye kılavuzluk eden erkek sağdıç. Ör: Be gumbaro ben onu bunu bilmem zeytin dalı getirin tütünelim, göze gelmeyelim. (*DY.*, s. 34)... (2003: 131)

Hakeri, (Ör:) kısaltmasından sonra açıklamalarını tanıklamıştır. Tanık cümlelerin ardından, örneği aldığı kaynağı yatık hâlde, parantez içindeki kısaltmalarla göstermektedir.

**12.** Araştırmacı, madde başı sözcüğün oluşturduğu birleşik adları, fiilleri, deyimleri vb. iç madde hâlinde gösterir. İç maddelerde madde başı sözcüğü (~) işaretiyle verir, birden fazla kullanım durumunda bunları isimler, fiiller, deyimler sırasına göre alfabetik şekilde sıralar:

**A. esir:** (Ar.) 1. Tutsak. 2. Köle. 3. (mec.) Bir düşünceye veya bir kimseye körü körüne bağlı olan kimse. ~ **almak:** Tutsak etmek. ~ **düşmek:** Tutsak olmak... (2003: 89)

**B. gadara:** (Rum) Birinin kötü bir duruma düşme dileği eylemi... ~ **koymak:** Birinin kötü bir duruma düşmesi dileğini gönülden geçirmek... (2003: 105)

Hakeri'nin sözlüğüne alternatif olarak Gökçeoğlu'nun 2008 sonrası kullanıcıya ulaşan Kıbrıs Türk Ağızları sözlüğü, sözlükçülük anlamında birçok açıdan tenkit edilmeyi beklemektedir. İç maddelere yer vermeyen Gökçeoğlu, maddeler arasında bağlantı kuramamıştır. Hakeri'nin önünde örnek bir çalışma bulunmamasına rağmen, ana ve iç maddeler arası bağlantı kurma çabaları, onu Gökçeoğlu'na kıyasla başarılı kılmaktadır:

### **Hakeri**

**gabal:** Bir işi erken bitirmek için ara vermeksizin ya da yaşam için gerekli araları vererek çalışmak. ~ **almak:** (Bir işi) Süratle yapma görevini üstlenmek... (2003: 105)

### **Gökceoğlu**

**Gabal (Kabal)** Tr: Götürü. Götürü yoluyla bir işi yerine getirmek... (2008: 113)

**Gabal almag (Kabal almak)** Tr: Kabal almak... (2008: 113)

13. Hakeri eş yazımlı/ sesletimli sözcükleri anlamları ve kökenleri farklı olduğu için ayrı maddelerde vermeye çalışmıştır. Bunun için de madde başı sözcüklerden sonra (I), (II) şeklinde Romen rakamlarını kullanır:

**ful (I):** (Ar.) 1. (guççurga) Küçük taneli bir bakla türü...

**ful (II):** (İng.) Tam, bütün...

**ful (III):** (Fr.) Halk, kalabalık... (2003: 103)

Sözlük yazım ilkeleri açısından yazar isabetli bir yol seçmesine rağmen, bu konuda istikrarlı bir tutum sergileyememiştir. Köken bilgisi konusunda kaynakları doğru kullanamaması, farklı kökten kelimeleri aynı madde başında göstermesine; farklı anlam taşıyan kimi örneklerdeyse sözcüğün her anlamını ayrı maddelere almasına yol açmıştır:

**A. Rum (I):** 1. Müslüman ülkelerde oturan Yunan asıllı kimse. 2. Rumlara değin, Rumlarla ilgili...

**Rum (II):** Ortodoks kilisesine tabi ve Yunanca konuşan Hıristiyan cemaati... (2003: 250)

**B. insancıl (I):** İnsana değer veren...

**insancıl (II):** Evcilleştirilmiş olan (hayvan)... (2003: 157)

**C. alo:** 1. Telefon konuşmalarında dikkati çekmek için seslenmede kullanılır. 2. (galo) Erkek hindi... (2003: 8)

Örneklerden A ve B maddelerinde kelimelerin aynı kökten geldikleri görülmektedir. Bu gibi örneklerde, araştırmacının açıklamalarını 1., 2., 3., 4. biçiminde tek maddeye toplaması gerekiyordu. C'deki örnekteyse ayrı kökten gelen iki ayrı sözcüğün aynı maddenin içinde verilmesi hatalı bir tutumdur. Bu gibi örnekleriye alo (I); alo (II) biçiminde maddeleştirmesi beklenirdi.

### **Değerlendirme ve Sonuç**

Türkiye Türkçesi ağız araştırmaları içinde en çok ihmâl edilen konulardan biri ağız sözlükçülüğüdür. Derleme Sözlüğü ile birlikte birçok yörenin söz varlığını tespit etmek için hazırlanan sözlüklerin amatör kişilerce hazırlanması, sözlük bilimin ilke ve yöntemlerinden yoksun eserlerin meydana getirilmesine yol açmıştır. Neticede eser



sayısındaki fazlalığa rağmen belli bir yöntem, teknik ve ilkenin olmayışı, bölge ağızları üzerinde sistemli sözlüklerin hazırlanmasını geciktirmektedir. Hakeri'nin de önünde kılavuz olarak sağlıklı çalışmaların olmayışı Türkiye Türkçesi ağız sözlüklerinde görülen hataları tekrar etmesine yol açmıştır.

Amatör bir ruhla hazırladığı sözlüğünde Hakeri, ölçünlü dilde kullanılmayan sözcükleri belirlemenin yanında, anlamında değişme gördüğü ortak sözcüklere yer vererek dikkate değer bir tutum izlemiş, modern sözlükçülük ilkelerinden beklenen bir tutum takip etmeye çalışmıştır.

Kıbrıs Türk ağız sözlükçülüğü için bir ilk olan sözlük, deyim, dua, beddua gibi birtakım kalıplaşmış söz öbeklerini de içermektedir. Bu sayede araştırmacı, unutulmaya yüz tutan birçok kelimenin vb. kayıt altına alınmasını sağlamıştır.

Hakeri, tarama ve derleme sonucu elde ettiği malzemeyi, kişisel bilgi ve tecrübeleriyle birleştirme yolunu seçmiştir. Öte yandan, sözlüğü oluştururken Kıbrıs'ın belli bir köy veya ilçesiyle sınırlı kalmamış, ada coğrafyasının geneline yönelerek geniş bölge ağız sözlüğü meydana getirmiştir. Bu tutum pratikte sözlüğün hazırlanmasına kolaylık sağlamıştır, ancak beraberinde birtakım akasamaları da getirmiştir:

1. Sözlüğe alınan bir kelimenin ağzın genelinde mi, belli bir bölümünde mi kullanıldığı açık değildir.

2. Farklı söyleyişe sahip kelimelerde, her bir kullanımın hangi yerleşim birimine ait olduğu belli değildir.

3. Aynı kavram veya nesne için kullanılan kelimeler (yakın veya eş anlamlılar) söz konusu olunca, hangi bölgede hangisinin tercih edildiğine gönderme yapılmamıştır.

Hakeri, sözlük biliminin ilke ve yöntemleri konusunda örnek çalışmalardan yoksun şekilde işe koyulmuştur. Kıbrıs Türk ağızları üzerinde belli bir birikime sahip olmakla beraber, bu birikimi sözlüğünde yansıtacak sağlam bir yöntem uygulayamamıştır. Kollektif çalışmaların ürünü olan sözlük konusunda, araştırmacının bu işi tek başına üstlenmiş olması onun tenkit edilen aksamalara düşmesinde bir diğer etken olarak gösterilmelidir.

Hakeri, sözlükçülük ilkeleri ve ağız araştırmaları anlamında yeterli bilgi ve tecrübeye sahip olmamasına rağmen, hazırladığı sözlük, sonrasında hazırlanmış Kıbrıs Türk ağız sözlükleri arasında, içerdiği malzemenin zenginliği, yöntem ve araştırmacının özel gayreti sayesinde henüz aşılamamıştır. Kabataş'ın 2007'de ilk basımını yaptığı eser, etimolojik amaçla meydana geldiğinden madde başı sözcüklerin oluşturduğu öteki birleşik sözcükler deyimler, atasözleri vb sözlüğün dışında kalmıştır. Genele değil, etimolojik araştırmalara hizmet etmektedir. Gökçeoğlu'nun geçmişte hazırladığı sözlükleri üzerine getirdiğimiz eleştirileri, genel amaçla hazırladığı Kıbrıs Türk Ağızları Sözlüğü'nde tekrar etmesi, sözlük bilimin ilke ve yöntemlerinden hiçbir surette yararlanma çabasına girişmemesi, alandaki en zayıf ağız sözlüğünün ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Neticede, Hakeri'nin çalışması ileride hazırlanacak daha büyük bir Kıbrıs Türk ağızları sözlüğü için kıymetli bir ön çalışma olarak dil çalışmaları arasında yerini almıştır.

**KAYNAKÇA**

- Argunşah, Mustafa (2009). “Kıbrıs Ağzıyla İlgili Yayınlanmış Çalışmalara Eleştirel Bir Bakış”, *Kıbrıs Konuşuyor* (hzl. Rıdvan Öztürk), İstanbul: Kesit Yayınları, s. 63-74.
- BOZ, Erdoğan (2006). “Sözlük ve Sözlükçülük Sorunu” **Türkçenin Çağdaş Sorunları**, s. 1-44.
- Demir, Nurettin (1999). “Ağız Sözlükçülüğü” *Kebikeç*: s. 67-75.
- Eren, Hasan (1963). “Kıbrıs’ta Türkler ve Türk Dili”, *Onuncu Türk Dili Kurultayı Bildirileri*, s. 37-50.
- \_\_\_\_\_ (1971). “Kıbrıs Ağzının Kökeni”, *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü = Milletlerarası Birinci Kıbrıs Tetkikleri Kongresi Türk Heyeti Tebliğleri*, seri I, sayı A2, s. 347-359.
- Gökçeoğlu, Mustafa (1991). *Kıbrıs Türk Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Kıbrıs Türk Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Kıbrıs Türk İkillemeleri ve Ses Yansımaları Sözlüğü*, Lefkoşa: Kıbrıs Türk Eğitim Vakfı Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Kıbrıs Türk Takmaadlar ve Ünvanlar Sözlüğü*, Lefkoşa: Gökçeoğlu Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Kıbrıs Türk Ağzları Sözlüğü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökter, Bilge (2010a), *Sözlükbilim Temelinde Türkiye’de Ağız Sözlükçülüğü (İlke ve Yöntemler)*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- \_\_\_\_\_ (2010b). “Türkiye’deki Ağız Sözlüklerinde Yöntem Sorunları”.*Türkiye’de ve Dünya’da Sözlük Yazımı ve Araştırmaları Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, s. 442-454.
- Gümüşatam, Gürkan (2009), “Kıbrıs Ağzı Üzerine Hazırlanan Sözlükler ve Bu Sözlüklerdeki Yöntem Sorunları”, *Turkish Studies*, V:17, s: 481-504.
- Hakeri, Bener Hakkı (2003). *Hakeri’nin Kıbrıs Türkçesi Sözlüğü*, Gazimağusa: Suna ve Ata Atun Mağusa Tarihini Araştırma ve Yazın Vakfı Yayını.
- Kabataş, Orhan (2007). *Kıbrıs Türkçesinin Etimolojik Sözlüğü*, Lefkoşa: Öncü Basımevi.
- Kocaman, Ahmet (1998). “Dilbilim, Sözlük, Sözlükçülük” *Kebikeç*, s. 111-114.
- Korkmaz, Zeynep (2000). “Türkiye’de Ağız Sözlükleri”, *Türk Dili*, S. 583, s. 7-13.
- TDK (1993). *Derleme Sözlüğü*, Ankara: TDK Yay.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara:TDK Yay.
- Tor, Gülseren (2004). *Mersin Ağzı Sözlüğü*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 38.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Ağız Çalışmalarının Sözlük Bölümü Üzerine”.*Türkiye’de ve Dünya’da Sözlük Yazımı ve Araştırmaları Uluslararası Sempozyumu*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, s. 358-381.
- Usta, Halil İbrahim (2007). “Türkçe Sözlük Hazırlamada Yöntem Sorunları” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 46, sayı 1, s. 223-242.

ÖZ

**KIBRIS TÜRK SÖZ VARLIĞININ BELGELENMESİNDE  
BENER HAKKI HAKERİ’NİN ÇALIŞMALARI**

Bu inceleme Kıbrıs Türk ağız araştırmalarına hizmet eden Bener Hakkı Hakeri ve araştırmacının şahsında *Hakeri'nin Kıbrıs Türkçesi Sözlüğü* adlı eseri üzerine hazırlanmıştır.

Kıbrıs Türk ağızları üzerinde genel amaçla sözlük hazırlamak için işe koyulan ve birkaç denemenin ardından konuyla ilgili ilk yayını yapan Bener Hakkı Hakeri olmuştur. Araştırmacının alanda ilk sözlük denemesini yapması ve Kıbrıs ağız araştırmalarında önemli bir boşluğu doldurması, bu incelemede bizi onun sözlükçülük yanını ele almaya sevk etmiştir.

Hakeri'nin sözlük yayını izleyen yıllarda Orhan Kabataş ve Mustafa Gökçeoğlu hazırladıkları sözlüklerle Kıbrıs Türk söz varlığının tespit ve belgelendirilmesine devam eder. İncelemede üç sözlük arasında yapılan karşılaştırmaların ardından elde edilen bulgular sunulacak ve sözlükçülük ilkeleri doğrultusunda Hakeri'nin sözlükçülüğü değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Sözlükçülük, Kıbrıs Türk Ağızları, Bener Hakkı Hakeri.

**ABSTRACT**

**THE STUDIES OF BENER HAKKI HAKERİ ON THE DOCUMENTATION OF  
THE EXISTANCE OF TURKISH CYPRIOT VOCABULARY**

This study was conducted for Bener Hakkı Hakeri, who serves for Turkish Cypriot accent researches, and his study named *Hakeri's Cyprus Turkish Dictionary*.

Bener Hakkı Hakeri is the first person that tried to prepare a dictionary about Turkish Cypriot accent and printed the first publication about this subject after several attempts. As he did the first dictionary attempt in this field and he did research about Turkish Cypriot accent for the first time, it prompted us to take his lexicography side in this research.

In the years following the publication of Hakeri's dictionary, Orhan Kabataş and Mustafa Gökçeoğlu prepared dictionary and continued to identify and document the existence of Turkish Cypriot vocabulary. In this study, the three dictionaries will be compared and then the obtained results will be presented and Hakeri's lexicography will be evaluated in accordance with lexicography principle.

**Keywords:** Lexicography, Turkish Cypriot Accent, Bener Hakkı Hakeri.

## BİREYSEL BELLEKTEN KOLEKTİF BELLEĞE: DERGÂH'I SU BASINCA...

**Meral Salman Yıkılmış\***

### **Giriş**

Yüzyıllar boyunca Alevi-Bektaşî inancının merkezi olan Hacı Bektaş Veli dergâhı Cumhuriyet'in ilanının ardından, 1925 yılında yürürlüğe giren 677 sayılı kanun ile kapatılır ve 1964 yılında müze olarak tekrar ziyarete açılır. Kapatılmasının ardından dergâh kısa bir süre için Numune Ziraat Okulu (Koşay, 1968: 19) ve karakol olarak kullanılır (Gürses, 1964: 46). Sonraları, Vakıflar idaresinin korumasında kendi haline terk edilir, binalar kısmen tahrip olur (Önder, 1994: 36) ve müzeye dönüştürülmesi için restorasyon çalışmalarının başladığı 1950'li yılların sonuna kadar da öyle kalır. 1964 yılında restorasyonu tamamlanan dergâh müze olarak ziyaretçilere açılır. Her ne kadar eski işlevini yitirmiş olsa da müze olarak yeniden açılması dergâhın tarihinde bir süreklilik yaratır. Fakat bu makale, müze olarak açılmasıyla dergâhın tarihinde inşa edilen bu sürekliliği değil, dergâhın tarihindeki kopuşu yani dergâhın kapatılmasından müze olarak açılmasına kadar olan dönemi ve kapalı olduğu yıllar boyunca dergâhın ilçe halkının belleğinde nasıl yer ettiğini araştırıyor. Bu amaçla makale, kapatıldığı 1925 yılından ve müze olarak yeniden açıldığı 1964 yılına kadar Hacı Bektaş Veli dergâhının, Hacıbektaş ilçesi halkının hayatında ve hafızasında nasıl ve ne biçimde yer ettiği sorusuna cevap arıyor.

Kapatılmadan önceki dönemde dergah ilçe halkının günlük yaşamında merkezi bir yere sahiptir. İlçe halkının dergaha duyduğu bağlılık dini ve ekonomik açıdan iç içe

---

\* Yrd. Doç. Dr. Aksaray Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

geçmiş bir ilişkiye dayanır. Halk, kutsal bir mekan olarak dergaha duyduğu inanç ve saygının yanı sıra Hacı Bektaş Veli dergâhı vakfının yönetimine tabidir ve vakfının idaresinin nüfuzu altındadır. Vergileri vakıf tarafından toplanır, merkezi yönetimin haksız vergi uygulamalarından ise dergâhın nüfuzu altında olmaları nedeniyle, vakıf yönetimi tarafından korunurlar.\* İlçe halkının bir kısmı dergâh için çalışmaktadır ve ayrıca vakfın yerine getirmekle yükümlü olduğu hayır işlerinden ziyaretçiler kadar ilçe halkı da faydalanmaktadır (Gürses, 1964: 45).

Yazılı kaynakların eksikliği ve tanıklığına başvurulacak kişilerin hayatta olmaması nedeniyle hem dergahın ilçe halkının gündelik yaşamında için ne ifade ettiğini detaylı biçimde öğrenmek hem de dergâhın kapatılmasının ilçe halkı tarafından nasıl karşılandığı sorusuna cevap vermek güçtür. Dergâh kapatıldıktan hemen sonra Maarif Vekâleti Genel Müfettişi olarak Evkaf Müdüriyet Umumiyesi ve Maarif Vekâleti'nin ortak heyetiyle birlikte çalışmak ve dergâhta bulunan eserleri tespit etmek amacıyla Hacıbektaş'a giden Hamid Koşay'ın izlenimleri o döneme dair nadir tanıklıklardan biridir. Koşay, içinde bulunduğu heyetin ilçe halkından dergâhta çalışacak işçi bulamadığını çünkü ilçe halkının dergâhın tekrar açılacağına inandığını vurgular. Ayrıca, Koşay'ın aktardığına göre ilçe halkı kutsal kabul edilen Selam Kaya'nın\*\* etrafındaki duvarları yıktırıp taşlarının okul inşaatında kullandıran Nahiye Müdürü'nün çarpılacağına inanmaktadır. Koşay, ilçe halkının dergâha ve diğer kutsal kabul edilen mekânlara dair inancını hurafe olarak nitelendirir ve ilçe halkının bu hurafelere inanmaktan vazgeçmeye başladığını belirtir (Koşay, 1926: 365-366).

İlçe halkının dergâha duyduğu bağlılık ve inanç Koşay'ın anlattığı gibi, kısa bir sürede çözülmeye mi başlamıştır? Bedri Noyan, 1964 tarihli *Hacıbektaş'ta Pirevi ve Diğer Ziyaret Yerleri* kitabında ilçe halkı tarafından Kadıncık Ana'nın evinin\*\*\* bir odasının duvarındaki yazıyı, evin ilçe halkının üzerindeki etkisini yok etmek amacıyla sildiren bir evkaf memurunun felç olduğunu aktarır. Anlatılanlara göre bahsi geçen kişi ölene kadar gözü yaşlı biçimde Kadıncık Ana'nın evinin ve dergâhın etrafında dolaşmıştır (Noyan, 1964: 72-73). Noyan'ın aktardığı bu anekdot Koşay'ın ilçeye gittiği tarihten sonraki yıllarda da dergaha ve dergahla ilgili kutsal kabul edilen mekanlara duyulan inancın devam ettiğinin bir işareti olarak kabul edilebilir. Öyleyse dergâh kapalı olduğu dönem boyunca ilçe halkının belleğinde nasıl ve ne biçimde yer etmiştir?

\* Hacı Bektaş Veli dergâhı ve dergahın vakfı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Salman, Meral The Persistence of a Sacred Patrilineage in Contemporary Turkey: An Ethnographic Account on the Descendants of Hacı Bektaş Veli, the Ulusoy Family 2012 yılında ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsüne sunulan yayımlanmış doktora tezi.

\*\* Selam Kaya ile ilgili rivayete göre Hacı Bektaş Veli bu kayanın olduğu yerden geçerken kayanın önünde oturan insanlar ona selam vermez. İnsanların bu hürmetsizliği karşısında bahsi geçen kaya Hacı Bektaş Veli'ye selam verir gibi kabarıp dikleşir ve öylece kalır (Gürses, 1964: 86).

\*\*\* Ev kasabanın kuzey tarafında bulunur. Kadıncık Ana, Bektaşî tarikatı için önemli bir figürdür, o zamanki adı Sulucakarahöyük olan Hacıbektaş'a gelen Hacı Bektaş Veli'yi evine kabul eden ve ona destek sağlayan kişidir. Bektaşî tarikatının Çelebi koluna göre Hacı Bektaş Veli'nin eşidir, Babagan kolu ise bu iddiayı reddeder.

### Sözlü Tarih ve Kolektif Bellek

Sözlü tarih, geçmişe ait yaşantıların ve olayların bellekten çıkarılıp sözlü tanıklıklar olarak belgelenmesi yoluyla toplumların tarihlerini inşa etmelerine katkı sunan bir araştırma yöntemidir (Danacıoğlu, 2007: 138). Toplumsal hayata dair ve hayatta olanların belleklerine başvurulabilecek her şey sözlü tarihin konusu olabilir (Counce, 2011: 4). Böylelikle, sözlü tarih büyük olayları ve büyük kişileri merkeze alan geleneksel tarihsel anlatıların dışladığı olayların, ilişkilerin, alanların ve sözlü geleneklerin bilgisine ulaşılmasına olanak sağlar (Thompson, 2000: 7-9). Yanı sıra, geçmişin nasıl anlamlandırıldığıının, bireysel tecrübelerin toplumsal bağlam ile nasıl ilişkilendirildiğinin, geçmişin nasıl şimdinin bir parçası haline geldiğinin ve insanların geçmişi kendi yaşamlarını ve çevrelerindeki yaşamları yorumlamak için nasıl kullandıklarının (Perks vd., 2003: 3) bilgisini de verir.

Sözlü tarih görüşmeleri sonucunda elde edilen tanıklıkların gerçeğin kendisi değil ama kanıtı olması (Counce, 2011: 105) ve yaşantıların gerçekleştiği döneme değil, anlatıldığı döneme ait belgeler oluşturması (Danacıoğlu, 2007: 140) belleğin iki boyutuna işaret eder. İlki, belleğin ya da hatırlama ediminin hem bireysel hem de kolektif olması yani “geçmişin, o geçmişi paylaşan belli bir grubun üyeleri tarafından temsil ediliyor” (Wertsch, 2008: 120) olmasıdır. Bellek hem bireysel hem de toplumsal bir süreçtir (Thompson, 2000: 132) ve Maurice Halbwachs’ın belirttiği gibi en kişisel olayları içeren hatırlama edimi bile kişinin dahil olduğu topluluk tarafından oluşturulan bir bellek çerçevesinde gerçekleşebilir (Halbwach, 1992). Diğer bir deyişle bireysel bellek toplumsaldır çünkü tüm hatıralar onu paylaşan diğer kişilerle, dille, sembollerle, olaylarla, toplumsal ve kültürel çevre aracılığıyla var olur. Yine de, vurgulamak gerekir ki, bellek toplumsal olarak organize edilmiş olsa da, bireysel bellek standart değildir. Aynı olayı tecrübe eden insanların hatıraları aynı değildir çünkü her biri farklı bağlantılar ve duygular üzerinden hatırlar (Misztal, 2003: 11-12).

Jan Assmann, kolektif belleğin gündelik biçimi olan, gündelik konuşmalara ve ilişkilere dayalı iletişimsel bellekten söz eder. İletişimsel bellek, organize olmuş, düzenli bir bellek değildir ve seksen ya da en fazla yüz yıllık bir zaman dilimini yani yaklaşık üç-dört kuşağı kapsayabilecek bir ufka sahiptir. İletişimsel bellekte yer alan olaylar sabitlenmemiştir ve eğer gündelik iletişimin öznelliğinden sıyrılıp daha nesnel bir kültürel öge biçimini almazsa zamanla bellekten silinir (Assmann, 1995: 126-127). Bellekten silinecek ya da kalıcı hale getirilecek olsa bile, hatırlanan geçmişin bellekte verili biçimde mi bulunduğu yoksa şimdiye eklenerek mi hatırlandığı sorusu belleğin ikinci önemli boyutuna işaret eder: Belleğin ya da hatırlamanın sadece geçmişle değil, şimdiyle de ilişkili olması. Dikkate alınmalıdır ki, Barbara A. Misztal’ın vurguladığı gibi kolektif bellek sadece geçmişi yansıtmaz, insanların dünyalarına anlam ve sembolik çerçeve sunarak bugünün gerçekliğini de biçimlendirir. Ayrıca, bir olayı tecrübe etmek ve onu hatırlamak arasındaki boşluk kaçınılmazdır. Boşluğu dolduran ve belleği inşa eden geçmişin yaratıcı biçimde tercüme edilmesidir (Misztal, 2003). Peter Meusburger de

belleğin geçmişin bilgisinden ziyade şimdiki zamanda geçmişten gelen bilgiyi verdiğini söyler. Dolayısıyla kişisel ve kolektif belleğin bilgisi unutuşu, tahribatı, manipülasyonu içerebilir (Meusburger, 2011: 51).

### Hafıza Mekânı Olarak Dergâh

Dergâhın kapalı olduğu dönemde ilgili 1919 ve 1932 yılları arasında doğmuş on beş kişi ile yapılan konu yönelimli (epizodik) sözlü tarih görüşmeleri 1930’lu yılların sonlarında veya 1940’lı yılların başlarında gerçekleştiği tahmin edilen dergâhın Pir Evi’nde bulunan Kırklar Meydanı’ndaki su baskını ve suyun tahliye edilmesi ile ilgili bir takım hatıralar etrafında şekillenmiştir. Dergâhın kapalı olduğu döneme dair pek çok hatıra silinirken bu olay ilçe halkının belleğinde yer etmiştir.

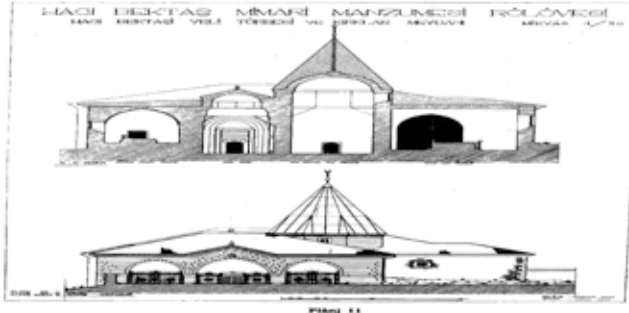
Olaylara dair anılar, genellikle mekâna dair anılarla iç içe geçmiştir, bu nedenle hatırlatıcı (mnemonic) ipuçları çoğunlukla yerler, mekânlar, mekânsal göstergeler ile ilişkilidir (Meusburger vd., 2011: 7). Ya da Pierre Nora’nın ifadesini kullanarak dergâhı “hafıza mekânı” olarak adlandırmak da mümkündür. Hafıza mekânları yaşamın ve ölümün, bitimli ve bitimsiz olanın bileşimi, melez mekânlardır. Hem unutuşa engel olmak için şeyleri ölümsüzlüğe sabitler ve zamanı durdururken hem de yeni bağlantılarla eski anlamları diriltip bir yandan da yeni anlamlar üretirler (Nora, 1997: 15). Mekânsal olarak hatırlatıcı (mnemonic) ipuçlarını barındırması ya da “hafıza mekânı” olması, dergâh tarihindeki kopukluğa rağmen, dergâha dair bellekte kalan anıları canlı tutar. Bu nedenle, öncelikle “hafıza mekânı” olarak dergâhın mimarisi ve hatırlanan olayın gerçekleştiği Kırklar Meydanı hakkında bilgi vermekte fayda vardır.



**Çizim 1:** Hacı Bektaş Veli Dergâhının kapatılmadan önceki halini gösteren bir levhadan kopyalanarak Bedri Noyan tarafından yapılan çizim (Noyan, 1964: 8).

İlk yapısı (Çile Damı) Hacı Bektaş Veli'nin yaşadığı kabul edilen dönemle (13.yy) ilişkilendirilen, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin özelliklerini taşıyan ve farklı dönemlerde mevcut binalara yeni eklemelerin yapıldığı Hacı Bektaş Veli Dergâhı, batıdan doğuya doğru uzanan üç avlu ve avluların içindeki binalardan oluşur. İlk kapıdan girilen avluda (Nadar Avlusu) At Evi ve Ekmek Evi gibi tekkenin tekke dışı ile ilişkilendiği bölümler vardır. İkinci kapıdan girilen avluda (Dergâh Avlusu) Aş Evi, Meydan Evi, Dede Baba köşkü gibi dergâhtaki yaşamı ilgilendiren bölümler; üçüncü kapıdan girilen avluda (Hazret Avlusu) ise Hacı Bektaş Veli Türbesi, Balım Sultan Türbesi gibi bölümler vardır (Gürses, 1964, Noyan, 1964, Akok, 1967). Makalenin konusu olan Kırklar Meydanı, Hacı Bektaş Veli'nin türbesinin de bulunduğu binada yer alır.

Mahmut Akok



**Çizim 2:** Dergâhın müze haline getirilmesi için yapılan restorasyon ve onarım çalışmalarında Mahmut Akok tarafından çizilen Hacı Bektaş Veli Türbesi ve Kırklar Meydanı rölövesi (Akok, 1967: 46).

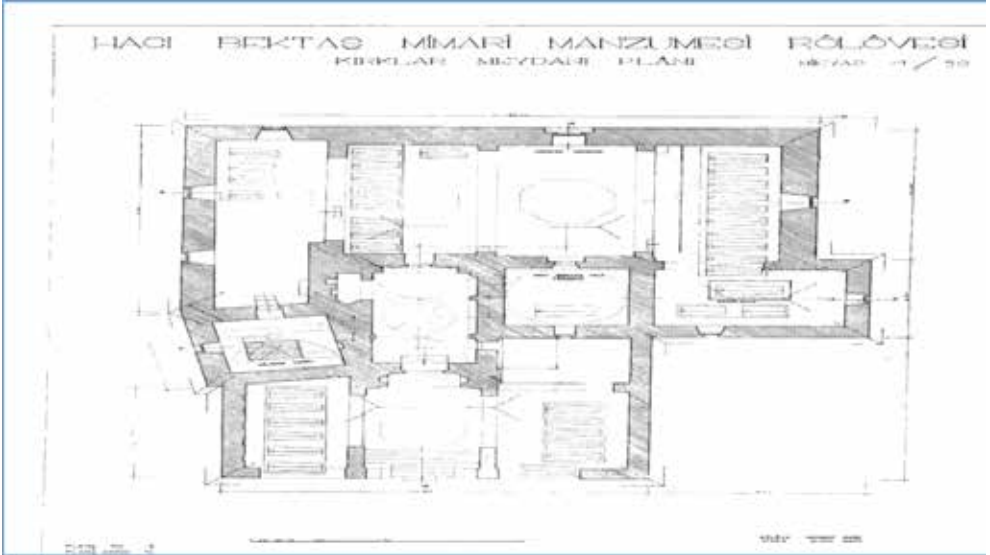
Kırklar Meydanı'na üç kemerli bir eyvandan girilir ve merdivenle aşağıya inilir. Merdivenlerin iki yanında Bektaşî babalarının mezarları bulunur. Merdivenlerden aşağı inildiğinde ise Ak Kapı'dan geçilir ve bir koridora girilir. Koridorun sağında Kızılca Halvet (Çile Damı) bulunur. Kısa koridorun sonundaki kapıdan Kırklar Meydanı'na girilir. Meydan Mürüvvet penceresi adı verilen pencereden ışık alır. Kırklar Meydanı'nın sağ tarafındaki terasta on iki mezar vardır. Gürses mezarların kime ait olduğunu bilmediğini söyler (Gürses, 1964: 65) ama Bektaşîliğin Çelebi kolunun\* bir üyesi olan Ali

\* Bektaşî tarikatı, 16. Yüzyıldan itibaren Babagan ve Çelebi olmak üzere iki ayrı kola ayrılmıştı. Tarikatın örgütlenmesine dair farklı anlayışa sahip bu iki koldan biri olan Babagan kolu, kan bağına reddediyor, tarikata giriş



Celalettin Ulusoy, dergâh kapatılmadan önce bu mezarlardakilerin kimliklerini ve ölüm tarihlerini gösteren yazılar olduğunu, mezar örtüleri dergâh kapatıldıktan sonra götürülüp geri getirilmediği için bunların müzede yer olmadığını belirtir. Ulusoy bu mezarların Hacı Bektaş Veli'nin evlatları olan ve postnişin olmuş Çelebiler'e ait olduğunu söyler, sağ baştaki mezar Hacı Bektaş Veli'nin torunu Resul Bali'nindir. Meydan'ın sol tarafında ise bir kısmı zeminde, bir kısmı merdivenle çıkılan terasta diğer Çelebi mezarları vardır (Ulusoy, 1987: 35-36).

Mezarların yer aldığı sol taraftaki terasın sonunda, Kırklar Meydanı'na eklenen Güvenç Abdal Türbesi yer alır. Hacı Bektaş Veli türbesi ise Kırklar Meydanı'na girdikten sonra sağ tarafta küçük mermer bir kapıdan girilen ortasında sanduka bulunan bir odadır.



**Çizim 3:** Dergâhın müze haline getirilmesi için yapılan restorasyon ve onarım çalışmalarında Mahmut Akok tarafından çizilen Kırklar Meydanı rölövesi (Akok, 1967: 44).

### Kırklar Meydanı'nda Su Baskını

Kırklar Meydanı'nda gerçekleşen su baskınına dair Vakıflar Genel Müdürlüğünde ve Hacıbektaş Müzesi Müdürlüğünde herhangi resmi bir kayıt ya da belge mevcut değildir. Bu konuda yazılı kaynak olarak başvurulabilecek Noyan'ın *Hacıbektaş'ta Pirevi ve Diğer Ziyaret Yerleri* isimli kitabında küçük bir bölüm vardır:

ve tarikattaki mertebelere erişmek için tasavvufî eğitimi şart koşuyordu. Muhiplerden, dervişlerden, babalardan ve dedebabadan müteşekkil Babagan kolu dergâhta barınıyordu. Alevi-Bektaşî inancını temsil eden ve Hacı Bektaş Veli'nin evlatları olduğunu iddia eden ve inananlarınca da öyle kabul edilen Çelebi kolu ise hem kendilerine bağlı Alevi-Bektaşî ocaklarının mürşidi hem de 19. yüzyıla kadar dergâhın postnişini ve dergâh kapatılana kadar dergâh vakfının mütevellisiydi ve vakıf işlerini yönetiyordu. Çelebiler dergâh dışındaki konaklarında yaşıyordu.

Dergâhlar kapandıktan sonra, kimse ilgilenmediği devirde, üçüncü avlu (Hazret avlusu) tarafında dış kapının mermerlerinin kırılıp çalınması yüzünden, merdivenden aşağıya akan sular Kırklar Meydanı'nı basmış. Su içeride pencereler hizasına kadar yükselmiş. Sonradan görülüp yapılan müracaatlarla kapı açtırılmış. Suyu boşaltmak için Niyaz penceresi tarafından ve zemin hizasından duvarı delmek istemişlerse de, delememişler. On gün kadar uğraşarak suyu boşaltmışlar, içerisini temizlemişler (Noyan, 1964: 50-51).

Su baskının ne zaman gerçekleştiği ile ilgili Noyan bir tarih vermemiştir. Aynı biçimde olay gerçekleştiği sırada çocuk ya da genç olan görüşülen kişiler de kesin bir tarih verememektedir. Tahminler ise 1936-1944 yılları arasında bir döneme işaret etmektedir. Kırklar Meydanı'nı neden su bastığı konusundaki varsayımlar çeşitli olsa da, yapılan görüşmeler sonucu aktarılan hatıralarda Noyan'ın ileri sürdüğü hırsızlık olayıyla ilgili bir bilgi bulunmamaktadır:

Sağanak yağmur yağıyor, o merdivenlerden inip aşağıyı dolduruyor” (Cafer Gök ile yapılan mülakat, 16 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Kimi derdi, çöl derler oraya, [su] çölden gelmiş, kimi derdi yerden çıkmış (Güllü Yücel ile yapılan mülakat, 19 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

[Su] pınardan gelmiş herhalde, bir fare mare bişiler yapmış, tam Pir'in orda (İbrahim Aydoğmuş ile yapılan mülakat, 19 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Nüfusun az, gündelik yaşamın olaysız olduğu ilçede, Kırklar Meydanı'ndaki su baskını haberi kısa sürede ilçeye yayılmıştır. Görüşme yapılan bir kişi su baskınına şöyle duymuştur:

Biz o zaman Hacıbektaş Kurtuluş İlkokulu diyorduk, kerpiçten, orda okuyorduk. İkinci sınıfta mıydım, yok iki değil, üçte, doğru hatırlıyorsam üç. Bizim öğretmenler vardı, öğretmen bize takıldı, başmuallimdi. 'Pir'inizin orayı su basmış', herkes gidiyor, tenekeyi alan mahalleden biliyor musun, çoluk çocuk, tabii yaşlılar giremez de, gençler türbenin içini boşaltmış 'Pir'inizin orayı su basmış, siz ne duruyorsunuz' dedi bize. Biz de köyden gitme çocuğuz ya, çocuk dediğim o zamanın üçüncü dördüncü sınıf çocukları bayağı delikanlı gibi. [...] İçine girmedim, geriden seyrettim, kendim girdim de çalıştım desem yalan olur (Halil Orhan ile yapılan mülakat, 19 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Gençler su baskınına köy odalarında duymuştur:

Eskiden tek kahve vardı burda, bizim gibi gençleri koymazlardı kahveye. Köy odaları vardı, biz de köy odalarına giderdik ama şimdiki gibi gençlerin konuşma hakkı yoktu. Onları dinlerdik, hikâyeler anlatırlardı, Hz. Ali'nin cenklerinden falan bahsederlerdi. En sonunda Hacı Bektaş Veli'nin dergâhını su bastığını şey ettiler. Biz ordan on beş yirmi kişi toplanıp gittik ama büyükler de gittiydi (İzzet Danacı ile yapılan mülakat, 9 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Kadınlar ise mahallede, komşularından duyup dergâha gitmişlerdir:

Konu komşu dediler ki, benim gibi kızlar, tekke yıkılmış, tekke açılmış. Kaçtık, koştuk, vardık. Dediler ki, kızım girmeyin, orda cenaze var, korkarsınız. Vardık, girdik (Güluruf Aydoğmuş ile yapılan mülakat, 21 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Görüşme yapılan başka bir kişi de şunları anlatmaktadır:

*Tekkeyi su basmış, ben de epey vardım herhalde. O zaman kaç yaşında olduğumu bilmiyorum, okul görmeyince nereden bileceksin kaç yaşında olduğunu. Su basınca koştu, yani üzüldük. Koştı millet koştu ama ben bilmiyorum, duvarı açmışlar, oradan su aktı diyorlar ama ben görmedim. Hemen herkes sildi, temizledi. Nasıl millet telaşlandı, korktu, üzüldü...* (Fethiye Topaloğlu ile yapılan mülakat, 20 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Görüşülen kişilerden biri ise dergâha gitmeden önce rüyasında Hacı Bektaş Veli'yi gördüğünü anlatmaktadır:

Hüseyin derler, bir adam var, onun gelini geldi. ‘Aman tekkeyi su basmış’ dedi. [...] ‘Bir daha gidemezsiniz, kapatacaklar, gidin de ziyaret edin diyor’ dedi. ‘Gidelim mi abla, gidiyor hep kadınlar’ dedi. Ben de dedim ‘kaynanama bir danışayım da’. Gittim ‘nene’ dedim, eskiden nene derdik, ‘böyle böyle diyor’ dedim. ‘Git kızım’ dedi, geri vardım gideceğim diye. ‘İyi’ dedi, ‘sabah gideriz’. Eve gittim, yattım ‘ey mübarek’ dedim, ‘eğer seni rüyamda görmezsem’ [...] Allah, türbedeyim, mübarek tabutta şöyle yatıyo, kaynanam başucuna oturmuş, çağırıyor ya ‘Pirim gel bana, ya Pirim gel bana’ diye. Duvar yok, tekkenin o duvarı, beni görmesin diyom, çekiliyom. Pir beni çağırıyormuş, ‘gel sarı yavrum gel, Pir seni istiyor’ diyor. Vardım, o kalktı, ben oturdum, bir çocuk. Çıktı geldi, kucağıma aldım. ‘Ben yerimi buldum, ben yerimi buldum’ diye. Ben dolanıyom, kaynanam da peşim sıra dolanıyo. [...]Kaynanam ‘kapıyı aç da gel, çocuklar dışarda kaldı’ diyor bana. ‘Nene ben Pir’imi koyamam ki’ diyom, ‘ben Pir’imi nereye koyayım’. Kucağımda küçük bir çocuk Pir. Şöyle bir bakıyor, Kızlar Kümbeti’ne giderken, sağda bir tabut var, kapının orda, Çelebiler’inmiş, ‘Sarı yavrum şuraya yatır da’ diyor, ‘kapıyı aç da gel’ diyor. [...] Aşağı eve gittim mi, gitmedim mi bilmiyorum, yalan yok, dinliyor şimdi mübarek, geri geldiydim, şöyle bir baktıydım (yatağım) üstünde pişmiş bir güvercin. Ağlıyom kaynanama, ‘aha’ diyom ‘bıraktırdın bana Pir’imi, güvercin olmuş pişmiş, ben ne yapacağım şimdi bunu diyom’, Pir’i şöyle kanadından tuttuymdum, güvercinin kanadı koptu. Ağlıyorum, ‘güvercinin kanadını da koparttım aha’, diyorum. ‘Sarı yavrum sen eriştin’ diyor (Güllü Yücel ile yapılan mülakat, 19 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Veli ya da ermiş olarak adlandırılan kişilerin manevi kapasitelerine ve kudretlerine duyulan inancın nedenlerinden biri o kişilerin keramet gösterebilmesidir (Schimmel, 1975: 205). Öldükten sonra bile yaşayanlara (yaşayanlar düşte ya da uyanıkken) görünebilme, onlarla konuşabilme keramet olarak kabul edilir (Boratav, 1999: 44). Anlatıcısı tarafından keramet olarak yorumlanan ve anlatıcısının bu kerametten kendisine de rol biçtiği rüya dışında, Kırklar Meydanı’nın temizlenmesi sırasında keramet olarak yorumlanan başka olaylar da olmuştur. Fakat bu konuya geçmeden önce, meydandaki suyun nasıl temizlendiğinden bahsetmekte fayda vardır:

Tenekelerle su çekti millet, dışarıya döktü. S. Teyze vardı, bilir misiniz bilmem, onun da karnı doluydu [hamileydi], tenekelerle su çekti dışarıya (Emine Ekici ile yapılan mülakat, 20 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Kırklar Meydanına dolan suyun temizlenmesi üzerine anlatılanlar suyu temizleme-

nin güçlüğünü ve duvarı delerek suyu tahliye etme çabalarının duvarın kalınlığı nedeniyle başarısız olduğunu vurgular:

Kırklar Meydanı iyi doldu, aşağı yukarı bir metre vardı. Suyu pencereden olukla dökek dedik, döktük, döktük, bir yandan geldi. [...] Tabii Tenekeleri aldık, oluk yaptılar hususi, aldık, döktük, su çoktu. Boşaltmadık ki kızım bir günde, [duvarı] delmeye çalıştılar, iki metre duvarın kalınlığı da. Onu da delemedik, öyle işte iki gün uğraştık” (İbrahim Aydoğmuş, 21 Ağustos 2013, Hacıbektaş). Görüşme yapılan diğer kişinin anlattıkları da benzerdir: “Duvarı delemediler, iki gün uğraştılar. Köylüler möylüler geldiler, iki günde geldiler. Yalnız Hacı Bektaş Veli’nin türbesinin o kapısı açık, içeriye vallah billah bir dirhem su girmemiş (Veli Taşdemir ile yapılan mülakat, 17 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Yukarıdaki alıntı, suyu boşaltmanın güçlüğünü ifade ederken, bir keramete de işaret etmektedir. Hacı Bektaş Veli’nin türbesinin kapısı Kırklar Meydanı’na açıldığı halde, türbeye su girmemiştir. Türbeye su girmemesi “ermiş bir adam” (İzzet Danacı ile yapılan mülakat, Hacıbektaş, 16 Ağustos, 2013) olan Hacı Bektaş Veli’nin suya hükmedebilme yeteneğinden gelir. Cansız varlıklara hükmedebilmenin yanı sıra ölümden sonra vücudunu çürümekten koruyabilme ermiş kişilerin gösterdiği diğer bir keramettir (Boratav 1999: 44-45). Bu keramet ise Meydan’da bulunan mezarlardan birinin içine su girdiği şüphesiyle açılmasıyla fark edilmiştir:

O arada Mürsel Bali diye başta bir mezar vardı, o da açıldı. Baktım, adam duruyor, sapsarı duruyor, saçları falan, kaç yüz yıllık onu gözümle gördüm. Herhalde bakmak için açtılar. İçine su gitti mi diye, ama içinde su mu yoktu. Ora zaten yüksek, Kırklar Meydanı’ndan yüksek mezarlar. Şimdi Hacı Bektaş Veli’nin şeyine girersek, girerken solda, çıkarken sağda, köşede. Zaten orda öyle bir köşe var basamakla çıkılan (Cafer Gök ile yapılan mülakat, 16 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Mezar açıldığı esnada meydanda bulunan başka bir kişi ise tanık olduğu olayı şöyle aktarmaktadır:

En sonunda su bittikten sonra mezarlar var, ismini de tam hatırlayamayacağım, mezarı su basmıştı. Mezarın üstündeki şeyi kaldırdık, ondan sonra adamın sakalı, saçları öylece duruyordu, eti de duruyordu. Çürümemiş. İ.A. da şöyle kafasından tutunca kafa şöyle koptu. 400-500 senelik bir şey. Ondandır sonra oralar temizlendi ama suyun nereden geldiği belirsizdi. Hacı Bektaş Veli’nin kapısı var ya, oraya su girmemişti. Meydan’daki (sağ taraf) mezarları su basmıştı. Adamın kefenini değiştirdiler. Geri yerine olduğu gibi koydular. Yarı kara, yarı beyazdı. Sakalı falan vardı, demek ki yaşlı bir adammış. Saçları uzundu. Adını unuttum ama erişmiş bir adam, tekkeye öyle gelişigüzel adam gömmezler. Eskiden mumya mı yapmışlar veya neydiyse çürümemiş ama tuttuğun yerden kopuyordu. Kefen falan sararmış iyice. Hoca moca getirttiler, Kuran okuttular. Bizi de şey ettiler, üstümüz başımız yaştı, orayı temizleyince dediler, hadi evinize (İzzet Danacı ile yapılan mülakat, 9 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Her ne kadar yukarıdaki anlatıcı cesedin mumyalanma olasılığına\* dikkat çekse de, orada mezarı bulunanların, sıradan insanlar değil ermiş kişiler olduğunu da belirtmektedir. Başka bir görüşülen kişi ise cesedin bozulmadan durmasına neden aramaya gerek görmemektedir:

Onların işine akıl erer mi? (Hasan Çetin ile yapılan mülakat, 14 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Olaya tanıklık etmeyip duyanlar da, tanık olanlarla benzer şeyleri anlatmaktadırlar:

Orayı kaç tarihinde su bastığını duyduk fakat suyu tahliye ettiler, içindeki yatır da sapasağlam duruyor dediler, ben de görmedim. Mürsel Baba. Valiliğin emriyle tabutunu, kefenini değiştirip geri defnetmişler, duyduğum bu (Hasan Salman ile yapılan mülakat, 14 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Olayı duyan başka bir kişi, diğerlerinden farklı olarak mezarı açılan kişinin isminin Resul Bali olduğunu söylemektedir:

Resul Bali'nin mezarını açtılar diye duydum ama ben görmedim, hiç bozulmamış mezar diye anlatırlardı. Ben o zaman 8 yaşındaydım, suyu gördüm ama çok hatırlayamıyorum (İhsan Çetin ile yapılan mülakat, 14 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Remzi Gürses de kitabında, su baskınına hiç değinmeden meydana bulunan, Resul Bali'ye ait olduğu rivayet edilen ve ayak tarafında hicri takvime göre 677 yılı (1278) yazılı bir mezardan bahseder. Sanduka yerinden kaldırıldığı zaman “[k]efeni vücuduna yapışmış, başı açık ve sanki mumya hissini veren bu vücuttan yağmur alan bir toprak kokusu neşri teneffüs edilmektedir” (Gürses, 1964: 70). Mezarı açılan kişiden yükselen koku, meydana su temizlendikten sonra bir süre daha Kırklar Meydanı'nı ziyaret edebilen kişilerin dikkatini çekmiştir:

Şöyle eğilip bakıyorlardı, kimisi de korkuyordu, ben de biliyorum. Biri bakıyordu kadının, biri korkuyodu, biri kaçıyordu, biz de böyle bakıyoduk. Yaşlı adamlar koca mezarı kaldırıp kafalarını sokuyorlardı orda, kurban olayım kokuna, kurban olayım kokuna diyerekten. ‘Neyin kokusu teyze, ebe’ diyorduk, ‘siz bilmezsiniz Pirllerimiz, büyüklerimiz, adamlarımız’. Şöyle gidiyordu sırayla, baştaki mezarı çok kaldırdılar, tahtası kalıyordu, kadınlar gittiler, burcu burcu koku aldılar. On beş gün ellemediler, ondan sonra yasak, girmeyin dediler. İnsanlar gitti, çoluk çocuk baktı. Burcu burcu kokuyodu kokuları. ‘Gelin bakın korkmuyorsanız’ derdi yaşlılar, ‘gelin bakın, hiçbir şey yok ya, cenaze, büyüklerimiz, ölmüşler, buralara komuşlar (Güluruf Aydoğmuş ile yapılan mülakat, 21 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Mezarı açan marangozun kız kardeşi, kardeşinin cesedin değiştirilen kefeninden bir parça aldığını ve onlara getirdiğini anlatmaktadır. Kefen parçalarının paylaşılması kutsal olanla temas etmek istenmesi olarak yorumlanabilir. Görüşme yapılan kişi kefen parçasını sandıkta saklamış fakat bir süre sonra kefen parçasını kaybetmiştir:

\*Hacıbektaş Müzesi'nde Kırklar Meydanı'nda bulunan mezarlardaki cesetlerin mumyalandığına ya da tahnit edildiğine dair bir bilgi mevcut değil, fakat cesedin bozulmadan kalmış olması ve cesetten geldiğini iddia edilen güzel koku cesetlerin tahnit edilmiş olabileceğini akla getiriyor.

Saçı sakalı sapsarıymış, adı neydi, getiremedim. Mürsel Bali ha, o öyle sapa sağlam duruyormuş, hatta kefenini de verdi getirdi bize parça parça. Kapalıydı o zaman kapatıldılar. Tekkeyi kapattılar, kimse ziyarete gidemiyordu. Ondan sonra, orayı su bastıktan sonra açtılar, kardeşim mezarı açtı. Marangoz, evi de burdaydı. İstediler gitti, kefenini de bize getirdi. Sakladık, kokladık. Ama hakikaten de kokuyordu bak. Burcu burcu kokuyordu. Kardeşim bize şu kadar getirdi ama kendim görmedim bak (Saniye Kahraman ile yapılan mülakat, 19 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Cesedin kefeninin parçaları başkaları tarafından da paylaşılmıştır:

Ama o yukarda mezarlar var, biliyorsunuz, gördünüz değil mi, Mürsel Bali diye bir tanesi orda yatıyor. Onun sandukası kaldırıyorlar, mezarın içine su dolmuş. Su dolunca tabii bunu temizliyorlar. Şimdi bu Mürsel Bali'nin kefeni tamamen sararmış, şey etmiş. Ondan sonra diyorlar ki bunu biz kefenleyelim tekrar. O kefeni parçalayıp millete dağıttılar. Ben de aldım ama o koku var ya, ben bu dünyada hissetmiyorum. O kadar güzel bir kokuydu o kefenden (Şakir Ünal ile yapılan mülakat, 19 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Kefenin değiştirilmesi ile ilgili de bir rivayetten, sadece görüşme yapılan bir kişi tarafından bahsedilmektedir:

Gördüm, kefeni üç sefer değiştirdiler. Kırşehir'den kefen getirdiler, bir kefen getirdiler, dışarıya attı, akşam koydular gece dışarı attı. Ondan sonra bir tane daha getirdiler, sabah vardık ki, o kefen gene atmış. Üçüncü kefeni de Çelebiler'den Cemalettin Çelebi\* vardı, faytonu vardı onun. Faytonla gitti Kırşehir'den patiska aldı. Sardılar, para attılar, sordum bu parayı niye atıyorsunuz diye, Kur'an'da ayette yazılı dedi, burda başka mezarda bir yatan varsa, yatmak için dövüşmesinler, o da benim de param var, ben de burayı parayla aldım desin dedi. Kapattılar (Veli Taşdemir ile yapılan mülakat, 17 Ağustos 2013, Hacıbektaş).

Su baskınının bellekte güçlü bir şekilde yer etmesinin temel nedenlerinden biri ziyaret etmenin yasak olduğu kutsal mekânla tekrar bağlantı kurmaya olanak tanımış olmasıdır. İnançlı kişiler için kutsal mekân, kutsal olmayan mekânlardan güçlü bir şekilde ayrılır, kutsal olmayan mekânlar sadece kutsalı çevreleyen amorf yerlerdir (Eliade, 1968: 20-22). Dolayısıyla, dergâh kapatılmış olsa bile diğer mekânlardan ayrıdır, kutsallığını yitirmemiştir. Su baskını vesilesiyle ziyaretin yasak olduğu dergâha girilebilmesi ve suyun temizlenmesi esnasında karşılaşılan, bir kısmı keramet olarak yorumlanan olaylar ilçe halkının kişisel ve kolektif tarihi açısından önemli kabul edilmiştir. Su baskınının mekânsal anlamda hatırlatıcı (mnemonic) ipuçlarını barındırması, diğer nedenle, yani dergâhın müze olarak yeniden açılmasının, mekânsal olarak dergâhın tarihinde süreklilik yaratmasıyla da yakından ilişkilidir. Kutsal mekânlar çok katmanlı anlamlara sahiptir; bazı anlamlar kaybolmuş gibi görünse de yeni hikâyeler ve yeni tarihsel olaylarla o anlamlar tekrar ortaya çıkarılabilir (Lees vd., 2006: 15). Dergâhın müze olarak yeniden açılması, yeniden ziyaret edilebilir olması, kapalı olduğu döneme ilişkin su baskını anısını da bireysel ve kolektif bellekte canlı tutmuştur.

\* Cemalettin Çelebi 1921 yılında vefat etmiştir ve mezarı Kırklar Meydanı'ndadır. Anlatıcı Cemalettin Çelebi'yi Çelebi (Ulusoy) ailesinden başka biriyle karıştırıyor olmalıdır.

## Sonuç

1925 yılında kapatılmasından 1964 yılında müze olarak yeniden açılmasına kadar geçen otuz dokuz yıllık sürede dergâh ilçe halkının hayatında ve hafızasında nasıl, ne biçimde yer etmiştir sorusuna cevap bulabilmek amacıyla yapılan konu yönelimli sözlü tarih görüşmeleri, geçmişte olmuş bir olayı, Kırklar Meydanı'nda gerçekleşen su baskınına işaret etmektedir. Görüşmeler, her görüşülen kişinin aynı olayı farklı tecrübe ettiği düşünülürse kişisel belleğin farklılıklarını, unutulmalarını ve kopuşlarını barındırmaktadır. Üstelik geçmişte olmuş bir olayı hatırlama edimi, kaçınılmaz olarak bugünde gerçekleştiği için görüşmeler sadece geçmişle ilgili değil, şimdiyle ve geçmişin şimdiye nasıl tercüme edildiğiyle ilgili de bilgi vermektedir.

Görüşme yapılan kişiler, su baskınından nasıl haberdar olduklarını anlatırken, su baskının ilçe halkı arasında yarattığı heyecanı ve kaygıyı da dile getirmektedir. Suyun tahliyesi sırasında gençler çalışmıştır. Fakat her yaştan kadın ve erkek su baskını vesilesiyle Kırklar Meydanı'na girebilmiş, tekrar kapatılana kadar da dergâhı ziyaret edebilmişlerdir. Hatta mezarı açılan ve bozulmamış halde bulunan, güzel bir kokusu olduğunu aktardıkları ölü bedeni görebilmişlerdir. Hacı Bektaş Veli ile birlikte, Kırklar Meydanı'ndaki mezarların sahipleri de kutsal, ermiş kişiler olarak kabul edilmektedir ve ermiş kişinin keramet göstermesi ilçe halkının inancına aykırı değildir. Bu nedenle, su baskını ile ilgili hatıralarını aktaran kişilerin anlatıları, rüyada görünme, suya hükmetme ve çürümeyen ölü beden temalı kerametlerle örülüdür. Bu kerametler, Hacı Bektaş Veli'nin ve onunla bağlantısı nedeniyle Kırklar Meydanı'nda sandukası bulunan diğer kişilerin kutsallığını olduğu kadar mekânın yani dergâhın kutsallığını da güçlendiren vurgulardır. Bozulmadan duran cesedin değiştirilen kefeninin orada bulunanlar tarafından parçalara ayrılarak kasaba halkına dağıtılması da, kutsal olanla temas etme ve temasın sürekli olması isteğinin bir parçasıdır.

Sonuç olarak, 1925 yılında kapatılmasıyla birlikte dergâhın ilçe halkının dini ve ekonomik yaşamında belirleyici olan rolü sona ermiştir. Dergâhı ziyaret etmenin yasak olması, gündelik hayatla iç içe olan kutsalı, kutsal mekânla kurulan ilişkiyi dönüştürmeye yönelik bir girişimdir. Kırklar Meydanı'nda gerçekleşen su baskını, kutsal mekânla yeniden bağ kurmayı sağladığı için dergâhın kapalı olduğu dönem boyunca ilçe halkının belleğinde yer eden en belirgin olay olmuştur. Müze olarak açılmasının ardından dergâhın ziyaret edilebiliyor olması, yani mekânsal süreklilik bu hatıranın dile getirilir olmasında ve canlı kalmasında önemli bir rol oynamıştır. Yapılan sözlü tarih çalışması sonucu oluşturulan tanıklıklar, kapalı kaldığı dönem boyunca da dergâhın ilçe halkının nazarında kutsal bir mekân olmaya devam ettiğine işaret etmektedir.

**Kaynaklar**

- Akok, Mahmut (1967). Hacibektaş Veli Mimari Manzumesi. *Türk Etnografya Dergisi X*, 27-58.
- Assmann, Jan (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, 125-133.
- Boratav, Pertev Naili (1999). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Counce, Stephen (2011). *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*. (çev. Bilmez Bülent Can, Alper Yalçınkaya) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Danacıoğlu, Esra (2007). *Geçmişin İzleri Yanbaşımızdaki Tarih için Bir Kılavuz*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Eliade, Mircea (1968). *The Sacred and the Profane The Nature of Religion*. (çev. Willard R. Trask) New York: A Harvest Book.
- Gürses, Remzi (1964). *Hacibektaş Rehberi*. Ankara: Sanat Matbaası.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. (ed. Lewis A. Coser) Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Koşay, Hamid (1926). Hacı Bektaş Tekyesi *Türkiyat Mecmuası* 2.
- Koşay, Hamid (1967). Bektaşilik ve Hacibektaş Türbesi. *Türk Etnografya Dergisi X*, 19-26.
- Lees, Clare A. ve Overing, Gillain R (2006). Anglo-Saxon Horizons: Place of the Mind in the Northumbrian Landscape (s.1-27) . *A Place to Believe in Locating Medieval Landscapes*. (ed. A. Clare Lees ve Gillian R. Overing). Pensilvanya: Pennsylvania State Press.
- Misztal, A. Barbara (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead and Philadelphia: Open University Press.
- Meusburger, Peter (2003). Knowledge, Cultural Memory, and Politics (s.51-72). *Cultural Memories The Geographical Point of View*. Heidelberg, London and New York: Spinger, 2003.
- Meusburger, Peter ve diğerleri (2003). Cultural Memories: An Introduction (s.3-14). *Cultural Memories The Geographical Point of View*. Heidelberg, London and New York: Spinger.
- Nora, Pierre, ed. (1997). General Introduction: Between Memory and History (s.1-20). *The Realms of Memory Volume I. Conflicts and Divisions*. New York: Colombia University Press.
- Noyan, Bedri (1964). *Hacibektaş'ta Pirevi ve Diğer Ziyaret Yerleri*. İzmir: Ticaret Matbaacılık.
- Önder, Mehmet (1994). "Otuz Yıllık Bir Hatıra: Hacı Bektaş Dergâhı Nasıl Açıldı?". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 1, 35-39.
- Perks, Robert ve Thomson, Alistair ed.(2003). Critical Developments: Introduction (s.1-5). *The Oral History Reader*. Londra ve New York: Routledge.
- Shimmel, Annemarie (1975). *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Thompson, Paul (2000). *The Voice of the Past Oral History*. Oxford: Oxford University Press
- Ulusoy, Ali Celalettin (1987). *Hacı Bektaş Veli Külliyesi ve Diğer Ziyaret Yerleri*. Ankara.
- Wertsch, V. James (2008). The Narrative Organization of Collective Memory. *Ethos* 35: 1, 120-135.



**ABSTRACT**

**FROM INDIVIDUAL MEMORY TO COLLECTIVE MEMORY: WHEN THE  
DERGÂH WAS FLOODED...**

This article seeks an answer to the question that how do inhabitants of the Hacı Bektaş district memorize the dergâh (dervish lodge) of Hacı Bektaş Veli for the period from 1925 to 1964, namely from the closure of the dervish lodge to the reopening of it as a museum. To this end, it is carried out oral history interviews and focused on a unique recollection of this period, i.e. the flood in Kırklar Meydanı in dergâh. The social aspect of individual memory indicates how the past has taken place in the collective memory as well. Thus, from the interviews it can be inferred that despite the fact that the closure of the dergâh brought about the loss of religious and economic functions of it and, despite the fact that as a sacred place the dergâh did not take part in the inhabitants daily life (because visit to the dergâh was not allowed), the inhabitants had still respect of and faith in the sanctity of the dergâh. For the inhabitants, the flood in Kırklar Meydanı was the opportunity to relate them to the sacred dergâh. This is one of the reasons why the flood in meydan is the unique recollection of that period in the collective memory of the inhabitants. The other reason is the reopening of the dergâh as a museum which allows keeping this memory alive.

**Keywords:** the dervish lodge of Hacı Bektaş Veli, Kırklar Meydanı, sanctity, oral history, memory

**ÖZ**

**BİREYSEL BELLEKTEN KOLEKTİF BELLEĞE:  
DERGÂH'I SU BASINCA...**

Bu makalede, Hacı Bektaş Veli Dergâhının kapatıldığı 1925 yılından ve müze olarak yeniden açıldığı 1964 yılına kadar, yani dergâhın kapalı olduğu dönemde, Hacıbektaş ilçesi halkının hayatında ve hafızasında nasıl ve ne biçimde yer edindiği sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu amaçla, sözlü tarih çalışmasına başvurularak o döneme dair ilçe halkının kolektif belleğinde yer etmiş nadir anılardan biri olan ve dergâhın Kırklar Meydanı'nda gerçekleşen su baskını üzerinde durulmaktadır. Su baskını ve baskını takip eden olaylar üzerine gerçekleştirilen görüşmelerin dayandığı bireysel bellek kaçınılmaz olarak kişisel farklılıkları barındırmaktadır fakat bireysel belleğin toplumsal yönü, su baskının kolektif bellekte nasıl biçimlendiğine işaret etmektedir. Anlatılar sadece su baskını ve suyun temizlenişini değil, temizlik esnasında meydana bulunan mezarlardan birinin açılması ve mezarda bulunan cesedin bozulmamış olduğunun görülmesi gibi keramet olarak yorumlanan olayları da barındırmaktadır. Her ne kadar su baskınının gerçekleştiği dönemde dergâh dini ve ekonomik açılarından işlevini yitirmiş olsa da ve mekân olarak ilçe halkının gündelik hayatında yer bulmasa da görüşme yapılan kişilerin aktardıkları bilgiler dergâhın kutsallığına duyulan inancın devam ettiğine işaret etmektedir. Su baskını, kutsal bir mekân olarak kabul edilen ama ziyaret etmenin yasaklandığı dergâhla ilçe halkı arasında tekrar bir bağ kurulmasını sağlayan nadir olaylardan biridir. Bu nedenle o döneme dair bilgi verebilecek bir anı olarak bireysel ve kolektif bellekte yer edinmektedir. Dergâhın müze olarak açılmasının getirdiği mekânsal süreklilik de bu anıyı canlı tutmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Hacı Bektaş Veli dergâhı, Kırklar Meydanı, kutsallık, sözlü tarih, bellek

## KIBRIS TÜRK MASALLARINDA ŞAMANİSTİK EVREN TASAVVURU

**Kadriye Türkan\***

### **Giriş**

Mitoloji, inanç sistemleri ve dinler açısından değerlendirildiğinde genelde evren üç bölümden oluşmaktadır. Bunlar iyi tanrıların bulunduğu gökyüzü, insanların yaşadığı yeryüzü, kötü tanrıların ve ruhların meskeni yeraltıdır. Ayrıca ağacın, dağın, ateşin, suyun, taşın, ay ve güneşin de ayrı ayrı ruhları olduğu inancı hâkimdir.

Kozmik tasavvurda dünya modeli, dikey ve yatay iki kısımdan oluşmaktadır. Üst dünya yedi, dokuz veya on yedi katlıdır ve dikey olarak düşünülür. Gökyüzünde bulunduğu düşünülen ruhlar iyi, insanlara zarar vermeyen ruhlar olarak tahayyül edilmektedir. Bazen yatay bazen de dikey olarak düşünülen yer altı ise yedi veya dokuz katlıdır. Yeraltı, başta Erlik olmak üzere kötü ruhların ve kötülüğün hüküm sürdüğü, her şeyin bu dünyanın tersi olarak ilerlediği bir yerdir. Üst dünya ışıklı âlem, orta dünya ışığın ve karanlığın dönüşümlü olarak gözlendiği yer, yer altı dünyası ise sadece karanlığın hüküm sürdüğü mekândır.

Türlere gelince Türkler evrenle ilgili tespitlerde bulunmaya başladıkları zamandan

---

\* Yrd. Doç. Dr., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kturkan@mehmetakif.edu.tr

itibaren evren hakkında tek bir izlenim edinmedikleri gibi edindikleri izlenimleri de aynıyla korumamışlardır. Proto-Türk ve Türklere ait en eski kozmolojide “kâinatın bütün tezahürlerini gök ve yer-sub v’un (yer-su: yer-yüzü) temsil ettiği birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel ‘nefes’ten oluşmuş olarak kabul eden sistem” (Esin 2001: 19) anlayışı yaygın görüşlerden biridir. R.Stein’e göre büyük ihtimalle yabancı dinlerin etkisiyle yerin altında var olan üçüncü bir bölge daha hayal edilmiş (Roux 2002: 106) böylece gök-yer-yeraltı şeklindeki üçlü\* evren tasarımına ulaşılmıştır. Bu bağlamda üç bölgeden oluşan evren anlayışı Türk düşüncesinde menşe ve köken mitlerinden maddî abidelere kadar birçok metinde görülmektedir. Dolayısıyla masalarda da farklı dünyalara ve bu dünyalara ait mekânlarla sıklıkla yer verilmektedir. M. Lüthi, masalın, değişik dünyaların materyallerini tek ve aynı plan üzerinde ahenkle tasavvurunun hayranlık uyandıracak boyutta olduğunu söyler: “Halk masalları da öbür dünyaya ait olarak kabul edilebilen pek çok varlıktan bahsederler: büyücü kadınlar, periler, gaipen haber veren kadınlar, fevkalade ölümler, devler, cüceler, iyi ve kötü sihirbazlar, ejderhalar ve esrareniz hayvanlar. Başlangıçta tamamıyla sıradan görünebilen varlıklar- karıncalar, kuşlar, balıklar, ayılar veya foklar- aniden konuşmaya ve olağanüstü yeteneklerini sergilemeye başlarlar” (1996: 148). Masal kahramanlarının sahip olduğu olağanüstü özellikler onların üst dünyaya ya da alt dünyaya rahatça seyahat edebilmelerini de mümkün kılmaktadır. Alt dünyaya kuyu ya da mağaradan girilir. Kahraman bunu isteyerek yapmaz. Yeraltı dünyası, hiçbir masal kahramanına kapalı bir yer değildir. Anlatılarda kahramanların bir anda yer altına, oradaki bir şehre girdiklerinden ya da aniden yer yüze çıktıklarından bahsedilir.

Makalede bu bilgilerin ışığında Kıbrıs Türk Masallarına yansıyan üçlü evren anlayışı, örnekler üzerinden incelenecektir.

### Üst Dünya (Gökyüzü)

Şamanizmin üç kozmik kuşaktan oluşan evren anlayışı içinde üst dünya diye adlandırılan gökyüzü\*\* de diğer iki kozmik kuşak (yeryüzü ve yeraltı) gibi ruhlar mekânıdır. Üç, yedi, dokuz ya da on yedi kat olarak hayal edilen üst dünyada Bay Ülgen, çocukları, yardımcıları yani *ak nemeler* oturmaktadır. Gökyüzü ruhları iyi ve insanlara zarar vermeyen ruhlar olarak bilinirler. Bu ruhlarla iletişim kuran, kurban sunan ve ayın sırasında kozmik seyahatle huzurlarına gidenlere de “Ak Şaman” denir. Bu yolculukta Şamanın karşısına yedi ya da dokuz engel çıkar ki, bunları ancak erkek Şamanların aşması mümkün olabilir. A. İnan, Şamanın kurban sunmak üzere çıktığı gök yolculuğunu şöyle tasvir etmektedir:

(Şaman)Ülgen için hazırlanan armağanı alıp göklere doğru yükselmeğe başladığını temsile girişir. Birinci kat göğe çıkıyor. Orada yıldırım, şimşek, gök gürültüsü ile

\*Felsefe ve psikolojide, 3 sınıflandırma sayısı olarak kullanılır: Zaman, mekân ve nedensellik birliktedir. (Schimmel 2000: 76).

\*\* Bkz. (Çobanoğlu 2001: s. 49-62; Esin 2001).

karşılaşıyor. İkinci kat göğe çıkıyor. Kurban kesilen hayvanın canı hep beraberindedir. Kurbanın dizginlerini tutan başkutkan da şamanla beraber göklere çıkmıştır. İkinci kat gökte şamanın bindiği “pura” baş tutkanı takip edemiyor. Şaman onu bırakıp kaza biniyor. Kaz üzerinde göklere doğru uçtuğunu temsil ediyor. Biraz sonra kazı salıveriyor. Şimdi başkutkana “benimle beraber gel!” diyor. “Başkutkan” ağlıyor “ben buradan döneceğim” diyor (2000: 106).

Şaman gökyüzüne çeşitli yollarla çıkar, bunlardan en bilenenleri kaz sırtında ya da kozmik evren ağacına tırmanarak olanlardır: “Ayrıca bir ağaç ya da direk yoluyla yükselme, şamancıl türden başka sırra-ermelerde da önemli rol oynar bu olay, mitsel-ritüel göğe çıkma temasının (ki “sihirli uçuş”, “oklar zinciri”, ip ve köprü mitleri gibi öğeleri kapsar) çeşitli varyantlarından biri sayılsa gerektir. Aynı yükselme simgeselliği, kayın ağaçlarını birbirine bağlayan ve üzerine çeşitli renklerde (=Gökkuşağının ışınları, göğün çeşitli bölgeleri) kurdelelerin asıldığı ip (=Köprü) motiflerinde de ortaya çıkar” (Eliade 1999: 150).

Gök yolculuğu, yeraltı yolculuğu kadar tehlike arz etmese de onun da bazı kuralları ve aşılması gereken engeller vardır. Bu yolculuğa çıkabilenler de Şamanlar gibi sırra-erme süreci geçirmiş belli yeteneklere sahip ve kozmik seyahat yeterli olan insanlardır:

Şamanın sağaltıcı ve ruh-taşıyıcı olması, esrime tekniklerini bilmesi sayesinde; yani onun ruhu hiç zarar görmeden bedenini terk edip çok uzak yerlere yolculuk yapabilir, yeraltı dünyasına girebilir, göğe çıkabilir. Kendi esrime yaşantısı sayesinde dünya-dışı bölgelerdeki yolları öğrenmiştir. Gerektiğinde yeraltına inip göğe çıkabilir, çünkü daha önce de dolaşmıştır oralarda... Bu insana yasak bölgelerde kaybolma tehlikesi her zaman vardır gerçi, ama sırra-ermesiyle kutsallık kazanan ve yardımcı ruhlarını da yanına alan şaman, bu tehlikeyi göğüsleyebilecek ve böyle gizemli bir coğrafyada serüvene atılabilecek tek insandır (Eliade 1999: 214).

Gökyüzüne giriş için bir delikten geçmek gerekir. M. Eliade “gök deliği”ni, geçişi şöyle nakleder: “Bulutları geçtik; öte tarafta gökyüzü vardı. Otacıların geçtiği bir delikten içeri girdik, bu giriş çok hızlı açılıp kapanıyordu. Geçerken kapılara dokunulursa sihirli güç yitiriliyordu ve yeryüzüne dönüşte ölüm kesindi” (1999: 165). Gök deliği denen bu delik adeta gökyüzüne açılan kapıdır.

Kıbrıs Türk Masalları *Yazılan Gışın Gavgası\** ve *Yokardakiya Sor\*\**da, baklaya tırmanarak oradan gökyüzüne yükselme motifi karşımıza çıkar. Bakla, adı geçen masalarda kozmik evren ağacına bir göndermedir. *Yazılan Gışın Gavgası* adlı masalda, adamın baklaya tırmanarak ulaştığı yerde yaz ile kış mevsiminin kavgasına şahit olması, gökyüzüne yani üst dünyaya çıktığının göstergesidir. Bir diğer dikkat çekici motif ise

\* İhdiyar aldı darcıgını çıkıdı paklaya..Gördü buruna yakın paklalar. Ama o paklalara yaklaştıkça onnar uzaklaşdı. Nihayet öyle bir yüksekliğe geldi, bakar yazılan gış gavga eder. İhdiyari görünca dediler soralım gendine bakalım ne deyecek bize. Gittiler ihdiyara selam verdikten sonra hikâyeyi anlattılar. Sora da fikrini sordular (Yorgancıoğlu 1998: 114).

\*\*Kadın baklaya tırmanır üst dünyaya çıkar, orada çeşitli işler yapan cüceler görür onlarla konuşur ve yukarıya çıkmaya devam eder (Yorgancıoğlu 2006: 129).

mevsimlerin ihtiyarla konuşarak ona hakemlik teklif etmesidir. Yeryüzünden gökyüzüne kadar uzanan bakla, *kozmetik ağaç* olgusuna uygun olarak iki kozmik bölgeyi kaplamakta olup köklerinin de yeraltında olduğunu varsaymayı mümkün kılmakta ve ona tırmanarak gökyüzü katlarına çıkma bir insan için olağanüstü bir tecrübe oluşturmaktadır. Ancak bu masal için olağan bir motif olduğu için masal kahramanı da bu durumu soğuk kanlıkla karşılamaktadır.

*Padişahınan Gızları\** ve *İlk Gelene Verin 2\*\** de ise masal kahramanı bindiği atın üzerinde gökyüzüne yükselir. Bu motif, Şamanın gökyüzü yolculuğu ile doğrudan örtüşen bir seyahattir. Gerek seyahatin at üzerinde gerçekleşmesi gerek “göğün gati” ile gökyüzünün katlarına gönderme yapılması tereddüde yer bırakmaz. Gökyüzüne at sırtında uçma ya da merdiven aracılığı ile çıkma Şamanın ayin esnasında, göğçe çıkmak için kullandığı yöntemler olup masal kahramanlarının da aynı yolla gökyüzüne çıkmaları, Şaman kimliğine bürünmeleri ile açıklanabilir. Nitekim Şaman gibi masal kahramanı da bu tür yolculukları yapabilecek özelliklere sahip olağanüstü bir insandır.

Örneklerden de anlaşıldığı gibi Şamanın ayin sırasında at üzerinde veya gök merdiveni, kozmik ağaç gibi bir şeye tırmanarak gökyüzüne çıkması orada Tanrı ile iletişim kurması göğün üç, yedi, dokuz ya da kırk katlı oluşu gibi Şamanizmin gökyüzü ile ilgili bütün tasavvurları, masallar üzerinde de rahatça gözlenmektedir.

### Orta Dünya (Yeryüzü)

Orta dünya gökyüzü ile yeraltı arasında kalan insanoğlunun yaşadığı bölümdür. Bu çerçevede arada yer aldığı için gökyüzü ruhlarının (iyi) ve yeraltı ruhlarının (kötü) etkisi altındadır. Her iki tabakaya ait ruhlar yeryüzü ile ilgilenmekte ona sahip olmak ve orada yaşayan insanoğluna hükmetmek için mücadele etmektedirler. “Bu nedenledir ki Türk mitolojisinde gerek ruhların, gerekse de kahramanların mücadelesi yerde geçmektedir” (Bayat 2007: 55).

İnsanların üzerinde yaşadığı mekân olarak orta dünya (yeryüzü) Kıbrıs Türk Masallarında Eski Türk inanç sisteminin yansıması “tabiat kültürleri” olarak adlandırılan ve ruhları olduğu varsayılan “dağ, tepe, kaya, vâdi, ırmak, su kaynağı, mağara, ağaç, orman, vb.” (Kafesoğlu 1988: 289) unsurlarla can bulmaktadır. Ayrıca adı geçen tabiat parçalarına ve ruhlara karşılık olarak gökyüzünde de güneş, ay, yıldız, yıldırım, şimşek vb. gibi ruhların varlığı söz konusudur\*\*\*.

*İki Öksüz Çocuk* (Yorgancıoğlu 1998: 36) adlı anlatmada çocuklar babaları tarafından dağda terk edilir. *41. Masal* da (Yorgancıoğlu 1998: 97) padişahın yolu av esnasında bir

\* (Oğlan kıza der) “Ben bu boynuzun içindeyim. Bir peri aldı da bunun içine mapis eddi beni. Sihir bozuluncaya gadar da bunun içinde galacam. Her gece seninilam olacam amma sakın kimseye söyleme. Yogsam beni gaybeden, tamam? Kız delikanlının dayanamayıp kendi kocası olduğunu söyleyince oğlanını bindiği at yükselip bulutların arasında kaybolur” (Yorgancıoğlu 2006: 88).

\*\* Kız kardeşine akıl verir. “Emme” di gitme gidecen” di dur sana bir şey solim” di, “bir akıl verim sana” di. “Denizin kenarına varın” di. “Otu biçen biçen” di bir azap şebekesi kadar olur yanı küme gamışı, sazı onu di yakdıktan sonra deniz aygırları çıkar” di. Bir di “efsun yaparsın” di “yavallah yavallah birinin üstüne binersen” di “bir kelle göğün gatına çeker seni” di” (Bayırlı 1997: 173).

\*\*\*Gök ile yer, karıştığı için: Türk milleti ile devletin düzeni, bozuluyor. . “Kök yer bulgakin üçün” sözü, millet ve devlet düzeninin gök ile yer düzenine bağlı olduğunu göstermektedir (Ögel 2002: 257).

dağa düşer. *Dostluk* (Yorgancıoğlu 1998: 171) adını taşıyan masalda ise ayın belli günleri dağa keman çalmak için çıkan bir kahramandan bahsedilmektedir. *Uyuyan Güzel*'de (Yorgancıoğlu 2006: 77) ölü gibi yatan kız, tepedeki bir sandıkta muhafaza edilmektedir.

*İlk Gelene Verin 2*'de (Bayırlı 1997: 167) tabiat parçası olarak bir pınardan, *Padişahın Kırk Oğlu* (Bayırlı 1997: 177) adlı anlatmada babaları tarafından kahramanların yanında yatmamaları vasiyet edilen büyük bir sudan söz edilmektedir.

*Keloğlan*'da (Yorgancıoğlu 1998: 103) meşe ağacı, Tokumacı *Kız* (Yorgancıoğlu 2006: 78) masalında gizlenmek için kullanılan bir çınar, *Üç Elma*'da “Bu elma ağacının da bir sırrı vardı. Sadece ve sadece üç dane elma yapardı” (Kafesci 1997: 42) ise özel bir elma ağacı orta dünyada tabiata ait bir unsur olarak anlatmalarda yer bulmaktadır. *Mersinler Güzeli* masalında “Gece yarısı Mersin ağacı açılır ve içinden Mersinler güzeli çıkar” (Celil 1971: 69) içinde *iye* barındıran sihirli bir ağaçtan bahsedilmektedir. *2 Masal*'da üzerinde efsanevi Zümrüdü Anka kuşunu ve yavrularını barındıran pelit ağacı (Sami 1972: 64) tabiat kültleri ve iyeleri ile paralel olarak söz konusu edilmektedir. Mağara da masal dünyasında yeryüzündeki mekânlar arasında anılmaktadır. Mağara, *Tokumacı Kız* (Yorgancıoğlu 2006: 79) anlatmasında devin mekânı iken *'Sihirli Möhür*'de (Bayırlı 1997: 54) yılanlar padişahının yaşam alanıdır.

Masallarda yeryüzü sadece insanlara ait bir mekân değildir. Yeryüzünde insan dışındaki varlıklar periler, devler vb. bulunduğu, devler ve periler ülkesi olarak geçen bölgelerin olduğu anlaşılmaktadır. Kıbrıs'tan derlenen *Cevahir Dağı*'nda kuş, ihtiyarın isteği üzerine oğlanı peri memleketinin yanına götürmeye razı olur. “İhtiyar yalvarıp yakarır. Nihayet peri toprağından bir saatlik mesafede indirmeye razı olur” (Sakaoğlu 1983: 113). *Padişah Oğlu* masalında periler ülkesi “Âşık olduğu kızın gömleğini çalan sonrasında gömleğini bulup uçup giden kızın peşine düşer. İhtiyar oğlana ben kızın yerini bilirim ama seni götüremem der. O memleket peri memleketidir” (Celil 1971: 66) şeklinde doğrudan anılmaktadır. *Üç Turunçlar Masalı*'nda ise bu kez devler ülkesi konu edilmiştir. (İhtiyar der) “Tam da yoluna düşdün ama onu almag o gadar golay değil. Bir defa o Turunç ağaç devlerin ülkesindedir” (Yorgancıoğlu 1998: 13).

Evrenin farklı bölümlerinde bulunan iye ve ruhlara istinaden orta dünyanın doğal sahipleri insanların dışında periler, devler gibi farklı bir boyuta ait canlılar, masal dünyasında yeryüzünün sıradan sakinleri olarak ortaya çıkmaktadır.

### Yer Deliği

Yer deliği, *yer mesi*, *yer'in çeneleri* ya da *yer tuniği*, *yer'in duman deliği*\* gibi isimlerle anılır ve Şamanı diğer dünyalara bağlayan kapıdır. Şaman, kozmik seyahat esnasında diğer dünyalara yani gökyüzü ve yeraltına, bu dünyalara geçişi sağlayan deliklerden geçerek ulaşır. Şaman nasıl ki, bu delikten geçerek diğer dünyalara giriyorsa, kötü ruhlar da bu delik vasıtasıyla orta dünyaya yani yeryüzüne geçip bu yolla insan ve hayvanlara zarar verirler. Yer deliği ile ilgili olarak B. Ögel şunları aktarır:

\*Mircea Eliade. *Şamanizm*. Ankara 1999. s. 234.

Altay Şamanizminde, yeraltına giden bu kapıya, “dünyanın bacası” adı verilirdi. Şamanlar yer altı dünyasın giderlerken, bu delikten içeri girerlerdi. Yakut Türklerinin, yeryüzünü temsil eden demir pilakalarının da ortası delikti. Bundan da anlıyoruz ki Yakutlar’da, böyle yeraltına giden bir kapının varlığına inanıyorlardı. Yine Yakutlara göre dünyanın sonu, Lena nehrinin Kuzey Buz denizine döküldüğü yer idi. Lena Nehri suları çok bol olan bir nehirdir. Denize döküldüğü yerde de, büyük girdaplar meydana getirirdi. Bunun için de Yakutlar bu girdapların, yer altına giden bir kapı olduğunu zannederlerdi (Ögel 1998: 25).

Masallarda kuyu, mağara vb. ile sembolize edilen, kahramanı yer altı dünyası ile buluşturan geçiş noktası, *yer deliği*’nden başka bir şey değildir: “Evrende üst üste üç büyük katman veya bölge vardır; bunlar merkezlerinden geçen bir eksenle, birbirine bağlı oldukları için de birinden ötekine geçilebilir. Doğal olarak bu eksen bir açıklıktan bir delikten geçer. Tanrılar yeryüzüne, ölümler de yer altına bu delikten geçerek inerler; esrik Şamanın ruhu da göğe ve yeraltına yaptığı mistik yolculuklarda yine bu geçidi kullanır” (Eliade 1999: 292).

*Mesel*\*de, iplik yumağını kuyuya düşüren masalın kadın kahramanı, yumağı almak için kuyuya iner, oradan yer altı dünyasına girer. *Behname*\*\* adlı masalda ise üvey annesi tarafından kuyuya atılan kız, oradan başka bir dünyaya dâhil olur. *Hakkayı Zümrüt Kuşu*\*\*\* ve *2 Masal*\*\*\*\* da masal kahramanları, devî takip ederken önlerine çıkan kuyudan yeraltına inerler. Masalların büyük bölümünde devin, suyun ya da değerli taşların peşinden kuyuya inen masal kahramanı orada bilmediği bir yaşamın, farklı bir dünyanın kapısının varlığını keşfeder ya da kuyu içerisinde yürüyerek alt dünyadaki çeşitli mekânlara ulaşır. Burada karşılaştığı varlıklar da dev, ejderha gibi alt dünya ruhlarıdır. Bazen kahraman kurtardığı kızın tavsiyesine rağmen, kara koçun yani yanlış renkli hayvanın üzerine binerek yerin daha da altına gider.

Yer altına seyahat masal kahramanı açısından değerlendirildiğinde onun, kuyunun başına gelinceye kadar ayırt edici bir özelliği yok iken, kuyudan çıktığında artık aynı kişi değildir. O kuyuya indiği, yer altı dünyasının kapısını araladığı andan itibaren birden çok devle savaşmış kazanan, yerin yedi kat altında suyun başını tutan devî öldürüp padişahın kızını kurtaran bir yiğit olarak Zümrüdü Anka’nın\*\*\*\*\* üzerinde yeryüzüne geri döner. Yer altına inmesini sağlayan yolu yani yer deliğini de kolayca bulur. Bu aşama Şaman ve

\*Evey kız bir gün havlıdaki geyunun yanında trigo örarken iplik yumağı geyuya düşdü. Eveyanasından korktuğu için, endi geyuya alsın yumağı. Ama ayağı gaydı, düşdü bayıldı. Gendine gelince büyük bir yeşil bahçenin içindedir. Etrafında da her türlü ağaçlar. Bir elma ağacı gördü. Üsdü yüklü zincir... (Yorgancıoğlu 1998: 66).

\*\* Evey ana bu cevaba çok gızmış. O odanın altına bir guyu gazdırmış. Belli olması deye bir da kapak uydurmuş. Behnane’yi kapdığı gibi guyuya atmış. Behnane düşerkana başı çarpıp bayılmış. Ayıldığında kendini temiz ve yeşil bir bahçede bulmuş. Yanında ak saçlı ak sakallı bir dede. Behnane’ye; -Sen hiç üzülme demiş. Ben sana yardım edecem, babandan da her gün haber getirecem. Meğer eveyanası bir cadıymış (Yorgancıoğlu 1998: 70).

\*\*\* Devin peşinden kuyudan aşağı inen oğlanı, kardeşleri ipini kesip yeraltında bırakırlar (Hüseynin 1973: 120).

\*\*\*\* Küçük çocuk devî yaraladığı için, devin kanlı izini takip ederek indiği kuyuyu bulur ve arkasından o da kuyuya iner (Sami 1972: 63).

\*\*\*\*\* Zümrüd Anka yavrularını kurtaran şehzadeye bunun karşılığında ne istediğini sorunca, oğlan yeryüzüne çıkmayı diler. Kuş istediği kadar et ve şarap karşılığı onu üzerinde yeryüzüne çıkarır (Yorgancıoğlu 1998: 33).

masal kahramanı için tehlikelidir; az da olsa ikisinin yolunu kaybetme, deliği bulamama ve alt dünyada kalma ihtimali vardır. Ancak bu, hep ihtimal olarak kalır.

Yer deliği, adından da anlaşılacağı üzere yerin başka dünyalara açılan kapısıdır. Şamanizmde var olan üçlü evren anlayışı, başka bir ifadeyle gökyüzü- yeryüzü ve yer altı olmak üzere üç kozmik kuşak, ruhlarla dolu yerler olarak düşünülür. Hepsinin kendine özgü kuralları ve ruhları olan bu kuşaklar arası geçişler de herkese açık değildir. Geçişleri, ancak ruhlar ve bu kozmik kuşaklara seyahat gücü ve yeteneği olan Şamanlar gerçekleştirebilir. Şamanlar buradan yer altına iner ve aynı yolu takip edip yeryüzüne çıkarlar. Onları alt dünyaya götüren bu delik, alt dünyadaki kötü ruhların yeryüzüne çıkmasını engellemek için daima kapalı tutulmalıdır.

### **Alt Dünya (Yeraltı)**

Gökyüzünde yani üst dünyada başta Ülgen olmak üzere onun çocukları ve yardımcıları yani *ak nemeler*, yeryüzünde yer-su ruhları, alt dünyada ise Erlik, çocukları ve körmös ya da *kara neme* olarak adlandırılan kötü ruhlar yaşamaktadır:

Şaman mitolojisinde insanlara zarar veren aşağı dünya varlıklarıdır. Şamanın kamlık töreni de bu bağlamda aşağı dünya ruhlarına yapılmaktadır. Şaman, hasta ruhu veya zamanından önce ölmüş insanın ruhunu geri getirmek için aşağı dünya ruhlarıyla diyaloga girer. Şamanın dışında hiç kimse, hastalık ve ölüm kaynağı olan yer altı dünyasına gidip öteki dünya sakinleri ile pazarlık yapamaz. Tıpkı Şaman gibi, aşağı dünya ruhları da bu iki dünyayı birbirine bağlayan mağara, delik vs. den yararlanarak yeryüzüne çıkar ve insanların ruhlarını çalıp öteki âleme götürürler (Bayat 2006: 161).

Dokuz kat olarak tasavvur edilen yeraltına yolculuk yapıp oradaki ruhlarla ilişki kuran hastalıkları iyileştiren ve çalınan canları geri alan Şamanlar, ‘Kara Şaman’ olarak adlandırılırlar. Yeraltı seyahati zor ve yeraltı ruhları ürkütücü varlıklar oldukları için “bu nedenle bu tür seyahatler her zaman büyük manevi güç, fiziki sağlık ve ahlâki temizlik talep eder” (Bayat 2006: 30). Bazı topluluklarda Şamanın yeraltında eğitildiğine dair efsane ve memoraların varlığı, onun böyle bir güce sahip olmasının nedeni olarak düşünülebilir. “Yakut inancına göre, Şaman seçilen adamın ruhu (kutu) yeraltına getirilir ve burada Kıday Baskı’nın yanındaki demir beşiğe konulur. Kuzey veya yeraltı bayanları diye bilinen ihtiyar kadınlar, Şaman adayını üç yıl emzirdikten sonra Kıday Baskı’ya verirler. Kıday Baskı, iyi ve güçlü Şamanın ruhunu (kutunu) ateşte güçlendirir ve terbiye eder” (Bayat 2004: 43). Yer altı ve orada yaşayan ruhlar, hastalık ve felâketlere sebep oldukları için Şamanın kozmik seyahati aynı zamanda bu ruhlarla arasında bir savaş anlamına gelir. Bunlar dikkate alındığında, Şamanist toplulukların en çok müracaat ettiği Şamanlar da daima “Kara Şaman” zümresi olmuştur. Yeraltı yolculuğu, korkulması bir yolculuk olduğu için Şamanların törenlerde transa geçtiklerinde anlattıkları hariç konuşmaktan ve bilgi vermekten kaçındıkları bir konu olarak öne çıkar. Her ne kadar Şamanistlerde ahiret anlayışı ve inancı tam olarak şekillenmemiş olsa de yeraltı pek çok



araştırmacının\* da ifade ettiği üzere bir çeşit cehennem olarak düşünülmüştür.

Altay'da hastanın çalınan canını geri alabilmek adına yeraltı dünyasına inen Şaman, birçok zorluk ve engeli aşarak Erlik'in huzuruna ulaşır. Onunla pazarlık eder ve yeryüzüne dönerken de hastanın ruhunu yanına almayı başarır, yine bir ruh güder olarak ölünün ruhunu diğer dünyaya götürür:

“Altaylılara göre, kötü ruhlar yakaladıkları ruhu yeraltına götürdükleri için, kam ayin sırasında buraya inmek zorunda kalır. Bu yolculuk sırasında birçok zorluk çektikten sonra, sonunda Erlik'in huzuruna çıkmayı başarır. Kamın onunla görüşmesi, ayinin en heyecanlı bölümünü oluşturur. Bu sırada Kam büyük bir cezbe içinde kendini kaybeder. Ama yeryüzüne dönerken hastanın ruhunu beraberinde getirmeyi başarır. Ayinin sonunda Şaman, ağır ağır gözlerini açıp orada bulunanları selamlar. Seyirciler de bu arada korkulu bir rüyadan uyanıyorlarmış gibi kendilerine gelip rahat bir nefes alırlar” (Buluç 1970: 320).

Yeraltı dünyası, bu dünyanın zıttı olarak iş görür. Oradaki her şey bu dünyanın tersidir. Yeryüzünde gece iken orada gündüzdür ya da yeryüzünde gözü kapalı uyunurken orada gözü açık uyunur.

Kıbrıs Türkleri arasından derlenen *Ormandaki Ev\*\** adını taşıyan masalda kuşun ölü bekleyeceği kehanetinde bulunduğu kız, annesi ile yolda giderken bir çukura düşer ve yeraltına girer. *Üç Elma\*\*\** ve *Padişahın Elma Ağacı\*\*\*\** masallarında siyahkoça binen masal kahramanı yeryüzüne çıkacağına, yedi kat yerin altına iner. *Hakkayı Zümrit Kuşu*, *Mesel ve Behname* adlı masallarda damasalkahramanları devin\*\*\*\*, yumağın\*\*\*\*\* peşinden yeraltına iner ya da üvey anne\*\*\*\*\* tarafından oraya gönderilirler.

Masallarda zülmât dünyası, karanlık dünya, yeraltı, alt dünya ile kastedilen yer; başta Erlik olmak üzere kötü ruhların ve kötülüğün hüküm sürdüğü, her şeyin bu dünyanın tersi olarak ilerlediği yeraltı dünyası, hiçbir masal kahramanına kapalı değildir. Masal kahramanlarının bir anda yeraltına, oradaki bir şehre girdiklerinden ya da bir anda

\* Bkz. (İnan 2000: s. 107; Uraz 1994: s. 99).

\*\* Gızın ayağı gaydı bir çukura düşdü. Bağıramadı. Yerin altında bir yol varıdı, o yoldan yürödü. Bağdı bir büyük yapı... (Yorgancıoğlu 1998: 25).

\*\*\* (Devin kızı oğlana akıl verir) “Peki!” dedi “Ben, seni o zaman göndereyim” dedi. “Bag!” dedi. “İki koç çağıracam. Diggadlı ol, bu iki koç, biri siyah, biri beyaz. Beyazına binersen,” dedi “Dünya yüzüne dönen. Siyahına binersen, yedi gad aşā giden” dedi” (Kafesci 1997: 44).

\*\*\*\* (Şehzadenin kuyuda karşılaştığı kız ona) “Ancak gücük gız yokarı çıkmadan olacagları tahmin ettiği için paoğlana, biri ceviz içinde, biri padem içinde, biri da fındık içinde üç dane gelinnik, iki dane da tüy vermiş. Ve demiş gene; başın sıkıya girdiği zaman bu gullardan birini yak, o sana yardımcı olacak. Yanarkan bu gıllar iki koç gelecek, biri beyaz, biri gara. Beyaza binersen yeryüzüne, garaya binersen yedi gat daha yer altına inecen” (Yorgancıoğlu 1998: 32).

\*\*\*\*\* Devın peşinden kuyudan aşāğı inen oğlanı kardeşleri ipini kesip yeraltında bırakırlar (Hüseyin 1973: 120). \*\*\*\*\* Evey gız bir gün havlıdaki guyunun yanında trigo örarkan iplik yumağı guyuya düşdü. Eveyanasından gorkduğı için, endi guyuya alsın yumağı. Ama ayağı gaydı, düşdü bayıldı. Gendine gelince büyük bir yeşil bahçenin içindedir. Etrafında da her türlü ağaçlar. Bir elma ağacı gördü. Üsdü yüklü zincir... (Yorgancıoğlu 1998: 66).

\*\*\*\*\* Evey ana bu cevaba çok gızmış. O odanın altına bir guyu gazdırmış. Belli olması deye bir da kapak uydurmuş. Behnane'yi kapdığı gibi guyuya atmış. Behnane düşerkana başı çarpıp bayılmış. Ayıldığında gendini temiz ve yeşil bir bahçede bulmuş. Yanında ak saçlı ak sakallı bir dede. Behnane'ye; -Sen hiç üzülme demiş. Ben sana yardım edecem, babandan da her gün haber getirecem. Meğer eveyanası bir cadıymış (Yorgancıoğlu 1998: 70).

yeryüzüne çıktıklarından bahsedilir. Bu da onları, kozmik seyyah Şamanla özdeşleştirir.

Yeraltı dünyasında ilerleyen oradaki canlılarla temas kuran kahraman, Zümrüdü Anka ya da başka isimlerle anılan büyük kuşun yavrularını yılan veya ejderhadan kurtarınca yeryüzüne çıkmak için bir fırsat yakalamış olur. Zümrüdü Anka, onu sırtına alarak et ve su karşılığı yeryüzüne çıkarır. Kahramanın yeraltından çıkışı da inişi gibi Şamanvari sahnelerle doludur.

### Sonuç

Masallar, milletlerin mitolojik dönemden sonra ortaya çıkan ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak nakledilen en eski yaratmalarından olup toplumlar ve kültürler hakkında birçok bilgiyi içerisinde barındıran anlatılardır. Masal genel yapısı itibarıyla olağanüstülüğe sıkça müracaat eden bir tür olsa da yaratıldığı toplumun dünyaya bakışı, hayat felsefesi, sosyal yapısı vb. masala az ya da çok yansımaktadır. Bu çerçevede toplumun iki ya da üç olarak ifade edilen ve birden çok dünya olarak ortaya çıkan evren anlayışının masal dünyası içerisinde kendisine yer bulması doğaldır.

Evrenle ilgili tasavvur din ve inanç sistemleri açısından da ehemmiyet arz etmekte milletlerin bu konudaki genel algısının şekillenmesinde önemli rol üstlenmektedir. Konu Şamanizmin evrene bakış açısı noktasından irdelendiğinde masal evreninin de bu paralelde tezahür ettiği görülmektedir. Türk dünyası masallarının bir bölümünü oluşturan Kıbrıs masallarında masalın kadın ya da erkek kahramanı kozmik seyyah olarak nitelendirilen Şaman gibi üst dünyaya ve alt dünyaya sorunsuz şekilde seyahat edebilmektedir. Bu seyahatler Şamanın gökyüzü ve yer altı seyahatlerini yaparken kullandığı kozmik ağaç ve yer deliği kullanımı da dâhil benzer biçimde gerçekleşmektedir. Şamanizmin gökyüzü bölümleri ve ruhları ile yer altı dünyası ve orada yaşayan ruhlara hakkındaki anlayışı da Kıbrıs masallarında önemli ölçüde gözlenebilen unsurlardır.

### Kaynaklar

- Bayat, Fuzuli (2004), *Türk Şaman Metinleri (Efsaneler ve Memoratlar)*, Ankara: Piramit Yayıncılık.
- Bayat, Fuzuli (2006), *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2007), *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayırlı, Ayşe (1997), *Kıbrıs Halk Edebiyatından Örnekler*, Konya: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Yayımlanmamış lisans tezi).
- Buluç, Sadettin (1970), “Şaman”, *İslam Ansiklopedisi C. 11*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, s. 310- 320.
- Çobanoğlu, Özkul (2001), “Türk Mitolojisinde Kutsal Sabit Mekân Fikrinin Yaratılış Tipolojisi Üzerine Tespitler”, *Muğla Üniversitesi Uluslararası Türkistan Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, Muğla: Muğla Üniversitesi Yayınları, s. 49-62.
- Eliade, Mircea (1999), *Şamanizm* (Çev: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

- Esin, Emel (2001), *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hüseyin, Ziya (1973), *Girne Kazası Templos Köyü Masalları*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi. (Yayımlanmamış lisans tezi).
- İnan, Abdülkadir (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm/ Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: TTK Yayınları.
- Kafesci, Zehra (1997), *Kıbrıs Masallarından Örnekler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, (Yayımlanmamış lisans tezi).
- Kafesoğlu, İbrahim (1988), *Türk Millî Kültürü*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Lüthi, Max (1996) [1909], “Halk Masallarında Tek Boyutluluk” (Çev: Gülay Mirzaoğlu), *Millî Folklor*. S. 31-32. s. 147-151.
- Ögel, Bahaeddin (1998), *Türk Mitolojisi I/ (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: TTK Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (2002), *Türk Mitolojisi II/ (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: TTK Yayınları.
- Roux, Jean Paul (2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (Çev: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sami, Hasan (1972), *Kıbrıs Limasol Ağzı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi (Yayımlanmamış lisans tezi).
- Schimmel, Annemarie (2000), *Sayıların Gizemi* (Çev: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uraz, Murat (1994), *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Yorgancıoğlu, Oğuz M (1998), *Kıbrıs Türk Folklorundan Derlemeler/ Masallar*, Mağusa.
- Yorgancıoğlu, Oğuz M. (2006). *Kıbrıs Türk Folklorundan Derlemeler/ Masallar II*, Mağusa: Canbulat Basımevi.

## ÖZ

### KIBRIS TÜRK MASALLARINDA ŞAMANİSTİK EVREN TASAVVURU

Mitolojiden, semavî dinlere kadar pek çok inanç sistemi ve dinde evren, iyi tanrıların bulunduğu gökyüzü, insanların yaşadığı yeryüzü, kötü tanrıların ve ruhların meskeni yer altı olmak üzere üçlü bir anlayış çerçevesinde tasavvur edilir. Gökyüzü yani üst dünya yedi, dokuz veya on yedi kattan ibaret ve dikey bir yapıya sahiptir. Gökyüzü ruhları iyi, insanlara zarar vermeyen ruhlar olarak bilinirler. Yer altı dünyası ise yedi veya dokuz kattan oluşur. Bazen yatay bazen de dikey olarak hayal edilir.

Türk düşüncesinde gök, yer ve yer altı olmak üzere üçlü evren anlayışı ile menşe ve köken mitlerinden maddî abidelere kadar bütün metin çeşitlerinde karşılaşmak mümkündür. Bunların yanı sıra sözlü nesir anlatılardan olan masallar taşıdıkları mitolojik unsurlar bakımından oldukça zengindir. Bu zenginlik içerisinde masal kahramanlarının yeraltı ve gökyüzü dünyalarıyla ilişkileri ve bu bölgelere yaptıkları yolculuklar anlatılarda önemli bir yer tutar. Gökyüzü ve yeraltı dünyasındaki varlıklarla temas kuran kahraman, çeşitli

sonuçlara ulaşır; kahraman, yeraltına yaptığı yolculuklarından zaferle çıkar, haksız bir şekilde yeraltına kaçırılmış insanları kurtarır. Makalede bu noktalardan yola çıkılarak Kıbrıs Türk masallarına yansıyan Şamanizmin üçlü evren anlayışı örnek metinler üzerinden ortaya konmak suretiyle, değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kıbrıs Türk Masalları, evren, gökyüzü, yer altı, yer deliği

### ***ABSTRACT***

#### **IMAGE OF SHAMANIC COSMOS IN CYPRUS TURKISH FOLKTALES**

From mythology to celestial religions, cosmos is conceived of three parts. These are the sky where good gods are in, the earth where people live in and the underworld where bad gods and spirits are in. The sky is made up seven, nine or seventeen layers and it is vertical. The spirits in the earth are pretty good. The underworld is also composed of seven or nine layers. It is imaged sometimes vertical and sometimes horizontal.

In Turkish thought these three cosmos images from the origin and the origin of myths to the monument is possible to encounter all kinds of text. Moreover, as a prose in folktales are highly rich in terms of the mythological elements that they carry. The relations of the heroes of the folktales with underground world and the sky occupy an important place within this richness. The hero receives a victory from the journey that he takes into the underground world and saves the people who are taken to the underground world in an unjust way. The article starting from this point and by giving examples Cyprus Turkish folktales will be evaluated from the point of these three cosmos images.

**Keywords:** Cyprus Turkish Folktales, cosmos, sky, underworld, hole



## MUHAFAZAKÂRLIĞIN KIYISINDA BİR KEMALİZM DEĞERLENDİRMESİ: “ TÜRK İNKILÂBINA BAKIŞLAR ”

Yaşar Özkandaş\*

### Giriş

Türkiye’de Ulusal Kurtuluş Savaşı’nı ve Lozan Barış Antlaşması’nı izleyen yıllarda birbirinden ayrılmaz bir bütün teşkil eden köklü değişiklikler yapılır ( Timur, 2008: 63). Özellikle siyasal ve kültürel alanların her birinde tebarüz eden bu köklü değişikliklerden amaçlanan Türk ulusunun “ medeni bir heyet-i içtimaiye ” haline gelmesidir.\*\* Burada “ medeni ” kavramından kastedilen ise, siyasal ve sosyal yapının dini ve geleneksel unsurlardan arınmış ve Batı’yı Batı yapan değerler sistemini benimsemiş profan bir nitelik kazanmasıdır.\*\*\* Bu kapsamda Türk Devrimi’nin taşıyıcıları, Batı’nın ürettiği değerler sisteminin topluma yerleştirebilmesi adına bir yandan saltanatın kaldırılması, cumhuriyetin ilanı ve hilafetin ilgası gibi adımlar atarak siyasal egemenliği topluma aktarırlar.\*\*\*\* Diğer yandan da eğitim ve kültür alanında radikal değişikliklere giderler. Buna göre, eğitim birleştirilerek laik sınırlar içine çekilir, ders kitapları modernize edilir, karma eğitim sistemine geçilir, halk evleri gibi kurumlarla eğitimin yaygın hale getirilmesine çalışılır (Hacıbrahimoğlu, 2012: 30), Latin alfabesi kabul edilir, Türk dilinin, Arapça ve Farsça sözcüklerden temizlenmesine yönelik dil çalışmaları başlatılır ve Türk tarihinin aydınla-

\* Bingöl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Araştırma Görevlisi, E-posta: yozkandas@bingol.edu.tr

\*\* Reiscumhur Gazi Mustafa Kemal, 30 Ağustos 1924 tarihinde Dumlupınar’da yaptığı bir konuşmada yapılmakta olan devrimlerden amaçlanı şöyle ifade eder, “ Efendiler, milletimizin hedefi, milletimizin mefkûresi bütün cihanda tam mânasile medeni bir heyeti içtimaiye olmaktır.” ( Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, Cilt: II, 2006: 187).

\*\*\*Mustafa Kemal’in, “ Medeniyete girmek arzu edip de, garba teveccüh etmemiş millet hangisidir? ”, şeklindeki ifadeleri, medeniyet kavramı ile Batı arasında mutlak bir özdeşlik kurulduğunu gösterici niteliktedir. ( Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, Cilt: III, 2006: 91).

\*\*\*\*Türk Devrimi’nin siyasal yapıyı dönüştürücü atılımları için bkz ( Tanör, 2010).

tılması amacıyla tarih çalışmalarına ağırlık verilir.\*

Türk aydını, Türkiye'nin siyasal ve sosyal bir devrimin içinden geçtiği bu süreci, gazete ve dergi gibi çeşitli yayım organlarında, üniversite konferanslarda ve kitaplarda tanımlamaya ve anlamaya yönelik bir çaba içine girer. Bu yöndeki ilk adım Kadro Hareketi'dir (Yıldız, 2011: 193). Kadro Dergisi'nin imtiyaz sahibi Yakup Kadri, Yayın Müdürü ise Vedat Nedim görünmesine karşılık, Kadrocu ideoloji, Şevket Süreyya Aydemir tarafından belirlenir. Kadrocular, Marksist düşünceden uzaklaşma sonucu ortaya çıkan ideolojik boşluğu yeni bir dünya görüşüyle doldurmaya, Türk Kurtuluş Savaşı ile birlikte tüm ulusal kurtuluş savaşlarını bilimsel olarak açıklamaya ve Kemalizm'in bir taklit hareket olmadığını kendine özgü bir ideoloji olarak biçimlendirilmesi gereken büyük bir tarihsel ve bilimsel olgu olduğunu belirlemeye çalışırlar. Bir başka ifadeyle ideolojisi ve doktrini olmadığı ancak bir ideolojiye ve doktrine temel olabilecek unsurları içinde taşıdığına inandıkları Türk devriminin ideolojisini ortaya koymayı amaçlarlar. Bunu yaparken de tarihsel materyalizmi bir yöntem olarak kullanırlar. Bu yöntemi kullanmalarının kendilerinin Marksist olduğu anlamına gelmeyeceğini ifade eden Şevket Süreyya Aydemir, dünyada iki temel çelişki olduğunu öne sürer. Birincisi, üretim araçlarına sahip olan sınıf ile bu araçlardan mahrum bırakılan sınıf arasındaki çelişkidir. Bu çelişki sınıf kavgası şeklinde cereyan eder. İkinci çelişki ise, büyük üretim araçlarını elinde biriktiren milletler ile bu üretim araçlarından yoksun milletler arasındadır. Bu çelişki ise ulusal kurtuluş savaşları şeklinde tezahür eder (Ertan, 1994: 87-92).

Kadro'nun, Türk İnkılâbı'nı tarihsel materyalizmden esinlenerek yorumlaması karşısında Samed Ağaoglu, Hilmi Ziya Ülken ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi aydınlarca temsil edilen cumhuriyetçi muhafazakârlık, felsefi açıdan materyalizm, akılcılık, pozitivizm ve hümanizm gibi kavramları reddeden ruhçu ve romantik bir akım olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Türk İnkılâbını, Batı'nın pozitivist, akılcı ve rasyonalist eğilimlere dayanan aydınlanmacı/ ilerlemeci geleneklerinden ziyade karşı aydınlanmacı yüzünü meydana getiren ruhçu romantik geleneklerle izah etmeye çalışır. Cumhuriyetçi muhafazakârlığın gözünde, Batı, Kant felsefesinin içinden doğar. Fakat özellikle Almanya ve Fransa'da akılcılık karşıtı bir zeminde ilerler. Ruhçu ve romantik akımlarla buluşarak güçlenir ve 20. yüzyılın başında Bergson felsefesi içinde en olgun biçimine ulaşır (İrem, 2003: 108, 109).

Peyami Safa da, Türk İnkılâbı'nın veya Kemalizm'in öncelikle ölçülülüğe dayalı işlevsel kapasitesini keşfettikten sonra onun tarihsel ve geleneksel çerçevesini çizmeye çalışması nedeniyle, cumhuriyetçi muhafazakâr geleneğin merkezi aydınların biri olarak kabul edilir. Ancak Safa'nın Türk İnkılâbı algısı bir yandan en genel anlamıyla muhafazakâr düşüncenin Cumhuriyet ideolojisi içinde tekabül ettiği yeri gösterirken diğer yandan da Türk muhafazakârlığı üst başlığı altında yapılan tahlillerde birbirinin yerine rahatlıkla kullanılabilen “kültürel muhafazakârlık”, “milliyetçi muhafazakârlık”, “cumhuriyetçi muhafazakârlık” gibi terimlere Safa özelinde daha dikkatli yaklaşılması gerektiğini ortaya koyar (Yıldız, 2011: 192, 208). Çünkü Safa'nın Türk İnkılâbı algısı,

\* Söz konusu modernleştirici hamleler için bkz (Turan, 1996)

Kemalist devrimin merkezine yakın bir noktada durur. Kemalist devrimin paradigmasıyla kimi noktalarda örtüşme içindedir. Bir başka ifadeyle Safa, bir yandan muhafazakâr düşünceye özgü, geçmiş ve gelenek gibi kaygılardan hareket ederken diğer yandan tavizsiz bir ilerlemeci ve tutkulu bir akılcı olarak karşımıza çıkar ( Durna, 2009: 33,35).

### **Osmanlı Reformizminden Bir Kopuş ve Başlangıç Noktası Olarak Türk İnkılâbı**

Muhafazakârlık, Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 18.yüzyıldan ve bu yüzyılı izleyen büyük siyasi, iktisadi ve sosyal alt üst oluşların eleştirisinden başlatılabilir. Bütün bu alt üst oluşların en somut sonuçları arasında özel bir yeri olan Fransız Devrimi, Aydınlanma döneminde belirginlik kazanan ve onun felsefi temellerine eleştiri getiren birçok düşünceyi, iç tutarlılığı olan bir ideoloji olacak biçimde bir araya getirir. Bu kapsamda Muhafazakârlık, Fransız Devrimi'ne ve bu devrimin felsefi temellerini hazırlamakla itham edilen aydınlanma filozoflarına yöneltilen eleştirilerin meydana getirdiği bir düşünce geleneği ve bir ideoloji olarak ortaya çıkar (Özipek, 2003: 66).

Muhafazakâr ideolojinin kurucusu Edmund Burke, “ Fransa’daki Devrim Üstüne Düşünceler ( Reflections on the Revolution in France ) ” adlı yapıtıyla muhafazakâr düşüncenin en üst referans metnini ortaya koyar. Burke için, Fransız Devrimi, tarihin başka hiçbir örneğini sunmadığı garip bir olgudur, ilkeleri ve uygulaması bakımından bozulmuştur ve bir bütün olarak kötüdür. Fransız Devrimi’ni kötü bir olay haline getiren, tarihin zincirini kırma iradesi, zamandan kopma arzusu, ülkesini düz ve beyaz bir kâğıt olarak görme kibirliliği ve siyaseti çıplak akılla kurma isteğidir. Kopuş, şüphesiz ki gerçek bir olgudur; ancak devrimcilerin iddia ettiği gibi bir yenilenme değil bir alçalmadır ( Beneton, 2011: 15,18, 21).

1930’u yıllarda Peyami Safa, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönem tarihine dönük değerlendirmelerinde, muhafazakâr ideolojinin, toplumun tarihsel sürekliliğinde oluşan şiddetli kırılmaları ve devrimci kopuşları reddeden düşünce sistematiğine katılmaz aksine Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönem tarihi ile Cumhuriyet dönemi arasındaki uçurumları göstermeye çalışır. Osmanlı İmparatorluğu’ndaki reformcu çabalara karşı reaksiyoner bir tutum sergiler. Tarihin bu kesitindeki reformist hamlelerin ilerici bir nitelik taşımadığına tam tersine Tanzimat döneminden önceki ıslahat hareketlerinin ortaya çıkardığı “ alaturka ve alafranga iki Türk ve iki Türkiye” nin toplumsal yapı üzerinde şiddetli travmalar yarattığına inanır. Safa için, Tanzimat dönemi ile Jön Türk İnkılâbı’nın da sürdürdüğü bu iki Türkiye “ Türk düşüncesinin en büyük meselesi ve Türk ruhunun en büyük işkencesi ” dir ( Safa, 1938f: 7).

Peyami Safa, aydın gruplarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi politik akımlara da olumsuz bir açıdan yaklaşır. Safa, Batıcılık ve Türkçülük akımlarının içinden “ Atatürk inkılâbına kadar lâikle milliyetçiliğin birbirine mâni akideler olmadığını idrak eden tek bir fikir ” adamının çıkmadığını belirterek her iki politik akım tarafından öne sürülen siyasal ve toplumsal tezleri, birbiriyle çatışma içinde olmakla ve bütünleşmemekle itham eder. Bu noktadan hareketle II. Meşruiyet dönemi düşün akımlarının, toplumun yaşadığı parçalanmışlığı ortadan kaldıramayacağı-



nı düşünür ( Safa, 1938ç: 5). Bunun yanında Safa için, Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük akımları geliştirdikleri yorumlarıyla ve geleceğe dönük önermeleriyle bir bütünlük sergilemekten yoksun olmanın yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu tarihsel koşulları ve bu koşullar karşısında izlenmesi gerekli olan stratejiyi de saptamaktan acizdir. Bu nedendir ki, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda, İslamcılık, Mısır'ı yeniden elde etmenin hayalleri içinde Arabistanı da verir. Garpcıların idealize ettiği Garp, “Marmaradan İstanbula toprakları diken İtilaf donanmalarının namı” deliklerinden bir heyula gibi Türkleri izler. Türkçülük, elde kalan son toprak parçasını da müdafaa kaygısıyla, Turan yolculuğundan vazgeçer ve bir edebiyat hareketi halinde yaşamaya devam eder ( Safa, 1938f: 75-77).

Safa'nın tahayyülünde, Türk İnkılabı “ Türk bünyesini hem şark hem garp hem de din ve milliyet arasında” ikiye bölen Osmanlı reformizminin lineer bir biçimde ilerleyen bu tarihinde şiddetli bir kırılmayı ve herşeyin yeni baştan inşa edileceği olumlu bir geleceğin kalkış noktasını simgeler. Zira Atatürk'ün, Türk bünyesinde yaşamaya müsait gördüğü Türkçülük ve Garpcılık akımlarının “ Osmanlılık mefhumuna yapışan ölü taraflarını kesip” atmasıyla birlikte saltanat ve şeriat otoritelerine boyun eğmeyen ve kendine özgü değerlerinden taviz vermeyen “ müstakil ” bir milliyetçilik doğar. Bunun yanında Garp metodunu veya yeniçağ Avrupa'sının “ tekniğini ve beynelmilel muaşeretini, yıkılmış bir imparatorluğun zaruri kıldığı endişelerden hiçbirile sakatlamadan şeriat ve saltadan korkusundan temizlenmiş bir bütünlükle ” yurda aktarmanın yolu açılır ( Safa, 1938f: 88-89).

Tüm bu gelişmelerin neticesinde Türk İnkılabı, Tanzimat'ın kozmopolit batıcılığına ve İslamcılığın klerikalizmine kapılmadan iki ana temel üzerinde yükselir: Milliyetçilik ve Medeniyetçilik. Milliyetçilik, milli hâkimiyetin inşası ve Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşu, saltanatın ve hilafetin ilgası, milli ekonomi, Osmanlı çerçevesinden çıkarılan Türk tarihinin, Orta Asya'daki köklerine uzanması, öz Türkçe hareketi ve ezanın Türkçeleştirilmesi gibi inkılâp hareketlerini yaratır. Medeniyetçilik, tekkelerin ve zavayelerin kapatılması, şer'i mahkemelerin kaldırılması, Latin harflerine geçilmesi, yalnız Batı müziğinin öğretilmesi ve Batı'nın muaşeretini ile kıyafetlerinin resmîleşmesi gibi atılımları doğurur\* ( Safa, 1938f: 97-99).

### **Kadim Geleneğin Diriltilmesi**

Muhafazakâr politikanın temeli, onun geçmişi rolü konusundaki düşünceleridir.

\* Safa'nın, bu noktada, geliştirdiği formülasyonun, daha sonra Niyazi Berkes'in ve Atilla İlhan'ın kullandığı çağdaşlaşarak uluslaşma kavramını anımsattığını söylemek mümkündür. Örneğin Berkes'e göre, Batıcılık, Batı uygarlığını alma, milliyetçilik de bunun karşısında bazen dini, bazen ırki ve bazen de siyasi kavramlara sarılma anlamında anlaşılır. Bu iki anlayış, biri milliyetçilik diğeri de Batıcılık şeklinde sürekli birbirine zıt iki eğilim arasında kalır. İkisi arasındaki bağıllık ancak Kemalizm'in toplumsal devrimiyle kurulur ( Berkes, 2007: 148). Atilla İlhan içinse, Atatürkçülük ne İslam düşmanlığı ne Batı hayranlığıdır. Kültürel açıdan Atatürkçülük, Türk kültürünün uluslaşarak, evrensel boyutlara ulaşmanın mücadelesidir. Buna göre Atatürk, bir taraftan üretim güçlerinin gelişmesini sağlarken diğer taraftan da Batı'da gelişmiş olan ulusal kapitalist toplumun üst yapı kurumlarını ulusa aşılır. Anayasa, giyim-kuşam değişikliği, takvim, saat, alfabe, tarih tezleri ve dil çalışmaları bütünüyle bu şekilde ele alınmalıdır ( İlhan, 2012: 57).

Muhafazakâr ideolojiye göre, geçmiş tecrübeden başka bir şey değildir. Muhafazakârlığın kurucusu Burke için, insanlar, asla atalarına dönüp bakmadan gelecek kuşaklarını dört gözle bekleyemeyeceklerdir. Açıkça Burke'ün bakış açısında yaşanmakta olan zaman, rasyonalist düşüncenin ispat etmeye çalıştığı gibi sosyal yapıyı yeniden biçimlendirmede, hayal gücünün veya bir yenilik ruhunun dayatılabileceği kadar özgür değildir. Devletin meşruiyeti sadece zımni bir anlaşmaya değil her hangi bir neslin çok ilerisine giden tarihe ve geleneklere bağlıdır. Ancak muhafazakârların, geleneğe başvuruları geçmişten gelen fikirlerin her birinin ve bütünün onaylanması şeklinde değildir. Muhafazakârlar da, bütün diğer felsefelerde olduğu gibi seçmecedir. Onlar için, geçmişten şimdiki zamana aktarılacak olan gelenek faydalı ve aynı zamanda da çekici olmalıdır ( Nisbet, 2011: 51, 52, 55).

Peyami Safa da, Kemalizm'e dönük değerlendirmelerinde muhafazakâr ideolojinin geleneğe dönük bu saygılı ve seçmeci tutumunu benimser. Safa, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem tarihini topyekûn reddeden yaklaşımıyla çelişir bir şekilde, Türk İnkılâbı'nı kadim geleneği alt üst eden bir katastrof durumu olarak değil tam aksine geleneğin yeni biçimler almaya müsait unsurlarını modern dünyaya taşıyan ve orada da geliştiren bir inşa süreci olarak görür. Safa'ya göre, Türk İnkılâbı, dini gelenekler içinde " yalnız medenî inkişafa engel olan âdetleri ve prejüjleri tasfiye" eder. Diğer geleneklere müdahaleyi düşünmez. Tam aksine bu gelenekler içinde " resmî kıymetlerini muhafaza edenler " bulunur. Ramazan ve kurban bayramlarına ait merasimlerin devam etmesi, Kur'anın tercüme edilmesi ve ezanın Türkçeleştirilmesi, dinin, aynı zamanda milli bir müessese olarak Türk İnkılâbı içinde aldığı yeri gösterir ( Safa, 1938f: 108).

Safa, Türk İnkılâbı'nın, Osmanlı İmparatorluğu'nun medeniyet dairesinde yerini alan yozlaşmamış ve canlı bir işleve sahip dinsel gelenekleri ulus devletin gereklerine göre yeniden düzenlemekle kalmadığını bununla birlikte İslam öncesi Türk tarihindeki gelenekleri de kurtaran hamlelerde bulunduğunu düşünür. Safa'ya göre, Türk İnkılâbı'nın yaşamaya müsait dini gelenekleri himaye eden niteliği, milliyetçilik ve medeniyetçilik prensiplerinden en ufak bir taviz vermiş değildir. Türk İnkılâbı, dini geleneklerin muhafazasının yanında milli gelenekleri de daha geniş bir kadroda zenginleştirmeyi amaçlar. Osmanlı İmparatorluğu çerçevesini aşan daha uzak ve daha derin köklere uzanarak Türk tarihine ve diline ait geleneklerin tesir ve kudretlerini eskilikleri oranında artırır ( Safa, 1938f: 108).

Peyami Safa, milli geleneğe ait tözün ortaya çıkarılmasında ve kristalize edilmesinde önemli bir araç olarak gördüğü tarih ve dili çalışmalarını " Atatürk inkılâbının en esaslı temellerinden biri " olarak kabul eder. Safa için, tarih ve dil çalışmaları; Osmanlı Türkü'nün, Bosna-Hersek, Trablusgarp, Balkan ve Sevr facialarından sonra milli şuurunu tahrip eden kendi aşağı görme kompleksini parçalar. Türk milletine, Avrupa medeniyetine katılabileceğini bir çırpıda gösterdikten sonra " insan kadar eski tarihinin zaman içindeki yekpare ve heybetli " kitlesini sezdirir. Onun ruhuna " koskoca ve ebedi Türkiye hakikatinin damgasını " basar. Bu durum, Kemalizm'in yalnızca iktisadi, siyasi ve hukuki bir hareket olmadığı bunun yanında bir kültür ve medeniyet hamlesi de olduğu

gerçeğini ortaya çıkarır\* ( Safa, 1938g: 5)

### **Aklın ve Bilimin Mutlak Egemenliği**

Muhafazakârlık, Aydınlanmanın iyimserliğini ifade eden kusursuzluk anlayışının ve akıl sayesinde insanın kendisini ve yaşadığı toplumu mükemmel kılabileceği düşüncesinin tam tersine insanın doğası ve akli konusunda karamsar ve kötümser bir felsefenin içinden hareket eder. İnsanın doğası gereği sınırlı bir varlık olduğuna, bu nedenle de kilisenin temsil ettiği vahiy aracılığıyla sahip olunabilecek insanüstü bir gerçeklikten değil insanın kendi zihninden gelen aklın zayıflığına ve bu aklın dünyayı daha güzel kılamayacağına inanır. Söz konusu bu akıl anlayışının, sınırlı bir kavrayış gücü olduğunu ve hiyerarşik olarak diğer bütün beşeri değerlerin üzerinde yer alan ve onlardan bağımsız bir biçimde kendine başvurulmasını haklı çıkartacak yanılmaz ve yüce bir otoriteyi temsil etmediğini düşünür. İnsanlığın yaşadığı ve yaşayacağı bütün acılardan sorumlu olduğunu kabul eder ( Özipek, 2011: 46, 63, 64).

Peyami Safa, “ Türk İnkılâbına Bakışlar ” adlı yapıtının hazırlık aşamasına teka-bül eden günlerde, aydınlanma aklına karşı gelişen bu muhafazakâr isyandan oldukça uzak bir noktadadır. Aydınlanma aklına veya rasyonalizme yaratıcı anlamlar yükleyen bir düşünsel zeminden hareket eder. Safa, Avrupa’ya gerçekleştirdiği seyahatindeki (Ayvazoğlu, 1998: 259) gözlemlerinde “ Fisagorasın ve Öklidesin omuzları üzerinde duran riyaziye kafasının bugünkü Avrupa’yı vücuda ” getirdiğini yazar (Safa, 1938b: 30). Türk İnkılâbına Bakışlar ” adlı çalışmasında da bu düşüncesini tekrarlayan Safa’ya göre, Rönesans’tan itibaren ilerleyen tabiat bilimleri, Renan’ın Yunan mucizesi olarak adlandırdığı riyaziye metodunu geliştirir. Bu metot ise, zekâyı nafil hayallerin, fantezilerin, vehimlerin, hurafelerin ve “ mantık disiplininin mahrum faraziyelerin yankesiciliğinden ” kurtararak bugünkü Avrupa’yı yaratır. Yunanistan’ın ve Avrupa’nın bütün ilim ve sanat eserlerindeki açıklığı, sadeliği ve aydınlığı meydana getirir\*\* ( Safa, 1938f: 120, 121).

Peyami Safa, buraya kadar muhafazakâr düşüncenin insan aklına yönelik duyduğu şüphenin aksine rasyonel akla toplumu yeniden inşa edebilme niteliğini vermekle birlikte bu noktadan sonra geçmişi, şimdikiyi açıklayacak bir anahtar olarak gören muhafazakâr bir yöntemin içinden hareket eder. Türk İnkılâbı’nın rasyonel toplum idealinin köklerini Türk- İslam tarihinin erken dönemlerine bağlayama çalışır. Bunun için de Ortaçağ’da “ Yunan düşüncesini ilk yaşayan ” fikir hareketinin “ Türk iskolâstığı ” olduğunu ifade eder. Türk-İslam medeniyetinin bütün Ortaçağ boyunca Aristo’nun işaret ve tesiri altında bulunduğunu ve Farabi ile İbni Sina’nın bu tesirden hareketle Ortaçağ’a akılcı ve tabiatçı bir düşence sistematliğini tanıttıklarını belirtir. Her iki felsefecinin de klasik düşüncenin

\* Dil ve tarih çalışmalarının, Kemalizm’e muhafazakâr bir nitelik kazandırdığı ve Türk Merkez sağının ya da cumhuriyetçi muhafazakâr çevrenin, bu sayede Kemalizm’le bütünleşebildiği öne sürülür.( İrem, 2008: 11-32) Ancak Emre Kongar’a göre, tarih ve dil tezleri, ulusu diğer uluslarla eşit hale getirmek amacıyla ulusal kimliği geliştiren muhafazakâr değil ilerici nitelikte eylemlerdir ( Kongar: 2011: 317).

\*\* Peyami Safa’nın 1930’lu yıllarda aydınlanma aklına duyduğu mutlak inanç, 1960’larda büyük bir değişim geçirir. Artık Safa için, “ insan zekâsı birçok sorunların karşısında beş yaşında çocuktur. ” Kudretin ve aczin bir simgesidir ( Safa, 1990: 35).

yatağında derin bir uykuya dalmış görünen Aristo'yu uyandırarak “ ilahiyatçı ve mistik bir görüşten tabiatçı ve dünyacı bir görüşe geçişin ilk prensiplerini ” ortaya koyduklarını söyler ( Safa, 1938f: 149, 154).

Safa için, Türk-İslam medeniyetinin bu aydınlık niteliği “ mistik düşünceyi ve ahlâkı en büyük salâhiyetle ve kudretle ” temsil eden Gazali'yle birlikte kaybolmaya başlar. Gazali, bütün mesaisini “ aklın bilgi vasıtası olarak beceriksizliğini ve kifayetsizliğini ” ispat etmeye ayırır. Gazali'nin Ortodoks bir iman anlayışını kurmaya dönük bu çalışmaları, Muhiddini Arabî ve Mevlana ile kuvvetlenerek devam eder ve İslam medeniyetinde modern bilim düşüncesinin doğmasını bugüne kadar geciktirir. Ancak Türk İnkılâbı'nın başlamasıyla birlikte, sezî ve faraziye; müşahedeye, tecrübeye ve akılcı metoda doğru, yani mistik görüşten ilmi görüşe doğru bir tekâmül yeniden başlar ( Safa, 1938f: 161,162, 193).

### **Demokrasi ve Eşitlik**

Bir siyaset felsefesi olan modern muhafazakârlık, Aydınlanma'nın liberal felsefi düşünce şeklini, doğal hukuk/ doğal haklar fikrini ve burjuva devrimci düşünce ve davranış kalıplarını reddeder. Özgürlük, eşitlik ve halk egemenliği ilkelerine karşı çıkar. Siyasetin kendinden bir devlet işleyiş yöntemi çıkartabilecek bir bilimi ve evrensel ölçekte pratiğe dökülebilecek siyasal bir ideal ve soyut insan hakları bütünü olduğuna inanmadığı için yasalar önünde eşitlik ve yurttaş hakları gibi kavramlara olumsuz bir tepkiyle yaklaşır. Sözleşmeye ve soyut haklara dayalı rasyonel toplum tasavvuruna karşı Ortaçağ köklerini, bu dönemde varlık kazanmış kadim toplumsal düzeni, kurumları, yaşantıyı, hukuku, felsefeyi, aile ve din örgütlenmesini yani Fransız devrimi öncesi ve eski rejimi savunur ( Güler, 2010: 122, 125).

Peyami Safa, bu noktada da Kemalist devrimin aydınlanmacı dinamikleri ile muhafazakâr düşünce sistemi arasında bir medcezir durumu yaşamaya devam eder. Safa, bir taraftan Cumhuriyet'in egemenliğin kaynağını ulusa aktaran niteliğini ve yasalar önünde eşit ve bütünleşmiş bir kitle idealini içtenlikle benimserken diğer taraftan benimsediği bu ideali meşrulaştırmak adına muhafazakâr bir kaygıyla İslam tarihinin derinlerinde bir cumhuriyet icat eder. Safa'ya göre, İranlılar, İslamiyet'ten en az bin beş yüz sene önce ilahi hukuk nazariyeleri ortaya koyarlar. Bu nazariyelere göre “ hükümdar kudret ve salâhiyetini doğrudan doğruya Allaha alır, bu sıfatla mukaddes ve gayrimes'ul olur.” Zerdüşterin mukaddes kitabı Zendavesta'da yerini alan bu nazariye, İran geleneğinin haşmeti ve gücü sayesinde bütün şark kavimlerine yayılır ve onları etkisi altına alır ( Safa, 1938e: 5).

Tarihin bu noktasında, İslamiyet, böylesi bir siyasal örgütlenmeyi reddeden bir özle sahneye çıkar. Allah ile insan arasında aşılmaz bir mesafe koyan Müslümanlık, hükümdara bir gök ve tanrı otoritesi bahşetmez. Safa için “ peygamberleri bile günahtan münezze ” saymayan İslâmiyet, bir hükümdara mes'uliyetsizlik veremez. Tam aksine İslamiyet, hükümetin kaynağını cemaatte arar. Hükümdarı icmai ümmetin seçmesini ön görür. Hükümdarı seçildikten sonra da sorumsuz değil iki kat daha fazla sorumlu sayar.

Ancak İslamiyet'tin kurduğu bu siyasal yapı, Muaviye ile birlikte sarsılmaya başlar ve zaman içinde tamamen bir enkaza dönüşür. "Artık halifelerin ve padişahların kendilerini yeryüzünde Allahın gölgesi farzettikleri" teokratik bir mutlakîyetin karanlık tarihi başlar (Safa, 1938e: 5).

Safa'ya göre, Türk İnkılâbı bu teokratik bir mutlakîyetin kararttığı cumhuriyetçi tözü dinin paternalizminden arındırarak yeniden ortaya çıkaran güçlü bir katalisttir. Safa'ya göre, inkılâbın cumhuriyetçilik vasfı hem halkçılık hem de lâiklik vasfıyla bütünleşerek sarayın elinden aldığı hâkimiyet telakkisini klerikalizmden soyutlanmış bir biçimde halka aktarır. Türk İnkılâbı bu aktarımı yaparken "antiklerikaldir, fakat antirölyö (din düşmanı) değildir." İnkılâp, din ve devlet otoritelerini birbirinden ayırırken onları birbirine karşı düşman değil sadece nötralize eder. Türk İnkılâbı'yla devlet "dinin millet üstünde yalnız derunî planda kalan ruhanî prestijine müdahale etmediği gibi, dinde devletin sosyal ve siyasi işine" karışmayacağı bir statü içine yerleştirilir (Safa, 1938c: 5).

### **Realite, İdeoloji ve Tarihsel Materyalizm**

Muhafazakâr düşünce için, Fransız devriminde ortaya çıkan devrimci fikir veya yenileştirici bir kopuş fikri bir skandal ve bir anlamsızlıktır. Milletler korumaları gereken bir mirasa ve savunmaları gereken bir mal varlığına sahiptirler. Geçmişin bu değerli mirası, bütün erdemlerinin yanı sıra asırlar boyunca biriken tecrübenin bir meyvesi olan büyük bir bilge pratiğinde damgasını taşır. Siyaset, ince bir olgudur, tarihsel şartlara bağlı olarak ayarlama, uyarılma ve onarımdır. Özgür bir hükümet mekanizması kurmak, yani özgürlüklerle zorunlu olanı birbiriyle dengelemek ve uyumlu bir bütün meydana getirmek, olabilecek en zor işlerden biridir. Siyaset, a priori değil pratik bir bilimdir, temkinliliğin erdemi ile tarihin bilgeliğine dayanan, deneysel bir bilimdir (Beneton, 2011: 20).

Muhafazakâr düşüncenin bu kaygısı, Peyami Safa'nın Türk İnkılâbı okumasını doğrudan doğruya etkiler. Safa da, tarihin tecrübesinden soyutlanmış bir politik dizaynın, başarısızlığa mahkûm olacağına inanır. Safa için, kitaplardan ve ideallerden doğan nazariyecî ihtilâller "hayatla temasa geldikçe sırsırtta uğradıkları hayal inkisarlarile, ancak büyük prensiplerine kıyarak, ilk hedeflerine aykırı istihaleler içinde" gerçekleşirler. Oysaki hayattan ve realiteden meydana gelen ihtilâller, daha önceden çizilmiş ve tesadüflerin gizli amillerini hesaba katmamış bir programın çerçevesine hapis olmadıkları için ve "kendilerine yalnız müşahedeyi ve tecrübeyi rehber" edindikleri için büyük bir imkân dairesi içinde gerçekleşirler (Safa, 1938f: 198).

Safa'ya göre, Kemalizm de, dogmatik ve kuralcı bazı izahlar temelinde ele alınsa da ve "Avrupa'nın yıllanmış materyalist akidelere, yahud « ferd yok, cemiyet var » gibi Gökalp artığı, fakat gene Avrupa milliyetçiliği temellerine yahut da istihsal vasıtalarının devletleştirilmesi ilâh... gibi sosyalist" ideolojilere göre izah edilmeye çalışılsa da, onu Avrupa ideolojilerinden teşekkül eden kapalı sistemler içinde hapis etmek imkansızdır. Kemalizm, kendinden önceki bazı dağınık fikir akımlarının tekâmülü olsa bile bir ideoloji olarak hiçbir ön yargılı düşünceye mal edilemez. Kemalizm'in hiçbir kitapta yeri

yoktur. “ Türk İnkılâbının bir tek kitabı varsa canlı bir tarihtir ve hayatın ta kendisidir ” ( Safa, 1938f: 199, 200).

Türk İnkılâbı'nı, Garp düşünce akımlarının, “ diyalektik tekâmülünden doğma nazarî bir ideoloji değil, sosyal vâkıaların toplu tekâmülünden doğma hayatî ( vital ) bir hamle ” olarak tanımlayan Safa, bu tezini, “ Kemalist Türk Milliyetçiliği ”, başlığı altında somutlaştırmaya çalışır. Safa'ya göre, Osmanlı milliyetçiliği, Türk Ocağı ile Türk Yurdu arasında bir kürsü ve yazı coşkunluğu arasında bocalarken Atatürk gibi bir öndere kavuştuktan sonra dört bir yana bakınma ve araştırma döneminden yapma ve yaratma dönemine geçer. Osmanlı milliyetçiliği yalnızca bir iştiyakken mütareke devrinin felaketlerinden doğan “ Kemalist Türk milliyetçiliği baştan başa bir gerçekleştirme ” iradesini ifade eder ( Safa, 1938d: 5).

Türk İnkılâbı'nın, “ diyalektik tekâmülünden doğma nazarî bir ideoloji ” olmadığına inanan Safa, bu inancı doğrultusunda, Kemalist Türk milliyetçiliğinin materyalist bir yaklaşımla ele alınmasına da itiraz eder. Safa için, Kemalist Türk milliyetçiliğini “ yalnız iktisadi bünyeye ehemmiyet ” veren sosyalist bir anlayışla İtalyan emperyalizmiyle mücadele eden bir Habeşistan ya da Japon emperyalizmine karşı mücadele veren Çin milliyetçiliği ile bir tutmak ve Kemalizm'i yarı müstemleke bir milletin kurtuluş hareketi gibi göstermek “ Türkleri o milletlerden ayıran büyük tarih ve kültür farkına ” tamamen yabancı olmanın neticesidir. Oysaki söz konusu coğrafyalar ile Türkiye arasında “ iktisadi faktörlerin ehemmiyetini kat kat aşan koskoca bir kültür ve medeniyet farkı ” bulunur ( Safa, 1938d: 5).

Safa'nın bakış açısında, Kemalist Türk milliyetçiliğinin antikapitalist ve antikomünist Avrupa milliyetçiliğinden de ayırmak gereklidir. Çünkü Türkiye'de, İtalya da olduğu gibi büyük bir sermaye hareketi ve Almanya'da olduğu gibi büyük bir endüstri hareketi ve her iki ülkede olduğu gibi bir işçi kesafeti yoktur. Türkiye'de had safhaya ulaşmış sınıf tezatları ve mücadelesi de yoktur. Almanya'nın ve İtalya'nın sosyalist milliyetçiliğini yaratan şartlar Türkiye'de olmadığı için Kemalist Türk milliyetçiliği, sosyalist görüşe yaklaşmadığı gibi faşist milliyetçiliğe de yabancıdır ( Safa, 1938a: 5).

## Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalma siyasal, sosyal ve ekonomik düzenin mümkün olduğunca kararlı bir biçimde tasfiye edildiği bir vetireyi bu vetirenin içinden kavramaya ve anlamlandırmaya çalışan Peyami Safa, ortaya koyduğu tahlillerinde ikili bir karakter sergiler. Peyami Safa “ Türk İnkılâbına Bakışlar ” adlı çalışmasını oluşturduğu dönemde bir taraftan Kemalist devrimin politik kopuşlarını ve aydınlanmacı bir felsefeyle şekillendirdiği siyasal ve toplumsal yapıyı samimiyetle benimserken diğer taraftan da muhafazakâr bir hassasiyetle Kemalist devrimin değerlerini geçmişle buluşturmaya çalışır.

Buna göre Peyami Safa, muhafazakâr düşüncenin tedrici değişim vurgusunun aksine Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet dönemine uzanan süreçteki devrimci atılımlara olumlu yaklaşır. Kemalist devrimin Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem

tarihine dönük kuvvetli tepkisinin Tanzimat'tan önce başlayan Osmanlı reformizminin Türk milletinin fertleri arasında yarattığı kültürel uçurumu ortadan kaldırdığını vurgular. Fakat Safa, Cumhuriyet dönemini Osmanlı İmparatorluğu'ndaki reformcu çabalardan bir kopuşun simgesi olarak görse de muhafazakâr bir kaygıyla Türk İnkılâbı'nın tarihsel bir sürekliliği de simgelediğini öne sürer. Kemalizm'in dil ve tarih etütleriyle İslam ve Osmanlı öncesi geçmişe diriltici dokunuşlar yaptığını vurgular.

1930'lu yıllardaki Peyami Safa, muhafazakâr düşüncenin, aydınlanma aklına yönelttiği eleştiriye katılmaz aksine aydınlanmacı düşünürlerin yaptığı gibi rasyonel/ akılcı bir toplumsal düzeni idealize eder. Batı'nın eriştiği gücün arka planında salt rasyonel/ akılcı bir metot olduğunu düşünür. Batı'nın Yunan düşüncesinin temeli olan riyaziye metoduyla tanışmasının ardından sihirli bir yükseliş yaşadığını uzun uzadıya izah eder. Bu değerlendirmeleriyle Kemalist devrimin bilimsel ve akılcı niteliğiyle aynı evrende buluşur. Ancak daha sonra aşkınsallaştırdığı rasyonel/ akılcı düşüncenin köklerini muhafazakâr bir hassasiyetle Ortaçağ Türk-İslam tarihine bağlar. Türk- İslam medeniyetinin, Batı'nın mistik bir uykuda olduğu dönemde, Yunan düşüncesinin tözünü meydana getiren rasyonel bakış açısıyla tanıştığını ve bu düşünce sistematüğünü Ortaçağdaki Batı dünyasına aktardığını öne sürer. Ancak Gazali'nin Ortodoks bir iman anlayışını telkin eden tezlerinin, Türk- İslam medeniyetindeki bu aydınlığı karattığına inanır. Türk İnkılâbı'nın akılcı ve bilimsel niteliğiyle uzun asırlara yayılan bu karanlığı ortadan kaldırdığını düşünür.

Peyami Safa, muhafazakâr düşüncenin yurttaş hakları, yasalar önünde eşitlik ve demokrasi gibi olguları reddeden tutumunun aksine Kemalist devrimin siyasal hâkimiyeti ulusa aktaran ideolojik ve politik tavrını içtenlikle benimser. Ancak Kemalist devrimin değerlerini geçmişle buluşturmaya çalışan muhafazakâr hassasiyetini bu noktada da sürdürerek bir yönetim biçimi olan cumhuriyetin izlerini İslam tarihinin erken dönemlerinde arar. Bir siyasal rejim olarak cumhuriyetçi erdemini İslam devletinde ve toplumunda Emevi halifesi Muaviye'ye kadar varlığını koruduğunu belirtir ve Muaviye'nin halifeliğiyle birlikte teokratik mutlakîyetin başladığını düşünür. Kemalizm'in halkçılık ve laiklik umdelerinin bu teokratik mutlakîyeti ortadan kaldırdığını ve kaybolan cumhuriyetçi erdemi yeniden ortaya çıkardığını savunur.

Peyami Safa, bir yandan aydınlanmanın rasyonel/ akılcı metodunu içtenlikle benimserken diğer yandan muhafazakâr düşüncenin temel donelerinden biri olan siyasetin ve toplumun yüksek bir rasyonaliteyle planlanamayacağı ve böyle bir planlamanın mutlaka realitenin duvarlarına çarpacağı iddiasını da benimser. Buna göre Safa, Kemalizm'in realiteden doğma hayati ve kendine özgü bir hamle olduğunu ve materyalist akidelerin eşliğinde nazari bir ideoloji olarak açıklanamayacağını öne sürer. Safa, bu inancından hareketle Kemalist Türk milliyetçiliğinin, sosyalizmden esinlenerek yarı müstemleke bir milletin kurtuluş hareketi ya da Avrupa milliyetçiliklerini yaratan antikomünist ve anti-kapitalist bir hareket olarak izah edilemeyeceğini ifade eder.

## KAYNAKÇA

- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri.* (2006). Cilt: II, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri.* (2006). Cilt: III, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. (1998). *Peyami: Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı.* İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Beneton, Philippe. (2011). *Muhafazakârlık.* Cüneyt Akalın (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, Niyazi. ( 2007). *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler.* İstanbul: Kaynak Yayınları, 3.Baskı.
- Durna, Tezcan. (2009). *Kemalist Modernleşme ve Seçkinlik Peyami Safa ve Falih Rıfkı Atay'da Halkın İnşası.* Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ertan, Temuçin Faik. (1994). *Kadrocular ve Kadro Hareketi.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güler, E.Zeynep. (2010). “ Muhafazakârlık, Kadim Geleneğin Savunusundan Faydacılığa ”, *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla, Modern Siyasal İdeolojiler.* H.Birsen Örs (Der.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hacıbrahimoğlu, Işıl Çakan. ( 2012). *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İlhan, Attila. ( 2012). *Hangi Atatürk.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 10. Baskı.
- İrem, Nazım.( 2003). “ Bir Değişim Siyaseti Olarak Türkiye’de Cumhuriyetçi Muhafazakârlık: Temel Kavramlar Üzerine Değerlendirmeler ”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık.* Cilt:5, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İrem, Nazım.( 2008).“ Cumhuriyet Modernleşmesinin Sınırları ve Bir Sınır Dili Olarak Muhafazakâr Modernite ”, *Muhafazakâr Düşünce.* Sayı: 18.
- Kongar, Emre.(2011). *Devrim Tarihi ve Toplum Bilim Açısından Atatürk.* İstanbul: Remzi Kitabevi, 14.Baskı.
- Nısbet, Robert.( 2011). *Muhafazakârlık Düş ve Gerçek.* Kudret Bülbül (Çev.) İstanbul: Kadim Yayınları, 2.Baskı.
- Özipek, Bekir Berat.(2003). “ Muhafazakârlık, Devrim ve Türkiye”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık.* Cilt: 5, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özipek, Bekir Berat.(2011).*Muhafazakârlık Akıl, Toplum, Siyaset.* İstanbul Timaş Yayınları, 4.Baskı.
- Safa, Peyami.(1990). *20.Asır Avrupa ve Biz.* Ötüken Yayınları: İstanbul.
- Safa, Peyami.(1938a). “ Avrupa ve Türk milliyetçileri ”, *Cumhuriyet,* 17 Eylül.
- Safa, Peyami.(1938b). *Büyük Avrupa Anketi.* Kanaat Kitabevi: İstanbul.
- Safa, Peyami (1938c). “ Halk Partisi ve altı prensibi ”, *Cumhuriyet,* 18 Eylül.
- Safa, Peyami.(1938ç). “ İnkılâbdan Evvelki Cereyanlar ”, *Cumhuriyet,* 8 Ağustos.
- Safa, Peyami.( 1938d) “ Kemalist Türk Milliyetçiliği ”, *Cumhuriyet,* 16 Eylül.
- Safa, Peyami.(1938e) “ Roma ile İran Arasında ”, *Cumhuriyet,* 7 Eylül.
- Safa, Peyami.(1938f). *Türk İnkılâbına Bakışlar.* Kanaat Kitabevi: İstanbul.
- Safa, Peyami.(1938g).“ Yeni tarih ve dil anlayışımızın geniş manası ”, *Cumhuriyet,* 20 Eylül.



- Tanör, Bülent.(2010). *Kurtuluş Kuruluş*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 10.Baskı.
- Timur, Taner.(2008). *Türk Devrimi ve Sonrası*. Ankara: İmge Kitabevi, 6.Baskı.
- Turan, Şerafettin.(1996). *Türk Devrim Tarihi, Yeni Türkiye'nin Oluşumu ( 1923-1938 )*. Cilt: III/ 2, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yıldız, Aytaç.(2011) “ Kuruluş Sürecinde Cumhuriyet Muhafazakârlığı: Peyami Safa'nın Kemalizm Yorumu ”, *Doğu Batı - Türk Muhafazakârlığının Eleştirisi*, Sayı: 58.

## ÖZ

### MUHAFAZAKÂRLIĞIN KIYISINDA BİR KEMALİZM DEĞERLENDİRMESİ: “ TÜRK İNKILÂBINA BAKIŞLAR ”

Peyami Safa, Türk düşüncesinde derin bir iz bırakmış düşünürlerin başında gelir. Safa, Kemalist devrimin toplumu siyasal, ekonomik ve sosyal yönlerden köklü değişimlere tabii tuttuğu 1930'lu yıllarda, bu değişimlerin temelinde yatan felsefeyi anlamaya ve tanımlamaya dönük yoğun bir çaba içindedir. Safa'nın Kemalist devrime kendi bakış açısıyla bir anlam kazandırmaya çalıştığı bu süreçteki yaklaşımı düalist bir nitelikte gösterir. Peyami Safa, bir yandan Kemalist devrimin ulusu siyasal meşruluğun temelini yerleştirmesini ve bilimci bir metotla araştıran, sorgulayan ve eleştiren bireyler yetiştirmeye dönük aydınlanmacı niteliğini içtenlikle benimser diğer yandan da Kemalist devrimin varlık kazandırdığı bu yeni siyasal ve toplumsal yapının köklerini muhafazakâr bir kaygıyla tarihin derinliklerinde arar.

**Anahtar Kelimeler:** Atatürk, Aydınlanma, Batılılaşma, Cumhuriyetçi Muhafazakârlık, Devrim, Gelenek, Kemalizm, Türk İnkılâbı.

## ABSTRACT

### ON THE EDGE OF CONSERVATISM A KEMALIST ASSESSMENT: “VIEWS INTO TURKISH REVOLUTION”

Peyami Safa is the leading philosopher who left greatmarks on Turkish idea. In 1930's when Kemalist revolution changed the society radically in the political, economic and social aspects; Safa was in struggle for understanding and describing the philosophy that rested on the basis of those changes. His approach in this period, in which he tried to make sense of Kemalist revolution with his own point of view is dualist. Peyami Safa both sincerely adopted Kemalist revolution's fitting the nation into the basis of political legitimacy and its enlightened quality for raising individuals that do research with a scientific method, question and criticise, and, in the depht of history, looked, with a conservative concern, for the roots of this new political and social structure that Kemalist revolution vivified.

**Keywords:** Atatürk, Enlightenment, Westernization, Republican Conservatism, Revolution, Tradition, Kemalism, Turkish Revolution.

# SOVYETLER DÖNEMİ YAŞNAMESLERİNİN MUHTEVA ÖZELLİKLERİ

(TÜRKMEN, AZERBAJCAN VE KARAKALPAK YAŞNAMESLERİ ÖRNEĞİNDE)

**Elmira Memmedova-Kekeç\***

## Giriş

Yaşnameler hem sözlü, hem yazılı edebiyatta örneklerine rastlanılan ve yaşlar üzerine yazılan şiirlerdir. Yazılı edebiyatta ilk yaşname örneğini Ahmed Yesevi'nin verdiği elimizde bulunan Türk Dünyası edebiyatından derlediğimiz yaklaşık 200`den fazla örnekten hareketle söyleyebiliriz. Ahmed Yesevi'nin ruhlar aleminden, bezm-i elestten dünyaya gelişine ve bu dünyada 63 yaşına kadarki ömür yolunu, aynı zamanda ahret dünyasını özetleyen bu şiir sonradan hem klasik, hem de âşık şiirine kaynaklık etmiş, ruhun seyrini ve devrini anlatan buna benzer birçok şiir dile getirilmiştir. Böylece tasavvuf şiirinden başlayan bu tür şiirler değişik şair ve âşıkların yaratıcılığında bir gelenek şeklinde devam ettirilmiş ve değişik örnekler ortaya çıkmıştır. Değişik Türk halklarından derlenmiş bu tür şiirlere baktığımızda onlara İslam ve Kuran felsefesinin hakim olduğunu, birçoğunda ahretle ilgili kısımlara yer verildiğini görmekteyiz. Ahmed Yesevi`den başlayan geleneğin iziyle giden şair ve âşıkların değişik türlerde ve vezinlerde kaleme aldıkları yaşla ilgili sözkonusu şiirlerinde genel olarak ruhlar alemi, dünya hayatı ve ahret aleminde insanın başından geçenler, özellikle de ayrı ayrı yaşların kademeleri anlatılmaktadır.

Genellikle yaşnameler derlendikleri coğrafyaya göre değişmektedir. Yani ayrı ayrı

\* Doç. Dr., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Folklor Enstitüsü, Türk Halkları Folkloru Bölümü; Bakü Avrasya Üniversitesi, Türk ve Yabancı Ülke Filolojisi Bölüm Başkanı; Hazar Üniversitesi

Türk halklarının yaşnameleri genel özellikleriyle birlikte, farklılıklar da göstermektedir. Örneğin Güney Azerbaycan`dan derlediğimiz vücdnameler için ruhun seyrini anlatan betimlemeler, özellikle ahret dünyasının geniş tasviri nitelikseldir. Türkiye`den derlenmiş çağdaş yaşnamelerde ise dünya hayatıyla ilgili yaş destanları daha fazladır. Ayrıca Kazak yaşnamelerinde de bu dünya hayatını yansıtmaya ve bazen on, on beş yaştan betimlemeye başlama özelliğini görüyoruz. Genelde çağdaş yaş destanlarının giderek gelenekten kopması ve değişen içerik özellikleri SSCB`de yaşayan Türk halklarının bu tür şiirlerinde daha belirgin şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu döneme ait yaş destanları sadece dünya hayatını yansıtmakla kısıtlı kalmış ve dönemin ideolojik, tarihi ve sosyal ortamı yaşnamelerin konusunu oluşturmuştur. Böylece zamanla klasik şiirin yerini sosyal yaşamı yansıtan edebi eserler aldığı gibi, çağdaş yaşnameler de içerik açısından değişime maruz kalmıştır. Bunun da nedenleri vardı. İlkönce SSCB`nin kurulması ve yeni ideolojinin edebi eserlerde yer alması, aynı zamanda din yasağının konması bunun gerçek etken ve nedenlerindendi.

Makalede ele alacağımız her üç yaşname SSCB döneminde ve söz konusu coğrafyada yazılmıştır. Bilindiği üzere SSCB kurulduktan sonra genelde edebiyata bazı yasaklar kondu. Artık yazar ve şairler devlet siparişiyle yazmaya başladılar. Devletin belirlediği konular, özellikle dinle, milli kültürle, Türkçülükle ilgili meseleler edebiyatın konusu olamazdı, bu konuları işleyen çok sayıda şair ve yazar ya tutuklandı veya Sibiryaya sürgüne gönderildiler. Sovyet Yazarlar Birliği kurulduktan sonra (1932) “Birliğin Birinci Genel Kongresi 1934`te yapıldı. Yazarlar Birliği, KPSS`nin politikalarını destekledi ve resmi edebiyat yaklaşımı olan toplumcu gerçekçiliği savundu”. (“Sovyet Yazarlar Birliği”, 22.11.2014) Tabii ki, bundan sonra şair ve yazarlar sadece toplumcu gerçekçi konuları işleyebilirlerdi. Dini ve milli konuların yasaklanması, sadece Sovyetlerdeki gelişmeleri, amele ve köylü sınıfını betimlemek ve olumlu tip olarak okura tanıtmak şartı, yüzyıllarca devam eden yaşname geleneğini de etkiledi. Artık ruhlar alemi, ahret konusu gibi yaşnamelerin geleneksel kısmı çağdaş âşıklar tarafından işlenemezdi. Böylece âşık şiirinde kendi dönemlerinin özelliklerini yansıtan yeni tip yaşname örnekleri ortaya çıktı. SSCB bünyesindeki üç Cumhuriyetten – Azerbaycan, Türkmenistan ve Karakalpakistan`dan derlediğimiz söz konusu yaşnameler, XX. yüzyılda türün değişen içerik özelliklerini iyice yansıtmaktadır.

**1. Mollamurt’un Yaş Şiirleri ve Sovyetlerin Vasfı:** Mollamurt 1879-1930`lu yıllarda yaşamış bir Türkmen şairidir. Ömür yolundan belli olduğu üzere hayatının bir kısmını Sovyetlerden önce, bir kısmını ise sonraki dönemde yaşamıştır. Hatta eleştirilenler tarafından onun şiirleri de bu bağlantıda İhtilaldan önceki ve İhtilaldan sonraki şiirler şeklinde öğrenilmiştir. (Mollamurt 1941: 6-8) Onun yayınlanmış şiirleri sırasında “Eyledi” yaşnamesine ve yaş üzerine bazı şiirlerine rastlıyoruz. Mollamurtun yaşla ilgili İhtilaldan önceki ve sonraki şiirleri bu türün değişen muhteva özelliklerini

iyice yansıtmaktadır. İlkönce “Eyledi” yaşnamesini ele alarak Sovyetler kurulmazdan önce bu türde nasıl bir şiir verdiğini değerlendirelim. Belli olduğu üzere Türkmen şiirinde yaşname geleneği Mahtumkulu, Mollanefes, Zelili, Kemine, Dövletmemmed, Gayibi gibi şairler tarafından sürdürülmüş ve M.Feraki en çok yaşname yazarı olan şair gibi edebiyat tarihinde yer almıştır. “Eyledi” yaşnamesinde Mollamurt da aynı geleneği koruyarak on bentlik bir örnek kaleme almıştır. Yaşnamede Mollamurt kendisinin ağası adlandırdığı Gurbanmırat ağasının ölümüne yakınmış ve bunu dile getirmiştir.

Kaydetmek isterdik ki, bazı yaşnamelerde insanoğlunun genel yaş özellikleri değil, gerçek tarihi kişilerin ömür yolları bahis konusu olmaktadır. Ünlü Türkmen şairi Mollanefes’in “Geldin” redifli yaşnamesi bunun birer örneği olabilir ve bu şiirde Karaoğlan Onbey adlı bir kahramanın hayatı yaşlar üzre betimlenmektedir. Mollamurt’un Gurbanmırat Ağasına adadığı yaşname de bu tür şiirlerdendir. Mollamurt Ağasının ömrünü 10 yaşından 29 yaşına kadar özetlemekte ve on yaşında uçan kuşları vurmasından, on birde zor işleri çözmesinden, on üçte ata binip ava çıkmasından bahsediyor. Onu bize yiğit, namuslu ve yüce bir kahraman olarak tanıtıyor. Yaşname Sovyetlerden önce yazıldığı için özellikle yirmi beşle yaşla ilgili bentte geleneğin izlerini görmekteyiz.

Görüldüğü üzere Mollamurt Ağasına yirmi beş yaşında Kırk Çiltenin buta vermesinden bahsediyor. Orta Asya’da kutsal bilinen Kırk Çiltin, Gurbanmırat Ağaya uykusunda buta verdikten sonra onun yeteneği artmaktadır. Böylece Mollamurt bir tarihi kişinin gerçek hayatını özetlerken âşık şiirinden gelen buta motifine de yer vererek gelenekle bağlantısını korumuş oluyor. Şiirin son bentlerinde ise Ağasının 29 yaşında öldüğü ve yedi sene ona yas tutulduğu denmektedir.

Şair kendisinin “Pelek” (Felek) başlıklı başka bir şiirinde de aynı konuyu devam ettirmiş ve “*Adı Gurbanmırat, özi mergendi/Sen menin agamı neyledin, pelek?*” (1941:18) dizeleriyle Ağasının ölümünden duyduğu acıyı ve isyanını bir daha ifade etmiştir.

Mollamurtun Sovyetler sonrası kaleme aldığı şiirleri ise muhteva açısından çok değişmiş ve artık girişde kaydettiğimiz gibi kurulan yeni hükümeti, komünistleri vasfetmiştir. “Xökümetin Beryen Peydası”, “Allahsız Yaşlar”, “On Yaşda”, “Dünya Yaşları” gibi şiirleri ise Sovyetler dönemini yansıtan yaş şiirlerindedir. Bu şiirlerde artık eski ve yeni dünya, yani Sovyetler öncesi ve sonrası kıyaslanarak emekçi halkın yeni, “ışıklı dünyası” övülmekte, Sovyetler alkışlanmaktadır.

“Xökümetin Beryen Peydası” şiiri bu doğrultuda dikkat çekicidir. Şiir SSCB’nin doğuşunu ve kuruluşunu anlatan yaşname özelliğindedir. Şair 1917 yılından 1925 yılına kadar Türkmenistan’daki gelişmeleri yıllar üzre betimleyerek biçim olarak geleneksel yaşnamelerle örtüşen ve muhtevaca Sovyetleri öven yeni bir örnek kaleme almıştır:

*Min dokuz yüz on yedinji yıllardan,*

*Bolşevigin beryen paydası şudır:*

*Biz ızdadık bar milletden, illerden,  
Bolşevigin beryæn paydası şudır.*

**On sekizde** ak ve gızıl uruşıp,  
Top atuşıp, gayra-ileri duruşıp,  
Doganlaşdı Xıva, Buxar uruşıp,  
Bolşevigin beryæn paydası şudır. (Mollamurt 1941:37)

Görüldüğü üzere Mollamurt geleneksel yaşname biçiminde ama 1917 yılı İhtilalinden başlayarak seneler üzere Bolşeviklerin toplumsal faydalarını anlatmaktadır. On sekizde “ak ve gızıl uruşıp” derken şair, Sovyet karşıtı Beyaz Orduyla Kırmızı adlanan Bolşevik ordusu arasında Hive, Buhara`da meydana gelen çatışmalara işaret etmektedir. Bu savaş sonucunda Kırmızılar zafer kazanıyor ve fakir halkı beylerin, ağaların zulmünden kurtarıyorlar. Bilindiği üzere “7 Ağustos 1921 tarihinde Türkistan ÖSSC’ye bağlı Türkmen Oblastı olarak, daha sonra 13 Mayıs 1925 tarihinde de SSCB’ye bağlı Türkmenistan SSC olarak kuruldu”. (“Türkmenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti”, 22.11.2014) Şair de bu tarihi olayı överek yeni okulların açılmasını, işçilerin ağalardan kurtulmalarını 1921 yılının önemli gelişmeleri gibi kaydetmektedir. SSCB kurulduktan sonra dört eş almak artık kaldırıldı, her erkek sadece bir kadınla evlenebilirdi. Mollamurt dönemin önemli olaylarından biri olarak bu meseleyi de şiire getirmektedir:

**Yigrim beşde** berdi erden paylarımız,  
Gınansa da dört ayallı baylarımız,  
Indi denleşendir gun xem aylarımız,  
Partiyanın beryæn paydası şudır. (Mollamurt 1941:38)

Böylece her bentte Bolşevikin veya Kömunist Partisinin “fayda”larına dikkat çeken Mollamurt`un Sovyet dönemine ait yaşnamesi dönemin özelliklerini yansıtmakta, artık dini konulardan büsbütün uzaklaşarak yeni hayatı övmektedir.

Şairin “On yaşda” şiiri ise SSCB`nin 10. yıldönümü münasebetiyle kaleme alınmıştır. Bu şiir tam bir yaşname özelliğinde olmasa da yine de biçimsel olarak aynı türe bağlı kalmakta ve muhtevaca Sovyetlerdeki gelişmeleri dile getirmektedir. Zenginlere, beylere Sovyetlerde yer olmadığını, amele ve fakirlerin devleti kurulduğunu gururla söyleyen Mollamurt, eski adetlerin kaldırılmasını istemektedir. Bellidir ki, Sovyetler “eski adetler” adıyla birçok milli kültürel değerleri yıkmaya çalışıyordu ve Sovyet şairleri de övgüyle bu süreci kaleme alıyorlardı. Şiirde beylere karşı keskin nefret ve öfke hissi de duyulmaktadır.

Mollamurt`un “Allahsız yaşlar” şiiri ise Sovyet dönemi şiirinde dinin ve kültürel değerlerin nasıl çiğnendiğine belirgin bir örnektir. Bilindiği üzere “yaş” kelimesi

Türkmencede hem sene, hem de genç anlamında kullanılmaktadır. Söz konusu şiirde şair, bu kelimeyle cinas oluşturmuştur. Şiirde yaş kelimesini hem “Allahsız yaşlar”, hem de “Allahsız gençler” olarak algılamak mümkündür.

Mollamurt'un bu şiiri yeni nesil gençlerinin, Sovyet gencinin düşüncelerini aktarmakla birlikte artık dini değerlere, geleneklere de bu toplumda yer olmadığını gösteren en belirgin örneklerdendir.

**2. Âşık Behmen'in Vücutnamesinde Sovyetlerin Övülmesi:** Türkmen şiirinde yaşnamenin Sovyetler dönemindeki seyrini Mollamurt örneğinde izledikse, Kuzey Azerbaycan'da Âşık Behmen'in (1901-1976) şiiri bu doğrultuda dikkat çekicidir. Onun vücutnamesi de Sovyet ideolojisini yansıtan, amele sınıfını ve “Ekim İhtilal”ini terennüm eden bir manzumedir. Söz konusu yaşnamede Lenin, Kırmızı Ordu, Kömunist partisi, kolhoz gibi Sovyet dönemi için niteliksel kelimeler yer alır. Dokuz bentten oluşan şiirde Âşık Behmen, kendi hayatını tarihi olayların fonunda anlatmaktadır. İlk bentte küçük yaşlarında babasını kaybettiğini ve böylece zor bir hayat geçirdiğini dile getirmektedir:

*Min doqquz yüz birinci tarixdə mən*

*Təvəllüd elədim, gəldim cahana.*

*Beş yaşında qaldım atadan yetim,*

*Dar oldu başıma keçən zamana. (Aşiq Bəhmən 2005: 278)*

Görüldüğü üzere Mollamurt gibi Âşık Behmen de yaşnamenin ilk mısrasında doğum tarihini düşmektedir. Şiirin diğer bentlerinde âşık fakir hayatından, başkasına hizmetçi olarak çalışmasından bahseder. Çocukluk ve gençlik dönemini böyle zorluk içerisinde geçiren âşık Sovyetlerin kurulmasını ufuktan doğan güneşe benzetmektedir.

Yine de Mollamurt şiirinde olduğu gibi şair ömrünün yıllarıyla Sovyetlerde büyük önem arz eden tarihleri birbiriyle bağdaştırmakta ve yaşnamesinde 1917 yılı ihtilalini alkışlamaktadır:

*On yeddi tarixdə günəş yayıldı,*

*Zəhmətkeşlər yoxsulluqdan ayıldı,*

*Fəhlə, kəndli hamı qardaş sayıldı,*

*Çarı yıxıb qərq etdilər ümmana. (Aşiq Bəhmən, 2005: 278)*

Genellikle, bu yaşname tarihten bir kesinti gibi dikkat çekiyor ve Sovyet hakimiyetinin kurulması, “kolçomaklarla mücadele”yi, kadın erkek eşitliğinin olmasını, “sınıflar arasında eşitlik” prensibini, stahonovculuk, beşyillik pılanlar gibi Sovyet dönemine has “çizgiler”i yansıtmaktadır. Sovyet ideolojisinin etkisiyle âşık, devrimden önce hizmetçi olmasını karanlığa, sonraki dönemi ise güneşli günlere benzetmektedir. Şiirin son bentlerinde âşık kolhozu ve Sovyetleri övmektedir. Vücutnamede sürgünler ve kurşunlar yılı olan 1937,

sınıfsızlık döneminin başlangıç yılı olarak betimlenmektedir:

Son bentte Kömunist partisi bir daha övülmüş ve âşık şiiri ilkin tasavvüfi dini içeriğinden uzaklaştırılarak toplumcu gerçekçi ideyolojiye tabi tuturulmuştur:

*Rəhbərimiz – partiyamız yaşasın,  
Zəhmətkeşin sorur halın yaşasın,  
Çalın sazı, siz əl çalın, yaşasın,  
Azad hüquq verib şair Bəhmana.* (Aşiq Bəhmən, 2005: 280)

Böylece Azerbaycan şiirinde de SSCB döneminde kaleme alınan yaşname, muhteva özelliklerini değiştirerek Sovyetleri öven ve eski döneme nefretle yazılan bir türe dönüşmektedir. Şunu da dikkate almalıyız ki, Sovyet döneminde bazı eski yaşnameler de yayınlanırken dinle ilgili kısımları atılmıştır. Buna örnek olarak Âşık Abbas'ın bir yaşnamesini gösterebiliriz. H.Elizade'nin 1929 yılında yayınladığı “*Azerbaycan Âşıkları*” kitabının ikinci baskısı 1937 yılında yapılmıştır. Kitabın ikinci baskısında aynı aşığın aynı vücudnamesinde farklar görüyoruz. Fark ise şudur: ikinci baskıda ölümden sonra ahret dünyasını betimleyen son iki bent ve böylece aşığın adının geçtiği mühürent atılmıştır.

Şu örnekten Sovyetler döneminde dini muhtevalı eser veya eser bölümlerinin, aynı zamanda Kuranın ortadan kaldırılmasını görmekteyiz. Yeni yazılan örneklerde ise dini meselelere kesinlikle yer verilemezdi. Aksine artık Mollamurt gibi Allahsızlığı şiire getirmek bir edebi moda dönüşmekteydi.

**3. Anonim Karakalpak Yaşnamesinde Sovyet Yöneticisinin İmajı:** Ele alacağımız üçüncü yaşname ise Karakalpak folkloru örnekleri arasından alınmıştır. Bu yaşnamenin yazarı belli değildir. Yaşnamenin muhtevasından onun da Sovyetler döneminde yazıldığını görüyoruz. Bu yaşname de Mollamurt'un yaşnamesi gibi bir kişiye – Kontratbay'a adanmıştır. On dörtlük üzerine kurulmuş yaşnamede Kontratbay'ın bir yaşıdan yirmi dört yaşına kadar ömür yolu betimlenmiştir. İlk bentten bu şiirin Sovyet döneminde yüksek görevli şahıslardan olan “ispolkom”a, yani valiye adandığını öğreniyoruz. Yukarıda ele aldığımız yaşnamelerde olduğu gibi bu şiirde de Kontratbay'ın yeni hayattaki rolü ve Sovyetlerin gelişmesindeki katkısı dile getirilmektedir:

*Taza tertip, nizam menen jol koyıp,  
Karayğan keylindi ak penen juyıp,  
Bir-birlep zalımdı mansaptan kuyıp,  
Bul dünyağa kelip ketken günleri.* (Koniratbay Təriypi 1980: 269)

Bu yaşname yukarıda değerlendirdiğimiz yaş şiirlerine oranla geleneğe daha çok

bağlı olmasıyla dikkat çekiyor. Örneğin aşağıdaki bentin muhtevası ve benzetmeleri birçok klasik yaşnamelere de özgüdür ve giriş bölümü niteliğindedir:

*Bir jasında ata-anasın bildi,  
Eki jasında talpınıp oynadı-küldi,  
Üş jasında söz söylep til bildi,  
Endi dört jasına jetken günleri.* (Konıratbay Təriypi 1980: 270)

Konıratbay`ın ilkgençlik dönemini anlatan şair,, yine de diğer geleneksel yaşnamelerde gördüğümüz muhteva özellikleriyle örtüşen betimleme yapmaktadır; on dört yaşında kızlara âşık olduğunu, on beşinde düğünlerin, şölenlerin yakışıklısı olduğunu, on dokuzda yiğide çevrildiğini dile getirir.

Konıratbay`ın yirmi yaşını ise İran şairi Firdevsi`nin ünlü kahramanı Rüstem-i Zâl`la kıyaslayarak kendi kahramanını da ona benzetmekte, böylece klasik teşbih ve telmihlere başvurmaktadır. Bu özellik ise klasik yaşname geleneğine bağlılığı gösterir.

Yaşnamenin son dörtlüğünde ise âşık, Konıratbay`ın Moskova`yı gezip dolaşmasından, nihayetinde Kazakistan`a gelmesinden bahsetmekte ve böylece şiirin ilk ve son bentleri onun Sovyet insanının yaşları üzerine yazılmasını bir daha kanıtlamaktadır.

*Jiqırma tört jasında qezip məstana,  
Moskva, Makariya qözzalstana,  
Barıp kelqennen son Kazakistanğa,  
Keselqe qriptar bolğan günleri.* (Konıratbay Təriypi 1980: 270)

**Sonuç:** Ahmed Yesevi`nin dini tasavvufi konuları işleyen hikmet-yaşnamelerinden başlayan, ömür yoluyla ilgili bu tarz şiir yazmak geleneği sonradan âşık şiirinde giderek yaygınlaşmış ve pekçok örnek verilmiştir. SSCB kurulduktan sonra klasik şiirde, özellikle gazel alanında bir duraksama olduğu gibi, yaşname yazma geleneği de neredeyse kayboluyor. Genelde SSCB`nin kurulmasıyla bu coğrafyanın âşık şiirinde yaşname yazarlarının sayısı epey azalmaktadır. Fakat Türkiye`de ise XX. yüzyılda onlarla yeni yaşname örneği kaleme alınmıştır. Bunun nedenlerinden birisi de yaşnamelerin muhtevaca dini konularla bağlı olması ve Sovyet döneminde bu konuların yasaklanmasıydı. SSCB`de yaşayan üç Türk halkından alıntılıdığımız bu yaşnamelerde değişik yaşlar özetlenmekle birlikte temel konunun Sovyetlere odaklanmasını belirledik.

Böylece ele aldığımız yaşnamelerden hareketle Sovyetler döneminde bu tür şiirlerdeki gelişmeyi ve değişen muhteva özelliklerini gördük. Türkmen ve Azerbaycan yaşnamelerinde gelenekten kopma daha belirgindir. Karakalpak yaşnamesinde geleneğe bağlılık söz konusu iki örneğe göre daha çok dikkat çekse de, Sovyet insanı tipi ve onun hayatı ele aldığımız şiirin temel konusunu oluşturmaktadır.



### KAYNAKLAR:

- Aşıq, Bəhmən (2005) “Vücutnamə”. *Azərbaycan aşığı şerindən seçmələr*: 2 cildə /tərt. ed. Ə. Axundov, İ. Abbaslı, H. İsmayılov, II cild, Bakı : Şərq-Qərb. “Konıratbay Təriypi” (1980). *Karakalpak folklorı*. Köp tomluk. V tom, Karakalpak xalq kosıqları xəmə salt jırları. Özbekistan İlimler Akademiyası Karakalpakistan Filialı N.Dəykarəev atındağı Tariyx, Til Xəm Ədəbiyat İnstitutu, “Karakalpakistan” Baspası, NÖKİS, s. 269-270
- Kaya, Doğan (2004). *Yaşnamələr*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mollamurt (1941). *Saylanan Goşğılar*. (Çapa tayyarlan: B.Kerbabaev, Redaktorlar: A.Tayimov ve B.Garriyev). Aşgabat: Türkmendövlətneşir.
- Sovyet Yazarlar Birliğı”, Erişim Tarihi: 22.11.2014  
<[http://tr.wikipedia.org/wiki/Sovyet\\_Yazarlar\\_Birliğı](http://tr.wikipedia.org/wiki/Sovyet_Yazarlar_Birliğı)>
- “Türkmenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti”, Erişim Tarihi: 22.11.2014  
<[http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkmnistan\\_Sovyet\\_Sosyalist\\_Cumhuriyeti](http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkmnistan_Sovyet_Sosyalist_Cumhuriyeti)>

### ÖZ

### SOVYET DÖNEMİ YAŞNAMELERİNİN MUHTEVA ÖZELLİKLERİ (TÜRKMEN, AZERBAYCAN VE KARAKALPAK YAŞNAMELERİ ÖRNEĞİNDE)

Yaş destanı veya yaşname başlığını taşıyan şiirler Türk halkları şiirinde derin gelenek ve kökleri olan bir şiir şeklidir. Yaşlar üzerine yazılan ve insan ömrünün değişik dönemlerini ele alan yaşnamelerin ilk örneklerine Ahmed Yesevi şiirlerinde rastlıyoruz. XII-XIX. yüzyıllarda bu tür şiirlerde insan hayatını özetlemekle birlikte fani dünyanın geçici olması ve ahret dünyasına hazırlanma, iyi ameller sahibi olmaya özenme gibi konular işlenmiştir. Bu tür üzerine Türk halklarının pek çok âşık ve şairi eser vermiş ve gelenek şeklini alarak insan ömrü bu tür şiirlerde edebi felsefi yönleriyle işlenmiştir. XX. yüzyıla kadar devam eden bu gelenek SSCB kurulduktan sonra kaybolmaya başlamış ve Sovyet âşıkları aynı türde eser verseler de, muhtevaca yenilikler yapmak zorunda kalmışlardır. Bu bağlantıda Aşık Behmen, Molla Murt gibi âşıklar kendi şiirlerinde Sovyetlerin kurulmasını, toplumdaki değişimleri, sınıfsal meseleleri işlemeye başladılar. Aşık şiirinin önemli şekillerinden olan yaşnameler de zamanla içerik değiştirdi. Yüzyıllarca süregelen gelenek, siyasal değişimlerle birlikte muhtevanın “yenilenmesi”ne neden oldu. Dönemin talebine uyarak eser veren âşıklar, biçimsel olarak geleneği sürdürseler de, içeriksel bağlantıda yeni konulara yer vermeli oldular. >Böylece, SSCB döneminde yazılmış yaşnameler de dini özelliklerden “arındırıldı”, bunun yerine Sovyetler, Komünizm, Bolşevikler övüldü. Böylece biçim olarak eski, muhtevaca yeni örnekler ortaya çıktı.

**Anahtar Kelimeler:** Türkmen, Azerbaycan, Karakalpak, Sovyet, Âşık, Yaşname

**ABSTRACT**

**THE CONTENT CHARACTERIZATION OF YASHNAME OF SOVIET PERIOD  
(BASED ON YASHNAME OF TURKMENIAN, AZERBAIJAN AND  
KARAKALPAK)**

Yashnames are verses which have ancient roots and traditions in literature of Turkic peoples. Early examples of yashnames written about times of life; describing infancy, childhood, adolescence, senectitude are met in poems of Ahmad Yasavi. Those poems not only summarize human life but also take themes to pen such as volatility of mortal world, inescapable end of all human beings, preparing to the life to come, trying to commit good deeds in 12-19 th centuries. Most poets of Turkic nations wrote poems of this theme, that became a tradition. This tradition continued up to 20 th century of Soviet Union, despite Soviet poems were written with same form, they were under compulsion for doing novice kind of theme. Ashug Bakhman, Molla Murd and other ashughs of this genre reflected in their works formation of USSR, changes taking place in society and class changes. Overtime yashname had changed their content. For information yashname is a kind of asuhs lyrics. Tradition lasting for centuries had changed content of this lyrics due to political change. Meeting the requirements of the time, ashug wrote their works in the old form, but new content. Yashnames which were written during the Soviet Union eliminated from religion and they began eulogized soviet, communism. As a result government by using censorship had the pieces of literature written for its appetite.

**Keywords:** Yashname, Turkmenian, Azerbaijan, Karakalpak, Soviet, Ashug



## GELENEKSEL HAKAS İNANÇLARI BAĞLAMINDA IZIH\*

V. A. BURNAKOV\*\*

Çev. Yaprak Pelin Uluişik\*\*\*

### GİRİŞ

*Izih* kavramı, Hakasların mitolojik dini tören ve geleneklerinde önemli bir rol oynamaktadır. *Izih* kavramı, “kutsal, mukaddes” anlamına gelen Eski Türk anlayışı “ıduğ”a kadar gitmektedir (Drevnetyurkskii slovar 1969: 217). Türk dillerinin birçoğundaki *ızih* sözcüğü Hakaşçada da *ızih* olarak karşımıza çıkar. E. V. Sevortyan’ın *Türki Dilleri Etimolojik Sözlüğü*’nde, <ızihın karşılığı olan> *ıyık* sözcüğü değişik anlamlar taşımaktadır (Sevortyan 1974: 649):

- a. mukaddes (cennetten gönderilen), kutsal (Tanrı tarafından gönderilen), kutsanmış, iyi; onur, hürmet, saygı; saygılı, onursal, onurlu (şerefli), muhterem, merhametli, ünlü, kıymetli;
- b. bir hafta;
- c. ırmakların, vadilerin, dağların ruhu; fetiş; tapınma ve ululama eşyaları;

\*V. A. BURNAKOV, “The Yzykh In The Context of Traditional Khakassian Beliefs”, *Archaeology, Ethnology&Antropology of Eurasia*, 38/2 (2010) 111-121, [eurasia@archaeology.nsc.ru](mailto:eurasia@archaeology.nsc.ru)

\*\* Rus Bilimler Akademisi Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü, Etnografya Bölümü Uzman Araştırmacı, Sibirya Dalı.

\*\*\* Dr. Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Dili Okutmanı., [ypeline@hotmail.com](mailto:ypeline@hotmail.com)

- d. mutluluk getirici, mutlu, Tanrı'nın kaderi;  
 e. canlı hayvan, kurban edilmeye adanmış, kurban edilecek hayvan, kurban, Tanrı'ya adanmış at, kurbanlık, seçilmiş (adanmış), kurban olarak atanmış, kurbanla alakalı;  
 f. "Iduk" sözcüğü, yukarıdan bir işaret olarak serbest bırakılmış tüm hayvanlara verilmiştir;  
 g. (bir dağın) en yüksek yeri.

Hakasçada *ızih* sözcüğünün aynı şekilde, çok geniş bir anlam alanı vardır; ancak sıklıkla "mukaddes" ve "kutsal" anlamlarında kullanılır: *ızih kizi* (kutsal kişi), *ızih kus* (kutsal kuş), *ızih agas* (kutsal ağaç), *ızih tag* (kutsal dağ), *ızih köl* (kutsal göl), *ızih çul* (kutsal nehir) vb. Evcil hayvanlar, tanrılar, farklı kategorilerdeki ruhlar vb. gibi, değişik doğüstü varlıklara adanmış yaşayan kurbanlar da bu terimle adlandırılır (*ızih mal* - kutsal hayvanlar). Konunun bu yönü aşağıda daha detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

### IZIHLARIN ADANMASI

Eski dönemlerde avlanma ve balıkçılığın yanı sıra hayvan yetiştiriciliği de Hakasların geleneksel mesleklerinden ve geçim kaynaklarından biri olmuştur. Hakaslar kendilerini "üç sürünün insanları" olarak adlandırmışlardır; *üs üörlüg mallıg Tadar çonu* (üç sürülü Tatar halkı). Çünkü Hakaslar tarih boyunca başlıca üç tür hayvan yetiştiriciliği yapmıştır: atlar, inekler ve koyunlar (Butanayev 1999: 58). Adanmış hayvanlar inanışıyla ilgili olan *ızihlar*, büyük ölçüde hayvan yetiştiriciliğiyle ilişkilidir. Hakaslar arasında eskiden bir kimsenin sosyal statüsü, sahip olduğu hayvan sürüsünün büyüklüğüne bağlı olmuştur. N.F. Katanov, "Şimdi büyük at sürüleri, sayısız inek ve koyun Abakan kıyılarında yaşayan zenginlerin serveti olmuştur," diye yazmıştır (Katanov 1907: 226). Zengin Hakas nüfusuyla ilgili olarak ise arşiv belgelerinde, "Servet sahibi insanlar, Hakaslar arasında saygı görür; Hakaslar onları, bir çeşit doğüstü güçleri olan sıradışı güçlü kişiler olarak kabul ederler," diye bildirmektedir (Department of the Documents of the Recent History in the State Archives of the Republic of Khakassia\* F. 14, Inv. 1, D. 27, fol. 274).

Geleneksel görüşlere göre, kutsanmış güçlerinden dolayı *ızihlar*, kişiyi ve ailesini şanssızlık ve hastalıklardan korur. Bunların aynı zamanda çoluk çocuğun artmasına katkıda bulunarak sürüyü yabani hayvanlardan ve hırsızlardan koruduğuna da inanılır. Bu bağlamda V.Ya. Butanaev şöyle yazmıştır: "Adanmış hayvanlar olan *ızihlar*, aynı zamanda alegorik (kinayeli) isimlere de sahiptir; '*mal kudu*' - sığırın yaşayan gücü, *kutu*; '*mal-nın eezi*' - hayvan sürüsünün koruyucu ruhu, iyesi; '*kizi kuyagi*' - zırh yani bir kişinin koruması; '*kizi kadarçuzı*' - bir insanın koruması vb." (BUTANAIEV 2003: 136)

*ızihlar* büyükbaş hayvan, koyun ya da atlar arasından seçilmekle birlikte genelde kısırlaştırılmış erkek boğa ve koçlar kurban olarak tercih edilmişlerdir (DDRH SARK

\* Metinde bundan sonra DDRH SARK şeklinde verilecektir.

F.656, Inv. 1a, D. 23, fol. 1). Araştırmacılara göre, Hakas boylarından biri olan Kaçların\* inanışında *ızıl*ların her zaman kısırlaştırılmış atlar arasından seçilmesi bir zorunluluk olmakla birlikte kurban olarak kısırakların seçildiği durumlar da vardır (Pallas 1786: 562; Yakovlev 1900: 104). Beltirler, “kısırakların kutsanmış olamayacağına” inanırlardı (Katanov 1897: 49). Yazarın bilgi aldığı kaynak kişilerden biri, değişik *ızıl*ların her birinin rolü hakkında şu bilgiyi vermiştir: “Bir *ızıl* atı, atların soyunun çoğalmasını sağlar; bir *ızıl* boğa, büyükbaş hayvanların soyunun çoğalmasını sağlar ve bir *ızıl* koç da, küçük boynuzlularinkini sağlar. Kurban olarak adanan *ızıl*ın öldüğünde, bir ruha dönüşeceği inancı mevcuttur.” (YSA\*\*, N.P. Toburchinov 12.06.2000) Keçiler, köpekler ve kediler *ızıl* olarak kutsanamaz.

*ızıl*ı seçme hakkı genellikle saygı duyulan yaşlı bir adam ya da boyun yaşlılarından olan şamana aittir. Bir doğaüstü varlığın değişik işaretlerle *ızıl* olarak seçilecek hayvanı belirleyebileceğine inanılmıştır. Bu durum özellikle atlar için böyledir. Ruha, atın yelesini ve/veya kuyruğunu örmesi söylenir (Burnakov 2006: 64-65). “Eğer atın yelesi kaşınır ve bir kadının saç örgüsü gibi birbirine dolanırsa, o zaman bunu dağ ruhunun yaptığına inanılır. Ruslar bunun komşu olması gerektiğini söylerler. Yeleleri bu şekilde örülmüş bir at, ‘*ızıl*’ (dağ ruhu) olmak için uygun kabul edilirdi.” (Katanov 1907: 577) Altaylıların da benzer gelenekleri vardır: “*ızıl* ak söktü at (asil kandan, soy ya da ırktan at, tam tercümesi ak kemikten at) ya da *kudaynıñ adı* (Tanrının atı) denilirdi. *ızıl*lar genelde açık, boz ve doru atlardır. *Kam* (şaman) tarafından seçilir. *Kam* bunu dağ kenarındaki ve dalları yukarı bakan huş ağacı yakınında, kutsal bir alanda belirler. *ızıl* hakkında insanlar, ‘Tanrı *ızıl*ı belirledi ve şaman aracılığıyla bizlere onu gösterdi,’ der” (YSA, I.D. Avoshev, 20.06.2001). 19. yüzyılda misyoner Verbitsky, Altay inançları hakkında şöyle yazmıştır: “*ızıl*, kurbanlık olarak adanmış hayvandır. Bir hayvanı kurbanlık olarak adayan kimse (Kondoma bölgesinde yaşayanlar hariç), onun boynunun etrafına kırmızı bir kurdele takar. Hayvan, kurban edilmeden önce sahibi tarafından kullanılabilir ki bu bazı durumlarda, birden fazla yıl anlamına gelebilir.” (Verbitsky 2005: 60)

Her *sök* (boy) hatta her aile, belli bir renkte *ızıl*ha sahiptir. Hakas mitolojisine göre, *ızıl* sadece hayvan sürüsünün değil, aynı zamanda tüm toplumun, boyun vb.’nin canlılığını kendi bünyesinde taşır. *Güney Sibiryaya Türk Topluluklarının Geleneksel Dünya Görüşleri* adlı ünlü üçlemenin yazarlarının da haklı olarak belirttikleri gibi “Türk dünya modelinde, bir kişinin ‘kendi toprağı’ bir kavmin (ve ırk, kişiler ve kültürünün - etnos) bütünleşik özellik ve nitelikleridir ve sembolik işaretler ya da sınır işaretleri ile tanımlanır ki bunların en önemlileri ağaç, dağ, ırmak, kuş ve hayvandır yani *ızıl*tır.” (Traditsionnoe mirovozzrenie... 1988: 30) Bu görüşler, Hakas sözlü folkloruna da yansıtılmıştır: “Yaşlılar, *Magan* \*\*\* isimli çok eskilerde yaşamış, en eski *ızıl* efsanesini hatırlar; geyik derisinin (cennetlik varlık) *ızıl*ı. İnanışa göre *Magan*, Bihdzhı Irmağı’nın ağzının al-

\* Kaç, Kızıl, Beltir, Koybal ve Sagay, Hakas etnik gruplarıdır.

\*\* Yazarın saha araştırmalarından elde ettiği veriler.

\*\*\* *Magan at*, açık renk gözlü beyaz bir attır (Albino) (Butanaev 1999: 58).

tındaki *Oglaklı Tag*'da yaşamıştır. Erbe Irmağı boyunca göç eden *Khaidyn Çon* boyu\*, gizlice *Magan-ızıha* saldırıp onu öldürerek etini yemek suretiyle *Khaidyn Çon* boyunun, kutsal hayvanın gücüne sahip olacağını ya da tam tersi olarak *ızıh* sahiplerinin gücünü zayıflatacağını düşünürler. Efsane, güçlü bir şamanın durumu tersine çevirmesi ve böylece *Khaidyn Çon* boyunun hepsi göçüp gidene kadar boy üyelerinin ölmeye başlamasıyla devam eder (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fols. 2-3). Hakaslar arasında göğe yapılan duanın, dağın en tepesinde düzenlendiğine dikkat edilmelidir. Eski Türkler kutsal dağlara “*ıduk*” demişlerdir. Potapov, “Cennet Tanrısı da dahil olmak üzere tüm tanrılara adanan dağlar ve hayvanlara verilen *ıduk* isminin, Altay-Sayan halkı arasında iyi korunduğunun altını çizmek gerekir,” diye yazmıştır (Potapov 1991: 267-268). Sagay boyunun inançlarına göre ise sadece cennete adanmış *ızıh atı* olan şamanlar, cennetin yakınlarına kadar yükselir (Ibid.: 141).

*ızıhın* adanması iki şekilde olur: Ya ayrı bir dinsel tören şeklinde (*ızıh tayıg*) ya da gök (*tigir tayıg*), dağ (*tag tayıg*) veya su (*sug tayıg*) tapınmasını da içeren başka bir dini törenin bir parçası olarak. “*ızıh*, hemen hemen tüm dua çeşitlerinde bulunan kutsanmış ve arınmış bir hayvandır.” (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 1) *ızıhın* adanmasının, bir aile bayramı (kutlaması) ile denk düşürüldüğü zamanlar da vardır. Dini tören, ilk çocuğun doğumunda ya da bir gelinin kaçırılmasından önce (düğün öncesi) uygulanabilir. D.K. Zelenin, *ızıhların* Hakas geleneksel dini törenlerindeki geniş dağılımı hakkında şunları yazar: “Geleneğe dikkat çekmeliyiz; *ızıhların* adanması, büyük kutlamalar, özellikle bahar kutlamaları ile sık sık denk düştüğünde hastalıklar ya da kişiler ve aile üyelerine yönelik tehditler *ızıhların* kötü ruhlarla adanması için eşit sıklıkta bir neden olur.” (Zelenin 1936: 317) Bu dini törenin yerel özellikleri, boyun ve inananların alt etnik bağlantıları kadar, adanmanın amacına göre de değişir. Genellikle yılda iki kez düzenlenir: “Hasadın iyi olması için ilkbaharda ve hayvanların iyi korunması için de sonbaharda.” (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 2)

Hakaslardaki *ızıh* adanması dini törenini betimleyen ilk araştırmacılardan biri ünlü seyyah ve doğabilimci P.S. Pallas'tır. Pallas, bir tür yaz halk festivali niteliği de taşıyan *Tun Payram*\*\* esnasında, Hakas boylarından biri olan Kaçlar tarafından uygulanan dini törene ait yaptığı gözlemlerle ilgili olarak şunları kaydetmiştir:

“*Dini törenleri ve inançları hakkında onlardan alabildiğim çok fazla şey yoktu. Büyük bir cahillik içine gömülmüş gerçek paganlardı. Doğuya doğru yüzlerini dönerek iyi tanrılarına dua etmelerine rağmen şeytani ruhtan/ruhlardan daha çok korkuyorlar ve onlardan gelebilecek herhangi felaketi önlemek için ona kurban sunuyorlardı. Genellikle baharda düzenlenen bir kutlamada (bayramda), ona bir damızlık at adamışlardı ki bana söyledikleri gibi bu kurbanın siyah ya da kestane rengi olması gerekiyordu. Onu önce özellikle kurban için yakılmış bir ateş etrafında yürütüyorlar ve küçük aromalı bir pelinden başka bir şey olmayan kekik otuyla tütsülüyor, üzerine döktükleri sütle yı-*

\* *Khaidyn Çon*, Koybalların içindeki bir boyun ismidir (Hakas etnik grubu) (Ibid.: 173).

\*\* *Tun Payram*, “ilk ayran” (sütlü içecek) bayramıdır.

kıyolar (ki sütü, dua esnasında kurbanlık ateşe ya da başka yerlere de döküyorlardı), kırmızı ve beyaz mendilleri, yelesine ve kuyruğuna bağlayarak onu sürünün içerisine bırakıyorlardı. Bu adanmış ata 'ısık' diyorlar ve bu dini töreni her sene tekrarlıyorlardı. Dini tören esnasında, bu kişilerin arasında bulunan ve kam adı verilen şamanlar, her zaman topluluğun içerisindeki en önemli kişiler olarak hareket ediyorlardı. ... Kısraklara süt vermeye başladıkları zaman gerçekleştirdikleri Vesheniy (Tun Payram), Kashinky Tatarları ve aynı zamanda diğer paganlar arasındaki en önemli kutlamaydı. Bu kutlama Haziran ayında gerçekleştirildiği için 'Ulu Şilker Ay' olarak isimlendirilirdi. Ancak herkes bunu aynı anda kutlamazdı. ... İlk temizlikten sonra, farklı uluslardan komşular bir alanda toplanır ve açık alanda dinsel bir kurban keserlerdi (Kudayga Başuruga); sıklıkla da doğuya yapılan bayram duaları ile birlikte kurbanı bir tepenin üstünde keserlerdi. Tösleri önünde hastalık ya da diğer şanssızlıklar için de kurbanlar keserlerdi ki buna da 'Ayna' derlerdi (Ayna; şeytanî kötü ruh). Küçük hayvanların derisini, etini ya da sahip oldukları daha önemli bir şeyi bunlara sunarlardı. Bayram kurbanlarında kam adı verilen din adamları mutlaka hazır bulunurdu. Bir ışık (ızıh) at adarlar ve bunun için, yakın zamanda gözlemediğim gibi, şamanın zevkine göre altın renkli, çilek demiri kır, vişne, kestane ya da siyah donlu bir atı seçerlerdi; ama bunlar mutlaka kısırlaştırılmış atlar olmalıydı. Aynı kurban adama, şaman, hayvan yetiştiriciliğinde iyi şans için bir başkasının adına dua ettiğinde de gerçekleştirilirdi. Her ilkbaharda, bu kutlama yani Tun yapıldığında, adanmış at ısık yeniden kutsanır; bu atı, pelinle kaynatılmış sütle yıkarlar, aynı pelinle tütsüleyip yelesini ve kuyruğunu kırmızı beyaz mendillerle süsleyerek onu yabana salarlardı. Kar düştükten sonra sahibi bu ata oturmaya cesaret edemez, dövmeler yapıldıktan sonra dahi, karlar tamamen eriyene kadar dışarı bırakamazdı. Eğer ısık yaşlanırsa sahibi onu satabilir veya yerine yeni bir kurban adama için daha genç bir hayvan seçebilirdi. Sahibi ölürse ısık öldürülmez ve sahibinin mirasçıları tarafından alınan sürünün içerisinde kalırdı." (Pallas 1786: 464, 561-562)

Yukarıdaki betimlemeden de anlaşıldığı üzere Kaç Hakasları arasında şaman, dini törenlerde ana rolü üstlenirdi. Bu törenler 20. yüzyılda da uygulanmaya devam etmiştir. Arşivlenmiş verilere göre ızıh, şaman tarafından seçilirdi. At, sahibi tarafından tutulurken şaman, *irbeni* (kekiğin anasını) alır; bazen ıslak bazen de kuru olarak atın başından kuyruğuna kadar birçok kez geçirir. Daha sonra aynı yönde atın sırtından süt dökülür ve bu uygulama üç defa tekrarlanırdı. Duaların tüm çeşitlerinin kalıcı bir ifadesini temsil eden ve *çalama* adı verilen renkli kurdeleler, atın yelesine ya da kuyruğuna örülürdü (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 1). Vahşi doğaya salındıktan sonra adanmış hayvan, boyun topraklarında kalır ve kabileye ait kutsal bir nesneye dönüşürdü. Üstelik D.K. Zelenin'in son derece uygun olarak belirttiği gibi, "mülk sahibi (şeytan) ile bir çeşit kiracı-köle (insan) arasındaki ilişki, insan ve şeytan arasında ortaya çıkmıştır. ... Kendi hayvanlarına bakan ve onlara yardım eden şeytan, adanmış hayvanın da bir parçası olduğu tüm sürüye istemeden yardım etmiştir. Hayvan, bir bakıma şeytandan kiralananmış, hastalık ve yırtıcı hayvanlardan korunmuş, iyi meralara yollanarak tutulmuştur." (Ze-



nin 1936: 289, 318).

Görünen odur ki Hakasçadaki *ızih* sözcüğü, Eski Türk dilindeki “*id*”e kadar gitmektedir. Bu kelimenin anlamlarından biri de “göndermek”tir (Drevnetyurkskii slovar 1969: 217). Bu bağlamda E.V. Sevortyan şöyle yazar: “Araştırmacıların çoğunluğu *ıyk* sözcüğünü ‘*id*’ yani ‘göndermek’e bağlar.” (Sevortyan 1974: 649). *ızih* sözcüğünün bu anlamı, seçkin Türkolog Katanov’un çalışmalarında bulunabilir ki kendisi, çeşitli ruhlarla, onların gönüllerini almak için adanmış kutsal hayvanlar (atlar, koyunlar, geyikler vb.) ve diğer şeylerin Yakutlar tarafından ‘*utuk*’, Karakas ve Uranhaylar tarafından ‘*ıdik*’, Minusinks Tatarları tarafından ‘*uzuk*’, Altaylar ve Teleütler tarafından ‘*ıyık*’, Çuvaşlar tarafından ‘*yirikh*’ ya da ‘*ıyryk*’ olarak adlandırıldığını yazmıştır. Rusçada bu kelimelerden türetilmiş olan sözcük de ‘yollamak’, ‘adamak’ anlamına gelir. (Katanov 1897: 24) V.Ya. Butanaev de benzer bir yorumlamada bulunmuş, *ızih* sözcüğünün kökünün ‘*üs*’den geldiğini; “yollamak”, “göndermek” anlamları taşıdığını ve bunun da nesnenin gönderildiği ve artık ruhlarla ait olduğu anlamına geldiğini belirtmiştir (Butanaev 2003: 136).

Hakasya’daki birçok etnik grup arasında (Sagay, Kaç, Koybal, Beltir) *ızih tagay* dinsel töreni özel bir alanda, genellikle kutsal bir huş ağacının (*pay kazın*) yanındaki kutsal bir dağda (*tag eezi*) yapılmıştır ve genellikle dağın koruyucu ruhuna dua etmekle ilişkilendirilmiştir. Tören, koçların kurban edilmesi ile sürmüştür. Benzer bir dini tören Şorlar tarafından da uygulanmıştır (Dyrenkova 1940: 291). Ancak D.E. Khaitun’a göre Saralynski bölgesinin (şu anda Ordzhonikidzevksy) Kızıl Hakasları arasında *ızih*ın adanması, *tag eezine* dua edilmesi ile ilişkilendirilmez ve kan akıtılmadan gerçekleştirilir (Khaitun 1959: 119-120).

*ızih*ların adanma sürecinde, hayvanın rengine çok dikkat edilmiştir. Butanaev, “Hakaslar, atları en yüksek onurlu hayvanlar olarak görmektedir. On iki renkten at, kurban olarak adanabilirdi: siyah demir kırı (*küük*), gri (*pora*), beyaz (*mangan*), beyaz-boz (*ak çangmıl*), altın (*sarig*), geyik derisi (*oy*), rengarenk benekli (*paris çokır*), demir kırı (*kır*), kestane donlu (*pozırah*), siyah doru (*küren*), siyah (*kara*) ve esmer kestane donlu (*koor*). Hongoray, Sagay bölgesinde, sarı yeveli ve kuyruklu kestane rengi atların (*sabdar*), kahverengi esmer atların (*kaltar*) ve doru atların (*torug*) da kurbanlık olabileceğini belirterek Hakasların, alacalı atları kurban etmediklerini” vurgulamıştır (Butanaev 2003: 139). Daha önce de üzerinde durulduğu gibi Hakas *ızih*ları öncelikle, özel bir boyla ilişkilendirilmişlerdir ve bunun anlamı şudur: Hayvan belirli bir kişinin sürüsünden ziyade boyun sürüsünü korumaktadır. Bunun hatırası geleneklerde korunmuştur ve bireysel kavimlerin üyeleri belli bir dona ait atları kendilerine *ızih* olarak seçmiştir. *Kaşka* boyu, kestane ve karaciğer-kestane donlu atları kendi *ızih*ları olarak belirlemiştir; *Kırgız* kavmi, altın renkli ve siyah doru donlu atları seçmiştir; *Sokhu* kavmi beyaz donlu atları, *Purutlar* ise altın sarısı atları tercih etmiştir; *Aoralar* kestane rengi olanları, *Kobiler* karaciğer-kestane ve siyah donlu atları, *Hargalar* karaciğer-kestane, siyah ve sarı donlu atları, *Kakipinolar* esmer kestane atları, *Abalar* doru atları, *Kızıllar* kahverengi esmer atları, *Pugalar* kestane esmer atları, *Kustumov* ailesi ise altın donlu atları vd. seçmişlerdir (Butanaev

2003: 139); Klementz 1892: 25; YAKOVLEV 1900: 104; Potapov 1977: 170) (YSA, E.N. Archimaev 24.07.2001). Butanaev'e göre "İstenen (kurban) dona sahip hayvan, sürünün içerisinde bulunmuyorsa sürüye dışarıdan getirilmektedir." (Butanaev 2003: 137)

Kavim ve alt etnik kimlikler, *ızih* adama dinsel törenlerinde ilave anlamlarla vurgulanmıştır. Bu, hayvanın kuyruğuna ve yelesine örülen ek kurdelelerle ifade edilmiştir. D.K. Zelenin, Hakaslarda diğer Sibiryalı halklarıyla karşılaştırıldığında *çalama* renklerinin daha geniş bir çeşitliliğe sahip olduğunu vurgulamıştır (Zelenin 1936: 311). Kaç Hakasları, kestane donlu *ızih*lar için kırmızı ve beyaz *çalama*lar ve karaciğer-kestane donlu *ızih*lar için siyah ve beyaz *çalama*lar; Beltirler beyaz, kırmızı ve mavi *çalama*lar kullanmıştır (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 1). D.E. Kaytun'a göre Sagaylar kırmızı, beyaz ve siyah *çalama* kullanmış, Kızıl ve Kaçlar mavi ve beyaz *çalama*ları tercih etmiştir (Kaitun 1959: 119). Hakaslar sıklıkla *ızih*ları için *çalama*ları, şamanların davullarından almıştır ve *çalama*ların, 'hayvanı, temiz olmayan ruhların saldırılarından koruyan koruyucular' olduğuna inanmışlardır (Yakovlev 1900: 25, 105; Katanov 1897: 49; 1907: 594-595).

Butanaev'in belgelerine göre "adlanmış hayvanlar, genellikle, babadan en küçük oğula geçerdi. Eğer birinci dereceden erkek mirasçı yoksa *ızih*lar kız çocuğuna geçer ve onun kocası tarafından alınır. Bir sahibin hiçbir çocuğu yoksa *ızih*, erkek kardeşine geçebilirdi" (Butanaev 2003: 137-36). *ızih* hayvanın mukaddesliğinin, soyuna geçmediğinin vurgulanması gerekir (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 2). Buna ek olarak, yalnızca bir erkek, *ızih* bir ata bakabilirdi.

Hakas hane halkı atlarının, büyükbaş hayvanlarının, koyunlarının hepsinden birer tane olmak üzere birden fazla *ızih*a sahip olabilir. Büyükbaş ya da koyun *ızih*lar, tayga yakınındaki Hakasya alanında yaşayan Sagay ya da Kızıllar tarafından daha sıklıkla adanmıştır. Eğer bir inek adanırsa ona sadece evlenmemiş bir kadın bakabilir ve onun sütünü sağabilir (Bu da ancak inek üçüncü buzağısını aldıktan sonra olabilir) (Khitun 1959: 120, Butanaev 2003: 143). Kahverengi *ızih* ineğinin kuyruğuna kırmızı kurdeleler takılır. Bu *ızih* kategorisinde kahverengi, en yaygın renk olmuştur. Aynı zamanda, Butanaev'in de bildirdiği gibi, çok nadir durumlarda *öküz ızih*lar farklı renklerden olabilir. Örneğin *Aara* kavminde siyah *öküz*, büyükbaş *ızih*ın rolünü üstlenir; *İçege* boyunda kırmızı kulaklı beyaz boğa, *Tom* boyunda esmer boğa, *Sayan* boyunda benekli boğa bu şekildedir (Butanaev 2003: 143). Kaçlarda kutsal inekler, siyah renk olur (Khitun 1959: 119). Aynı zamanda siyah ve kahverengi *ızih* ineklerin, kişinin kol ve bacaklarındaki kramplara da iyi geldiğine inanılmıştır (Katanov 1893: 94-95; 1907: 290, 577).

*ızih* koyunlar (*koy ızih*) seçilirken de hayvanın rengi dikkate alınmıştır. Kaçlar, sarı rengi tercih ederken Sagay ve Beltirler boz renkli hayvanlara öncelik vermişlerdir (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 1) ile *ızih*lar arasında kırmızı yanaklı, sarı kısırlaştırılmış koyunlar (*sarıg koy ızih*), siyah kulaklı, beyaz kısırlaştırılmış koyunlar (*kara naaktug ak koy ızih*) ve açık sarı yanaklı, siyah koyunlar da vardır (Butanaev 2003:

143). Adanma esnasında *koyun ızih*, *at ızih* ile aynı şekilde yıkanıp (Katanov 1907: 595, 597) kırmızı ve mavi *çalamlar*la süslenir ve bunlar, hayvanın boynuyla kuyruğunun dibine bağlanır.

V.Ya. Butanaev, Askiz Irmağı'nın kıyısında yaşayan Sagayların, kırmızı tüylü *ızih* horozlarının olduğunu ve bunların kanatlı hayvanları koruduğunu söylemiştir (Butanaev 2003: 143).

*İzih*lar, farklı sürelerle göre seçilmiştir Bazılarına bütün bir hayat boyunca dokunulamazken bazılarının dokunulmazlığı da belirli bir zamana kadardır (Zelenin 1936: 304). Eğer bir kurt bir *ızihı* yerse yeni, benzer bir *ızih* onun yerine geçmesi için adanır (Katanov 1907: 291). En yaygın süre, üç ila dokuz yıl arasındır (*ızih timi*). Atlar ve öküzler, üç yaşında (*tay*) adanırlar ve yedi ya da dokuz yaşına kadar *ızih* olarak kalırlar. E.K. Yakovlev'e göre altın rengi ve demir kırı atlar dokuz yaşına kadar, diğerleri ise yedi yaşına kadar kalır (Yakovlev 1900: 105). *İzih koyunlar*, bir yaşındayken adanırlar ve her üç yılda bir veya bazı nadir durumlarda her altı yılda bir değiştirilirler (Butanaev 2003: 137).

Eğer bir sahip, birden fazla *ızih* tutmaya (*tudarga*) karar verirse şu adanma sırası izlenir: önce *ızih at*, bir hafta sonra *ızih inek*. Bir *ızih koyun* ise önceki ikisinden biriyle aynı günde adanabilir (Ibid.: 145).

## IZIHLAR KİME ADANIR ve ADANMA NEDENLERİ NELERDİR?

*İzih*ların adanması çok boyutlu bir olaydır. D.K. Zelenin bu bağlamda şöyle yazmıştır: Detaylarında, *ızih*lara yönelik tutum oldukça farklıdır; hatta zaman zaman tek ve aynı topluluk arasında bile durum böyledir. *İzih*lar da amaçlarına uygun olarak birbirlerinden çok farklılaşır (Zelenin 1936: 303-304). 18. yüzyılın sonlarına doğru, ünlü Sibiryalı kaşifi G.I. Georgi, yerel halkın hayatını betimlemiş ve göçebe çobanların *ızih*ları, sürüyü çeşitli zararlardan korumak ya da onların kutsanma ve çoğalmasını sağlamak için adadığını bildirmiştir (Georgi 1799: 111-112). N.F. Katanov'un belgelerine göre Hakaslar, *ızih koyunu* "kuzuların iyiliği" için adar (Katanov 1907: 290). Sagaylar *ızih*ların amacının, at sürülerinin korunması olduğuna inanmışlardır. Bu hayvanların adanmasında şaman, ruhtan "vahşi hayvanları ve hırslıların savuşturmak için güç vermesini" ister (Katanov 1884: 19-20). P.E. Otrovskikh, bir Kaç'ın, sürüsünden bir atı kaybettiği ve şaman tarafından kendisine şunların söylendiği bir vaka bildirmiştir: "Bir *ızih*ın olması iyidir. At çok uzak bir yere götürülemez." (Otrovskikh 1895: 338) D.A. Kelementz'e göre Kızıllar arasında *ızih*, sürünün yönetimi ve korunmasında tek bir değere sahiptir (Kelementz 1892: 25). N.F. Katanov, *ızih*lar hakkında Hakasların inanışlarını şu şekilde betimlemiştir: Şamanik dini geleneklerine ek olarak, hastalığı kovmak için ruhlara kurbanlar verilir ve onlara adanmış atlar, hastalığın iyileşmesine yardımcı olur (Katanov 1897: 28). Bazı hastalıklardan kaçınmak için Minusinsk Tatarları, bu hastalıklara neden olan ve onları

ortadan kaldırabilecek ruhlara atları kurban olarak adanmışlardır (Katanov 1893b: 538). 20. yüzyılda Hakaslar, *ızılı*ların adanma amaçları için aynı cevabı vermişlerdir: Sağlıklı hayvanlara sahip olmak ve aileden hiç kimsenin hastalanmaması için (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 1). Buradan anlaşıldığı üzere *ızılı*ların kutsal, üremeyi sağlayıcı, kötülüğe karşı koruyucu ve iyileştirici özellikleri vardır. Bu, koruyucu ruhları, temsilcileri olarak algılanan *ızılı*larla bağlantılı dini ve normatif uygulamaları belirler. Adanmış hayvan, insan ve tüm beslenen hayvanlar ile belirli bir tanrının arasındaki iletişim aracı haline gelir. İnsanlar bu hayvana çok iyi bakar. Onun gönlünü alırlar; bir şekilde ruhu kızdırmaktan korkarlar. “Her ay, dolunayda (*ay toluzu*) sahibi, adanmış hayvan olan *ızılı* kekiğe bulayıp üstüne *araka* serper (ya da al tayga bölgesindeki fermante edilmiş arpa içkisi olan *abırtkıy* serper). Eğer bu dökme ve bulama âdeti gerçekleşmezse *ızılı*, çevresindeki temiz olmayan ruhların (*purtah*) etkileri yüzünden hastalanabilir (*pulaysıp*).” (Butanaev 2003: 145)

*ızılı*, yeraltı tanrısı Erlik Han’a adanabilir. Bu amaçla düzenlenen beyaz oğlak adağı ritüeli, ilkbahar ve sonbahar olmak üzere yılda iki kez yapılmıştır. Bahardaki ritüel, guguk kuşunun ilk ötüşünün duyuluşuna kadar yapılmaz. *ızılı* adanmasından önce şaman, gece boyunca “sadece *ızılı*larla ilgili bütün duaları söyleyerek” dua eder (Katanov 1907: 291).

D.K. Zelenin ve D.E. Khaitun, *ızılı*ların totemik inançlarla doğrudan ilişkisi vardır, demekle haklı görünmektedirler (Zelenin 1936; Khaitun 1959: 111-124). Dağlar, kayalar, ağaçlar, hane halkının putları (tösler), bazı hayvan türleri vb. bu totemler arasında göze çarpar. Geleneksel inanca göre onlar, kendileri ile bir kan bağı olan tapınanlarına bir koruma sağlar; onların maddi refahına katkıda bulunur, onları dünyevi hileler ve olumsuz doğüstü güçlerden korurlar. Bu inançların yansıması Hakasların, dağların koruyucu ruhlarını (*tag eezi*), *ızılı*ların koruyucuları olarak kabul etmesi şeklinde görülür. Adanmış atlar “dağların ruhları için binicilik hayvanları olarak kullanılmıştır ve bu yüzden ‘*tag ızılı*’ dağ *ızılı*ları ya da ‘*çir ızılı*’ yer (dünya) *ızılı*ları olarak adlandırılmışlardır. Bunların dağa kurban törenlerine (*tag tayıg*) katılımları zorunludur.” (Butanaev 2003: 141)

N.F. Katanov ve E.K. Yakovlev, Hakasların dağ ve su ruhlarına siyah ya da kahverengi donlu bir atın adandığı yıllık dağ kurbanı törenlerini betimlemişlerdir. Şaman siyah bir atın üzerine oturur; bu at, dağın ruhuna adanmıştır ve şamanın yardımcıları onun arkasında, *ızılı*ın sahibinin yurdunun çevresinde üç defa, güneş yönünde atlarını sürer. Dağda *ızılı*, bir huş ağacına bağlanır ve şaman “atın üzerine inek sütü saçar”. Orada bulunan halk ağacın ve ona bağlı hayvanın etrafında üç defa döner. Şaman tahta bir kaseden atın sırtına süt döker ve nihayet kaseyi kuyruğuna yakın bir yere, hayvanın sırtına koyar. Daha sonra, dini törenin sonunu belirlemek için at serbest bırakılır (Katanov 1897: 31). Yakovlev atın adanmasını çok kısa bir şekilde şöyle tasvir etmiştir: “At bir huş ağacına bağlıdır ve şaman onu kutsayıp duaları okuduktan sonra at serbest bırakılır.” (Yakovlev 1900: 52)

Dağın koruyucu ruhuna (*tag eezine*) ilişkin şamanik şiir şu şekilde okunur: “Denizlerden ve ormanlardan gelen buğu, dağ ruhuna kurbandır. Bu ruhun dağları, kandil çiçekleri ve meyveler ile kaplıdır. Yeleleri ve kuyrukları dünyayı kucaklayan, kahverengi atlar sürer.

Kırbacı siyah su samurundan, atının sağrısı boz su samurundan olup siyah yün kıyafetler giyer. Bir uçurumda yatar. Kendisi siyah kadife kıyafetler giyer. Siyah Kamçatka kunduzu kürkünden bir başlık giyer ve altın yapraklı huş ağacının gölgesinde dinlenir.” (Katanov 1893a: 91-92)

Hakas mitolojisinde farklı hayvan donlarının kendi koruyucuları vardır. “Göçebe bir çobana göre atlar, yabancıları tanımak için bir işaret vermeye yarar. Aynı işareti kullanarak kendi şeytanlarını da tanıyabilir.” (Zelenin 1936: 298) Bu bağlamda D.E. Khaitun şöyle yazar: “Her kavmin *tag eezi*, farklı bir karmaşıklık türüne ve buna tekabül eden donda bir ata sahiptir. *Izih*’in rengi buna dayanır. Kırgız *tag eezi* kahverengidir ve aynı renkte atlar sürerler (Khaitun 1959: 121). Hakas inançlarında gümüş doru atların, kestane rengi atların (*Han Kinen*), altın sarısı atların (*Han Salig*), siyah atların (*Han Tuma*), demir kır atların (*Han Kermes*) vb. sahipleri ayırıştırılır. Genellikle şamanik dualar, ruhun yaşadığı ve dinlendiği yerleri, atların rengini, kırbaçlarının hangi materyalden yapıldığını, atına su verdiği su kaynaklarını ve aynı zamanda “tıbbi uzmanlığını” tasvir eder. Örneğin gümüş doru atların koruyucusu için “Abakan’ın yüksek yerlerindeki beyaz tepelerde yaşar. Altın yapraklı huş ağacının gölgesinde dinlenir. Beyaz bulutlar, taburesidir. Gök donlu bir tay sürer. Atası kutsal Arkay, anası kutsal gökyüzüdür (Tigir).” “Kestane rengi atların ‘Han Kinen’ iyisi\*, migreni tedavi eder. Dağ keçisinin ya da vahşi keçilerin etleri, bir balık ya da kandık bitkisi, ona kurban olarak sunulur. Altın sarısı atların koruyucusu ‘Han Salig’, Güney Mongolya’da yaşar. Dağ keçisi ya da vahşi keçilerin eti ve lenok balığı, ona kurban olarak sunulur. İnsanların ve hayvanların iç hastalıklarını tedavi eder. Siyah atların koruyucusu olan ‘Han Tuma’\*\* tifoyu ya da ateşi olan hastaları tedavi eder. Dağ keçisi ya da vahşi keçilerin etleri ve lenok balığı, ona kurban olarak sunulur. Doru atların koruyucusu ‘Han Kermes’\*\*\* veremi ve diğer göğüs hastalıklarını tedavi eder. Büyükbaş hayvan ya da at eti, ona kurban olarak sunulur. Teleütleri koruyan ruh, gök-demir kır atlar sürer. Kamçısı kumda yetişen boz söğüttendir; yiyeceği donmuş tereyağ ve saf *kaşadır*.” (Katanov 1893: 113)

*Hakaslar, tüm ızih koruyucu ruhlarının başının Iızih Han olduğuna inanır. Onun yüksek hakimiyeti tüm renklerden adanmış atlara hükmeder. Hakas folkloruna göre Iızih Han, on sekiz taskılların (dağların) ötesinde yaşar. Tören ve ayinlerde şaman yola çıkıp onun mekanına girerek onu selamlar. Onun yurdunda açılabilen kapılar ve girişler vardır. Iızih Han’ın yurdunda altından bir göl, altın rengi su ve adanmış atların bağlandığı altın bir direk vardır. Han’ın oturduğu yere birisi gelirse üçlünün sağ tarafında huş ağacını görür ki buna da ızihlar bağlıdır. Orada ızihların hanı, savaşçıları ve yedi köpeğini tutar. Atlarının kırmızı ipekle sarılı dizginleri vardır. Atı genç bir kısırak olup iki yaşında ve siyahtır. (Katanov 1907: 290) Halk Iızih Han’ı aşağıdaki sözlerle niteler:*

*Kırbacın kocakarı otundandır!*

\* Ulug tös, Kızıl tös, Pozrak tös (Butanaev 2003: 122-129).

\*\* Kus tös (Ibid.).

\*\*\* Küük çağa (Ibid.).

*Atın seni hızlı nehrin karşısına geçirdiği an  
Dinlenirsin!*

*Sen, ey altın yapraklı huş ağacı!*

*Sen, kutsal atların koruyucusu* (Ibid)

*Izıh* adanma töreni, kutsal huş ağacının yanındaki kutsal dağda düzenlenir (*pay kazın*). Mitolojiden bilindiği üzere bu nesnelere, insan dünyası ile ruhlar dünyasının arasındaki bağları temsil eder (Myfy... 1997: 311). Hakasların mitolojik bilinçlerinde bu tarz arabulucu işlevler dağların, ağaçların ve *ızıh*ların imgelemesini birleştirir. Hemen hemen tüm halka açık dualar ve tanrılara yakarışlar esnasında bu üç öge, tek bir dinsel tören tesisini oluşturmaktadır. Hakaslar evde bir dinsel tören gerçekleştirdiğinde bile bu kurallara uymaya çalışmıştır. Örneğin, yurttan bir huş ağacı kurulumu ve buna *ızıh*ları süslemek için kullanılan aynı renklerdeki *çalama* adı verilen kurdeleler bağlanır. Ağaç daha sonra ormanda “hiçbir insanın ayak basamayacağı” bir yere götürülüp bırakılır. Bazı durumlarda huş ağacının evin çatısına kurulduğu da olur (Katanov 1897: 55; 1907: 594-595).

İlgili gelenek, inanç ve uygulamalar, Hakas mitolojik ve dinsel tören geleneklerinde önemli bir yere sahiptir. Ateş, kalp iyisi olarak kutsanır. O, hayat döngüsü ile ilgili tüm dinsel törenlerde, aile ve yerleşmeyi içeren tüm halka açık dinsel törenlerde ve takvim kutlamalarında önemli bir yere sahiptir (Burnakov 2006: 52-66). *Izıh*, doğal olarak, ateşle ilgili dinsel tören tesisine de dahildir. Hakaslar, ateş iyisine doru bir at adar ve bu şekilde onun insanları ve hayvan sürülerini felaketlerden uzak tuttuğuna inanırlar. Bu kurban her üç yılda (bazı durumlarda ise her yedi yılda) bir kestane rengi kısrak şeklinde, “aileyi baş ve göz ağrısından korumak” için adanır (Katanov 1897: 35, 49; 1893b: 538; Yakovlev 1900: 103-104). 1897 tarihli raporunda Katanov, bir doru atın ateş ruhuna Sagaylar tarafından adanmasını tasvir etmiştir. Dinsel tören, aynı ruha bir koçun da adanması ve bir şamanın, bir çocuğun iyileşmesi için dua etmesiyle çakışır. Katanov’un söylediğine göre “ateş iyisi”ne ek olarak kadın şaman, insanların öksürmesine neden olan su ve dağ ruhlarını da çağırır. Ateşin ruhuna, aşağıdaki sözlerle hitap edilir:

*Sen, ateş, benim annemsin, otuz dişi olan,*

*Sen benim kayınvalidemsin, kırk dişi olan!*

*Sen yavrulamamış kestane rengi bir kısraka binersin,*

*(Senin elbiseni) kırmızı kurdelelerle süsleriz* (Katanov 1907: 547)

*Demir kırık renkli ızıhlar suyun ruhuna (sug eezi) adanmışlardır. “Suyun koruyucusunun”, siyah kafalara (hara pas) yani insanlara yardım sunduğuna ve otlayanları (hadargan) yani hayvan sürüsünü koruduğuna inanılmıştır* (Katanov 1893a: 91).

Adaklık görevi gören *ızıhlar*, ailenin ve boyun evsel koruyucuları olan *tösler* ile doğrudan bir bağa sahiptir ve bunların somutlaştırılmış bir tasviri, her Hakas yurdunda

mevcuttur. D.K. Zelenin, bir *ızılı at*ının bütün Minusinsk putlarına inanışta ve özellikle Sagay putlarına (töslar) inanışta hemen hemen temel bir nitelik olarak kabul edildiğini belirtmiştir (Zelenin 1936: 00). E.K. Yakovlev, Sagay *Tuma tösu* de içeren özel *ızılı töslar*lerinden bahsetmiştir: “*Tuma töslar*, bir keklığın yedi kuyruk tüyü yirmi beş santim uzunluğunda bükülmüş bir iplik üzerinde boncuklarla dizilmiştir. Bu, diğer *ızılı töslar*in yanına yerleştirilmiştir.” (Yakovlev 1900: 52) D.A. Klementz’e göre Kızıllar arasında, kendi sürüsünde *ızılı* olan bir sahip, kendi yurdunun (evinin) ön köşesine *ızılı töslar* yerleştirir. *ızılı töslar*, mavi ve beyaz renkte iki etiketi olan çatallaşmış sopa formunu alır; bu renkler adanmış atın yelesine de örülür (Klementz 1892: 33).

*Töslar*in insanlara yardım ettiğine ve hane halkını koruduğuna inanılır. *Töslar*, hayvanlar ya da insanlar arasında bir hastalık olduğunda ikisine de eşit şekilde yardım eder. Eğer insanlar kendi görevlerini dua ederek yerine getirmede ve ruhları beslemede başarısız olurlarsa *töslar*in de ruhlara, doğal nesnelere ve öğelerin koruyucularına benzer şekilde, hastalıklara neden olabileceğine inanılmıştır (Burnakov 2006: 83). Hakasların mitolojik bilinçlerinde ruhlar, antropomorfik (insan biçiminde, insana benzer) hale gelmiştir. Doğüstü güçler, genelde insanların sahip olduğu, aynı ihtiyaçlara doğuştan sahiptir. *ızılı töslar*in kurban olarak hizmet ettiğine, bu şekilde, şeytanî kötü ruhlardan yürüyemeyeceğine, zira şimdi her çobanın yaklaşık yarım millik bir uzaklığı yürümek için onu kendi saygınlığının altında kabul edeceğine inanılmıştır (Zelenin 1936: 324). Katanov, Tuva’da bu konu üzerine ilgili çekici bilgiler kaydetmiştir. *Tuvalar* arasında göz hastalıkları çok hızlı bir şekilde yayıldığında onlar bu durumu beyaz Tubalı bir erkeğin göçebe ruhunun içlerine gelmesi ile açıklamıştır. Yerel halk şeytanın gelişinin, *Tuvalar*ın *töslar* olması arzusu ile geliştiğine inanmıştır. Şeytan onların arasına yerleştiğinde bir *ızılı* için ihtiyaç hissetmişler, bu nedenle “yılana benzer sırtlı” yani sırtında siyah çizgiler bulunan, kestane ve gümüş doru renkli bir at, ruha adanmıştır. Bu kurban adandığında *Tuvalar*ın gözlerinin ağrımadığı, göz hastalıklarına yakalanmadıkları anlatılır (Katanov 1907: 501).

*ızılı*ların *töslar*in adanmasının yanı sıra, genellikle bir *lekan*\* da aynı ruh için ayarlanmıştır. Çobanların inanışlarına göre, bunların ikisinin görevi aşağı yukarı aynıdır. Bu çiçek tarlasının varlığını ve insan evinde ruhun diğer günlük uygun koşullarını sağlamak içindir ki buna *ızılı*ın kendi ruhu da dahildir (Zelenin 1936: 323). Hakaslar arasında, hemen hemen her *tös*ün bir at ya da koç şeklinde kendi *ızılı*ı vardır. Seçilen hayvanların renkleriyle birlikte *çalamaların* renklerine de büyük önem verilmiştir (Katanov 1907: 566-574; Klementz 1892: 25; Yakovlev 1900: 50-53). Adama töreninde kurban edilen atın taşıma görevi, atın adandığı *töslar*in kendi sırtına konulmasıyla anlatılmıştır. Örneğin siyah *ızılı* adanması esnasında “*kus töslar*’ putu (Kaçlar arasında) ya da *tuma töslar*’ (Sagaylar arasında) atın sırtına yerleştirilmiştir. (Butanaev 2003: 142) Bu görüşler, dinsel bir uygulamaya tekabül eder: “Seyahat ederken Sibiryalı halkı çoğunlukla, kendi

\* *Lekan*, ruhun cisimleştirilmiş halidir; örneğin bir bebek şeklinde.

putlarının lekanlarını\* ızılıkların üstünde taşımıştır.” (Zelenin 1936: 298)

İsimleri sayılan tösler ünlüdür: *Tileg*, *Çalbak*, *Kinen*, *Hozan*, *Kus* (kuşların koruyucusu), *İlgerge* (*İskerke*) (Teleütlerin koruyucusu), *As tösler* (göz hastalığına neden olan tösler) vb. Hakaslar, *Tileg*'in gümüş doru bir at sürüp hasta buzağı ve koyunları iyileştirdiğine inanmıştır. Üç insan figürü ile temsil edilen *Çalbak*'ın kestane rengi bir kısrağ sürerek hasta insanlara ve hayvanlara yardım ettiğine; *Kinen*'in kestane rengi bir kısrağa binerek hayvanlara ve avcılara yardım ettiğine; *Hozan*'ın altın sarısı renkli bir atı olduğuna inanmışlardır (Katanov 1907: 596). *İzih* Sagaylar arasında beyaz, lekesiz bir koyundan; Kızıllar arasında ise bir inekten ibarettir (Klementz 1892: 30). *Kus*'un, kürek kemiğinin üst kısmındaki ağırları rahatlattığına, mat siyah bir ata bindiğine ve siyah keklik yediğine, atının da *Subur* dağında otlayıp Süt Gölü'nden içtiğine inanılmıştır (Katanov 1893: 91). *İlgerge* (*İlkerke*)\*\*'ye ise sarı kulaklı ve sarı yanaklı beyaz bir kuzu (ya da sarı kafalı bir koç) adanmıştır. Bu kuzu, adanmış atla aynı yöntemle yıkanır. Şamanın yokluğunda bir kadın, dumanı onun üstünde yakabilir. O, ensesine ve kuyruğunun dibine bağlanmış kırmızı ve mavi *çalama* kurdeleleri ile süslenmiştir. Hakaslar, *İlgerge*'nin kulak, göz, diş ve kollardaki ağırlara iyi geldiğine inanmışlardır. *İlgerge*'den bahseden bir Kaç şamanı şöyle demiştir: “İnsanlara ve hayvanlara karşı nazik olun.” (Katanov 1907: 594). Butanaev'e göre bir *ızih* koyun, siyah kulaklı beyaz koyunlardan (*hara naaktug ak koy ızih*) da seçilebildiği gibi renklerinin kutsal beyaz dağ tavşanına benzediğine inanılır. Bu yüzden onun putu, aynı zamanda *Hozan tösler* - “dağ tavşanı tösler” olarak bilinir (Butanaev 2003: 143). Teleütlerin koruyucusunu temsil eden töslerle, şu sözlerle hitap edilir: “Kuznetsk şehriden, gümüş doru bir atın üzerinde öğle vakti buraya geldiniz.” (Katanov 1907: 574) Hakasların inançlarına göre, insanları ve evcil hayvanları koruyan ve gözdeki hastalıkları iyileştiren *As tösler*\*\*\*, “beyaz ve gümüş doru bir at sürer ve sırtı da bir yılan gibi kıvrılır”. *As tösler* “Çin diyarında yaşar ve kırmızı tütün içer. Pipo ve üzengileri, sarı pirinçten yapılmıştır. Elbisesinin kenarları siyah brokardan (sırmalı kumaştan) yapılmıştır. Kendisini siyah pamuklu kumaşla yelpazeler.” (Katanov 1893: 91). Töslerin göz hastalıklarına neden olduğu ve dolayısıyla onları iyileştirdiğine; dizginleri kırmızı ipekten, kan kestane rengi bir ata bindiklerine inanılır (Katanov 1907: 568).

Açıkça, bir hastalığın iyileştirilmesi için bir *ızih*ın adanması, Hakaslar arasında yaygın bir uygulama olmuştur. Bazı durumlarda hayvan, hastalığın tedavisinin ancak ona bağlı olduğuna inanılan, belirli bir doğaüstü varlığa adanır. P.E. Ostrovskikh, davulsuz dua eden bir Kaç şamanının gözlemlerini kaydetmiştir. Bu şamana göre, hastadan çıkarılan ruhlar, hayvanlara geçmektedir (Ostrovskikh 1895: 344). Bu bağlamda D.K. Zelenin'in varsayımı olan *ızih*ın “kötü ruhlar için bir bellek” olması, mantıklı durmaktadır (Zelenin 1936: 289). Hayvanlar ve insan nüfusu arasında yüksek ölüm oranları

\* Ruhların yuvaları (kapları)

\*\* V.Ya. Butanaev'in yorumuna göre *İlgerge* (*İskerke*), *Hozan*'ın diğer ismidir (Butanaev 2003: 143). Ancak N.F. Katanov ikisini ayırır (Katanov 1907: 568-570, 574, 576-577, 594-596).

\*\*\* *As tösler* kavramı N.F. Katanov tarafından “ekmek mahsulünün koruyucusu” olarak çevrilmesine rağmen V.Ya. Butanaev “Az insanların tösleri” şeklinde çevirmeyi uygun bulmuştur (2003: 14).



olduğu durumlarda ve benzer şekilde, romatizma ve göz hastalıklarından kurtulmak için, Hakaslar her zaman gümüş doru renkte bir at adanmışlardır. Bu durumda, belirli bir kavmin rengine tekabül eden bir *ızih* seçilmek zorunda değildir (Yakovlev 1900: 104). *ızih*ların, adandıkları ruhların bir temsilcisi olarak kabul edildiği aşikârdır. Bu durum, bizim bilgi aldığımız kaynak kişilerin açıklamalarıyla da doğrulanmıştır: “İnsanların dediğine göre, *ızih koy* (ızih koyun) diş, göz ve kulak ağrıları için iyi gelmektedir,” (YSA, G.N. Topoeva, Askiz Köyü, 29.09.2000).

Çiftlik hayvancılığı inanişında *tös*lerin belli bir özelliği olmuştur. Bazıları yurdun içerisinde değil dışında konumlanmıştır. Hatta bireysel *tös*ler, örneğin Kus, Tileg, İlgerge ve diğerleri, sığır barınaklarının çitlerine ve bozkır (step) meralarına yerleştirilmiştir (Yakovlev 1900: 109). Beltirlerin bazı gruplarında *ızih tayıg*, sahibin bahçesinde gerçekleştirilmiştir. “*ızih*, gösterişli bir at çulu ile örtülü ve *çalama* ile süslenmiş şekilde bir çite bağlanır; şaman evde, üç gün boyunca dua eder. Zaman zaman bu şaman bahçeye gidip *ızihı* kekik ile tütsüler (Hakasçada *irben*), üzerine *araka* serper ve özellikle un birası saçar” (Khaitun 1959: 120). Görüldüğü üzere boy yapısının değişmesi, *ızih*ların boyun kutsal nesnesi olması gibi önemli bir durumdan, bireysel hane halklarının refahından “sorumlu” bir aile varlığına dönüşmesine (düşmesine) neden olmuştur.

Hayvanlar arasında hastalık olma durumunda, Hakaslar şunları yapmıştır: “Unu mayalayıp daha önce hiçbir şekilde kullanılmamış olan saf suyu mayalanmış hamurun içine dökerler. Şaman kutsal töreni (duayı) idare eder. Eline kepeçeye benzer bir şey alır ve hamur mayasını etrafa saçarak döker. Daha sonra, kalan mayadan *araka* yapılır; şaman *ızihı irben* ile tütsüler, saat yönünde ve tam tersi yönde yürüyerek hastadan ruhları nidalar ve sihirlerle çıkarır. Bütün bu uygulama ve pratikler, büyükbaş hayvan nerede tutuluyorsa orada gerçekleştirilir (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 2).

Kutsal bir nesne olarak *ızih at*, *terik* ya da kehanet sürecine katılmıştır. Genellikle bu, *ızih* adama törenleri esnasında meydana gelir. *ızih*, kutsal huş ağacının (*pay kazın*) çevresinde üç kere saat yönünde yürütülür. *Tös*ler ve süt (ya da şarap) ile dolu bir kase, bir kaşıkla beraber atın sırtına konur. *ızih* hareket ederken bu eşyalar da yere düşer. Belli bir zaman süresince bu eşyalar atın sırtında kalırsa bunun iyiye işaret olduğuna inanılır. Eğer kase altı aşağı ve *tös*ler başı yukarı şekilde düşerse bu *ızih*ın, ruhların hoşuna gittiği ve akabinde onları teskin edeceği şeklinde yorumlanır. Bu durumda, kutsal törene katılanlar mutlu bir şekilde “*ak tösrık*” - “ak/iyi kader” diye bağırır.” Atın üç defa kişnemesi de iyi bir işaret olarak kabul edilir. Eğer kase altı yukarı ve *tös*ler baş aşağı düşerse bu “*kara tösrık*” - “kara (kötü) kader” şeklinde yorumlanır ve bu durum kötü bir alamet olarak kabul edilir. Bu durumda kehanet üç defa tekrar edilir. Bu üç denemede de sonuç “başarısız” olursa o zaman *ızih* bir diğeri ile değiştirilir (Butanaev 2003: 148; Yakovlev 1900: 105-106).

Bir hayvanın belirli bir tanrıya adanması, doğal çevre ve onun “görünmez sakinleri” ile ilişkili bir dizi zorunluluk gerektirir. Kaç ve Sagay boylarına mensup olanlar, bir huş ağacını kesmeyi ya da bozmayı (mahvetmeyi) bir suç olarak görmüştür. ... *tayıg* bittik-

ten sonra huş ağacı, iyi bir toprağa yeniden dikilmek zorundadır; böylece onun büyüme-ye devam etmesi sağlanır (Khaitun 1959: 120).

*Izih*n temel özelliği, dokunulmazlığı ve özgürlüğüdür. Hayvanın serbest bırakılması, dokunulmazlığının bir göstergesidir. 19. yüzyılda Ural Valisi A.P. Stepanov konu hakkında şunları yazmıştır: “Hakaslar, kendi dini usullerine göre kurban törenlerini kutlamak için belli bir zamanda buluştukları tepe ve koruları kutsamıştır. Bir din adamı olmadan, bazı yaşlılarının yardımıyla da koyunlarını kurban olarak keserler. Tüm ulusun en güzel beyaz atının seçildiği yıllık bir bayram kutlarlar: At kutsal bir alana götürülür, sonra dizginleri çözümlenerek serbest bırakılır. Bundan sonra kimsenin ona dokunma izni yoktur. At özgürce başıboş dolaşır, istediği sürüye katılır.” (Stepanov 1997: 163-164) Sadece *izih*a vurmak ya da onu dövmek değil, dışarıdakiler için ona dokunmak dahi yasaktır: “Eğer bir yabancı, kutsanmış bir atın üzerine oturursa onun hasta olacağına inanılır. Kutsal bir atın eyeri, eyer altındaki keçesi ve dizginleri çıkartılamaz ve başka bir atta kullanılamaz.” (Katanov 1907: 290-291) *Izih* çalışma atı olarak kullanmak da yasaktır. Daha sonraları, kültürel ve sosyal değişimler yüzünden bu kural, bazı sahipler tarafından daha az katı bir şekilde uygulanmıştır. Tarihi kayıtlar bu duruma işaret eder: “İnsanlar *izih*ı kullanarak çalışamaz. Ancak bir kişinin başka hayvanı yoksa o zaman onu mecbur kaldığı için ancak kullanabilir. Bu izin çok sonraları ortaya çıkmıştır.” (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 2)

Sahibi, adanmış bir atı binmek için kullanabilir; ancak bu durumda, *izih*n ayrı bir yerde tutulan ve her seferinde atın üzerine konulmadan yakılmış kekik dumanı ile “temizlenen” özel bir koşum takımı olur (Khaitun 1959: 120). Bir kadın için, bir *izih* ata yaklaşmak hatta dizginlerine dokunmak bile kesinlikle yasaktır (Katanov 1897: 28; 1907: 216). Bu yasaklama büyük olasılıkla kadının fizyolojik niteliklerinden kaynaklanan kirliliğine/saf olmamasına ilişkin geleneksel algıdan ve aynı zamanda kadının “yabancı bir varlık” olması algısından kaynaklanmıştır. Butanaev’e göre bu konuda istisna yalnızca dokuz oğlan doğurmuş kadına verilmiştir (Butanaev 2003: 142).

*Izih* öldüğünde, yıldırımın neden olduğu ölümler de dahil olmak üzere, hayvanın derisi, kafası, kolları ve ayakları ormandaki bir karaçama asılır; böylelikle leş, özel yapılmış bir düzeneğe yerleştirilmek suretiyle kurtların ve köpeklerin saldırısından korunmuş olur (Katanov 1897: 39-40; Butanaev 2003: 144).

Daha önce söylendiği gibi Hakaslar, eski *izih*ı aynı renkten yeni bir *izih* ile değiştirebilir. Bu durumda, *izih çulırğa* (kutsallığın geri çekilmesi) şeklinde adlandırılan bir törenin gerçekleştirilmesi gerekir. *Izih* kutsal bir yere (makama) bağlanır, kurbanlık bir koyun öldürülür ve kemikleri eklemelerinden ayrılır. Et büyük bir kazana konular, kaynatılır ve bir *tipsinin* (tepsinin/masanın) üzerine konur. Tören esnasında merasimin başı (*purkan algısçıl*) *Izih Han*’a başvurarak ondan kurbanlık hayvanın ruhu ‘*izih çulazi*’ni geri alır. Hayvan, kekik (*irben*) çayı ile yıkanır ve sonra ondan, kutsal *çalama* kurdeleleri çıkarılır. Hayvanı satmaya ya da eti için kesmeye müsaade edilir. E.K. Yakovlev’e göre, *Kaç*, *Kırgız* ve *Purut*’un temsilcileri, satış durumu hakkında şu notu düşmüşlerdir: Daha

önce *ızılı* olan bir at uzun yaşayamaz. Şişer ve hasta olur; bu yüzden onu elden çıkarmaya çalışırlar (Yakovlev 1900: 105).

### SOVYET DÖNEMİNDE İZİHLAR

Sovyet sisteminin kurulması ve ateist ideolojinin kabul edilmesiyle birlikte yetkililer Şamanizmi baskı altında tutmaya başlamışlardır. Komünist Parti yetkilileri, bu etnik ve kültürel olayın arkasında bir “sınıf doğası” olduğunu tespit etmiştir. Bu yüzden Sovyet döneminde *ızılı*lar da tehdit altına girmiştir. Ateist propagandacılar göre, Şamanizmin sınıf doğası, *kulakların* tasfiyesi esnasında bir sosyal sınıf olarak açıkça ortaya çıkmıştır. Her yerde, büyüden küçüğe tüm şamanlar, *ızılı*ların ‘kutsal’ dokunulmazlığını savunmuştur. Kulaklardan *ızılı*ların alınması, onların sosyalleştirilmesi (halka verilmesi), diğer çiftçiler arasında kullanılması ve *ızılı*ların kutsal saflıklarına sözde saygısızlık edilmesi vb. hallerde inananları, kara güçlerin cezasıyla tehdit etmişlerdir. Bu durum, kulakların ‘kutsal’ özel mülklerinin doğrudan kendileri tarafından korunduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu, yok olan zengin sınıfının menfaatlerinin açıkça korunmasıdır. Bu şekilde şamanlar, kendi anti ulusal duruşlarını açığa çıkarmış ve kendilerinin yeni kolektif çiftliklerin coşkulu karşıtları olduklarını göstermişlerdir. Bu farklı şekilde olamaz; çok iyi bilindiği üzere, Sovyet sisteminin anlayışına göre her şaman bir parazit, bir menfaatçi ve bir kulaktır. Sovyet halkının, şamanların davranışını yargılaması ve onların en rahatsız edici olanlarına ortak çiftlikler aleyhine verdikleri açıklamalar için ağır cezalar vermesi normaldir.” denilmiştir.\*

Sovyet yetkilileri, adanmış hayvanlar inancını, ulusal ekonominin yeni biçimlerinin oluşturulması için bir tehdit olarak algılamışlardır. En çok da *ızılı*ların dokunulmaz kabul edilmesinden ve çok az kullanılmasından rahatsız olmuşlardır: “Bir hayvanın kutsanmasının / adanmasının olumsuz etkileri şunlardır: Öncelikle hayvan sürüsünün bir bölümü (atlar, sığırlar), eğer biri bunu diyebilirse bir dizi yıl boyunca kutsallık statüsü verilerek ‘atıl’ kalmakta ve bu, özellikle hasat zamanında, az hayvanı olan aileler üzerinde büyük etki bırakmaktadır. İkinci olarak, hastalığı kovmak amacıyla bir hayvan adamak için bir şaman çağrıldığında şamana cömert bir ödeme yapılması gerekmektedir. Tüm bu durumlarda, şamanlar son derece açgözlü olduklarını göstermişler ve tören, *çalama* ve hatta kekik için dahi bir ücret istemişlerdir. Fakir bir insan için, *ızılı*nın varlığı ekonomik olarak büyük bir yük haline gelmiştir. Son olarak, en zarar verici şey, diğer dinlerde olduğu gibi Hakaslar da kendi inançlarına göre, hasta hayvanlarının tedavisinde, şifalı otlar ve merhemlerden ziyade tanrılar, ruhlar ve şamanlardan medet ummuşlardır.” (DDRH SARK F. 656, Inv. 1a, D. 23, fol. 3-4)

Komünist ideolojisinin savunucuları, Şamanizme karşı başlattıkları savaşı sürdürmek ve sonuçlandırmak için bilim ve teknolojinin modern kazanımlarını kullanmışlardır. Zirai yönetimin yeni biçimleri, tarımın gelişmiş teknikleri, hayvan üretimi, veterinerlik hizmetleri ve kültürel gelişimin etkin örneklerini kullanarak Komünizmin kurucuları,

\* Şamanizm Hakkında. El yazması. Archives of L.R. Kyzlasov National Museum of Regional Studies, fol. 11.

kendi genel ve ideolojik üstünlüklerini “Şamanistik batıl inançların” üstünde sergilemişlerdir ki kendi görüşlerine göre bu inançlar, toplumun gelişmesine engel olmuştur. “Daha önceleri Hakaslar, doğa güçleri karşısında güçsüz kalmıştır ve sayısız *tayıg* kurban ederek kendilerini doğal felaketlerden korumaya çalışmışlardır. Örneğin ‘*Tigir tayıg*’, gökyüzüne yağmuru hatırlatmak için yapılan kurbandır; ‘*Kazın tayıg*’ bir huş ağacına, tarlalardaki saman ve otlakların verimli hasadını garanti etmek için yapılan kurbandır ve benzer bir dizi *tayıg* mevcuttur. Şimdi bu *tayıglar* telafi edilemez bir şekilde ortadan kaybolmuş durumdadır. Sovyet Hakasya’nın işçi sınıfı, doğa güçleri, özellikle de kuraklık karşısında artık güçsüz değildir. Kuraklık ile, şamanistik kurban törenleri yardımıyla değil, daha ziyade Sovyet tarımsal biyolojisinin yardımıyla savaşılmaktadır. Tarlaların sulanması ve suların bentler ile kapatılması için birçok kanal yapılmıştır; kar toplama ve bahardaki ekim öncesi sulama düzenlenmiştir; tarlalar doğal gübreler, küller ve kimyasal gübrelerle gübrelenmiştir; doğru mahsul rotasyonu organize edilmiştir vb.”\*

Kolektif ve devlet çiftlikleri propagandacıları konuşmalarında, Hakas Şamanistlerinin hayatının tamamen doğal çevreye bağımlı olduğunu vurgulamış ve aynı zamanda, çoğunlukla yaygın tarım metotlarının tutucu olduğunu ve etkin olmadığını belirtmişlerdir. Bunun sonucunda “doğa ile uyum içinde yaşama” ideolojisine karşıt olarak “doğa ile savaşıma” ihtiyacı uygulamaya konulmuş, bilimsel temelli daha etkin teknoloji ve yönetim metotları uygulanarak Sovyet halkı, “doğanın güçlerini” yenmeye çağrılmıştır.

Sovyet döneminde *ızih* inancı ve uygulamalarının yasaklanmasına rağmen tayga altı köylerde *koyun ızihlar* hala bulunabilmektedir. Eski Hakas halkı, hayvan adama uygulamasının kaybolmasından yakınmasını *ızih çurtı talalpardı* (Izih yurdu yok edildi.) gibi sözlerle ifade etmiştir. Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere kutsanmış hayvanlar (*ızihlar*) ibadetiyle ilişkili hayat tarzı yok edilmiştir (Butanaev 2003: 148).

## SONUÇ

Yukarıda tartışılan konu, Hakaslar arasında *ızihlar*ın adanmasının çoğunlukla hayvan yetiştiriciliği ile ilişkili olduğunu önermektedir. Her boy kendi *ızihlarına* sahiptir ve bu hayvanlar kendilerine duyulan saygı nedeniyle sürünün geri kalanından ayrı bir yere sahiptir. *Izihlara* yüklenmiş önem; üst, orta ve alt dünyaya atanmış, tapınılacak tanrılar ile ilişkili mitolojik ve dini tesise, onların da dahil edilmesine katkıda bulunmuştur. Bu inanış, geniş bir ideolojik içeriğe sahiptir: *Izih* olarak seçilmiş at, halk ile doğaüstü varlıklar arasında bir arabulucu olmakla birlikte aynı zamanda insana hastalık bulaştıran ruha karşılık hasta bir insanın ruhu için bir takas olarak hizmet eder. Bunların yanında *ızihın*, yardımseverlik, kötülüğe karşı koruyuculuk, iyileştiricilik ve diğer tüm görevleri de yerine getirdiğine inanılmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sosyal ve kültürel değişimler, Hakasların kabile yapısında çok fazla değişime neden olmuş ve *ızihlar*, artan bir şekilde bir aile ve kavim değeri benimser hale gelmiştir. Bu değişikliklere rağmen, ithaf edilen dini inanışın temel fikri aynı kalmıştır. Adanan hayvan; tanrılara, koruyucu

\* Şamanizm Hakkında. El yazması. Archives of L.R. Kyzlasov National Museum of Regional Studies, fol. 16.

ruhlara, *töslere* vb. yaşayan bir kurban olarak görülmüştür. *Izıtlar*, birey ile doğaüstü güçler arasında kutsanmış bir ilişki sağlayan arabuluculardır. Bu ilişkinin amacı, doğa ve insan dünyası arasında bir denge durumu elde etmektir ki bunun iyi ve başarılı bir hayatın yaratılmasına katkıda bulunacağına inanılır. Bu inanış, kutsal hayvanlarla ilişkili kavramların çevresel odağını göstermektedir. Sovyet döneminde, Şamanizmin bir göstergesi olarak *ızıl* inanışı, resmi ateist ideoloji ile uyuşmamış ve iktisadi yönetimin yeni biçimlerinin arkasındaki ilkelerle çatışmıştır. Bu dönemde *ızıl* inanışı yasaklanmış ve sonuç olarak da günlük hayattan tamamen kaybolmuştur.

### KAYNAKLAR

- Burnakov V.A. Dukhi Srednego Mira v Traditsionnom Mirovozzrenii Khakasov. Novosibirsk: Izd. IAE SO RAN. 2006.
- Butanaev V.Ya. Khakassko-Russkii İstoriko-Etnograficheskii Slovar. Abakan: Khakasiya. 1999.
- Butanaev V.Ya. Burkhanizm Tyurkov Sayano-Altaya. Abakan: Izd. Khakas. Gos. Univ. 2003.
- Drevnetyurkskii Slovar. Moscow: Nauka. 1969.
- Dyrenkova N.P. Shorskii Folklor. Moscow, Leningrad: Izd. AN SSSR. 1940.
- Georgi I.G. Opisanie Vsekh v Rossiyskom Gosudarstve Obitayuschikh Narodov. St. Petersburg. 1799.
- Karatanov I. Cherty Vneshnego Byta Kachinskikh Tatar. *Izvestiya IRGO*, Vol. 20, İss. 6, 1884, 6-33.
- Katanov N.F. Pisma N.F. Katanova iz Sibiri i Vostochnogo Turkestana. St. Petersburg. 1893a.
- Katanov N.F. Sredi Tyurkskikh Plemen. *Izvestiya IRGO*, Vol. 29, 1893b, 520-550.
- Katanov N.F. Otchet o Poezdke, Sovershennoi s 15 Maya po 1 Sentyabrya 1896 G. V Minusinskii Okrug Eniseiskoi Gubernii. Kazan: [Tip. Imper. Kazanskogo Univ.]. 1897.
- Katanov N.F. Narechiya Uryankhaitsev (Soiotov), Abakanskikh Tatar i Karagasov. St. Petersburg. (Obraztsy Narodnoi Literatury Tyurkskikh Plemen; Pt. 19). 1907.
- Khaitun D.E. Perezhitki Totemizma u Khakasov. *Trudy Tadzhijskogo Gos. Univ. İm. V.I. Lenina*, Vol. 27: Ser. İstor. Nauk, İss. 1, 1959, 111-124.
- Klementz D. A. Zametka o Tyusyakh. *Izvestiya VSORGO* (Irkutsk), Vol. 23, No. 4/5, 1892, 20-35.
- Mify Narodov Mira. Vol. 1. Moscow: Bolshaya Rossiiskaya Entsiklopediya. 1997.
- Ostrovskikh P.E. Etnograficheskiye Zametki o Tyurkakh Minusinskogo Kraya. *Zhivaya Starina*, İss. 3/4, 1895, 297-348.
- Pallas P.S. Puteshestviye po Raznym Mestam Rossiiskogo Gosudarstva, Bk.2, Pt. 2. St. Petersburg: Imp. Akademiya Nauk. 1786.

- Potapov L.P. Kon v Verovaniyakh i Epose Narodov Sayano-Altaya. In *Folklor i Etnografiya*. Leningrad: Nauka, 1977, 165–80.
- Potapov L.P. Altaiskii Shamanizm. Leningrad: Nauka. 1991.
- Sevortyan E.V. Etimologicheskii Slovar Tyurkskikh Yazykov. Moscow: Nauka. 1974.
- Stepanov A.P. Eniseiskaya Guberniya. Krasnoyarsk: Gornitsa. 1997.
- Traditsionnoe Mirovozzrenie Tyurkov Yuzhnoi Sibiri: Prostranstvo i Vremya. Veshchnyi Mir. Novosibirsk: Nauka. 1988.
- Verbitsky V. Slovar Altaiskogo i Aladagskogo Narechii Tyurkskogo Yazyka. Gorno-Altaysk: Akh Chechek. 2005.
- Yakovlev E.K. Etnograficheskii Obzor Inorodcheskogo Naseleniya Doliny Yuzhnogo Eniseya. Minusinsk: [Tip. V.I. Kornakova]. 1900.
- Zelenin D.K. Kult Ongonov v Sibiri. Moscow: Izd. AN SSSR. 1936.

## Öz

### GELENEKSEL HAKAS İNANÇLARI BAĞLAMINDA İZİH

Tarih boyunca bütün toplumlarda kurban, insanın tanrıya yakınlaşmak için veya onunla bir şekilde iletişime geçmek için tercih ettiği yollardan biri olmuştur. Kurbanı dair uygulamalar toplumdan topluma değişse de öz olarak aynı kalmıştır. Türklerin Müslüman olmadan önceki kurban anlayışı ve uygulaması *ıdık/ızih* ile karşılanmıştır. Bu uygulama Sibiryada meskun, Müslüman olmayan ve eski Türk inancını kısmen devam ettirmekte olan Sibiryalı Türkleri tarafından son zamanlara kadar devam ettirilmiştir. İzih kurbanının bireysel olduğu kadar, toplumsal yanları da vardır. Aynı zamanda her kurbanda olduğu gibi ızih kurbanının ekonomik boyutu da incelenmeye değer niteliktedir. Bu açıdan bakıldığında, adı geçen kurban uygulamasının son örneklerinin SSCB’de yapılmış olması, kurbanın tamamen ortadan kalkmasını hızlandıran etkenlerden biri olmuştur. Özelde Hakas Türkleri, genelde ise Sibiryalı Türklerinin inanç sistemlerinde kurbanın ortadan kalkması, onların geleneksel inanç sistemlerini de (olumsuz anlamda) büyük ölçüde etkilemiştir. Çünkü ızihla ilgili uygulama ve ritüeller inancın değişik boyutlarını da içermiş, o ortadan kalkınca içerdiği inanca ait diğer unsurlar da yok olmuştur. Bu makale, Hakas Türklerinin tanrı ve ruhlarına adanmış hayvanlar olan ızihlarla ilgili Hakas inançları ve dini törenleri üzerinde durmaktadır. Araştırma; arşivlenmiş belgeler, saha belgeleri ve yayınlanmış verilere dayandırılmıştır. Yazar, bu inanç ve uygulamaların, hangi yollarla aile ve kavim yapılarına, anlambilimlerine ve işlevlerine bağlı olduğu üzerinde durmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Adanmış hayvan, ritüel, Şamanizm, tös, kabile, ruh, totem

**ABSTRACT**

**THE YZYKH IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL KHAKASSIAN BELIEFS**

Throughout history in all societies, sacrifice has been one of the man's preferred ways to get closer to God or to communicate with him. Even though the practices on the sacrifice vary from society to society, they have basically remained the same. The Turks' sense and practice of sacrifice before being a Muslim correspond to *ıdık/ızıh*. In Siberia, this practice has been continued until recently by non-Muslim Siberian Turks who partly continuing old Turkish beliefs. *ızıh* sacrifice has individual aspects as well as social aspects. At the same time, the economic dimension of *ızıh* sacrifice is worth to be examined as it happens in every sacrifice. When considered from this point of view, the latest examples of the above-mentioned practices of sacrifice performed in the USSR have been one of the accelerating factors of complete disappearance. In the belief systems of specifically Khakass Turks and generally Siberian Turks, the disappearance of the sacrifice has greatly affected (in negative sense) their traditional belief systems. Because the practices and rituals about *ızıh* have included the different dimensions of belief, and its disappearance has caused the disappearance of the other elements that belong to this belief. This article focuses on Khakass beliefs about *ızıh*s which are dedicated animals to Khakass Turks' gods and spirits, and religious ceremonies. This research is based on archived documents, field documents and published data. The author dwells on in what ways these beliefs and practices depend on the structures of family and tribe, semantics and their functions.

**Keywords:** Sacred animal, ritual, shamanism, tyos, clan, spirit, totem

## NEDİM'İN “KÖŞK KASİDESİ”NİN TÂHİRÜ'L-MEVLEVÎ TARAFINDAN ŞERHİ

**Abdulmuttalip İpek\***

### Giriş

Kelime anlamı “açma, ayırma, anlatma, açıklama” olan şerh, edebi bir terim olarak ise “*anlaşılmasında zorluk olan ve bu nedenle de okuyucunun anlayamayacağı tahmin edilen metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla açıklama yapılması demektir.*” (Mengi, 2010: 198). Kelimenin bu ilk anlamı bize bir metnin yahut ibarenin -özellikle sanat eseri söz konusu olduğunda- her zaman, herkese açık olmadığı gerçeğini de ihsas eder. Bu durumda metnin anlaşılmasını temin etmek maksadıyla onu vücuda getiren unsurların belirli yöntemler dâhilinde tespiti ve çözümlenmesi gerekir ki şerh de bu yöntemlerden biri hatta en önemlisidir. Bu yönüyle şerh, klasik Türk edebiyatı araştırmalarında metin neşrinden sonra gelen ve bir metnin her okura açık olmayan yönlerini açıklayarak kapalı anlam alanlarını açıklığa kavuşturan bir anlama ve yorumlama yöntemidir. XV. yüzyıldan başlayarak XIX. yüzyıla kadar özellikle de tasavvufi eserler\*\* ile Arapça ve Farsça eserlerin anlaşılması maksadıyla şerh türünde pek çok eser vücuda getirilmiş-

\* Yrd. Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi Sabire Yazıcı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, abdulmuttalipipek@hotmail.com

\*\* Türkçe manzumelere yapılmış tasavvufi şiir şerhleri ile ilgili olarak bk. Ceylan, 2007.



tir. XX. yüzyıla gelindiğinde ise metin şerhi geleneğinde bazı değişiklikler olmuştur. Başlangıçta Türkçe manzum metinlerin tasavvufî açıdan şerhi şeklinde ortaya konulan çalışmalar sonraki dönemlerde klasik şiir zevkini, bu şiirin mazmunlarını, hayal dünyasını, dil ve üslup özelliklerini açıklamak ve öğretmek gayesine dönüşmüştür. Tâhirü'l-Mevlevî ve Ali Nihat Tarlan'da müstakil bir eserin şerhi şeklinde tezahür eden çalışmalar bugün daha ziyade şairlerin münferit bazı kaside veya gazellerinin şerhi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu manada bugünkü şerh anlayışının büyük oranda Tâhirü'l-Mevlevî ve Ali Nihat Tarlan gibi isimlerden tevarüs ettiğini söyleyebiliriz. Bu çalışmada çeviri yazısı verilen metin de Tâhirü'l-Mevlevî'ye ait bir şerhtir.

Asıl adı Mehmed Tâhir (13 Eylül 1877-21 Haziran 1951) olan Tahir Olgun, Mevlevî olması dolayısıyla Tâhirü'l-Mevlevî olarak tanınmıştır. Soyadı kanunuyla birlikte de Olgun soyadını almıştır. O, doğumundan vefatına kadarki 74 yıllık zaman dilimine pek çok eser sığdırmayı başarmış velut bir isimdir.\* Yaşadığı dönem dikkate alındığında Tâhirü'l-Mevlevî, bir ayağı eskide diğer ayağı ise yenide olan Osmanlı ile Cumhuriyet dönemi arasında bir kültür köprüsüdür. Bu özellik onun hem eski hem yeni harflerle vücuda getirdiği eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki bu çalışmanın temelini oluşturan Nedim'in Köşk Kasidesi Şerhi'nde bazı kavram ve ıstılahların karşılıkları Latin harfleriyle de yazılarak kimi yerlerde eski ile yeni harfler bir arada kullanılmıştır. Yazar, bazı eserlerini ise tamamıyla Latin harfleriyle kaleme almıştır. Mevlevî şeyhi olan Tahir Olgun, Arapçayı ve bir divançe oluşturacak kadar Farsçayı iyi bilen; şair, yazar, mütefekkir, müderris, gazeteci ve din âlimi bir zattır. Dolayısıyla çok yönlü bir kişiliğe sahiptir. Onun yayımlanmış eserleri dışında henüz Latin harflerine aktarılmamış risale ve daha hacimli eserleri mevcuttur.\*\* Bu çalışmanın konusunu teşkil eden ve aşağıda çeviri yazısı verilen metin ise "Nedim'in Köşk Kasidesi Şerhi ve Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın Naziresi"\*\*\* başlığını taşımaktadır. Çeviri yazılı metin Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Fethi Sezai Türkmen Koleksiyonu 91 numarada kayıtlı olup Tâhirü'l-Mevlevî'nin kendi el yazısıyla ve rika hattıyla yazılmıştır. Yazı itibarıyla çok düzenli olmayıp sayfaların yalnızca bir yüzü kullanılmıştır. Sayfa yapısı bakımından eserin kimi sayfaları karışık bir yapı arz eder. Sayfalarda hâşiye olarak sonradan ilave edilmiş küçük notlar ve sayfa kenarlarına düzensiz bir biçimde serpiştirilmiş bilgiler mevcuttur. 58 sayfadan oluşan eserde Tâhirü'l-Mevlevî öncelikle "mukaddime" nevinden birtakım açıklamalar yaparak eserin muhtevasını ortaya koyar. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın şiirlerinin Nedim'e birer nazire olmasından hareketle "tanzîr, nazîre" kavramları üzerinde durur ve örneklerle nazire geleneği hakkında birtakım değerlendirmelerde bulunur. Eserde XVIII. yüzyılın

\* Tâhirü'l-Mevlevî'nin hayatı ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Şentürk, 1991. Ayrıca bk. Kahraman, 2010: 407-409.

\*\* Tâhirü'l-Mevlevî'nin eserlerinin muhtevaları ve eski harfli metinlerin tavsifleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Güngör, 1994.

\*\*\* Eser, başlığında da anlaşılacağı üzere Nedim'in köşk kasidesi ile Namık Kemal'in sâkinâme, Ziya Paşa'nın ise bahâriyye türünde Nedim'e nazire olarak yazmış oldukları şiirlerin Tâhirü'l-Mevlevî tarafından şerhini ihtiva etmektedir. İlk olarak tek bir makale ile yayımlama düşüncesinde olduğumuz söz konusu eser, sayfa sayısı itibarıyla bir makalenin sınırlarını fazlasıyla aştığından ve hacmi dolayısıyla dergilerin sayfa/kelime sınırlamasına uymadığından iki ayrı makale olarak yayımlanmak durumunda kalmıştır. Nedim'in köşk kasidesine nazire olarak yazılan Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın şiirlerinin Tâhirü'l-Mevlevî tarafından şerhi için bk. İpek, 2016: 981-1030.

en önemli şairlerinden kabul edilen Nedim'in (1681-1730), Defter-i Hâkânî Emîni Muhammed Efendi'nin yaptırdığı bir köşkün tarifine dair yazmış olduğu:

Ey 'âlem-i misâlin seyyâh-ı hûşyârı  
Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-bahârı

matlalı meşhur kasidenin biçim özellikleri hakkında bilgiler verildikten sonra şiirin şerhine geçilir. Köşk kasidesi 19 beyittir ve eserin ilk 27 sayfasında köşk kasidesinin şerhi yer almaktadır. Ardından "Birinci Nazire" adı altında Namık Kemal'in sâkînâme türünde yazdığı nazire ile "İkinci Nazire" başlığı altında Ziya Paşa'nın bahâriyye türünde ve terki-bend şekliyle yazmış olduğu nazireler ve şerhleri yer alır.

Edebiyat tarihimiz, şerh metodumuz ve klasik Türk şiirinin hafızası noktasında yazarın yaptığı açıklamalar gerçekten dikkate değer bilgiler içerir. Şârihin, Tâhirü'l-Mevlevî gibi hem şiirleriyle ve vücuda getirdiği pek çok eserle o geleneğin içinde yer alan biri olması hem de asırlar boyunca işlenerek klasik bir hüviyet kazanmış şiir geleneğinin donanımlı bir okuru ve yorumcusu olması ayrı bir önem arz etmektedir. Klasik şerh geleneğine uygun olarak evvelâ beyitte geçen kelimeleri ve kelimelerin anlamlarını veren yazar, kelimelerin etimolojik değerlendirmesini yaparak edebî sanatlar, mazmun ve mefhumları bütün teferruatıyla izah etmiştir. Bu bahiste Tâhirü'l-Mevlevî'nin kelime ve mazmunların anlamlarını verirken kullandığı bazı karşılıkların günümüz lügatlerinde yer almadığı göz önünde bulundurulduğunda bu anlamların şerh geleneğimiz içerisinde arz ettiği önem daha da iyi anlaşılmaktadır. Tâhirü'l-Mevlevî beyitte geçen kelimelerin anlamlarını ve beytin nesre çevirisini verdikten sonra daha iyi anlaşılmasını sağlayacak bilgilere başvurmakta ve bunu yaparken de yeri geldiğinde klasik Türk şiirinin kaynakları olan din, tasavvuf, felsefe, astronomi, iman, itikat gibi aklî ve naklî ilimler hakkında teferruatlı bilgiler vermektedir. Bu yönüyle söz konusu şerh, sadece edebî kıymeti haiz bir eser olarak değerlendirilemez. Zira eserde edebiyat tarihi, din, mitoloji, astronomi gibi klasik Türk edebiyatına kaynaklık eden disiplinler hakkında da kıymetli bilgiler yer almaktadır.\*

Bugün gelinen noktada artan üniversite ve araştırmacı sayılarına nispetle "metin şerhi" hususunda teoride farklı görüşler mevcut olup\*\*; edebî metnin ne olduğu ve nasıl anlaşılması gerektiğine ilişkin fikirler yürütülmekle birlikte, çeşitli cepheleriyle tartışılan metin şerhi meselesine ilişkin uygulamaların son derece sınırlı kaldığı gözlemlenmektedir. Nitekim şerh-i mütûn Profesörü Ömer Ferit Kam (1864-1944)'ın kendi içerisinde sistematik bir tasnife tabi tuttuğu\*\*\* sonrasında ise Ali Nihat Tarlan (1898-1978)'ın kimi yazılarıyla evvelâ teorisini kurup Şeyhî Divânını Tetkik ve Fuzûlî Dîvânı Şerhi gibi eser-

\* Meselâ şârih, sayfa numaralarını köşeli parantez ile gösterdiğimiz eski harfli metnin 14, 15, 16 ve 17. sayfalarında bilvesile edebiyat tarihi ile ilgili olarak Raşid Efendi ve onun kendisini eski tarih yazarlarla mukayese ettiği ayrıntılı değerlendirmelere yer verirken, 18. sayfadaki beyitte geçen "İncil"den hareketle de İsa, İncil, havâîler, Matta, Markus, Luka, Yuhanna İncilleri hakkında bilgiler aktarır. Yine 20, 21, 22 ve 23. sayfalarda "Bay Sadi oğlumuz" dediği kişiden naklen aktardığı astronomiye ilişkin görüşler, ulaşılmaması pek kolay olmayan bilgilerdir.

\*\* Klasik Türk edebiyatı metinlerinin şerhine dair farklı görüşlerin topluca yer aldığı bir değerlendirme için bk. Güleç, 2010: 83-111.

\*\*\* Ömer Ferit Kam'ın "Âsâr-ı Edebiyye Tedkikâtı Dersleri" adlı eseri klasik edebiyatın kaynaklarını ve bu edebiyatın bünyesindeki unsurları tasnif ederek bir sistematik divan tahlil yöntemi ortaya koymuş olması bakımından önemlidir. bk. Kam, 1998.

lerle de ilk ve en başarılı örneklerini sunduğu metin şerhi çalışmalarının\* ötesine geçebildiğimiz pek söylenemez.

Bu yönüyle Nedim'in "köşk kasidesi"nin Tâhirü'l-Mevlevî tarafından şerhine yer verilen aşağıdaki metnin, metin şerhi çalışmalarına katkı sağlayacağını ümit etmekteyiz.

### Sonuç

Bu çalışma evvela bir şerh olması, ikinci olarak ise şârihin Tâhirü'l-Mevlevî olması yönüyle önem arz etmektedir. Zira şerh, klasik Türk edebiyatı metinlerini anlamada bir anahtar; Tâhirü'l-Mevlevî ise bu anahtarı büyük maharetle kullanarak metinlerin anlam dünyasına nüfuz edebilmeyi başarmış bir şârih, klasik şerh geleneğinden günümüz şerh yöntemine uzanan bir köprüdür. O gerek diğer şerhlerinde gerek "köşk kasidesi şerhi"nde bir taraftan klasik şerh geleneğinde olduğu gibi kimi kelime, terkip ve tabirlerin uzun uzadıya izahını yapıp, metin içi göndermelerle ele aldığı mevzuyu açıklığa kavuşturmaya çalışırken; öte taraftan günümüz şerh anlayışında olduğu gibi eğiticilik ve öğreticiliği elden bırakmamıştır. Hem köşk kasidesi şerhinde hem de ona nazire olarak yazılan şiirlerde geçen kelime ve terkiplerin her birinin anlamlarını vererek gerekli yerlerde etimolojik izahlarda bulunmuştur. Beytin nesre çevirisini yaptıktan sonra, daha iyi anlaşılmasını temin edecek mazmunlar, mefhumlar hakkında bilgi aktarmış, kimi zaman da konu ile alakalı örnek beyitlere yer vermiştir. Söz konusu örnek beyitler arasında kendi şiirleri de yer almaktadır.

Tâhirü'l-Mevlevî'nin şerhte izlemiş olduğu yöntem, klasik şerh yöntemidir. O, evvelâ beyitlerin nesre çevirisini yapmış, beyitte geçen ve anlamı bilinmeyen kelimele- rin anlamlarını vermiş daha sonra ise beytin şerhine geçerek açıklamalarda bulunmuştur. Açıklamayı güçlendirme maksadıyla kimi zaman kelime ve gramer hususiyetlerinden kimi zaman ise mazmunlardan hareketle izaha muhtaç hususları birer birer ele alıp izahatta bulunmuştur. Beyitlerin şerhi beyanında her bir beyit için yeterli gördüğü oranda açıklama yapmış; kimi beyitleri birkaç cümle ile izah etmekle iktifa ederken kimi zaman birkaç sayfayı bulan malumat vermiştir. Bu durum Tâhirü'l-Mevlevî'nin şerhte takip ettiği yöntem hakkında fikir verdiği gibi pek çok alana olan derin vukufiyetini de göstermektedir.

Tâhirü'l-Mevlevî, şerhte ağırlığı -hiç kuşkusuz zemin şiir olmasının da etkisiyle- Nedim'in kasidesine vermiştir. Ona nazire olarak yazılan şiirlerden ise Namık Kemal'in "sakiname" türünde yazdığı şiiri, Ziya Paşa'nınkinden daha üstün görmektedir.

\* bk. Tarlan, 1981.

## Nedîm'in Köşk Kasîdesi Şerhi

### Metin\*

[1] Divan ve teceddüt edebiyatımızda bir âdet vardı. Bir şair, diğer bir şairin manzum bir eserine aynı vezin ve kafiyede benzer olmak üzere bir manzume yazardı. Bunu yapmaya “tanzir” yazılan ikinci manzumeye “nazire” denilirdi. Bazen bir esere birkaç şair tarafından nazireler yazılır, nazirelerin çoğalması, ilk eser sahibinin iftiharını mucip olurdu. Nazire yazanın, asıl eser sahibi hakkında hürmetkâr bir lisan kullanması yahut o eserin tanzir edilemeyecek derecede yüksek bulunduğu itiraf olunması da mutad idi.

Mesela Nâmık Kemâl'in:

Sana senden gelir bir işde ancak dâd lâzımsa  
Ümîdin kes zaferden gayrdan imdâd lâzımsa

matlalı gazelini tanzir eden Ziyâ Paşa, naziresinin maktânda:

Ziyâ-âsâ Kemâl-i kâmile pey-revlik etsinler  
Hüner-mendân için taklîde bir üstâd lâzımsa

demişti.

Ben de Nedîm'in meşhur:

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana  
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana

gazelini takliden yazdığım bir nazımın sonunda,

Hâme-i Tâhir senin haddin mi tanzîr-i Nedîm  
Nâ-be-câ pür-cür'et ü fikr-i muhâl olmuş sana

hakikatini söylemiştim.

Esikler, tanzire çok ehemmiyet verdikleri için şairlerin yekdiğerine benzemek üzere yazdıkları manzumeleri bir araya getirirler, hangisinin daha güzel olduğuna dair hükümler verirlerdi. Nazireleri hâvî kitaplar da cem edilmişti ki Eğirdirli Hacı Kemâl ile Edirneli Nazmî'nin “Câmi'ü'n-nezâ'ir” ve “Mecma'ü'n-nezâ'ir”i bu yoldaki eserlerin en meşhurlarıdır. Diyarbakirli Ali Emirî merhum da son zamanlarında böyle bir eser tertibine başlamıştı.

[2] Bazen bir şair, güvendiği bir eseriyle meydan okur ve nazım ile meşgul olanlara tanziri teklifinde bulunurdu. Nitekim Şeyh Gâlib “Hüsün ü Aşk”ın sonunda:

Engüş-i hatâ uzatma öyle  
Beş beytine bir nazîre söyle

diye atmış tutmuştu. Şinâsî'nin bile böyle garabetleri vardır ki “Tasvîr-i Efkâr” gazetesinin nüshalarında “*Şu iki beyt-i âcizânemin tanzîr buyurulması erbâbından ricâ olunur.*”, “*Bu iki beyt-i âcizânem dahi tanzîr buyurulmak mercûdur*” diye:

Fürûğ-ı devlet-i dünyâ tecellâ-yı kibâr olmuş  
Dürûğ-ı hâlet-i rü'yâ tesellâ-yı sığâr olmuş

\* Metinde beyitlerin nesre çevirisindeki italik vurgu, nesre çeviri ile diğer açıklamaları birbirinden ayırabilmek için tarafımızca yapılmıştır. Yalnızca beyitlerin nesre çevirisi değil alıntı yapılan kısımlar da italik olarak gösterilmiştir. Tâhirü'l-Mevlevî eski harfli metinde beyitlerin nesre çevirisini tırnak işareti içerisinde, vurgulamak istediği özel isim ve istilâhları ise parantez içine almak suretiyle göstermiştir. Çeviri yazıda ise bu kelimelere tırnak işareti içerisinde yer verilmiştir. Yine yazarın anlamını açıkladığı, beyitte geçen kelimeler, çeviri yazıda koyu renkle yazılarak daha belirgin kılınmak istenmiştir. Köşeli parantez içerisindeki numaralar ise eski harfli metnin sayfa numaralarını göstermektedir. Tarafımızdan eklenen dipnotlar ile yazarın metne eklemiş olduğu dipnotları birbirinden ayırmak için Tâhirü'l-Mevlevî'nin dipnotları italik olarak yazılmıştır.

‘Aşk ile oldum be-hükm-i bâd ü hâk ü âb ü nâr  
Zâr zâr ü hâk-sâr ü eşk-bâr ü dâğ-dâr

‘Akl ü hisâb mâ’îl-i tedbîr eder bizi  
Nakl ü kitâb kâ’îl-i takdîr eder bizi

Rü’yâ-yı vücûdu göre kim nevm-i ‘ademde  
Bin havf u elemle uyanır yevm-i nedemde

beyitlerini yazar.

Nazire yazmak ve aslını geçmeye çalışmak merakı İran Edebiyatı’nda da vardır. Hatta bize İranilerden sirayet etmiştir. Fârisî divanların bazılarında “der-cevâb-ı filân” başlıklı manzumeler görülür ki “filana nazire” demektir. İranlılar, nazirecilğe o kadar merak etmişlerdi ki kaside, gazel ve hamse gibi manzum eserlerden başka mensur kitapları da tanzir eylemişlerdi. Mesela Şeyh Sa’dî’nin “Gülistân”ı birçok fuzalâ tarafından taklit olunmuştu. “Câmî” ve “Kâânî” gibi hakikaten değerli bulunan bu mukallitler, şeyhi geçmek için o kadar çabaladıkları hâlde pek geri kalmışlardı. Şu satırları yazmaktan maksadım “tanzir”e ve “nazire”ye dair uzun boylu malumat vermek değildir. Onları karalamakla arz etmek istediklerime bir “gürizgâh”<sup>\*</sup> yapmayı düşündüm.

[3] Dâmâd İbrahim Paşa’nın açmış olduğu saadet yahut sefahat devrinde İstanbul kibarından biri, yeni bir köşk yaptırmış,

İstanbul bâğının parlak bir gülü  
Lâle devrinin de şakrak bülbülü

Nükteye neş’eye çehre-i besîm  
Şi’r gülşenine tek gelen Nedîm

onun vasfında bir kaside, Nâmık Kemâl’in tabirince bir kît’a yazmış. Bu kaside yahut kît’anın cazip ahengi ve mü’eddâsındaki hayallerin parlak rengi, vatanperver şairin hoşuna gitmiş, aynı vezin ve kafiyeyle olmak üzere “sâki-nâme”sini tanzim etmiş. Sonra Ziyâ Paşa onu taklit etmek istemiş, o da “bahâriyye” kılıklı bir manzume kaleme almış. Daha sonra şair ve Ferik Kâzım Paşa da nazire olarak bir “sâki-nâme” yazmış, fakat naziresini kaside şeklinde değil terkibent olarak vücuda getirmiştir. Kâzım Paşa’nın naziresi:

Sâkî çevir dem-â-dem câm-ı safâ-medârî  
Bezm-i felekde tutsun hurşîd şerm-sârî

beytiyle başlar. Yedi bentten ibaret ve “Hazîne-i Evrâk Mecmuası”nda mukayyedir.

Nâmık Kemâl, Paşa’nın “Harâbât”ını yıkmak için kaleme aldığı “Tahrîb” ve “Ta’kîb” isimli tenkidî eserlerinin ikincisinde Harâbât câmiine hitaben diyor ki:

“Avrupa’da bulunduğumuz zaman, mecmû’a-i âsâr-ı devletlerini görmüş idim. İyice hâtırimdadır ki onda:

Tâ key gönül çekersin endûh-ı rûzgârî  
Fasl-ı bahâr geldi seyr eyle lâlezârî

matla’ıyla başlayan nazm-ı ‘âlileri yok idi. Bu şiir, eğer evvel söylenmiş ise mecmû’a-i ‘âlîyelerine derc olunmayıp da Müntahabât’a konulmak, kendi beğenmediğiniz bir sözü halkın beğenmesini istemek olduğu için temenni-i muhâl kabilinden olur. Sonradan söylendi ise ya Nedîm’in kasr vasfında olan kît’asına yahut kulunuzun Nedîm’e takliden nazm ettiğim Sâki-nâme’ye nazire olacak.

\* Kelime “gürizgâh” şeklinde harekelendirilmiştir.

*Hâlbuki Harâbât'da ne Nedîm'in ne kulunuzun o eserlerinden bir beyit var. Demek ki efendimiz, kendi eseriniz olan on altı beyti, bizlerin altmış kadar beytine müreccah görmüşsünüz. Kendim için bir şey söylemem. Çünkü efendimize karşı şairlik iddiasına kıyâm, haddim ve Harâbât'a dâhil olmak maksadım değildir. Fakat Nedîm'in rüçhan tabiatını hasbetenli'llâh arz ederim ki o, efendimizin on altı beyti, merhûmun:*

*Ey 'âlem-i misâlin seyyâh-ı hûşyârı  
Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-bahârı*

*matlaima bedel olamaz."*

[4] Nâmık Kemâl'in Harâbât'ı sarsan ve gıcırdatan bu şiddetli sadmeleri hakkında muhakemeye girişmek saded hâricinde. Benim yapmak istediğim: Teceddüt Edebiyatımızın büyük iki üstadı tarafından beğenilen ve tanzir edilen:

*Ey 'âlem-i misâlin seyyâh-ı hûşyârı*

kasidesiyle ona nazire olarak yazılan neşidelerin -anlayabildiğim kadar- izahıdır.

Söze başlamadan evvel şunu söyleyeyim ki Nedîm'in bahsedilen eseri için Nâmık Kemâl "kıt'a" tabirini kullanmış. Malumdur ki kıt'a: ikinci ve dördüncü mısraları kafiyeli olmak üzere iki beyitten ibaret bir nazım parçasıdır. Vâkiâ "kıt'a-i kebîre" denilen bir nazım şekli vardır ki beyitleri mahdut değildir. Lakin birinci mısraı kafiyeli olmaz. Mesela "Nef'î Dîvânı"nda kıt'a başlıklı dört manzume görülür. İki dokuz, biri on yedi, biri yirmi sekiz beyitlidir. Hepsinin de birinci mısraında kafiye yoktur. Nedîm'in eseri ise matlaı "musarra" yani kafiyeli, beyitleri de on beşten ziyade olduğu için pekâlâ bir kasidedir.

Nâmık Kemâl'in buna kıt'a demesi "Encümen-i Şuara"ca reis sayılan ve hakikaten asrı şairlerinin üstadı olan "Leskofçalı Gâlib Bey"e uymasından ileri gelse gerektir. Çünkü Leskofçalı da:

*Tecelli berk urur yer yer sevâd-ı dâğ-ı cânımdan  
Cihân-ı tûr-ı 'aşkam nûr akar her gülsitânımdan*

matlalı ve otuz iki beyitli meşhur kasidesinin sonuna her nedense:

*N'ola bâğ-ı cihânda olsa mihr ü mâhdan meşhûr  
Bu kıt'am tâze bir güldür gülistân-ı beyânımdan*

beytini yazmıştır. "Bu şiirim" deyiverseydi hem ıstılahça bir yanlışlık hem de "kıt'a" kelimesine mütekelim zamirinin eklenmesiyle bir "ihâm-ı kabîh" yapılmamış olurdu.

[5] Nedîm, bu kasidesinin üstüne Fârisî olarak "Der ta'rif-ı kasr-ı nev ki ân râ müceddeden binâ kerde bûd yeki ez kibâr-ı İstanbul" ibaresini yazmıştır ki "İstanbul kibarından birinin yeni yaptırdığı bir köşkün tarifine dair" diye tercüme edilebilir.

Kasidenin vezni "bahr-i hezec"den: "mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün"dür.\* Şöyle "takti" olunur:

*Ey 'âle mi misâlin seyyâh-ı hûşyârı  
mef'ûlü fâ i lâ tün mef'ûlü fâ i lâ tün  
Hiç kasr sû re tin de gör dün mü nev-bahârı*

Harf-i "revî"den sonra gelen ve "redif" hâlinde tekerrür eden "muzaf ve mef'ûl-i bih edatı"nı şimdiki telaffuzumuz hilâfına (i) okumak lazımdır. Çünkü aşağıda "bâri" kâfiyesi vardır. Nazirelerin de böyle kiraati icap eder. Beyitte bulunan "âlem-i misâl" ruhanî bir âlem imiş ki olacak şeyler

\*Bu vezin bahr-i muzârî'dendir. Nitekim Tâhirü'l-Mevlevî nazım ve nazım şekilleri ile alakalı eserinde bu vezni "Bahr-i Muzârî" başlığı altında vermiştir. bk. Tâhirü'l-Mevlevî, 1329: 36-37.

"mef'ûlü / fâ'ilâtün / mef'ûlü / fâ'ilâtün" vezni, bu konuda yazılmış diğer eserlerde de "muzârî bahri" başlığı altında yer alır. bk. Ali Sedad, 1314: 46-47; İpekten, 2011: 243; Onay, 1996: 35.

daha dünyada vukua gelmeden evvel oraya münakis olur ve remzî bir surette temessül edermiş. Mesela “ilim” sût “hayat” su olarak görünürmüş. Beşeriyet âlemindeki rüyalar o âlemde olduğu için temsili olarak müşahade edilirmiş. İnsan uykuda iken bedeni âsûde ve ruhu âzade olması dolayısıyla misal âlemini bazen vâzih bazen hayal meyal rüyet edebilirmiş. Fakat saf ruhların uyanırken de o âleme girmeleri ve oradaki hâlleri görmeleri mümkün imiş.\*

“Hûşyâr” bizim her manasıyla “ayık” dediğimizdir. Çünkü “hûş” şuur ve idrak manasıdır. Bayılmış yahut sarhoşluktan kendini bilmeyecek hâle gelmiş olana “bî-hûş” denilir ki şuarsuz mealindedir.

“Hûş”u “akıl” diye tercüme etmek doğru değildir. Onun mukabili “hîred”dir. Bir deliye [6] “bî-hûş” denilemediği gibi kendisinden geçmiş biri için de “bî-hîred” tabir edilemez.

Nedîm, bu beyti ile misal âlemine ayıkken seyahat ve oradaki acayibi iyice rüyet edebilmiş yüksek ruhlu birine hitap ediyor, ilkbaharın köşk suretine temessül eylediğini âlem-i misalde gördün mü? diye soruyor. Tarifine başladığı köşkün görünüşü, ilkbahar kadar hayat ve neşe verici olduğunu anlatmak istiyor. Yine o farz ettiği muhataba diyor ki:

Gel görmedinse seyr et ammâ sakın galatdan  
Tâbende gurre sanma ol cüft-i zer-nigârı

*“İlkbaharın köşk suretine temessül ettiğini misal âleminde görmedinse gel de burada seyr et. Fakat o yaldızlı ve nakışlı kemeri yanlışlıkla parlak bir hilal sanma.”*

“Gurre” kelimesi Arapçada esasen atın alnındaki beyazlık demektir. Sonra şu manalarda kullanılmıştır:

**gurretü’ş-şehr:** kamerî ayın ilk gecesi ve günü.

**gurretü’l-hilâl:** yeni ayın görünüşü.

**gurretü’s-subh:** sabahın ilk aydınlığı vesaire. Burada “gurretü’l-hilâl” mealindedir.

**cüft:** tek mukâbilidir ki bizim çift dediğimizdir. İki taraflı olmaları itibarıyla kemere ve çatıya Fârisî’de “cüft-i mukavves” denilir.

**zer-nigâr:** altın nakışlı manasıdır. “cüft-i zer-nigâr” altın nakışlı kemer demek olur. Bir de “ceft” vardır ki sakıdır. Lakin o mana buraya münasebet almaz. Şair, muhatabına: Köşkün yaldızlı ve nakışlı kemerini görüp de yanlışlıkla yeni ay sanma. Bu, ondan çok parlaktır diyerek bir mübalağa yapıyor.

[7] Ebrûların zer-endûd etmiş ‘arûs-ı feyzin  
Meşşâta-i kemâlin kilik-i huçestekârı

*“Noksansızlık süsleyicisinin uğurlu kalemi, feyz gelininin kaşlarını yaldızlamış.”*

**ebrû:** kaş.

**zer-endûd:** altın sürülmüş, yaldızlanmış.

**arûs:** gelin.

**feyz:** esasen kabarmak ve taşmak manasıdır. Dolayısıyla yükselmek, ilerlemek, terakki etmek manalarına gelir.

**meşşâta:** gelini süsleyen kadın ki Türkçede “yüz yazıcı” denilir.

**kemâl:** eksiği olmamak.

\* Mesnevi şârihi Şeyh İsmail-i Ankaravî der ki: Ekâbir ve esâtin-i evliyâ ve meşâyih-ı urefâ “âlem-i misâl” ile müsemmâ bir âlem isbât idüb buyururlar ki: “Âlem-i ecsâd-ı maddiye ve âlem-i ervâh-ı mücerrede mâbeyninde bir âlem vardır ki ecsâm-ı kesîfeden latîf ve ervâh-ı latîfeden kesîf, kâbil-i tecezzi ve inksâm olmakda ecsâma müşâbih ve heyûlî ve sûreiden mücerred olmakda ervâha müsâvidir ve her şey ki bu âlemde mevcûddur, elbette anın misâli ol âlemde meşhûddur...” Ankaravî, Cilt 1, İstanbul tab’ı, s.61.

**kilk:** kalem.

**huceste:** kutlu, uğurlu, mübarek.

**hucestekâr:** eli ve işi uğurlu.

Şair, köşkün kemerini feyiz ve terakki gelininin kaşlarına benzetiyor. Üstündeki yıldızları da kemal meşşatası tarafından çekilmiş rastuğa teşbih ediyor. Fakat vaktiyle yıldızlı rastık var mıydı bilemiyorum.

Bak ol zemîn-i hûb u dil-cûy u müşk-bûya  
Seyr et o sakf-ı pâk-i pür-nakş u pür-nigârı

Gûyâ edib tabî'at gûy-ı zemîni tastîh  
Tübbet aşâğı düşmüş Çin ü Hoten yukarı

*“Üstünde oturmasını kalbin aradığı o güzel ve misk kokulu zemine bak, o tertemiz ve türlü türlü nakış ve yıldızla süslü çatıyı seyr et. Sanki tabiat, küre-i zemini satıh hâline getirmiş Tibet kıt'ası aşâğıya düşmüş, Çin ülkesi ve Hoten şehri yukarıda kalmış.”*

**zem:** soğuk

**zemistân:** soğuk zaman, yani kış.

**zemîn:** soğuğa mensup, yani yer. Toprakta bürûdet olması dolayısıyla soğuğa nispet edilmiş, sonra mutlaka yer manasında kullanılmıştır. Zemin kelimesi, mecazen vadi, çığır mealinde de istimal olunur.

Tarz-ı kadîme bir yeni yol açdın ey kalem  
Görsün gazel yazanlarımız nev-zemînligi

beytindeki “nev-zemîn” yeni bir tarz, yeni bir çığır demektir.

**dil-cû:** gönlün istediği ve aradığı şey.

**müşk-bûy:** misk kokulu.

**sakf:** dam, çatı, tavan.

[8] **müsakkaf:** üstü örtülü bina. Bu münasebetle “emlâk vergisi”ne “müsakkafât vergisi” denilirdi.

**pür-nakş:** nakışlı.

**pür-nigâr:** bu da öyle. İkisinin birlikte bulunması “haşv-i kabîh”.

**gûy:** yuvarlak, küre.

**gûy-ı zemîn:** küre-i arz.

**tastîh:** satıh hâline getirmek, düzlemek.

**tubbet:** Tibet'in Arapçası. Kâmûs Tercümesi'nde deniliyor ki:

*“Tubbet” teşdîd-i bâ ile sukker vezninde maşrıkda niçe bilâdı müstemil bir vilâyet adıdır. “misk-i ezfer” oraya nisbet olunur. Coğrafya beyânı üzre bir vâsi ve latîf vilâyetdir. Bunda “âhû-yı misk” olur. Gerçi “gazâl” gibidir, lakin başı hınzîr başına benzer ve ağzında fil gibi iki dişi olur ve taşra çıkar. Bunları sürü ile beslerler. Her sene göbeklerinde bir verem peydâ olup nuzc buldukda be-gâyet gicişmekle (kaçınmakla) bazı taşlara sürünerek göbeği düşer. Bunlar “sünbül-i Hindî” otlamakla miski gâyet fâ'ik olur.”*

Hicri 626 tarihinde vefat etmiş olan “Yakut Hamevî”nin Mu'cemü'l-Büldân isimli coğrafya lügatinde Tibet kıt'asında dair verilen malumat sırasında şunlar da söyleniliyor ki:

*“Tibet'in havasında, suyunda, dağlarında ve düzlerinde birtakım hassa vardır. Orada bulunan insanlara gam, keder âriz olmaz. Ahâlisi dâimâ neşeli ve mütebessim bulunur. Tibet ve*



Çin'deki misk âhûlârinin dolaşdıkları arazi hemhudûd olmakla berâber Tibet'dekiler sünbül-i Hindî, Çin'dekiler âdi çayır otladıkları için Tibet âhûlârinin miski daha iyidir. Bir de Tibetliler miski göbeğinden çıkarmazlar. Çinliler çıkarırlar ve karışdırırlar. Bizim taraftardaki gazallar ile misk âhûlâri arasında sûretce fark yoktur. Şekilleri, renkleri, boynuzları birdir. Yalnız misk âhûlârinin çenelerinde bir karış kadar dışarıya çıkmış dişleri vardır. Çin ve Tibet ahâlisi, ip ve tuzak vâsıtasıyla bunları tutarlar. Çok defa okla vurup göbegini keserler. Göbekdeki kan, kemâlini bulmamış olduğu için miski o kadar iyi olmaz. Miskin en iyisi âhûnun kendiliginden bıraktığıdır. O da şöyle olur: Âhûnun göbeğine kan toplanır, bir zamân gelir ki göbek şişer ve kaşınır, hayvan sivri taşlara sürterek orasını kaşır. Nihayet şiş delinir kanı taşların üstüne akar ve kurur. Tibetliler bunları arayıp bulurlar. Bu nev'i miskin en iyisi olduğu için zenginleri tarafından kullanılır ve hediye olarak gönderilir...”

**Çin:** malum kıt'a. Fârisîde bûklüm, kıvrık manasına da gelir. Bu münasebetle divan edebiyatında “hatâ” kelimesi gibi [9] tevriyeli olarak kullanılır.

Veliyyüddin oğlu Ahmed Paşa'nın:

Çin-i zülfün miske benzetdim hatâsın bilmedim  
Key perîşân söyledim bu yüz karasın bilmedim

matlaında olduğu gibi.

**Hoten:** Şarkî Türkistân'da büyük bir şehir. Şemseddin Sâmî merhum Kâmusü'l-A'lâm'ında der ki:

“...Civârında misk âhûlâri kesret üzere bulunmakla Hoten şehri eskiden beri miskiyle meşhûr olup bu zî-kıymet madde dünyanın her tarafına oradan naklolunur...”

Nedim, tavsif ettiği köşkün zeminini, güzel kokulu olması ve ferah verici hassası bulunması dolayısıyla Tibet toprağına, kemerini ve çatısını da kıvrıntılı nakışları münasebetiyle Çin ve Hoten diyarına benzetiyor. Şu teşbihi ile de Tibet'i aşağı düşürüyor, Çin ile Hoten'i yukarı kaldırıyor.

Ol denlü sâhasında feyz ü neşât var kim  
Olsaydı ger zamânın âsâyiş ü karârı

Derdim ki gelmiş anda tarh-ı ikâmet etmiş  
Cemşid-i kâmkârın eyyâm-ı hoş-güvârı

“Köşkün etrafındaki açıklıkta o kadar feyiz ve o derece ferah var ki zamanda durup dinlenme bulunsaydı her türlü muradına ermiş olan Cemşid'in güzel günleri gelmiş de burada oturmuş derdim.”

**sâha:** genişlik, açıklık.

**neşât:** ferah, sevinç.

**âsâyiş:** istirahat.

**karâr:** sükûn.

**tarh-ı ikâmet etmek:** oturmak, yerleşmek.

**Cemşid:** İran'ın Pişdâdiyân tabakasından meşhur bir hükümdarın adı. Güya ilk defa başına altın taç giyip tahta oturan bu imiş. Tetevvücü martın dokuzuna tesadüf ettiği için o gün İranlılarca “nev-rûz: yeni gün” namıyla milli bayram itihaz olunmuş. Şarap Cemşid zamanında meydana çıktığı için kendisi başta olmak üzere bütün İran'da içilmiş. Bin sene saltanat süren (!) bu hükümdar, sonraları mabutluk davasına kalkışmış ve “Dahhâk” ile ettiği bir muharebede mağlup ve maktul olmuş.

[10] Burhân-ı Katı tercümesinde deniliyor ki:

“...İsm-i aslîsi Cem'dir ki pâdişâh-ı 'azîm ma'nâsınadır. 'şîd' izâfesinin vechi budur ki bir vakitte rub '-ı meskûn'u seyir ve temâşa kasdıyla geşt ü güzâr ederek Âzerbaycan memleketine gelib birkaç gün ârâm eyledi. Ol hengâmda âftâb-ı cihân-tâb, nokta-i Hamel'e tahvîl etmiş olmağla emr eyledi bir yüksek mahalde enva '-ı cevâhir ile murassa ve zîbende bir taht kurulub ve kendisi dahi başına bir tâc-ı mücevher giyib hurşîdvâr ol taht üzere geçib karâr eyledi. Vaktâ ki âftâb tulû' edib pertevi ol tâc ve tahta isabet eyledikde bir şa'şâ'-i garîbe leme'ân ve ehl-i meclisin 'ayn-ı seyerânına hîre-resân oldukda zâtında kendisi dahi gâyetde sabîh ve sâhib-i cemâl olmakla gûyâ ki mücessem nûr veyâhûd şems kendiyi aşâğı nüzûl etmiş gibi bir ma'na oldu. Çünkü Pehlevî Lügatî'nde 'şîd' şu'â ma'nâsına olmakla hemân ismine izâfe edib Cemşîd dediler ve yevm-i mezbûre 'nev-rûz' tesmiye edib be-her sene 'ceşn'-i azîm ve sûr-ı amîm ederler.”

Şemseddin Sâmî de “Kâmusü'l-A'lâm”da bu hikâyeyi anlattıktan sonra der ki:

“Cemşîd, şarâbın mücidi olmak hasebiyle kadehi 'Câm-ı Cem” ismiyle beyne's-şu'arâ meşhûrdur. Âhiren keşf olunan Hind Brehmenîleri esâtirine bakılınca, bu hikâyenin esâtir-i Hindîyye'den me'hûz olduğu zâhir olur. Hakikaten Zerdüş Brehmenîlerin dininden ayrılıb yeni bir mezhep icâd etmekle, vatanından tard ve ihrâc olunarak İrân'a dühûl etmiş ve binâ'en 'aleyh İrânlılara eski Hint esâtirini öğretmişdir. İrân-ı kadîmin tarihi Zerdüş'ün kitâbı olan 'Zend Avesta'dan me'hûzdur. Şimdi Hind'in esâtir-i kadîmesinde 'Cemşîd'yâhûd 'Cama-şeydâ' ismiyle şemsten kinâye bir ma'bûd olduğu ve bu ismi terkîb eden kelimenin birincisi 'hükümdâr' ve ikincisi 'güneş' ma'nâsını ifade etmekle bu ism-i mürekkebin 'güneş-i padişâh' demek olduğu görülmüyor. Şurası da esâtir-i Hindîyye kitaplarında mestûrdur ki: 'Cemşîd' dünyayı halk ve i'mâr etdikden sonra 'Azi Dahaka' isminde cesim bir yılan veya ejderha zuhûr edib, ma'mûreleri tahrib ve insanları itlâf etdiğinden Cemşîd 'Serîdûn' isminde bir melek gönderib bu melek, Azi Dahaka'yı itlâf ve halk-ı 'âlemi [11] bunun muzırretinden tahlîs etmiş. Bu misâl Cemşîd, Dahhâk ve Ferîdûn hikâyesiyle bir olub ancak ma'bûd ve melek ve ejderhanın Zerdüş tarafından hükümdarlara kalb edilmiş olduğu anlaşılıyor. 'Azi Dahaka' ismi tahrif ve takdim ve te'hîr ile 'Dahhâk-i Tâzî'ye kalb edildiği gibi Fârisî'de (ض) harfi bulunmadığından Serîdûn ismi dahi Ferîdûn yazılmıştır. Garâ'ibden olarak İbn Haldûn vesâ'ir ba'zı müverrihîn 'Arab âsârında dahi Dahhâk'in ism-i sahîhi 'Azi Dahaka' olduğu mestûrdur; 'Azi Dahaka' kendisi yılan olduğundan bunu insana tahvîl etmek isteyenler dahi yılanla olan münâsebetini kaybetmeyib omuzlarında iki yılan olduğunu iddî'â etmişlerdir. Tâzî yani 'Arab farz olunması bahsine gelince, bu kelimenin 'Azi'den galat olacağı anlaşılıyorsa da eski zamanlarda Yemen mülükundan birinin İrân'da icrâ-yı fûtûhât ve mezâlîm etmiş olmasından, eben an ceddin birtakım nakliyyât tevârüs ederek, o şahs-ı mechûlün dahi 'Azi Dahaka' ile birleşdirilmiş ve hattâ isminin 'Dahhak' gibi bir kelime-i 'Arabîyyeye tahvîl edilmesine sebebiyyet vermiş olması muhtemeldir.”

**hoş-güvâr:** lezzetli ve çabuk hazmolunan şey.

**eyyâm-ı hoş-güvâr:** tatlı geçen günler.

\* Esdî nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem  
Açsın bizim de gönlümüz sâkî meded sun Câm-ı Cem  
-Nef'i-

Üstâd-ı Hakîm Ferit Beyefendi'nin “Ben, istiğna mülkümün padişahıyım. Himmetim hurs ve tama memleketini yakar, harap eder. Keylere mahsus olan taht sarayında halâ olabilir. Câm-ı Cem ise benim için lâzımlı mesabesindedir.” demek olan:

Pâdişâh-ı mülk-i istiğnâ menem  
Himmetim der-mülk-i ez âteş-zenest  
Taht-ı key ender serâyım müsterâh  
Câm-ı Cem 'karûre-i âb-ı menest

kit'ası hâtra gelir:

Dîvâr-ı tâb-dârın zann eyleme münakkaş  
Düşmüş behiştin ana ‘aks-i şükûfe-zârı

“Köşkün parlak duvarını nakışlı sanma, cennetteki çiçek tarhları ona aksetmiş.”

**tâb-dâr:** parlak, cilalı.

Ruhsâr-ı tâb-dârın âyîne-i ezeldir  
Neşr etdiği eşi‘a envâr-ı lem-yezeldir

beytinde olduğu gibi.

**münakkaş:** nakışlı.

**behişt:** cennet.

**şükûfe-zâr:** çiçek dikili yer, tarh. İçine çiçek konulan kaba “şükûfe-dân” denilir.

Oldu ‘aceb ‘aceb kim terkîb-i hulde kâbil  
Biz böyle bilmez idik bu ‘unsur-ı çehârı

“Biz anasır-ı erbaayı böyle bilmezdik. Meğer onlarda devam ve beka terkip edebilmek kabiliyeti varmış. Çok şaşılacak şey!”

**terkîb:** muhtelif eczanın biri birine karıştırılması. “tahlil”in zıddı. Huld ve hulûd devam ve beka. “fena”nın mukabili. Bu münasebetle cennete dârü’l-huld tabir olunur.

**unsur:** esas, madde, cevher.

**unsur-ı çehâr:** anasır-ı erbaa denilen toprak, su, ateş ve hava.

Fârisîde anasır-ı erbaaya “âhşic” yahut cem sigasıyla âhşicân denilir.

“âhşic: zıdd ve nakîz ma’nâsıdır. Bu i’tibâr ile ‘anasır-ı erba‘a ki âteş ve havâ ve âb ve hâkdir, her birine âhşic ulâk olunur. Zîrâ biri birine mütezâdlardır... -Burhân-ı Katı Tercümesi.”

[12] Nedim demek istiyor ki: anasır-ı erbaadan mürekkep olan cisimlerin mutlaka fena bulaçığını biliyorduk. Bu köşkün zemini, suyu, havası ve güneşli olması insana ebedi hayat veriyor. Hâlbuki sayılan şeyler, anasır-ı erbaadan ibarettir. Demek ki bildiğimizin hilafına olarak o unsurlardan beka terkihi kâbil imiş.

Bir yana lâlezârı kişt-i piyâle-i Cem‘  
Bir yana gülsitânı kânın hazînedârı

“Köşkün bir tarafındaki lale tarhları, Cemşid kadehinin tarlası; diğer tarafındaki gül bahçesi, madenin hazinedarıdır.”

**lâle-zâr:** lale dikilmiş olan yer.

**kişt:** ekin.

**kişt-zâr:** ekinlik, tarla manasına da gelir.

**piyâle:** ayaklı kadeh.

**Cem:** Cemşid.

**gülsitân:** gül bahçesi.

**kân:** maden.

**hazîne-dâr:** hazineyi muhafaza eden, veznedar, kasadar.

Nedim, köşkün bahçesindeki laleliği Cemşid’in kullandığı ayaklı kadehlerin tarlası yapıyor. Vâkiâ lale uzun sâkının üstündeki kırmızı çiçeğiyle şarap dolu piyaleyi andırır. Bahçenin güllük kısmı için de yakut madenin hazinedarı! diyor. Orada açılmış olan gülleri, madenden çıkarılmış kırmızı yakutlara, gülları ise onların muhafızı bulunan kasadara teşbih ediyor.

Burada dikkat edilecek bir lisan meselesi var. Bizim şimdi “o yanda, bu yanda, bir yanda” gibi zarf olarak kullandığımız kelime 12./18. asırda “mef’ûlü’n-ileyh” hâlinde istimal ediliyor-muş. 9/10’uncu asırda da böyle olduğu o asır şairlerinden meşhur Şeyhî’nin hemşirezâdesi müderris “Molla İzârî”nin:

Bir yana küşti-gûr-i ‘aşk-ı nigâr  
Bir yana âteş-i gam-ı dil-dâr  
Bilemem hangisiyle tutuşayım  
Ve kinâ Rabbenâ ‘azâbe’n-nâr

nazmında görülüyor.

İzârî diyor ki: “*Bir tarafta sevgilinin aşkı, bir pehlivan gibi duruyor, bir tarafta ise yine sevgilinin gam ve kederi ateşi parlıyor. Bunlardan hangisiyle tutuşacağımı bilemiyorum. Ya Rabbi, bizi ateş azabından koru.*”

**tutuşmak** kelimesi; hem iki kişinin biri birini tutması hem de bir şeyin ateş alıp parlaması manasını ifade eder. Şair “tutuşayım” lafzıyla iki manayı birden murat ve birinci, ikinci mısralardaki “pehlivân”, “âteş” [13] kelimelerine münasip bir surette irad ettiği için “istihdam sanatı” yapmış oluyor. Dördüncü mısra Kur’an’dan bir parça olmak dolayısıyla nazımda bir de “iktibâs sanatı” var demektir.

Nevres-i Cedîd’in:

Bir yana güft-gûy-ı ehl-i hased  
Bir yana imtihân-ı tâli‘-i bed

beytiyle, Ziyâ Paşa’nın:

Bir yana zühd ü ‘iffet bir yana şerm-sârî  
mısraina bakılırsa Tanzimat devrinde de aynı tarzda kullanılıyormuş.  
Bir yana çeşme-sârî etmiş beyâna âgâz  
Evsâf-ı tab‘-ı sâf-ı vassâf-ı rûzgârı

“*Köşkün bir yanındaki çeşmede zaman vassafının saf tabiatı evsafını beyan edip duruyor.*”

**çeşme-sâr:** çeşme başı ve çeşme

**âgâz:** başlama

**evsâf:** vasıflar

**vasf ve sıfat:** “zât ile kâim mana” diye tarif edilir. Güzellik, çirkinlik gibi ki bunlar ancak güzel ve çirkin bir adamla mevcut olabilirler.

**tab‘:** tabiat. “Kâmûs Tercümesi”nde deniliyor ki: “*et-tab‘ ve et-tabî‘at ve et-tibâ‘: insanın mecbûl ve meftûr olduğu seciyyeye denir ki sirişt ve halİKasıdır. Tab‘ bir nesneyi bir sûretle tasvîr eylemek ma’nâsına mevzû’dur. Tab‘-ı derâhim ve tab‘-ı sikke gibi. Ba‘dehu insanın seciyye-i makbûlesine utlâk olundu ki nefs-i insânînin min haysü’l-hilkat ev min-haysü’l-‘âdet [yaradılışı, yâhûd i’tiyâd edişi dolayısıyla] sûreten mâ ile tenakkuşundan, ya’ni mütenakkiş olduğu sirişt ve halİKasından ‘ibâretdir. Lakin min ciheti’l-hilkatde ağılebdir ve tabiatü’n-nâr ve tabi‘atü’d-devâ dedikleri mülâbese-i mezkûre ile Hak Te’alâ’nın onlara idâ‘ ile mütekeyyif oldukları mizâcdır.*”

Beyitteki “tab” şairlik tabiatı manasında kullanılmıştır.

**sâf:** esasen bulanık olmayan, duru mâyi demektir.

**tab:** birlikte gelince tab-ı şairanenin parlaklığı demek olur.

**vassâf:** vasf eden, bir şeyin sıfatlarını yani ne halde olduğunu iyi anlayan ve söyleyen.

**vassâf-ı rûzgâr:** zamanın vassafı ki benim anladığıma göre devrin tarihini yazan, müverrih. Bir de “Şirazlı Molla Reşîdü’ddin Ebu’l-fazl”ın lakabıdır ki İlhanilerden “Sultan Muhammed Hudâ-bende”nin zamanında Cengizilerin tarihini yazmış ve eseri “Târih-i Vassâf” diye şöhret almıştır. Gayet koyu bir üslup ile yazılmış olan bu tarih, Yavuz’un gayet makbulü idi. Sefer ve hazarda onu yanında bulundurur ve okurdu. Türk nesrinin koyulaşmasına sebep olanlardan biri de yazıyı bu kitabın üslubuna benzetmek hevesidir.

Nedim, kasidesinin baş tarafında köşkün sahibi için “İstanbul kibarından biri” demişti. Bu beyitte de onu “vassâf-ı rûzgâr” diye ibham ediyor. Bu tabir, köşkün sahibinin ya ismine yahut vazifesine işaret olacak.

Osmanlı tarihinde Vassâf mahlaslı birkaç kişi var. Fakat Nedîm ile muasır olan Şeyhülislam Abdullah Vassâf Efendi.

[14] Biraz terceme-i hâl okumuş olanlar bilirler ki: Abdullah Vassâf Efendi Akhisarlı idi. Nitekim kendisi de

‘Abdî-i Hazîn-i Akhisârî

mısrıyla doğduğu yeri ve mahlaslarından birini haber verir. Bu zat, İstanbul’a gelip Rumeli kazakeri Kara Halil Efendi’ye intisap ile damadı ve 1110 senesinde imtihan ile müderris oldu. Selanik ve Mısır mollalıklarında bulundu. İki defa İran’a gönderildi. İkinci gelişinde Anadolu, sonra Rumeli kazaskerliğine, 1168 senesinde şeyhülislamlığa geçti. Pek az zaman içinde azledildi. Boğaziçi’nde ve Emirgan’daki yalına çekildi. 1174 tarihinde yüz yaşını geçkin olarak vefat eyledi.

Muallim Naci merhum “Osmanlı Şairleri” isimli eserinde Abdullah Vassâf Efendi için der ki: “*Müşârünileyh meşâyih-i İslâm’ın efâzülundan ma’dûd olmakla beraber kavî tabî’at bir şâ’ir olduğunu âsârıyla mertebe-i sübûta isâl eylemiştir. Divançesinden başka ‘Hayâl-i Behcet-âbâd’ nâmıyla yazdığı bin beyti müteceviz manzûme şâyân-ı mütâla’adır. Bu manzûme sezâ-vâr-ı iştihâr sâ’ir ba’zı âsâr gibi şöhret bulmamış ise de ashâb-ı tetebbu’un nazar-ı tecessüsünden nihân kalacak yer de bulmamıştır. Ba’zı ashâb-ı nühâ, Şeyh Gâlib’in meşhûr ‘Hüsn ü Aşk’ manzûmesi bir dereceye kadar olsun bu esere takliden yazılmış olduğunu iddî’â etmek isterler. Vâkî’â makâm-ı tahmîdde Vassâf’ın:*

*Hamd ana ki eyleyüb mürüvvet  
Hamd etmege verdi tâb ü tâkat*

demesine mümâsil olarak Şeyh’in:

*Hamd ana ki kıldı halka rahmet  
Tahmîdde ‘acze verdi ruhsat*

demesi gibi ba’zı emârât, bu iddî’âyı isbât edemese bile zihinleri tereddüde düşürebilir. İsbât etse de Vassâf’a peyrevlik etmiş olmak Şeyh’in şânına nakîsa irâ’e etmez. ‘Hüsn ü Aşk’ herhâlde ‘Hayâl-i Behcet-âbâd’ gibi birkaç manzûmeye mu’âdil tutulabilir.”

Abdullah Vassâf Efendi’nin 1174 tarihinde yüz yaşını geçkin olarak öldüğü bilinince Nedîm’in “vassâf-ı rûzgâr” demekten maksadı o olacağı hatıra gelir. Fakat yine Nedim o “vassâf-ı rûzgâr”ın “hem-nâm-ı fahr-i âlem” bulunduğunu yani adının Muhammed yahut Ahmed olduğunu aynı kaside içinde haber veriyor.

[15] Hâlbuki Vassâf Efendi’nin asıl adı “Abdullah” idi. İsminin uymaması “vassâf-ı rûzgâr”ın Abdullah Vassâf Efendi olduğunda insanı acabaya düşürüyor. Sonra Nedim’in vefatı tarihi 1142, Efendi’nin şeyhülislamlığı ise 1168. Şairin irtihalinden 25 sene sonra şeyhülislam olan Abdullah

Vassâf Efendi Nedim'in hayatında o kadar yükselmiş ve şöhret kazanmış değildi. Lale Devri şairinin ise manevi büyüklükten ziyade maddi yüksekliğe ehemmiyet vermiş olduğu divanındaki kasidelerden anlaşılır. O hâlde “vassâf-ı rûzgâr” demekle zamanı vasf etmiş yani tarih yazmış olan bir zatı mı kastetmişti?

12/18'nci asırda resmî ve şöhretli müverrih olarak başlıca iki adam var ki biri müverrih Râşid, öbürü Çelebizâde İsmâil Âsım. Fakat Çelebizâde o sıralarda yükselmemiş bulunduğu cihetle Nedim'in bu kadar iltifatı ona da çok göreceğini sanıyorum. O hâlde Müverrih Râşid kalıyor.

Malumdur ki “Târih-i Râşid” unvanıyla resmî bir tarih kaleme almış olan Muhammed Râşid Efendi, Malatyalı Hoca Mustafa Efendi'nin oğludur. Kendi de ulemandı. Alelusul müderrislik ve kadılık ettikten sonra Anadolu kazaskerliğine kadar çıkmış ve 1147'de vefat etmişti.

Asıl adı Muhammed yani (hem-nâm-ı fahr-i âlem) olan Râşid'in yazdığı eser “Na'îmâ Tarihi”ne zeylidir. 1071 senesinde başlar 1134 senesinde biter. Çünkü müverrih o sene Halep mollalığına tayin edilmiş vakanüvisliğe de Çelebizâde İsmâil Âsım Efendi getirilmiştir. Râşid Tarihi'nin beşinci cildi olmak üzere “Matbaa-i Âmire”de basılmış olan kısmın sonunda ve “Hâtıme der-ahvâl-i mü'ellif-i fakir” serlevhalı bahiste Râşid Efendi eski tarih yazarlarla kendisinin gördüğü iltifatı mukayese eder ve hulâseten der ki:

*“Kara Çelebizâde Abdulaziz Efendi yazdığı târihi dördüncü Mehmed'e takdîm edince mükâfat olarak kendisine şeyhülislâmlık pâyesi verildi ve bütün kazaskerlerin üst yanına geçirdildi. 'Amcazâde Hüseyin Paşa' sadrazamlığında Na'îmâ'yı vak'anüvis ta'yin etti. Parça parça atıyyelerinden başka müverrihe İstanbul gümürüğü hâsılâtından günde 120 sağ akçe vazîfe tahsis eyledi.*

*1126 senesinde vak'anüvislik bana verildi, arpalıklar tevcih ve medresem terfî edildi. Dâmâd İbrahim Paşa'nın vakıfları için yazdığım üç kut'a vakıfnâmenin mükâfâtı olmak üzere [16] kîse kîse altın ihsân olundu. Takdîm eylediğim kasîdeler ve târihler üzerine birçok in'âm ve ihsân gördüğüm gibi pâdişâhın atıcılığı dolayısıyla yazdığım târih mukâbilinde câ'ize aldım, İstanbul'da Kismet-i 'Askeriyye Mahkemesi ile Ayasofya müderrisliğine ta'yin edildim. Daha sonra Haremeyn müfettişi, altı ay geçince de Halep mollası oldum.”*

Gördüğü iltifatlardan böyle şükran ile bahs eden Râşid, İran'a sefir olarak gönderilmişti. Çelebizâde İsmâil Âsım Efendi Tarihi'nde ve 1141 senesi vekayii sırasında “Elçi şoden-i Râşid Mehmed Efendi be-cânib-i İsfahan” başlıklı bir bahis açar. İran'ı zapt etmiş olan Afganlı “Eş-ref Şâh”ın Sünni ve Osmanlı devletiyle hem-mezhep bulunması dolayısıyla iki taraftan elçi gönderilmesi lazım geldiğini, “*Namzed-i hidmet-i sefâret olan merd-i sâhib-i haysiyyetin tîz-fehm ve hâzır-cevâb ve istiğnâ ve 'âli-cenâblıktan ma'adâ 'ârif-i esrâr-ı devlet ve vâkıf-ı etvâr-ı mezheb ü millet olması*” icap ettiğini söyleyerek Râşid Efendi'nin bu vasıfları haiz olması münasebetiyle sefir tayin edildiğini söyler.

Çelebizâde'nin ifadesine göre Mehmed Râşid Efendi, o sırada Halep Mollalığı'ndan infisâl etmiş olduğu için İstanbul'da bulunuyor ve “erkân-ı devletin” meclislerine devam ediyormuş. Rütbesi de “Edirne pâyesi” imiş. Sefâreti kararlaştırılınca rütbesi “Mekke-i Mükerreme pâyesi”ne çıkarılmış fakat sefirler askerî yahut mülkî sınıf erbâbından olageldikleri için Râşid Efendi'nin Mekke pâyesi “Rumeli Beylerbeyliği”ne tahvil edilmiş, kendisine sefaret hilati giydirilmiş, 30000 kuruş harcırahtan başka Kapudan İbrahim Paşa'nın müsâdere edilmiş olan “vezaret takımı ile esbâb-ı ihtîşâmı tekmlî” olunmuş.

Râşid Efendi Üsküdar'daki İbrahim Ağa çayırına çadırlarını kurdurmuş, sefâret alayını padişah seyr etmek istediği için sefir efendi, Üsküdar'daki yalısından Beşiktaş'a geçmiş, padişah da “Dol-

mabahçe Köşkü”ne gelip oturmuş. Râşid Efendi, üç yüz kadar adamı ile alayını tertip etmiş, mücevherli kılıç ve tırkeş takınmış ve ağır takımlı bir ata binmiş olduğu hâlde köşke yaklaşınca inmiş, padişaha karşı yer öpmek suretiyle tazimde bulunmuş, o sırada kendisine ikinci bir hilat giydirilmiş ve Eşref Hân’a gönderilen nâme, bizzat Dâmâd İbrahim Paşa eliyle sefere teslim edilmiş.

İran’a gidip geldikten sonra da hizmetinin mükâfatı olarak İstanbul kadılığına getirilmiş.

[17] İsmâil Âsım Efendi’nin sözlerinden anlaşıldığına göre Râşid Efendi; ilmi, şiiri, idaresi dolayısıyla devlet adamlarının, hususiyle Dâmâd İbrahim Paşa’nın beğendiği ve sevdiği bir zat. Ondandır dolaylı bu kadar iltifat ve itibara nâil oluyor. Padişah ile sevgili damadı ve sadrazamının bu kadar mültefeti olan Râşid Efendi’nin mazhariyeti, İbrahim Paşa’nın perverdesi bulunan “Nedîm-i ayyâr”ı coşturmaz, efendinin Üsküdar’daki yalısı yahut yeni yaptırdığı bir köşk dolayısıyla onun methinde bir kaside yazdırmaz mı?

Ol hâce-i cihân kim zâtıyla oldu pür-zîb  
Menşûr-ı ‘izz ü câhın ‘unvân-ı iftihârı

“O vassâf-ı rûzgâr, bir hâce-i cihandır ki büyüklük ve mansıb fermanının unvanı onun zâtıyla süslenmiştir.”

**hâce:** hürmet ve tazim ifade eder bir kelimedir. Bizim eski “ağa”, “efendi”, “bey” hatta “paşa” kelimelerinin mukabilidir. Bir aralık İran’da vezirlere de “hâce” denilir bizde ise âlim ve muallimlere tazim kastıyla fakat telaffuzu değiştirilerek “Hoca Efendi” diye hitap edilirdi.

**hâce-i cihân:** 9/10’uncu asırda Fârisî inşasıyla fevkalade şöhrat almış bir edip. Hint hükümdarı “Behmen Şah” tarafından Fatih’e gönderilen ve bir sureti “Feridun Bey Münşeati”nda görülen nâme, bunun tarafından kaleme alınmıştır.

**zîb:** süs.

**pür-zîb:** süslü.

**menşûr:** ferman.

**unvân ve invân:** kitabın mukaddimesi, mektubun üstündeki adres.

**unvân-ı iftihâr:** bir kimseyi pohpohlamak için yazılan kelimeler, “şâir-i sihr-âferîn”, “edîb-i fezâil-karîn” gibi sözler.

Nedîm, “vassâf-ı rûzgâr” dediği zâtı inşâ, yani nesir yazmadaki mahareti dolayısıyla “hâce-i cihân”a benzetiyor, büyüklük ve mansıb fermanı dibâcesinin, onun unvân-ı iftihârıyla süslenildiğini söylüyor. Mehmed Râşid Efendi, İran’a elçi tayin olunduğu sırada ilmî rütbesi, Rumeli Beylerbeyliğine tebdil edilmişti. O rütbeyi hâiz olanlar hakkında ise: “*Emîrû’l-ümerâ’i’l-kirâm kebîrû’l-küberâ’i’l-fihâm zü’l-kadri ve’l ihtirâm sâhibü’l-‘izz ve’l-ihtişâm el-muhtass bi-mezîdi inâyeti’l-meliki’l-a’lâ...*” tarzında bir sürü lakırdı yazılıyordu.

[18] Hem-nâm-ı fahr-i ‘âlem kim nâmı ile oldu  
Mîhrin felekte mensûh İncil-i iştihârı

“O zât, hazret-i peygamberin adaşındır ki nâmı ile güneşin felekte şöhrati İncilî mensuh olmuştur.”

Şair demek istiyor ki: Methettiğim zatın adı o kadar parladı ve o derece duyuldu ki onun iştihârına karşı güneşin felekteki şöhrati, İncil gibi hükümsüz kaldı.

Burada güneşin iştihârını İncil’e benzetiyor. “vech-i şebah” olmak üzere İncil’in pek ziyâde ün almış bir kitâb olması hatıra gelir. Sonra Kur’ân’ın nüzûlüyle İncil’in mensûh olması gibi

memdûhun iştihâriyle güneş de o parlak şöhretini kaybetti diyor. Rivâyet-i meşhûreye göre Hazret-i İsa dördüncü kat gökte imiş. Eski heyetçilere göre güneşin medârı da orasıdır. İncil Hazret-i İsa'nın kitabı, güneş ise onun komşusu bulunmak dolayısıyla uzak bir münasebet de düşünülebilir. Yahut benim anlayamadığım başka bir nükte kastedilmiştir.

Müslümanların da tasdik ettiği veçhile İsa Peygambere “İncil” isimli bir kitap nâzil olmuştur. Lakin bu kitap, Kur’ân gibi dikkat ve ehemmiyetle toplanmadı. Hazret-i İsa’dan sonra onu görmüş yahut görenleri görmüş olanlar tarafından Rûhu’llâh’ın hayatını ve bazı kelimâtını hâvî olmak üzere “İncil” adlı ve tarih kılıklı kitaplar yazıldı. Bunların içindekiler birbirini tutmadığı için okuyan Hristiyanları şaşırtıyordu. Nihayet “Matta” “Markus” “Luka” “Yuhanna” isimli dört kişinin yazdıklarını İncillerin en doğrusu olarak kabul ettiler. Bunlara “A’mâl-i Rüsûl” “Resâ’il-i Havariyyûn” ve “Apokalips” unvanlı eserleri de ilave ettiler. Hepsine birden ve “Ahd-i Atik” denilen “Tevrât Takımı”na teşbihen “Ahd-i Cedîd” adını verdiler.

İncillerin en doğrusu sayılan dört kitabın münderecatı da birbirinin aynı değildir. En eskisi “Matta”nın yazdığıdır ki Hazret-i İsa’dan 8 yahut 12 yıl sonra kaleme alınmış. Aslı Süryânî yahut İbrânî yahut Keldânî yahut Ârâmî olarak yazılmış. Sonra Yunancaya ondan da başka dillere tercüme edilmiş. Fakat gerek “Matta”nın yazdığı, gerek -mütercimi bilinmeyen- Yunanca tercümesi kaybolmuş. Muharriri bulunan Matta havâridir. Hazret-i İsa’yı sonradan tasdik etmiş ve maiyyetinde pek az müddet kalmış.

İkincisi “Markos”un İncil’idir ki muharriri havârî değildir. “Batros” yani “Sen Piyer”le görüşmüş, birlikte Roma’ya gitmiş. Ondandır işittiklerini Hazret-i İsa’dan on sene sonra Yunanca olarak yazmış.

[19] Üçüncüsü “Luka”nın İncil’idir ki Yunanca yazılmış. Luka da İsa’yı görmemiş, Batros’un delâletiyle Hristiyan olmuş, “Ahd-i Cedîd”e idhâl edilen “A’mâl-i Rüsûl” kitabını da bu yazmış.

Dördüncüsü “Yuhanna”nın İncil’idir ki bu da Yunanca yazılmış. Muharriri olan “Yuhanna” havârî ve Hazret-i İsa’nın teyzesinin oğlu imiş. “Apokalips”i de Yuhanna telif eylemiş.

Bu en doğru İncillerin içindeki aykırılıklar, İslâm müellifleri tarafından bulunur meydana konulmuştur. Son zamanlarda “Hindli Rahmetu’llâh”ın “İzhârûl-Hakk”ı ile merhum “Ahmed Midhat”ın “Müdâfa’alar”ı bu yolda birçok tetkik ve tenkidi hâvidir.

Guyâ gelir ‘Utârid teslis-i Müşteriye  
Aldıkca geh benâna kilk-i sühân-güzârı

“O zât, sözü hakkıyla yazan kalemini eline alınca Utarid Müşteri ile teslise gelmiş olur.”

**Utârid:** malûm seyyâre.

**debîr-i felek:** yani feleğin kâtibi sayılır.

**Müşteri:** bu da bir seyyâre. Feleğin müdebbiri, kadısı itibar olunur.

**teslis:** husûf dâiresi üzerinde iki seyyarenin arasında 120 derece mesafe bulunmak.

**geh:** bazen.

**kilk:** kalem.

**(sühân) (güzâr):** İfâ ve icrâ demek olan (güzârden) masdarından emir ki evveline bir isim gelince vasf-ı terkibi olur.

**sühân-güzâr:** söz ifâ eden, yani hakkıyla yazan ve ifade eyleyen demektir.

Bu beytin mealini anlayabilmek için “heyet” ve “tencîm” ilimlerine dair bir parça olsun bilgi edinmek lazımdır. Her ikisinin de mütehasısı bulunan Bay Sadi oğlumuzdan bu hususta kısaca



malumat istemişim. [20] Cevap vermek lütfunda bulundu. Ben de o cevabı aynen buraya naklettim.

“Müneccim: ilm-i tencîm = Astrologie ile meşgul olandır. Bunu heyet-şinâs Astronome ile karıştırmamalıdır.

Müneccim = Astrologue: Şems, Kamer, Utarid, Zühre, Mirrih, Zühal, Uranüs, Neptün seyyârelerinin ve bunların evzâ ve harekâtının hayvanlara, insanlara, bilhassa büyük kimselere müessir olduğu kanaatindedir.

Uranüs seyyaresi 18’inci, Neptün seyyaresi de 19’uncu asırda keşfedildiğine göre eski müneccimler ancak -şems ve kamer dâhil olduğu halde- yedi seyyarenin hareketlerinden birtakım hükümler istihraç etmeye çalışmışlardır. Uranüs’ün keşfi, buhar makinelerinin icadı, Neptün’ünki de elektriğin ihtirâ’ı ile alakadar bulunduğu muasır Avrupa müneccimlerinin başlıca itikadındandır. 1930 senesinde keşfolunan Plütön seyyaresi de beşeriyet için yeni bir devrenin açılmasına bâis olacağını iddia ediyorlar.

Malumdur ki kudema, Batlamyus sistemini kabul etmişti. Arzı merkez-i âlem addedip şemsi onun etrafında hareket ettiriyordu. Şemsin bir senede arz etrafındaki zahiri harekâtı neticesi olarak çizdiği dâireye “dâire-i husûf = Ekleptik = Ecliptique” ismi verilir. Bu, tam bir dâire değildir, bir kat’-i nâkıstır. Mamafih bu husus, kudemaca bilinemediğinden dâire-i husûf’u tam bir dâire olarak kabul edip onu 360 dereceye taksim eylemişlerdi. Diğer seyyarelerin medârı da -kamer de dâhil olduğu halde- dâire-i husûftan çok uzaklaşmadığından bunun üzerinde bulunan sûret-i kevkebiyye = Constellation müneccimler indinde son derece ehemmiyet kesbetmiştir.

Yıldızları yek nazarda kolayca tefrik için sema “sûret-i kevkebiyye”lere taksim olunmuştur. Gökyüzünün muayyen kısmındaki parlak yıldızları birbirine bağlayan hatlar tasavvur edilecek olursa bunlar, heyet-i umûmiyyeleri itibarıyla bazı hayvan, nebat ve eşya şekillerini andırır. [21] Kurûn-ı ûlâda muhtelif kavimler kendi itikat ve düşüncelerine göre “sûret-i kevkebiyye”ler icat etmişlerdir. Bugün kullanılan şekillerin kısm-ı azamı eski Yunanlıların vazettikleridir. Yunan ve Roma ilmini Avrupa’ya tanıtan Araplar bu “sûret-i kevkebiyye”leri kabul eylemişlerdir. Parlak yıldızlara verdikleri isimler tahrif olunarak istimal edilmektedir. “Vega = Nasrü’l-vâki”, “Altair = Nasrü’t-tâ’ir” gibi.

“Dâire-i husûf”un sekiz buçuk derecelik genişliğindeki mıntıkasına “mıntikatü’l-bürûc” ismi verilir ki buna isabet eden “sûret-i kevkebiyye” on iki tanedir. “Hamel”, “Sevr”, “Cevzâ”, “Seretân”, “Esed”, “Sünbüle”, “Mizân”, “Akreb”, “Kavs”, “Cedy”, “Delv”, “Hût”.

“İlm-i hey’et”te “itidâl noktalarının ric’atı” diye bir bahis vardır. İlbahar, şemsin “Hamel” “sûret-i kevkebiyyesi”ne dâhil olduğu vakit başlardı. Bu hal bundan iki bin sene evveli için vâki idi. Lakin “itidâl noktaları”nın -“mu’addelü’n-nehâr” dâiresi ile “dâire-i husûf”un “tekâtü noktaları”- ric’atı, yani seyyarelerin Garb’dan Şark’a doğru olan hareketlerinin hilafına Şark’tan Garb’a ilerlemesi ve 26000 senede bir devir yapması yüzünden bu noktalar yukarıda söylenilen on iki “sûret-i kevkebiyye” üzerinden geçecektir. Buna binaen ilkbaharın başlangıcında Şems, “Hamel”de değil daha geride yani “Hût sûret-i kevkebiyyesi”ndedir. Mürûr-ı zaman ile bu tehâlûf çoğalmış olacağından “mıntikatü’l-bürûc”un -müneccimlerin itikadına göre- tesirâtı değişmek ihtimali vardır. Hâlbuki ehemmiyeti hâiz olan sitârelerin evzâ ve harekâtıdır.

“Sûret-i kevkebiyye”lerden sarf-ı nazar olunarak “dâire-i husûf” on iki kısma ayrılmış ve bunlara “burc” ismi verilerek “itidâl-i rebî’î noktası”ndan itibaren başlanılıp eski on iki “sûret-i kevkebiyye”ye nispet olunmuştur. Bu suretle mesela “Hamel Burcu” “Hût sûret-i kevkebiyyesi”ne tekâbül eder.

Bu izahatı vermektan maksat “burc” ile “sûret-i kevkebiyye” tabirlerinin birbirinin aynı olmadığını anlatmaktır. “Burc”un asıl tarifi şöyledir: “küre-i semâ” kutuplar hattından geçen müsteviler ile on iki kısma “portakal dilimleri gibi” ayrılırsa her bir dilime “burc” ismi verilir.

[22] Bu anlaşıldıktan sonra eski müneccimlerin kullandıkları “nazar” ve “ittisâl” tabirlerini izah edelim: Yedi\* seyyarenin her biri mizacı dolayısıyla “sa‘d” veya “nahs”dır. Zühre ve Müşteri “sa‘d” Mirrih ve Zuhâl “nahs”dır. Üranüs ve Neptün ise Zuhâl mizacında fakat ondan on bir derecede “menhûs” olduğu muasır müneccimler tarafından kabul edilmiştir. Seyyârelerin “sa‘d” veya “nahs” olmalarından başka bir de birbirlerine “nazar”ları vardır. “Mıntikatü’l-bürûc” 360 dereceye taksim olduğuna göre: 180, 120, 90, 60 derecelik kısımlara sıra ile “mukâbele”, “teslîs”, “terbî” ve “tesdîs” ismi verilir. İki seyyarenin “dâire-i husûf” üzerindeki mesafeleri, söylenen bu derecelere müsavi olursa iki seyyarenin “mukâbele”, “teslîs”, “terbî”, “tesdîs” ile “nazar”ları vardır denir. Mukabele ve terbi “nazar-ı adâvet” teslîs ve tesdîs “nazar-ı meveddet”tir.

“Kıran” şemsten maada seyyarelerin ve kamerin bir derecede olmasıdır. Şems ile kamerin bir derecede bulunmasına “ictimâ” veya “mehak” tabir olduğu gibi şems ile diğer seyyarelerin “dâire-i husûf” üzerinde bir noktada bulunmaları haline de “ihtirâk” tesmiye edilmiştir.

İki “sa‘d” seyyârenin “kırân”ı “kırân-ı sa‘deyn” iki “nahs” seyyâreninki “kırân-ı nahseyn”dir.

“kırân” ve “ihtirâk” diğer “nazar”lardan daha mü’essir ve kuvvetli olduğuna ve ehemmiyet itibariyle “mukâbele”, “terbî”, “teslîs”, “tesdîs” geldiğine müneccimler itikat etmektedir.

Seyyarelerin aralarındaki bu “nazar”lara “ittisâl ile nazar” denir. Bundan başka bir de sırf “nazar” vardır ki kuvvet ve ehemmiyet ve derece-i te’sîr itibariyle biri birine münâsebeti olan iki seyyârenin vaz’ına denir. Müneccimlerin esas olarak kabul ettikleri “ittisâlsiz nazar ve nazarsız ittisâl olmaz” kâidesidir.

Yine müneccimlerin itikadına göre “Utarid”in “mensûbât”ı şöyledir:

[23] Utârid ne “sa‘d”dır ne de “nahs”dır. Ancak hangi seyyâre -eskilerin tabiriyle- hangi kevkeble “nazar” ve “ittisâl”ı olursa onun tabiatını alır. Yani “sa‘d” ise sa‘d, “nahs” ise nahs olur. Eğer yalnız bulunursa bulunduğu “burc”un tabiatı üzere olur. Mizacı: “bârid” ve “yâbis”dir. Envâ-ı renk ile mülevven, râyihâsı: karışık ve “sevdâvî”dir. Azâdan: damak, dudaklar, parmaklar ve dimağa mensuptur. İnsanlardan: ashâb-ı dîvân, vüzerâ, ehl-i hikmet, müneccim ve mühendise delildir. Eğer menhûs ve bed-hâl ise şairlere, yalan söyleyenlere delâlet edip mizaç cihetinden zeki, haris, hilekâr ve çok söyleyenlere işaretir. Hastalıklardan sara, cinnet ve malihulyaya âlâmettir. Mevzilerden: divanhane ve ibadethanelere mensuptur. Edyândan felsefeye, hikmete delildir. Şehir ve memleketlerden: Moğolların mahall-i zuhuruna, Türkistan ve civarına, Şam ve mağrip taraflarına nispet edilmiştir.

Müşteri “sa‘d-ı ekber”dir. Mizacı: mizac-ı ruh gibi “hâr” ve “râtıb” rengi: beyazdır. İnsandan: hükümdâra, şürefâyâ, imamlara, kadıllara, vezirlere ve diyânet sahiplerine zengin tâcirlere hazinedârlara delildir. Eğer menhûs olursa kendini beğenmiş, riyakâr sûfilere ve münafıklara mensuptur. Mevzilerden: ibadethane, cami ve medreselere, hazinelere, mamur ve âlî yerlere, güzel gözlü ve sarı saçlı insanlara, edyândan: dîn-i İslâm’a, şehir ve memleketlerden: Horasan, Yemen, Mekke, Medine ve mağrip taraflarına nispet olunur:

Utaridle Müşteri’nin teslîsi yani aralarında 120 derece (360/3 = 120) bulunması halinde biri birine “meveddetle nezâret”leri vardır, yani dostlukta bulunuyorlar demektir. Bu vaz’dan münecc-

\* Şems ve kamerle beraber diğer beş seyyâre.

cimler şu hükmü çıkarırlar: Âlimler ve sanatkârların kuvvet bulmasına, halkın rahatına, ticaretin inkişafına, ilmî ve edebî eserlerin çoğalmasına ve havaların latif gitmesine delâlet eder.

[24] İşte “Gûyâ gelir Utârid teslîs-i Müşterîye” mısra’ındaki Utarid’in Müşteri ile teslîsi eski müneccimlerce bu hükmü ihtiva eder. Üç parmak arasında tutulan kalemi Utarid’e nispet eden şair, onu “sa’d-ı ekber” olan Müşteri ile teslis ediyor diyerek -devrindeki müneccim itikadına göre- bununla ilmî ve edebî eselerin çoğalacağını anlatmak istiyor.”

Bay Sadî oğlumuzun derin bir vukuf ve büyük bir icaz ile yazdığı makale burada bitti. Verilen malumattan sonra bu beyit hakkında tarafımdan söylenecek söz de kalmadı.

Ol kîlk-i ter-zebân kim güftârı bahşîş eyler  
Dünyâya hûşe hûşe lü’lü-yi şâh-vârı

Tîrin zebân-şinâsı mahdûmu üstâdı  
Bircîs’in ‘akl u fikri hem-râzı müsteşârı

“Sözleri dünyaya salkım salkım şahane inci ihsan eden hazırcevap kalemi, Utarid’in lisanına aşınadır. Onun efendisi ve üstâdıdır. Müşteri’nin de akli, fikri, sırdaşı ve müsteşarıdır.”

**kîlk:** kalem.

**ter-zebân:** hazırcevap, fasih.

**güftâr:** söz.

**bahşîş:** atıyye, ihsan.

**hûşe:** başak, salkım.

**lü’lü:** inci.

**şâh-vâr:** padişaha layık, değerli.

**tîr:** Utarid seyyaresi: buna (debîr-i felek) yani feleğin kâtibi de derler, hesap ve kitap erbabının hâmisi addederler.

**zebân-şinâs:** bir lisanı bilip anlayan.

**mahdûm:** kendisine hizmet edilen muhterem zât. Ali Şîr Nevâyî, Divan’ının Dibacesinde şeyhi Molla Câmi’den bahsederken “... Cenâb-ı Mahdûmî Hazret-i Abdurrahmân Câmi...” der.

[25] Bir babanın oğlu için “bizim mahdûm” demesi de büyüyünceye kadar ona hizmet etmesi itibarıyladır.

**üstâd, istâd, usta:** muallim ve mürebbi.

**Bircîs:** Müşteri seyyaresi. Feleğin kadısı ve müdebbiri itibar olunmuştur.

**hem-râz:** sırdaş

**müsteşâr:** danışılan, re’yi sorulan kimse.

Nedim “vassâf-ı rûzgâr”ın kalemini hazırcevaplıkla tavsif eyledikten sonra onun mısra mısra nazmını ve satır satır nesrini salkım salkım inci dizilerine benzetiyor. Yine o kalemi feleğin kâtibi ve kadısı bulunan Utarid ve Müşteri seyyarelerinin muallimi, mahdumu, akli, fikri, sırdaşı ve müsteşarı yapıyor. Bu iki seyyarenin felekteki hayalî vazifelerine Şeyh Gâlib ve Bâkî:

‘Azm eyledi vahy-i vârid üzre  
Vardı felek-i ‘Utârid üzre

Çün geldi o şâ‘ir-i felek-câh  
Ol şâhdan oldı ma‘zeret-hâh

'Afv eyledi nâme-i siyâhın  
Hassân'e bağısladı günâhın

ve

Dest urmuş idi kilik-i şihâba debîr-i çarh  
Tuğra-nüvîs-i hükm-i Hudâvend-i 'ins ü cân

Tedbîr-i mu'zamât-ı 'umûr-ı cihân için  
Yakmışdı şem'-i fikreti Bircîs-i nükte-dân

beyitleriyle işaret eylemişlerdir.

Hem-vâre tâ ki kasr-ı çarhın ola müzeyyen  
Hışt-ı zer-i mihirden dîvâr-ı üstüvârı

Nazm-ı Nedîm gibi yümn ü sa'âdet ile  
Mısra'-ı bâbın ede dâ'im güşâde Bârî

*“Felek köşkünün sağlam duvarı, güneşin altın kerpiciyle süslü oldukça, yani gökyüzü kubbesi durduğu [26] ve onun üstünde güneş bulunduğu müddetçe -bahsettiğim köşkün- kapısı kanadını Allah, yümn ü saâdetle Nedîm'in nazmı gibi açık buldursun.”*

**hem-vâre:** daima demektir. Bununla ikinci beyitteki “dâ'im” kelimesi “haşv” teşkil etmiştir.

**tâ ki:** oluncaya kadar.

**kasr:** köşk. Cem'i “kusûr” gelir. Noksan manasına da gelen bu kelimeyi eskiler “kusûr-ı bî-kusûr” şeklinde kullanarak “cinâs” yaparlardı.

**çarh:** esasen “çark” dediğimiz dönen şey manasıdır. Eski heyetçilere göre yer sabit, gökler müteharrik olduğu için dönmesi itibarıyla semayı çarka benzetmişler, sonra müşebbehini hazf ile bir “isti'âre-i mekniyye” yapmışlardır.

**müzeyyen:** süslü.

**hışt:** kerpiç.

**hışt-ı zer:** altın kerpiç.

**mîhr:** güneş.

**üstüvâr:** muhkem, sağlam.

**yümn:** uğurluluk.

**mısra:** kapı kanadı.

**güşâde:** açık. Bunda hem “meftûh” hem de “şûh” meali vardır. “güşâde-meşreb” denilir ki şûh meşrep, açık meşrepli demektir.

**Bârî:** Hâlik.

Nedim, burada çarhı köşke, güneşi altın kerpice vasfettiği köşkün kapısı kanadını da kendi nazmına benzetiyor, benim beyitlerim nasıl güşâde ve neşeli ise köşk kapısının mısraı da öyle olsun diyerek bir “ihâm-ı tenâsüb” yapıyor.

Cârûbu zülf-i havrâ ferrâşı bâd-ı cennet

Derbânı 'izz ü devlet ikbâl perde-dârı

**cârûb:** süpürge.

**zülf:** şakaktan aşağı sarkan saç.

**havrâ:** kara gözlü kadın. Müzekkeri ahver, ikisinin cem'i de "hûr" dur. Şer'iyâtta "havrâ" cennet kızı, "hûr" cennet kızları manasınadır. İranlılar "hûr"u "hûrân" ve "hûriyân" diye ayrıca cem'lendirirler. Bizde ise "hûrî" diye müfred "hûrîler" şeklinde cem olarak kullanılmış.

[27] **ferrâş:** silip süpüren ve döşeyen.

**ferrâşet:** bu işleri yapma.

**ferrâşet-i şerife:** eskiden "Kabe" ve "hücre-i saâdet"'in süpürme hizmeti ki bazı kimselere teberrüken tevcih edilir ve eline berat verilirdi. Beratlı hüccet sahipleri, o vazifenin ifasına Mekke yahut Medine'de bulunan birini vekil tayin ederler, seneden seneye vekile birkaç para gönderirler, kendileri Hicaz'a giderlerse vazifelerini kendileri görürlerdi.

**derbân:** kapıcı.

**perde-dâr:** kapı perdecisi, hâcip, perde çavuşu.

**Nedîm'in Kasidesi Burada Bitiyor.\***

## KAYNAKÇA

- Ahterî Mustafa Efendi (2009). *Ahterî-i Kebir*. haz. H. Ahmet Kırkkılıç - Yusuf Sancak, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ali Sedad (1314). *Arûz-ı Osmânî*. İstanbul: Malumat Matbaası.
- Ceylan, Ö. (2007). *Tasavvufî Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Devellioğlu, F. (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- El-Fergânî (2012). *Cevami İlm en-Nucûm ve Usûl el-Harekât es-Semâviyye*. çev. Yavuz Unat, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2004). *Nedim Divanı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güleç, İ. (2010). "Klasik Türk Edebiyatı Metinleri Nasıl Şerh Edilmeli?". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.42, S.42, s.83-111.
- Halil Nihad (1338-1340). *Nedim Divanı*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- İpek, A. (2016). "Nedim'in Köşk Kasidesi'ne Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Nazirelerinin Tâhirü'l-Mevlevî Tarafından Şerhi". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, [TAED]*, S.56, s.981-1030.
- İpekten H. (2011). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kahraman, Â. (2010). "TâhirülMevlevî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. XXXIX, s.407-409.
- Kam, Ö. F. (1998). *Âsâr-ı Edebiyye Tetkikâtı Dersleri* (Edebî Eserlerin İncelenmesi). haz.

\* Bu ibare, Nedim'in köşk kasidesi şerhinin burada bittiğini belirtmek üzere -yine eski harflerle- Tâhirü'l-Mevlevî tarafından yazılmış olup ana metnin sonunda yer alan bir nottur.

- Ali Yıldırım, Elazığ: Türkiye ve Türk Dünyası İktisadî ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Elazığ Şubesi Yayınları.
- Kanar, M. (2003). *Örnekli Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Macit, M. (1997). *Nedim Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mengi, M. (2010). “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahli-  
li”. *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mütercim Âsım Efendi (2009). *Burhân-ı Katı*. haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mütercim Âsım Efendi (2013). *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît (Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi)*. haz. Mustafa Koç - Eyyüp Tanrıverdi, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 6 cilt.
- Onay A. T. (1996). *Türk Şiirlerinin Vezni*. haz. Cemal Kurnaz, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parlatır, İ. (2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Redhouse, J. W.(2011). *Turkish and English Lexion*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şemseddin Sami (1999). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şentürk, A. (1991). *Tahir'ül Mevlevî Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Tâhirü'l-Mevlevî (1329). *Tedrîsât-ı Edebiyyeden Nazm ve Eşkâl-i Nazm*. İstanbul: Mahmud Beg Matbaası, Marmara Üniversitesi Kütüphanesi Ziver Tezeren Kitapları, No: 130.
- Tahirü'l-Mevlevî (Tarihsiz). *Nedim'in Köşk Kasidesi ve Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın Naziresi*. İstanbul: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Fethi Sezai Türkmen Koleksiyonu, No 91.
- Tansel, F. A. (1955). “Namık Kemal'in Midilli'de Yazdığı Manzum ve Mensur Eserler”. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, XII, s.57-90.
- Tarlan, A. N. (1981). “Metinler Şerhine Dair”. *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2004). *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2005). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

## ÖZ

### NEDİM'İN “KÖŞK KASİDESİ”NİN TÂHİRÜ'L-MEVLEVÎ TARAFINDAN ŞERHİ

Klasik Türk Edebiyatı bünyesinde vücuda getirilen manzum ve mensur eserler kadar bu eserler üzerine yapılan şerh çalışmaları da önem arz eder. Osmanlı medeniyet dairesi içerisinde yer alan eserlerin kimi zaman okurlar için bazı belirsiz anlam alanları oluşturması, klasik

Türk şiirinin Arapça ve Farsça ağırlıklı bir dil kullanmasından ziyade bu şiirin kültürel arka planına, hayal dünyasına, mazmunlarına özetle söz konusu medeniyet dairesine tam olarak nüfuz edememekle alakalıdır. Bu manada şerh kitaplarının zikredilen medeniyet dairesine nüfuz etmede ne denli önemli bir vazife yerine getirdikleri âşikârdır. Bu makalede; edebiyat tarihçisi, şair, yazar, mesnevîhân, mutasavvîf ve müderris olma gibi pek çok vasfı şahsında birleştiren son dönem Mevlevîlerinden Tâhirü'l-Mevlevî (1877-1951)'nin, Nedim'in "köşk kasidesi"ne yapmış olduğu eski harfli şerh, yeni yazıya çevrilerek araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. Çeviri yazısı yapılan metin Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Fethi Sezai Türkmen Koleksiyonu 91 numarada kayıtlı olup Tahirü'l-Mevlevî'nin kendi el yazısıyla ve rika hattıyla yazılmıştır. Örnek olmak üzere makalenin sonuna eski harfli metinden iki sayfa alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Nedim, Köşk Kasidesi, Tâhirü'l-Mevlevî (Olgun), Şerh.

### **ABSTRACT**

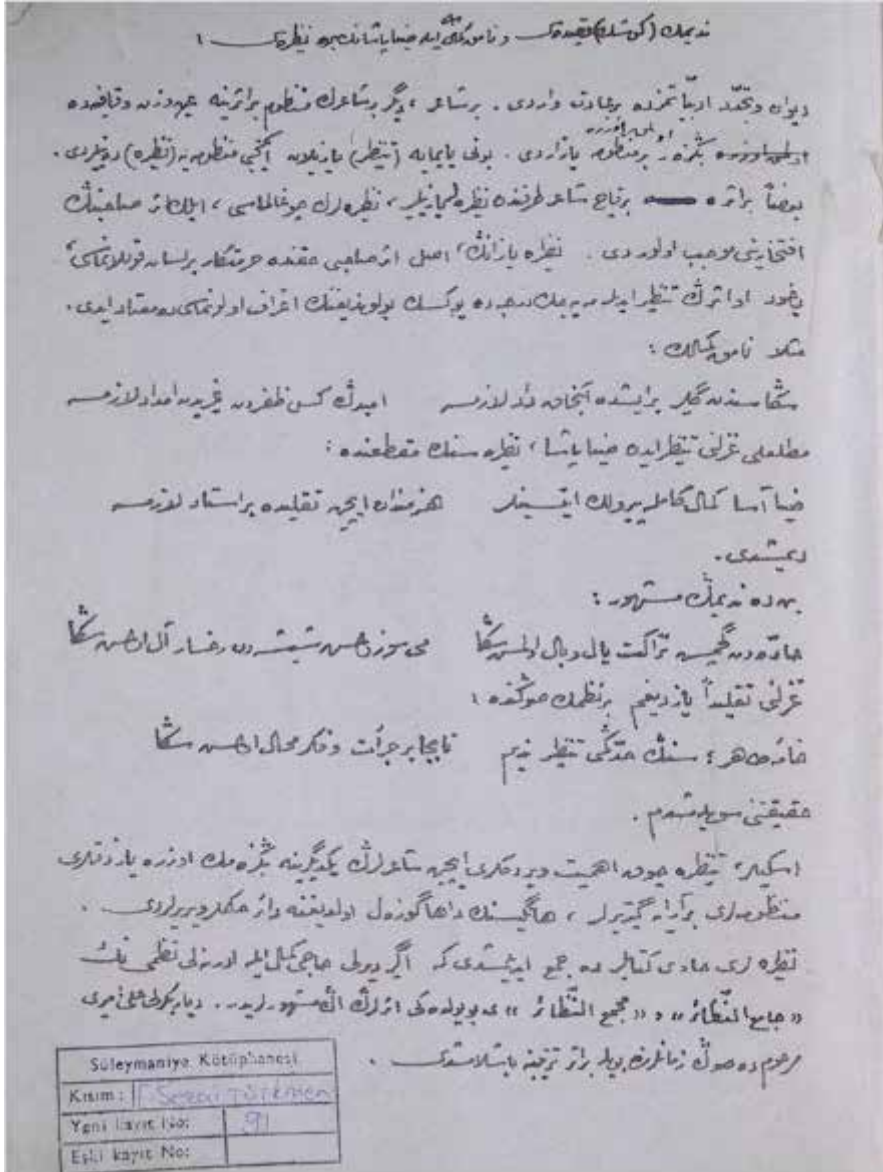
#### **TAHIRU'L-MEVLEVI'S ANNOTATION ON NEDIM'S "MANOR EULOGY"**

In addition to the verse and prose works composed in Classical Turkish Literature, the annotation studies on them are of equal significance. The occasional obscurity of these works of Ottoman civilization for readers, although it may seem to result from the heavily Arabic and Farsi dialect of classical Turkish poetry, in fact stems from the cultural background, imagination and metaphors, namely the fact that it cannot penetrate totally to the addressed literary circles. Therefore, it is clear that annotation books possess a vital role in reaching the aforementioned audience. This article presents researchers with literary historian, poet, writer, mathnawi-reciter, mystic, professor and a man with many more qualifications, Tahiru'l-Mevlevi's (1877-1951) annotations in old Arabic letters on Nedim's "Manor Eulogy" converted into the current letters. The translated text is recorded as item 91 in Fethi Sezai Turkmen Collection at Sulaymaniyah Manuscript Library and was written in Tahiru'l-Mevlevi's own handwriting in *rika* calligraphy. Two pages of the original text in old letters are presented as samples at the end of this article.

**Keywords:** Nedim, Manor Eulogy, Tahiru'l-Mevlevi (Olgun), Annotation.

## EK 1

## Eski Harfli Metinden Örnekler







## KİTAP TANITIM

### **Polastron, Lucien X. (2015) Kitap Yakmanın Tarihi (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Everest Yayınları. ISBN: 9786051418605, 390 sayfa\***

Kitabı okumak, kitabı sevmek onu ruhunda hissetmek etrafında olup bitenleri soyutlayarak anlatmak isteyen insanoğlunun binlerce yıllık mücadelesinin en üst aşamasında olmanın gururu ile çevrelenmiş durumdadır. Merak dürtüsünün etkisinden kurtulamayan tarih; kültürü, uygarlığı, doğayı, canlıları anlatan çeşit çeşit kitaba sahip olmanın yanında o kitapları kontrol altına almak isteyen romanlara konu olmuş acımasız iktidar hırsına da sahiptir. *Ray Bradbury* 1951’de yayımladığı *Fahrenheit 451* adlı distopyasında gelecekte kitapların başına neler gelebileceğini gözlerimizin önüne sermekteydi. Bağımsız düşüncenin ve kitap okumanın toplumda kargaşa ve mutsuzluğa yol açtığına inanan distopik devlet gücü tarafından bütün kitaplar yasaklanmış ele geçirilenler ise İtfaiyeciler adı verilen geniş yetkilerle donatılmış bir örgüte yaktırılmıştır. *Aldous Huxley*’in 1931’de kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünya’da Vahşi*’nin *Denetçi* ile girdiği tartışma kitap ile iktidar arasındaki ilişkiyi *Ray Bradbury*’den daha erken işlemiştir. Bilimin ve teknolojinin hâkim olduğu yenedünyada dinin yerini irdeleyen *Denetçi* için eskinin yaratıcısını işleyen eserler kasada kalmalı, kendisini yoklukla gösteren yaratıcıya ise fırsat verilmeliydi. *George Orwell*’ın 1948’de yazdığı *1984* ise şüphesiz ki distopyanın en fazla önemsenen romanı olarak yerini hâlâ korumaktadır. 1984’te kitap ve dergilerin *Büyük Biradere* uygunluğunu denetleyen bir memurlar ordusu vardı. Romanda kitaplar, dergiler, broşürler, afişler, filmler, karikatürler ve fotoğraflar sürekli gözden geçirilerek partinin ihtiyaçlarına uygun hale getiriliyor, tarih gerektiği zaman siliniyor, gerektiği zaman ise çıkarlara uygun şekilde yeniden yazılıyordu. Sorun yarattığına inanılan yazılı metinler ile partinin önce düzeltip sonra yanlışlığına kanaat getirdiği belgeler ise büyük fırınlarda yakılıyordu. *Adil Yakubov*’un 1974 yılında yayımlanan *Uluğ Bey’in Hazinesi* adlı eserinin iki hazinesinden birincisi *Semerkant Rasathanesi*’nin kütüphanesinde bulunan dört bir yandan toplanmış kitaplar ve risalelerken ikincisi Timurlenk’ten kalma çok kıymetli taşlardı. Bir devlet adamı olarak *Uluğ Bey* yaşanan taht kavgaları arasında kütüphanenin başına geleceklerden korktuğundan *Ali Kuşçu*’ya kütüphanesini kurtarması için emanet eder. Böylece binlerce yıldır yaşanan iktidar-kitap çatışmasının bambaşka bir örneği yeniden başlar.

Kurgulara konu olan bu kitap yakmanın ya da kitabı kendi çıkarlarına uygun hale getirmenin

\* Bu kitap tanıtım yazısı Ümüt Akagündüz tarafından yapılmıştır (Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, [uakagunduz@ankara.edu.tr](mailto:uakagunduz@ankara.edu.tr)).

bir tarihi yok mu? *Lucien X. Polastron* tarafından kaleme alınan *Kitap Yakmanın Tarihi* adlı eser içeriği ile zihnimizin ihtiyaç duyduğu bilgileri fazlasıyla karşılamakta. 2004 yılında yayımlanan bu eser, *Aziz Ufuk Kılıç*'in güçlü ve özverili çevirisi sayesinde 2015 yılında *Everest Yayınları* aracılığıyla bilgi dağarcığımızın hizmetine sunulmuştur. On iki bölüm başlığından, üç ekten, seçilmiş zamandizinden ve kaynakçadan oluşan eser antik dönemin yakılan kütüphanelerinden 2003'te Amerikalılar tarafından yağmalanan Irak kütüphanelerine kadar geçen süreci içinde yaşadığımız yerkürenin bütün uygarlıklarına değinerek ele almakta.

Aslında eserin ismi sadece kitap yakmanın tarihi olarak değerlendirilmemelidir. Eserin içeriğine indikçe fark ediyorsunuz ki bu eser, sadece kitapları yakmanın, yok etmenin tarihi değil kitapları çalmanın ya da kitapları kurtarmanın da tarihidir. Eserin her noktasında kitapları yakanları, çalanları ve kurtaranları görerek insanlık tarihine bambaşka bir gözden bakmaktasınız. Ama bütün bu yakma, çalma, kurtarma sürecinin her aşamasında size eşlik eden ise iktidar ile kitap arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen çatışmadır.

Polastron'un eserinden anlıyoruz ki savaşların, taht kavgalarının, daha fazla güce sahip olma hırsının yol açtığı karmaşada kitapların zararına inananlar ile onun yararına inananlar arasındaki ilişki oradan oraya savrulmuştur. Kitap onu yakmak isteyen için bile bir güçtür. Ama kitabı yakan, kontrol altına alan, tek tip hale getiren, onu iktidarının gücüne bağımlı kılandır. Öyle ki benim kitabım en iyi kitaptır diyebiliyorsanız ve bu kitabı her tarafa yayıp ona inandırabiliyorsanız gücünüzün merkezi etrafında toplanan siyasal erke sağladığımız olanaklar, çok yönlü fikirlerin ve tartışmaların hâkim olduğu bir dünyadan daha fazla olacaktır. Şüphesiz ki dinler ile kitap arasındaki ilişki bu durumu somutlaştırmaktadır. Her dinin sahip olduğu ve doğruluğuna mutlak surette inandığı bir kitabı vardır ki o kitabın çeperinde var olabilecek kitaplar ancak ondan referans alabilmektedir. Ne yazık ki kitap yakmanın artan boyutları dinlerin tek bir tip oluşturma politikaları ile doğru orantılıdır. Tarihin yanan, kül olan kitapları antik dünyanın birikimini silmek isteyen tek tanrılı dinlerin icraatları ile çevrelenmiştir. *Cesur Yeni Dünya'nın* Denetçisi için önemli olan bilim karşısında kontrol altına alınan din iken tarihin bize söylediği din tarafından kontrol altına alınmaya çalışılan bilimdir. Ama iktidar hırsının gölgesi altında ne kadar kitap yakılırsa yakılsın kitabı koruyan, onun anlatmak istediklerinin çeşitliliğini yaşatan bir ruh, hem dinlerin içinde hem de dinlerin dışında var olmanın bir yolunu bulabilmiştir. Çünkü iktidar onu ortadan kaldıran yeni bir iktidar gücüne kadar var olmandır. Yani savaşların, kavgaların yarattığı ortamda devletler yıkılmış, yeni devletler ortaya çıkmış, yeni anlayışlar gelişmiş kitaplar ise ya kurtarılmış, ya çalınmış ya da yakılmıştır. Ama her ne olursa olsun iktidar hırsı ile kitaplar arasındaki tartışma bugünde olduğu gibi sürmüştür. Polastron'un eserinden yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki çalınan kitapların, yakılan kitapların karşısında kitapları kurtarmaya çalışanları tanımak insanın yüreğine su serpmektedir. Kitaba ve fikirlerin çeşitliliğine saygı duyan pek çok kişi ya da aileyi kitapları korurken görmek *Gertrude Burford Rawlings*'in Hristiyan Batı adlı yedinci bölümde söylediği "Öyleyse eski yazılardan bu kadar az kalmış olmasına değil, kalmış olmasına şaşırmanız gerekir" cümlesinin arkasında saklı olan gerçekliği açığa çıkartmaktadır. Özellikle Yirminci yüzyılda hız kazanan milliyetçiliği düşündüğümüzde durum daha da belirginleşmektedir. Bu dönemin bilim ve teknik aracılığıyla değişen koşulları dini dışarıda bırakarak yeni iktidar odaklarının kontrol çabasına paralel olarak yok edilen ama bir taraftan da yeni ideolojilerin ihtiyaçlarına uygun hale getirilen kitaplara yol açtı. Aslında saldırgan nokta yine aynıdır: Çeşitliliğin yol açtığı düzensizlik. Yirminci yüzyıl bilim, teknik ve anayasallaşma bağlamında yaşanan onca değişime rağmen kitap yakmak, çalmak, yağmalamak ile ilgili liberalizmden, nasyonalizmden, faşizmden ve komünizmden kaynaklanan bir dolu örnekle iç içedir. Belki de kitaptaki yüzlerce olaydan birkaç tanesine örneklemek küçük de olsa belli bir kanaatin zihnimizde yerleşmesine yardımcı olabilir.

M.Ö. 1352-M.Ö. 1334 yılları arasında süren hükümdarlığı sırasında çok tanrılı dinlerin ülkeye yarattığı kaosu sonlandırabilmek için tarihin bilinen en erken tek tanrılı din teşebbüsünde bulunan Firavun *Akhenaton*, ilk iş olarak Amon rahiplerinin bilgi dağarcıklarını imha etmişti. Tabii dediğimiz gibi kitap ile iktidar arasındaki ilişki iktidarımızın gücü ile paraleldir. *Akhenaton*'un ölümü sonrasında kurduğu *Amarna* Kenti yerle bir edilirken Aton dinine ait kitaplar da ortadan kaldırılmıştı. Yani güç değişirken kitapta değişir. Tabii antik dünya dediğimizde, antik birikimi bünyesinin her noktasına yerleştiren İskenderiye Kütüphanesi bambaşka bir yerdedir. Kitabı korumanın, kitabı çalmanın ve kitabı yakmanın ilk örneklerini içinde barındıran bu kütüphanenin memurlar ordusu dört bir tarafa dağılıp bilinen dünyanın değerlerini toplamaya çalışırken iktidarların ve dinlerin gözü hiçbir zaman ondan ayrılmaz. *Theodosius*'tan Hz. Ömer'e uzanan süreçte bu kütüphanenin başına gelen yakmalar ve hırsızlıklar şüphesiz ki insanlık tarihinin bir kısmının yetim kalmasına neden olmuştur. Öyle ki antik dünyanın birikimine ulaşmak için bugünün bilim adamları, arkeologları her türlü yöntemi kullanarak küçücükte olsa bir bilgi zerresinin peşinde koşmaktadırlar.

Orta Çağ'da da durum pek farklı değildir. 712'de Harzem'i ele geçiren *Kuteybe İbn Müslim*'in zorla şehrin dinini değiştirmesi ve binlerce insanı öldürmesi yeterli olmaz. Harzem kentini okuma yazmasız bir topluma dönüştürebilmek için bir taraftan Harzemlilerin kitaplarını yakar bir taraftan da Harezmi dilini bilenleri dört bir tarafa sürgün eder. Ancak yüz yıl sonrasında İslam hükümdarı *Halife Memun* ise dünyanın dört bir tarafından topladığı eserleri *Beyt el- Hikmesine* katarken antik dünyanın bilimine ve felsefesine bambaşka bir kapı aralar. İslamiyet'in kitap ve kütüphane birikiminin yerle bir edilmesi için ise *Hülagü*'yü beklemek gerekecektir. Bu bozkır komutanı Moğolların gücünü ve otoritesini bütün İslam coğrafyasına yaymaya çalışmakla yetinmemiş gittiği her kentin kütüphanelerini de kitaplarını da yerle bir etmiştir. Mezhep savaşları, Haçlı Seferleri, Moğol İstilasları derken İslamiyet'in girdiği durağanlıktan yakılan, yerle bir edilen kütüphanelerin sorumlu olmadığını kim söyleyebilir. Peki, Hıristiyanlık ne durumdadır? Hıristiyanlıkta ki mezhep savaşları ise antik dünyanın bir başka birikimini yerle bir etmektedir. Yıkılan Roma sonrasında baş tacı olan Konstantinopolis 1204'te Katolikler tarafından işgal edilirken yanan hem binalar hem de kitaplardır. 1453'te ise Rönesans'ın hizmetine girenler arasında sadece Bizanslı bilim adamları değil İtalyan kitapçılar tarafından kurtarılan ya da satın alınan Bizans kitap koleksiyonları da vardı.

Dünyanın uzak köşelerinden birisinde Japonya'da da durum farklı değildir. 16. yüzyılın güçlü hükümdarı *Oda Nobunaga* yozlaşmış ve akıldışı olarak nitelendirdiği Budistlere savaş açarak ordusunu üç bine yakın Budist tapınak, okul ve kütüphaneyi yakmakla görevlendirir. *Pizarro* İnka imparatorluğunu fethederken kitaplarla değil *quipu* adı verilen renkli, düğüm düğüm kurdelelerden oluşan koskoca salonlarla karşılaşır, ama bunların ne olduğunu anlamadığından hiçbir şey yapmaz. Ancak 1583'e gelindiğinde *Lima Konsili* bu düğümlerin sihirli reçeteler olduğunu düşünerek yakılmalarını emreder. Hâlbuki bunlar sihirli reçeteler değil lamaların sayılmasına ya da tarihsel ve göksel olayların çetelesinin tutulmasına yarayan sıra dışı bir bellek dizimidir. Tüm bunlar dört bir tarafta yaşanırken Rönesans'ın bilgi dağarcığı olan Floransa'da ise *Mediciler* dünyayı biriktiren bir kütüphane oluşturuyordu. Sadece bir kitapsever ya da okur olmayan *Cosimo de Medici* özverili bir kitap toplayıcısıydı da. Cosimo'nun torunu *Muhteşem Laurent* ise bir edebiyat ehli olarak Medici koleksiyonunu geliştirmek noktasında Cosimo'dan geri değildi. Ama yine de dönemin en büyük hümanist kütüphanesi İtalya'da değil Macaristan'daydı. *Bibliotheca Corviniana* 1526'da Kanuni Sultan Süleyman Buda ve Peşte'ye girene kadar bu unvanını korudu. Osmanlı fetih hareketinin hemen sonrasında yakılan ve satılan kütüphane bugün tahmini 14 ülkeye dağılmış durumdadır.

Fransız Devrimi'nin hemen sonrasında ortaya çıkan problemlerden birisi de eski düzeni temsil eden kitapların ve kütüphanelerin ne olacağıydı. Başlangıçta yakılan kitapların kataloglanarak zararlı olup olmadıklarının tespit edilmesi kararlaştırılırken bir süre sonra kitaplar kâğıt ya da askerlerin mermileri için külâh yapımında kullanılır. 1789-1803 tahminen on ila on iki milyon eser yerinden edilirken büyük kısmı zarar görür. Bununla beraber bu süreçten en zararlı çıkan Fransa'nın gelişkin kütüphaneler ağı olur. 1870'te ise Prusya ile Fransa arasında yaşanan savaş *Strasbourg'un* şehir kütüphanesini yerle bir eder. Tam bir ay süren bombardıman sonrasında kütüphane 400.000 kitabıyla birlikte yanar. Aslında bu XX. yüzyılın kitlesel yıkımlarının da habercisiydi; çünkü 1933'te iktidarı ele geçiren *Hitler*'in kitap yakmak konusunda geri kalacağını düşünmek mümkün değildi. *Marx*'tan *Freud*'a kadar uzanan pek çok düşünürün kitabı 1933 boyunca Almanya'da sistematik şekilde yakılır. Ama yine de Nazizm ile kitap arasındaki çatışma için İkinci Dünya Savaşı'nı beklemek gerekecektir. Şehirleri de savaşın vahşetine çeken bombardıman uçakları Almanların ulaştığı bütün kentlerde kitapları ve kütüphaneleri yerle bir eder. 1939'da Polonya'da 1.650.000 cilt içeren 251 *Yahudi Kütüphanesi*'nin *Naziler* tarafından yakılmasının hiçbir sakıncası yoktur. 1945 sonrasında *Sovyetler Birliği*'nin izlediği politikanın da pek farklı olduğu söylenemez. 1941'de zaten *Nazilerin* darbesini yiyen *Litvanya Milli Kütüphanesi* 1950'de *Sovyetlerin* izlediği politika ile daha fazla kan kaybeder. "Kütüphaneleri ideolojik olarak tehlikeli yayınlardan kurtaralım operasyonu" ile *Litvanya Milli Kütüphanesi*'nin otuz ton kitabı *Petrasiunia kâğıt* hamuru fabrikasına gönderilir. Çin'in kitaba ve kütüphaneye yaklaşımı da *Sovyetlerinkine* benzerdir. *Mao*'ya göre *marksist* olanlar hariç 1949'dan önceki tüm Çince kitaplar feodal ya da kapitalisti. Dolayısıyla halka açık kurumlarda hamur fabrikalarına gitmeyi bekleyen milyonlarca nadir kitap vardı. Pirinci bile kendisine yetmeyen bir ülkede genç yaşlı herkese bir kopyası bastırılan *Kızıl Kitap*'in kâğıdının nereden geldiği aşikârdır. 1992'de *Bosna Hersek*'te *Vijecnica Kütüphanesi*'nin başına gelen ise kitap yakmanın bizlere ne kadar yakın olduğunu gösteren en acıklı örnektir. Aslında *Sırplar* yüz binlerce Osmanlıca, Farsça, İbranice ve Arapça belgeyi yok ederken, kendi iktidar hırslarının altında *Balkanların* çok kültürlülüğüne darbe indirmeye çalışıyorlardı.

Polastron örneklediğimiz bu olayların çok daha fazlasını akıcı bir anlatımla kitabına dâhil etmiş durumdadır. İktidarlar, ideolojiler ve dinler arasında sıkışan kitapların geçmişine *Polastron*'un eserinden hareketle bakmak, insanlığın artık tamamen doğaya yönelmiş olan yok etme dürtüsünün bambaşka bir boyutunun anlaşılmasına şüphesiz ki yardımcı olmaktadır. Doğayı yok ederek içinde yaşadığı mekâna zarar veren, kitabı yok ederek ise belleğine darbe indiren insan, yakmaktan ziyade yaptıkça bir çıkış yolu bulacakmış gibi gözükmektedir. Unutmayalım ki içinde yaşadığımız ortamın yapıcılığını sağlayan koşullar büyük yığınların birikiminden doğan dahiler sayesinde var olmuştur. Bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan, yakılmasına rağmen söz söylemekten kaçınmayan kitaplar olmasaydı ne dâhilerimiz ne ütopyalarımız ne de distopyalarımız bize yeni bir düzen kurgulayabilirdi.

## KİTAP TANITIM

### **Şahin, Yüksel (2016) Her Yönüyle Günümüz Zonguldak İşlemeleri ve Replikaları. Ankara: Ürün Yayınları. ISBN: 9786059712422, 104 sayfa\***

Tekstil- moda tasarımı eğitimi alan ve uzun yıllar Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü'nde Folklor Araştırmacısı unvanı ile görev yapan Doç. Yüksel Şahin tarafından hazırlanmış olan *Her Yönüyle Günümüz Zonguldak İşlemeleri ve Replikaları* adlı kitap geleneksel tekstil el sanatlarımızdan olan işlemecilik konusunu klasik görüşün yanı sıra bir başka bakış açısıyla da ele almaktadır.

Kitapta, Anadolu'da geleneksel tekstil el sanatları arasında oldukça eski ve köklü bir geçmişe sahip olan işlemecilik konusu ele alınırken özellikle Zonguldak ve çevresinde yaşatılan “Hesap İşi” iğne tekniği ile yerli halk tarafından yaşatılmaya devam eden Zonguldak işlemelemleri araştırılmıştır. Bu arada konunun zenginliği nedeniyle bu alanda yetkin yazarların çalışmalarından büyük ölçüde yararlanılmıştır. Zonguldak Yayla Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi'nin “Yaşam Boyu Öğrenme Projesi” kapsamında çalışmalarına devam eden işleme atölyesi ve kursiyerleri bu çalışmanın gerçekleşmesindeki odak noktalarıdır. Yapılan çalışma, bir işleme atölyesinde gerçekleşen işleme faaliyetinin gelenekle olan bağı, işlemelemlerin özgünlüğü, tasarım ve uygulama bakımından hangi unsurların dikkate alındığı, işleme eyleminin sosyal, kültürel ve psikolojik etkileri bakımından dikkate değer veriler sunmaktadır.

I. Bölümde, işlemenin tanımı, tarihçesi, geleneksel kullanım alanları, teknik ve kompozisyon özelliklerine ait genel bilgilere yer verilmiştir. Bu bilgiler “İşlemenin Tanımı”, “İşlemenin Tarihsel Süreci”, “Türklerde İşleme Sanatı”, “Kültürümüzde İşlemenin Yeri ve Kullanım Alanları” ve “İşlemelemlerin Teknik ve Kompozisyon Özellikleri” başlıkları altında yer almaktadır. Yazar bu bölümde literatür ve alan araştırmasına dayalı kazanımlarını harmanlamıştır.

II. Bölümde , “Zonguldak ve Çevresinde Tekstil El Sanatları ve İşlemelemlik” başlığı

\* Bu kitap tanıtım yazısı Nuray Ayhan Yılmaz tarafından yapılmıştır (Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, [nuray.yilmaz@deu.edu.tr](mailto:nuray.yilmaz@deu.edu.tr)).

altında, Batı Karadeniz Bölgesine özgü dokumacılık, buna bağlı olarak gelişen tekstil el sanatları ve bölgede öne çıkan “işlemecilik” konularına yer verilmektedir. Aynı bölüm altında, Zonguldak’ta Yayla Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesinde yirmi iki yıldır faaliyetlerini devam ettiren, Yaşam Boyu Öğrenme Projesi İşleme Atölyesi ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Bu bölümde, atölye kursiyerleri ile yapılan görüşmelerden elde edilen sonuçlar, “Bir Terapi Olarak İşleme ve Aklın İşletilmesi” başlığı altında sunulmaktadır.

III. Bölümde ise “Replikalar (tıpkı yapım)” başlığı altında, özgün işlemlerin replikalarının yapılmasında dikkat edilen konulara yer verilmiştir. Çalışmada, geleneksel işlemlerin öğretilmesinde bilgi ve beceri aktarımını sağlamayı amaçlayan atölyenin, işlemeci potansiyeli ile bilgi ve becerilerinin daha ne kadar farklı biçimde değerlendirilebileceği üzerine de bir öneri geliştirilmiştir. Bu öneri, “Bir Araştırma Enstitüsü Kurulması ve Öneriler” başlığı altında yer almaktadır.

“Her Yönüyle Günümüz Zonguldak İşlemleri ve Replikalar” adlı kitabın önemi, Zonguldak ve çevresinde halen sürdürülmekte olan işlemler ve işlemeciliğe ait unsurların görsel ve yazılı olarak belgelenmesinin yanı sıra konuyu oluşturan işlemin “Bir Terapi Olarak İşleme ve Aklın İşletilmesi” başlığı altında modern dünya ve yaşamın dayattıkları karşısında gergin olan ve yaşamla başa çıkmakta sıkıntı yaşayarak asosyal bir yaşama sığınan insanlara bir tür sosyalleşme ve terapi önerisi taşımasıdır. Bu yazarın görüşüdür, ancak sıkıntılı ya da depresif durumlarda sanat ya da zanaat becerilerinin keşfedilerek kullanılmasının ne derece yararlı olduğu da bilinmektedir.

Ayrıca kitapta, el sanatlarına olan basit yaklaşımların uygarlık tarihinin gelişimiyle ters düştüğüne değinilmekte ve konunun eski bir üretim biçimi olarak el sanatlarının sanat, zanaat, *tekhne*/teknik, bilgi ve beceri kavramlarıyla olan bağdaşıklığından söz edilmektedir.

Son olarak çalışmanın önemini arttıran bir vurgu ise, tekstil el sanatlarının en önemli kollarından biri olan işlemler konusunda yazarın kapsamlı bir enstitü kurulması önerisidir. El sanatlarının ancak böylelikle yaşatılabileceğini, kültürel bellekte yer alan haliyle kültürün yaşatılmasına da katkı vereceği üzerinde duran yazarın bu önerisi kitapta yer alan örnekler, belgeler ve replikalarla böyle bir enstitü oluşumunun prototipi olarak değerlendirilebilir.

## KİTAP TANITIM

### **Özbay, Ferhunde (2015) Aile, Kent ve Nüfus. İstanbul: İletişim Yayıncılık. ISBN: 9789750518386, 352 sayfa\***

Nüfus sadece sayısal veriler sunmakla kalmamakta tarihsel olarak incelendiğinde toplumsal değişim ve dönüşümlerin resmini çizmekte ve analizlerine imkân vermektedir. Ferhunde Özbay tarafından yazılan *Aile, Kent ve Nüfus* ise nüfusa bu bakış açısı ile yaklaşmayı sağlayan ve nüfus verilerinin toplumsal gösterge olarak ele alındığı bir kitaptır. Özbay, nüfus yapısındaki değişimleri Cumhuriyet döneminden başlayarak tarihsel bir boyut ile ele almaya ve çok yönlü bir şekilde demografik verilere açıklık getirmeye çalışmıştır. Yazar, nüfus sosyolojisinin nüvelerini barındıran bu kitabında nüfus üzerine kaleme almış olduğu makalelerine yer vermiştir. Kitapta üç bölüm yer almaktadır. Bu bölümlerin başlıkları şu şekildedir: “Aile”, “İstanbul Nüfusu ve Göçler” ve “Nüfus ve İktidar”.

Özbay, birinci bölümün “Kırsal Kesimde Toplumsal ve Ekonomik Yapı Değişmelerinin Aile İşlevlerine Yansıması” başlıklı ilk makalesinde kırsal kesimdeki ailenin temel işlevlerini ve bu işlevlerin zamanla nasıl değiştiğini ele almaktadır. 1984 yılında basılan bu makalenin verileri 1979 yılında gerçekleştirilen, kırsal Türkiye’de 24 köyü içeren bir alan araştırmasına dayanmaktadır. Özbay, makalesinde “tek bir aile kavramı çerçevesinde ailenin değişiminin tartışılmaya çağını ve sanayileşme, kapitalistleşme sürecinin henüz başlarındaki Türkiye’de toplumsal yapıdaki çeşitlenmelerin farklı yörelerdeki ailelerin yaşam biçimlerini farklı biçimlerde ve ölçülerde etkilediğini” göstermek istemiştir (2015: 14). Kırsal kesimde yaşayan ailelerde meydana gelen değişimlerin ailelere farklı fırsatlar sunarken, ailelerde farklı sorunlara da sebep olduğunu belirten Özbay; fırsatların değerlendirilmesinde, sorunların çözümlenmesinde beliren çeşitlenmeleri ve farklılaşmaları, aile yapısının düzenindeki ve işlevindeki değişmelerin göstergeleri olarak ele almaktadır. Zira kırsal dönüşümde ortaya çıkan sorunlar karşısında seçilen ekonomik nitelikteki çözüm yolları, ailenin üretim işlevlerindeki çeşitlenmelerinde ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan, nüfus ve aile yapısındaki, eğitim düzeyindeki ve üreme işlevindeki değişimler ise ailelerin toplumsal yapıda ekonomik olmayan çözümlerini kapsamaktadır.

\* Bu kitap tanıtım yazısı Betül Kızıltepe tarafından yapılmıştır (Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü Araştırma Görevlisi, [betulkiziltepe@balikesir.edu.tr](mailto:betulkiziltepe@balikesir.edu.tr)).



Yazar, bölümün “Aile ve Hane Yapısı: Dün, Bugün, Yarın” başlıklı ikinci makalesinde “Türkiye’de toplumsal dönüşümün aile ve hane yapısı açısından taşıdığı anlamı ana hatlarıyla ortaya çıkarmaya çalışmaktadır” (2015: 79). Makalenin verileri 1982’de Mübcecel Kıray ile birlikte yapılan saha çalışmasına dayanmakta ve Özbay, Kıray’ın 1962 yılında yapmış olduğu araştırma ile kendi verilerini karşılaştırarak aile yapısında meydana gelen değişimi aktarmaya çalışmaktadır. Yazar, farklı sebeplere bağlı olarak değişen çekirdek ve geniş aile yapısını incelerken Türkiye’ye özgü sebepler sunmakta ve sebeplerin aile yapısındaki sınıfsal ve sosyal altyapıyı sergilediğini düşünmektedir. Önemli sosyal değişimlere ve Türkiye’de ailenin yok olacağına dair inançlara rağmen bireylerin önemli bir bölümü aile kurumu içinde yaşamlarını sürdürmüş ve aile, tüketim birimi haline dönüşmüştür. Bu bağlamda Özbay, demografik verilerle aile yapısındaki değişimleri yorumlamakta, dönemsel olarak değişen çekirdek ve geniş aile oranlarına farklı açıklamalar getirerek makaleyi dikkat çekici kılmaktadır.

İlk bölümün “Toplumsal Cinsiyet ve Mekân: Türk Modernleşmesine Yeni Bir Bakış” başlıklı son yazısında modernleşme süreci, toplumsal cinsiyet ve konut mekânlarının kullanım değişiklikleri bağlamında incelenmektedir. “İdeal ve gündelik aile hayatı arasındaki etkileşimin hane içi mekânın yapısındaki ve kullanımındaki değişimlerle birlikte incelenmesi, ailenin bireyler için anlamını ve genel olarak toplum ve devletle ilişkisini açıklığa kavuşturabilir” (2015: 113). Yazar; Osmanlı dönemindeki haremlik selamlık kavramının ev içinde nasıl yeniden üretildiğini, evlerdeki cinsiyet ayırımına bağlı olarak mekânın nasıl kullanıldığını, Osmanlı döneminde köle çalıştırmaktan Cumhuriyet yıllarında ücretli ev işçisine nasıl geçildiğini aktarmaktadır. Bunun yanı sıra, evlerin müstakilden apartmana geçişiyle değişen evin mekân içeriği ve kullanımını, evin neden kadının mekânı olarak tanımlandığını, evin bölümlerinin (örneğin; salonun vitrin olarak kullanımı) sembolik anlamda kullanılmasından gündelik hayatın parçası olmasına nasıl geçildiğini, yeni bir mekân kullanımı olan Amerikan mutfaklı salonların ailedeki iş bölümünü ve tarzını nasıl değiştirdiğini ayrıntılı bir şekilde incelemektedir. Sanayileşme ve kentleşme dinamiklerinin ev mekânının kullanımına etki ettiğini söyleyen Özbay, modernleşmeyi farklı bir açıdan ele almaktadır.

Kitabın ikinci bölümü olan “İstanbul Nüfusu ve Göçler”, İstanbul’un nüfus hareketlerine odaklanmaktadır. Bölümün “İstanbul Nüfusu ve Göçler” başlıklı ilk makalesinde Türkiye’nin en kalabalık ili olan İstanbul’un nüfus yapısı ve değişimi incelenmektedir. İlçe nüfuslarını mercek altına alan Özbay, kent içindeki artışın ilçelerin fazlaşmasına ve kentte homojen nitelik kazanan hareketliliğin arttığına dikkat çekmektedir. İstanbul’daki göçü 1950, 1965 ve 1980 olmak üzere üç farklı dalgada ele alan yazar, ekonomik yapının güçlenmesi ile göçün arttığını, göç ile İstanbul’un Anadolulaştığını belirterek İstanbul nüfusunun yıllar içinde eğitim ve yaş ekseninde hangi değişiklikleri yaşadığını konu edinmektedir.

“İstanbul’da Göç ve İl İçi Nüfus Hareketleri (1985-1990)” başlıklı ikinci makalede yazarın amacı, nüfus hareketlerinin dinamiğini ve dinamiğin İstanbul nüfusu üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Makalede İstanbul’a gelen göçmenlerin hangi özelliklere sahip olduğu incelenmekte ve üç farklı göç dalgasında farklı göçmen nitelikleri tanımlanmaktadır. Son göç dalgasını göçmenlerin doğum yeri ve göç eğilimleri ilişkisi, İstanbul’a gelen ve gidenlerin nüfus kompozisyonu üzerindeki etkileri, göçmen ve yerleşik nüfusun yerleşim tercihleri kapsamında ele alan yazar, İstanbul’da iki ayrı dünya olduğunu ileri sürmektedir. Özbay, bu farklılığı ekonomik ve sosyal durum ile bağdaştırmakta ve ilçelerin oluşturulmasında ekonomik ve sosyal etkenlerin temel alın-

dığını ve tabakalaşmanın güçlendirildiğini belirtmektedir. Göç eğilimlerinin (ekonomik ve sosyal duruma göre değişen göçmenlerin) il içindeki hareketliliği arttırdığı ve ilçeler arasında toplumsal farklılaşmanın göçmenler tarafından yeniden üretildiği görülmektedir. Ayrıca yazar, eğitimin ilçeler arasındaki nüfus artışında önemli bir yere sahip olduğunu, eğitim seviyesi yüksek olan göçmenlerin sosyoekonomik durumu iyi olan yerlere göç ettiklerini ve ilçeleri homojenleştiklerini ileri sürmektedir. Başka bir deyişle; kente göç edenler seçtikleri ilçeler ile doğrudan sosyoekonomik düzeylerini dolaylı olarak da İstanbul'daki iki ayrı dünyanın varlığını simgelemektedirler.

İkinci bölümün “İstanbul'da 1950 Sonrası Nüfus Dinamikleri” başlıklı son makalesinde İstanbul'un farklılaştığı 1950-1990 dönem aralığı ele alınarak İstanbul'daki üç temel göç dönemi ayrıntıları ile incelenmekte ve İstanbul'un sahip olduğu nüfus değişimi farklı bakış açıları ile analiz edilmektedir. 1950-65 dönemini İstanbul'un altın çağı-Osmanlı dokusunun yıkılışı olarak adlandıran yazar; İstanbul'un çehresinin değişmeye başladığını ve dönemin iktidar politikaları sebebiyle gayrimüslimlerin kentten göç ettiğini, ekonominin canlanması ile Müslüman yerliler için İstanbul'un cezbedici hale geldiğini aktarmaktadır. 1960-85 dönemi apartmanlaşma, sanayileşme, sendikalaşma ve radikalleşme şeklinde kodlanmaktadır. Özbay, kat mülkiyeti kavramı ile apartmanlaşmanın arttığundan, bu dönemde gelenlerin doğrudan kentlerden geldiğinden, Karadenizli yapsatçılarla kentin görünümünün değiştiğinden, gecekondulaşmanın aflar ve tapu dağıtımı ile arttığundan, gençlik şişkinliğinin yaşandığından, öğrenci hareketlerinin risk olarak görüldüğünden, kayıt dışı ekonomiye göz yumulduğundan, hemşehrilik, aile ve dinin sosyal devletin yerini aldığından bu dönemde bahsetmektedir. 1985 sonrası dönemi ise İstanbul'u satmak, küresel iklimde yerellik ve yerlilik olarak tanımlayan Özbay; çalışan koşullarının kötüleştiğini, taşeronlaşmanın yaygınlaştığını, rant geliri yüksek merkez alanlarının kent yoksullarından temizlendiğini, özelleştirmenin, soylulaştırma çabalarının ve kent içinde Müslüman kimliğini ön plana çıkaran aktivitelerin arttığını konu edinmektedir.

Kitabın üçüncü bölümü olan “Nüfus ve İktidar” ise iktidarın nüfus politikalarına odaklanmaktadır. Bölümün “Nüfus Hareketleri ve Devlet Politikaları” başlıklı ilk makalesinde göç kurları bağlamında devlet politikalarının Türkiye'deki nüfus hareketlerine etkisi incelenmektedir. Makale, devlet politikalarının sonuçlarını ve sorunlarını ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır. Osmanlıdaki göç olaylarına da değinen yazar; sırasıyla 1923-50 dönemi zorunlu göçü, 1950-80 dönemi emek göçünü ve 1980 sonrası yerel ve küresel değişimler ekseninde gerçekleşen göçü ele almıştır. Özbay'a göre; her dönem farklı niteliğe sahip göç ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda yazar, ilk gelenlerin kendinden sonrakilere yardımında bulunduğu zincirleme ve birikimli göçü, daimi ikametgâhını değiştirmeden kırla kent arasında git-gellerle yaşamını sürdüren köylü veya kentli nüfusu tanımlayan mekik göçü ve göçmenlerin bıraktıkları ülkeden kendileri için daha uygun başka bir ülkeye geçebilmek için göç ettiği, siyasi ve emek gücü niteliği taşıyan transit göçü örnekler ile açıklamaktadır.

“Gençlik, Nüfus ve İktidar” başlıklı, bölümün ikinci makalesinde iktidarın ilişkili olduğu nüfus bilgisi gençlik bağlamında tartışılmaktadır. Türkiye'de genç nüfus fazlalığının sebepleri demografik dönüşüm kapsamında ele alınmakta ve Türkiye'deki demografik değişim genç nüfus üzerinden incelenerek iktidarın genç nüfus ile olan ilişkisi irdelenmektedir. Özbay, bu makalesinde gençlik şişkinliğini fırsat penceresi ve tehdit ikliminde ele alarak farklı görüşlere yer vermektedir. Gençlik şişkinliği kimilerine göre ekonomik gelişmeyi hızlandırırken kimilerine göre sosyoekonomik ve siyasi istikrar açısından bir tehdit oluşturmaktadır. Türkiye'deki gençlik politikaları

ve uygulamaları incelendiğinde ise politikaların dönemsel farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Özbay, bu durumu Türkiye üzerinden üç ana dönemle ifade etmektedir. Birinci dönem Cumhuriyetin kuruluş yıllarına tekabül etmektedir ve genç nüfusun artışı askeri, ekonomik açıdan ve ulus inşası açısından önem teşkil etmektedir. İkinci dönem 1950-80 arası kapsayan dönemdir ve bu dönemde gençlerin aktif olarak siyasi yaşama katılmaları, iktidar tarafından genç nüfusun sorun olarak tanımlanmasına sebep olmuş, sahip oldukları özgürlükler kısıtlanmaya çalışılmıştır. 1980 sonrası döneme denk gelen üçüncü dönem ise etkili yöntemlerle gençlerin susturulduğu dönem olarak tanımlanmaktadır. YÖK'ün kuruluşu, gençlere zorunlu spor dersinin koyulması ve gençler de dâhil olmak üzere toplumun siyasetten uzaklaştırılması, sindirilmesi ve tüketime yönlendirilmesi bu dönemin parçalarını oluşturmaktadır.

Bölümün “Ulus-Devlet, Gözetim ve Nüfus Bilgisi” başlıklı üçüncü makalesinde, demografi disiplininin ulus-devlet ideolojisine hizmet eden bir disiplin olduğundan bahsedilmekte, nüfus bilgisinin ne amaçla, nasıl üretildiği ve nasıl kullanıldığı üzerine bir tartışma gerçekleştirilmektedir. Bu görüşler doğrultusunda, makalede Türkiye’deki nüfus kayıt sistemi ve sayımları değerlendirilmektedir. İncelemeye Osmanlı dönemindeki nüfus bilgi sisteminden başlayan Özbay, bu dönemde “haneyi birim alan sistemden baba soyuna dayanan aile sistemine” (2015: 295) geçildiğini ve bunun ulus-devlet ideolojisi için önem arz ettiğini belirtmektedir. Cumhuriyet döneminde ise nüfus bilgisinde kurumsal ve yapısal ayrışmaya geçilmiş ve nüfus bilgileri farklı niteliklerle ölçülmeye başlanmıştır. Farklı niteliklerin dökümünü sağlayan nüfus istatistikleri ve kayıt sistemleri ile iktidarların toplumu gözetlemesi kolaylaştırılmıştır.

Bölümün ve kitabın son makalesi olan “Türkiye’de Demografik Dönüşüm Sürecinde Cinsiyet ve Sınıf”, nüfusla ilişkili sorunların toplumsal olarak nasıl ele alındığına değinmektedir. Yazar, nüfus olgusunun ve politikalarının toplumsal dönüşümün farklı evrelerinde cinsiyet ve sosyal sınıflar arasındaki eşitsiz ilişkileri yeniden ürettiğini ileri sürmektedir. Makalede sırasıyla erkek eksikliği ve yavaş nüfus artışı, yüksek doğurganlık ve hızlı nüfus artışı, genç ve işgücü çağındaki nüfus oranının artması ve yaşlı nüfus sorunu ele alınmaktadır. İlk olarak savaşın sebep olduğu erkek nüfus azlığı, yavaş nüfus artışına sebep olmuş ve toplumda erkeklerin az olması kadınların iş hayatında yer almasına neden olmuştur. Erkeklerin artması ile birlikte iş hayatından çıkarılan kadınlar, en önemli görevi olarak varsayılan doğurganlığa geri döndürülmüştür. Ardından toplumun nüfusunu arttırmak için doğurganlığın teşvik edilmesi ile genç şişkinliği oluşmuş ve bu yüzden de nüfusun azaltılması önem kazanmıştır. Şu an için olumlu bir nitelik olarak görülen genç şişkinliği ileride yaşlı nüfusun artması sebebiyle olumsuz karşılanacaktır.

Sonuç olarak; Özbay Türkiye’nin 1980’lerden günümüze geçirmiş olduğu nüfus verilerinin değişimini incelemeye almış ve sayılara anlamlar yükleyerek, sayıları farklı araştırmalarla destekleyerek toplumda meydana gelen değişimlere açıklık getirmeye çalışmıştır. Ayrıca yazar, yapmış olduğu analizler ve yazmış olduğu makaleler ile nüfus sosyolojisindeki literatüre sunduğu katkıyı gözler önüne sermektedir. Nüfusun iktidar politikalarında önemli bir yere sahip olması ve sorunların bu bağlamda tanımlanıyor olması, nüfusun sadece sayılardan ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal mühendisliğin nüfus kapsamında gerçekleştirilmeye çalışıldığını göstermektedir.

## MEDYA TANITIM

**Yeni Ahit (Film, 2015). Yönetmen: Jaco Van Dormael.  
Belçika/Fransa/Lüksemburg, Terra Incognita Films, 113 dakika.\***

*“Daha önce olduğu gibi şimdi de bireyselleşme bir seçenek değil, bir kaddedir; bireysel seçme özgürlüğü alanında, bireyselleşmekten kaçma ve bireyselleşme oyununa katılmayı reddetme seçeneği kesinlikle gündemde değildir”*  
Zygmunt Bauman

Yönetmenliğini Jaco Van Dormael’in yaptığı *Yeni Ahit (Le Tout Nouveau Testament / The Brand New Testament)*, tanrının Brüksel’de ailesiyle birlikte yaşadığını konu edinen bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde tanrı, erkek ve kötü biri olarak betimlenmektedir. Tanrının evinin içinde bir odada insanları yarattığı bir bilgisayarı bulunmaktadır. İnsanı yaratırken önce Adem/Adam’dan başlar ve Adem bir kafeteryanın mutfağında Havva/Eva’ya rastlar sonrasında insanlar çoğalır ve bulunduğumuz duruma gelirler. Fakat tanrı insanların rahat ve mutlu yaşamasına izin vermemektedir. Ölümü icat eder ve bu icatlarının arasında doğal afetler, trafik kazaları ve birçok ölüm şekli vardır. İnsanların çaresizlik durumlarından zevk almakta ve bu işkencelerini kat be kat arttırmaktadır. Birgün tanrının kızı Ea\*\*, babasının bu yaptıklarına daha fazla dayanamaz ve kardeşi İsa (*Jesus Christ*) ile konuşur. Babasının insanlara çektiği eziyetlere son vermek zorunda olduğunu ve bunu yaptıktan sonra da evden kaçması gerektiğinden bahseder. Ea’nın, İsa’nın bulunduğu on iki havariye ek olarak altı havari daha bulması gerekmektedir\*\*\* ve Ea planına böylelikle başlamaktadır. Ea’nın Mezopotamya mitolojisinde filmdekine benzer bir görevi bulunmaktadır. Tufan mitosunda, insanlığı yok olmaktan kurtaracak girişimler bulunan tanrı Enki’dir (Hooke, 1993: 32).

Ea, evden kaçmadan önce babasının bilgisayarının bulunduğu odaya girer ve bu bilgisayardan insanların telefonlarına kendi ölüm tarihlerini mesaj olarak gönderir. Böylelikle insanların

\* Bu medya tanıtım yazısı Deniz Karatekin tarafından yazılmıştır (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Bölümü lisans öğrencisi, denizkaratekin@gmail.com).

\*\* Babilonya mitoslarında Ea, Sümer mitoslarında ise Enki adıyla anılmaktadır. Su ve bilgelik tanrısıdır (Hooke, 1993).

\*\*\* Tanrıçanın, hayali beyzbol takımı kart koleksiyonunun sayısı onsekizdir; filmde buradan yola çıkarak on sekiz sayısına tamamlandığı söylenmektedir.

kendi geleceklerini şekillendirme ihtimali ortaya çıkar; çünkü bir insanın ne kadar ömrü kaldığını bilmek ona yapmak istediklerini yapma fırsatı vermesinin yanında tanrının elindeki gücünde kaybolmasına neden olmaktadır. İnsanların kendi hayatlarına ölüm tarihlerini bilerek şekil vermeye başlaması postmodern bir dünyada nasıl yaşandığı konusuna bir örnek olabilir; çünkü insanlar ölüm tarihlerini bilmeseler de kendi bireyselliklerinden uzakta değillerdir. “Hayatına yön ver” gibi sloganlar her şeyin insanın kendi elinde olduğu izlenimini vermektedir ve kontrolün bireyde olduğu izlenimini yaratmaktadır. Kontrolü ele geçirme isteği iktidarın kimin veya neyin elinde olduğu üzerine düşünmeyi gerektirir; Foucault söz konusu olduğunda iktidar her yerdedir (Foucault, 2012). Dolayısıyla birey “başarısız” olduğunda kendi “yetersizliğini” nerede aradığı Bauman’ın şu sözleriyle anlatılabilir: “Hastalanmaları halinde bunun sebebi sağlık rejimine uymakta kararlı ve yeterince gayretli olmamalarıdır. İşsiz kalmaları halinde bunun sebebi, bir iş görüşmesinden başarıyla çıkma becerilerini öğrenmemeleri ya da iş bulmak için yeterince gayret göstermemeleri ya da tek kelimeyle işten kaçmalarıdır. Kariyer beklentilerinden emin olmamaları ve geleceklerini düşünerek acı çekmeleri halinde, bunun sebebi, dost kazanma ve insanları etkileme konusunda yeterince iyi olmamaları ve kendini ifade etme ve başkalarını etkileme sanatlarını öğrenmeyi başaramamış olmalarıdır” (Bauman, 2011: 63). “Başarısız” olunan her evre kontrol etmeye ulaşamaması söz konusu olduğunda bile bunun için çabalama isteğini ortaya çıkarabilir veya tam tersi birey kendini çabalamaktan alıkoyabilir – bu durum yine olumsuzluk içinde gerçekleşebilir. Postmodern bir yaşamın getirdiği kafa karışıklığı bireylerin anlık olarak fikirlerini yönetmenin yollarını değiştirebilir Bauman’ın dediği gibi “esneklik kuralı tarafından yönetilen bir hayatta, hayat stratejileri, planlar ve arzular ancak kısa vadeli olabilir” (Bauman, 2011: 142).

Filmdeki karakterlerin hayatta tam olarak istediği şeyleri yapmamaları ve ölüm tarihlerini öğrenmelerile birlikte hayatlarına şekil vermelerine karar vermeleri bu kararın verilmesinde daha önce bahsedildiği üzere ölüm tarihlerini biliyor olmaları etkili olmuştur. Örneğin; Ea’nın seçtiği havarilerinden biri bir erkek çocuktur. Bu erkek çocuğun ölmesine az bir vakit kalmıştır. Erkek çocuk ailesine elbise giymek istediğini söyler ve bu dileğini gerçekleştirir. Böylelikle istediği durum, içinde bulunduğu durumla birlikte yapabilmesine olanak sağlamıştır. “İstiyorum” ile “Yapabilirim” arasındaki sürekli uyumsuzluk, daha doğrusu, isteklerin onları karşılamak için var olan yetenekleri aşması, toplumsal ortamın “çözümsel düzeyleri”nin her üçünde –kimlik oluşumu, toplumsal eklenme ve sistemsel yeniden üretim- o ortamın yol gösterici ilkesine dönüşmektedir (Bauman, 2011: 89). Filmde yer alan “her şey insanın elinde” düşüncesi dünyayı yeniden yaratma da “kadın elinin” değmesiyle yeniden pekiştirilmektedir. Dünyayı ancak kadınlar güzelleştirebilir sloganı, kadınlığın filmde kullanılan sembolleri erk zihniyetin görüşüyle gösterilmiştir. Dolayısıyla Ea (Enki)’nin, Mezopotamya mitoslarında cinsiyetinin erkek olması ve filmde cinsiyetinin kadın olarak gösterilmesi tesadüf değildir. Kadın olmanın ‘kutsallığı’ ve her çıkışın ancak kadınla olabileceği gibi bir anlayış benimsenmiştir bu durum ise kadınlığı tamamen farklı bir yere konulmasını da beraberinde getirmektedir. Kadının kanı yoktur, kötü kokular çıkartmaz hatta tuvaletini çiçek kokuları eşliğinde yapar ve kadın dünyayı güzelleştirecekse bunu ancak güzel kokulu çiçeklerle yapabilmektedir. Tıpkı Ea’nın çamaşır makinesinin içindeki bir tünel yardımıyla insanların yaşadığı dünyaya kaçışını vajinadan bebeğin çıkmasına benzetilebileceği gibi; fakat temizliğin yapıldığı bir makineden ve kan olmadan.

Tanrıcanın çok sessiz bir karakter olarak gösterilmesi de rastlantısallık taşımamaktadır. Çünkü sindirilmiş ve sevgi görmemiş bir karakter olarak gösterilmek, tanrının kötülüğünün aksine tanrıçayı iyi biri olarak tanıtmaktadır. Geç modern ya da postmodern zamanlarımızın en acı veren ve en azından yanıtlanamaz sorusu, dünyayı daha iyi ya da daha mutlu kılmak için “Ne yapmalı” değil, “Onu kim yapacaktır”tır (Bauman, 2011: 139). Bu hususta seçilen kişi kadın gibi gözük-

mektedir; fakat değildir. Söylenilen ve gösterilen, bireyselliği işaret ettiği kadar erki de işaret etmektedir.

Tanrı insanlara çektirdiği acıların karşılığını bulur. Artık yeni ama daha olumlu ve iyi kişinin sırası gelmiştir. İşte modernliğin postmodern evresine geçişi en canlı olarak gösteren şey de, bir kuşku olarak bu kuşkunun ortadan kalkmasıdır (eşdeyişle, inancın sürmesi fakat geçmişteki aşındırıcı etkisinin ortadan kalkmasıdır) (Bauman, 2014: 335). Tanrıça tüm saflığıyla olağan bir şekilde ve hiçbir aksama olmadan tüm evren onun yanındaymış ve hiçbir şey o durumu engellememiş gibi bilgisayarın karşısına geçer onu yeniden başlatır ve bilgisayar aracılığıyla dünyayı çiçeklerle kaplar insanlara daha mutlu ve istedikleri gibi yaşayabilecekleri “olumlu” bir alan yaratır. Kadınların dünyayı güzelleştirmesi üzerine kurulu senaryo hem kötü olanın gidip iyi olanın başa geçtiği hem de kadınlığın iyiliğinin öne geçmesi olarak gözükmektedir; fakat tersine bu durum erk bir düşünüşün eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın, ne çiçektir ne de *temiz olmak* zorundadır. Postmodernlikle birlikte başlayan bireysellik, kadın söz konusu olduğunda herkesin onun üzerine konuşabileceği ve kararlar alabileceği bir alan haline gelmesini engelleyememiştir.

## KAYNAKÇA

- Bauman, Zygmunt (2011), *Bireyselleşmiş Toplum*, çev: Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2014), *Modernlik ve Müphemlik*, çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2012), *İktidarın Gözü*, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hooke, Samuel Henry (1993), *Ortadoğu Mitolojisi*, çev: Alaeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

## YENİ MEDYA TANITIM

### **“Sedat Veyis Örnek Belgesi”** **<http://sedatveyisornek.humanity.ankara.edu.tr/>\***

2015 yılında <http://sedatveyisornek.humanity.ankara.edu.tr/> adresinde yayına başlayan “Sedat Veyis Örnek Belgesi” 15 Eylül 2014-15 Kasım 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilen TÜ-BİTAK SOBAG 114K576 *Sedat Veyis Örnek Sözlü Tarih, Biyografi ve Belgelik Çalışması* başlıklı proje\*\* kapsamında hazırlanmıştır. Belgeğin amacı, Ankara Üniversitesi öğretim üyesi olan halkbilim uzmanı Prof. Dr. Sedat Veyis Örnek (1929-1980) hakkında yazılan tüm metinler ile Örnek’in ürettiği metinlerin tamamına ücretsiz ve şifresiz olarak ulaşılmasını sağlamaktır.

1929 yılında Sivas/Zara’da doğan Sedat Veyis Örnek 1948 yılında Sivas Lisesi’nden mezun olduktan sonra 1949-1953 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde eğitim aldı. 1953-1955 yılları arasında Kore’de bulunan Sedat Veyis Örnek 1956-1960 yılları arasında Tübingen Eberhard Karls Üniversitesi’nde (Almanya) dinler tarihi ve etnoloji alanında doktorasını tamamladı. 1961 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde işe başlayan Örnek 15 Kasım 1980’de vefat edene kadar çalışmalarını DTCF Etnoloji Kürsüsü’nde sürdürdü. Sedat Veyis Örnek, Türkiye’deki ilk bağımsız halkbilim kürsüsünü “Halk Edebiyatı ve Folklor Kürsüsü” olarak 1947-1948 akademik yılının başlarında kuran Pertev Naili Boratav’ın (fakat daha sonra kadrosu verilmediği için kaldırılan kürsüsünün) ardından 1980 yılında “Halkbilim Kürsüsü”nü ikinci kere kuran kişidir.

Sedat Veyis Örnek, dinler tarihi ve etnoloji alanında yapmış olduğu doktora çalışmasının bir uzantısı olarak halkbilimsel çalışmaların halk kültürünün her alanında yapılacak alan araştırmasına dayalı ve *Türk Halkbilimi* kitabında da detaylı olarak geçiş dönemleri üzerine kurulu (ve günümüzde hâlâ kullanılan) sınıflandırmasının da gösterdiği gibi halk kültürünün üzerine konuşulabilecek tüm alanlarının yukarıda belirtilen anlayışla ele alınması gerektiğini vurgulayan yaklaşımıyla 1970’lere kadar Türkiye’de yapılagelen halkbilimsel çalışmalara bakışı esneterek genişletip

\* Bu yeni medya tanıtım yazısı Serpil Aygün Cengiz tarafından yazılmıştır (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü Etnoloji Anabilim Dalı öğretim üyesi, serpilayguncengiz@gmail.com).

\*\* Projenin ekibi Doç. Dr. Serpil Aygün Cengiz (yürütücü), Doç. Dr. Meryem Bulut (araştırmacı), Doç. Dr. Günseli Bayraktutan (hak sahibi), Eren Zencirden (bursiyer), Aysun Ezgi Bülbül (bursiyer), Meryem Karagöz, Sevinç Gülççek, Abdurrahim Türker (bursiyer) ve Uğur Çelik’ten oluşmaktadır. Ayrıca uzman Solmaz Karabaşa ile Araş. Gör. Zeynel Karacagil de proje çalışmalarına destek vermiştir.

yeni bir soluk kazandırmıştır. Aynı şekilde geçiş dönemlerinden ölüm olgusunu, öncesinden sonrasına her yönüyle ele aldığı çalışması *Anadolu Folklorunda Ölüm* (1971) ile Anadolu’da çocuğa ilişkin her boyuttaki gelenek göreneği örnekleriyle incelediği çalışması *Geleneksel Kültürümüzde Çocuk*’ta (1979) ve ayrıca *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki* (1966) adlı etnolojik açıdan inançları ve büyüyle ele aldığı çalışmasında kullandığı yaklaşım ve geliştirdiği folklorik sınıflandırmalar halkbilimsel çalışmalara (Türkiye kapsamında) akademik boyutta kattığı önemli yeniliklerdir. Örnek’in *100 Soruda İnkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane* (1971) kitabı ise yazıldığı döneme kadar Türkçe literatürde eksikliği duyulan doğaya yakın yaşayan (“ilkel”) toplumların kültürüne genel bir bakışı özlü olarak sunmaktadır. Sedat Veyis Örnek, *Etnoloji Sözlüğü* (1971) ile Türkiye’de etnoloji çalışmalarının dilinin sadeleşip Türkçeleştirilmesine; *Budunbilim Terimleri Sözlüğü* (1973) ile de özellikle yabancı dillerdeki halkbilimsel sözcüklere karşı Anadolu yerel ağzından bulunduğu Türkçe karşılıkları halkbilim alanının bilim dilinin Türkçeleştirilmesine (her iki sözlükte de İngilizce, Fransızca ve Almanca dizin çalışmasıyla) katkıda bulunan bir bilim insanıdır. Sedat Veyis Örnek bilimsel kitapları ve makaleleri dışında öyküleri, tiyatro oyunları ve şiirleriyle de dikkat çeken çok yönlü bir akademisyendir.\*

Sedat Veyis Örnek’i tüm yönleriyle tanıtmayı amaçlayan (<http://sedatvevisornek.humanity.ankara.edu.tr/> adresindeki) “Sedat Veyis Örnek Belgeliği”nin kuruluşunda emeği geçen Mustafa Duman, Damla Akdere, Kartal Yiğit Dalgır’ın ardından sitenin *webmaster*liğini projenin bursierlerinden Eren Zencirden yapmaktadır. “Sedat Veyis Örnek Belgeliği” dört ana bölümden oluşmaktadır: 1) Bu web sitesinin ortaya çıkmasını sağlayan projenin tanıtıldığı sayfa; 2) Sedat Veyis Örnek’in biyografisi; 3) Sedat Veyis Örnek’in yayınları ve 4) Sedat Veyis Örnek hakkında yazılanların bulunduğu sayfa.

Projenin tanıtıldığı sayfada, “Hikâyemiz...” başlığı altında projenin yürütücüsü Serpil Aygün Cengiz’in Mayıs 2015 tarihine kadar olan proje sürecini tüm detaylarıyla anlattığı bir yazı\*\* bulunmaktadır. “Sedat Veyis Örnek’in Biyografi” adlı sayfada Sedat Veyis Örnek’in kendi daktilo yazısıyla özgeçmiş bulunmaktadır. Bu özgeçmiş, 22 Aralık 2014 tarihinde derleme uzmanı Türker Acaroğlu [d. 1915] ile yapılan telefon görüşmesinin ardından Acaroğlu’ndan alınmıştır. Biyografi sayfası yapım aşamasındadır; proje kapsamında “Siyah Sıcak Güneş Sedat Veyis Örnek” adıyla bir biyografi e-kitabı yayına hazırlanmaktadır.

“Sedat Veyis Örnek’in Yayınları” başlıklı bölümde Sedat Veyis Örnek’in akademik yayınları (kitapları, makaleleri, bildirisini, broşür yazısı, kitap bölümü, kitap için yazılmış bir önsöz, Murat Katoğlu’yla birlikte hazırlanmış olduğu “Türk Halk Kültürü Araştırma ve Derleme Kurumu Yasa Taslağı”, lisans bitirme tezi, doktora tezi (özgün Almanca metin ile Türkçe çevirisi) ve danışmanlığını yaptığı lisans bitirme tezleri); sanatsal yayınları (öyküleri, tiyatro oyunları ve şiirleri –hem yazılı hem ses dosyası olarak); çevirileri (öykü çevirileri ve tiyatro oyun çevirileri –hem yazılı hem ses dosyası olarak); görsel-işitsel üretimleri (fotoğrafları, ses bantları ve 8 mm’lik fimleri) ve gazete-dergilerde yayımlanan yazıları ile kendisiyle yapılmış bir söyleşi bulunmaktadır.

Sanal belgelikte “Sedat Veyis Örnek Hakkında Yayınlar” bölümünde 2015’te yayımlanan 820

\* Proje ekibi tarafından hazırlanmış olan Sedat Veyis Örnek üzerine detaylı bir kronolojik biyografi çalışması “Sedat Veyis Örnek’in Kronolojik Biyografisi” başlığıyla *Folklor/Edebiyat Dergisi Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı*’nda (cilt 21, sayı 82, 33-48) yayımlanmıştır.

\*\* Serpil Aygün Cengiz, 2015, “Hikâyemiz...”, *Folklor/Edebiyat Dergisi Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı*, cilt 21, sayı 82, 13-32.



sayfalık *Folklor/Edebiyat Dergisi Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı* (2015, cilt 21, sayı 82) pdf metin olarak yer almaktadır. Belgelikte, proje kapsamında 13 Kasım 2014'te Ankara'da düzenlenen "Sedat Veyis Örnek Anma Etkinliği"nin deşifreleri yapılarak metinler çekilen fotoğraflar eşliğinde *Ölümünün 34. Yılında Sedat Veyis Örnek Anma Etkinliği* başlığıyla yazılı/görsel bir metne dönüştürülmüştür; metin web sitesinde açık erişimde bulunmaktadır. Belgelikte yer alan *Sedat Veyis Örnek Almanya'dan Kalanlar / Verbliebenes aus Deutschland* başlıklı e-kitapta Türkçe ve Almanca olarak iki dilde hazırlanmıştır. Kitabın amacı, Almanya'da doktora yapan ve burada hem aldığı eğitimden hem de kültürden etkilenen Sedat Veyis Örnek'in doktora tezini, içinden Alman kültürü geçen hikâyelerini iki dilde sunmak olmuştur. Sedat Veyis Örnek yayınları ile kronolojik biyografisinin de iki dilli verildiği bu kitapta ayrıca Sedat Veyis Örnek'in yazdığı tüm kitaplarda yer alan Almanca kaynakça ile Sedat Veyis Örnek'in Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü'nde bulunan kütüphanesindeki Almanca kitapları da tanıtılmaktadır.

Proje kapsamında yapılan literatür taraması sonucunda Sedat Veyis Örnek üzerine yazılmış elde edilen yaklaşık 150 metin de biraraya getirilerek yine sanal belgelikte yayımlanmıştır. Yazıların yayın yılı ve yazarların soyadına göre iki ayrı indeksin bulunduğu *Sedat Veyis Örnek Hakkında 1950-2015 Yılları Arasında Yayımlanan Yazılar* başlıklı derleme kitap çalışması sekiz cilt olarak e-metin formatında web sitesinde yer almaktadır.

*TÜBİTAK SOBAG 114K576 Sedat Veyis Örnek Sözlü Tarih, Biyografi ve Belgelik Çalışması* başlıklı proje kapsamında geniş katılımlı üç ayrı etkinlik düzenlenmiştir: 13 Kasım 2014'te Ankara'da düzenlenen "Sedat Veyis Örnek Anma Etkinliği", 22 Mayıs 2015'te Sivas'ta düzenlenen *Folklor/Edebiyat Dergisi Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı Buluşması* ile 21 Aralık 2015'te Ankara'da düzenlenen "Sedat Veyis Örnek Anma Etkinliği". İnternet üzerinden canlı yayımlanan bu etkinliklerin üçü de "Sedat Veyis Örnek Belgeligi"nden izlenebilmektedir.

"Sedat Veyis Örnek Belgeligi"ni hazırlamış olan *TÜBİTAK SOBAG 114K576 Sedat Veyis Örnek Sözlü Tarih, Biyografi ve Belgelik Çalışması* proje ekibinin amacı, sitenin ücretsiz ve şifresiz olarak yayını sürdürmesini ve Sedat Veyis Örnek'le ilgili olarak bulunan ve/veya hakkında üretilen yeni metinlerle belgeligin her zaman açık erişimli olarak güncellenmesini sağlamaktır.