

Anlam Çerçevesi Açısından OLVIDO

Tülin Arseven*

Türk edebiyatına *Fahriye Abla*, *Ağrı* gibi ölmez şiirler kazandırmış bir şair olan Ahmet Muhip Dıranas, 1909'da Sinop'ta doğmuştur. İlk öğrenimini Sinop'ta, ortaöğrenimini Ankara'da tamamladıktan sonra iki yıl kadar Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinde okumuş, bu arada Hakimiyet-i Milliye gazetesinde çalışmıştır. Hukuk öğrenimini yanda bırakıp İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne girmiştir. Bu süre içinde Güzel Sanatlar Akademisi Kütüphane Müdürlüğü görevi yapmıştır. Askerlik görevini yedek subay olarak Ağrı'da yapmış olması yaşamını ve sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Askerlik dönüşü Çocuk Esigeme Kurumunda önce Neğriyat Müdürlüğü, ardından kurum başkanlığı görevlerinde bulunmuştur. Bu süre içinde Zafer gazetesinde günlük fıkralar yazmış, Ankara İl Genel Meclisi, Belediye Meclisi üyelikleri yapmış, Anadolu Ajansı Yönetim Kurulu Başkanlığı, Devlet Tiyatrosu Edebî Kurul Başkanlığı, İş Bankası Yönetim Kurulu Üyeliğinde bulunmuştur. 27 Haziran 1980'de Ankara'da ölmüştür (Okтай:1993:615).

Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir anlayışının etkisinde kalmış, ilk şiirlerinde Baudelaire'ci şiire yakın olduğunu göstermiş bu eğilimini, zaman içinde gelişmelere ve değişmelere açık kalmak koşuluyla yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür (Okтай:1993:616).

Hece'nin olanaklarını Fransız şiirinden damıttığı beğeniyle titizlikle değerlendirmiştir. (Mutluay:1973:266). Şiirimizi dilimizin özülülüğü ve hece ölçüsü içerisinde yeni bir kompozisyona ulaştırmıştır (Karaalioglu:1980:206). Modern şiirimizde Yahya Kemal'in açtığı "beyaz Türkçe" yolunda ilerleyen Dıranas, ondan ayrı olarak kullandığı vezne hâkimiyetiyle de Türk şiirini aruzsuz düşünemeyenlere cevap vermiştir (Kolcu:2008:339). Yahya Kemal'in öğrencisi

*Doc. Dr. Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fak. Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Böl.
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi



olan Ahmet Muhip Dıranas, Valéry'nin tesiri ve Ahmet Haşim'in uyandırdığı zevk ile şiiri hayatının meselesi hâline getirmiştir (Enginün:2003:68). O, şiirlerinde kuvvetli bir tabiat sevgisi ve aşk duygusunu işleyerek bir boşluğu doldurmak istemiştir. Halk şiiri geleneğiyle Fransız şiiri, özellikle Baudelaire'den gelen zevki, güzelliklere trajik bir duygu ile yaklaşmasını sağlamıştır (Enginün:2003:72). Ahmet Muhip Dıranas'ın şiiri sıradan ile sıra dışı arasında sallanıp durmaktadır ve dönemin tüm ideolojik gel-gitleri, sarsıntıları, arayışları onun şiirine sinmiştir (Oktay:1993:619). Dıranas'ın şiirleri muhteva bakımından zengin, söyleyiş bakımından tamamen yeni ve orijinaldir (Ercilasun: 1997:201).

Orhan Veli ve arkadaşlarının şiir alanında kopartıkları fırtınadan en büyük zarar Dıranas görmüştür. Şiirin nirengi noktaları çok kısa süre içinde değişmiştir. Garip şiirinin fıçkırmasıyla Dıranas bir günde gözden düşmüş; 1955'lerde Garip akımının gücünü yitirmesiyle tekrar saygınlığını kazanmıştır. Bu yıllarda Dıranas aranan, özlenen bir şairdir ancak o eski dargınlığı onu şiirden koparmış, daha sonra yazdığı şiirlerde ise çözülmüştür (Oktay:1993:616,617).

Dıranas, gerek söyleyişi gerek duyarlılığı, gerekse temaları açısından o günlerin egemen hece şiirinden gerçek bir kırılmayı temsil etmektedir. Çünkü o, bir yanılla değişmekte olan şiire katıl(a)mamıştır. O şiiri sezmıştır ama kendisine biricik şiirsel/estetiksel çözüm olarak görünen egemen şiir söyleminin yıkımını benimsenememiştir. Dıranas, devrimci olamamıştır; evrimcidir (Oktay:1993:618).

Dıranas, Fransız şiirinden ve Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire gibi şairlerinden etkilenmiştir. *Şiir Sanatı* adlı kitabında Erdoğan Alkan,

"Cumhuriyet döneminin ilk şairlerinden Ahmet Muhip Dıranas, şiir yazmaya başladığında kimi örnek alacaktır? Kendinden öncelilere öykündü. Ülkü dergisinde kötü şiirler yayınladı. Zaman geçince anladı olmuyor, bir şeyler var eksik kalan. Başladı kitapları Türkiye'ye girmiş, ünlü Fransız şairlerini incelemeye. Büyük şair sezgisine sahip olduğu için Arthur Rimbaud'yu inceledi. Butün şiirlerini içeren "Şiirler" adlı kitabı Rimbaud'dan esinlenen bir diğer dizeyle biter.

Dıranas'ın yalnız Baudelaire'den etkilediği sanıldı. Çünkü, şiir yazdığı yıllarda Türkiye'ye bütün olarak yalnızca Baudelaire çevrilmişti. Rimbaud ise Sabahattin Eyüboğlu'nun yaptığı "Sarhoş Gemi" ve Orhan Veli'nin "duyum", "Olülya ve Saadet" çevirileri ile biliniyordu. Dıranas'ın okuduğu Susuzluk Güldürüsü (Comédie de la Soif) ise ne ders kitaplarında ne de Fransız şiir antolojilerinde vardı. Rimbaud'yu iyi okuyan Dıranas bu şiirden önce dış biçimi alıyor, sonra özü. Hangi öz? Yüklemleri çekimsiz kullanmak. Ayrıca Dıranas kendi şiirinde Rimbaud şiirindeki gibi büyük harfler kullanmaktan da çekinmiyor."

diyerek bu konudaki görüşlerini dile getirir (Alkan:1995:465). İster Baudelaire'den ister Valéry'den ister başka bir şairden etkilenmiş olsun, Ahmet Muhip Dıranas, dönemini ve kendini sonraki kuşakları etkilemiş oldukça özel bir şair; başlığını İspanyolca

"unutuş" anlamına gelen bir sözcükten alan *Olvido*¹ ise Türk şiir sanatının en güzel örneklerinden biridir.

Hoyrattır bu akşamüstleri daima.

Gün saltanatıyla gitti mi bir defa

dizeleriyle hemen bütün şiir severlerin diline yerleşen bu güzel eser, bu çalışmada "içerik/öz" ve "sunuluş" olmak üzere iki açıdan değerlendirilecektir.

Hayli uzun olan bu şiir için söylenilebilecek ilk söz etkileyiciliği ve başlıkla içerik arasındaki mükemmel uyumdur. Daha ilk dizede şair, günün kısa bir anı olan akşamüstüne "hoyratlık" özelliğini yüklemiştir. Hoyrat sözcüğünün sözlük anlamı kaba, kırıcı ve hırpalayıcıdır. İnsana özgü bu betimlemeyi hak etmek için akşamüstüler ne yapmışlardır, sorusunun yanıtı ikinci dizede ve daha sonra gelenlerde dir. Ama burada ikinci dizenin ve "hoyrat akşamüstüler"den önce yaşanan zaman diliminden nasıl söz edildiği üzerinde durmak gerekir. Çünkü gün, saltanatıyla gitmekte ve muktedir, ağırbaşlı ve hoyrat akşamüstüne karşın nazik, nazlı bir edayla hatmaktadır. Ayrıca gün, gidişyle ardında derin bir yalnızlık bırakmaktadır. Güneşin batışıyla birlikte doğanın renklerinde de değişim yaşanır. Ancak bu renk değişimi nitelenirken "çığlık" sözcüğü kullanılır. Günün çekildiği bahçelerde ondan kalan boşluğu, renk çığığı doldurur. Çığlık, okuru bir anda "kimsesizlik, yalnızlık, korku, boşluk, vb" olumsuz birçok çağrışıma götürür. Ardından bir elin, bir bohçadan lavanta çiçeği kokan kederleri çıkardığı bilgisi gelir. Bu noktada bu dizeler, insanın içinde çok derinlerde kalan anılarını, bir daha elde edilemeyecek güzellikleri, adeta kaybolmuş cenneti anımsatır. Bu ise kişide kederi doğurur. Şiirin bu dizeleri, her okurda kendi yaşam deneyimine göre farklı duygulanmalar yaratacaktır. Lavanta çiçeği kokan kederler,² yitip giden çocukluğu ve bir annenin lavanta çiçekleriyle dolaplara yerleştirdiği tertemiz çamaşırları düşündürebileceği gibi, lavanta kokan bir sevgilinin ve büyük bir aşkın tatlı ama bir daha geri getirilemez günlerini ve daha pek çok farklı düşünceyi çağrıştırabilir. Şiirin ilk bendi okurun düş dünyasını harekete geçirmede ve insanın iç dünyasını altüst etmede hayli başarılıdır. Üstelik de "Olvido/Unutuş" başlığıyla son derece uyumlu bir giriş bölümü oluşturur.

¹ Memet Fuat (1992). Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam Yay.,6. Basım, İstanbul, 142,143.

² Erdoğan Alkan, *Olvido'nun bu dizelerinde Baudelaire'in etkisi olduğu tezini öne sürmektedir.*

'Jean Pellerin'in 'Dönüş Türküsü' şairini Cihan Velî 1947'de çevirdi ve bu şiir Varlık Dergisi'nde yayımlandı. Pellerine, 'Leylak kokan, Leylak rengi bir duman' diyor. Duranas da buna benzer bir imge kullanıyor:

'Bir el çıkarmaya başlar bohçabirden

Lavanta çiçeği kokan kederleri'

İlginç olan yan, Duranas'ın şiirinde hemen az sonra duman ile keder arasında da bağlantı kurulması:

'Bir duman yükselir gibidir kederden' (Alkan:1995:473,474).

İkinci bend, ilk dizedeki "hoyrat"lığı destekler niteliktedir. Pişmanlıklar dalga dalga hücum etmektedir. Dalga dalga zarfı, insanın çektiği acının yudum yudum, tam etkisi azaldı derken daha şiddetli bir darbe olarak yaşadığının vurgulanması açısından iyi bir seçimdir. Yine bu pişmanlıkların dalga dalga hücumu, insanın bilincinin altlarına ittiği, anımsamak istemediği ve muhkem kaleler ardına sakladığı anıların su yüzüne çıkarmaya, "unutuşun tunc kapisını" kırmaya zorlamaktadır. Bu müthiş saldırıda ruh, atılan oklarla delik deşik olur. Bu nokta insanın iç dünyasındaki çatışmanın su yüzüne çıktığı andır. Benliğin bir köşesine atılmış, üzeri sıkıca örtülmüş duygular, zamanın ve mekanın zorlamasıyla baskıdan kurtulur ki bu da insanın kendi benliğine mağlup oluşudur. Bundan sonra bu mağlubiyetin sonuçları görülür.

İşte doğduğun eski evdesin birden.

dizesiyle ilk bentte sözü edilen lavanta çiçeği kokan kederin ne olduğu netleşir. Artık okur, yitip giden çocukluk günleri, lavanta kokulu bir eve, bir yuvaya ve geçmişe duyulan özlemin iç burkan yalnızlığında bulur kendini. Yolunu gözleyen lamba ve mendiren, susmuş ninnilerle gıcırdayan beşik ve cümle yitikler, mağluplar, mahzunlar ve bunların getirdiği birçok anı artık kaçınılmaz olarak insanın benliğini sarmıştır.³ "Yitik, mağlup ve mahzun" üçlemesi üzerinde durulmaya değerdir. Aslında her üç sözcük de aynı kişi ya da kişileri çağırıyor gibi görünse de her birinin oluşturduğu duygulanımlar farklıdır. "Yitik" yitirilen, bir daha elde edilemeyecek olanı; "mağlup" yaşam karşısındaki başarısızlığı; "mahzun" ise öncelikle arkada kalanı ama çok daha geniş bir yelpazede birçok konudaki yoksunluğu çağırılmaktadır. Şair, başlığa koymayı uygun gördüğü "olvido" sözcüğünün Türkçesi olan "unutuş"u bu bendin ikinci dizesinde kullanarak okuru belli bir ana duygu etrafında tutmaktadır.

Üçüncü bentte bireyin iç dünyasında yitirilen güzelliklerin, anıların oluşturduğu yara biraz daha dinmiş gibidir. Bu bölümde bir duygu olarak özlem, pişmanlıktan daha ağır basmaktadır. Söylenmemiş aşkın, yarım kalan şiirin güzelliği dile getirilir. Duyguyu etkili kılan yaşayamamışlıktır. Ardından insanın bilinçaltında sakladığı anılarından biri daha su yüzüne çıkar. İnsan, bir gün yağmur kokan bir sabaha karşı camı açtığını; duran bir bulutu, bir kuşun uçtuğunu; bir taşın üzerinde çöküp ekme yediğini anımsar. Bunları güzel kılan, aşktır. Bir önceki bentte baba ocağına, ana kucağına duyulan özlem dile getirilirken, burada şairin benliğini saran gençliğin ve aşkın getirdiği mutluluklar yer alır. Aşklar bir yaz, halay çeken kızlar misali uçup gitmiştir ve dördüncü bentte geçmişe duyulan özlemin yerini tekrar yitirilenlerin verdiği acı alır.⁴

³ Dıranas'ın şiirinde bellek anımsamakla kalmayıp yaşamaktadır ve geçmişin anılarında kendini deneyimlemektedir. Olvido, geçmişle şimdinin bir alışımıdır (Edip Cansever: Aktaran, Oktay:1993:622).

⁴ Olvido şiiri günün ağır bir bulut gibi gecenin üzerine devrildiği akşamüstü vaktinin öznedeyimlediği ve tamamı hatıraları malı olan 'unutulmuş' şeyler üzerine kurgulanmıştır. Manzumeyi sürükleyen duygu 'hatırlama'dır. Unutuşun penceresinden hatıralar ormanına bakan bir öznenin kendi özel tarihinden hatırlayabildiklerini sıralı bir dizge izlemekten dile getirmesidir. Durgun suya atılan taşın yaydığı dalgalara gibi özne hatıraların labirentinde kendi iç yokluğuna çıkarak oradan devirdiği hayabına dair resimleri tekrar yaşama çabası içine girmiştir <http://www.akpinardergisi.com/dosyalar/olvido.html> (24.03.2009).

Üçüncü bentte dile getirilen gençlik aşklarının insana verdiği mutlulukların, güzelliklerin yerini dördüncü bentte birden derin bir hüznün alır. Aşklar kol kola girip halay çeken kızlar misali çekip gitmiş olmalıdır. Burada "olmalı" sözcüğü bilinçli bir seçimin ifadesidir. Çünkü insanın yaşamından günleri, ayları, yılları, gençliği ve sevinçleri hızla kayıp gitmekte, insan ise bir şeylerin elinden kayıp gittiğini ancak kaybettiğinde anlamaktadır. Bu kadar müstehcen ifadeler ancak bu denli başarılı bir biçimde üstü örtülü olarak anlatılabilir. Dıranas hayli başarılı ve hayli kapalı bir biçimde gece kuytu bahçelerde, ay ışığı altında sevdalıların buluşmasını dile getirir. Bu dile getirişte, bahçede yaşanan buluşmalardan ve bunların yarattığı çağrışımlardan öte, bir insanın bugün artık sahip olamadığı, belki de olmayacağı birtakım unsurlardan dolayı duyduğu hüznü duyumsanır.⁵

Beşinci bent, bir öncekini destekler niteliktedir. "Yalan yeminlerin tanığı çiçekler", "edebi aşkın" dönüşünü "artık olmayacak baharlar" içinde beklemektedirler. İnsanın elinden zamanın ve sahip olunan tüm güzelliklerin kayıp gidişi ancak bu kadar içten bir anlatımla ifade edilebilir.

Ey, ömrün en güzel türküsü aldانیş!

Aldan, gelmiş olsa bile ümitsiz kış;

dizeleriyle bahçeye gelen kıştan, insanın ömrünün kışına, başka bir deyişle sonuna gelindiğinin bilgisi verilir. Kış sözcüğünün, soğuk, yalnızlık ve kimsesizlik çağrışımları hüznü bir kat daha artırır.

Altıncı bent ise bir kadına sesleniş olarak kurgulanmıştır. Bu kadının özelliği, bir parlıt gibi görünüp kaybolmasıdır. Parlıtı sözlük anlamı göz önüne alındığında "ihtişam, parlaklık, arzu edilme" gibi sözcükleri anımsatırken, aşkın ölümsüz aynasında bir kez bile gülüşü görülmemiş olma özelliğiyle bu kadın, elde edilememişliği düşündürmektedir. Anıların uyandığı bu vakitte esen dallar arasından görünen hep bu kadındır.

Yedinci ve son bentte ise şair şiirine ad olan "unutuş, unutma" eylemine seslenir. Karşıt anlamlı iki sözcük olan "unutuş" ve "anımsama" burada iç içe geçmiş olarak kullanılır. Birtakım anıların unutulması, söz konusuysa aslında anımsanması da söz konusudur ve şair,

⁵ Ali İhsan Koltcu bu şiire ilgili olarak, Ahmet Muhip Dıranas: Unutuştan Aldanışa Bir Hatırlama Öyküsü-Ovidio başlıklı yazısında şöyle demektedir: *Artık aşklar halay çeken kızlar misali kolkola çekip gitmiştir. Gende yorğun erkekleri geceye bırakan geçmiş zaman etkeleri diye tasvir edilen 'yorucu aşklar' kâimdir. Özne bu kez aşkın dönüp dolayı geldiği cinsellik noktasındadır. Cinsellik ihtiyar aşkçı kuytu bahçelerde sürüklenip gelen ayrıştı gibi fısıltıyla ve nazla yaşanan bir durumdur. Cinselliğin bu denli örtük ve mahrem bir bağlamda veriliş olması doğru bir tepisle hatıramın bu işlevle ilgili resimlerinin net alınmasından kaynaklanmaktadır. Cinselliğin bakıyesi geceye bıraktığı yorğun erkeklerle ifadesini bulur. Bu aynı zamanda tek yönlü bir aşkın da göstergesidir.* (<http://www.akpinardergisi.com/soyvalar/olvidio.html> 24.03.2009)

Ey, unutuş! Kapat artık pencereni,
 Çoktan derinliğine çekmiş deniz beni;
 Çıkamaz artık sular altından o dünya.

derken, anıların anımsamış olmaktan dolayı sitemi, gerçekte hafızasının unutmaya eylemine değil, anımsama eylemine dir. Bu noktada artık şairin içinde duyduğu hüznün değil, kederidir. Şair, kederi "duman" imgesiyle ele alır. Bu öyle bir dumdur ki, dört bir yana dağılır ve bu nedenle de amansızdır. Son olarak şair, bu korkunç gamlardan kurtulmak için "unutmaya" eylemine sığınır ve "Ey unutuş! Kurtar bu gamlardan beni." diyerek şiiri bitirir. Buraya kadar içeriği üzerinde kısaca durulan bu şiirin her okurun düşünce ve duygu dünyasında farklı çağrışımlar yapacağı gözden uzak tutulmamalıdır.

II

Sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışı; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama (Aksan:2006:32) olarak tanımlanan imge şiirin en önemli ögesidir. *Olviáo*, en başta, daha ilk dizede "hoyrat akşamüstü" gibi oldukça güçlü ve güzel bir imgeyle başlar. Akşam günün bir bölümü olarak Türk şiirinde çok farklı biçimlerde dile getirilmiştir. Ancak, "hoyrat" sözcüğüyle nitelenmesi yenidir. Şiirin ikinci dizesi yine özgün bir imgeyle okurun karşısına çıkar:

Gün saltanatıyla gitti mi bir defa

söyleminde akşamın hoyratlığının karşısında sakin, müktedir, vb. çağrışımları akla getiren "saltanat" ile gündüzün birlikte ifade edilmesi de iki zaman diliminin insanın ruhunda yarattığı etki açısından iyi bir karşılaştırmadır. Bu noktada şair, iki imge ile insanın dingin olan ruhunun yavaş yavaş iç huzursuzluğa varışının zeminini kurar. Yine aynı bentte, bir elin bolıçadan lavanta çiçeği kokan kederleri çıkarması, hem iç huzursuzluğun başlangıcını hem de hatıraların zihinde canlanmaya başlayışını ifade eder.

Pişmanlıkların dalga dalga hücum etmesi imgesi de "hoyrat" sıfatını tamamlar niteliktedir. "Hücum" ve "hırpalama" sözcükleri anlam açısından birbirini bütünlemektedir. "Unutuş"un tunç kapılı, muhkem bir kale olarak tasarımı da pişmanlıkların hücum etmesi benzetmesi ile örtüşmektedir. Unutuş kalesine atılan oklardan zarar gören, parça parça olan ise ruhtur. Bu parça parça olan ruh, derinliklerinde yer alanları yavaş yavaş su yüzüne çıkarmaya başlar.

Aşkları halay çeken kızlar misali uçup gitmesi, eteklerin ay ışığı gibi sürüklenip salınarak ve fesliyle kaybolması, yalan yeminlerin tanığı çiçeklerin artık olmayacak baharlar içinde ebedi aşkın dönüşünü beklemesi, yine kar üzerindeki ayak izlerinin bir daha dönmeyecek olan aşkın serpdiği çiçekler olarak tanımlanması özgün imgelerdir.

Yağmur kokan sabah irgesi ise, Cenap Şehabettin'in "saat-i semen-fâm" tamlamasını akla getirmektedir.

Bir şiirin pek çok kişiye ulaşabilmesi, nesiller boyu okunup anlaşılabilmesi dil ve anlatıma bağlıdır. Türk edebiyatına şöyle bir göz atıldığında dilin ağır olduğu ve yabancı sözcüklerle kurulduğu şiirlerde –şiir ne kadar güçlü, ne kadar özgün olursa olsun– anlaşılama ve sonraki kuşaklara ulaşamama gibi bir durumun ortaya çıktığı görülecektir. Bu noktada Orhanas'ın şiirlerinde son derece yalın bir dile başvurduğu, Türkçenin hemen bütün imkanlarından yararlandığını söylemek yanlış olmaz.

Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan

...

Çöküp peynir ekmek yediği bir taş...

...

Macerası çoktan bitmiş o şeylerden.

...

gibi birçok dizede şiir konuşulan dilden yararlanmakta; rahat, doğal ve içten bir söyleyişe yönelmektedir.

Ve ruh, atılan oklarla delik deşik;

...

Ve cümle yitikler, mağluplar, mahzunlar...

...

Ya sizler! Ey geçmiş zaman etekleri,

İhtiyar ağaçlı, kuytu bahçelerden

Ay ışığı gibi sürüklenip giden;

Geceye biralup yorgun erkekleri

Sahnenin etekler fısıltıyla, nazla.

dizelerinde eksiltili anlatımdan yararlanılmakta; şiirin bütününde kimi zaman tek dizede, kimi zaman birkaç dize içinde tamamlanan cümleler ağırlıklı olarak yer almaktadır. Şiiri oluşturan sözcükler göndergesel (temel) anlam noktasında gözden geçirildiğinde dikkate değer bir durum söz konusudur.

Hatırlar birgün camı açtığını,

Duran bir bulutu, bir kuş uçuşunu,

Çöküp peynir ekmek yediği bir taş...

Bütün bunlar aşkın güzelliğyledir.

dizelerinde sözcükler tamamen göndergesel anlamlarında kullanılmışlardır. Buna karşın şiirin bütününde daha ilk dizeden başlamak üzere, ifadelerin connotative⁶ olduğu görülür. Şiirde başarıyı artıran bu connotative oluş, daha ilk başta *Ovidio*'nun adında yaşanmaktadır. *Ovidio*, "unutuş" anlamına gelmekle birlikte şiirde baştan sona bu kavramın karşısı olan "anımsama" anlamı ve bunun yarattığı duygu ve düşünceler verilmektedir. Öznenin benliğini bütünüyle çocukluk, geçmiş, anılar, aşklar, pişmanlıklar ve bütün bunların beraberinde getirdiği duygulanımlar sarmaktadır. Bu ver alışı yazarın kurduğu ifadeler, connotativedir.

Edebi metinlerin estetize edilmesinde edebî sanatların rolü oldukça büyüktür. Edebi sanatlar, bir anlamda şiirin felsefi yorumudur. Tarihsel bilincin edebî sanatlar aracılığıyla yeniden üretildiği söylenebilir. Bireylerin ve toplumun estetize edilmesi edebî metinlerde / özellikle şiirlerde belirirken, şiirlerin de estetize edilmesi edebî sanatlar aracılığıyla gerçekleşir (Aktaş:2002:2). Dıranas, *Ovidio*'da kederleri lavanta çiçeği kokan bir halde, unutuşu muhkem bir kale; akşamüzerini hoyrat, günü saltanat sahibi, pişmanlıklar hücum eden askerler, lamba ve merdiveni yol gözleyen birer kişi olarak tasarlamaktadır. "Susmuş ninnilerle gıcırdayan beşik"te tezat sanatının güzel bir örneğini verip "ihtiyar ağaçlı kuytu bahçeler" tanımlamasında kişileştirmeye gitmektedir.

Aldan, gelmiş olsa bile ümitsiz kış;

dizesinde ise "aldan" sözcüğünün kökü olan al, aldaniş sözcüğünün ilk hecesidir. Ayrıca al; aldatma, hile, düzen, tuzak anlamına gelmektedir. Bu noktada aslında şair, aldaniş sözcüğünün etimolojisine okuru yönlendirerek, farklı açılardan düşünmeye itmektedir.

**Ya sen! Ey sen! esen dallar arasından
Bir parıltı gibi görünüp kaybolan,
Ne istersin benden bu akşam saatinde?**

dizeleri ise istifham sanatının güzel bir örneğidir. Şiirde nida sanatının örneğine de rastlanmaktadır:

**Ey unutuş! Kapat artık pencereni,
Çoktan derinliğe çekmiş deniz beni.**

Dıranas, "hoyrat, saltanat, lavanta, tunç, yağmur, ihtiyar, çiçek, amansız"

⁶ Şairin sözcüğe sözlük anlamı dışında yüklediği anlamdır. Geleneksel anlambilimdeki yan anlam ya da ikincil anlam terimleriyle karşılanan kavram değildir.

sözcüklerinin duygu değerlerinden yararlanır. Bu sözcükleri kullanırken de bunların zihinde yaptıkları ilk çağrışımları temel alır. Ayrıca şair, "renk çığıltı, susmuş ninniler, geçmiş zaman etekleri" gibi alışılmadık bağdaştırmalar aracılığıyla da şiirin dokusunu güçlendirme yoluna gider. Renk çığıltı sözü canlıya özgü bir durumu cansız bir varlığa yüklemenin ötesinde insanın iç dünyasındaki çaresizliğin anlatımına zemin hazırlamaktadır. Susmuş ninnilerde ise tamlamayı oluşturan iki sözcük arasında karşıtık ilgisi kurularak, çaresizlik, yalnızlık ve daha çok bir yok oluşun altı çizilir. Geçmiş zaman eteklerinde de insana özgü gerçek bir durumun soyut bir kavrama yakıştırılması söz konusudur. Tüm bu bağdaştırmalar şiiri kuran imge, söz sanatları gibi pek çok unsurla birleşerek okuru bir iç huzursuzluğuna götürüp geçmişi sorgulamaya zorlamaktadır. Şair,

Yolunu gözlüyor lamba ve merdiven

dizesinde yolunu gözlemek deyimini lamba ve merdiven nesnelere kişileştirerek yeniden üretip güçlü bir söyleyişe ulaşmaktadır.

Biçim bakımından ele alındığında *Olvidá*'nın eşit düzenli ve serbest biçimde olduğu görülür. Toplam yedi bentten oluşan şiirin her bendi yedişer dizeden kuruludur. aabccba fddfedf ... uyak düzeniyle giden şiir on ikili hece ölçüsüyle yazılmıştır. Dize sonu ses yinelemeleri açısından şiir incelendiğinde, şairin hem redife hem de uyağa yöneldiği görülür. İlk bendin birinci ve yedinci dizeleri aynen tekrarlanırken, üçüncü bendin birinci ve yedinci dizelerinde ses uyumu "aşkın güzelliğiyledir" ifadesinin yinelenmesiyle sağlanır ve bu iki dize arasında uyak yoktur. Benzer bir durum, beşinci bentte de söz konusudur. Bu bendin ikinci dizesi "Yalan yeminlerin tanıdığı çiçekler" ile son dizesi olan "Dönmeyen aşkın serptiği çiçekler"de çiçekler redifi çıkarıldığında geriye tanıdığı/serptiği sözcükleri kalmaktadır ki bunlar arasında da ses yakınlığına dayalı bir uyak söz konusudur. Altıncı bendin birinci ve yedinci dizeleri

Ya sen! ey sen! esen dallar arasından

...

Sensin hep, sen, esen dallar arasından.

şeklindedir. Bu iki dize arasında da yinelemeye dayalı bir ses uyumu görülmektedir. Son bende bakıldığında da ikinci ve yedinci dizelerdeki "beni" sözcüğünün redif olduğu ve bunlardan önce gelen deniz ve gamlardan sözcükleri arasında uyak bulunmadığı görülecektir. Bu bentler ve dizeler dışında kalan dizelerin son seslerinde yarı, tam ve zengin uyak çeşitlerinin hemen hepsinden yararlanılması söz konusudur.

Ya sen! ey sen! esen dallar arasından

...

Sensin hep, sen, esen dallar arasından.

dizelerinde s, n ünsüzleri ile e ünlüsünün tekrarından doğan ve içeriği kuvvetle yansıtan bir alliteration vardır. Şiir, bu altıncı bende gelene kadar içerik olarak geçmişten, anılardan, pişmanlıklardan ve bunların yarattığı duygulanımlardan söz eder. Daha önceki bentlerde aşkın güzelliğiyle, ebedi âşık, dönmeyen âşık, vb. tamlamalarla aşk olgusunu dile getirir. Ancak bu bentte "sen" ifadesiyle üstü örtülü verilen aşk ve âşık netleşir. Bu iki dizenin birbirine oldukça yakın seslerle tekrarıyla da şiirin baştan beri dile getirdiği duygu ve geçmişe yönelik anımsamaların insanın içini buran, inciten gerçekler noktasına vurgu yapılmaktadır.

Ya sizler! ey geçmiş zaman etekleri

...

Ya sizler! Ey geçmiş zaman etekleri,

...

Ey, ömrün en güzel türküsü aldaniş!

...

Ya sen! ey sen! esen dallar arasından

...

Ey unutul! kapat artık pencereni,

...

Ey unutul! kurtar bu gamlardan beni.

Ve ruh, atılan oklarla delik deşik;

...

Ve cümle yitkiler, mağluplar, mahzunlar...

dizelerinde "anaphore"⁷ yönelen şair, yinelemelerin şiirde yarattığı etkileyicilikten yararlanma yoluna gitmiştir. Bu yinelemeler sağladıkları vurgu eşlikleri ile belli bir ritim kazandırıp şiirin etki gücünü artırmıştır.

Ahmet Muhip Dıranas, bütün sanat yaşamı boyunca yalnız bir şiir kitabı çıkarmıştır. İlk şiir denemelerinden yaklaşık elli yıl sonra 1974 yılında, dergilerde çıkan şiirlerini bir araya getirir ve kitabın çıkışı 'yılın sanat olayı' olur. Buna rağmen,

⁷ Önyineleme, tekrar sanatı.

Dıranas'ın şiirleri her yerdedir: Ders kitaplarında, antolojilerde, takvim sayfalarında... Bu elli yıllık uzun bekleyişin arkasında da yine titizlik ve şiirleri 'şarap gibi eskitmeye bırakmak' yatar. Kendi deyişiyle "şiirin sirkeleşip sirkeleşmediğini" görmek ister. Şiir kitabı yayımlanmamış olmaktan da hiçbir zaman pişmanlık duymaz. Hatta *"Bunları yazdığım zamanlardaki gibi ikide bir kitap halinde yayımlanmış olsaydım, bugün o şiirlerimin birçoğundan belki de utanacaktım"* der (Milliyet: 7 Nisan 2009). Dıranas'ın şiirlerini kitap olarak yayımlanmamasına karşın yine de şiirleri yıllar yılı elden ele, dilden dile dolaşmış, Türk edebiyatının unutulmazları arasına girmiştir. Bu noktada şiirde önemli bir öge olan kalıcılığın sadece *Olvido*'da değil, şiirin birçok şiri için söylenebilecek bir özellik olduğunu belirtmek yanlış olmaz.

KAYNAKÇA:

- Aksan, Doğan (2006). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili (Dilbilim Açısından Bakış)*, Engin Yayınevi, 6. Basım, Ankara.
- Altaş, Hasan (2002). *Edebi Sanatlar*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Alkan, Erdoğan (1995). *Şiir Sanatı*, Yön Yayıncılık, İstanbul.
- Enginün, İnci (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., 4. Basım, İstanbul.
- Ercilasun, Bilge (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler -1-*, Akçağ Yay., Ankara.
<http://www.akpinardergisi.com/dosyalar/olvido.html> 24.03.2009.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal (1980). *Türk Şiir Sanatı*, 2. Basım, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Kolcu, Ali İhsan (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı I*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- Milliyet (07.04.2009). "Türk Şiirinde Mutlu bir Rastlantı Ahmet Muhip Dıranas", Haberi yapan: Semiha Şentürk.
- Mutluay, Rauf (1973). *50 Yıllık Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Okday, Ahmet (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

ÖZET

Anlam Çerçevesi Açısından OLVIDO

Ahmet Muhip Dıranas, Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatının güçlü şairlerinden biridir. Türk şiir sanatına son derece güzel ve unutulmaz şiirler kazandırmıştır. Bu güzel ve unutulmaz şiirlerden biri de *Olvido*'dur. "Anlam Çerçevesi Açısından *Olvido*" başlıklı bu çalışmada *Olvido*, içerik/bz ve sunuluş olmak üzere iki ayrı açıdan incelenecek ve şiirin anlam çerçevesi açısından bir değerlendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar sözcükler: Olvido Dıranas Türk Şiiri Türk Edebiyatı

ABSTRACT

Ahmet Muhip Dıranas is one of the distinguished poets of modern Turkish Literature. Very precious and unforgettable poets was won to Turkish poets by Ahmet Muhip Dıranas. One of his important poets is *Olvido*. "Framework in Terms of the Meaning *Olvido*" titled in this study *Olvido* poet will be analysed two different respect; content and presentation.

Key words: Olvido Dıranas Turkish Literature

MEHMED AKİF'İN FRANSIZCADAN TERCÜMELERİ Tercüme Bilimi Açısından Bir Değerlendirme(*)

Ş. Alpaslan Yasa*

İTHÂF

*Çalışmamız, değerli Mehmed Akif müteahhisi,
araştırmacı-yazar M. Ertuğrul DÜZDAĞ'a
ithâf edilmiştir. Onun kıtlettığı malzeme olmasaydı,
bu çalışma yapılmazdı.*

Şüphesiz, Mehmed Akif mehûm, ülkemizde, zorakilik ve sun'ilik eseri olmadan, gayet tabii bir alâkayla hakkında en fazla araştırma ve neşriyat yapılan bir şahsiyettir. Şayet bunun bir sebebi onun "Millî Şairimiz" olması ise, diğer sebebi de, elbette ki, Milletimizin, onu, Türklük ruhunun –kendi bağrından fırlanmış- en has bir temsilcisi olarak görmesi ve, arkadaşı Midhat Cemal Kuntay'ın aynelyakîn tavsifinde tam ifâdesini bulduğu gibi (Kuntay 2007: 457), özü sözü doğru bir «sahici adam» sıfatıyla, hiçbir baskı ve şartlanmaya mâruz kalmadan ve her nesilde artan bir sevgiyle gönlünde yaşatması, ahlâkı ve hiç eskimeyen idealleriyle kendine örnek edinmiş olmasıdır. Zâten, ikinci olarak saydığımız bu hasletler değil midir ki ancak ilâhî ilhâmıla yoğrulabilen ve mâşerî vicdânımızın en yüksek ifâdesi olan, işte tam da bu sâikle Türkiük vâir oldukça yaşayacak olan "Millî Marş"ı yazmanın elzem şartlarıdır.

Şâyân-ı hayrettir ki bu büyük alâkaya rağmen, Mehmed Akif'in belki hiç

*Öğr.Gör. Hacettepe Üniversitesi, Melâcım-Tercümanlık Bölümü.

araştırılmayan bir yönü, onun mütercimliğidir. Hâlbuki o çok velûd bir mütercimdir ve bu sâhada, tercüme teorisine veya bilimi bakımından da dikkate alınmaya değer görüşler ve –daha da mühimi– bir pratik ortaya koymuştur. Gerçekten, bihakikîn vâkif olduğu üç lisândan –Arapça, Farsça ve Fransızcadan– yaptığı mensûr ve manzûm tercümeleler, başlı başına bir tercüme külliyyâtı teşkil etmektedir. Mâmâtih, Türkiye’de tercüme bilimi ve bu çerçevede tercüme târihi araştırmaları henüz emekleme safhasında olduğundan, belki de bu durumu fazla yadırgamamak lâzımdır.

Mehmed Âkif’in (1873-1936), 20 yaşından itibaren şiirlerini muhtelif mecmûalarda neşre başladığı bilinmektedir. Neşredilen muhtemel ilk nesrinin ise, Fransızcadan bir tercüme olması dikkate şâyandır. Fevziye Abdullâh Tansel’in araştırmalarına göre, Maârif mecmûasında, Sâdî imzâsıyla, 1895 Mayıs ilâ Ağustos aylarında 7 nüsha tefrika edilen “Mebâhis-i ilm-i Servet” başlıklı makale, Mehmed Âkif’e âittir. (Düzdağ 2002: 16) 9 Mayıs 2008 tarihinde, Mehmed Âkif’in Fransızcadan tercümeleleriyle alakalı esâs malzememizi bize gönderen Ertuğrul Düzdağ, eklediği kısa bir notta, aynen şu bilgiyi vermektedir:

«Maârif Mecmûasının Mayıs-Ağustos 1895 sayılarında (Sa’dî) imzâsıyla çıkan (Mebâhis-i ilm-i Servet) tefrikasının da Âkif Bey’e âit bir tercüme olduğu sanılıyor. (Fransızca’dan. (Ben görmedim.)»

İbnülemin Mahmûd Kemâl başta olmak üzere kendisinin de dâhil olduğu bir edebî hey’et tarafından çıkarılan Resimli Gazete’nin 10 Şubat 1898 târihli 61. nüshasından itibaren bu mecmûada şiirlerini neşretmeye başlayan Mehmed Âkif’in ikinci müteşir nesri de, aynı mecmûanın Ağustos-Aralık 1898 nüshalarındaki, yine Fransızcadan yaptığı (bu çalışmamızda husûsen üzerinde duracağımız) Uranie romanının tercümesidir.

1898 senesinin Kasım-Aralık aylarında, Servet-i Fünûn mecmûasının üç nüshasında ise, “Bedâiyü’l-Acem” başlığı altında Sâdî’den yaptığı manzûm ve mensûr tercümeleleri neşredilmiştir.

Bundan sonra, eğer bilgilerimiz eksik değilse, Mehmed Âkif’in tercümelelerine uzunca bir müddet ara verdiği, Mevrûtiyet İhtifâlından sonra ise, hayatında, çok feyizli bir telif ve tercüme döneminin başladığı görülüyor. 1908’den sonraki devre için, Ertuğrul Düzdağ’dan naklen, şu bilgileri kaydetmekle yetinelim:

«Mehmed Âkif, (1908 sonrasında,) hepsi de Sırat-ı Müstakîm / Sebîlü’l-Reşâd dergisinde yayımlanmış ve 268 tefrika devam etmiş olan 55 ayrı tercüme yapmıştır. Bunların birkaçında ‘Sa’dî’ mahlasını kullanmıştır.

•Tercümeleler, altı yazardan yapılmıştır. Bunların ilk beşi, Arapça ve sonuncusu, Fransızca yazmışlardır. Yapılan tercümelelerin yazar ve tefrika sayısı bakımından dağılışı şöyledir: Ferid Vecdî: 7 tercüme, 73 tefrika / M. Abdül: 31 tercüme, 48 tefrika / Azmûde Refîk: 1 tercüme, 3 tefrika / Şeyh Şibîlî En-Nu’mânî: 1 tercüme, 10 tefrika / Abdülazîz Câviş: 13 tercüme, 122 tefrika / Saîd Halîm Paşa: 2 tercüme, 12 tefrika.

(...)

•Kitap olarak basılmış tercümeleleri de şunlardır:

1) Ferid Vecdî’den Müslüman Kadını, İstanbul, Ahmed Sakî Bey Matbaası, 1325 (1909).

165 sayfa, *Sıralı Müstakim Kütüphânesi*, aded: 5

2) Muhammed Abdül'ân Hanota (Hanotaus)'nun Hücûmuna Karşı Şeyh Muhammed Abdül'un İslâm Müdâfaası, *İstanbul, Tevsi-i Tıbb'at Matbaası*, 1331 (1915), 80 sayfa, *Sebilü'r-Reşâd Kütüphânesi*, aded: 8

3) Said Halim Paşa'dan İslâmlaşmak, *İstanbul, Hukuk Matbaası*, 1337 (1917), 32 sayfa, *Sebilü'r-Reşâd Kütüphânesi Neşriyatı*

4) Abdülazîz Câviş'den Anglikan Kilisesine Cevâb, *İstanbul, Evkaaf-ı İslâmiyye Matbaası*, 1339-1341 (1925), 290 sayfa, *Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti Umûr-i Şer'iyye ve Evkaf Vekâleti Tedkikat ve Telifât-ı İslâmiyye Neşriyatından*, aded: 9

5) Abdülazîz Câviş (veya Caviş)'den İçkinin Hayât-ı Beğerde Açtığı Rahmeler, *Ankara, Ali Şukrî Matbaası*, 1339-1341 (1925), 68 sayfa, *Tedkikat ve Telifât-ı İslâmiyye Neşriyatından*, aded: 4. » (Düzdağ 2002: 157-159)

Tabii, listeye, bir de -ne yazık ki zâyi edilmiş- *Kur'ân-ı Kerim* meâlini eklemek lâzımdır.

Bütün bu tercümelerin hiç biri, bugüne kadar, tercüme bilimi veya tercüme usûlü açısından tedkik edilmemiştir. Biz de, bu araştırmamızda, dikkatimizi, husûsiyle *Uranie* tercümesine teksîf edeceğiz.

Bu tercüme üzerinde mütâlaâda bulunmadan evvel, bir nebze, Mehmed Âkif'in Fransızca bilgisi üzerinde durmak gerekir.

Kendi anlatıklarından biliyoruz ki (Cündioğlu 2004: 82) büyük bir dil merakına sâhipti ve onun içindir ki Rüşdiye (Ortaokul) tahsili çerçevesinde öğrenmeye başladığı üç yabancı dildeki bilgisini, büyük bir sebatla, kendi kendine çalışarak, mükemmel denilecek bir seviyeye çıkardı. 1893'te, 20 yaşında Baytar Mektebinden mezun olduktan bir müddet sonra Baytar Müfettiş Muâvini olarak Edirne'de çalışmış, birkaç sene sonra da, 1896'da, vazîfeyle Adana'ya gitmiş, orada tanışıp yakın dostluk kurduğu Bursalı Miralay Baytar İbrâhim Edhem Bey'le Fransızca çalışmaları yaparak Fransızcasını iyice geliştirmişti. Daha sonra yine memuriyeti çerçevesinde Şam'a gitmiş ve 1898 yılı içinde, *Uranie* tercümesine burada başlamıştır. (Cündioğlu 2004: 84-86) Aynı yıl İstanbul'a dönecek, *Resimli Gazete*'de tercümesini tefrika ettirecek, fakat birkaç sayıdan fazla devam edemeyecektir. Demek ki *Uranie* tercümesi onun gençlik çağının (25 yaşının) mahsûlüdür, fakat Fransızcasının iyi derecede olduğu bir devresine şittir.

Bilâhare, Arapça ve Farsçasıyla berâber Fransızcasını da fevkalâde ilerletmiş ve hayranlık duyulacak bir seviyeye getirmiştir. Bu hususta, farklı şahitler tarafından nakdedilen bâzı hâtıralar, onun, kolay kolay ulaşılamayacak Fransızca seviyesini meydana koymaktadır. Bu hâtıralardan bir tânesini Midhat Cemal Kuntay anlatır. Halkalı Zirâat Mektebinde "kütâbet-i resmiye" dersi vermeye başladığı 1906 yılında, haftada bir gün, yeni tanıştığı genç arkadaşı Midhat Cemal'in evine uğramakta, ikisi birlikte Fransızca edebî kitaplar okumakta, sohbet etmektedirler. Bu ziyaretlerinden birinde, Mehmed Âkif, arkadaşının masasında Ernest Renan'ın Fransızca *Çocukluk ve Gençlik*

Hâtraları'nı görür. Kitaptan "Akropol Hakkındaki Münâcat"ı bulur ve onu, evvelâ yüksek sesle ve pürüzsüz bir telâffuzla okur, sonra: «Burasını beraber tercüme etsek!» diyerek, metni, Türkçe yazılmış gibi okuyup bir nefeste tercüme eder. Midhat Cemal, onun, hem Fransızca düzgün telâffuzuna, hem de «başka lisani en yerli Türkçeye çevirmekteki bu melekesine» hayran kalarak için için ondan «istifâde»ye karar verir. (Kuntay 2007: 37) İstiklâl Harbi sırasında Kastamonu'da geçen buna benzer bir hâdiseyi Açığsöz gazetesi sâhibi Hüsnü Açığsöz de nakletmektedir. Yine çok şâyân-ı dikkat olan bu hâdiseyi, Eşref Edib'in kitabından aynen ictibâs ediyoruz:

«Bir gün idârehanede oturuyorduk. O vakitki İstiklâl Mahkemesi âzâlarından iki zât, ellerinde Fransızca Tan (Le Temps olmalı) gazetesi olduğu hâldede geldiler. Bu nüshada (Kuvâ-yı Millîye) hakkında sitâyışkâr yazılar vardı. Fransızca makaleyi cümle cümle okuyarak tercüme etmeye, bana da Türkçesini yazdırmaya başladılar. Fakat aralarında kelime ve cümle tercümeleri hakkında ihtilâf baş gösterdi. O zamâna kadar pencereden dışarıyı seyreden Üstâd, bu münâkaşa üzerine döndü:

- Müsâde ederseniz ben söyleyeyim de yazsın, dedi.

Gazeteyi aldı. Fransızcasını hiç söylemeden doğrudan doğruya Türkçesini yazdırdı. Tercümeyle sevaşan arkadaşlar bunu görünce:

-Atedersiniz Üstâd, biz sizi zahmete sokmak istemezdik, dediler.

Hâlbuki Üstâdın Fransızca bildiğini zannetmediklerini sanırdan bana söylediler.» (Eşref Edib 1962: 150)

Daha başka bazı hâtralardan, Fransız edebiyâtının en mütênâ eserlerini okuyup anladığı gibi, Arapçadan Fransızcaya ardı sıra usûlüyle tercüme yapabilecek kadar bu dilleri rahatça konuştuğunu ve yine Arapça bir eseri Fransızcaya tercüme edebilecek kadar bu dillerde yazma mahâretine sâhip olduğunu öğreniyoruz. Nitekim, 1914 Kasımında, Şeyh Sâlih Et-Tunusî'nin Hakikatü'l-Cihâd risâlesini, aynı günlerde, La Vérité au sujet de la guerre sainte ismiyle Fransızcaya tercüme edip neğrettirmiş ve 1914 sonu ilâ 1915 başında yine aynı zât ile Berlin'de bulunduğu sırada, onun Arapça nutuklarını hemen peşi sıra Fransızcaya tercüme ederek Arapçadan Fransızcaya tercümanlık yapmıştır. (Cündioğlu 2004: 61-62)

Onun, kendisini Fransızcaya ve yeni tarz şiire teşvik eden yakın arkadaşı İspartalı Halke'nin, 1906 yılında, Boileau'dan Art poétique tercümesine de çok emeğinin geçtiğini, bu zât Kuntay'a anlatıyor. (Kuntay 2007: 23) Kezâ:

«Umûmî Harb yıllarında, Anatol Frans'ın [Anatole France] (Tayis'ini [Thais] okuduktan sonra Arap edîbi İsmâil El-Hâfız Efendi'ye anlatmış, eserin birçok yerlerini tercüme etmiş, İsmâil Efendi hayretler içinde kalmıştı.» (Eşref Edib 1962: 27)

Fransızcaya bunca vâkıf olan, Fransız kültürünün iyi taraflarından büyük bir hevesle istifâde eden ve herkesin de istifâde edebilmesi için Fransızcadan faydalı eserlerin tercümesini harâretle teşvik eden Mehmed Âkif, konuşmasına Frenççe tek kelime bile karışmamaya husûsî bir itinâ gösterirdi. (Düzdağ 2002: 246) Çünkü o, canciğer arkadaşı, «kardeşim» diye andığı (Safâhat: "İstibdâd") Midhat Cemâl'in şahâdet ettiği gibi: «Yazarken de, yaşarken de Türk olduğuna mağrûrdur.» İstifâdeye evet, fakat onlara

benzemeye ve onların tarzıyla konuşarak dilimizi bozmaya hayır: «*Frenk olmaktan iğrenir. (...) 'Hamam almak' ['Prendre un bain' veya 'prendre une douche': duş yapmak yerine 'duş almak'] tâbiri, düşman çizmesi kadar ona dokunur. Gayzını tutamaz. Meşrûiyete: '- Kaç trenini alacağız' diye aralarında konuşan gençlere, onları tanımadığı hâlde: '- Treni daha sizin Devletiniz alamadı! Siz nereden alıyorsunuz?' der. Güzel Türkçenin üstüne titer. Ve güzel Türkçeye dokunanlara garezdir. Dininden sonra dili gelir.» (Kurtay 2007: 335, 334)*

Mehmed Âkil, genç yaşından itibaren, devrinin bütün belli başlı edipleri gibi, Garp ve husûsen Fransız edebiyatına büyük alâka duymuş, Avrupa edebiyatından istifade yolunu seçmişti. Yalnız arkadaşları, onun, pek çok Fransız edebî klasîğini asıllarından okuduğunu bildiriyorlar. Bunların içinde husûsen Lamartine'e hayrân olduğu, Alphonse Daudet'yi çok sevdiği ve Zola'yı harâretle sâhiplendiği dikkat çekiyor. Lamartine'in *Les Méditations poétiques*, *Les Harmonies poétiques et religieuses* gibi manzûm eserlerinin Türkçeye kazandırılmasını ve yine ondan daha evvel tercüme edilen *Graziella* ve *Raphaël* romanlarına –bu tercümelemlerin dilini beğenmediği için– tekrâr tercüme edilmelerini istiyor. Bu arada, Dumas fils'in *La Dame aux camélias*'ından taktirle bahsediyor. (İşref Edip 1962: 25-26; Şengüler neşri 1990: 5/31)

Hayâtı boyunca okumaya devâm ettiği bu yazarlar yanında, Camille Flammarion'un da genç Mehmed Âkil'in alâkasını uyandırdığı görülüyor.

Flammarion (1842-1925), 19. asrın büyük şöhret sâhibi bir astronom ve yazardır. Gençliğinin ilk yıllarında bir müddet Paris Rasathânesinde devrin büyük astronomu ve Rasathâne Müdürü Urbain Le Verrier ile beraber çalıştıktan sonra 1865'de *Le Siècle* gazetesinin müsbet ilimler muhâbiri olarak neşriyat hayatına atılır ve ölüncüye kadar büyük veya küçük hacimde 76 eser neşreder. Bunlardan, geniş bir okur kitlesi için hazırlanmış bir nevi astronomi ders kitabı mâhiyetinde olan *Halk İçin Astronomi*, *Gökyüzünün Umûmî Tasviri* (*Astronomie populaire, description générale du ciel*) isimli kitabı 1879'da piyasaya çıkar ve pek büyük rağbet göreceği kendisinin vefatına kadar 131 bin nüsha satışa ulaşır. Eserlerinin en büyük kısmı, ilmi eserler ile astronomi ve fizik gibi tabii ilimlere dâir vülgarizasyon eserleridir. Diğerlerinden 5'i, felsefi eser ve 7'si de romandır. Ayrıca 6 kitap da "rûhlarla irtibat" ("spiritisme") hakkındadır. Zira, rûhlarla irtibata inanmakta, hattâ bu sâhayı da müsbet ilimlere dâhil görmekteydi. Yetişme tarzı itibarıyla Katolikliğe bağlıdır ve Allah inancını ilmi delillere dayandırır. 1876 senesinde neşrettiği *Allah'a Götüren Tabiat*'ta (*Dieu dans la nature*) tabiatdaki hârikulâde nizâmdan yola çıkarak Allah'ın varlığını isbât etmeyi hedef alır ve kitabında, tabiata kör gözlerle bakan, ondaki derin mânâyı okumasını bilmeyen maddeci felsefeyi şiddetle terkîd eder. Bu eseri, bir bakıma, Yunus Emre'nin, «*Hak her yerde hâzır / Göz gerekir göresi*» hikmetinin müsbet ilimlerle isbâtı gibidir.

Başta Fransa olmak üzere Avrupa'yı yakından tâkip eden yazarlarımızın Flammarion gibi bir şahsiyeti fark etmemesi düşünülemezdi. Bu cümleden olarak, Hâlid Ziyâ'nın Kırk Yıl'ından onun da Flammarion'a merâk duyduğunu ve Fransa'dan kitaplarını getirttiğini öğreniyoruz. (Hâlid Ziyâ 2008: 184) Bu alâkanın bir iğareti de,

ondan yapılan tercümelemdir. Devrin matbuatında ondan ne ölçüde bahsedildiğini araştıramadık. Mehmed Âkif'in gibi ondan bazı tercümelerin gazete ve mecmûa sayfalarında kalmış olması muhtemeldir. Fakat, İsmail Habîb'den naklen, hiç olmazsa şu iki kitap tercümesini kaydedebiliriz:

- Balonla Seyâhat. Mütercimi: Rüşdü, İstanbul, Kasbar Matbaası, 1307 (1891).
- Ürani. Mütercimi: Ahmed Rasim, İstanbul, Âlem Matbaası, 1308 (1892), 140 s., 10 krş.

Tercüme târihimiz hakkındaki Avrupa ve Biz. Garptan Tercümeler ismini taşıyan çok kıymetli eserinde, İsmail Habîb, birinci tercüme hakkında, «Burada balonla yapılmış 11 seyahatten bahsedilir.» şeklinde bir cümlelik bir bilgiyle yetinir. Bu kitap, Flammarion'un 1886'de neşredilen Havada Balonla Yolculuk (Navigation aérienne et voyages en balon) kitabının tercümesi olabilir.

İkinci tercüme hakkında ise, aynı eserde şu notu buluyoruz:

«Camille Flammarion meşhur Fransız hey'etşinaslarından olup Paris rasadhanesinde bütün ömrünce hey'et için çalışmış ve pek çok da eserler vermiştir. Hey'et ilmini halkın anlayacağı seviyeye indirerek bu ilme karşı halkın sevgisini temin etmekte çok hayırlı bir rol oynamıştır. Ahmed Rasim tarafından tercüme edilen Ürani eseri de, genç bir âlimin semalar içindeki seyahatine bir aşk macerası da katarak geçirdiği sergüzeştî ve fenni bilgileri romanlaştırılmıştır.» (İsmail Habîb 1941: II/448)

Bu Ürani romanında, yazarın belli başlı bütün fikri yönleri kendini göstermekte, orada, astronomiye dair bilgiler, rûhlarla iribat mevzûları ve felsefe iç içe geçmektedir. 1889'da neşredilen kitap, üç bölümden meydana gelmiştir. 1. bölüm 5 fasla, 2. ve 3. bölümler ise 6'şar fasla ayrılmıştır. 1891 baskısında, orta boy kitap eb'adiyla, tamamı 371 sayfa tutmaktadır. Ahmed Rasim'in tercümesi 140 sayfa tuttuğuna göre, çok eksik bir tercüme demektir. Mehmed Âkif'in bu tercümeden haberi vardır. Mââmâfih, tercümesine yazdığı "Mukaddime"sindeki şu ifâdeden onu görüp okumadığı anlaşılıyor:

«Ürani'nin baş taraflarının ashâb-ı iktidârdan bir zât tarafından evvelce lisânımıza nakledildiğini ehlîbâdan birinden duyduğum idim. Ne béis var! Bellâ ikmâlîne biz muvaffak olunuz. Tercümemizin bundan böyle her halâ gazetemize dercine gayret edeceğiz.» (Şengül nesri 1990: 5/349)

Sâdece başından –belki- 35-40 sayfa kadar cüz'î bir kısmını tercüme etmiş olsa dahi, Mehmed Âkif'in Fransızcadan tek edebî tercümesi olan ve onun tercüme usûlü hakkında çok iyi bir fikir veren bu eseri biraz daha yakından tanıyalım.

Romanda tahkiyecî, müellifin kendisidir. Eser, baştan sona gayet müessir edebî tasvirlerle doludur ve çok akıcı, ilmi-fikri izahlarının bile rahatça anlaşılmasını sağlayan vâzih bir üslûpla kaleme alınmıştır. Mevzû şöyle gelişir:

Müellif, delikanlılık çağında, hocası Le Verrier'in çalışma odasında astronomi perisi ("la muse de l'astronomie") Ürani'yi temsil eden rakkaslı bir saati çok sevdiğini hatırlar. Bir gece rüyasında peri ona görünür ve onu bir fezâ yolculuğuna çıkarır. Evvelâ seyyâreleri, sonra bir üçlü yıldız sistemini ve nihâyet bir başka galaksiyi

dolaşırlar. Bu uzak noktadan Dünyâya bakınca, gözüne gelen ışık iki bin yıl öncesine ait olduğu için, târihten sahneler görür. Müellif, uyanınca, rakkası saatın Le Verrier'nin çalışma odasında bulunmadığını fark eder. Astronom arkadaşı Georges Spero, saati, satın almış, hediye olarak onun evine bırakmıştır.

Romanın bundan sonrasında Georges'un hikâyesi başlar. Georges, hem bir ilim adamı, hem de filozoftur. Neşrettiği eserler, Norveçli bir genç kız olan İcléa'yı ona âşık etmiştir. İkiisi birlikte kutuplardaki bir ışık hâdisesini gözlemek için balonla yükselirler. Bir müddet sonra balon düşüşe geçer ve İcléa balonu hafifletip sevgilisini kurtarmak için aşağı atlar, bir göle düşer. Arkasından Georges da onu kurtarmak için atarsa da yere çakılıp ölür. Onun acısına dayanamayan İcléa da fazla yaşamaz. Her ikisini aynı kabre koyarlar. Daha sonra, bir ruh çağırma seansında, bir medyum, müellife, sevgililer hakkında bilgi verir. Onların ruhları Merih'de tekrar bedenlenmiş, fakat bu defa, kendi tercihlerine uygun olarak, İcléa erkek, Georges kadın olmuştur.

Kitabın son kısmında, müellif, fizik ötesi rûhî hâdiseleri inceler. Rüyasında o da Merih'e gider ve Merihlilerin altı âzâya sâhip olduklarını, uçabildiklerini ve uçarak nefes aldıklarını müşâhede eder. Bu rüyasından sonra, bir telepatik bîrsâm hâlinde, arkadaşı Georges'la görüşür ve ondan Merih'deki tekrar bedenlenme hâdisesinin izâhını dinler.

Roman, müellifin, Georges'un portresinin arkasında onun vasiyetnâmesini bulmasıyla sona erer. Georges, vasiyetnâmesinde, duyular âleminin görünenin ötesindeki asıl mâhiyetinin titreşim olduğunu, rûhî kuvvet ve Arz ötesinde tekrar bedenlenme sayesinde mânevî yükselişin sağlanabileceğini açıklamaktadır. (Hulâsa için başlıca kaynağımız: sdy.fr)

Kitabın en sonundaki (s. 369) nottan, 1889 yılında, bu romanın kahramanlarından İcléa (İklea'nın adının Merih ile Müşteri (Jüpiter) arasındaki küçük bir seyyâreye verildiğini öğreniyoruz.

Bu roman, Mehmed Âkif'in, onun tercümesine başlayacak kadar alâkasını neden çekmiş olabilir? Kendisi, bu husûsa, tercümesinin "Mukaddime"sinde temâs eder:

"Tercümesine başladığımız kitabın muharriri, hey'et mütehasşislerinden Kamil (Kâmiy) Fımarıç'ındur ki müellefât-ı adüdesiyle asr-ı hâzir muharririni arasında bir mevki-i intiyâz kazanmıştır. Husûsiyle (İlm-i Hey'et-i Avâm) nâmıyla neşreylediği eser-i güzeln, Fransa Encümen-i Dânişinin de mazhâr-ı takdir ve istihsânı olmuştur. (...)

"...Eize İzzam (folan,) muhasşerât-ı Frenk. Nûkûde İemnidir. Okuyanların mücab-i istilâdesi olacak -hayâl süretinde- birçok hakayık hâvîdir." (Şengüler neşri1990: 5/349-350)

Şu hâlde Mehmed Âkif'in bu esere alâkası, onun çok câzip bir üslûpla verdiği astronomi bilgilerinden ileri gelmektedir. Bu eserin Mehmed Âkif üzerinde bir hayli têsiri olduğu, onun *Safahat*'taki izlerinden bellidir. Hakâaten, eserdeki bâzi heyecân verici astronomik tasvirleri okurken, Dördüncü *Safahat*'taki ("Fâtih Kürsüsünde") "Vâiz Kürsüde" başlıklı kısmın ilk sayfalarını kaplayan coşkun fezâ tasvirini hatırlıyoruz.

Uranie tercümesi, *Resimli Gazete*'nin hicrî 30 Rebülevvel 1316; rûmî 6 Ağustos

1314 ve milâdî 18 Ağustos 1898 târihli nüshasından itibaren tefrika edilmeye başlıyor. Bu, mecmûanın 87 sayılı nüshasıdır. Ertuğrul Düzdağ, bize bu ilk nüshadaki tefrikanın fotokopileri ile 88 ve 91 sayılı nüshalardaki fotokopileri göndermiş bulunuyor. İsmâil Hakkî Şengüler tarafından aslı dili muhâfaza edilerek (ki bunun için ona şükran borçluyuz) hazırlanan (1990 baskısı) *Açıklamalı ve Lûgatçeli Mehmed Âkif Külliyyâtı'nın* 5. cildinin 349-368. sayfalarında da tefrikanın üç bölümü yer almakta ve nihâyetindeki dipnotta bu üç tefrikanın 87-94. sayılarda neşredildiği tasrih edilmektedir. Bize bu sayfaların da fotokopisini gönderen Düzdağ, fotokopi üzerindeki notlarında, bu bilginin «şüpheli» olduğuna işaret ediyor. Zirâ 1. No'lu tefrika 87. sayıda, 2 No'lusu 88.'de ve 4 No'lusu da 91. sayıda çıkmıştır. Bunların fotokopilerini Düzdağ bize göndermiş, *Külliyyât*'taki 3 No'lu tefrikanın da kendisinde olmayan 89. sayıda neşredilmiş olması gerektiğini ifâde etmiştir. Bu durumda, mecmûanın 90. sayısında tefrikaya yer verilmemiş olması gerekir. Bu bilgilerden, 87 ilâ 94. sayfaların tamamının Şengüler tarafından incelenmediği, herhâlde tahminen böyle bir not koyduğu neticesi çıkmaktadır. Bu durumda, şimdilik, tefrikanın Resimli Gazete'nin hangi sayısına kadar devam ettiğini bilemiyoruz. Bu mecmûanın neşrinin gayr-i muntazam olduğu ve 1899'da kapandığı dikkate alınınca, tefrikanın, her hâlıkârda fazla devâm etmediği anlaşılır.

Tefrika, mecmûanın 87. sayısında, 1142. sayfada başlıyor ve 1144. sayfanın ilk sütununun başlarında «mâbâdi var» ibâresiyle bitiyor. (Her sayfa üç sütun olarak tertib edilmiştir.) Elimizdeki nüshalarda, en uzun bölüm budur. 3 Recep 1316 (5 Teşrinisâni 1314 / 17 Kasım 1898) târihli 88. sayıda, tefrika, 1156. sayfanın tamamından biraz eksikliği kaplamaktadır. Bu sayfanın da sonunda «mâbâdi var» ve onun da altında: «Sâhib-i imtiyâzı: Kitâbcı Karabet» ibâreleri bulunuyor. 24 Recep 1316 (26 Teşrinisâni 1314 / 8 Aralık 1898) târihli 91. nüshada, tefrika, 1196. sayfanın hemen hemen iki sütununu işgâl etmekte ve sonunda bir evvelkiyle aynı ibâreler yer almaktadır. Şengüler'in dipnotunu dikkate alarak belki de tefrikanın bundan sonra üç nüsha devam edip 94. nüshada ve yine belki de mecmûanın kapanmasıyla kesildiğini düşünebiliriz.

Her ne olursa olsun, elimizdeki nümüne, mütercimın usûlünü anlamak için kâfi miktardadır. Üstelik, usûl mes'alesine kendisi de "Mukaddime"sinde temas etmiştir. Şu var ki bu bir-iki cümle, tâkib ettiği usûlü tam olarak ihâta etmek için kifâyetsizdir. Mütercimın usûlüne derinlemesine nüfûz etmek için, kendi beyânını da dikkate alarak, asıl, doğrudan metin üzerinde tedkikde bulunmak lâzımdır.

"Mukaddime"de doğrudan mütercimın usûlünü ifâde eden tek cümle şudur: «Mümkün mertebe aynen tercümeğe gayret ettim.» Mâ mâfih, bunu tamamlayan çok mühim bir cümlesi daha var. «Belki ikmâline biz muvaffak oluruz.» cümlesiyle kitabı tam metin hâlinde tercüme azmiyle yola çıktığını tasrih ettikten sonra, buna bir kayd-ı ihtirâzî getiriyor: «Ancak, mesleğimize muvâfik bulamadığımız satırları geçeceğiz.» ve bu tavrı için şu mâzereti ileri sürüyor: «Bu husûsta mâzûr görülmeliyiz, çünkü bize lâzım olan, muhassenât-ı Frenk.» Binânenaleyh, kendi dünyâ görüşüne («mesleğine») fazlasıyla zıt bulunduğu kısımları atlayacağını peşinen beyân ediyor: ve tercümenin o gözle değerlendirilmesini istiyor. Ayrıca, yaptığı tercüme husûsunda çok iddialı değildir ve dolaylı olarak, objektif bir değerlendirmede bu cihetin de göz ardı

edilmemesini istemektedir: «Şu iki listedeki behrem derece-i kâfiyede olsaydı yâhuî tercüme mübtedilîliğime tesâdüf etmeseydi, sayım belki mesmûr olurdu. Mâmâhîh, bızce en ziyâde dikkat olunacak cihet, devârdan, sebâttan ibârettir. İnşâallah yânda bırakmayız.»

İlkin, mütercimın kullandığı şu «aynen tercüme» tâbirini biraz açmak lâzım. Bu tâbirin, Şemseddin Sâmî'nin kullandığı «harfiyen tercüme» tâbiriyle aynı mânâyâ geldiğini ve tâ 1940'larda İsmâil Habib'e kadar hep aslına her bakımdan, yâni en başta mânâ bakımından, ama aynı zamanda ifâde tarzı, cümlelerin kuruluşu ve benzeri başka üslûp husûsiyetleri zâviyesinden de olabildiğince sâdik tercüme mânâsına geldiğini, yoksa, onunla, bu tâbirin hakikî mânâsında olduğu gibi, kaynak dil cümlesinin her kelimesine hedef dilde bire bir karşılık bularak ve cümle tertibini hemen hemen aynen muhâfaza ederek eşleştirme sûretiyle bir tercümenin, daha doğrusu "çeviri"nin ("transcodage") kasdedilmediğini tercüme târimimiz hakkında yaptığımız kendi araştırmalarımızdan biliyoruz. Öyleyse, mütercimın beyânına dayanarak, bu metinde, mânâ bakımından ciddi sapmalarla karşılaşmamayı ve kaynak metnin okur üzerinde yaptığı têsire benzer bir fikrî-hissî têsiri hedef metinde de müşâhede etmeyi bekleyeceğiz. Bunun ilk şartı da, hedef metnin kaynak metin kadar edebî bir metin olması ve bununla berâber, benzeri bir ifâde tarzına sâhip olmasıdır.

Bu son husûsta, yâni aslın edebî keyfiyetinin tercümede de muhâfazası husûsunda, Mehmed Âkîf'in çok şüurlu ve hassas olduğunu, arkadaşları tarafından nakledilen şu hâtradan çıkarmak mümkündür:

«Bir gün, Üstâd, Lamartine'in "Méditations poétiques"ini Ferid Bey'e [Ferid Kam] berâber okurken, (Cenâb-ı Hak) ünvanlı manzûmeye: hayrân olmuş, Ferid Bey'e:

- Kuvvetini muhâfaza şartıyla tercümesi kabil olsa!

demiş. Ferid Bey sükût etmiş. Ayrıldıktan sonra, duramamış, tercüme etmiş. Üstâda gönderdi:

- Sizden ayrıldıktan sonra, tecrübe-i kalem kabîlinden olarak tercümesine başladım. Böyle bir şey vücûde geldi. Bilmem nasıl oldu?

diyordu. Üstâd, bu tercüme-yi görünce pek sevindi ve çok beğendi. Hemen tercümenin altına şunu yazdı:

'Aslındaki nezâhat-i fevkalhayâlî ne kadar mümkün ise o kadar muhâfaza etmek şartıyla böyle semâvî bir neşîdeyi usân-ı irfânımıza nakle hümmet ettiklerinden dolayı Ferid Bey kardeşimize teşekkûler ederiz.

'Şarkın, Garbın bedâyi-i irfân ve edebî kütüphanesi-i müllimîzi nasîbedâr-ı kemâl etmek isteyen erâb-ı kalemimiz, Ferid Bey'in meslek-i taharrîsini tâkib ederlerse, bizim fakîr edebiyâtımız için edebilecek böyle pek çok cevâbir-i mârifet bulurlar. Kaybedecek vaktimiz yoktur. Arama, bulma, yazmalıyız.» (Eşref Edib 1962: 18)

Mehmed Âkîf, «kuvvetini muhâfaza», «aslındaki nezâhat-i fevkalhayâlî ne kadar mümkün ise o kadar muhâfaza» şartıyla tercümeden bahsediyor. Demek ki kaynak metindeki edebî hayâlleri hedef metinde de muhâfaza eden, aslının okur üzerindeki têsirine benzer bir têsirin hedef metin okuru üzerinde de hâsil edilmesini gözetken bir tercüme bahis mevzûudur. Böyle bir tercüme ise, harfiyen, aynen veyâ bire bir

eşleştirme ("traduction par correspondances") yoluyla, diğer tâbirle, "çeviri"yle ("transcodage") asla mümkün değildir. Bunu başarmak için, aksine, asıl metne kelimesi kelimesine bağlı kalmamak, hedef metinde o hayâli, hedef dilin imkânlarına, sefikasına, alışkanlıklarına muvâfık olarak bulmak, icâd etmek lâzımdır. Bu da hedef dilde bir ikinci ibdâ fiili demektir ki buna sâdece kendilerinde de san'atkar rûhu bulunan ve kaynak metnin san'atını iyi hazmetmiş olan mütercimler muvaffak olur. Böyle bir mütercim, kelimelere, cümlelere takılıp kalmadan ve uyarlamaya da sapsmadan, serbest bir tavırla (çünkü mübdilîlik, serbest davranabilmeyi gerektirir) her cümleyi, bir bütün, hattâ metnin bağlamı içinde ve arka planıyla beraber ele alır ve benzeri tésiri okuru üzerinde meydana getirecek en münâsıp ifâdeyi kendisi bulur. Başarılı bir edebî tercümenin esâsı budur. Edebî tercüme üzerinde yaptığımız tedkikler, bizi bu temel tesbite ulaştırmıştır. Bu tesbitemizi tamâmen müşâhedelerimizden istidlâl ettiğimiz için, onu, tercüme biliminin bir esâsı olarak görmekteyiz. Nitekim, Mehmed Âkif'in bahis mevzûu edebî tercümesinde de aynı tesbîtin câri olduğunu müşâhede etmekteyiz. Kısaca söylemek gerekirse, Mehmed Âkif de, metnin rûhuna sâdik kalabilmek için ve kalabileceği kadar onun lâfzıyla kendisi arasına mesâle koyabildiği nisbette başarılı olmakta, aksine, lâtza veyâ sâdece mânâyâ bağlı kaldığı zaman, tercümesi, aslına benzer bir tésir yapmamakta, benzeri bir tad vermemektedir.

İkinci mes'ele, kendi dünyâ görüşüne fazlasıyla zıt olan pasajları atlayacağını peşinen ifâde etmesidir. Bu tavır, bir bakıma, "sâdik tercüme" esâslarıyla bağdaşmaz. Çünkü böyle bir tercüme tarzında, esâs kaide, metinde ne varsa, olabildiğince, hedef dilde de onun bir aynını veya, hiç olmazsa, benzerini bulmaktır. Bu tercüme tarzı, tamâmen dürüstlük anlayışı üzerine müessesdir. Şu var ki mütercim, ismini koymak şartıyla, istediğini yapmakta serbesttir. Diğer tâbirle, metinden birtakım sapmalar yaptığını alenen ifâde ediyorsa, böylece okuru yanıltmaya çalışmıyorsa, tercümesi veya inşâ ettiği metin de ona göre kıymetlendirileceği için, bu tavır dürüstlüğe uygundur. Bu değerlendirmeye, Mehmed Âkif'in tercümesinde, sâdece yer yer atlamalar veyâ deyişmelerle karşılaşacağımız için, sâdece o kısımları "uyarlama" olarak tavsîf edebilir, diğer kısımlara ise, "sâdik tercüme" gözüyle bakabiliriz.

Son olarak, mütercimin bu tercümede, ne kadar "acemîlik" yaptığı ise, ancak doğrudan doğruya metin üzerinde çalıştıktan sonra belli olacaktır.

Eşref Edîbî merhûmun kendi şâhid olduğu şekâle anlattığı Lamartine'den ve Fransız edebiyâtından tercüme mes'alesini, Mehmed Âkif merhûm, Sırât-ı Müstakîm'in 18 [17?] Rebülâhîr 1328 / 15 Nisan 1326 / 28 Nisan 1910 tarih ve 86 sayılı nüshasında neşrettiği "Musâhabe"sinde ele almaktadır. Bu fevkalâde şâyân-ı dikkat makale, onun hem Fransız edebiyâtı, hem tercüme edebiyât ve hem de edebî nesir ve şiir tercümesi mes'eleleri hakkındaki nokta-i nazarlarını özlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Tercüme nazariyesi çerçevesinde orada en fazla üzerinde durulmaya değer pasajlardan birisi şudur:

«Ne olur bir hayır sâhibi çıksa da bize: 'Méditations'ları, 'Harmonies'leri, 'Grotzeilla'ları, 'Raphaël'leri tercüme etse! Vâkâ, iki somaki eser isânınıza nakl olunmuş. Lâkin bugün için küllî değildir; çünkü birçok yerleri geçilmiştir. Husûsiyie bu gibi âsâr-ı muhalledede, aslıdaki

nezâhate müslâde-i imkân nisbetinde yaklaşılmaya kadar birçok erbâ-ı kalem tarafından tercüme edilmektedir. 'Raphaël'in tamâm, nütamâm iki-üç tercümesinden ben birini gördüm ki iyi değildi. Lamartine'e tercümân olacak adam, Fransızca'yı ne kadar iyi anlasa, Türkçeyi de ne kadar doğru yazsa, hasîsa-i şîr ile meftûr olmadıkça, kabîl değil ihrâz-ı muvaffakiyet edemez. Hele benim gördüğüm tercümede: "mezkûr kadının çehresinde nûr-ı sabahat lemeln etmekte bulunmuş idi..." ibâresine yakın cümleler bile vardı! Evet, bu mütercim, bir tarih tercüme edebilir, bir bend-i siyâsî yazabilir; lâkin hiçbir vakit 'Raphaël'i tercüme edemezdi.» (Şengülner neşri 1990: 5/31)

Bu metinde, Mehmed Âkîf'in, tercüme nazariyesi bakımından ön plana çıkan üç esâs ikri var:

a) "Muhalled [ölümsüz] eser" veya "edebî klasik" sınıfına girmiş bir eser, tam metin hâlinde ve hem mânâ, hem üslûp itibâriyle aslına olabildiğince sâdik kalarak tercüme edilmeli ki o eserden dil ve edebiyâtımız âzamî istifâdeyi sağlayabilsin.

b) Muhalled bir eser, «aslındaki nezâhate yaklaşılmaya», diğer tâbirle aslındaki san'at husûsiyetleri tercümede de temin edilinceye kadar muhtelif mütercimler tarafından tekrar tekrar tercüme edilmelidir. Tabii, her denemeyi değerlendirecek olanlar, ehliyetli tercüme münekkidleridir. Münekkidler nazârında bunlardan birisi yeterli, başarılı sayılıncaya kadar bu istikamette cehd sarfedilmelidir. Böylece tenkid, bu süreçte, yapıcı, uluk açıcı bir rol oynayacaktır. (Nitekim kendisi de, evvelki 'Raphaël' tercümelerini bu yaklaşımla tenkid etmektedir.) Aynı yaklaşımı, Mehmed Âkîf'den önce, Ahmed Midhat Efendi'de de müşâhede ediyoruz. (Yasa 2008-2) Bir milletin dil ve edebiyâtının inkişâfında pek tésirli bir âmil olan bu yaklaşım, 20. asrın ikinci yarısında, Fransız tercüme nazariyecilerinden Antoine Berman (1942-1991) tarafından da, "critique productive (üretken tenkid)" ismi verilerek savunulan yaklaşımdır. (Berman 1995)

c) Bir kimsenin, edebî nesir ve hele hele şîr tercümesi yapabilmesi için, ecnebi dili de, ana dilini de iyi bilmesi, hattâ mütercimlik san'atına da vâkıf olması aslâ kâfi değildir. Bu vasıflar, edebî tercümenin elzem, ama kâfi olmayan şartıdır. Kâfi şart, bizzât mütercimin de "hasîsa-i şîr ile meftûr olması", yâni doğuştan bizzât edib, muharir, şâir veya, daha doğrusu, şâir rûhlu olmasıdır. Hakikaten, Mehmed Âkîf'in bu müşâhede de tamâmen ilmî, tecrübi kıymeti hâizdir. Nitekim, tercüme bilimi çerçevesinde yürüttüğümüz araştırmalar, bizi de aynı neticeye götürmüştür.

Acabâ Mehmed Âkîf, kendi edebî tercümelerinde, bu anlayışı ne nisbette uyguladı? Bunu tesbit etmek için, Uranie tercümesi, iyi bir örnektir.

Aşağıda, tablolar hâlinde, Mehmed Âkîf'in tercümesinden, iyi bir değerlendirmeye temel olabilecek, binâenaleyh en fazla temsili kıymeti hâiz üç parçayı sunuyoruz. Kaynak ve hedef metinlerin bu şekilde tablolara cümle cümle karşı karşıya gelecek şekilde sunulması, incelemeyi kolaylaştırmakta ve daha sağlıklı tablolar yapmaya imkân vermektedir. (Bu, bizim, hem imtihanlarda öğrencilerimizin tercümelerini değerlendirmek için, hem de tercüme tenkidi çalışmalarımız çerçevesinde geliştirdiğimiz bir tekniktir.)

Tablo 1'de her iki metnin ilk sayfaları mukayese edilmiştir.

TABLO I: MEHMED ÂKİF'İN URANİE TERCÜMESİNİN ASLIYLA MUKAYYESİ

Kaynak Metin (Flammarion; Uranie; 1889;
éd. de 1991, pp. 1-3)

Hedef Metin (M. Âkif Terc.; 1890)

J'avais dix-sept ans. Elle s'appelait Uranie. Uranie était-elle une blonde jeune fille aux yeux bleus, un rêve de printemps, une innocente, mais curieuse fille d'Ève? Non, elle était simplement, comme autrefois, l'une des neuf Muses, celle qui présidait à l'Astronomie et dont le regard céleste animait et dirigeait le cœur des sphères; elle était l'idée angélique qui plane au-dessus

des lourdeurs terrestres; elle n'avait ni la chair troublante, ni le cœur dont les palpitations se communiquent à distance, ni la tiède chaleur de la vie humaine; mais elle existait pourtant, dans une sorte de monde idéal, supérieur et toujours pur, et toutefois elle était assez humaine par son nom, par sa forme, pour produire sur une âme d'adolescent une impression vive et profonde, pour faire naître dans cette âme un sentiment indéfini, indéfinissable, d'admiration et presque d'amour.

Le jeune homme dont la main n'a pas encore touché au fruit divin de l'arbre du Paradis, celui dont les lèvres sont restées ignorantes, dont le cœur n'a point encore parlé, dont les sens s'éveillent au milieu du vague des aspirations nouvelles, celui-là pressent, dans les heures de solitude et même à travers les travaux intellectuels dont l'éducation contemporaine surcharge son cerveau, celui-là pressent le culte auquel il devra bientôt sacrifier, et personnifie d'avance sous des formes variées l'être

charmant qui flotte dans l'atmosphère de ses rêves. Il veut, il désire atteindre cet être inconnu, mais ne l'ose pas encore, et peut-être ne l'osera-t-il jamais, dans la candeur de son admiration, si quelque avance secourable ne lui venait en aide. Si Chloé n'est point instruite, il faut que Pindiscrète et curieuse Lycénion se charge d'instruire Daphnis.

Tout ce qui nous parle de l'attraction encore inconnue peut nous charmer, nous frapper, nous séduire. (...)

(http://www.secritisme.net/index.php?option=com_content&task=view&id=155&Itemid=14)
(16.11.2008)

Ben on yağında idim. Ona Uranie derler idi.

Uranie nevbahârın bir timsâl-i cemîli denecek kadar güzel, genç, sarıyın, mâvî gözlü, benâ-i Havvâ'dan, mâsûm, fakat mütecessis bir kız mı idi? Hayır, her zamân olduğu gibi o vakit dâhî dokuz periden birisi zannolunup İlem-i hey'ete riyâset eder, nigâh-i semâviyesiyle ecrâma hayât-ı iflâza eyler, onların âhengini nizâm altında bulundurur idi.

Uranie, bu hâkdâna mahsûs âşrefîdânın fevkalde cevvel olur bir rûh-i melâkâne idi. Ne sâfiyet-i rûhu ihlâl eyleyen kesif adalete, ne fîsâ ile icd-ı-yı darabân eden kalbe, ne de hayât-i beşerin hasâsîminden olan aşk ve harârete mâlik değî (?) idi.

Her zamân saf, her zamân ulvî olduğu hâlde, hayâlî denebilecek bir âlemde yağıyor idiyse de bir rûh-i mâsûm üzerinde şiddetli, derin teessürler, tahassüsler husûle getirecek o rûhdâ anlaşılmamış, anlaşılmaz bir istîsrâk, daha doğrusu bir aşk tevfid edecek kadar îsmî de, cismî de beşeriyete karîb idi.

Nihâl-i bâğ-ı Aden'in semere-i semâviyesine temâs etmemiş, dudakları henüz bâhaber, lisan-ı kalbi daha nâtk olmamış, havâsu kendinin de mâhiyetlerini anlayamadığı yeni yeni bir takım hevesât içinde uyanmış bir genç, hâlî zamânlarında, hatâ asrımızın usûl-i terbiyesi mütevâzâ olarak dimâğının rûhânî birçok mesâlib ile uğraştığı zamânlarında dâhî, bir gün gelip de yoluna fedâ-yı can edeceği perestîde-i kalbini tasavvuta bağlar da kendi havâ-yı nesimî-i hayâlât içinde mevâc olan o mahlûk-ı latîf, daha görmeden, birçok muhtelî, müteevvî sùretlerde tahayyül eder durur. Tanımadığı bu vücûdu tutmak, yaşalamak da ister. Fakat o sâfiyet-i sevââ içinde buna cesâret edemez. Hattâ bâz: hâlât kendisine zahîr olmasa, ihtimâl ki ileride de eyleyemez. **[Adama]**

Mâhiyetini henüz idrâk edemediğ-miz sır-ı nihân-ı muhabbete, incizâba âit mebdâhisin kâlfesi sîmâmıza hoş gelir, biz: hayrân eder. (...)

(Şengül'er neğ'i 1990: 3/350-351)

İlk olarak dikkatimizi çeken cihet, tercümenin adım adım (cümle cümle, paragraf paraf) aslını tákib etmesidir. Bu, başka çalışmalarımızda açıkça gözler önüne serdiğimiz gibi (Yasa 2004, 2005, 2008-2, 3), bütün bir 19. asır boyunca süren mücadele ve çalışmalarla, -her türlü merâmımızı lâyika vechiyle ifâdeye imkân vermeyen Divan nesrinden kurtulmak nihâi gayesiyle- Fransız nesri örnek alınarak ve tercüme, bu hedefin bir vâsıtası olarak kullanılmak sûretiyle inşa edilmiş yeni Türk nesridir. Bu stratejinin belki en şuurlu bayraktarlığını Şemseddin Sâmî yapıyordu ve Mehmed Âkîf'in nesri de, 19. asrın sonlarına gelindiğinde artık hedefe ulaşılmış olduğunu gösteren misâllerden biridir.

Bununla beraber, metin, Sahaflar Şeyhizâde Es'âd Efendi'lerin, Şinâsî'lerin, Nâmık Kemâl'lerin, Ziyâ Paşa'ların, Ahmed Midhat Efendi'lerin, Şemseddin Sâmî'lerin hedefine muvâfik sayılacak derecede, henüz Farsça-Arapça kaidelere göre yapılan terkip ve çokluk hâllerinden tamâmen kurtulmuş değildir. «Nihâl-i bâğ-ı Adem», «hevâ-yı nesim-i hayâlât», «sırr-ı nihân-ı muhabbet», «hasâis», «hâlât» gibi ifadeler bu cümledir. O devirde hâlâ bu gibi ifadeler çok yaygın olarak kullanıldığından, Mehmed Âkîf'in de, bir dereceye kadar, devrinin alışkanlıklarına uyduğu söylenebilir. Fakat o, kendi nefsinde, İstanbul Türkçesi önündeki bu mâniayı da hızla aşacak, birkaç sene sonra, pürüzsüz, berrak bir dile pek güzel nesirler inşa edecektir. Çünkü o da çok şuurlu bir Türkçeci idi ve nesrine tamamen İstanbul Türkçesini hâkim kılacak şekilde ifade tarzını mütemâdiyen islah ederek ilerliyordu. 1910 yılında dil mes'elemizle alâkâlı olarak neşrettiği makalelerde, onun, İstanbul Türkçesini miyar alarak, hem Enderun Diline, hem de tasfiyeci Öztürkçe cereyanına karşı mütedil, mâkul bir anlayışın sözcülüğünü yaptığı görülüyor. Bunlardan birisi, *Sırat-ı Müstakim* mecmûasının 27 Mayıs 1326 / 9 Haziran 1910 târîhli 92. nüshasında intişar eden makalesidir. Orada, bu ifrat ve tefritten uzak Türkçe anlayışını şöyle izah ediyor:

«Geçenlerde lisânı tasfiye edelim yahud etmişelim mes'elesi meydana ald. Her iki fuka o kadar ileri gitti ki aralarını bulmak kabîl olamadı. Evet, bir kısmı rahmetli Veysi'nin devrini ihyâ etmek istiyor, diğeri de bize Mâverü'nnehu'den Osmanlılar için pek yeni olan hiç işlenmemiş, yaradıldığı gibi kalmış bir lisân getirmek hevesine kapılıyordu. Her iki taraf, bir yağın dîvârlarla, delillerle ortaya atılarak zâten tezebbübden kurtulmayan efkârımızı büsbütün karşırdı. Lisânımızı da, şivesimizi de, imlâmızla omuz öpüşecek bir hâlde getirdi.

«Vaktiyle, Hüseyin Dâniş Efendi isminde bir zât, *Servet-i Fünûn*'a, 'ley-i müdelhem'li, 'ley-i mükelhem'li şüerler yazar, *Makâmât-ı Harîrî*'yi okumuş olmıyanlar benim sânuhatımı varsınlar, anlamasınlar demek isterdi. Yine bu zât, 'perenk' kelimesini kullanır, fakat kaarîlerinin yalnız Fransızca bilenlerine merhamet ederek sahîfenin altına 'bu kelime bijou mukâbilidir' tarzında bir hâşiye düşerdi!

«Bugün de İkdâm gazetesinin başında bir takım makaleler gövülüyor ki Türkçe kelimelerin yanı başlarında Arabçaları olmasa, zavallı ünmet-i merhûme hiçbir şey anlamıyacak! Meclis yerine 'kurultay', meb'ûs yerine 'yalvaç', âyan yerine 'aksakal', hâl yerine 'idemök', can yerine bilmem ne! Kelimeler böyle. Şiveyi nakle ise imkân yok... Doğrusu, ben, makale sahîbinin iyi bir niyet beslediğinden emîn olmasam, mutlaka bu zât lisânı tasfiye etmek isteyenlerde eğleniyor, derdim.

«Evet, lisânın sâdeleştirilmesi lâzımdır. Gazetelerde zâbita vukuâtı öyle ağır bir lisânla yazılıyor ki avâm onu bir duâ gibi dinliyor: 'Mehmed Bey'in hânesine leyle'n lürce-yâb-ı duhûl olan sânk, sekiz aded kalıçe-i giran-bahâ sirkat etmiştir' deyip de: 'Mehmed Bey'in bu gece evine hırsız girmiş, sekiz halî çalmış' dememek âdeti maskaralıktır. Avâmın

anlayabileceği meânî, avâmın kullandığı lisan ile edâ edilemez; lâkin bir icmâl-i sıvâsî Çagatayca yazınamalı. Çünkü iki taraf da anlamayacak!

«Lisânımız bu hâle gelebilmek için asırlar geçmiştir. Bunu bir senede yıkıp yenisini yapmağa çalışmak, garib bir teşebbüs olmaz mı?» (Levend 1972: 311-312)

Kezâ, Sebîlû'l-Reşâd mecmûasının 19 Rebiülevvel 1330 / 24 Şubat 1327 / 8 Mart 1912 târih ve 163 No'lu nüshasında neşrettiği "Edebiyat" serlevhâlı makalesinde de, hem edebiyat, hem de Türkçe anlayışını ortaya koymaktadır. Bu makalesi, onun, baştan sona İstanbul Türkçesi anlayışıyla inşa ettiği en güzel nesirlerden birisidir. İçinde ne Farsça terkipler, ne de kültürlü İstanbul halkının anlamayacağı turturaklı kelimeler vardır. Metin, ifâde ettiği fikirler kadar berraktır. Söyleyeceğini, mert bir adamın tok sesiyle bir çırpıda söylemekte, zihinler üzerindeki têsirini fikrin ve ifâdenin kudretiyle yapmaktadır. Mantıklı plan ve paragraflar arasındaki mâhîrâne geçişler metne tam bir bütünlük sağlamıştır. Bu, Şinâsî'lerin, Nâmîk Kemâl'lerin, Ziyâ Paşa'ların, Ahmed Midhat Efendi'lerin, Şemseddin Sâmî'lerin onca hayâlini kurdukları ve Fransızca'dan tercümeyi vâsita edinerek inşa etmeye çalıştıkları modern Türk nesirdir. Mehmed Âkif, bu makalesinde, bir taraftan, "san'at, san'at içindir" görüşünü reddedip edebiyâtın ictimâî vazîfesi üzerinde durmakta, diğer taraftan da, taklitçiliğe kapılmadan Garp edebiyâtından «yalnız san'at cihetiyle» istifâde ederek milli edebiyatı inşa etme fikrini ortaya koymaktadır. Makale, mecmûasının Türkçe siyâsetinin izahıyla sona ermektedir. Bu Türkçe, târihin içinden süzülerek gelmiş, merâmımızı en güzel şekilde ifâde edebilecek kıvâma ermiş, kendi bahâsının farkında olarak her türlü ecnebî özentisinden kurtulmuş şahsiyetli Türkçe, dolayısıyla İstanbul'un kibar halkının Türkçesidir:

«Yazınımızın gerek mevzûunda, gerek üslûbunda her şeyden evvel bütün Osmanlıları düşüneceğiz; yâni mümkün olduğu kadar halka söyleyecek eserler meydana getireceğiz. Yoksa havas için yazı yazmaya yeltenecek derecede sersim değiliz! Zâten altı yüz bu kadar seneden beri yalnız havâssı düşünme düşünme avâm olup gâmişiz!

«Sâde yazmak, bizim için asıldır. Ne zamân bu asıldan ayrı düşmüşsek, mutlaka muhtar kalmışızdır. Yalnız, sâdelikte, 'cennet'i beğenmeyip 'uçmak', 'cehennem'i örüp 'tanrı' diyecek kadar ileri gidecek değiliz.

«Hele dilimizin şivesini –ister Napolyon çizmesi çekmiş, ister İngiliz çorabı giymiş olsun– hiçbir ecnebî ayağına çâğnetmeyeceğiz. Bu husûsda ne kadar taassûb, ne kadar muhâfaza-kârlık kabîle göstereceğiz. Evet, esküler gibi Arapça, Acemce düşünülüp yahud yeniler gibi Fransızca, Almanca tertib edilip Türkçeye ondan sonra nakolunan yazılara karşı gücümüz yettiği kadar hücum edeceğiz. Zira şu hakîkate iyice inanmışız ki dilsiz millet gibi şivesiz dil de yaşamaz; her memleket nasıl kendi tabii hudûdu dâhûlünde ilerlerse, her dil de kendi fitri şivesi dâiresinde terakkî eder.

«Lisânın şivesine uymayan eserler, mahdûd bir kısım halk arasında bir müddet yarar; lâkin sonra da ölü gider.» (Şengülner neşri 1990: 5/220-221)

Bu metin, onun, dâima kavliyle fiili atbaşı giden "sahici adam" vasfının bir başka tezâhürüdür. Zira, inandığı Türkçe ne ise onunla yazmaktadır. Burada üzerinde durduğumuz tercümesi de, henüz durulmamış Türkçesinin ifâdesidir. Mâmâlih, bu zaafına rağmen, bir edebî metin vasfını hâizdir. Yâni, hattâ bu zaafına munzam olan daha başka bâzı kusur ve nakîselerine rağmen, onda, edebî tercümenin, "hedef metnin de her şeyden evvel yine bir edebî metin vasfını hâiz olması" şeklinde ifade edebileceğimiz elzem şartı yerine gelmiştir. (Kâfi şart ise, aynı mânâyı benzeri bir üslûpla

ifade ederek okura benzeri bir edebî tat vermektir.) Bu edebîlik, tercüme metnin üslûbunda kendini göstermektedir. İfadeler, insanı hissen kayıtsız bırakacak bir tarzda değil, estetik haz uyandıran bir tarzdadır. Birkaç misâl verelim:

« *Uranie était-elle une blonde jeune fille aux yeux bleus, un rêve de printemps, une innocente, mais curieuse fille d'Ève?* » cümlesi, bütün sâdeliği içinde, gözümüzün önünde, bahar kadar taze, hem mâsum, hem mütecessis, pek sevimli bir genç kızın hayâlini canlandırmaktadır. Bu hayâlî en fazla câzip kalan ifade, “un rêve de printemps”, “bir ilkbahar rüyâsı” istîâresidir. Bahar hayâlî bizde o kadar güzel duygular uyandırmaktadır ki ona benzetilen genç kız da bir ânda gözümüzde büyü bir güzelliğe bürünmektedir. Bu cümlelerin, mânâ ve yapı itibârıyla aslına en uygun Türkçe ifâdesi şu şekilde olabilir: «Uranie (Ürani), mâvî gözlü sarışın bir genç kız, bir ilkbahar rüyâsı, Havva'nın mâsum, fakat mütecessis bir kızı mıydı?» Bu söyleyiş yavandır; dolayısıyla, aslının bizde uyandırdığı duygulardan artık eser kalmamıştır. San'at rûhu olmayan, sâdece dil bilen birisi, bunu muhtemelen bu yavan söyleyişe benzer şekilde tercüme edecektir. Şimdi Mehmed Âkif'in tercümesini okuyalım: «Uranie nevbahârın bir timsâl-i cemîli denecek kadar güzel, genç, sarışın, mâvî gözlü, benât-ı Havva'dan, mâsûm, fakat mütecessis bir kız mı idi?» Buradaki: « nevbahârın bir timsâl-i cemîli denecek kadar güzel» söyleyişi bizde derhâl aslındakine benzer duygular uyandırmıyor. Mütercim, «benât-ı Havva'dan» ifâdesiyle de, “kız” kelimesini tekrar etmekten kurtularak ifâdeye aynı bir güzelliği katıyor. Böylece, mütercim, bu cümlede, harfiyen tercüme yapmayarak, sınırlı serbest bir tavırla ve kendi san'atkarâne buluşuyla, metinde edebî denliği sağlamaktadır.

Metnin bu kısmında tercümesi en zor parça, şu uzun cümle olsa gerek: « Le jeune homme dont la main n'a pas encore touché au fruit divin de l'arbre du Paradis, celui dont les lèvres sont restées ignorantes, dont le cœur n'a point encore parlé, dont les sens s'éveillent au milieu du vague des aspirations nouvelles, celui-là present, dans les heures de solitude et même à travers les travaux intellectuels dont l'éducation contemporaine surcharge son cerveau, celui-là present le culte auquel il devra bientôt sacrifier, et personnifie d'avance sous des formes variées l'être charmant qui flotte dans l'atmosphère de ses rêves. » Burada da, yazar, kapalı bir üslûpla, gayet zarif ve nezih bir söyleyişle, henüz aşk nedir bilmeyen bir delikanlının, hayâlinde canlandırdığı bir sevgiliye, onu hiç tanımadan kendini adayışını dile getirmiştir. Mütercim de, onu, Türkçede, kendi devrinin edebî zevklerine uygun bir şekilde, yine nezih, zarif, kapalı bir söyleyişle bizde aynı intibâî doğuracak bir cümleyle karşılamıştır: «Nihâl-i bâğ-ı Aden'in semere-i semâviyesine temâs etmemiş, dudakları henüz bilhaber, lîsân-ı kalbi daha nâtik olmamış, havâssı kendinin de mâhiyetlerini anlayamadığı yeni yeni bir takım hevesât içinde uyanmış bir genç, hâlî zamânlarında, hattâ asrımızın usûl-i terbiyesi muktezâsı olarak dimağının rûhânî birçok metâib ile uğraştığı zamânlarında dahi, bir gün gelip de yoluna fedâ-yı can edeceği perestîde-i kalbini tasavvura başlar da kendi harâ-yı nesîmi-i hayâlâtî içinde mevzâc olan o mahlûk-ı latîfî, daha görmeden, birçok muhtelif, mütenesvî sûretlerde tahayyül eder durur.»

Tercümede ilk olarak dikkatimizi çeken husus, aslıdaki uzun, tekrar ifade edilmesi bir hayli müşkil cümlelerin, aynı mânâyı vererek yine tek cümle hâlinde ifade edilmiş olmasıdır. Bu, mütercimin büyük bir başarısı olduğu kadar, Türkçenin ifade kudretinin de isbatıdır. Muhtelif çalışmalarımızda, Türkçenin Fransızcayla yarışabilecek bu seviye-

eye erişebilmesi için bütün bir 19. asır boyunca mütercimlerimizin büyük bir mücadele verdiklerini ve cehd sarfettiklerini meydana koyduk. Burada da, Türkçenin, muâsir dünyanın ihtiyaçlarını ifâdede kifâyetsiz kalan Dîvan nesrinden yola çıkarak kat'ettiği büyük mesafeye bir def'a daha şahid oluyoruz. Hakikaten, 1900'lü yıllara gelindiğinde, Türkçe nesir dili, artık herhangi bir büyük Avrupa kültür diliyle yarışabilecek olgunluğa erişmişti ve bundan sonra yapılacak tek şey, onu, kelime hazinesi bakımından daha da zenginleştirerek bu tabii mecrânda ilerletmekten ibâretti. Hâlbuki, tasfiyeci Öztürkçe cereyanı ondan yeni bir sapma olmuş ve 2. Enderun Dili denebilecek yeni bir sun'î dil inşâ edilmiştir. Şu var ki, başta mecbûrî eğitim ve medya olmak üzere, onun için seferber edilen büyük imkânlar sebebiyle, o, 1. Enderun Dilinin aksine, geniş kitlelere mâl edilebilmiştir.

Tercümede dikkatimizi çeken ikinci husus, cümlelerin, mânâ itibâriyle hâiz olduğu bir-iki kusura rağmen, bir bütün hâlinde, bizde, aslındakine muâdil bir têsir uyandırmasıdır. Edebî tercümede muvaffakiyetin esâsı da zâten bundan ibârettir. Bununla berâber, onu teferruata inerek değerlendirdiğimizde, meselâ, mütercim, «*dimağının rûhânî birçok metâib ile uğraştığı*» ifadesinde, «rûhânî» yerine «fikrî» demesi, aslına daha muvâfik olurdu; zîra, «rûhânî metâib» tâbir, zihnimizde daha ziyâde «metafizik mes'eleler» mânâsı doğurmaktadır ki bu da metindeki «intellectuels» mânâsından çok farklıdır, diyebiliriz.

Teferruat planındaki kusurlar bir tarafa, mütercim, aslına sâdik kalma prensibinin, edebî tercümede, her şeyden önce, aslının zevkine, zihni-hissî têsirine sâdik kalma olduğunu lâyıkıyla kavramıştır. Ne var ki, yer yer, bu anlayıştan saptığı da müşâhede edilmektedir. Meselâ bunlardan bir tanesi: «*Non, elle était simplement, comme autrefois, l'une des neuf Muses, celle qui présidait à l'Astronomie et dont le regard céleste animait et dirigeait le tour des sphères; elle était l'idée angélique qui plane au-dessus des tourdeurs terrestres...*» cümlesidir. Burada, müellif, yine edebî bir hayâlfe, Ürani'yi, bir taraftan, «semâvî nazarı yılduzkürelere can verip kalblerini yönlendiren» Astronomi perisi, diğer taraftan da, «uyarılardan cismânî Yerküreyi gözeten melekvârî (veya melekâne) bir rûh» olarak tasvir etmektedir. (Kaynak metindeki "idée", aslında Eflâtun'un "idea" mefhumuna atıfta bulunuyor olsa gerektir. Ama onu, mücerred bir varlık mânâsında "rûh" kelimesiyle karşılamak, bize de pek yanlış gelmiyor.) Mütercim, bu pasajı iki cümleyle tercüme etmiştir: «*Hayır, her zamân olduğu gibi o vakit dahi dokuz periden birisi zannolunup âlem-i hey'ete riyâset eder, nigâh-ı semâviyesiyle ecrâma hayât ifâza eyler, onların âhengini nizâm altında bulundurur idi, Uranie, bu hâkdâna mahsûs ağırlıkların fevkinde cevval olur bir rûh-ı melekâne idi.*» Burada kaynak metindeki edebî tasviri bozan dört kusur var: 1) «*comme autrefois*», «her zaman olduğu gibi» değil, «eski zamanlarda olduğu gibi» demektir ve bu ifadeyle müellif Yunan esâtirine atıfta bulunmaktadır. Mütercim, ifadesinde bu ima kaybolmuştur. 2) Mütercim, «zannolunup» demekle, bu peri inancının asıl olmadığını beyan etmiştir; bu ise metnin ruhuna aykındır. Çünkü metinde peri, hakikî bir varlık gibi tanıtılmıştır. Bu ise, bâhusus bir "aynen tercüme"de pek vahim bir hatâdır; çünkü mütercim, kendi dünyâ görüşünü tercümesine aksettirmiştir. (Hâlbuki "uyarılanmış tercüme"de bu işlem, bir hatâ olmazdı.) Vâkıa, peşinen ve dürüstçe, «mesleğine muvâfik bulmadığı satırları geçeceğini» beyân etmiştir, lâkin burada bir atlama değil, tahriif

bahis mevzûdudur. Her hâlıkârda, mütercim, mâdemki müellife bu noktada mutabık değildir, ister bir cümle veya kelimeyi atlasın, ister ona bir itirazı olsun, bunu bir dipnot veya köşeli parantezle tasrih edip okurunu yanıltmaktan kaçınmak zorundadır. 3) Müellif, «semâvî nazarı yıldızkürelere can verip kalblerini yönlendiren Astronomi perisi» hayâliyle, Yunan esâtirine muvâfık olarak yıldızları şahıslanmış, canlı varlıklar gibi tasvir etmiştir. Aksine, mütercim, «onların âhengini nizâm altında bulundurur idi» şeklindeki ifadesiyle bu hayâli bozmuş, onları cansız madde olarak göstermiştir. 4) Mütercim, «bu hâkdâna mahsûs ağırlıklar» ifadesiyle, çeviri veya harfiyen tercüme yapmıştır; zîra «lourdeurs terrestres» tâbirini Türkçeye bire bir nakletmiş ve bu da Türkçede mânâsız olmuştur. Hâlbuki müellif, bu tâbirle Yerküreyi fiziki bir varlık olarak göstermiş ve onu, yukarılardan onu gözeten bir mücerred varlıkla zıtlmıştır.

Bir de, mütercim, bu parçanın sondan bir evvelki cümlesini atlamıştır: «*Chloé n'est point instruite, il faut que l'indiscrète et curieuse Lycénion se charge d'instruire Daphnis.*» : «Chloé câhildir ve o pek meraklı, üstelik boşboğaz Lycénion'un Daphnis'e ders vermesi gerekecektir.» Bu cümlesiyle, müellif, Eski Yunanın bir çoban hikâyesine ("roman pastoral") atıfta bulunmaktadır: *Dafnis üe Kloé*. Longus isminde bir müellife atfedilen bu hikâye, çobanlar tarafından büyütülen biri kız (Kloé), öteki erkek (Dafnis) iki yetim yeni yetmenin birbirlerine olan sâfiyâne aşkını anlatır. Liseryon, Dafnis'e cinsî bilgiler veren hafîmeşrep bir kadındır. Halk tarafından çok tutulan bu hikâye, Fransız edebiyatında ve plastik sanatlarında pek çok esere ihâm kaynağı olmuştur. (Dic. de cult. gén. 1993: 493) Müellif, bu hikâyeye atıfta bulunarak, toy delikanlının âşkane hayâlperestliğiyle alâkali tasvirini kuvvetlendirmiş ve ona biraz daha edebî bir çeşni katmıştır. Mütercim ise, bu hikâyenin Türk okurunun tamamen meçhûl olması sebebiyle onu metnine dâhil etmeye lüzüm görmemiş olsa gerektir. Bu, kabul edilebilir bir tavidir. Şu kadar var ki bir "aynen tercüme"de bu atlamaya da bir dipnotla işaret edilmesi gerekirdi.

Bu parçadan son bir misâl olarak, bir de, noktalı virgülle ayrılmış şu iki cümleyi ele alalım: «*elle n'avait ni la chair troublante, ni le cûr dont les palpitations se communiquent à distance, ni la tiède chaleur de la vie humaine; mais elle existait pourtant, dans une sorte de monde idéal, supérieur et toujours pur, et toutefois elle était assez humaine par son nom, par sa forme, pour produire sur une âme d'adolescent une impression vive et profonde, pour faire naître dans cette âme un sentiment indéfini, indéfinissable, d'admiration et presque d'amour.*»

Birinci cümleyi, mütercim, Türkçede şöyle ifade etmiştir: «Ne sâfiyet-i rûhu ihlâl eyleyen kesif adaleye, ne fâsıla ile icrâ-yı darabân eden kalbe, ne de hayât-i beşerin hasâsinden olan aşk ve harârete mâlik değil idi.»

Evvelâ, "ne... ne..." edatlarıyla kurulan bu cümle, Türk nahvi bakımından kusurludur; çünkü onun, mantiken, "mâlik değil idi" değil, "mâlik idi" şeklinde olumlu bitmesi gerekirdi. Mâmâfih, bu Türkçede pek yaygın bir hata olduğu için şâyân-ı ihmâl addedilebilir.

Sâniyen, bir bütün hâlinde, mânâ aslına yakındır. Fakat üslûp itibâriyle ona denk göremiyoruz. Çünkü «sâfiyet-i rûhu ihlâl eyleyen kesif adale» tâbirinde, «sâfiyet-i rûhu ihlâl» kısmı mânâlı gelse de, sonrası bize fazla bir mânâ ifade etmiyor. Mütercim, bunu, aslındaki «*la chair troublante*» muâdili olarak düşünmüşse de isâbet etmemiştir. Onun, kelimenin hakikî mânâsına takılarak «kesif adale» dediği görülüyor; bu yüzden de ifâdeden bir mânâ çıkmıyor. Hâlbuki "chair"ın burada münâsip düşen mecazî

mânâlarından birisi, şehvet veya şehvî arzûlardır. Müellifin kasdettiği, bedendeki şehvî arzuların insanı durmadan dürterek onun sâf hislerini bulandırmaması, onu, hep, melekî hislerle behimî hisler arasında bir çekişmeye itmesi, bu yüzden de huzursuz kalmasıdır. Sâf bir varlık olan Uranî, şehvânî temâyüller barındıran bir bedene sâhip olmadığı için dâimâ huzur içindedir. Mütercimim ifâdesindeki «kesif adale»nin rûhî sâfiyeti neden ihlâl ettiği ise hiç anlaşılmıyor. Öte yandan, müellif, iki kelimelik pek veciz bir ifâdeyle derin mânâlar îma etmiştir. Mütercimim mânifeti, yine sanatkârâne veciz bir ifâdeyle aynı derin mânâyı verebilmektir. Yoksa tercüme edebî olamayacaktır. Öyleyse Türkçedeki muâdil ifâde ne olabilir? Meselâ şu karşılık teklif edilebilir: “azdıran bir nefis”. Çünkü bizde “nefis” kelimesinde şehvet mânâsı da mündemiçtir ve “azdıran nefis” deyince de, akla, daha ziyâde, şehvânî arzûlar gelmektedir.

Sâlisen, «fâsda ile icrâ-yı darabân eden kalb», «le çur dont les palpitations se communiquent à distance» ifâdesinin muâdili değildir. Bunun muâdili: “atışları duyulabilen bir kalb” olabilir.

Râbian, «la tîède chaleur de la vie humaine» ifâdesinin mukabili de, «hayât-ı beşerin hasâsinden olan aşk ve harâret» yerine, “insan hayâtının sıcaklığı” olabilir.

Bu durumda, bu edebî cümlelerin Türkçedeki dengi şöyle olabilir: “O, ne azdıran bir nefse, ne atışları duyulabilen bir kalbe, ne de insan hayâtının sıcaklığına mâlikdi.”

Bu pasajın ikinci cümlesine mütercimim bulduğu karşılık: «Her zamân saf, her zamân ulvî olduğu hâkte, hayâlî denebilecek bir âlemde yaşıyor idiye de bir rûh-ı mâsûm üzerinde şiddetli, derin teessürler, tahassüsler husûle getirerek o rûhdâ anlaşılmamış, anlaşılmaz bir istiğrâk, daha doğrusu bir aşk tevliid edecek kadar ismi de, cismi de beşeriyete karîb idî.» şeklindedir. Burada, bilhassa «hayâlî denebilecek bir âlem» ve «istiğrâk» gibi karşılıkların isâbetli olmadığını düşünürüz. Zira, “hayâlî”, “idéal”ın mukabili olmadığı gibi, “istiğrâk” (gark olma) da, Allah aşkıyle gönülün delup taşması yüzünden dünyayı unutma ve kendinden geçme mânâsıyla tasavvufî bir istlah olarak burada yerinde değildir. Bu cümlelerin de edebî seviye lâbâriyle aslıyla aynı veya aslına yakın bir karşılığı şöyle olabilir: “Buna rağmen, o, süfliliklerden uzak, sâf, mukemmel bir dünyâda kendince bir hayât sürmekte ve bununla berâber, bir delikanlı rûhanu şiddetle ve derinden sarsabilecek ve onda târifsiz, târif olunamaz bir hayranlık ve neredeyse bir aşk duygusu uyandırabilecek kadar da ismiyle, cismiyle beşerî olabilmekteydi.”

Uranî tercümesinden bir başka nümûnenin yer aldığı Tablo II’de, yıldızlar arası seyahat tasvirinin çok canlı, çok şâirâne bir sahnesi yer almaktadır. Mütercim, metni cümle cümle tâkip etmiş, herhangi bir ibâresini atlamamış ve aslına benzer bir edebî metin inşâna muvâffak olmuştur. Yalnız, tercüme, devrin edebî zevklerine uygundur. Halktan birinin anlayamayacağı birçok terkip ve Arapçaya göre çokluk yapılmış kelime ihtivâ etmesinde, bu âmilin müessir olduğu anlaşılmaktadır. Fakat metnin bu yapısı, onun hedefiyle mütenâkızdır. Çünkü o, geniş halk kesimlerine, sürükleyici bir roman örgüsü içinde ve astronominin o günkü tesbitleri çerçevesinde, kâinatın yapısı hakkında bilgi vermek maksadını gütmektedir.

TABLO II: MEHMED ÂKİF'İN URANİE TERCÜMESİNİN ASLIYLA MUKAYYESESİ

Kaynak Metin (Flammarion; Uranie;

1889; éd. de 1991, pp. 15-17)

A mesure que nous montions, notre soleil diminuait de grandeur. Bientôt il descendit au rang d'étoile, puis perdit toute majesté, toute supériorité sur la population sidérale, et ne fut plus qu'une étoile à peine plus brillante que les autres. Je contempnais toute cette immensité étoilée au sein de laquelle nous nous élevions toujours, et je cherchais à reconnaître les constellations; mais elles commençaient à changer sensiblement de formes, à cause de la différence de perspective causée par mon voyage; la Voie lactée s'était déroulée sous notre vol comme une cascade de soleils en fusion tombant au fond de l'infini, les étoiles dont nous approchions ruisselaient de flambements fantastiques, lançant comme des fleuves de lumières, des irradiations d'or et d'argent, et nous aveuglant de fulgurantes clartés. Je crus voir notre soleil, devenu insensiblement une toute petite étoile, se réunir à la constellation du Centaure, tandis qu'une nouvelle lumière, pâle, bleueâtre, assez étrange, m'arrivait de la région vers laquelle Uranie m'emportait. Cette clarté n'avait rien de terrestre et ne me rappelait aucun des effets que j'avais admirés dans les paysages de la Terre, ni parmi les ions si changeants des crépuscules après l'orage, ni dans les brumes indécises du matin, ni pendant les heures calmes et silencieuses du clair de lune sur le miroir de la mer. Ce dernier effet est peut-être celui dont cet aspect se rapprochait le plus, mais cette étrange lumière était, - et elle devenait de plus en plus - vraiment bleue, bleue non d'un reflet d'azur céleste ou d'un contraste analogue à celui que produit la lumière électrique comparée à celle du gaz, mais bleue comme si le Soleil lui-même eût été bleu!

Hedef Metin (M. Âkif Terc.; 1998)

Biz yükseldikçe şemsin azâmeti teferrî ediyordu. Mütâakiben kevkeb derecesine, daha sonra âlem-i kevâkib sükkânı üzerindeki olanca nûchân ve ulviyetini kaybederek sâir sevâbîten pek az parlak bir kevkeb derecesine indi.

Derûnunda âleddevâm yükselmekte olduğumuz bu fezâ-yı müevkelaî temâşa ederken burçları tanımaya çalışıyordum. Fakat seyâhatimiz âkizâsinca hâsıl olan tehallûf-i menâzerden dolayı bunların şekilleri hiss olunacak derecede değışmeye başlanmış idi. Kehlâgan, sâha-i tayârânımız altında dağlarak, zübân hâlinde bulunan birçok şemsüsün a'mâk-i fezâyı irsâbâ edon şecâlelerini andırıyordu. Yaklaşmakta olduğumuz yıldızlar enhâr-i nûrânîr gibi etrâfa âhîm, gümüş renginde şâllar saçarak ve o şiddetli, rengârenk ziyâlarıyla gözlerimizi kamaştırarak âida hayret verir parıflarla akıp gidiyorlardı.

Uranie'nin beni çekip götürmeide olduğu cihetten bana doğru hafif mâvimsi, oldukça garib yeni bir ziyâ geldiği sırada belli belirsiz, gayet ulak bir kevkeb şeklini alan şemsüsün Sairtur burcuna ilhâk eylediğini görüyorum zannettim. Hâkdânî ziyâlara hiçbir vohile benzemiyen bu yeni ziyâ, arzin nazar-rûbî menâzerinden duyduğum teessürâtn birini andırıyordu. Ne fatândan sonraya tesâdüf eden şalakların evvâr-i herdem-inkilâbî âsârında, ne sabâhen o bîkarâr sisleri içinde, ne denizin sath-i âyinedârına âkseden mehtâbın sâbit ve sâkit zamânlarında tehasşüsün bu târlüsünü görmemişim. Ona en ziyâde yaldâzan manzara, ihtimâl ki şu sonrakidir. Fakat o ziyâ-yı garib gerçekten mâvî idi ve gâzide mâvîliği ziyâdeleştirdi. Bu mâvîlik ise, lâciverd-i semânın bir irikâsi, yâhud ziyâ-yı elektrîkînin ziyâ-yı gazîyle mukayyesesinden hâsıl olma nev'inden bir tehallûf-i levn değışi. Öyle bir mâvî idi ki güvâ bizzât güneş mâvî olmuş idi.

(Şengüler neşr 1990: 5/359-360)

http://www.spiritisme.net/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=133&Itemid=14
(16.11.2008)

Tablo III'de yer alan parçada ise, müellif, Kâinatdaki diğer hayat şekillerini anlamak için Dünyadaki bakış açısını tamamen değiştirmek lâzım geldiğini izah etmekte ve sonra başka dünyalardan bir tanesinde gördüğü bir sahneyi tasvir etmektedir.

TABLOIII: MEHMED ÂKİF'İN URANIE TERCÜMESİNİN ASLIYLA MUKAYESESİ

Kaynak Metin (Flammarion; Uranie; 1889;
éd. de 1991, pp. 24-26)

Hedef Metin (M. Âkif Terc.; 1998)

«Il faut, continua-t-elle, se dégager entièrement des sensations et des idées terrestres pour être en situation de comprendre la diversité infinie manifestée par les différentes formes de la création. De même que sur votre planète les espèces ont changé d'âge en âge, depuis les êtres si bizarres des premières époques géologiques jusqu'à l'apparition de l'humanité, de même que maintenant encore la population animale et végétale de la Terre est composée des formes les plus diverses, depuis l'homme jusqu'au corail, depuis l'oiseau jusqu'au poisson, depuis l'éléphant jusqu'au papillon, de même, et sur une étendue incomparablement plus vaste, parmi les innombrables terres du ciel, les forces de la nature ont donné naissance à une diversité infinie d'êtres et de choses. La forme des êtres est, en chaque monde, le résultat des éléments spéciaux à chaque globe, substance, chaleur, lumière, électricité, densité, pesanteur.

«Les formes, les organes, le nombre des sens - vous n'en avez que cinq, et ils sont assez pauvres - dépendent des conditions vitales de chaque sphère. La vie est terrestre sur la Terre, martienne sur Mars, saturnienne sur Saturne, neptunienne sur Neptune, c'est-à-dire appropriée à chaque séjour, ou pour mieux dire, plus rigoureusement encore, produite et développée par chaque monde selon son état organique et suivant une loi primordiale à laquelle obéit la nature entière: la loi du Progrès.»

Pendant qu'elle me parlait, j'avais suivi du regard le vol des êtres aériens vers la cité fleurie et j'avais vu avec stupéfaction les plantes se mouvoir, s'élever ou s'abaisser pour les recevoir; le soleil vert était descendu au-dessous de l'horizon et le soleil orange s'était élevé dans le ciel, le paysage était décoré d'une coloration féerique sur laquelle planait une lune énorme, mi-partie orangée et mi-partie verte. Alors l'immense mélodie qui remplissait l'atmosphère s'arrêta, et au milieu d'un profond silence j'entendis un chant, s'élevant d'une voix si pure que nulle voix humaine ne pourrait lui être comparée.

(http://www.spiritisme.net/index.php?option=com_docman&task=doc_details&id=155&Itemid=14) (16.11.2008)

...Aşağıdaki sözleri ilâve etti:

«Tecelliyât-ı muhtelife-i hilkaten husûle gelen nâmütenâhi telerrûât idrâk mertebesinde bulunmak için havâs ve efkâr-ı beşeriyeden kâmilten tecerrüd etmek lâzîm eder. Nasıl ki tâ teşekkülât-ı arzîyenin ilk devrelerinde bulunan mahlûkât-ı acîbeden nev'-i beşerin zühûruna kadar seyyâreniz üzerindeki ecnâs-ı mevcûdât devirden devre tabedül etmiştir, nasıl ki arzda bulunan ervâ-i hayvanât ve nebâtât insandan mercana, kuştan balığa, fîden keleşe varınca kadar son dercede muhtelif bir takım eşkâlden terakküb eylemiştir, işte aynı suretle, fakat gayr-i kabil-i kıyas bir vür'atle semânın hadsiz hesapsız mevâkinde kuvve-i fîtra zev'i-ervâhi, cemâdât nâmütenâhi bir ihtilaf ile ibdâ eylemiştir. Mahlûkâtın eşkâl avâlimin kâffesinde maddâ, harâret, ziyâ, elektrikiyet, kesâlet, sîdet gibi her küreye mahsûs bulunan havâssın neticesidir.

«Eşkâl, âzâ, aded-i havâs -ki sizde beye bâliğ ve oldukça kılliyetsizdir- her kürede hükûmfermâ olan yerât-ı hayâtîyeye tâbidir. Hayât, Arz üzerinde arzî, Merih üzerinde merihî, Zühâl üzerinde zühâlî, Neptun üzerinde nebtûnîdir. Yâni her mekânın kendine mahsûs olmak, yâhud daha doğru bir ifade ile, her âlemin hâlet-i uzviyesine göre ve tabiat-ı külliyenin arz-ı tebâiyet eylediği kanûn-ı umûmiye tâbi bulunmak üzere tahassul ve tevessü eder ki o kanûn da kanûn-ı terakkiden ibdrettir.»

Şu müşâfefe esnasında nazarımla o mahlûkât-ı havâiyenin çiçeklerle müzeyyen bir şehre doğru uçtuklarını tâkûb etmiş de nebâtâten harekette ve onları istikbâl için yükselmekte, eğilmekte olduklarını kemâl-i hayrette görmüştüm. Yeşil güneş ufku tahtına imiş, sarı güneş ise yükselmış idi. Meski bir reng-i hânkânûmâ peydâ eylemiş idi ki üzerinde yarısı yeşil, yarısı taruncu cesim bir kamer cevâlin ediyordu. İşte o zamân havâ-yı nesimîyi doldurmakta olan o âheng-ı bilhûdûd tevakûf etti, derin bir sükût içinden bir zemzeme-i sâmiânüvâz işittim. Öyle bir sadâ-yı sâf ile yükseliyordu ki hiçbir sadâ-yı beşer bunarla mukayese olamazdı.

(Şengül: negri1990: 3/364-366)

Mütercim, burada da asıyla aynı ayarda denebilecek, zevkle okunan bir edebî metin inşasına muvaffak olmuştur. Hiçbir ibâreyi atlamamış ve ilmi tâbirlere de isâbetli mukabiller bulmuştur. Hattâ, o devrin zihniyetiyle, belki de atlaması veya değiştirmesi beklenebilecek ilk iki paragrafı dahi (ki bunlarda Tekâmül Nazariyesine uygun bir izah bahis mevzûdur), sadâkatle nakletmiştir. Yalnız, son paragrafta, "turuncu güneş" diyeceğine "son güneş" diyerek bir hata yaptığı görülüyor. Fakat, bunun bir zühûl eseri olduğu, hemen devâmında, «yanısı turuncu cesim bir kamer» demesinden bellidir.

Bu parçadaki bir tek tâbirde, aslından uzaklaşmıştır ki o da 1. paragraftaki «les forces de la nature» tâbirini «kuvve-i fâtra» ile karşılamaşdır. Mütercim, bu sûretle, aslıdaki «tabiat kuvvetleri»'ne «yaratıcı kuvvet» demiştir. Burada hatırlamak gerekir ki Kur'an-ı Kerim'in 35. Sûresi, "Fâtr Sûresi"dir ve «Elhamdü'lillahi fâtr-ı semâvâti ve'l-arz...»: "Semâların ve Arzın Yaratıcısı Allah'a hamd olsun!" cümlesiyle başlamaktadır. Binâenaleyh, mütercim, «kuvve-i fâtra» tâbirıyla, bütün «zevilvâh ve cemâdâtı ibdâ eden (canlı ve cansızları yoktan vâ' eden)» bir Hâlik'in varlığını işâret etmiştir ki bu, metnin aslından uzaklaşmadır. Peşinen, «aynen tercüme» yapmakla beraber, «mesleğine muvâfik bulamadığı satırları geçeceği» ikazında bulunduğu ve ayrıca eser de Allah'a inanan bir müellife âit olduğu için, mütercim, bu tercihinde, bir dereceye kadar mâzur görülebilir. Şu var ki, daha evvel de tasrih ettiğimiz gibi, elimizde bir uyarılama değil, "aynen tercüme" metni bulunduğu için, mütercimden, bu gibi hâllerde, bir dipnotla okurunu ikaz etmesini beklemek hakkımızdır.

Bu kısımda, mütercimin, pek güzel cümlelerle, âdeta Fransızca asıyla yarıştığı müşâhede ediliyor. Fransızcadan yapılan aslına sâdik tercümelerin Türk nesrini nasıl inkişâf ettirdiği bu örnekte de gayet açıktır. Meselâ, 1. paragrafın "de même que" kalıbıyla teşkil edilmiş oldukça uzun 2. cümlesini, yine tek cümleyle "nasıl ki... nasıl ki... işte aynı sûrele..." kalıbını kullanarak Türkçede de başarıyla ifâde etmiştir.

Tercümenin cümleleri, Türkçenin nahvine aykırı düşmeden, asıllarını çok yakından tâkip etmekte, ifâde tarzları asıllarına çok benzemektedir. Meselâ 2. paragrafın ilk cümlesi:

«Les formes, les organes, le nombre des sens - vous n'en avez que cinq - et ils sont

«Eşkâl, âzâ, aded-i havâs > -ki sizde beşe bâliğ ve

assez pauvres - dépendent des conditions vitales de chaque sphère.»

oldukça kifâyetsizdir- her kürede hükümfermâ olan zerâât-i hayâtîyeye tâbidir.»

Son paragrafın 1. cümlesinde ise, Fransızca aslında iki cümle "et: ve" bağlacıyla birbirine eklenmişken, mütercim, bu geçişi «tâkib etmiş de» ifâdesindeki "de" bağlacıyla yapmıştır. Bu da, onun, metnin aslına körü körüne tâkip etmediğinin, bir taraftan aslına sâdik kalırken, diğer taraftan da Türkçede en güzel söyleyişi yakalamaya çalıştığının bir alâmetidir.

Ve şu cümleler:

«Mevki bir reng-i hârîkanümâ peydâ eylemiş idi ki üzerinde yanısı yeşil, yanısı turuncu cesim bir kamer cevelân ediyordu. İşte o zamân havâ-yı nesimiyi doldurmakta olan o âheng-i bîhudûd tevakkuf etti; derin bir sükût içinden bir zembere-i sâmi-anûvâz içittim. Öyle bir sadâ-yı sâf ile yükseliyordu ki hiçbir sadâ-yı beşer bununla mukayese olunamazdı.»

Bunlar, aslına aratmayan güzellikte edebî ifâdelerdir.

Netice olarak, Mehmed Âkif, Arapça ve Farsça gibi iki Şark lisâni yanında, büyük bir azimle, Fransızca'yı da hakkıyla öğrenmiştir. Fransızca'yı öğrenmekteki maksadı, hem umûmî olarak Fransız kültüründen ve bu meyânda Fransız edebiyâtından istifâde ederek kendini yetiştirmek ve kendi şahsında, eserleriyle, dolaylı olarak, bu hayırlı tésirden Türk edebiyâtını da istifâde ettirmek, hem de edebî ve fikrî türden tercüme yapılarak Türk okuruna doğrudan fayda sağlamaktır. Kültür ve edebiyâtımız hesabına büyük yazık ki onun Fransızcadan edebî tercümesi, ancak onda bir kadârını tercüme edebildiği Uranie ile sınırlı kaldı. Bir diğer tâlihsizliğimiz de, bu mahdut tercümenin onun henüz nesrinin durulmadığı, hâlâ, terkipler ve çokluk hâlleri bakımından Divân nesrinin tésiri altında bulunduğu ilk gençlik çağına âit olmasıdır. Olgunluk çağında, Said Halim Paşa'dan yaptığı tercüme, Türkçenin en güzel nesir örneklerindedir. Ne var ki, bunlar, edebî olmaktan ziyâde fikrî tercümeleerdir ve buna mebrî değerlendirilmeleri de farklı olmak zorundadır.

Her ne olursa olsun, Uranie tercümesi üzerindeki tedkikimiz, şu değerlendirmeyi yapmak için kâfidir:

Mehmed Âkif, edebî zevk ile faydalı bilgiyi, rüyâ ile hakikati birleştiren bir kitabı "aynen", yâni aslına olabildiğince sâdik kalarak tercüme stratejisi benimsemekle beraber, bir taraftan, dürüst bir tavırla, peşinen, eserin, kendi dünya görüşüyle bağdaşmayan kısımlarını atlayacağını veya değiştireceğini beyân ederek bu "aynen tercüme" esâsına fikrî bir tahdit koymuş, diğer taraftan da, "harfiyen" veya aslına sadâkate aşın giden bir tercüme anlayışıyla hem Türkçenin nahvine zarar vereceği, hem de edebî tercümede, aslındakine benzer bir tat verebilmek için (ki bu tür tercümede esâs olan budur), Türkçede aynı tésiri yapacak en münâsip söyleyişi yakalamak, bunun için de aslıdaki söyleyişe taassupla bağlı kalmamak gerektiği şuduruyla hareket etmiş ve bâzı nakîselerine rağmen, aslındakine benzer bir edebî metin inşâ etmeye muvaffak olmuştur.

Gönül isterdi ki Mehmed Âkif'i çok seven bir edib mütercimimiz, tercümesi yarım kalmış bu eseri, onun Türkçe zevkine ve tercüme anlayışına sâdik kalarak tam metin hâlinde ve mufassal bir tanıtma yazısıyla Türk edebiyâtına kazandırsın ve tercümesini de Rahmetliye ithâf ederek onun rûhunu şâd etsin!

KAYNAKÇA:

- BERMAN, Antoine. Pour une critique des traductions: John Donne, Paris : Gallimard, 1995
 CÜNDİOĞLU, Dücane. Bir Kur'an Şairi, Mehmed Akif Ersoy ve Kur'an Meâlî, İstanbul: Gelenek YI., 2004, 2. baskı (ilk baskı: 2000)
 Dictionnaire de culture générale, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris: Ed. Le Robert, 1993 (Ère éd. en 1974)
 DÜZDAĞ, Ertuğrul. Mehmed Âkif ERSOY, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, 2002 (3. baskı: ilk baskı: 1988)
 EŞREF EDİB (Fergan). Mehmed Âkif. Hayatı – Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları, 1. cilt, İstanbul: Sebülreşad Neşriyatı, 1381 – 1962 (ikinci tab'ı: ilk tab'ı: 1938)
 FLAMMARION, Camille ve Uranie hakkında İnternet kaynakları:
 - (http://fr.wikipedia.org/wiki/Camille_Flammarion) (5.3.2008)

- (<http://r0.org/personne/VFlammariionCamille/index.html>) (5.3.2008)
- (<http://spirite.free.fr/sujetdumoissujet51.htm>) (5.3.2008)
- (<http://www.sdv.fr/pages/adamantine/Mars21.html>) (5.3.2008)
- (<http://www.astrofiles.net/article53.html>) (5.3.2008)
- (<http://gallica.bnf.fr/>) (18.6.2008)
- (<http://www.culture.gouv.fr/culture/flammariion/livre/livre.htm>) (16.11.2008)
- (http://www.nouvelle-spiritualite.com/livre.php?identifiant=dieu_nature_complet) (16.11.2008)
- FLAMMARIION / MEHMED ÂKİF. "Uranie", Resimli Gazete, 30 Rebiyülevvel 1316 / 18 Ağustos 1898, No 87, ss. 1142-1144; 3 Recep 1316 / 17 Kasım 1898, No 88, s. 1156; 24 Recep 1316 / 8 Aralık 1898, No 91, s. 1192
- HÂLİD ZİYÂ (Uşaklıgâ). Kırk Yıl, (Yayına Hazırlayan: Nur Özmel Akın), İstanbul, Özgür YL, 2008 (ilk neşri: 1935)
- İSMÂİL HABİB (Sevâki). Avrupa Edebiyatı ve Biz. Carptan Tercümeleer, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. cilt: 1940, 2. cilt: 1941
- KUNTAY, Mîdhat Cemal. Mehmed Âkîf, İstanbul: Leyla ile Mecnun YL, 2007 (5. baskı; ilk baskı: 1939)
- LEVEND, Ağâh Sırrı. Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri, Ankara: Türk Dil Kurumu YL, 1972
- MEHMED ÂKİF. Safahat, Hazırlayan: Ertuğrul Düzdağ, İstanbul: Sütun Yayınları, Kasım 2007 [sdv.fr](http://www.sdv.fr) (<http://www.sdv.fr/pages/adamantine/Mars21.html>) (5.3.2008)
- ŞENGÜLER, İsmail Hakkı (Hazırlayan). Mehmed Âkîf Külliyyatı. Açıklamalı ve Lugatçeli, İstanbul: Hikmet Neşriyat, 10 cilt, c. 5: 1990 (7. baskı: 2000, Hak Yayıncılık) (Son tashih: M. Ertuğrul Düzdağ)
- YASA, Ş. Alparslan (2004). "La Contribution de la langue française à la formation d'une nouvelle conception de la langue turque (Fransızca'nın, Yeni Bir Türkçe Anlayışının Teşekkülüne Katkısı)", Hacettepe Üniversitesi'nde 12-14 Mayıs 2004 tarihlerinde düzenlenen milletlerarası Türkiye, Balkanlar ve Doğu Avrupa'da Frankofoni Kolektümü'na sunulan tebliğ; Colloque de Francophonie en Turquie, dans les pays balkaniques et de l'Europe orientale, İstanbul: Les Éditions ISIS, 2005, pp. 519-539
- YASA, Ş. Alparslan (2005). "Tercüme Bilimine Bir Katkı Olarak Türk Tercüme Tarihi Hakkında Bazı Tesbitler", 21-26 Kasım 2005 tarihlerinde T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından düzenlenen ("Türk Kültürünün Dünya Kültürlerine Etki ve Katkıları" konulu) Uluslararası 6. Türk Kültürü Kongresi'nde sunulan tebliğ; Yarıyay sitesinde yayımlandı.
- YASA, Ş. Alparslan (2008-1). "19. Asır Türkiye'sinde Tercüme Anlayışının Gelişmesi (Télémaque Tercümeleeri Örneği)" H.Ü. Edebiyat Fak. Mütercim-Tercümanlık B. tarafından Ankara-Beytepe'de 11-12 Mayıs 2006 tarihlerinde düzenlenen Uluslararası Çeviribilim Sempozyumu'nda sunulan tebliğ; Uluslararası Çeviribilim Konferansı Bildirileri, Çeviribilimde Yeni Ufuklar, 11-12 Mayıs 2006, Yayına Hazırlayan: Asalet Erten, Ankara: Bizim Büro Basımevi, 2008, ss. 267-295
- YASA, Ş. Alparslan (2008-2). "Mütercimlerimiz Türkünün Gelişmesine Katkısı", 20-24 Ekim 2008 tarihlerinde, Ankara'da, Bilkent Otel'i'nde Türk Dil Kurumu'nun ev sahipliğinde tertip edilen VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı'nda sunulan tebliğ
- YASA, Ş. Alparslan (2008-3). "Şemseddin Sâmî'nin Tercüme Anlayışı ve Bu Anlayışın Türkünün Gelişmesine Katkısı", 20-21 Kasım 2008 tarihlerinde, Ankara'da, Başkent Üniversitesi'nin ev sahipliğinde tertip edilen I. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu'nda sunulan tebliğ

EKLER:

Ek 1: *URANIE* ROMANIN MÜELLİFİ CAMİLLE FLAMMARION'UN
(1842-1925) GENÇLİK VE İHTİYARLIK RESİMLERİ



Le dernier portrait de C. Flammarion

(<http://r0.org/personne/FlammarionCamille/index.html>) (<http://www.astrofiles.net/article53.html>)
(5.3.2008) (5.3.2008)

Ek 2: FLAMMARION'UN
TABİATTAKİ HÂRİKULÂDE NİZÂMDAN HAREKETLE
ALLAH'IN VARLIĞINI İSBÂT ETMEYİ HEDEF ALAN ESERİ



(http://www.nouvelle-spiritualite.com/livre.php?identifiant=dieu_nature_complet) (18.11.2008)

Ek 3: URANIE ROMANININ KAPAĞI VE 1891 BASKISININ İÇ KAPAĞI



(<http://spirite.free.fr/sujetdumois/sujet51.htm>) (5.3.2008)



(<http://gallica.bnf.fr/>) (18.6.2008)

ÖZET

Mehmed Âkif'in Arapça, Fransızca ve Fransızcaya bîhakkın vâkıf olduğu ve bu üç dilden de muhtelif tercüme yapıp bilindiği bilinmektedir. Fransızcadan yaptığı tercüme edebiyat, siyaset ve gazetecilik sahalarına ait üç farklı metin türündedir. Şimdiye kadar Mehmed Âkif'in hiçbir tercümesi tercüme bilimine dayalı bir yaklaşımla incelenmemiştir. Bizim çalışmamızda, böyle bir yaklaşımla, onun Fransızcadan yaptığı tercüme türünde durulmaktadır. Bunların içerisinde en dikkat çekici olanı, bir edebî metin türü olarak Uranie'nin tercümesidir. Bu tercüme esas alarak edebî tercüme mes'elesinin muhtelif yönlerini tartışmak mümkündür.

Bu çalışmanın hedefi, hem tercüme anlayışı, yâni mütercim yönüyle Mehmed Âkif'i daha yakından tanımak, hem de tercüme tarihimize ve tercüme bilimine katkıda bulunmaktır.

Anahtar kelimeler: Mehmed Âkif, edebî tercüme, tercüme bilimi, Türk tercüme tarihi.

TRADUCTIONS DE MEHMED ÂKİF DU FRANÇAIS VERS LE TURC

On sait que Mehmed Âkif avait une connaissance profonde de l'arabe, du persan et du français et qu'il traduisait de ces trois langues mêmes vers le turc. Ses traductions du français appartiennent à trois genres textuels : littéraires, politiques et journalistiques. Jusqu'à présent, aucune des traductions de Mehmed Âkif ne fut l'objet d'une étude traductologique. Par ce premier travail nous avons le souci de suppléer du moins partiellement cette lacune par une réflexion traductologique sur ses traductions du français. Parmi celles-ci la plus intéressante du point de vue d'une telle réflexion est sans doute sa traduction d'Uranie, exemple de traduction littéraire. C'est aussi une bonne occasion pour nous de discuter des problèmes de la traduction littéraire en réfléchissant sur cet exemple. L'objectif de ce travail est donc multiple : mettre en lumière la méthode de traduction de Mehmed Âkif ainsi que sa personnalité de traducteur, contribuer à la traductologie en général et éclairer une page méconnue de notre histoire de la traduction.

Mots clés : Mehmed Âkif, traduction littéraire, traductologie, histoire de la traduction en Turquie.

TRANSLATIONS FROM FRENCH INTO TURKISH BY MEHMED ÂKİF

Mehmed Âkif's thorough command of Arabic, Persian and French, as well as the fact that he translated from the said languages into Turkish is acknowledged. His translations from French may be classified under three text types: literary, political and journalistic texts. None of Mehmed Âkif's translations has been analyzed in terms of the science of translation so far. In this study, the translations from French into Turkish produced by Mehmed Âkif are elaborated on from the point of view of the science of translation. Of all these texts, the most interesting is, without doubt, a literary text, the translation of "Uranie". It also presents a good opportunity to discuss the problems of literary translation from various aspects through serving as a starting point. The aim of this study is to shed light upon the translation method of Mehmed Âkif, as well as his identity as a translator, and to contribute both to the science of translation and to our translation history.

Key Words : Mehmed Âkif, literary translation, science of translation, history of translation in Turkey.

Kimlik, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet Kavramları ve Müziğe Yansımaları

Şeyma Ersoy*

Toplumsal cinsiyet (gender) ve biyolojik cinsiyet (sex) kavramları çoğu zaman birbiri ile eşanlamlı gibi kullanıldığı halde bu iki kavram toplum içerisinde oldukça büyük farklılıklara sebebiyet vermektedir. İnsanlar arasındaki biyolojik cinsiyet farklılıkları ile toplum içerisinde bir takım sınıflandırmalar yapılmış, yani insanlar doğumundan itibaren biyolojik cinsiyetine bağlı olarak bazı haklara sahip olmuş bazı haklardan da mahrum edilmiştir. İlk bakışta biyolojik cinsiyet farklılıkları ile ortaya çıktığı düşünülebilen bu tarz sınıflandırmalar daha sonraları insanların toplum içerisinde yaşayış biçimlerinden, genel alışkanlıklarına kadar birçok alanı etkisi altına almış ve bunların neticesinde de toplumsal cinsiyet kavramı meydana gelmiştir.

Biyolojik cinsiyet (sex), tüm canlılar arasındaki erkek ve dişi ayrımını gösteren genetik, fizyolojik ve biyolojik özelliklerdir, doğuştandır ve evrenseldir. Biyolojik cinsiyet kavramı sadece kadınlar ve erkekler arasındaki biyolojik farklılıklardan doğan özellikler ve davranışlar için kullanılabilir.

Toplumsal cinsiyet (gender) ise, kültürel bir kavramdır ve biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır. Bir toplum tarafından oluşturulmuş, kadınlar ve erkekler arasındaki rolleri, davranışlar, zihinsel ve duygusal özellikler bakımından ayırmayı ya da bu ayrımın nasıl olması gerektiği konusundaki inançları ve beklentileri ortaya koymaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklerin her türlü bağlamdaki rollerini, sorumluluklarını, sınırlamalarını, fırsatlarını ve ihtiyaçlarını analiz etmeye yarayan sosyo-ekonomik bir değişkendir. Dolayısıyla, sabit ya da doğuştan

* LTÜ Müzikoloji/Müzik Teori Doktora Programı Öğrencisi

değildir, ancak zamanla sosyal ve kültürel olarak yapılanarak bir anlam kazanır. Her toplumun kendine has kültür öğeleri olmasının yanı sıra, her toplumun kendi kültürüne göre değişkenlik gösteren toplumsal cinsiyet sınıflamalarının olabilmesi hatta aynı toplum içerisinde dönemsel farklılıklar itibarı ile değişiklikler gösterebilecek olması da gözden kaçırılmamalıdır. Sarkissian'a göre toplumsal cinsiyet kavramı, temelde insanların doğuştan sahip olduğu biyolojik farklılıklardan ortaya çıkmış, kültürel farklılıklar ve sosyal yapısal düşüncelerin birleşiminden oluşmuştur.

Toplumsal cinsiyet kavramının yükselişi, 1970'lerde gerçekleşmiş, bu gelişmede sosyoloji, antropoloji ve psikoloji alanlarında birçok çalışmalar yapan araştırmacılar oldukça etkili olmuştur. Yapılan çalışmalar "Toplumsal Cinsiyet" ve "Cinsiyet" kavramı ile birlikte "Kadın Çalışmaları" ve "Feminist Çalışmalar" gibi başlıklar da gündeme getirmiştir. Son yıllarda ise, "kadın", "feminist" terimleri yerine, ağırlığın tamamen "cinsiyet"e verildiği görülmektedir. Amerikalı sosyolog Leslie Pierce bu tercihin nedenini, "toplumsal cinsiyet" kavramının yalnız kadını değil, erkeği de kapsadığı gerçeğini vurgulayarak açıklamaktadır. Ayrıca, sürekli kadınlar üzerinden çalışılmasının, kadınların sadece kurbanlar olarak görülmesine, ataerkil unsurlar üzerinde durulmasına ve kadının öznel direnişlerinin gözden kaçırılmasına yol açtığını belirtmektedir.¹ Laurie Davidson, "The Sociology of Gender" (1979) adlı kitabında, cinsiyetler arası farklılıkların sosyal kurallarla dikte ediliyor olmasının, bunların biyolojik açıklamalarını yetersiz kıldığını belirtir. Biyolojik açıklamalar, bir toplumdaki diğerine, ayrıca, aynı toplum içerisinde bile bir dönemden diğerine farklılıklar gösterip cinsiyet rolleri ve kadın, erkek davranışları gerçeğiyle çelişki içindedir. O'na göre; toplumsal cinsiyet rolleri, bir davranışlar, tutumlar ve motivasyonlar setidir; kültürel olarak her bir cinsiyetle bütünleşir fakat saf bir form içinde ortaya çıkmaz. Genellikle, saf bir formdan ilmi saptamalarla toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlanabileceği kabul edilir. Bundan dolayı, cinsiyet rolleri, iki cinsiyet için sosyal olarak geliştirilir ve teşvik edilir. S. Delamont (1980) ise, bir toplumda toplumsal cinsiyet sınıflamasının, tabii cinsiyet karakterlerinin güçlü bir temsili olarak ortaya çıktığını, bu süreç içinde toplumsal cinsiyet sınıflama inşasının, sembolizmin kaynaklarından çıkarılabileceğini, bir tabii ve somutlukla kurulduğunu belirtir. Erkek fiziki olarak kuvvetlidir ve bundan dolayı sosyal olarak güçlüdür. Güç (iktidar) kavramı, (bir kültürel kavram olarak) burada toplumsal cinsiyet kavramına atfedilmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı bir fikirler setidir. Rollerin sınıflandırılması ve kalıplara yerleştirilmesinde belirleyicidir. Her bir cinse belli roller tahsis edilir. Örneğin, erkek dışarda çalışan, kadın eve bakan şeklinde oluşmuş olan kalıp yarı oldukça yaygındır.

Konuyu biyoloji mi, çevre mi, boyutunda ele alan, Dorothy Z.Ullian (1976), erkeklik ve kadınlık kavramlarının gelişimi ile ilgili olan ve daha çok psikolojik sürecini konu edindiği makalesinde, erkek ve kadın şahsiyetlerini, biyolojinin bir fonksiyonu ya da sosyal şartların bir fonksiyonu olarak tanımlamamış, daha çok, hem sosyal, hem de biyolojik faktörlerin farklı gelişme seviyelerinde farklı bir şekilde önem taşıdığını ileri sürmüştür. (Türküne, 1995:10)

¹ Tarih Sempozyumu Notları, 1993 OOTÜ.

Kadınlarla erkekler arasındaki farklar üzerinde, biyolojik yapının ve çevresel faktörlerin oynadığı rol hakkında ve bunların terminolojiye yansması konusunda belirtilenlerin içinde, biyolojik temelli olan farklılıkların "cinsiyet" ile sosyokültürel temelli olan farklılıkların da "toplumsal cinsiyet" ile ifade edilmesi gerektiğini savunanlar olduğu gibi kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların ikisinden de kaynaklandığını ve ayrı nedenler olarak gösterilmesinin uygun olmadığını ileri sürerler de bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet (gender) terimini feministler, kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların kültürel ve sosyal açıklamalarını vurgulamak üzere kullanmayı tercih ederken, bazıları da biyolojik cinsiyet (sex) terimini politik olarak yanlış buldukları için kullanmamakta, kimileri de bu iki terimi birbiri yerine geçecek şekilde kullanmaktadır.

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de bu ayrımın daha çok yeni olduğu söylenebilir. Bilimsel araştırmaları bu konu üzerinde ayrıntılı olarak durulmasının geçmişi 1970'li yıllara dayandırılabilir ancak en çok araştırmanın 1990'lı yıllardan bu yana yapıldığı gözlemlenmektedir. Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının karıştırılma seviyesinde birbiri ile etkileşim içinde olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak burada zamanın, kültürün ve toplumsal geleneklerin getirmiş olduğu etkiler de göz ardı edilmemelidir. Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına karşın, kaynaklarda, genellikle kabul edilen şu ayrımın kullanıldığı görülmektedir.(Deaux, 1985; Franzoi,1996; Lips, 2001; Unger ve Crawford, 1998)

Cinsiyet (sex) terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, bu terimin anlamına uygundur.

Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir; kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özellikleri de içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadını ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir. (Rice, 1996) Ancak, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tamamen birbirinden ayırmak mümkün değildir; çünkü kültürün kadından ve erkekten beklendikleri (toplumsal cinsiyet) kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine (cinsiyet) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı değildir. (Lips, 2001) Buna göre, toplumsal cinsiyetin kültürel yapılandırmaları bir anlamda biyolojik cinsiyeti de içermektedir. (Dökmen, 2004:3) Genellikle kadınlarla erkekler arasındaki bazı farklılıkların biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğunu tam olarak bilmek mümkün değildir; esasen çoğu farklılık ikisinin birlikte etkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet kavramları kesin bir çizgiyle birbirinden ayıramamakta, toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyet farklılığından aldığı etkiler sayesinde gelişebilmektedir.

Bu karışıklıkları önlemek biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimlerine yüklenen farklı ayrımların ayart edilmesini sağlamak amacıyla Gentile (1998), beş ayrı terim önermektedir: (1) Cinsiyet (sex); biyolojik işlevi -cinsel eylemleri- kastetmek üzere, (2) biyolojik olarak cinsiyetle bağlantılı (biologically sex-linked); kadın ya da

erkek olmanın biyolojik yönüne bağlı özellikleri –renk körlüğü- gibi kastetmek üzere (3) toplumsal cinsiyetle bağlantılı (gender-linked); kadın ya da erkek olmanın kültürel ya da toplumsal yönüne bağlı özellikleri –erkeklerin daha saldırgan olduklarının kabul edilmesi gibi- kastetmek üzere, (4) cinsiyetle ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı (sex and gender linked); hem biyolojik hem de toplumsal kökenli olan özellikleri –kadınların bebek bakımı ile ilgilenmeleri gibi- kastetmek üzere, (5) cinsiyetle ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı (sex-correlated); kadın ya da erkek olmakla ilişkili ama kökeni biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğu bilinmeyen özellikleri kastetmek üzeredir. Ancak, Gentile'in bu terminoloji önerisi, sorunun terminoloji değil, cinsiyet bağlantılı davranışların nedeni hakkındaki görüş farklılıklarından olduğu ve nedensel açıklamaların da zaman içinde değişim gösterdiği ileri sürülerek (Deaux, 1998; Unger ve Crawford, 1998) çok kullanışlı bulunmamıştır. (Dökmen, 2004:6)

Öncelikle biyolojik cinsiyeti, toplumsal cinsiyet sınıflandırmalarından ayırmamız gerekmektedir. Cinsiyet biyoloji, toplumsal cinsiyet kavramı ise kültürden gelmektedir. Kadın ve erkek olmak üzere iki biyolojik cinsiyet ayrımı var olmasına rağmen, kadın, erkek ve ikisinin arasında üçüncü bir cins hem kadın hem erkek olarak doğanların da olduğu düşünülmekte ve son yıllarda üçüncü cinslerin toplumsal cinsiyet çalışmaları arasında da yer aldığı gözlemlenmektedir. Hepimiz hayata bir kadın embriyosunun verimli hale getirilmesiyle biyolojik kadınlar olarak başlarız. Genetik şifremiz olan (XX ya da XY kromozomları) bizim cinsel kaderimizi ve biyolojimizi belirler. XX şeklindeki kromozomlar kadınlarda, XY şeklindeki kromozomlar da erkeklerde bulunmaktadır. Ancak, erkek hormonları fetalın gelişmesiyle 5 haftada aktive olmaya başlar. Bu karışım olmadan fetus bir kadın olarak büyür. Kadının ve erkeğin kromozom farklılıkları ve buna bağlı cinsiyet organlarındaki farklılıklar, hormonal ve üreme fonksiyonundaki farklılıklar cinsiyete bağlı olan değişkenlerdir. Bunları **birincil cinsiyet özelliklerine** bağlı farklılıklar olarak tanımlayabiliriz. Vücudun tüylü bölgelerinin farklılığı, vücut yapılarındaki, seslerde, göğüslerde ve adem elmasındaki farklılıklar ise **ikincil cinsiyet özelliklerine** bağlı değişkenlerdir. Hayatımız boyunca biyoloji büyük bir rol oynar. Hem erkek seks hormonu ve testosteronu hem de kadın hormonu östrojen, kadında ve erkekte farklı miktarlarda üretilir. Bu hormonal fırtına eşikli olarak organların çalışmasıyla düzenlenir. Ergenlikte olduğundan biraz daha az olmasına rağmen, orta yaşlarda hormonların ayanı hem kadınlarda hem de erkeklerde tekrar değişir. Yaşamın ortasında değişen hormon seviyeleri, kadınların ve erkeklerin bazı seks karşıtı fiziksel özelliklere meğil göstermesinden sorumludur. Erkeklerin vücutları daha yumuşak, kadınların vücutları ise daha keskindir. Bu değişimler genellikle elli yaşlara kadar tamamlanır. Ancak, bir toplumdaki diğer bir topluma olabilecek çeşitlilik, çevreye, beslenme biçimine ve diğer faktörlere göre değişim gösterir. Bütün bunlar ve yanı sıra biyolojik değişiklikler insan hayatında bilinen ve tahmin edilebilen faktörlerdir.

Biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmemiş, doğuştan getirilen özellikler bakımından kadınlarla erkekler arasında gözlenen değişikliklerdir. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise öğrenilen, sosyalleşme süresince kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler göstermektedir. Bu sebeple kültürel ve toplumsal farklılıklar önemli bir kısıttır. (Dökmen, 2004:11) Burada kimlik, cinsiyet kimliği, cinsel kimlik gibi bazı

tanımlamalar akla gelmektedir. Kimlik, kişinin "ben kimim?" sorusuna kendi verdiği cevaptır. Kişinin kendini sosyal dünyada nasıl tanımladığı önemlidir. Bir kimseyle tanışırken ya da birini tanıırken bile ilk olarak kimlik ön plandadır. Bireyin kim olduğu, kişisel özellikleri, rollerinin neler olduğu, neler yapabildiği kimlikle bağlantılıdır. Bireyselliğin altında yatan bazı şeylerin tanımlanması olarak kimlik felsefe, psikoloji ve kültürel çalışmalardan özümsemiş bir kelimedir. 19.yy başlarında Alman filozof G.W.F Hegel'in Descartes'e dayanarak geliştirdiği bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. 1960'lardan itibaren kimlik kavramı, sınıf, kültür, ulus, halk, toplumsal cinsiyet, din ve yaş kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. (Beard, 2005:88) Bilgin'in (2003) Sosyal Psikoloji Sözlüğü'nde kimlik şöyle açıklanmaktadır. **Kimlik** (identity), insanın kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığı ve nasıl konumlandığını yansıtır, onun kim olduğunu ve nerede olduğunu ilişkin cevaptır. Ergenliğin en önemli gelişim görevlerinden biri, kimliğin belirlenmesidir. Cinsiyet kimliği de kişinin kim olduğunun önemli bir parçasıdır ve ergenlikten çok önce (muhtemelen üç-dört yaşlarında) gelişmeye başlamaktadır. **Cinsiyet kimliği**, kişinin kendini kadın ya da erkek olarak tanımlamasıdır. Kendinizi ya da bir başkasını tanıtmaz istendiğinde büyük ihtimalle ilk olarak söyleyeceğiniz özellik cinsiyet olacaktır. Yani cinsiyet kimliği kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranmasıdır. **Cinsel kimlik** ise, daha çok tercih edilen cinsel yönelimi ifade etmek üzere kullanılmaktadır ve heteroseksüellik, homoseksüellik, biseksüellik, transeksüellik ya da aseksüellik olarak sınıflandırılması mümkün olabilir (Dökmen, 2004:13)

Geleneksel olarak, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin (ve cinsel davranış ile cinsel kimliğin) basit ve açık bir şekilde birlikte gittiği varsayılır. Kadınların dişi veya dişil (ve geleneksel olarak erkeklerle ilgi duyduğu) varsayılırken, erkeklerin er ve eril olduktan (ve geleneksel olarak kadınlara ilgi duyduğu) varsayılır. Ancak geleneksel varsayımlar, gerçek dünyadaki gerçek insanların belirli bir bölümünü tanımlamak için yetersiz kalır. Yeryüzünde mevcut olan farklı cinsel tanımlar şöyle sıralanabilir; Heteroseksüel (karşıcinsel) yönelim, karşıt cinsiyetten bireylerin cinsel obje olarak görülmesini ifade etmektedir. Homoseksüel (eçcinsellik) yönelim, kendi cinsiyetinden bireylerin cinsel obje olarak tercih edilmesi anlamına gelir, kadınlar için lezbiyen (lesbian) erkekler için gey (gay) terimleriyle ifade edilmektedir. Biseksüellik, cinsel obje olarak her iki cinsiyetteki bireylerin de tercih edildiği, aseksüellik hiçbir belirgin cinsel yönelim olmadığı ve transeksüellik de her bakımdan kendini diğer cinsiyetten biri olarak görme ve hissetme anlamına gelmektedir.

Cinsiyet kimliğinin kazanılması sürecinde genellikle birkaç aşamadan söz edilmektedir. Kohlberg (1966), bilişsel gelişim kuramında bu sürecin üç aşamada tamamlandığını belirtmektedir: Cinsiyet kimliği, cinsiyet kararlılığı, cinsiyet değişmezliği. İki yaş civarında çocuğun kendinin farkına varması ile cinsiyet anlayışı da gelişmektedir. Henüz kendisinin cinsiyeti hakkında tutarlı bir görüş oluşturmamıştır ama kadın ve erkeği ayırt edebilmektedir. Üç-dört yaş civarında ise kendi cinsiyet kimliği oluşmuştur ve doğru olarak cinsiyetini söyleyebilmektedir zana hala cinsiyeti kalıcı bir özellik olarak görmemektedir. Cinsiyet kimliğinin tam olarak kazanıldığı beş-altı yaşlarından sonra artık cinsiyet de değişmez bir özellik olarak görülmeye başlamaktadır. Frable'ın (1997) aktardığına göre, Eaton ve VonBargen (1981) de, cinsiyet kimliğini kazanması için çocuğun dört görevi yerine getirmesi gerekmektedir.

(1) Kendinin ve başkalarının cinsiyetini doğru olarak belirleme (etiketleme), (2) cinsiyetin devamı olduğunu anlama (kararlılık), (3) Cinsiyetin istendiğinde değişmediğini anlama (güdü). (4) Saç biçiminin ve giysi şeklinin değişmesine rağmen cinsiyetin kalıcılığını kavrama (değişmezlik).

Bem (1974) tarafından geliştirilmiş bir başka teoriye göre, cinsiyet rolleri kadınsı (feminine), erkeksi (masculine), androjen (androgynous) ve belirsiz-farklaşmamış (undifferentiated) olarak dört gruba ayrılmaktadır. Toplum tarafından kadınsı olarak tanımlanan özelliklere (duygusal, anlayışlı, nazik, merhametli vb.) daha çok sahip oldukları belirlenenler kadınsı, toplum tarafından erkeksi olarak tanımlanan özelliklere (baskın, etkili, gözüpek, hırslı vb.) daha çok sahip oldukları belirlenenler erkeksi olarak nitelendirilmektedirler. Kadınsı ve erkeksi özellikleri birlikte yüksek düzeyde gösterenler androjen, bu iki grup özelliği düşük düzeyde gösterenler ise belirsiz olarak nitelendirilmektedirler.

Androjenlik kavramını biraz açmak gerekirse; Bem tarafından geliştirilmiş ve yaygın olarak kabul görmüş bir kavram olarak androjenlik, kelime olarak Yunanca'da erkek anlamına gelen "andro" ile kadın anlamına gelen "gyne" kelimelerinin birleştirilmesinden oluşturulmuş bir terimdir. Geleneksel kadınsı ve erkeksi kategorilerine bir karşı çıkışın aynı zamanda da insanların hem kadınsı hem de erkeksi olabileceklerinin ifadesidir. Hem erkeksi hem kadınsı özellikleri yüksek düzeyde gösteren kişilere de androjen denilmektedir. (Dökmen, 2004:71)

Her ne kadar "kadın" ve "erkek" geleneksel olarak günümüz batı kültürü tarafından kabul edilmiş olan iki toplumsal cinsiyet olsa da, diğer toplumsal cinsiyet olasılıklarını da göz önüne almak ilginç olabilir. Geleneksel heteroseksüel / homoseksüel / biseksüel sınıflandırma şeması sırasıyla "karşı" cins, "aynı" cins ve her iki cinsle ilgi duymaya tekabül eder. Ancak, kadınlara/erkeklerle/ her ikisine de ilgi duyan insanları kadınsı / erkeksüel / biseksüel olarak düşünmek de bazı araştırmacılar tarafından savunulmaktadır. Pek çok kişi "çift cinsiyetçi toplumsal cinsiyet üstüdü"dür. Yani, onlar, ortalamadan daha fazla dişi (olan) çift cinsiyetli erkeklerle ve ortalamadan daha fazla erkeksi (olan) kadınlara ilgi duymaktadırlar. Onların biseksüel olduklarını, hem kadın hem de erkeklerle ilgi duydıklarını söylemek pek de yanlış olmamalıdır. Ancak, görünen o ki, bu onların cinselliğinin özünü kavrayamamaktadır. Çünkü onların ilgisinin temeli olan şey toplumsal cinsiyet kimliği ve bu kimliğin temsil edilmesidir. Yoksa, bir kimsenin er ya da dişi bedenlerine sahip olup olmaması değildir. (Highleyman, 1997)

Toplumsal cinsiyet ayrımı sonucu toplum içerisindeki insanların yaşadıkları sınıflandırılmış ve bir takım davranış kalıpları ortaya çıkmıştır. Akılcılık, bağımsızlık, hükmetme, saldırganlık, hareketlilik, bireycilik, rekabet, nesneye olan ilgi, sosyal ortamda söz sahibi olma, para kazanma gibi sahip olunması gereken davranış biçimleri geleneksel olarak erkeklere atfedilmiş, bunun karşılığında insanların yaşamlarını devam ettirebilmeleri için gereken diğer özellikler ise kadınlara bırakılmıştır. Bunlar yardımseverlik, duyarlılık, duygusallık, besleyicilik, pasiflik, bağımlılık, ev içi işler, hizmet etmek ve sosyal olamama gibi bir takım özellikler olarak sıralanabilir. Buradan yola çıkarak bazı düşünceler geliştirilebilmektedir. Mesela, bir insanın yalnız başına

sahip olması belki de tam anlamıyla olası olmayan özellikler bir takım yöntemlerle kadın ve erkeğe pay edilmeye çalışılmış olabilir. Ancak, görünüme göre bu paylaşım biraz daha kadınların aleyhinde gelişmiş olmalı ki, yüzyıllardır var olan bu sınıflama özellikle feministler tarafından oldukça geniş araştırmalara tabii tutulmuştur. Kalıplaşmış bu toplumsal cinsiyet sınıflamaları kimi insanlar tarafından eşitsizlik olarak nitelendirilirken, bir şekilde toplumsal cinsiyet eşitliği sağlanmaya çalışılmıştır. Oysa ki tüm bu özellikler herhangi bir kişide farklı oranlarda ve farklı bileşimler halinde bulunabilmektedir. Acaba insanların davranışlarının cinsiyetinden kaynaklandığı varsayımı sadece bir beklenti ya da bu toplumsal cinsiyet kalıplarından öğretilen davranışların sonucu mudur? Aslında, insanların huyları ya da becerilerine göre farklılaşan davranışları, cinsiyet farkından olduğu düşünülen farklılıktan daha büyük olabilir mi?

Toplumsal cinsiyet kültürel bir kavram olmakla beraber, biyolojik cinsiyet kavramından farklıdır. Bir toplum tarafından oluşturulmuş, kadınları ve erkekleri roller, davranışlar, zihinsel ve duygusal özellikler bakımından ayırmayı, daha doğrusu bu ayrımların nasıl olması gerektiği konusundaki inançları, beklentileri ortaya koymaktadır. Örneğin, bir kişinin rekabetçilik düzeyi cinsiyetine göre değişmemektedir. Ancak, aynı cinsiyeti taşıyan çeşitli kişilerin rekabetçilikleri arasında çok büyük farklar bulgulanabilmektedir. Dolayısıyla dişil olarak adlandırılan özellikleri sadece kadınlardan, eril olarak adlandırılan özellikleri ise sadece erkeklerden beklemek, günümüzde "toplumsal cinsiyet önyargıları" olarak adlandırılmaktadır. (Varoğlu, 2006)

Peki, toplumsal cinsiyet ayrımlarını nasıl elde edebiliriz?

Toplumsal cinsiyet ayrımcılığının biyoloji ve kültür arasında ki ilişkisi nedir?

Testesteron hormonunun agresiflik ile bağlantılı olduğu hayvanlarda yapılan deneylere göre kanıtlanmış olmasına rağmen, rekabetçilik, bağımsızlık, pasiflik, besleyicilik, duygusal sorumluluk ve iddialılık gibi huyların cinsiyet ayrımı ya da hormona dayalı olmadığı görülmüştür. Bunun yerine, doğumla başlayan kültür işlemleri, erkeklerin ve kızların farklı davranışlarının ödüllendirilmelerine göre biçimlendirilmiştir. Bir gruptan diğerine çeşitli şekillerde ödüllendirilen spesifik davranış çeşitleri, biyolojik cinsiyet ya da yaş ile ilişkilendirilebilir. Kültürel örnekler boyunca, erkekler ve kızlar, kadınlar ve erkekler için daima teşvik edilen davranışlar tercih edilir. Biyoloji toplumsal cinsiyet rollerini bölebilirken, onları dikte edemez. (Herndon, 1990:9)

Cinsellik ve toplumsal cinsiyet rollerini anlamamızın bir yolu da biyolojik cinsel roller ile sosyo-kültürel toplumsal cinsiyet kimliklerinin karşılıklı etkileşimlerine bakmak ve bu noktaların kabul edilebilir ya da kabul edilemez olup olmadığını sınamak, bir diğerinden ötekiyle tersine bakmaktır. Toplum arasında erkeklerden ya da kadınlardan beklenilmesi öğrenilen her hareket insanların beyinlerine bazı kalıplar çerçevesinde yerleştirildiğinden, geleneksel olarak erkeklerle atfedilen bir hareketi kadın sergilediğinde bu davranış toplum tarafından tepkili bir refleksle cevap bulmaktadır. Belki de insanların var oluşundan itibaren süre gelen bu davranış biçimleri ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığı 1900'lü yıllara kadar sorgulardan muaf bir şekilde devam etmiştir.

Müzikolojinin doğal bir parçası olarak tartışılan toplumsal cinsiyet konusu, 1930

yılında Amerika'da kurulan "New York Müzikoloji Topluluğu"nda da araştırılmaya başlanmıştır. Daha sonra bu topluluk 1934 yılında "Amerikan Müzikoloji Topluluğu" ismiyle kültürel bir hareket olarak müzikoloji enstitüsüne hizmet vermiştir.(Cook, 2001:471) Toplumsal cinsiyet kavramı özellikle feminist araştırmacıların ilgisini çekmiş ve daha çok feminist araştırmacıların yapmış olduğu çalışmalarla ön plana çıkmıştır. Geçtiğimiz son 30 yıl süresince özellikle ön planda bulunan feminizm literatür ve kültür çalışmaları içerisinde büyük farklılıklar yaratan bir yaklaşım olmuştur. Yani sıra feminizm çalışmaları, hem literatür hem de kültür çalışmaları arasında araştırmaların en heyecan verici kısmı olarak da nitelendirilebilir.(Williams, 2003:48) Çeşitli araştırmacılar öncülüğünde yapılan müzik ve cinsiyet çalışmaları hem toplumsal cinsiyet sınıflandırmaları hakkında geniş bilgiler vermekte hem de dünyanın birçok ülkesinde ve kabilesinde yapılmış olan saha araştırmaları sayesinde disiplinler arası çalışma sistemi ile ilgili önemli veriler sağlamaktadır. Müzikoloji biliminin yararlanmakta olduğu hemen hemen tüm disiplinlerden çalışmalar içerisinde yararlanılmış, dünya için en önemli varlık olan insan ve onların bir araya getirerek oluşturdukları hayatı devam ettirmeye yarayan toplumlar, müzik üzerinden araştırılmaya çalışılmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, yapılan çalışmaların müzik adına sağladığı yararların yanı sıra, insana, topluma ve yaşayış biçimlerinin tanınması sebebiyle daha düzeyli ve bilinçli hayatlar yaşanması adına da oldukça faydalı olduğu gözlemlenmektedir. Bu çalışmalar insanlara değişik düşünce biçimleri için yol açmış, dolayısıyla yüzyıllar boyunca sorgulanmamış bazı kalıpları değiştirebilmesine imkan sağlamıştır.

Kadın ve erkek cinsleri arasında doğanın belirlediği farklılıkların dışında, iki cins arasında toplumsal düzlemde oluşturulmuş ve yerleşmiş farklılıklar olarak tanımlanabilecek toplumsal cinsiyet kavramı, aynı zamanda, iki cins açısından belirlenmiş ve benimsenmiş toplumsal rollere de işaret etmektedir. Daha doğum öncesi kız bebeklerin eşyaları için pembe, erkek bebeklerin eşyaları için mavi rengin tercih edilmesiyle başlayan süreç, erkeklerin ve kadınların yapabileceği işler konusunda da yapay ayrımlar üretir. Bu çerçevede erkek cinsiyeti ile kadın cinsiyeti arasında toplumsal yaşama katılma düzeyi açısından farklılıklar oluşur. Bu tür sınıflandırmalardan bazıları ise, fizyolojik özelliklere göre yapılandırılmış olarak düşünülebilir. Örneğin, erkeklerin fiziksel olarak kadınlardan daha iri ve güçlü olmaları da toplumsal cinsiyet örneği olarak kullanılmış ve güç bir üstünlük olarak hem kadın erkek arasında hem de erkeklerin kendi aralarında daima belirleyici bir unsur olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Tüm bunların yanı sıra, biyolojik cinsiyetin aksine toplumsal cinsiyet farklılığı, sosyal yapılandırma sonucu oluşmaktadır ve değiştirilebilir. Kadın ve erkek olarak iki cinsin toplumsal alanda kalıplaşmış toplumsal cinsiyet sınıflamalarına göre temsil yetileri farklıdır. Kadın cinsiyeti daha çok (domestic) ev içi, aileyle ilgili özel alanlarda kalırken, erkek cinsiyeti (public) dışarıda, her türlü kamusal alanda kendini ifade edebilmektedir. Çalışma yaşamından siyasete, sivil toplum örgütlenmesinden, eğitime kadar her türlü kamusal alanda iki cins temelindeki bu görünüm toplumsal cinsiyet dengesizliğini oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet ayrımları hem kadınların hem de erkeklerin yaşamını şekillendirir ve sonuçta bu çeşitlilik sadece farklılıktan daha fazla anlam taşımaktadır. Öyle ki, kadın kategorisinde

olma erkek kategorisinde olmaya göre, kadınların kaynaklara daha az ulaşmasını ve elde etmesini haklı göstermektedir. Bu hak eşitsizliği en belirgin olarak gelir ve servet dağılımında kendini gösterir. Bugün dünyadaki yoksulların %70'ini kadınlar oluşturmaktadır. Yoksulluğun feminizasyonu olarak tanınan bu durum hem zengin hem de fakir ülkelerde mevcuttur ve çalışma yaşamında kadınların eşit olmayan durumunu ve ev içindeki düşük statülerini yansıtan bir göstergedir. Bir çok kadın çalışma imkanı bulamazken, çalışan kadınlar ise ancak erkek kazancının ortalama 3/4 'ü kadar ücret kazanmaktadır. Bu tür ayrımcılığın yanı sıra toplumsal cinsiyetle çok yakından ilgili olarak kadının yaşamına, "kadın olmaya" kültürel yönden daha az değer verilmesi söz konusudur ki bu da, kadın sağlığını olumsuz etkilemektedir. Örneğin; evde yapılan iş ücretli olarak yapılan işten daha az değerli sayılır. Aileler ve toplum tarafından kadınlara ve kız çocuklarına verilen düşük değer, global istatistiklerde okur-yazarlık durumunda belirgin olarak kendini göstermektedir. Bu örnekler cinsiyetler arasındaki karmaşık ilişkiyi ve çok güçlü eşitsizlik modelinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle otorite ve güçte toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin fark edilmesi ve çözümünü için stratejilerin aranması ve uygulanması gerekmektedir.(www.google.com)

Konuya diğer bir taraftan bakıldığında toplumsal cinsiyet (gender) kalıp yargılarının bazı şartlar doğrultusunda erkeği de olumsuz olarak etkilediği görülmektedir. Örneğin; erkeklerden ailenin geçimini temin etmesi beklenen toplumlarda erkek fiziksel ve mental sağlığını bozacak ölçüde çok uzun süre çalışabilmektedir. Benzer şekilde "gerçek erkek" konusundaki sosyal beklenti, erkeğin hasta olduğunda kendisini güçsüz hissedip yardım aramasını güçleştirmektedir.

Kadınlarla erkekler arasında ki farklılıklar benzer şekilde yapılan saha araştırmalarında da ortaya çıkmaktadır. Kadın alan araştırmacıları, bölgesel toplumsal cinsiyet tanımları dahilinde erkek alan çalışmacılarından daha fazla beklenen baskılara maruz kalmaktadır. Yani sıra, bu durum cinsel ilişkiler konusunda da farklılık göstermemektedir. Ancak, kadın alan çalışmacıları bazı toplumsal cinsiyet sınırları dahilinde erkek alan çalışmacılarından daha fazla özgürlük sahibidirler. Kadınlar saha araştırmalarında erkeklerden daha hassas olduklarından, alan işlemlerini ve alan çalışanlarının kendi hisleri arasındaki sistematik ilişkiyi daha iyi anlayabilmektedirler. (Bell, 1993:10) Cinsiyetler arası yapılan bu tarz çalışmaların yanında, temel iki biyolojik cinsiyet olan kadın ve erkekten türemiş olan diğer cinsler olarak, homoseksüel, biseksüel ve aseksüeller hakkında yapılan çalışmalar araştırmalar içerisinde özellikle bu cinsler üzerinden ayrıntı olarak belirtilmemiştir. Genelde çalışmalar kadınlar üzerinden erkeklere kıyasla yapılmıştır. Böylece, diğer cinsler hakkında bu tarz konularda son birkaç yıla kadar toplumsal cinsiyet sınıflaması açısından ve özellikle müzik üzerinden yapılan çalışmalar oldukça sınırlı sayıdadır.

Kadın, erkek ya da bunların dışında var olmuş diğer cinslerin araştırılabilmesinde en etkili ve temel unsur olan kimlik tanımlaması Eski Roma'lılar zamanından itibaren 5000 yıllık bir geçmiş içerisinde, Pascal ve Freud'da dahil olmak üzere bir çok kişi ve toplumlar arasında tartışmalar yaratmıştır. Kimlik, Amerika'da kendine özgü güçlü bir sahiplenicilik, duraganlık karşıtı, etnik ya da toplumsal cinsiyet merkezli ve milliyetçi gibi ifadelerle tanımlanabilirken, İngiltere'de merkezci olmayan, marjinal ve minimum seviyede sahiplenici olarak doldurulmuş bir tanım olmuş ve biraz daha öne çıkmıştır.

(Davies, 1996:103) Kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar, 1970'lerden sonra etnomüzikoloji alanında feminist hareket ve antropolojideki gelişmeler sebebiyle toplumdaki kimlik ve cinsiyet ayrımı ile ilgili fikirlerin sosyolojinin yanı sıra müzikal alanlarla ilişkilendirilerek araştırılmasına sebebiyet vermiştir. Dünya müziklerini kültürel ve disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirmek, "etnomüzikoloji"nin yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte gelişerek müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmalara ilgi gömesini sağlamıştır. Bu durum dünya müzik kültürleri içerisinde "müzik ve kimlik", "müzik ve cinsiyet", "müzik ve toplumsal cinsiyet" gibi yeni konu başlıklarını popüler bir hale getirmiştir.

Etnomüzikologlar, antropoloji, kimlik çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmaları ve kültürel çalışmalardan faydalanarak, kadın ve erkek kimliklerinin kültürel olarak çeşitli şekillerde yapılandığını görmüşlerdir. Bu noktada, müziğin görünürde doğal olan farklılıklarını esas alan düşünce ile birlikte, yeni tartışmalar, müzik ürünleri ve davranışın toplumsal sistemde süregelen cinsel ayrımlarla ilişkisini ortaya koyan şekilde gelişmiştir.(Beşiroğlu, 2006) Müzik ve cinsiyet kavramının yaygınlaştığı dönemlerde yapılan çalışmalar gözle görülemeyen ancak çoğu araştırmacı tarafından kabul görmüş olan bu yakınlığı ortaya çıkarmıştır. Suzanne Cusick'in de belirttiği gibi müzik ve cinsiyet aslında kapı komşusudurlar. Müziğe "büyüleyici" diyorsak, onu bir tür cinsel eş gibi görüyoruz demektir, üstelikte etkin bir eştir. (Siz müziği büyüleyemezsiniz, müzik sizi büyüler.) Burada müziğin hangi cinsiyet nitelikleri taşıdığı sorusu sorulabilir. Yani, besteciler bilerek ya da bilmeyerek ona nasıl bir cinsiyet kazandırmışlardır? Bununla ilgili yapılan çalışmaların en çarpıcı örneklerinden biri olarak Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi hakkında Mc Clary'nin yapmış olduğu çalışma aklı gelmektedir. Dokuzuncu Senfoni'nin ilk ana bölümünün son kısmına ilişkin yapılan ünlü tasvir oldukça açıklayıcı olmaktadır, "Şiddetli bir öfke ve bunun tatmininden gelen bir tür hazzın benzersiz birleşimi..." şeklindeki tasvir müzikle cinsiyet arasında kurulabilecek olan bağın ve yapılabilecek olan çalışmaların sınırsızlığını göstermektedir.(Cook, 1999:153)

1960'lı ve 1970'li yıllarda Akdeniz antropologları erkek egemen yapı kültürünü temel alan müzikal türlerin bazıları ile ilgili çalışmaları Akdeniz bölgesinde yapmışlardır. Sahadaki pek çok öncü kişinin kadın olmasına karşılık, kadınların müzikal dışavurumunun çok az dikkat çekiyor olması, bu yaklaşım ve metodlarda erkeklerin baskın rolünün olması etkili olmaktadır. (Sarkissian, 1992:337) Ancak, 80'li yıllarda feminist hareketler ve antropolojideki gelişmelerle birlikte, cinsiyet, örfler, adetler ve müzikal tarzlar arasındaki bağlantıyı sorgulamaya dikkat çekilmiştir. Çeşitli kültürlerdeki kadınların müzikleri üzerine yapılan çalışmalar ve koleksiyonlar 90'lı yıllarda pek çok bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu konularda özellikle dikkat çeken nokta ise, kadın-erkek ikilisine yönelik kavramsal bir eğilimin bir parçası olarak sosyalleşme sürecindeki müzik performansının önemi olarak belirtilebilir. Bir başka deyişle, bir toplumda toplumsal cinsiyet çalışmaları yapılırken erkek ve kadın ayrımının yapılmasının ve müzikal dünyalarının ayrılmasının sebebi, antropolojik bir bakış açısıyla, kavram olarak bu iki cinse yönelik eğilimler sonucu oluşmaktadır.

17. yy'da dramatik müzik yazarları toplumsal cinsiyet yapıları hakkında ki bir takım problemlerle karşı karşıya gelmişlerdir. Bu problem erkek ve kadının müziğin

inde nasıl betimlendiğiyle alakalıdır. Özellikle operanın ilk örnekleri olarak madrigallerde görülmüş olan müzikal işaretler "kadınsılık" ya da "erkeksilik" olarak nitelendirilmiş ve özellikle İtalyan madrigallerinin ana temalarında ki inkar edilemez erotizm ve arzu dikkat çekmiştir. Bazı müzikal görüntüler toplumsal cinsiyet belirliliği olarak adlandırılmıştır. Çünkü, madrigal metinleri tipik olarak batı kültüründe normalleşmiş olarak varsayılan "erkek egemen" pozisyon üzerindedir. Ancak, özellikle Tasso ve Guarini tarafından yazılan bir çok metin vardır ki, bunların tamamıyla kadın olmakla anlaşılabilir olduğu ve müzikal düzenlerinin "kadınsılık" olarak kodlanmış olduğu söylenmektedir. (McClary, 1991:35)

Müzik ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, özellikle sosyal ortamlardaki erkek ve kadın müzisyenlerin stillerini, icra tarzları ve alanlarını açıklama meselesi değildir. Daha ziyade metodolojik strateji olarak, konuları, problemleri ve ilişkiler arası durumları inceleme fırsatını verir. Bütün toplumlarda farklı seviyelerde ve farklı tarzlarda kendini gösteren toplumsal cinsiyet ayrımcılığı kimi zaman enstrüman farklılığı kimi zaman da yapılan müziğe eşlik etme farklılıkları ve şarkı söyleme sırasında gösterilen ayrımcılık vb. şekillerde ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra bazı toplumlarda kadınlar müzikte hiç söz sahibi olamazken nadir olarak da başka bir kesimde erkek ve kadının neredeyse hiçbir farkı görülmemektedir. Bütün bunları toplumsal zihniyet, kültür ve gelişmişlikte bağlantılandırmak ne kadar doğru olur bilemiyorum ama yüzyıllardır birçok kadının yaşayış tarzının toplumsal kurallarla erkeklere nazaran daha katı çizgilerle çizilmiş olması herkes tarafından kabul gören bir gerçektir. Bir toplumda toplumsal cinsiyet ayrımcılığı söz konusu ise mağdur olan taraf daima kadınlar olarak görülmüştür ki bu da toplumsal cinsiyet çalışmalarının neden daha çok kadınlar tarafından yapılarak ortaya konulduğu sorusuna bir cevap teşkil etmektedir. Aynı zamanda yapılan çoğu çalışma, erkek bakış açısını yansıtmış ve yapılan değerlendirmelerin bile erkek egemen bir çerçeve içinde yapılma zorunluluğu oluşmuştur.

Batı kültüründe de erkek egemen olarak görülen müzik profesyoneliği 1850'lerin başlarında, orkestranın çoğunluğunda kadın çalışanların reddedilmesiyle açık olarak görülmüştür. Toplum içerisinde bir kadının performansı uygunsuz olarak düşünülmekteydi. Kadın geleneksel olarak daha çok ev içinde aile ve arkadaşları eğlendiren, müzikte ise eşlik edebilmek adına klavye ve arp gibi enstrümanları çalmaları için yönlendirilmiştir. Davul, ağaçtan yapılmış nefesli çalgılar, bando-müzika gibi enstrümanların çalması açısından da kadınlara destek verilmemiştir. Çünkü, kadınlar hem çok fazla zayıf olarak düşünülmüş hem de görünüşlerine yakıştırmamıştır. Amerikalılar 1904'de kadınların bu enstrümanları çalabilmeleri için erkekler kadar güçlü olamadığını savunmuştur. (Nort, 2005:46)

Toplumsal cinsiyet çalışmaları kadınlık ve erkeklığın yapılandırılma, sınıflandırılma hakkında ki ayırım yollarını belirlemede özellikle odaklanmıştır. Toplumsal cinsiyet kültürel bir kategori olduğundan, kültürden kültüre bu sınıflamaların farklılık göstermesi de olağandır. Ancak, genellikle hemen her toplumda erkek kültürel hareketin yüzü olarak görülmektedir. Kadınların üzerinde odaklanma ya da onların müzikal performanslarının çalışılması özellikle bireysel müzisyenlerin çalışmalarında bulunmaktadır. Kadın müzisyenler daha çok bir ulusun sembolü olarak, bir toplulukta toplumsal cinsiyet rollerinin oyuncularını olarak, kültürel ya da sosyal değişiklik güçleri

olarak, kimi zamansa politik sözcüler olarak bulunmaktadırlar. Erkek egemen toplum gelişiminde rastlanan kaçınılmaz örnekler, Amerika'da kadın enstrümanistlerin hala caz performanslarında ki erkek dominantlığını kırmakta güçlük çekmesiyle, benzer şekilde Japonya'da orijinalinde kadın sanatçılarla yapılan müziko-dram formu "kabuki" nin birkaç yüzyıldır erkekler tarafından dışarda sergilenebilmesi gibi örneklerle güçlendirilebilir. Hindistan'da kadın ya da erkek topluluklarının öğrenci kesimini oluşturmalarının karşısında, öğretmenler çoğunlukla yalnızca erkekler tarafından seçilmektedir. Yani sıra, müzik topluluk liderlerinin otoriter rolü de toplumsal cinsiyet sınıflamalarına uygun bir biçimde şekillendirilmektedir. Kuzey Amerika kadınları yavaş yavaş kendi yolları ile profesyonel koro liderlerinin alanlarına girmeye çalışmaktadır. Ancak, orkestral dünyada toplumsal cinsiyet bariyerleri oldukça uzun ve kalındır. Dolayısıyla, hala çok az kadın profesyonel çef bulunmaktadır. Tüm bunların yanında kültürden kültüre değişmekte olan bu sınıflamalarda, Japonya vokal müziklerinde olduğu gibi şarkıcının bir kadın mı yoksa erkek mi olduğunu dahi ayırt edemeyecek kadar toplumsal cinsiyetsizlik stiline hakim olduğu bazı toplumlar da zaman içerisinde oluşabilmektedir. Burada ıcranın ifadesine önem verilmiş ve en önemli kriter bu olarak düşünülmüştür. Geçmiş iki on yıl içerisinde birçok kültürde kadın müzisyenler için değişik durumların meydana gelmiş olduğu da kaçınılmaz bir gerçektir.(Wade, 2004:132)

Dünya üzerindeki hemen her toplumda enstrümanların toplumsal cinsiyet sınıflamasına göre bir takım ayrışmalara tabii tutulmuş olduğu bir gerçektir. B.B King'in gitarının Lucille olarak adlandırılması ya da bazen enstrüman öğretmenlerinin öğrencilerine çalgılarını sevdikleri gibi tutmalarını söylemeleri enstrümanlara yüklenen toplumsal cinsiyet örneklerinden sadece bir kaçını gösterilebilir. Hint'lerin kullandığı flütün cinsel bir alet olarak ileri sürülmesi şairler ve şarkıcılar tarafından kullanılmış ve Afrika'nın bazı yerlerinde ve Libya'da davullar kadın olarak düşünülmüştür. Müzikal enstrümanların sınıflandırılması ve hatta kişinin cinsiyetine göre enstrümanın görülmesinin bile yasaklandığı bazı örnekler de bulunmaktadır. Mesela, Brezilya'da müzikal performans bazı nedenlerle karşıt cinsiyetin üyelerine yasaklanmıştır. "Kagutu" olarak adlandırılan flüt enstrümanını yalnızca erkekler çalabilmekte ve özellikle erkeklerin flüt çaldığı esnada kadınlar onları asla görememektedir. Çünkü, "kagutu" ve benzeri boru biçiminde ki enstrümanlar kadın cinselliğini hatta çoğu zaman kadın cinsel organını temsil etmekteydi. Özellikle bu tarz flütler "vajina" olarak da adlandırılırdı.(Koskoff, 1989:163-177) Benzer şekilde Güney Cezayir'de yalnızca erkekler tarafından yapılabilen bir başka flüt örneğinin adı da "tazammart"dir. Erkekler tarafından çalınabilmekte olan yan flüt benzer sebeplerden dolayı kadınlara yasaklanmıştır.(Herndon, 1990:121) Örneklerden de anlaşıldığı gibi, toplumsal cinsiyet sınıflandırması dahilinde kimi toplumlarda kişinin biyolojik cinsiyetine göre her hangi bir enstrümanı çalıp çalamayacağı hakkında dahi fikirler beyan edilmektedir. Yine benzeri bir örnek de şöyledir; Bulgaristan geleneklerinde sadece erkekler müzikal enstrüman çalabilmekte ve çalgı çalmak erkeklik olarak da düşünülmektedir. Kadınların ise çok nadir olarak bir enstrüman çaldıkları görülmekte ve bu direkt dedikodu hedefi olmaktadır. Amerikan okullarında ise, müzik programları çoğunlukla kızların flüt çalması, erkeklerinse genellikle perküsyon, trompet, tuba ve bas gitar çalmasına yönelik olarak hazırlanmıştır. Modern dünya hayatında, müzikteki

toplumsal cinsiyet kısıtlamaları özellikler bazı toplumlarda azalmış olarak görünmektedir. Örneğin, Çin'de modern konser gelenekleri eskisinden çok daha gelişmiş ve günümüzde birçok ünlü kadın solist var olmuştur. Son 10 yılda Avrupa ve Amerika'da kadınlar birçok senfoni orkestralarında profesyonel olarak yer almaktadır.

Hemen her toplumda çeşitli şekillerde kendini gösteren toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, insanlar arasında oldukça büyük ayrıntılara ve sınıflandırmalara sebep olmaktadır. Ancak burada en fazla dikkat edilmesi gereken kısım bu kuralların toplumdan topluma, kültürden kültüre ve dönemden döneme göstermiş olduğu büyük farklılıklardır. Konumuz itibari ile incelemiş olduğumuz müzik ve toplumsal cinsiyet ilişkisi verilmiş olan örnekler sayesinde de gözler önüne serilmiş, birbiri ile ne kadar yakından bağlantılı olduğu anlaşılmıştır. Toplum için yapılan her şeyde olduğu gibi müzikte de çok çeşitli kalıp yargılar oluşmuş, enstrümanlara bile belirli cinsiyetler yüklenmiştir. Müziğin icra ediliş tekniklerinden, hangi enstrümanın hangi cins tarafından çalınacağına kadar birçok çeşidi olan toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, müzik araştırmaları içerisinde oldukça önemli ve araştırmacılar tarafından dikkat çekem bir alan oluşturmaktadır. Genel olarak incelemeye çalıştığımız müzik ve toplumsal cinsiyet ilişkisi geniş hatlar ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sosyoloji, antropoloji ve müzikoloji başta olmak üzere disiplinlerarası çalışma gerektiren, oldukça geniş dallara ayrılabilir olan müzik-toplumsal cinsiyet ilişkisi, toplumlar ve kültürler arasında özel olarak incelenmesi gerekli bir konudur. Çeşitli alan çalışmaları ile desteklenebilecek bu tarz çalışmalar, insanların yaşayış biçimlerini ve alışkanlıklarını müzik üzerinden inceleme ve anlayabilme açısından oldukça faydalı olacaktır.

KAYNAKLAR

- Beard, David, Kenneth Gloag. *Musicoology The Key Concepts*, Routledge, New York, 2005
- Bell, Diane, Pat Caplan, Wazir Jahan Karim. *Gendered Fields 'Women, Men and Ethnography'*, Routledge, London and New York, 1993
- Beşiroğlu, Ş.Şehvar. *Müzik Çalışmalarında "Kimlik", "Cinsiyet". Osmanlı'da Çengeller, Köçekler*, Folklor Edebiyat, C.12, S.45, s.111-128, 2006
- Cook, Nicholas. *Müziğin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999
- Cook, Nicholas, Mark Everist. *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2001
- Davies, Ioan. *Cultural Studies and Beyond*, Routledge, London and New York, 1996
- Dökmen, Y. Zehra. *Toplumsal Cinsiyet "Sosyal Psikolojik Açıklamalar"*, Sistem Yayıncılık, Ankara, 2004
- Hargreaves, J. David, Adrian C. North. *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2005
- Herndon, Marcia, Susanne Ziegler. *Music, Gender and Culture*, Intercultural Music Studies, Germany, 1990
- Highlyman, Liz. *Let's Talk about Gender*, Boston Bisexual Women's Network, Adjustos, 1997

- Koskoff, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1989
- McClary Susan. *Feminine Endings 'Music, Gender and Sexuality'*. University of Minnesota Press, Minnesota, London, 1991
- Moisala, Pirkko, Beverley Diamond. *Music and Gender*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000
- Williams, Alastair. *Constructing Musicology*, Ashgate Publishing Company, England, 2003

ABSTRACT

IDENTITY, SEX AND GENDER CONCEPTS AND REFLECTION OF THEM TO THE MUSIC

In 1970's, the concept of gender has been risen up with helping the disciplines of sociological, anthropological ve psychological studies. First of all, the studies was about "gender" and "identity" issues in 1970's and after that they focused at the "feminism" and "women studies". Last decade, instead of "feminist" and "women" concepts, has started to search about two new headlines that were "sex" and "gender theory".

Sex shows us that among all the living being, man and female differences from the genetic, physiological and biological features perspective. Sex comes from birth and is an universal. Sex concept can just use among women and men sex differences and behaviors not any third one. Gender is a cultural concept and has many differences as to sex. It has among women and men roles. To separate the roles among men and women which formed by the society according to the behaviours, mental and emotional specialities or to put forward the blief and expectations about how this seperation should be done.

The gender stereotypes seen in different shapes almost in every society can cause huge seperations and classifications among people. However the most important thing here to pay attention is the differences of the rules seen from society to society, culture to culture and period to period. Like anything which has been done for society there are various stereotypes in music too, such as giving instruments sex. How the techniques are performed? Which instrument should be played by which sex? are some of the stereotypes in gender which has been and will be an attractive area for the researchers.

Key Words: Gender, Identity, Sex, Music

Edebiyatımızda Hümanist Eleştiri Anlayışının Temelleri*

Betül Özçelebi**

Giriş

Bu çağdaş edebiyatımız gücünü kaynaklarının zengin çeşitliliğinden ve her dönemde işlenebilir kıldığı geleneklerin sürekliliğinden almaktadır. Hümanizma da hem felsefi içeriği hem de yöntemleriyle edebiyat dünyamızı zengin kılan, geliştirip dönüştüren kaynaklardan biri olmuştur.

Rönesansla birlikte Avrupa'da başladığı kabul edilen hümanist düşünce geleneği bugüne değin çok çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Hümanizma günümüze değin pek çok düşünür tarafından başlıca araştırma alanları insan, insan doğası, insan-toplum ilişkisi ve bilinç olan bir felsefi yaklaşım olarak irdelendiği gibi, bu alanları doğrudan içeren Marksizm, Sosyalizm, Budizm, İslamiyet ve varoluşçuluk akımı dahil olmak üzere pek çok açıdan da değerlendirilip yorumlanmıştır. Hümanizmi insanda merkezini bulan, insanla bütünleşen bir yaşam ve evren anlayışı olarak tanımlayan Zekiyan, bu yaklaşımın hemen her dönemde varlığını sürdürmesini onun felsefi düşüncenin çeşitli gelişim evrelerinde 'transendental' bir işlev yüklenmesine bağlamaktadır (Zekiyan, 2005; 145). İlk olarak Rönesans aydınları, ilerlemeleri klasik eserlerin (Yunan ve Latin) okunup yeniden yorumlanmasına dayandırmış; Aydınlanma felsefecileri de bunun izinde yürümüşlerdir. Bu dönemlerde eserler dil açısından incelenmiş, filoloji önemli bir bilim dalı haline gelmiştir. Rönesans sonrasında Yeni Hümanizma ve Üçüncü Hümanizma olarak adlandırılan yaklaşımlarda da insani değerlerin tanımlanması için klasik hümanizmaya dönüş temel alınmıştır.

* Bu makale ICANAS 38 Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi'nde(10-15 Eylül 2007) sunulan aynı adlı sözlü bildirinin genişletilmiş şeklidir.

**Yrd. Doç Dr. Karafelmas Üniversitesi

Hümanizma günümüzde de gerek yukarıda kısaca değinilen tarihselliği içindeki işlevselliği gerekse temelini felsefenin başlıca konusu olan insana dayandırdığı için güncel referanslarını koruyan bir düşünce biçimi olarak etkisini yitirmemiştir. Artık hümanizmanın insanlığın ortak mirası olduğuna ilişkin görüş ve yaklaşımlar önem kazanmaya başlamıştır. Edward Said, hümanizmin Avrupa merkezliliğinin dışında farklı deneyimler açısından değerlendirilmeyişini irdelediği *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri* adlı eserinde, halen canlılığını koruyan bir pratik olarak hümanizmin kullanılabilir kapsamını aydınlatmaya çalıştığını, hümanizmin özünün insanın tarihini yalnızca Avrupalı açısından değil, herkes açısından kesintisiz kendini anlama ve kendini gerçekleştirme süreci olarak anlamakta yattığını savunur. Yazar, görüşlerini araştırmacı George Makdisi'nin hümanizmin yükselişine İslamiyetin katkısı üzerine yazdığı makalelerdeki şu görüşlerle desteklemektedir:

"Makdisi'nin çalışmaları, on dördüncü ve on beşinci yüzyıllar İtalya'sında Jakop Burckhardt, Paul Oskar Kristeller ve onları izleyen hemen her akademik tarihçi gibi yetkin kişilerin uygulamalarına dayandığı iddia edilen hümanizm pratiklerinin, aslında onlardan en az iki yüzyıl daha önce Sicilya, Tunus, Bağdat ve Sevilla'daki Müslüman medreseleri ve üniversitelerinde başladığını en çöplük haliyle ortaya koymaktadır." (Said, 2005; 70-71)

Lenn E. Goodman da, *İslam Hümanizmi* adlı kitabında Makdisi'nin düşüncelerine paralel olarak İbni Sina, Farabi, Gazali ve daha pek çok Müslüman düşünürün antik Yunan mirası ile karşılaşmasından doğan zenginliği ve İslam modernizminin Rönesansla dünyaya yayılan hümanizmin kökenlerinde yer aldığını söylemektedir (Goodman, 2006; 5).

Bizim düşünce ve edebiyat dünyamıza çok çeşitli yollardan ulaşan hümanizma kavramı, öncelikle edebiyatımızı yenileştirme amacıyla yola çıkan sanatçılar tarafından irdelenmiş sonraları modernleşme sürecimizi nitellemek için kullanılmış, zamanla önemli kültür bileşenlerimizden biri haline gelmiştir.

İlk Deneyimler

Edebiyatımızda 1830'lardan 1910'lu yıllara değin yoğun bir Batılılaşma çabası ve buna paralel olarak da bir kültür krizi yaşanır. O zamana değin Doğu kültürü etkisinde olgunlaşan edebiyat dünyası bu tarihten sonra tarihsel ve sosyal koşulların etkisiyle Batı ekseninde biçimlenmeye başlar. Bu durum iki kültürün etkisindeki düşünsel dünyamızı ve edebiyatımızı ikili bir yapıya sürükler. Dönemin eserleri bu ikili yapıyı ve bu yapının neden olduğu kırılmayı yansıtır. 2. Meşrutiyet'le birlikte düşünce dünyasında olduğu gibi, edebiyat dünyasında da yeni kimlik arayışları başlar. Bu arayışta, özellikle Avrupa ve Osmanlı coğrafyası içinde yer alan Balkanlardaki milliyetçilik akımları etkili olmuştur.

Cumhuriyet öncesinde, edebiyatımıza yeni bir kök aramak ve bu kökten hareket ederek yeni bir edebiyatın özünü oluşturmak düşüncesi çok çeşitli yaldayışlarını

ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fecri-i Âti'nin ömrünü tamamlamasıyla başlayan yeni kök arayışlarının tümünde, düşünce adamı ve sanatçı Yahya Kemal Beyatlı ile karşılaşırız. Onun ileri sürdüğü tarih tezi, döneminin ve bugüne ulaşan sürecin başlangıcında ve gelişiminde bir kilit düşünce olarak varolmuştur. Temelde tarih bilincine dayanan Nâyiler de, Yahya Kemal'in kendisinin de içinde bulunduğu Havza Edebiyatçıları ve Millî Edebiyatçılar da tarih-kimlik ve düşünce-edebiyat denklemini sağlam kuran Yahya Kemal'in görüş ve düşüncelerini kendilerine temel almışlardır.

Bu dönemde ortaya çıkan edebiyatımızı yenileştirme girişimlerinin en ilginç, Yahya Kemal Beyatlı ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun öncülük ettiği- Nev-Yunaniler olarak da adlandırılan- Havza Edebiyatıdır. Yahya Kemal, Paris'te "tarihin derinliklerinde ulusal kökleri arama metodlarını" öğreten Albert Sorel'den ve "Fransız milletini bin yılda Fransa'nın toprağı yarattı." diyen Camille Julien'in bu cümlesinden oldukça etkilenmiştir. Tariha göre, Malazgirt'ten bu yana geçen 800'ü aşkın senede bizi yaratanın da Anadolu toprakları ve Akdeniz uygarlığı olduğu gerçeğiyle yüzleşen Yahya Kemal, şiir, yazı ve söyleşileriyle bize tarihimizi anlatan bir "eski zaman destansı" olma yoluna girer. (1983: 10) Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda, Paris'te aldığı sosyal bilimler/tarih eğitimini yeni bir edebiyat yaratma yolunda etkin bir biçimde kullanan Yahya Kemal'in "Akdeniz Havzası Medeniyeti (Bahri-sefid)" düşüncesinin kaynaklarını şöyle anlatır:

"Kendisini ve Türk milletini ne Asyalı, ne de Şarklı telakki ediyordu. 'Biz, Akdenizliyiz, bugünkü medeniyet ilk ışıklarını bu denizin kıyısından saçmaya başlamış; insan ve insanlık tam ölçüsünü, tam değerini ilk defa burada bulmuştur. Garpılar bu hadüseye 'Yunan Mucizesi' adını veriyorlar. Halbuki buna bir 'Akdeniz Mucizesi' demek daha doğru olur. Zira, Yunanlılara mal edilen fıkır, sanat ve medeniyet unsurlarında, Mısırlılar başta olmak üzere, Akdeniz kıyılarında yerleşmiş bütün milletlerin payı vardır. Nitekim, Yunan mitolojisinde yer almış bazı tanrıları Asur'dan, Gildan'dan, Hindistan'dan göçüp gelme olduklarını bizzat eski Yunanlı tarihçiler itiraf ederler. Ancak şu var ki, birer 'monster' şeklindeki o Tanrılar Akdeniz ikliminde insani biçimlere girmiştir.(...) Buna göre, Akdeniz'i bütün insani değerlerin eritilip süzülüşüğü bir pota telakki ederek hiç de mübalagaya düşmüş olmayız. İnsani değerler dedik; zaten Yunaniyatın bir adı da hümanizm yani insanîyet değil midir?" (Karaosmanoğlu, 2000: 122-123)

Havza Edebiyatçıları, Doğu felsefesi ve İran kaynaklı edebiyat öğelerinin yerine epigram, idil ve trajedi gibi edebî biçim ve türleri işleyerek klasik dönem edebiyatının duru üslubuyla neo-klasik bir şiir üretmeyi amaçlamışlardır. Yakup Kadri "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" adlı diyalogunda Yahya Kemal de "Sicilya Kızları", "Biblos Kadınları" gibi az sayıdaki şiirinde bu görüşlerini edebi ürünle yansıtır. Akdeniz uygarlığını temel alan ve Batı edebiyatı düzeyinde bir edebiyat oluşturmayı hedefleyen bu hareket önceleri ciddi anlamda bir muhalefete karşılaşır. Sözgelimi Ömer Seyfettin "Boykotaj Düşmanı" (Ömer Seyfettin, 1994: 37-46) adlı öyküsünde "Neo-byzantin" olarak nitelendiği Yakup Kadri ve Yahya Kemal'i kendi kültüründen uzaklaşmış, kontrolünü kaybetmiş gazeteci Mahmut Yesri ve şair Nihat adlarıyla öykülemiş ve yermiştir. Ancak bir süre sonra bu anlayışından vazgeçen Ömer Seyfettin, 1919 yılında yayınladığı "Garp Edebiyatı ve Yunan Klasikleri" adlı

yazısında yeni bir toplum ve edebiyat yaratma yolunda Batı sanatının disiplinine bağlı olmamız gerektiğini; sanatın sınırının Yunan ve Latin klasiklerinde, her edebiyat ekolünün tohumunun da Homeros'ta bulunduğunu; *Ilyada*'yı çevirdiğini, *Odyssea*'yı da çevireceğini belirtir. (Ömer Seyfettin, 2001; 94-95)

Aynı dönemde bir diğer yenilik iddiası da Nâyiler'den gelir. Nâyiler, o güne değin hep Fransız edebiyatının örnek alındığını oysa bu edebiyatın köklerinin eski Yunan ve Latin edebiyatı ve tarihine dayandığını; yeni tarih bilincine göre, bizim de benzer bir aktarım yaparak edebiyatımızı Osmanlı'nın kuruluş döneminin öncesindeki 13. yüzyıla, o yüzyılın kültürünü temsil eden insani öze ve duru söyleyişe dayandırmamız gerektiği düşüncesiyle ortaya çıkarlar. *Rûbah* dergisi etrafında toplanan bu topluluk, Enis Behiç, Halit Fahri, Orhan Seyfi, Selahattin Enis, Hakkı Tahsin, Yakup Salih, Hasan Sait gibi şairlerden oluşur. Dönemin en önemli sanatçılarından biri olan Yahya Kemal'in tarih anlayışından büyük ölçüde etkilenen genç şairler, Yahya Kemal'in deruni ahenginin peşindedirler. Adları da kısa bir süre sonra bu ahengi temsil ettiklerine inandıkları neyi çağrıştıran Nâyiler olur. Şahabettin Süleyman bu gençleri, 6 Mart 1330/1914 tarihinde *Safâhât-ı Şiir ve Fikir* dergisinin birinci sayısında "Nâyiler: Yeni bir Gençlik Karşısında" başlıklı yazısıyla tanıtır. Şahabettin Süleyman bu yazıda genç şairlerin mutasavvıflığın piri olan Mevlana'nın yolundan gittiklerini, Anadolu mutasavvıfları ile İskenderiye kültürü ve Yeni Platonculuk arasında bir ilişki bulunduğunu hatta tasavvufun kaynağının Platonculuk olduğunu, kendilerinin de bu dönemin şairleri gibi süsten uzak, sade bir üslupla yazarak yeni bir şiir anlayışı başlatacaklarını iddia eder. (Şahabettin Süleyman, 1330/1914; 3-6) Nâyiler ve Şahabettin Süleyman'ın amaçları, Yakup Kadri'nin ileri sürdüğü havza medeniyeti anlayışına işlerlik kazandırmaktır; ama bu yaklaşım da dönemde Havza Edebiyatçıları gibi taraftar bulamamıştır.

İlk iki deneyim döneminin düşünsel sürecine yabancı kaldığı için işlerlik kazanamamış Millî Edebiyat bir çıç gibi büyüyüp dönemin hakim anlayışı olmuştur. Yine aynı yıllarda Selanik'te Genç Kalemler dergisini çıkaran Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp tarafından başlatılan bu akım diğer iki yaklaşımı savunan isimlerin de pek çoğunu kısa zamanda bünyesine almış, bu ivmeyle edebiyatımızda ve düşünce yaşamımızda bir yeniden doğuş gerçekleşmiştir. Ancak Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra bu iki yaklaşımın temsil ettiği süreç tamamıyla kesilmemiş önce çevirilerle ve Türk hümanizması kavramının genişleyip yaygınlaşmasıyla biçim değiştirip süreklilik kazanarak 1950'li yıllarda da Mavi Anadolu hareketi ile yeni bir edebiyat etkinliğine dönüşmüştür. Mavi Anadoluçular hümanist anlayışla Anadolu uygarlığının değerlerini kaynaştırmışlardır.

Cumhuriyet Dönemi

1930'lu yıllarda Batı edebiyatından yapılan çevirilerle başlayan yeni hümanist çalışmalar dayanağını bu dönemde zaman zaman Türk Rönesansı olarak nitelendirilen Atatürk devriminden alır. 1930'ların ilk yarısında çeviri etkinlikleri oldukça azdır. Dönemin az sayıdaki çevirilerinden bir kaçını yayımlayan Nurullah Ataç çevirileri,

deneme ve eleştirileri ile klasikleri sürekli gündemde tutarak hümanizmayı sonraki yoğun süreçlere taşıyan en etkili adlardan biri olmuştur. Ataç, temelden Batılılaşma yanlısıdır. O, Batının temel bir zihinsel süreç ve yapı olarak içselleştirilmesini, buna bağlı olarak da Yunan ve Latin dillerinin eğitim programlarında bulunmasının gerektiğini ısrarla savunur. Ona göre bir nesneye, bir olaya bakıp görülen neyse onun üzerinde düşünmeyi, o düşünceleri de ışıklı bir deyişle bildirmeyi buyuran düzeni uygarlığa en büyük katkıyı yapan Yunanlılar kurmuştur. Bunun için, çocuklara onların dilinin öğretilip, kitaplarının okutulmasını, içlerine onlardaki araştırma, inceleme merakının sindirilip benliklerinin uyandırılmasını ister. (Ataç 2000; 257)

1931'de kurulan Türk Tarih Tetkik Cemiyeti ile 1936'da Anadolu tarihinin aydınlatılmasını sağlayacak bilim dallarının geliştirilmesi için kurulan Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi dönemin etkin bilim merkezleri olmuştur. Bu süreçte 2. Dünya Savaşı sırasında ülkelerinden uzaklaşmak zorunda kalan Yahudi bilim adamlarının rolü irdelenmesi gereken bir başka konudur. Edward Said'in girişte sözünü ettiğimiz *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri* kitabında, en önemli hümanist eleştiri kitabı olarak kabul ettiği *Mimesis*'in yazarı Erich Auerbach ve Leo Spitzer başta olmak üzere pek çok Yahudi bilim adamı, Türk üniversitelerinin kurulmasında etkin rol oynamışlardır. Bu bilim adamlarının hümanizmi öncelemeleri, sadece bilimsel geleceğinden değil, 2. Dünya Savaşı sırasında uğradıkları haksızlık ve yurtsuzluk düşüncesinden de kaynaklanmış olmalıdır. Genellikle İstanbul Üniversitesi'nde görev yapan, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin kurulmasında etkin çabalar harcayan bu bilim adamları Türk biliminin kazancı olmuştur.

Bu süreçte önemli payı olan düşünürlerden biri de Hilmi Ziya Ülken'dir. Anadolu kültürü, Türk kimliği, Anadolu'nun dini ve sosyal tarihi, ahlak ve bilgi konuları üzerinde çalışan Ülken, 1933'te yazdığı "Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü" adlı makalede uygarlığın sürekli bir hümanizm olduğunu söyler. Düşünür aynı yıl yayınladığı *İnsani Vatanseverlik* adlı kitabını geliştirerek 1967 yılında *Hümanisme des Cultures* adıyla Fransızca olarak yayınlamıştır. Yazar bu kitaptaki amacını, bütün kültürlere hoşgörü ile yaklaşmayı gerektiren bütüncül hümanizmaya katkıda bulunmak olarak açıklamaktadır. (Kaynarcağ, 2002; 146).

40'lı yılların eğitim ve kültür politikalarına hümanizma yön vermiştir. Bu dönemin yöneliminin ana amacı, Atatürk devrimi ile şekillenmiş yeni Türk insanını oluşturacak düşünsel çerçeve ve bu çerçevenin kuramsal açılımını yaygınlaştıracak kültür politikalarının üretimidir. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in kültür politikalarının temelinde bu anlayışın tanıtılması ve içselleştirilmesi yatmaktadır. Bu yıllarda hümanizma düşüncesinin kavratılması ve benimsetilmesi amacıyla devlet tarafından Tercüme Bürosu kurulur. Büro'nun kurulduğu 1940 yılından 1946'ya kadar çoğunluğu Yunan dilinden olmak üzere klasik 500'e yakın eser Türkçeye çevrilir. Kuramsal amaç, insanlığın ortak kültür hazinesini tanıtmaktır. Bu etkinlikler hümanizmin resmi devlet ideolojisinin bir bileşeni haline gelişinin de göstergesidir. Hasan Âli Yücel, çevirilerin ilk baskısının önsözünde hümanist edebiyatın işlevini şöyle açıklar:

"*Humanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığını en dışgâhâs şekilde ilâdesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ilâdenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki, bir milletin diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zeka ve anlama kudretini o eserler nisbetinde artırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır.*" (Yücel, 1961; 12)

Yücel'in bakanlığı döneminde uygulanan kültür politikası, daha çok Batıcı yönü ile ön plana çıkarılmıştır. Bunda Tercüme Bürosu'nun etkinliklerinin yanı sıra bu çabanın eğitim alanına yansıtılması, 1940 yılında birkaç lisede, orta öğretimin genel düzenini bozmadan Yunan ve Latin dilinin öğretimine olanak sağlayan klasik kollarn kurulması (Sinanoğlu, 1980: 93) ve dönemin etkili düşünürlerinin zihniyet değişimi için Batı uygarlığının temellerinin öğrenilmesi gerektiği düşüncesini ısrarla savunmaları rol oynamıştır.

1946 seçimlerinden sonra Yücel'in bakanlıktan ayrılması ile birlikte bu uygulamalar etkinliğini yitirmiş bu kez de 1950 yılından sonra edebiyat dünyasında yeni hümanist girişim başlamıştır. Bu kültürel açılımın edebiyat dünyasına yansması Mavi Anadolu'dur. Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı)'nın öncülük ettiği bu harekette dilci, estetikçi, eleştirmen Sabahattin Eyüboğlu ve klasik dil ve mitoloji uzmanı Azra Erhat etkin bir biçimde yer almışlardır. Bu sanatçılar için binlerce yıldır çeşitli uygarlıkların beşiği olmuş ve bunları içinde barındırmış Anadolu kültürü, insanlığın ortak kültür dünyasının hem çıkış noktası, hem de geleceğidir. Mavi Anadolucular, bundan dolayı, Anadolu toprakları üzerinde yaşamış tüm uygarlıklara sahip çıkarlar. Onlar tarih bilincinin başlangıcını Orta Asya yerine Anadolu'daki uygarlıkların biresimine dayandırır. Sadece bugünkü coğrafyası ile sınırlı bir Batı uygarlığının temellerini değil, Anadolu'da doğup gelişen bir kök uygarlığın insani değerlerini kavratmak isterler. Cevat Şakir'e göre Anadolu topraklarının kültürü, Batı kültürünün özünü oluşturmaktadır. Batı kültürünün kaynağı, Atina ve İyonya olmak üzere iki kanattan oluşmaktadır. İyonya merkezli barışçı ve akılcı hümanizm, Thales ve Demokritos gibi düşünürlerce Anadolu'da kurulmuştur. Özgürdükçü ve akılcı olmayan Atina merkezli idealist kültür, İyonya kültürünü metafizik öğeleri katarak batıya taşımıştır. Klasik kültürün gerçek taşıyıcısı Anadolu halkıdır. Çünkü o kültür Anadolu'da doğup gelişmiştir. Bu gerçeğin anlaşılması, özellikle duyu alanlarına geçirilmesi zihniyet ve ruhsal durumların dönüşmesine ve güzel sonuçlara yol açabilecektir. (Kabaağaçlı, 1995; 9-10)

Mitolojiye bir bilim insanının bakış açısıyla yaklaşan Azra Erhat da *Mavi Anadolu, Mavi Yolculuk, İlyada, Odyssea* gibi çalışmalarıyla Mavi Anadolu anlayışına kaynaklık etmiştir. Yazar, hümanizma konusundaki düşüncelerini Halikarnas Balıkcısı'nın görüşlerine paralel bir yapıda *İşte İnsan* adlı eserinde yarı şiirsel bir üslupla açıklamıştır. Eserin "Dost" başlıklı bölümünde hümanizmayı "İnsanın kendine örnek seçtiği bir insanda bütün insanlığı görerek, bularak, severek insanlığı insanlık yolunda daha ileri götüreceği işler yapmasıdır." şeklinde tanımlayan Erhat, daha sonra bu sözlerine en uygun kişi olan Yunus Emre'yi inceleterek düşüncelerini temellendirir. Ona göre Anadolu'nun sesi ve sözü olan Yunus, şiirleriyle insanın ağızına her an, her

gün ve her yerde yaşayabileceği sözler vermiş, hatta insanlığın bütün sözlerini söylemiştir. (Erhat, 1996; 224)

Tercüme Bürosu'nun çalışmalarını, Milli Eğitim Bakanlığının yayımladığı ilk klasik çevirileri ve o güne değin yayınlanan mitolojik edebiyat ürünlerinin birikimini değerlendiren Azra Erhat 1972'de Mitoloji Sözlüğü'nü yayımlar. Yazar, geniş kapsamı içerik ve örnek metinlerin yer aldığı bu sözlüğün önsözünde ele aldığı mitolojik dünyanın kökenini "Aslında bir Akdeniz çevresi efsaneler topluluğu vardır, onu Yunanistan ve Roma'ya mal etmemiz, bu efsanelerin Yunanistan ve Roma uyruklu yazarların kalemiyle Yunanca ve Latince olarak yazılmış olmasından ileri gelir. Oysa bu efsanelerin çıkış yeri ne Yunanistan'dır ne de İtalya. Anadolu'dur, Girit'tir, Mezopotamya'dır, Fenike, Mısır'dır ya da bütün bu yerlerdeki sözlü geleneklerin karışımından ortaya çıkmış bir bütündür." (Erhat, 1989; 8) diye yorumlayarak Yahya Kemal Beyatlı gibi, Akdeniz havzası medeniyeti düşüncesine dayandırmıştır.

Mavi Anadolu'nun bir diğer adı Eyüboğlu, eleştiri ve denemelerinde bir yandan yalınlığı, yereli, ulusalı; diğer yandan da çok sesliliği, evrenseli, yeniliği, bilimsel olana savunur; bunlar arasında bir bireşim kurmaya çalışır. Eyüboğlu Batılı hümanist sanatçılarla Anadolu'nun 13. yüzyıl sanatçılarını bağdaştırır. Bir yanında Yunus Emre, Pir Sultan; diğer yanında ise Montaigne, Hayyam ve Rimbaud vardır. Görsel sanatlarla da ilgilenen yazar, hazırladığı belgesellerle de (Anadolu Ormanları, Hitit Güneşi, Nemrut Dağı Tanrıları ...) aynı düşünce dizgesini takip etmiştir.

Bu üç sanatçı gerek ileri sürdükleri alternatif Anadolu tarihini konu edinen incelemeleri, belgeselleri gerekse bu birikimleri yansıttıkları edebiyat çalışmaları ve çevirileri ile bir dönemin düşünsel dünyasında etkili bir rol oynadıkları gibi, kendilerinden sonraki kuşakların kültürel dünyası üzerinde kalıcı etkiler bırakmışlardır.

Üç Eleştirmen Üç Hümanist Yönelim

Hümanist eleştiri, genel anlamıyla, hümanizmanın ilkelerini benimseyen, düşünsel dünyalarını bu felsefenin ayırt edici ilkeleriyle biçimlendiren ve ele aldıkları eserleri bu dünyanın verileri çerçevesinde irdeleyen eleştirmenlerin sergilediği bir anlayıştır. Bu anlayışa sahip eleştirmenler insani öze, estetik arayışa ve metnin okuyucunun düşünsel dünyasında değiştirip dönüştürdüğü şeylere önem verirler.

Edebiyatımızda makalemizin bütününde ele aldığımız düşünsel ve edebi birikimi kendi düşünsel donanımı ölçüsünde değerlendirip bu doğrultuda inceleme yapan üç eleştirmenin adının öne çıktığını söyleyebiliriz: Orhan Burian, Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol. Hümanizmayı bir düşünüş biçimi olarak niteleyen üç eleştirmen de ilkeleri aynı olmakla birlikte uygulamada bize farklı dünyaların kapılarını açmıştır.

Yahya Kemal'in tarih bilinci kavramı pek çok yazar ve sanatçı gibi Orhan Burian'ı da derinden etkilemiştir. Ona göre bir düşünüş biçimi olan hümanizmanın Türkiye'de yerleşmesi için tarih içinde Türk, geçmiş ve gelecekte ise insan olarak kendimizi tanımamız gerekir. Bunun için de bizim hümanizmimiz, aklı her şeye üstün sayıp insanı gerçekte olduğundan daha güçlü farz eden Avrupa hümanizminin kökleri yerine

kendi koşullarımızın ürünü olacaktır. (Burian, 1993; 41) Atatürk devrimini "Asya'nın Rönesansı" (Burian, 1993; 37) olarak nitelendiren Burian hümanizmayı sadece bir kavram olarak irdelemez. Önce Yücel, sonraları da *Ufuklar* dergisindeki yazılarıyla ve düzenlediği toplantılarla "hümanizma yoluyla kendimizi bulmak" düşüncesini sürekli gündemde tutar. Ona göre, Rönesans dönemi Avrupa'sını taklit ederek okullarımızda Latince ve Yunanca derslerini işlemek, Hıristiyanlaşmak ya da paganlaşmak hümanist düşüncenin yerleşmesini sağlamaz. Çeviri ise, ona ulaşmak için sadece bir basamaktır. Hümanist bir ilerleme sağlamak için tarihimizin başından beri süregelen toplumsal, ahlaksal, bilimsel çabaları incelemekle başlamalıyız. Burian hümanizmayı belli bir dönemle sınırlandırılmaması gereken bir düşünce biçimi olarak niteler. Ona göre bu düşünce biçiminin iki ana ögesi, dogmalara karşı çıkış ve araştırmadır. Bu amaçla çevirilerin yanı sıra tarih araştırmalarına da yönelen Burian, bir yandan Shakespeare çevirileriyle klasik Batı dünyasını, modern yazarlardan yaptığı çevirilerle de, çağdaş dünyayı içimize sokarken, değerli tarihçimiz Halil İnalcık'la birlikte Türk tarihinin toplumsal ve düşünsel yaşamına, derinlemesine bir araştırma yapmayı planlar. (Günyol, 2000; 37) Ancak erken yaşta yakalandığı hastalık okuyucularını hümanist düşünüş ve araştırma ilkeleriyle yapacağı tarih ve edebiyat çalışmalarından mahrum eder.

Sabahattin Eyuboğlu da önceleri hümanizmi işlevsel açıdan değerlendirmiş, zamanla evrensel bir yaşam görüşü olarak düşünsel dünyasının odağına oturtmuştur. Yazının 1938'de *İnsan* dergisinde yazdığı "Yeni Türk San'atın Yahut Frenkten Türkte Dönüş" başlıklı yazısı dönemin düşünce dünyasını kuşatan içeriğiyle çok önemlidir. Yazar dönemin uyanış ruhunu şu sözlerle anlatır:

"Yeniden doğmak eski varlığımızla alâkayı kesmek demek değil, onu yeni hayat aşlamaktır. San'atta bizim eski varlığımız, Tanzimat'tan evvelki dünyamızdır. (halk san'atı, divan san'atı ve mistik san'at). Bu dünyaya yüz çevirenler Frenkte kalmış olanlardır. Onlara uğurlar olsun! Fakat Frenk dünyasına yüz çevirip Tanzimat'tan evvelki dünyada yaşayanlar da bizim eski varlığımızda kalmışlardır. Onlara da uğurlar olsun!" (Eyuboğlu 1981; 70)

Eyuboğlu, Batılı anlayışla Türk sanatını yorumlamış ve sindirmiş aydın tipine örnek olarak Yahya Kemal'i gösterir. Ona göre Yahya Kemal'in şiirde yaptığını Türk sanatçısı kendi dünyasına aktarmalıdır. Türk sanat eleştirisinin de onu ölçüt sayabileceğini (Eyuboğlu, 1981; 75) belirten Eyuboğlu, Yahya Kemal'in yaptıkları ile hümanizm arasında özdeşlikler kurar:

"Yülmüş kıymetleri düzeltmek eski zihniyete dönmek demek değildir. Yahya Kemal Nedim'in zihniyetine dönmemiştir. Göçmüş dünyalar ancak bugünün zihniyetiyle yeniden doğabilir. Bu doğuşta eski şekiller yeni maralarla doğar. (...) Frenk hümanistleri eski Yunan ve Latin kültürünü kendi kıymet telakkileriyle uzlaşmışlardır. Aristo ve Ellatunun sağlam fikir binaları içinde Rönesansın dünya ve insan görüşünü sokmuşlar, eskileri hümanize etmişlerdir. Hümanizm eskiye dönmek değil, eskiyi yeniden yapmaktır." (Eyuboğlu, 1981; 78)

Eyuboğlu geçmişin yaşayan bir değer haline gelebilmesi için Anadolu'da yaşamış Eti, Yunan, Roma, Bizans, Selçuklu gibi tüm uygarlıkların ne olursa olsun benimsememiz gerektiği düşüncesindedir. Bunun için önce aydınlarımızda, sonra da halkımızda tarih bilincini oluşturmamız gerektiğini ileri süren Eyuboğlu'ya göre, tarih bilinci eskiyi devam ettirmek değil, gelenekselin bilincin süzgecinden geçirilmesi demektir. Eyuboğlu daha sonraları bireşim düşüncesinde yoğunlaşır. Ancak onunki o güne değin pek çok kuramcı tarafından ileri sürüldüğü gibi, yeni bir bireşim yaratmak değil, tarihsellikte varolana ortaya çıkarak açıklamaktır. Bu bireşimi açıklarken de aşağıda alıntı yaptığımız "Bizim Anadolu" adlı denemesinde olduğu gibi özdeşliklerden yararlanır.

"Eski Yunan dünyasını her milletle birlikte bir okul saymamız, insanlığın mal olduğu için benimsememiz bir yana, Anadolu'lu olarak bizim bu kültürdeki payımız en az Yunanistan'ınki kadar büyüktür. Ne var ki biz bu payı yüzyıllarca hor görmüş, kendi malımızı dışarda değerlendikten sonra tekrar bize gelmesini beklemişiz. (...) Anadolu folklorunda çok rastlanan üç güzel motifin, İda dağında, yani bizim Bursa yakınındaki Kazdağ'ında, üç tarıncı arasında Aphrodite'yi seçen Paris efsanesiyle benzerliği yabana atılır cinsten değildir." (Eyuboğlu, 1996; 10-11)

Eyuboğlu Yunus Emre'yi de yukarıda değindiğimiz yorumlama estetiğine göre inceleyip irdeler. Denemeci yordamını ve şiirsel üslubunu kaynaştırdığı Yunus Emre adlı eserinde önce onu şiirsel bir üslupla şöyle selamlar:

"Selam olsun, Anadolu'nun orta yerinden, Türkiye halkının bağrudan dünyaya seslenmiş olan Yunus Emre'ye!...) Halkın ağzından konuşmuş ve halkı kendi ağzından konuşturmuş Yunus Emre'ye; Türkçe, insanca ve Yunus'ça olmanın sırrını, yani gerçek şairin sırrını bulmuş Yunus Emre'ye; Sevgiyi, insanlığı yücelten, tanımlayan, tanıyı alçak gönüllere, insanlığa, sevgiye indiren Yunus Emre'ye; insanların birliğe, dirliğe, doğruluğa, barışa çağıran, yaşamayı seven, ama ölümden korkmayan Yunus Emre'ye..." (Eyuboğlu, 1971; 1)

Eyuboğlu, makalemizin başında alıntıladığımız dördüncün ışığında Yunus'u şöyle yorumlamıştır:

"Yunus Emre bu topraklarda, bizim topraklarımızda yaşamış bütün insanların, Hittit, Pagan, Hristiyan, Müslüman tüm yurttaşlarımızın sözcüsüdür. (...) Yunus'a göre bütün din kitaplarının bir tek anlamı olabilir olsa olsa, olmalıdır ya da: O da insanı insanla barıştırmak, insanı insan etme gerçekten kendini bilmek ve başkalarından ayırmamak. Hümanizmin özü de budur işte..." (Eyuboğlu, 1971; 30/55)

Eyuboğlu'nun hümanist söylemi daha sonraları halkçı bir anlayışa yaklaşır. İnsan ve insan sevgisine ilişkin kavramlar Eyuboğlu'nda bir eleştiri ölçütüdür. İnsanlığın tüm hallerini bünyesinde barındıran Orhan Veli (Eyuboğlu, 1981; 235); halktan yana olan, insanlıkla şairliği ayırmayan Apık Veysel (Eyuboğlu, 1996; 320); kitaplarında insan sıcaklığı, büyük şehrin bütün pisliğini bir anda temizleyiveren ışıklı insan gözleri barındıran Sait Faik (Eyuboğlu, 1996; 84) onun en beğendiği sanatçılardır. Yazar,

hümanizmden halkçılığa uzanan- düşünsel ve estetik yargılarını- iyi bildiği iki dilin - Türkçe ve Fransızca- ürünlerinden edindiği birikimle bağdaştırmaya çalışmıştır.

Hümanizmayı, insana, insancılığa yönelik her şeyin ölçüsü yapan, yapmaya çalışan bir tutumun adı; insanın kafa gücüne, dünyayı anlama, değiştirme, dönüştürme güzüne sarsılmaz inancın adı olarak tanımlayan Günyol da, Sabahattin Eyuboğlu gibi bir Anadolu hümanizmasının varlığına dikkat çeker:

"Gelmiş geçmiş uygarlıkların kültür birikimiyle yükü yapıtlarından geçen, Yunanı, Latini, Göktürkü, Hititi, Selçuklusu, Osmanlısı, Arabı, Acemi ile birlikte, Cumhuriyet öncesi ve sonrasıyla benimsenip özümseyen ve insanı, insansal değerleri ön plana alacak olan bir Hümanizma kültürü, bir Hümanizma eğitimi gerek Türkiye'ye bugün. Bizde hümanist görüşün ta Yunus'lara, Mevlâna'lara, Pir Sultan'lara uzanan bir geçmişi var. Mevlâna; din, nk, soy sop ayrımı yapmadan herkese gönülünü kucakları açan Yunus Emre hümanizmanın pürleridir bence. Hele Bektaşilik; "Dünyamız Tanrısal değildir." diyen Lucretius'un bir çeşit çömezi sayılabilecek olan Bektaşilik, dogmalar karşısındaki babacan, eleştirel tutumuyla hümanizmanın ta kendisi sayılabilir." (Günyol, 1982; 13-14)

Günyol, bu görüşleri doğrultusunda Türk halkının kültürel yapısında Yunus Emre'den bu yana onun izinden giden halk ozanlarının taşıdığı bir hümanist tutum ve tutku olduğunu savunur. Bu yöndeki görüşleri Mavi Anadolu ile örtüşmektedir. Daha sonraları Aydınlanma felsefesini de hümanizma gibi eleştirisinin merkezinde ele alan Günyol'un bir eleştirmen olarak öncelikli ilkesi bilinç uyandırmaktır. Bu nedenle eleştirilerinde felsefeye de yakın duran deneme türünün rahatlığını tercih eder. Aşağıdaki paragraf onun bu ara üslubunu örnekler:

"Sürekli bir araştırma olan yaşamı boyunca Sait Faik GERÇEK'i kimi zaman GÜZEL'de bulmuştur. Kimi zaman HAK'da kimi zaman da her ikisinde birden. GERÇEK, HAK ile GÜZEL'de olunca, insanın durumu kendiliğinden anlamını bulmuş oluyor: insan ancak GÜZEL ve HAKLI bir dünyada, insan olmanın bütün onurunu kazanabilir. (...) İşte, Sait Faik Son Kuşlar'daki öykü kahramanlarını, içinde yaşadıkları dünyanın çirkinlikleri, sahtelikleri, haksızlıkları karşısına birer canlı itiraz olarak çıkarmış, ve böylece insanın en onurlu yanının kafa tutmak olduğunu belirtmiştir." (Günyol, 1984; 63)

Günyol, kendi eleştiri anlayışını sevgiden kaynaklanan öznelilik ile sanat kaygısı ve ölçülülükten kaynaklanan nesnellik olarak formüleştirmiştir. (Günyol, 1982; 209) Yazanın dünya görüşü, bu görüşü dillendirme biçimi, kişilerin canlandırılması ve yükledikleri işlev, ele alınan yazarın genel çizgisi ve benzer sanatçılara karşılaştırılması onun eleştirisinin ana çizgileridir.

Sonuç

Batı edebiyatının ortaya çıkış ve gelişme koşullarına benzer süreçleri edebiyatımızda da gerçekleştirmek isteyen kimi edebiyatçılarımız Birinci Dünya Savaşı

öncesi Akdeniz havzası medeniyeti düşüncesine yönelirler. Havza Edebiyatçıları epigram, idil ve trajedi gibi edebi biçim ve türleri işleyerek klasik dönem edebiyatının duru üslubuyla neo-klasik bir şiir üretmeyi amaçlamışlardır. Nâyilerse Batı edebiyatının gelişimini sağlayan sürecin işlevselliğini, 13. yüzyıl Anadolu tasavvuf şiirinin kaynaklarından hareket ederek üretmeyi amaçlar. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra benzer bir bireşim yeniden söz konusu olmuştur. 1923-1950 yılları arasında önce çevirilerle başlayıp sonra düşünsel arka planda bir olgunluğa ulaştırılan hümanist gelenek, kaynağını Akdeniz uygarlığı düşüncesinden alan Mavi Anadolu ile bir topluluk çevresinde savunulan özgül bir düşünce söylemi haline getirilmiştir.

Hümanist eleştiri anlayışı, genel anlamıyla, hümanizmanın temel ilkelerini benimseyen, düşünsel dünyalarını bu felsefenin ayırt edici ilkeleriyle biçimlendiren ve ele aldıkları eserleri bu düşüncenin verileri çerçevesinde irdeleyen eleştirmenlerin sergilediği bir anlayıştır. Bu anlayışa sahip eleştirmenlerin ortak ilkelerini şöyle açıklayabiliriz:

1. İnsani Öz: İnsani özün ve buna bağlı kavramların dile getirilmesi en çok önem verdikleri içerik ögesidir. İnsan, insan sevgisi, insancıl değerler, insan ve toplum olarak gruplandırabileceğimiz konular ele alan sanatçıları yüceltir bu sanatçıların eserlerini anlatırken şiirsel üsluba yönelirler. Ele aldığımız üç eleştirmen de Orhan Veli, Sait Faik, Fazıl Hüsni Dağlarca'yı severek okur ve irdeler. Bu sanatçıları benimsetmek ve kendi düşünsel yönelimleri doğrultusunda algılatmak için alımlama süreçlerini de okuyucuya açarlar. Roman ve öykü eleştirilerinde ise eserle sanatçının dünya görüşü arasındaki ilişkiyi sosyolojik yaklaşımla ele alan daha sınırlı bir yaklaşım benimsenir.

2. Bilinç Oluşturma: Eleştiri bu yönde kullandıkları işlevsel bir edebî türdür. Bu yaklaşımda hümanist kültürde metin incelemeye verilen işlevsel amaç göz önünde tutulmuştur. Metin sadece eğlendirme amacı gütmemeli eğitici ve dönüştürücü bir nitelik taşımaktadır. Hümanist dizgenin iki önemli ilkesini, dogmalara karşı çıkış ve eleştirel düşünmeyi başlangıç noktası olarak ele alan eleştirmenlerde tarih bilinci çok etkilidir. Burian eleştiriye tarih araştırmaları, Eyuboğlu da estetikde birleştirir. Bu yolla aynı zamanda okuyucunun okuma biçimleri de yönlendirilir. Bilinen ön kabulleri, düşünce kalıplarını kırıcı okuma ve bağlanımsız yeniden anlam üretme biçimleri sezdirilir.

3. Özdeşlik Kurma: Hümanist eleştirmenler, ortak kültür kaynağının özdeş sanatçıları olarak nitelendirdikleri Türk ve Batılı sanatçıların duyuş ve düşünüş açısından ortak noktalarını belirleyip bunları ölçüt olarak kullanırlar. Bunun yanı sıra Mevlana, Yunus Emre gibi mutasavvif şairlerin insana, insanın kendini tanımasına, insanı ve insanlığı sevmesine, aşk düşüncesinin insan yaşamında merkezi bir önem taşımaya verdikleri önemi yüceltmişlerdir. Özellikle Yunus Emre, Mevlana, Homeros ve Montaigne gibi sanatçılar arasında özdeşlik kurarak hümanist değerlerle birlikte anılır olmuş isimleri bir araya getirirler.

Kaynaklar

- Akyüz, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Anı Çizgileri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ataç, Nurullah (2000), "Meletos", *Günlerin Getirdiği Söylen Söze*, İstanbul: Yayı Kredi Yayınları.
- Belge, Murat (2006), "Mavi Anadolu Tezi ve Halikarnas Balıkcısı" *Birikim*, Ekim, 210, 32-45.
- Burhan, Orhan (1993), *Denemeler- Eleştiriler*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erhat, Azra (1989), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi kitabevi.
- Erhat, Azra (1996), *İşte İnsan*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Eyuboğlu, Sabahattin (1971), *Yunus Emre*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eyuboğlu, Sabahattin (1981), *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler 1. Söz Sanatları*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eyuboğlu, Sabahattin (1996), *Mavi ve Kara*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Gariper, Cafer (2006), "Yanksız Yönelişler: Nev-yunaniler ve Nayiler", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.3, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 161-169.
- Goodman, Lenn E. (2006), *İslam Hümanizmi* (Çev: Ahmet Arslan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Günyol, Vedat (1982), *Daldan Dala*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Günyol, Vedat (1984), *Dile Gelseler*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Günyol, Vedat (2000), *Orman İşrsa*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kabağaçlı, Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı) (1989), *Merhaba Anadolu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kabağaçlı, Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı) (1993), *Düşün Yazılan*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kabağaçlı, Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı) (1995), *Anadolu Tanrıları*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karaesmanoğlu, Yakup Kadri (2000), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaynardağ, Arslan (2002), *Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Felsefe*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Maksidi, George (2004), *Ortaçağ'da Yüksek Öğretim* (Çev: Ali Hakan Çavuşoğlu- Hasan Tuncay Başoğlu), İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Ömer Seyfettin, (1994), *Yüz Akı*, İstanbul: Erdem Yayınları, 37-46.
- Ömer Seyfettin, (2001), *Bütün Eserleri Makaleler 2* (İz. Hülya Argunçah), İstanbul: Dergah Yayınları.
- Folat, Nâzım H. (1986), "Nâyiler", *TDEA*, 6, 535-536.
- Said, Edward (2005), *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sinanoglu, Suat (1980), *Türk Hümanizmi* (Bu kitap 1960 yılında Fransa'da "L' humanisme a Vinir" adıyla yayımlanmıştır.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Şahibettin Süleyman (1914), "Nâyiler: Yeni Bir Gençlik Karşısında", *Safihât-ı Şiir ve Fikir*, 1: 3-6.
- Tanrı, Sadun (1983), *Yahya Kemal ve Halikarnas Balıkcısı*, İstanbul: Arpac Matbaası.
- Tural, Kemal (1983), "Yahya Kemal'in Arayışlarının Yol Açtığı Bir Topluluk: Nâyiler", *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatı*, Ankara, TKA E Yayınları, 111-122.
- Yücel, Hasan Ali (1961), "Klasiklere Birinci Önsöz", *Tercüme*, 15, (75-76), 12.
- Yücel, Hasan Ali (1989), *Edebiyat Tarihimizden*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zekiyan, Boğos (2005), *Hümanizm (İnsancılık): Düşünsel İçerik ve Tarihsel Kökenler*, İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Özet

Edebiyatımızda hümanist eleştiri anlayışının düşünsel temelleri 1. Dünya Savaşı öncesine dayanmaktadır. Bu yıllarda edebiyatımıza yeni bir kök aramak ve bu kökten hareket ederek yeni bir edebiyatın özünü oluşturmak düşüncesinde olan kimi edebiyatçılarımız, hümanizmle doğrudan ilişkilendirebileceğimiz çeşitli düşünceler ileri sürmüşlerdir. Nâyiler, Türk edebiyatının ilk dönemlerindeki Mevlana ve Yunus Emre gibi şairlerin şiirlerindeki tasavvufî söyleyişin coşkulu ve gizemli edasını; Havza Edebiyatçıları da eski Akdeniz uygarlıklarının duru üslubunu temel almayı önerirler. Dönemin düşünsel ve toplumsal gelişimlerine uzak olan bu hareketler bir varlık göstermeden kısa sürede etkilerini yitirir. Ancak daha sonraları bu iki yaklaşımın Mavi Anadolu'da birleştiğini görürüz. Mavi Anadoluocular Batıcı hümanist anlayışı Anadolu uygarlığının değerleriyle kaynaştırdılar. Bu yeni süreçte hümanist yaklaşımı benimseyen Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol ve Orhan Burian gibi eleştirmenlerin üzerinde durduğu başlıca ilkeler, sanatçının dünyayı ve kendini tanıması ve kendi dilinde yazmasıdır. Yakın döneme kadar araştırmacılar tarafından bu birleşimin daha çok düşünsel yönü üzerinde durulmuş, bu anlayışa sahip eleştirmenlerin estetik arayışı, insani öze ve okuyucuyu bilinçlendirmeye verdikleri önem idelenmemiştir. Makalemizde bu eleştiri anlayışının düşünsel art alan açısından Avrupa merkezli hümanist düşünce geleneğiyle benzeştiği ve ayrıştığı noktalar vurgulandıktan sonra bu anlayışa savunan eleştirmenlerin ortak ilkeleri belirlenmektedir.

Anahtar Sözcükler: hümanist eleştiri, Orhan Burian, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mavi Anadolu

Abstract

Basics of The Concept of Humanistic Criticism in Turkish Literature

Humanist criticism is a concept of criticism that started particularly writing in the middle of the 1930's, equally owns Anatolian civilizations and try to establish a synthesis between them and display of the artists who adopted humanist writers and at the same time humanism. Basics of this criticism go before the first

world war. Before the Republic, it made many approaches that aim to search for a new root in our literature and with this root, to found a new literature possible. Among these, Nayiler suggests the lyric and mystic expression of the poets like Mevlana and Yunus Emre in the sufistic expression of poems, Nev-Yunaniler propose taking clear expression of the old Mediterranean civilizations as a base. This approaches ignorant of the period's intellectual and social developments diffuse without showing themselves. However, later we see that these two approaches combine with the Mavi Anadolu Community. Mavi Anadoluocular joins the westernizer humanism approach with the Anatolian civilization's values. Chiefly principles that critics emphasize like Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol and Orhan Burian's who defend the humanism approach that is effective until 1960's in our literature, are artist's knowing the world, himself and write in native tongue. Until near time, this synthesis's intellectual side was rather emphasized by researchers, search for aesthetic, of critics who had this approach, their giving importance to the human core and to the making readers conscious was not considered. In our handout, after this criticism approach's different and same points with the Europe based humanism approach are emphasized in the background of intellectual, our aim is to find the same principles of the critics who defends this approach.

Key Words: humanistic criticism, Orhan Burian, Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Mavi Anadolu

Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* Adlı Kitabında Bıyıkla Söylenen

Gökhan Tunç*

Bu yazıda, Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* adlı kitabında, bıyığın simgesel anlamda kullanıldığı ortaya konulmaya ve önce bıyıkla penis, sonra da bıyıkla fallus arasında simgesel bir ilişki kurulduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Son düzlemde ise, bıyığın fallusla özdeş konumlandırılmasının ne anlama gelebileceği tartışılacaktır. Bıyığın simgeselliğine ilişkin bu sav, *Bıyık Söylencesi*'nin "fantastik" türünde olduğunu savunan görüşleri (Örneğin Paulo Coelho, "Mistik Yolculuk" adlı röportajında *Bıyık Söylencesi*'ni fantastik bir roman olarak niteleri de geçersiz kılma amacına yöneliktir. Bu noktada, Tzvetan Todorov'un, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı kitabında, romanlardaki simgesel kullanımın, onların fantastik türüne dahil edilmesini engelleyeceğinden söz ettiği anımsanmalıdır (63-77).

Tahsin Yücel akademik kariyerinin yanında, roman, öykü, deneme, eleştiri ve çeviri alanlarında ürün veren bir yazın adamıdır. İlk öyküsü 1950'de çıkmış olan Yücel, ("Dert Çok, Hemdert Yok") elli beş yıldır farklı alanlarda yazı çalışmalarını sürdürmektedir. Bu süreye, yedi öykü, beş roman, yedi deneme, sekiz inceleme ve seksen altı çeviri kitabı sağlamıştır. Ayrıca, göstergebilimin Türkiye'deki öncülerinden biri olarak kabul edilir (*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 1117).

Bıyık Söylencesi'ni kısaca şöyle özetleyebiliriz: Roman, Cahan kasabasında yaşayan Cumali Kırıkçı'nın askerden sonra memleketine dönmesi, bıyık bırakmaya başlaması ve evlenmesi ile değişen hayatını konu alır. Olaylar, okura üçüncü tekil anlatıcı tarafından aktarılır.

Umberto Eco'nun, *Alımlama Göstergebilimi*'nde dile getirdiği "simgesel yorumlamayı başlatacak olan şey anlatmadaki tutumluluğun

*Bozok Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Araştırma Görevlisi.

gerektirdiği en az nicelik ile yazarın harcadığı en çok nicelik arasındaki gerçek boşluktur" (67) savı, incelenecek romanın simgesel kullanımını göstermesi bakımından işlevseldir. Çünkü *Bıyık Söyencesi*'nde, bıyığın hem başlıkta yer alması hem de romanın içinde sıklıkla kullanılması, Eco'nun ifadesiyle söylersek, yazarın tutumlu anlatımıyla örtüşmez ve bıyığın simgesel bir anlam taşıması olabileceğini düşündürür. Ayrıca, roman kişilerinden biri olan bilge Osman hocanın, "insanlara insan bıyığının ne demek olduğunu iyi anlatmak gerektiğin[e]", çünkü insanların bıyığın anlamını gerçekten bilmediğine ilişkin düşüncesi (135), bıyığın simgesel kullanıldığı savını destekler.

Bıyık Söyencesi'nde, bıyığın penisle* özdeş kullanıldığına ilişkin kanıtlardan birini romanın başkışısı olan Cumali ile Üveyik'in cinsel ilişkilerinde bulabiliriz. Üveyik, Cumali'nin pavyonda tanıştığı bir kadındır. Üveyik sahnede oynarken, bu oyundan cinsel haz duyan Cumali elini bıyığına götürür (139). Bu nokta önemlidir, çünkü el, cinsel istekten sonra erkeklik organının yerine bıyığa uzanır. Cumali ve Üveyik, daha sonra cinsel ilişkiye girerler. Bu ilişki sırasında Üveyik oral seksi anıştıracak şekilde Cumali'nin bıyığını ağzına alır (147). Bu sahne, doğrudan okura sunulmamaktadır. Cumali'nin huzursuzluğunun anlatılmasından iki sayfa sonra, anlatıcı Üveyik'in bıyığı ağzına aldığı dile getirir. Anlatıcının cinsel ilişkide başarısız olan Cumali'nin bıyığını tasvir ettiği dikkat çekicidir: "Cağşamıştı, yumuşamış, kabartısı imişti" (149). Cinsel ilişkide bulunamayan Cumali'nin bıyığına yönelik bu ifadeler, erkeklik organını akla getirir. Cumali'nin Üveyik'le girdiği ilişkide başarısız oluşu ise şöyle anlatılır: "Üveyik böyle ter içinde ona sarılırken, her yanına dokunurken, kendisi onu yalnızca düşünüyordu, evet, böyle düşünüyordu, orada olmayan biri gibi düşünüyordu onu, istekle, tutkuyla düşünüyordu, ama beden katılmıyordu" (148). Bütün bunların yanında, Cumali, bıyığına bakan bir köylü kadından dolayı "başka yerlerine bakılmıyormuş gibi" (30) rahatsız olur. Toplumun ahlâksal söyleminde, utanılacak yerin özellikle erkeklik organı olması, anlatıcının "başka yer"le kastettiğinin penis olabileceğini düşündürür. Cumali'nin, kadınların bıyıkla oynamasını sapıklik olarak görmesi (52) de bıyığın penisle özdeşliğini imâ eder. Tıraş olduktan sonra ise, anlatıcı onun için sünnet çocuğu yakıştırmasında bulunur (25). Bıyığın büyüklüğü, peniste olduğu gibi, onun kadınlar tarafından arzu edilmesinin nedenini oluşturur. Cumali'nin bıyığının büyüklüğü, onun bütün köy kızları tarafından arzu edilmesine yol açar. Köy kızları bıyığın, herkes yatıktan sonra yataklarına gelip kendileriyle birlikte olduğunu hayal ederler (92). Sözü edilen arzuyu, Cumali'nin bıyığının dünyanın en büyük bıyığı olduğuna ilişkin düşünceyle daha rahat anlamlandırabiliriz. Bıyık, penisin büyüklüğünün imlediği gibi, cinsel gücün ve erkekliğin de gösterenidir. Cumali'nin eşi Bedriye abla, kocasına şöyle seslenir: "Şu gelene bak, şu gelene! Bıyığına kurban olduğum, senin eline su dökecek erkek mi var şu memlekette" (35). Cumali ile cinsel ilişkiye girmek isteyen Üveyik, bu arzunun nedenini "şu bıyık kimsede yok" (146) diyerek dile getirir. Cumali'nin küçük yaşlarda hoşlandığı Kehribar bacı da, Cumali'yi ilk gördüğünde çok büyüdüğünü ve bıyığının çok uzamış olduğunu söyler (67). Bu görüşmeden sonra, Kehribar bacı,

*Bir türküde bıyıkla falus arasında ilişki kurulduğu da burada hatırlatılabilir: "İndim derelere bilmem nerelerine / Kaytan bıyıklarımı sörsem nerelerine".

Cumali'yle birlikte olmak ister. Gösterilen örnekler, bryığın uzun oluşunun, penisin uzunluğu gibi cinsel gücün fazlalığını ortaya koyduğunu gösterir.

Bryığın penisle örtüşen bir diğer özelliği, erkekte olup da kadında olmayışı imlemesidir. Bu durum, Sigmund Freud'un "penis haseti" olarak çevrilen "penis envy" kavramını düşündürür. J. Lapfance ve J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*'ta, Oedipal dönemde kadınlarda yaşanan penis hasedinin, yetişkinlerde bilinç dışında varlığını devam ettirebileceğinden söz ederler. Özellikle cinsel ilişkide yetişkin kadının penise sahip olma arzusu duyabileceğini vurgularlar (304). Bu sav, Üveyik'in, Cumali ile ilişkisindeki davranışlarını anlamlandırma açısından işlevseldir. Üveyik, Cumali ile cinsel ilişkiye girdiği sırada, daha önce penisle özdeş olarak konumlandığımız bryığa karşı davranış: penis hasedi bağlamında dikkat çekicidir. Üveyik bu ilişkide bryık karşısında kendinden geçmiş, ona sahip olmak ister gibidir ve Cumali'den çok bryıkla ilgilenir.

Hakan Kızıltan, "Jacques Lacan ve Psikanaliz" adlı yazısında, sosyo-kültüralist psikanaliz okullarının kadındaki penis hasedini tamamen kültürel verilere, penisin bilinen toplumlardaki ayrıcalık gösteren değerine bağladıklarını vurgular. Penis hasedinin kadınların özellikle yaş, sosyal mevki ve bilgi bakımından kendilerinden üstün erkeklere yönelmesi durumunda da ortaya çıktığını belirtir.

Penis hasedinin bu paradoksal sonucu, Oedipal baba sevgisi ve şefkatinin devamcısı figürlere yönelmesi ve narsistik bakımdan daha güçlü bir figürlü bütünleşme yoluyla kendine saygı ve güveni oluşturma gibi farklı gelişimsel yollardan gelen bileşenlerle güçlenir.

Bryık Söylencesi'nde Hacızzet'in kızı Gülyeter'in davranışları, penis hasedinin söz edilen boyutuyla örtüşür. On üç yaşlarında olduğu söylenen Gülyeter, kasabanın statüsü en yüksek kişisi Cumali'ye ilgi duyar. Bu yöneltte, Cumali'nin edimleri ile babasının yaptıklarını karşılaştırması (91), Cumali'nin Kızıltan'ın belirlediği "Oedipal baba sevgisi ve şefkatinin devamcısı" bir figür olarak yorumlanabileceğini gösterir. Gülyeter, yoldan geçmekte olan Cumali'yi çağırarak ona kahve pişirmek ister. Kahveyi Cumali'ye verdikten sonra onun bryığına dokunur. "Bu bryığa dokununca, şimdiden yaşamış tanımış bir kadın oluvermişti sanki" (91). Alıntılanan ifade, Gülyeter'in Cumali ile girdiği ilişkide, penis hasedinin belirlenen düzlemindeki gibi, kendine saygı ve güven oluşturduğunu gösterir.

Cumali'nin küçük yaşlardan beri düşlediği Kehribar'a karşı davranışları dikkat çekicidir. Cumali evli olmasına karşılık Kehribar'ı hâlâ çocukluğundaki gibi arzular (72). Kehribar da onunla birlikte olmak istemektedir, ama Cumali bu isteğe sıcak bakmaz. Bu kaçışın nedeni, Cumali'nin Bedriye abla ile olan evliliği değildir. Çünkü Cumali daha sonra Üveyik'le birlikte olacaktır. Kızıltan'ın, erkeklerin kadın karşısında küçük düşme gibi kaygılar sonucunda paradoksal şekilde gerçek hoşlandıkları kadınlardan kaçıyor olduklarına ilişkin savını, bu noktada göz önünde bulundurabiliriz. Nitekim, Cumali'de böyle bir kaygının var olduğunu görürüz. Cumali'nin, Üveyik'in cinsel ilişkiye girme isteğinden, erkekliğinin dışıldığını düşünerek kaygılanması da, bu duruma örnektir (144).

Bıyığın simgelediği ikinci anlam daha önce söz edildiği gibi, fallustur. Fallus, penis gibi beden bir parçası değil, penisin metaforik ifadesidir (Laplanche, Pontalis 312). Romanda yer alan, bıyıkla fallus arasındaki özdeşliği göstermek için Cumali'nin bıyık bırakmaya başladığı tarihe gitmek gerekir. Cumali, askerden döndükten sonra ilk olarak çevresindekilerin yönlendirmeleri ile bıyık bırakmaya karar verir (15). Toplumsal anlayışta askerlik sonrası, kişinin "ergen" sayılması, bıyığın bırakılma zamanını önemli kılar. Toplumdan ayrı, yalnız dolaşan Cumali, bıyık bırakmaya başlamasıyla birlikte çevresindeki insanlar tarafından büyük saygı görür. Çevresindekiler, bıyığı "tören"le karşılarlar (27-28) ve onun bıyığına "kutsal bir nesneymiş" gibi yaklaşırlar. Örneğin anlatıcı, "Osman hoca bile Cumali'nin bıyığını nerdeyse kutsal bir nesne düzeyine yükseltti" (37) der. Sözü edilen özellikler, klasik antikitede fallusun kazandığı anlamla örtüşür. Klasik antikitedeki topluluğun erkek kişinin ergenliğe geçiş törenlerinde fallus kutsal bir nesne gibi alınır (Laplanche, Pontalis 312). Romanda, çevresindekiler tarafından kutsal bir nesneymiş gibi alınılan bıyık, kişinin ergenliğe geçişini temsil eder. Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı* adlı kitabında ergen kişinin, ergenlik sonrası başka biri olduğunu söyler (167). Aynı değişiklik Cumali'de de görülür. Anlatıcı bıyık bıraktıktan sonra Cumali'nin yürüyüşünün de değişmiş olduğuna vurgular (28). Ayrıca anlatıcı, Cumali'nin bıyığının evliliğine yetiştirilmeye çalışıldığını belirtir (15). Bu durum, ilk düzlemde bıyığın penisle özdeşleştirilmesiyle örtüşür. Çünkü Cumali ilk cinsel deneyimini evlilikle yaşayacaktır. Ayrıca evliliğin, kişinin toplumsallaşması için önemi de bu noktada göz önünde bulundurulabilir. Bıyığın somutlanmaya çalışılan ergenlikle olan ilişkisi, Cibiroğlu'nun Cumali'nin bıyık bırakarak eski kültürü diriltmek istediği savıyla (48) çatışır. Çünkü Cumali, fallusun simgesi olan bıyık merkezinde yapılanmış bir toplumun üyesi olmak için bıyık bırakmak durumundadır. Cumali, bıyık bırakarak içinde bulunduğu cemaatle uyumlu bir hâle gelir. Bu nedenle Cibiroğlu'nun Cumali'nin bıyıkla eski kültürü canlandırmak istediğine ilişkin düşüncesine, kültürün zaten canlı olduğu söylenilerek cevap verilebilir.

Cumali'nin babası ile ilişkisi de bıyığı anlamlandırma konusunda önemlidir. Cumali otoriter bir baba olan Hacırafı'dan çok korkar ve onunla herhangi bir iletişime girmekten kaçınır (5-6). Fakat Cumali'nin bıyık bırakmaya başlaması, baba-oğul arasındaki ilişkinin boyut değiştirmesine neden olur. Hacırafı, oğluna karşı çok anlayışlı olmuş ve onunla gurur duymaya başlamıştır. Çünkü babasına göre, Cumali'nin bıyığının "cevheri" kendisindedir (41): "O kimin oğlu" (30) Cumali'nin sert babası, bıyığının "tam olarak ortaya çıkması" ile Cumali'nin o güne kadar hiç tanış olmadığı yumuşak bir gülümseme ile "arşın oğlum" (27) der. Babasıyla olan ilişkisinin düzelmeye başlamasıyla birlikte içinde yaşadığı cemaatle de uyumlu bir hâle gelir. Cumali'nin bıyık bırakması ile birlikte çevresindeki insanlar ona saygı duymaya ve önem vermeye başlarlar. Örneğin, yanındaki insanların, "hey Allah'ına kurban olduğum, şu bıyık kimi değiştirmez ki?" (34), "arşınım benim, geldi işte" (36), "babayışt" (38) gibi ifadeleri, ona gösterilen ilgi ve saygıyı somutlar. Cumali, ayrıca, babası Hacırafı ile özdeşlik kurar. Babasının işini sürdüren Cumali, ölümünden sonra babasının elbiselerini giyerek onun varlığını devam ettirir (46-7). Çevresindeki insanlar da, Cumali'nin söz edilen edimlerini, babasıyla ve kendileriyle "özdeşleşme" çabası olarak yorumlarlar (50).

Babası ile kurduğu bu özdeşlikten sonra, Cumali toplumsal kimlik kazanır. Çevresinin bıyıklı insanlarla dolu olmasına karşılık (9) Cumali'nin bıyığı, büyüklüğü ve uzunluğu ile en dikkat çekenidir. Bülent Somay, "Benim İktidarım Kimin Özgürlüğü" adlı yazısında, penisin büyüklüğünün iktidar denkleminin sabiti olduğunu söyler (66). Aynı şekilde, Cumali'nin bıyığının büyüklüğü ve uzunluğu, onun sahip oldukları ile koşutluk gösterir. Anlatıcının, "Her şey dengi dengineydi. Bıyık da, kılık da" (47) ifadesi bıyığın sözü edilen özelliğini ortaya koyar. Berber Ziya da, bıyıkla sahip olunan arasındaki koşutluğa vurgu yapar: "Şu memleketin en güzel toprağı sende, en güzel evi sende, en güzel urbası sende, en güzel bıyığı da sende" (64). Böylelikle bıyığın fallus merkezci bir toplum yapısını imlediği söylenebilir. Daha önce belirtildiği gibi, bıyık, fallusun ifade ettiği, erkeğin gücünü, sahip olduklarını ve iktidarını gösterir. Cumali'nin bıyığının büyüklüğünün çevresinde yarattığı saygı, onun statüsünün de göstergesidir. Ayrıca, bıyıkla birlikte kullanılan erkeklik söylemi, dinsel söylem ve tarihsel söylem, toplumun yapılanmasının fallus merkezli, bir başka deyişle bıyık merkezli olduğunu ortaya koyar.

İlk olarak bıyıkla birlikte kullanılan erkek söylemi açıklanabilir. Daha romanın başında baba Hacırafı, Cumali'nin, bıyığının güzel görünüp görünmediğini sorması karşısında, "bıyık avrat işi değildir, yakıştı diye bırakılmaz" (14) karşılığını verir. Hatta bunun yanında bıyık doğrudan erkeğin metaforu olarak da kullanılır: "Önüne çıkan her bıyıklı" (66) örneğinde olduğu gibi. Ayrıca romanda yinelenen "bıyığının adamı olmak" ifadesi, bıyığı taşıyan kişinin belirlenmiş davranış kalıplarının dışına çıkmaması için bir uyardır. Anlatıcı, bıyığın Cumali'nin erkekliğine gönderme yapması nedeniyle onun için "en büyük onur nedeni" (123) olduğunu söyler.

Bıyık, erkek söyleminin yanında dinsel söylemle de birlikte kullanılır. Örneğin Cumali'nin bıyığı "Allah'ın armağanı"dır (28). Ayrıca, Cumali için bıyık, sünnettir (105). Bıyıkla namus arasında bir ilişki kurularak ahlâksal boyut da eklenir. Cumali'nin berberi olan Ziya, "bıyığının adamı olmak zorundasın! Bıyık bizim namusumuz, hepimizin namusu" (72) diyerek sözü edilen savı somutlar. Bıyık geçmişteki kültürel birikimle birlikte anılır. Cumali'nin bıyığının geleneksel Türk bıyığı olduğu söylenir (76). Kasabanın kaymakamı Cumali'nin babası için, "Bu adam bir gelenek anıtı! Cumali'nin cevherini nereden aldığı belli oluyor" (41) der ve Cumali'nin bıyığı için şu övgülerde bulunur: "Ama ben bu bıyığı tanıyorum, öteden beri tanıyorum: bu bıyık geleneksel Türk bıyığı, leventlerimizin, yeniçerilerimizin bıyığı, uç kıtada at koşturmuş atalarımızın bıyığı" (40). Sözü edilen öğelere, dünya tarihine "şan vermiş" on altı Türk devletinin anısına yapılan "geleneksel" bıyık yarışmasını da ekleyebiliriz (103). Gösterilmeye çalışıldığı gibi bıyık, erkek söylemi, tarihsel söylem, dinsel söylem gibi öğelerin gönderme yaptığı bir tür üst belirleyendir. Sözü edilen öğelerin gönderme yaptığı bıyık, toplumsal düzenin merkezinde yer alır. Örneğin Cumali için konuşursak, bıyığının büyüklüğü ile cinsel gücünün fazlalığı, zenginliği, gördüğü saygı vb. koşul yapıdadır.

Judith Butler, "Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yakma Sorunları" adlı yazısında, fallusun, "penisin bir ifade şekli olduğu kadar, beden bir kısmının yalıtılması ve idealleştirilmesi, ve hatta bu parçanın simgesel yasanın kuvvetiyle donatılması" (140) olduğunu belirtmesi, bıyıkla fallus arasındaki ilişkinin daha somut

bir hâle getirilmesine yardımcı olabilir. *Bıyık Söyencesi*'nde "yalıtılan ve idealleştirilen kısım" bıyıktır. Bıyık Cumali için kendisinden soyutlanmış, ayrı bir varlık gibidir. Örneğin, Cumali'nin bıyığına Karapala adı verilmiştir ve çevredeki insanlar, Cumali'nin nasıl olduğunu sorduktan sonra, "Karapala nasıl?" (86) diye konuşmaya devam ederler. Ayrıca, Cumali, "Karapala'yla ben' demekle, ayrılmışlığı kesin[ler]" (88). Bıyığın kişiden soyutlanmışlığının yanında, daha önce de belirtildiği gibi, ona kutsal bir nesne olarak bakılması ile idealleştirildiğini görürüz. Butler'ın sözünü ettiği, fallusun "simgesel yasanın kuvvetiyle donatılması" savı ise, bıyığın erkek söylemi, dinsel söylem ve tarihsel söylemle birlikte kullanılması ile ilgilidir.

Toplumun merkezinde yer alan ve toplumsal yaşayışı belirleyen bıyık, Cumali'nin yaşamına da egemen olmuştur. Bıyığın varlığı, kendi beninin önüne geçmiştir ve o bu durumdan rahatsızlık duymaya başlar (88). Çeyrek Hamdi, Cumali'nin bıyığıyla soyadı arasında bir ilişki kurmaya çalışır ve bu nedenle Cumali'ye soyadını değiştirme teklifinde bulunur (76). Böylelikle Cumali'nin soyadı, Kırkçı yerine Karapala'ya dönüşür (76). Alain Daniélou, *The Phallus* adlı kitabında, eski uygarlıklarda, erkeğin sadece cinsel organın taşıyıcısı olmaktan öte bir anlamı olmadığını, onun fallusun bir hizmetkâr olduğundan söz eder (25). Daniélou, fallusun birey için geçici bir niteliğe sahip olduğunu da belirtir (25). Daniélou'nun sözü edilen savları, Cumali'ye saygı ve toplumsal statü kazandıran bıyığın, aslında onu bu anlamda bir hizmetkâra dönüştürmesini kavramada işlevseldir. Bıyık, tam da Daniélou'nun belirttiği gibi geçicidir ve bu özellik Cumali'nin, bıyığını kaybetme korkusu ile baskın bir hâle gelecektir. Cumali, bıyığın beyazlaması karşısında, kanser tanısı konulmuş ölümcül bir hasta gibi davranır (125). Ayrıca, Cumali "artık bu dünyadan değilmiş gibi" (131) hareket eder. Anlatıcı, bıyığın Cumali için ne ifade ettiğini şöyle dile getirir:

Her şeyden çok sevmiştii onu; yüzünü görmeden nikâhlanan, gördükten sonra da fazla önemsenilmeyen, ama, yavaş yavaş, varlığın tüm telleriyle bir eş gibi sevmiştii. Şimdi ona öyle geliyordu ki, anasından doğdu doğalı, yani daha bıyığı yokken bile, yaşamının anlamı da, amacı da bu bıyıktı, bu bıyık için yaşamıştı, bundan yakındığı da yoktu. (126)

Cumali, bıyığı kaybetme korkusu ile artık dışarı çıkamaz olmuştur (132). Kaymakam ile askerlik şubesinin başkanının konuşmaları, Cumali'nin içinde bulunduğu durumu anlamak için işlevsel olabilir. Kaymakam, askerlik şubesi başkanına "yani bu iş [Cumali'nin içinde bulunduğu durum] Fransızların *etre*'yle *avoir*'ı gibi bir şey mi?" (97) diye sorar. Askerlik şubesi başkanı onaylar ve "İngilizlerin *to be*'siyle *to have*'i gibi bir şey" (98) cevabını verir. Konuşma sırasında yanlarında bulunan üçüncü kişi olan Mazlum bey "*etre* ile *avoir* sürekli iç içe giriyor" (98) der. Sonuçta her üç kişinin anlaştığı nokta şudur: "Bu iş açıktan açığa *to be or not to be*'ye gidiyor" (98). Bu ifadeler romanı anlamlandırmak açısından önemlidir; çünkü bıyığa "sahip olmak", Cumali için "olmak"la eşdeğer bir konuma gelmiştir. Bu noktada, fallusun sahip olmak anlamı da göz önünde bulundurulabilir. Böylelikle Mazlum beyin dediği gibi, "*etre*" ile "*avoir*" yani "sahip olmak"la "var olmak" birbirine karışmıştır. "Sahip olmak" aynı zamanda, Cumali için varoluşsal bir değer yüklenmiştir. Bıyığa sahip olamamak, ona göre, var olmamakla özdeşdir. Bu nedenle Cumali için, bıyığını kaybetme korkusu ölüm düşüncesi ile birlikte yer alır.

Bıyık Söylencesi'nin arka kapak yazısında, Cumali'nin eşi Bedriye ablanın Cumali'nin bıyığına direndiği vurgulanır. Bu noktada *Bıyık Söylencesi'nin* kadınların ezilmişliğini ve ikincil konumda oluşlarını mı dile getirdiği sorulabilir. Bu soruya olumsuz bir cevap vermek olanaklıdır. Çünkü romanda sırf kadınlar mağdur olmamakta, aynı zamanda erkekler de toplumun belirlediği, ön gördüğü edimleri gerçekleştirmek için değişmektedirler. Örneğin Cumali, bıyıkla birlikte toplumun belirlediği davranış kalıplarının dışına çıkamaz ve böylelikle bir birey olarak var olamaz. Aynı şekilde, bıyığın Cumali'yi mutsuzluğa sürüklediği de unutulmamalıdır. Cumali ile Bedriye ablanın evlilik fotoğrafları, düşüncemize somutluk kazandıracak niteliktedir:

Bedriye abla bir şeylerden ürkmüş ya da utanmış gibi öyle bakmaktaydı; sağda, kendisi de lacivert takımlı, ak gömleklî, kravatlı, aynı biçimde şaşkın şaşkın bakıyordu; ama, nerdeyse her ikisinin de önünde, Karapala tüm görkemiyle durmaktaydı, Bedriye abla ve kendisi öyle ürkekçe bakarken, o sanki her şeye meydan okunmaktaydı, ikisini de gölgede bırakacak kadar canlı ve güçlüydü, oysa henüz gelişimini tamamlamamıştı. (154)

Alıntılanan paragrafta görüldüğü gibi Bedriye abla gibi Cumali de bıyığın arkasındadır. Fallusla özdeş olarak konumlandığımız bıyık, toplumsal yapılanmanın merkezinde yer alarak kadınları mağdur ettiği gibi erkekleri de mağdur eder. Her iki cinsi de belirlenen, ön görülen davranış kalıplarını gerçekleştirmeye zorlar. Bu anlamda, Cibiroğlu'nun romanın tezi olarak belirlediği, "bıyığa kılığa, kalıba verilen önemin, içi yeni bilgilerle, yeni üretimlerle yeni duyarlılıklarla doldurulmadıkça nasıl kof kaldığına ve bu koflukla hiçbir yere varılamayacağı[na]" (47) ilişkin sav, tartışılabilir niteliktedir. Çünkü romanda, dış görünüme verilen önemden çok, toplumsal yapılanmanın, kişileri bir birey olarak görmeyerek onlar üzerinde kurduğu baskı ön plandadır.

Kaynaklar

Butler, Judith. "Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yıkma Sorunları". Çev. Mehmet

Moralı. *Defter* 34 (Yaz 1998): 123-141.

Coelho, Paulo. "Mistik Yolculuk". Söyleşiyi yapan: İhsan Yılmaz. 4 Kasım 1997.

<<http://www.arsiv.hurriyetim.com.tr/>>

Eco, Umberto. *Akıllama Göstergesizliği*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991.

Eliade, Mircea. *Kutsal ve Dindışı*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1991.

Kızıltan, Hakan. "Jacques Lacan ve Psikanaliz". <<http://www.icgeru.com/>>.

Somay, Bülent. "Benim İktidarım Kimin Özgürlüğü". *Şarkı Okuma Kitabı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 59-73.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. Yay. yön. Ekrem Çakıroğlu. Ed. Murat

Yalçın. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001. 2 Cilt.

Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Yücel, Tahsin. *Bıyık Söylencesi*. İstanbul: Can Yayınları, 1995.

Özet

Bu makalede, Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* adlı romanının başlığında geçen ve romanın içinde de önemli bir konuma sahip olan bıyık simgesinin gönderimde bulunduğu anlam tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu yolda, bıyığın "fallus" kavramıyla ve iktidarla ilişkisi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: bıyık, fallus, *Bıyık Söylencesi*.

The Story Told by Moustache in the Tahsin Yücel's Novel of *Bıyık Söylencesi*

Abstract:

In this article, the meaning referred by the symbol of moustache, which takes part in the title of *Bıyık Söylencesi* of Tahsin Yücel and occupies an important place in the novel, will be determined. By doing so, moustache's relations with the concept of "phallus" and power will be revealed.

Key words: moustache, phallus, *Bıyık Söylencesi*.

YÂRNÂME'NİN ONTOLOJİK TAHLİLİ

Mümtaz Sarıççek*

Giriş:

Türk şiiri, yirminci yüzyıla geleneği yaşatma ya da öldürme davalarını tartışarak girdi. Her ciddi edebî tartışma gibi bu tartışmalar da bazı kurulu düzenleri yıkarken yeni düzenler de kurdu. Hazırlık ve çöküş süreciyle birlikte bakıldığında neredeyse dokuz yüz yıl süren ve edebiyatımızın altın çağını da yaşadığımız 'klasik şiir'imiz bu süreçten sağ çıkmadı ve arkasında büyük bir boşluk bıraktı.

Halk şiiri geleneği ise bu süreçte siyasal ve kültürel hayatımızı kuşatan baskın ideolojinin de desteğiyle göreceli bir diriliş hamlesi yaptı. Lakin, 'Şiir ve İnşa'dan 'Beş Hececiler'e uzanan yolda 'şiir'den çok 'retorik' üreterek geldi. O süreçte, Yahya Kemal'in de dediği gibi 'aruz - hece' tartışması etrafında asıl şiir unutuldu.

Oysa, şiiri yaşatmanın ölçüsü belliydi: 'Lirizm.' Biz o yıkılış sürecinde, lirizmden kaçarak, Yunus'a, Fuzûlî'yi, Nedim'i, Karacaoğlan'ı, Emrah'ı şiirin ezeli ve ebedi yolunda birleştiren tek gerçek ölçüyü yitirerek "Biz duyuruz en büyük zevkini ruhumuzun / Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini..." ikelliğine düştük.

Ancak, bütün tarih boyunca en iyi bildiğimiz sanat olagelen şiir, kendini bu yıkıntıların enkazından bir kez daha inşa etti. Gençliğinde, şiir tarihimizin en köktenci yıkıcısı olan ve geleneğin her türüsüne karşı çıkan Orhan Veli, 'kemâl' devrinde, "Divan şiirinden sonra bugüne kadar da Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum." (Ercilasun, 1998:31) noktasına gelirken Yahya Kemal gibi bir 'klasik şiir' de hece ve serbest vezinli şiirler deniyordu. Nihayet yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin yangınından Tecer, Tanpınar, Nazım Hikmet, Tarancı, Külebi, Atilla İlhan, Veysel, Davut Sularî, Daimî, Reyhanî, Mahzuni gibi şiirin hakikî ölçüsünde; lirizmde birleşen çağımızın kaküsleri doğdular. Geleneğin sesi ve batının tekniği ile sanatçı yaratmanın becerisini bir araya getiren bu şairlerimiz günümüzün genç kuşak şairlerine de yol açıcı oldular.

*Yrd. Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, TDE Bölümü Öğretim Üyesi.

'Özantürk' mahlasını da kullanan akademisyen şair Bayram Durbilmez, sanat ve bilim adamlığını kişiliğinde birleştiren şahsiyetlerden biridir. O, Halk şiirinin geleneksel biçimlerini ve bu geleneğin sesinden ve biçiminden ilham alan yeni biçimleri de deneyen ve şiirin vazgeçilmezinin; lirizmin yolundan yürüyen bir sanatçıdır. Sanatçının Yarınme başlıklı şiiri halk şiirinin aruzla yazılan nazım biçimlerinden 'vezni-âhar'ın (Dilçin, 1995:362) yeni bir şekli; hece vezni ile yazılmış bir metindir (Durbilmez, 2007:12). Daha önceki yayımlarında 'destan' biçiminde olan şiir sanatçı tarafından son yayımında 'vezni-âhar'a dönüştürülmüştür.

Metin tahlilinde kullanılan yöntemleri, kendisi bir yöntem olmamakla birlikte eklektik (seçmecî) bir tutumla esere göre birden çok yöntem öneren çoğulcu eleştiriyi bir yana bırakırsak, iki ana grupta toplamak mümkündür. Birinci grupta, edebî eserin anlam dünyasını çözümlenme amaçlı yöntemler vardır: Pozitivist inceleme, felsefi inceleme, psikoanalist inceleme, Marksist inceleme, yorumbilimi vd. İkinci grup ise metnin estetik dokusunu çözümlenmeyi amaçlayan yöntemleri içerir: Yapısalcı/biçimci inceleme, dilbilimsel inceleme, stilistik vd. Ontolojik çözümlenme genel çerçevesi itibarıyla yapısalcı bir tutum olmakla birlikte, eserin anlam dünyası ile de ilişkilidir.

İlk kez Aristo tarafından kullanılan ontoloji terimi Türkçe'ye varlıkbilimi biçiminde aktarılmış, 'var-olanı ve varlığın bütünü' kendine konu alan felsefi bir kavramdır. Klasik ontoloji bu problemi metafizik bir temelde ele alırken modern ontoloji analitik bir tavır benimseyerek 'Var olan, var olan şeydir, ve bu anlamda kendi başına olan şeydir.' (Tunali, 1984:7) düşüncesinden hareketle kendi başına var olan ve heterojen kabul edilen bu varlığı incelemeyi esas alır.

Modern ontolojinin varlığı heterojen bir yapı olarak görmesi ve onun çeşitli tabakalardan oluştuğunu ileri sürmesi sanat ontolojisine de temel olmuştur. Ontolojik tahlil metodu da, bu esastan hareket ederek bir edebiyat eserini çeşitli tabakalardan oluşan bir varlık olarak görmekte ve bu tabakaların analizini yaparak edebî metinlerin içeriğini ve estetik değerini anlamaya çalışmaktadır. Bu tabakalar, Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann tarafından farklı şekillerde tasnif edilmiştir.

"Ingarden'e göre bir edebî eserde dört tabaka vardır: Ses tabakası, anlam tabakası, sematik görüşler tabakası ve nesnelere ile onların alını yazılan tabakası. (...)

Edebiyat eseri, bu dört tabakadan meydana gelir. Gerçi, edebiyat eseri, böyle birtakım heterojen alanlardan oluşur, ama bu oluşma, bir parçacılığa, bir bölümlülüğü göstermez de, tersine bir bütünlüğü gösterir. Edebiyat eseri, her ne kadar böyle dört tabakaya dayansa da, o, yine bir bütündür, polyphonik bir bütündür. Tabakalar, hem material hem de görev ve üzerlerine düşen rol bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Bu bakımdan da her tabaka, eserin bütünlüğü için yeni bir şey, yeni bir estetik nitelik gözükür. Bu estetik nitelik, eserin bütünlüğünü tek yanlılıktan, monotonluktan kurtarır. (Tunali, 1998:104) "

Hartmann ise varlığı, özdeşsel (maddî), örgensel (uzvî), ruhsal (r.hî) ve tinsel (manevî) olarak dört basamağa ayırırken edebiyat eserinin reel ve irreal olarak iki tabakadan oluştuğunu söyler.

Tunali, her iki düşünürün görüşlerinden hareketle metin çözümlenmesinde kullanılabilecek 'eklektik' bir yöntem önerir. Buna göre edebiyat eseri şu tabakalardan oluşur (Tunali, 1984:133) :

1. Fiziksel var-olan kelimelerin ses tabakası

2. Anlam tabakası
 - 2.1. Semantik tabaka
 - 2.2. Nesne ya da obje tabakası
 - 2.3. Karakter (ruhi özellik) tabakası
 - 2.4. Alinyazısı, kader tabakası.”

Yâmâme'nin Tahlili:

Yâmâme'nin, yukarıda sözünü ettiğimiz 'destan' biçimini daha önceki bir çalışmamızda 'çoğulcu eleştiri'nin önerdiği yöntemle tahlil etmiştik⁷. Bu çalışmada ise, Tunalı'nın önerdiği ontolojik tahlil yöntemini kullanarak metnin yeni biçimini inceleyeceğiz.

Yâmâme

Pariyân ay, gülên umay, bir bengütay gibisin yâr!
Gülên umay, bir bengütay gibisin yâr, sevgiyle sar
Bir bengütay gibisin yâr, sevgiyle sar, ılık rûzgâr
Gibisin yâr, sevgiyle sar, ılık rûzgâr, kalp esir yâr!

Beyaz lâle, nurlu hâle, bir şelâle gibisin yâr!
Nurlu hâle, bir şelâle gibisin yâr, hâtr-nigâr!
Bir şelâle gibisin yâr, hâtr-nigâr, hem nağmekâr
Gibisin yâr, hâtr-nigâr, hem nağmekâr, hem şîr yâr

Gönlüme ser, gözüme fer, âb-ı Kevser, gibisin yâr!
Gözüme fer, âb-ı Kevser, gibisin yâr, ey ilkbahar!
Âb-ı Kevser, gibisin yâr, ey ilkbahar, sırlı pınar
Gibisin yâr, ey ilkbahar, sırlı pınar, hem nehir yâr

Dur/bilmez can, damarda kan, kalpte sultan gibisin yâr!
Damarda kan, kalpte sultan gibisin yâr, ey hükümdar!
Kalpte sultan gibisin yâr, ey hükümdar, kalp bahtiyâr
Gibisin yâr, ey hükümdar, kalp bahtiyâr, cihangir yâr

1. Metnin ses özellikleri:

Şiirin malzemesini oluşturan kelime; ses, anlam, çağrışım ve duygu değerleri olan bir varlıktır. Şiir sanatı, edebi türlerin en 'teksif' edilmiş olması bakımından mümkün mertebe her kelimenin ama özellikle de 'açar söz'lerin "Şiirde o tek kelime ki, yalnız kendi değerini değil, susturulmuş olan diğer bütün kelimeleri de taşır."(Sançığok, 2004:27-40) denilen sözlerin bu dört değeri gözetecek tarzda kullanılmasını gerektirir. Bilinen bir örnek ile bu konuyu açıklamak istiyoruz. Yahya Kemal, *Kindâlerin Ölümü* şiirinin *Ve serin* serviler altında kalan kabrinde dizesindeki 'serin' sözcüğünün yerine ilk çalışmalarında 'siyah'ı düşünmüş ancak bu şekilde dizenin bir türlü istediği gibi olmadığını düşünerek yıllarca metni yayımlanmamıştır. Şimdi bu iki sözcüğün nasıl bir farklılık oluşturduğunu görelim:

1. Ses değeri bakımından: 'serin' sözcüğünün müzikal değeri 'r' ve 'n' seslerinden dolayı (bu şiirin baştan sona n,r,l aliterasyonu ile örüldüğü unutulmamalıdır) daha yüksek-

tır; sadece yazılan değil 'teganni' edilen bir sanat olan şirde ahenk son derece önemlidir ve halis şir bütün dizenin yekpare ahenge dönüştüğü şirdir. 'siyah' sözcüğü ses değeri bakımından mısraın ve şirin bütününün ahengini bozduğu gibi 'h' sesi bu yönden boğucu bir etki yaratmaktadır.

2. Anlam değeri bakımından: *Rindlerin Ölümü* şirinin anlam evreni düşünüldüğünde 'serin' sözcüğü 'siyah'tan daha uygundur. Çünkü, metinde ölümün korkutucu yanı değil dinginleştirici yönü işlenmiştir. Bendin ilk dizesinde 'Ölüm âsude bahar ülkesidir bir rinde' diyerek ölümü bir kurtuluş olarak gören/gösteren bir şairin üçüncü dizede mezarın başına 'siyah' bir servi dikmesi anlam bakımından çelişki yaratır.

3. Duygu değeri bakımından: 'serin' sözcüğünün duygu değeri 'siyah'a göre daha kavrayıcıdır. 'siyah' görme duygusu ile ilişkili olup insanı dışta bırakırken, 'serin' dokunma duygusu ile ilişkili olup kavrayıcı ve kuşatıcıdır. Bu bakımdan da burada 'serin' sözcüğünün tercihi doğru olmuştur.

4. Çağrışım değeri bakımından: Bir sözcük insan zihninde değişik çağrışımlar uyandırır. Serbest çağrışımlar kişiden kişiye değişirken ortak çağrışımlar aynı kültür çevresindeki insanlara benzer hayalleri çağrıştırır. 'serin' sözcüğü bizim ortak çağrışım dünyamızda daima olumlu şeyleri çağrıştırırken 'siyah' sözcüğü olumsuz yaşantılarımızı ve birikimlerimizi hatırlatır. Ölüm, korku, ayrılık, onulmaz sevdalar hep siyah renkle birlikte anılır. Yahya Kemal'in burada 'serin'i seçmesi bu yönüyle de doğru bir karar olmuştur.

Rindlerin Ölümü'nde 'serin' sözcüğünü tercihinin ne kadar yerinde bir tutum olduğunu görüyoruz. Eğer 'siyah'ta karar kılmış olsaydı, şiri yekpare bir ahenk olarak gören, şirin her ögesini büyük bir titizlikle işleyen Yahya Kemal burada büyük bir çelişkiye ve zafiyete düşecekti.

Ontolojik analiz yöntemi ses değeri incelemesi yaparken sesi sadece soyut bir gösterge olarak ele almaz. O sesin oluşturduğu sözcüklerin anlam içerikleriyle de bağlantılar kurar. *Yânmâme'*yi incelerken de bu hususu göz önüne alacağız. Bir hususu vurgulayarak söze başlamalıyız. İnceleme konusu metin 'vezn-i âhar' biçiminde olduğu için söz ve dolayısıyla ses tekrarlarına dayalıdır. Bu biçim, ilk bakışta şaire kolaylık sağlar gibi görünse de tekrar edilen sözlerin içerdikleri ses ve anlam içerikleri doğru seçilmezse kötü bir malzeme yığını da ortaya çıkabilir.

Metin başlıkla beraber 46 sözcüğün belirli bir düzende tekrarından oluşmaktadır. Bunlardan *yâr* 'açar söz' niteliğindedir. Dilimize Farsça'dan girmiş olan bu söze eş ya da yakın anlamlı sözlere baktığımızda *sevgili, canân, mâşuk, dost, yardımcı, arkadaş* sözcükleriyle karşılaşırız. Şairin bu sözcükleri değil de *yâr'i* tercih etmesinin birinci sebebi bu sözcüğün taşıdığı ses değerinden dolayıdır. Üç sestten oluşan bu sözcüğün hem seslerinin her biri, hem de onların bir araya gelmesiyle oluşan bütünü aşağıda anlattığımız gibi müzikal bir yapı göstermektedir.

Y sesi Türk hançeresinin diğer ünsüzlere göre daha kolay sese dönüştürebildiği bir yan ünüdüdür. Türkçe Sözlük (TDK)'e kabaca bir göz attığımızda y ile başlayan sözlerin bulunduğu kasma en geniş hacimlerden birini oluşturduğu görülmektedir. Bu sesin söz içindeki kullanımı bir yana ve hem yazı hem konuşma dilinde görülen g, ğ, v gibi seslerin y'leşme temayülü ile y'nin yardımcı ses özelliğinden kaynaklanan fazladan kullanımı da göz önüne aldığımızda Türkçe'nin y'yi seven bir özelliğinin bulunduğunu söylemek çok sağlam bir varsayım olmasa da çok afaki de olmayacaktır. *Yânmâme'de*, en

çok kullanılan ünsüzlerden birinin y olması tesadüfî değildir. Metnin tamamında 40 kez tekrar edilen y sesinin bu sıklıkta kullanımı hem bu eğilimden hem de ritim yaratma isteğindedir.

yâr sözcüğünün ikinci sesi â hem ünlü hem de uzun oluşu bakımından müzikal değeri yüksek bir ses olup Yârnâme'de 42 kez tekrar edilmiştir. Ünlüler, ünsüzlere kıyasla hançerenin kolay çıkardığı seslerdir. a sesi ile başlayan sözcüklerin adı geçen sözlükte ünlüler arasında en geniş hacmi oluşturması, tüm sesler yönünden de ilk üç grupta yer alması a ünlüsünün dilimizdeki kullanım sıklığı hakkında yine kaba bir fikir verecektir. Uzun ünlüler ise şiirde ahenge değer veren şairler tarafından daima tercih edilmiştir.

yâr sözcüğünün son sesi r sesi ise akıcılığı dolayısıyla şiirde ahenk yaratmak amacıyla daima tercih edilen seslerden biri olup bu metinde de en sık tekrar edilen (70 kez) ses olmuştur.

Kendi başlarına müzikal değeri olan bu seslerin terkiibinden ortaya çıkan ve neredeyse yekpâne bir sese dönüşen yâr sözü metinde 20 kez tekrar edilmiş, iki kez de *bahtiyâr* sözcüğü içinde geçmiştir. Sözün metin içindeki tekrarları ise türün de verdiği imkanlar çerçevesinde bir leitmotiv ritmi yaratmaktadır.

Bu 'açar söz' etrafında oluşan çok katmanlı bir söz öbeği de yine ses değerleri gözetilmiş sözcüklerden oluşmaktadır. Birinci katmanda, ses ahenği yaratmanın en ilkel ama 'ilk medeni'(Karaalioğlu, 1980:24) yöntemi olan uyak oluşturma amaçlı sözcükler bulunmaktadır. Bunlar yâr ile uyaklanmış *sar, rüzgâr, nigâr, nağmekâr, ilkbahar, pınar, hükümdar, bahtiyâr* sözcükleridir.

Şiirde uyak meselesi ile ilgili tartışmalar bilinen hususlardır. Şayet uyak sadece ve her türlü ses benzerliği olsaydı sanırım son derece kaba, hoyrat bir düzenle karşılaşırdık. Yahya Kemal'in Abdülhak Hamid'le ilgili verdiği şu örnekle meseleyi açalım.

*"Dikkatle bakıp da kehkeşâna
Götsem diyorum bu yıl Keşân'a"*

Hâmid eski şiirin kafiyesini bozuyor, yenisini bulamıyordu. Çünkü kafiyeye bütün eskiler gibi 'göz'le bakıyordu, aynı telâkkiyle kafiyeye bir şey zammemek istiyordu ve ancak sırtkan bir ihtişâm zamediyordu.(Beyatlı, 1997:128)

Gerçekten yukarıdaki uyak çabası tam bir komedidir. Ortada 'kafiye uğruna katledilmiş şiir' vardır ve elbette asıl uyak da bu değildir. Asıl uyak, Pir Sultan'dan alıntıladığımız aşağıdaki metinde görüleceği gibi uyağı oluşturan seslerin gerçek bir ahenk ögesi olarak işitilmesi, misra içlerindeki diğer seslerle de uyum sağlaması ve sesin de anlamla bütünleşmesi ile ortaya çıkmaktadır.

*Benim uzun boylu servi çıtarm
Yüreğine bir od düştü yanarım
Kıblem sensin yönüm sana dönerim
Mıhrabımdır kaşlarının arası*

*Pir Sultan'ım kat'ı yüksek uçarsın
Selamsız sabahsız gelir geçersin
Dilber muhabbetten niye kaçarsın
Böyle miydi yolumuzun töresi*

Yârnâme'de de uyaklı sözcükler hem kendi aralarında hem de söz öbeğinin ikinci tabakasındaki sözlerle güçlü ses bağları kurarak 'yekpâne' bir ahenk oluşturur. Söz öbeğinin ikinci katmanı, yâr redifinin önündeki tam uyaklı sözler *esir, şiir, nehir* ve *cihangir* sözcüklerinden oluşur. Bu sözcükler bir yandan kendi aralarında uyak oluştururken di-

ğer yandan r sesi ile yâr sözcüğüne bağlanır. Bu zenginliğe ‘vezn-i âhar’ biçiminin zorunlu kaldığı sözcük tekrarlarını dahil etmiyoruz.

Metnin ses özellikleri arasında *b*, *n*, *l* seslerinin kullanımını da saymak gerekir. Dilimizde tonlu (sedâli/yumuşak) ünsüzler grubuna giren bu seslerden *b* 35, *l* 36, *n* ise 41 kez tekrar edilmiştir. *n* ve *l* ile yine metinde çok tekrar edilen *m* (18) sesinin ünlülere en yakın alıcı ünsüzler grubuna girdiğini de ifade etmek gerekir. Buna karşılık, tonsuz ünsüzlerden *s* 32, *k* 21 ve *r* de 14 kez tekrar edilmiştir. Böylece, tonlu ve tonsuz ünsüzler belirli aralıklarla akan ve kesilen bir ritim oluşturmuştur.

2. Metnin anlam tabakası:

2.1. Semantik özellikler:

Yârâlmâ'nın ses tabakasının üzerine inşa edilmiş olan anlam tabakasını incelerken de ‘açar söz’ olan yâr sözcüğünden hareket edeceğiz. ‘yâr’e ‘yâr’ dememizin; sevgili, mâşuk, cânân yerine onu tercih etmemizin ilk sebebi ses, ikinci sebebi ise anlamdır. Bir sözcük insan zihninde soyut bir varlık olarak değil onun kuşattığı ve onu kuşatan bir anlam evreniyle yer eder. Duygu ve çağrışım da bu evrende önemli bir yer tutar. Böylece y.â.r seslerinden oluşan bir sözcük bir objeyi karşılarken birden çok başka sözcüğün karşılayacağı objelerin özelliklerini de kapsar. sevgili, mâşuk, cânân sözcükleri sadece karşı cinsten bir insanın yerini tutarken yâr sözcüğü dost, arkadaş, sâdik, güvenilir, vefakâr gibi pek çok niteliği olan bir insanı işaret eder. ‘Benim sâdik yârim kara topraktır’, ‘Ey sevdiğim bir gün bana yâr demedin’, ‘Yârim İstanbul’u mesken mi tattın’, ‘Yârim dudaktan getirilmiş / Bir katre alevdir bu karanfil’ dizelerindeki ‘yâr’ ‘sevgili’ olmanın ötesinde farklılaşan anlamlar içerir.

yâr’e uyaklanmış sar, rûzgâr, hâtr-nigâr, nağmekâr, ilkbahar, pınar, hükümdar, bah-tiyâr sözcükleri de dilimizde eşanlamlıları olmasına rağmen öncelikli olarak ses değerlerinden dolayı tercih edilmişlerdir. Ancak, bu sözcüklerin de bu ses yapısını üzerine inşa edilmiş bir anlam evreni vardır. Bu sözcükler sar fiili (bu bütün şiirdeki tek fiildir) hariç yâr’in kendisine benzetilenleridir. Metinde başka benzetmeler de bulunmakta birlikte bunlara istiare yoluyla benzetilmesi dikkati çeker. Şair, hiç biri orijinal olmayan bu istiarelerle sar fiilini bir araya getirerek ‘ey ilik rûzgâr, hâtr-nigâr, nağmekâr, ilkbahar, pınar, hükümdar, bah-tiyâr (olan sevgili) beni sevgiyle sar’ diyerek ona sığınmaktadır.

2.2. Nesne ya da obje tabakası

Metinde ay, umay, bengütay, lâle, hâle, şelâle, fer, âb-ı Kevser sözleri ile şiirin nesne/obje tabakası oluşturulur. Umay bilindiği gibi eski Türk tannça’larından birinin adıdır. Bengütay, ebediyen genç kalan ihtiyaçlı bir tay görüntüsü anlamını vermek için kullanılmıştır. Bu nesnelere bir görünür tabaka oluşturmak istesek şöyle bir manzara ortaya çıkar:

Akşam vaktidir. Tannça Umay’ın çok yücelerden yansıyan ışığı Ay’ın çevresinde olağanüstü parlaklıkta hâleler oluşturmuştur. Kevser ırmağı bir şelaleden dökülürken Ay’ın şavio vermekte, şelâlenin ayağında oluşan gölcüğün içine beyaz lâleler arasından yürüyüp giren bir bengütay zaman zaman Ay’a bakarak suyun içinde köpükler saçarak koymaktadır. Bengütay-sevgili-Umay aslında aynı varlığın farklı görüntüleridir. Aynı anda hem üçü bir hem aydır.

Şair’in, resim sanatından yararlanarak oluşturduğu bu tablo Servet-i Fünûn resmi gi-

bi bir çerçeve içinde duran cansız bir varlık değildir. O masalların 'güldükçe güller açan' kadınının güzelliğini taşıyan tannıca 'gülen Umay'ın güldükçe lâleler açtığı bir manzardır. Esrarlı, mistik bir havası vardır. Bir yandan Yaratılış Destanı'nda suyun içinden çıkıp Tanrı Kayra Han'a 'yarat' diye seslenen kadını, diğer yandan gece vakti ay ışığında köpükler içinden çıkan Aphrodite'yi veya ay tannıçası Luna'yı ya da Selena'yı çağırır. Böylece 'reel' görünüşün altında sürekli değişen 'irreel' görünüşün oluşturduğu başka bir tabaka ortaya çıkar.

2.3. Karakter (ruhi özellik) tabakası:

Metinde geçen *şelâle*, *âb-ı kevser* ve *pinar*'su' ile; *parlayan*, *nur* ve *fer* sözleri de 'ışık' ile ilişkilidir. Su ve ışık kavramları insan ruhunda daima sonsuzluk düşüncesi uyandırır. İnsan ruhunda bu sözcüklere karşı bir zaaf vardır. Bu anâsır-ı erbaa'nın su ve ateşidir; onlarda kendimizi buluruz. 'Bengü'tay olan sevgiliye ulaşmak, sonsuzluğa ulaşmak demektir. Sonsuzluk dinin ve sanatın insana vaat ettiği bir kaçış, bir sığınaktır. Şair belki de hiç farkında olmadan, bilinçaltının yönlendirmesiyle kurduğu bu mitolojik/dinî/mistik dünyayı bir sığınak olarak görür.

Şair coşkulu bir ruh hâli içindedir. Bu coşku'lirizm hem seçilen sözlerde hem dile getirilen duygularda ifadesini bulur. Şiirde çağlayan 'şelâle'yle birlikte şairin duyguları, sözleridir, kendisidir. O, sırlı pınarların aktığı, ılık rüzgarların estiği ilkbahar iklimlerinde sevgiyle sanılmak ister.

Yukarıda şiirin vazgeçilmezi lirizm demiştik. Lirizm, her şeyden çok bir ruh hali; bir tutku, bir cezbe, bir yükseliş, bir 'öte' varlıkta yok olma, erime, kendi benliğinin dar çerçevesinden kurtulma hissidir. Şair bu metinde o lirizmi yakalamıştır. O öyle bir cezbe tutulmuştur ki aynı sözleri tekrar ederken döne döne yükselen bir girdabin içindedir.

2.4. Alinyazısı, kader tabakası:

Şairin alın yazısı 'aşk'tır. 'Her ne var âlemdе ışık imiş meşer'lim bir kiyl u kâl imiş ancak' diyen şair gibi Durbilmez de aşka 'kalbini esir' etmiştir. Ancak, esaret gerçek hürriyettir. Şair de teslimiyetle kurtuluşa ereceğinin bilincine varmıştır. Şüphesiz bu beşeri bir aşktır, bir objesi; reel bir sevgili vardır. Ancak, Şair onu bize görünür kılmaz. Onunla ilgili bir çok nitelik sayılır lakin bu nitelikler onun görünen somut özellikleri değildir. O *parlayan ay*, *gülen umay*, *bengütay*, *beyaz lâle*, *nurlu hâle*, *şelâle*, *sırlı pinar*, *hâtinigâr*, *nağmekâr* gibidir. Bunlarla plastik bir varlık ortaya çıkmaz. Sanatçıyı böyle davranmaya yönelten içindeki coşkudur. Onun için sevgili yücedir, ulaşılmazdır; basit bir gösellelikle tanımlanamaz.

Aşk, Şair'in tercihi değil mecburiyettir. Sevgili o kadar üstün niteliklere sahiptir ki onun karşısında kayıtsız kalabilmek imkansızdır. O halde, aşk bir kadedir ve Şair'in de bu kadere teslim olmaktan başka elinden bir şey gelmeyecektir.

Sonuç:

Halk şiiri geleneği, geçen yüzyıla Divan şiirine göre büyük bir avantajla girdi. İdeolojik ortakları gittikçe güçlenen bir imtiyaz elde edince her ne kadar yukarıda bahsettiğimiz gibi bir sarsıntı dönemi geçirse de toparlanma ve geleneğin içinde kendini yenileme imkanı buldu. Bugün, halk şiiri hem modern şiirin hem de geleneğin öğelerinden yararlanarak yoluna devam etmektedir.

Şair, bilim adamı Durbilmez, halk şiirinin günümüzdeki güçlü temsilcilerinden biridir. Yárnâme, sanatçının 'vezn-i âhar' biçiminde yazdığı bir metin olmakla birlikte, eser geleneğe olduğu gibi aruzla değil hece ile yazılmıştır. Bunu sanatçının günümüzün 'geleneği' temsil eden diğer sanatçıları da zaman zaman gördüğümüz gibi geleneğin içten yenilenmesi olarak düşünüyoruz. Geleneği yenileme ise, ancak, şairin T.S. Eliot'ın şu cümlelerinde ifade ettiği bilinçle sahip olmasıyla gerçekleşir:

"Şairin yapması gereken şey, devamlı bir şekilde kendisini, kendisininkinden daha değerli olan büyük bir şura terk etmektir. Bir sanatçının gelişmesi demek, onun kendi şurunun dışına taşabilmesi, kendisini geleneğin bir parçası haline getirebilmesi demektir." (Eliot, 1983:23)

Ontolojik tahlil metodu eski bir inceleme yöntemi olmakla birlikte ülkemizde yaygın kullanılmamaktadır. Bu metodun diğer inceleme yöntemleri kadar eksik ya da fazla yönleri vardır. Hiçbir inceleme yöntemi yoktur ki bütün edebi metinlerin çözümlenmesine yeterli olsun. Biz de üzerinde bazı değişiklikler yapılmış bir metni iki farklı yöntemle inceledik bu bilinçle hareket ettik.

KAYNAKÇA

- Beyatlı, Yahya Kemal (1997), Edebiyat Dair, Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
 Eliot, T. S. (1983), Edebiyat Üzerine Düşünceler, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), KTBV, Ankara.
 Ercelasun, Bilge (1998), Orhan Veli Kanak, MEB Yayınları, İstanbul.
 Dilçin, Cem (1995), Türk Şiir Bilgisi, TDK Yayınları, Ankara.
 Durbilmez, Bayram (2007), Yárnâme, Ürün Yayınları, Ankara.
 Karaaloğlu, Seyit Kemal (1980), Türk Şiir Sanatı, İnkılap ve Akı Kitabevi, İstanbul.
 Sarıççek, Mümtaz (2004), Yárnâmenin Yarıkları, Bizim Gençlik Yayınları, Kayseri.
 Tunali, İsmail (1984), Sanat Ontolojisi, Sosyal Yayınları, İstanbul.

ABSTRACT

ONTOLOGICAL ANALYSIS OF YARNAME

Bayram Durbilmez, who is today's Turkish poet, writes in customs of Turkish Folk Poetry which has a thousands of years powerfull custom and it is living now. Lyricism is what keeps alive it.

In this article, his poetry Yárnâme is analyzed by the method of ontological analysis. Although, this method is old one, it is rarely practiced in Turkey.

According to this method a literary work is composed of different categories and as understanding its value, these categories is analyzed separately. These categories is seperated two main headlines: voices which constitute words and semantics which is seperated different subheades.

Key Words: Bayram Durbilmez, Yárnâme, Ontological Analysis

Avrupa Birliği Ekseninde Dış Göçün Türk Edebiyatına Yansıması

Hüseyin Doğramacıoğlu*

Giriş

Avrupa Birliği'ne girmek için çabaladığımız şu günlerde ülkemizdeki birçok kişi Avrupa'ya gitmek ve bir iş bulup zengin olmak gibi düşünceler taşımaktadır. Avrupa hayali, 1960'lı yıllarda başlayan dış göçle başlamış ve günümüze kadar aralıksız devam etmiştir. Avrupa Birliği'ne girme gerekliliğini savunan insanların birçoğu Avrupa'yı hayallerini gerçekleştirmek için tek çıkış noktası olarak görmektedirler. Oysa Almanya ile başlayan bu serüvenin olumsuz etkileri bugün hâlâ devam etmektedir. Dış ülkelerde yaşayan Türklerin kendi kültürel değerlerine yabancılaşması, Avrupa'da ırkçılar tarafından dışlanan Türklerin bundan psikolojik olarak etkilenmeleri, çifte vatandaşlıkla gelen iki medeniyet arasında sıkışma, Avrupa'ya gidenlerin çocuklarının oluşturduğu üçüncü kuşağın milli benliklerinden uzaklaşmaları gibi tehlikeler bugün hâlâ Avrupa'daki Türkleri tehdit etmektedir. Bu incelememizde, içinde yaşanılan toplumdaki sorunların çözülmemeyeceğini göstermeyi amaçladık. Avrupa eksenli bir dış göç, eskiden olduğu gibi günümüzde de benzer sorunları beraberinde getirecektir. Bugün unutulmuş Almanya merkezli dış göç olayı gelecekte insanımızın karşılaşılabileceği benzer problemleri aşmak için bir yol gösterici olacaktır. Geçmişimizden ders almak, geleceğe emin adımlarla yürümemizi sağlayacaktır.

Dış Göçün Tarihi Süreci

Türkiye'den yurt dışına işgücü gönderilmesine Federal Almanya'daki ilgili

kurumların daveti ile başlanmıştır. Bu çağrıya karşılık 1957 yılında on iki kişilik bir stajyer grubu Federal Almanya'ya gönderilmiştir. Eğitim, bilgi ve görgü arttırmak için başlatılan bu programlar devam etmiş ve 30 Ekim 1961 tarihinde Türkiye ile Federal Almanya arasında imzalanan işgücü anlaşmasıyla bu konu yasallaştırılarak denetim altına alınmıştır. Federal Almanya, Türkiye'den iki yıl süreyle çalıştırılmak üzere işçi istemiştir. Ama bu süre uygulanmaz. Alman işvereni eğittiği işçiyi bırakmak istemez. Böylece anlaşmanın bu maddesi kaldırılır. Bu arada Almanya'da Türk mahalleleri oluşmaya başlamıştır. Almanya 1974 yılında ailesi Türkiye'de oturan işçilerin ücretlerini yarıya indirince Türkiye'den yüz bin çocuk Almanya'ya göç eder. Almanya, yeni evlenen kişilerin ailelerini yanlarına alırdabilmeleri için 1 ile 3 yıl arasında beklemelemlerini şart koşar ve Türk ziyaretçilerine vize koyar. Böylece yabancılaşma başlar.

Dış göç olgusu dünyanın her yerinde toplumların ve bireylerin yaşamını sosyal, ekonomik ve psikolojik bakımdan çok yönlü etkilemiştir. Bu etkinin neticesinde roman ve öykülere de bu olgu girmiş ve dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da dış göç olgusu görülmeye başlanmıştır.

Genelde işçi göçüne ilişkin Türk edebiyatında duygusal yoğunluğu fazla olan bir "gurbet edebiyatı" ortaya çıkmıştır. Türk toplumunun önemli bir kesimini etkileyen bu değişim, gereğince işlenmemiş ve aydınlanmamış durumdadır. Dış göçün edebiyatımızda sürecini tamamlayamadan bittiğini ve bir edebî konu olarak yetkinleşmediğini de ifade edebiliriz. Dış göç denilince akla ilk gelen Almanya olmuştur. Bu, bir bakıma doğrudur. Diğer batı ülkelerine de Türkiye'den işçi göçü olmuş, ancak bu, sınırlı sayıda gerçekleşmiştir. Bu nedenle daha çok Almanya'ya olan dış göçün perde arkası Türk edebiyatına yansımıştır. Tanık Dursun K'nın eserindeki gurbetçi "Bağrı Yanık Ömer" gibi Batı'ya hayranlık duyan gurbetçiler toplumumuzda dış göçü başlatırlar. Tanık Dursun K'nın diğer bilim-kurgusal eseri "Kayabaşı Uygarlığı'nın boşalması örneğinde olduğu gibi köyler, kasabalar terk edilir ve Almanya'ya akın başlar: "...Almanya'da çok iş vardı. Önüne gelen, davarını, çiftini, çubuğunu sattı; satamadığını ardına koydu, bastı gitti beyim. Yau durun hele demeye kalmadan ilk ağzıda bucaktan bir yüzer kişi Almanya yollarına düştü. Biraksan büyük Kayabaşı Almanya'ya taşınacaktı. Gidenler çok geçmeden kadınlara mektuplar döşediler. Hadi durmayın, siz de gelin. Burada iş ibadullah, para gani... dediler. Paralar, tren biletleri gönderdiler. Eh, yolcu Abbas, bağlasan durmaz artık! (Tanık Dursun, 1980:17) Anadolu köylüsüne Almanya haberi ulaştıktan sonra hemen Almanya'ya gidilememiş, sıra beklenilmesi gerekmiştir. İşte Almanya'ya gitmede geç kalmışlık Ağaoğlu'nun eserine de yansımıştır: "Ağzı açık dinleye kalmıştı Bayram. Benim tarlam topum yok İstiklâlbağrı'nda. Sanki Ballıhisar'da var da... Hadi diyelim altından girdin üstünden çıktın, nüfusunu İstiklâlbağrı'na aktardın. Olur mu olmaz mı bilmem ya, de ki oldu. Sıra dolmuş baksana. Son sırayı da İbrahim kapmış. Vay sümüklü İbrahim vay! Sözde egek koştururken seni geçerdik biz hep. Sen bu işleri

beceriyorsun da ben hâlâ kaportacılıkta taksit parası toparlayacağım diye... Köyden çıkalı şu kadar olduk sözde. Sözde biz Ballıhisar'ın en gözü açılmışı kesilmeliyiz." (Ağaoğlu, 1977:253) Almanya'ya göç cazip hâle gelince yola çıkış serüveni başlamış bu durum edebî eserlere yansmıştır.

Dış Göçün Başlaması

Dişarıya gidebilmenin iki yolu vardır. Ya yasal yollardan gidilip iyi bir işte çalışarak rahat edilecek ya da yasal yolla gidilemezse kaçak işçi olarak Avrupa'ya giriş yapılacaktır. İkinci ihtimal zorluklar ve çilelerle doludur. İş bulmak için her yola başvuran insanımız gitmek için alternatifler üretir. İşte bu yola çıkma serüveni edebî eserlerimize bütün yönleriyle yansır. Aracı kurumların dalavereleri, dil sorunu, parasızlık ve birtakım zorluklar romanlarımızda ele alınır.

Yurt dışına gidebilmenin tüm yolları denenir. Bütün bilinen kapılar zorlanır. Kaçak işçilik için yola çıkış başlar. Korku ve umutla gidilir Almanya'ya: "Yandaki kompartımanlara baktı. Hepsinin ışığı yanıyor. Ve hepsinde birbirine benzeyen garip bir görüntü ilgisini çekti. Gündüz koridorda konuşurken gördüğü bütün Türkler bir baloya gider gibi giyinmişlerdi. Hepsinin sırtında lacivert takım elbise, ceket ceplerinde beyaz mendil vardı. Kırmızı kravatlar takmışlardı. Takım elbiseler üstlerinden kaçıyordu. Saçlarını sıkıca taramışlardı. Gümrük istasyonunda gecenin saat birinde gizli bir toplantıda ya da bir tiyatro oyununda gibiydiler. Polislerle tartışıyor, yarım yamalak bir şeyler anlatıyorlardı." (Livaneli, 1978:76)

Almanya'ya gidebilmenin bir yolu da paralı evlilik yapmaktır. Bu tür evlilikler, edebiyatımızda dış göç malzemesi olması bakımından önemlidir. *Oturma İzni* romanının kahramanı Mahmut, Almanya'da işçi olan Güldane'ye paralı evliliği önerir: "Güldane şöyle bir düşünür.

-Ne verin bağışına?

der, Mahmut:

-İki bin vereyim.

der, Güldane:

-Beş bin verisen olur.

der, Mahmut:

-Üç bin hazırım var. Evlenir evlenmez üç bin, beni işçi olarak aldırttıktan sonra ilk kazançlarımdan da iki bin.

der, Güldane kabul eder.

-Bir de şu yazıyı imza edecek.

der, "Güldane ile geçici olarak evleniyorum. Evliliğimiz süresince ayrı oturmayı kabul ediyorum. Güldane beni işçi olarak Almanya'ya aldırttıktan sonra derhal

mahkemeye başvuracağıma ve ayrılma suçunu üzerime alacağıma namusum ve şerefim üzerine, dinim ve imanım üzerine söz veriyorum.' Mahmutî (Pazarkaya, 1977:41)

Eserlerde işlenen dış göçe ilk adımlar böyle atılır. Artık insanımız ne pahasına olursa olsun göç etmeye karar verir. Böylelikle roman ve öykülere dışa gidenlerin yola çıkış serüvenleri ve çıktıkları çileler yansıtılır. İnsanımız, gelecekte yaşamayı hayal ettiği mutlu günler uğruna yukarıda sıralamaya çalıştığımız olumsuz hâdiselerle karşılaşp bunları içine attıktan sonra *Gidenler* konumuna gelecek ve yeni yeni sorunlarla karşılaşacaklardır.

Yurtdışına Gidenler ve Sorunları

Yurt dışına gidişin bireysel ve sosyal problemlere kaynaklık etmesiyle beraber Avrupa çilesi eserlerde görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde romanlarımız *gidenlere* ayna tutmuşlardır. "Gittiler, sattık savdık, cebine harçlığını koyduk. 'Haydi güle güle git!' dedik. Aradan kaç ay geçti bilmem, bir gün bir mektup çıkageldi. İçinde bir de resim. Mektupta yazıyor ki bizim oğlan: 'Baba ben evlendim. Hem de bir Alman kıza. İşte resmimiz, işte cismimiz.' (Bahadınlı, 1979:50)

Göç edenlerin gittikleri yere adapte olabilmelerinin zorluğu, orada hem sosyal hem de kültürel ortamın yabancılığı karşısında eziklik duyan işçilerimiz sonunda kendi benliğine dönmek istemişlerdir. Önceleri baskın Alman kültürü karşısında eziklik hisseden insanımız gün geçtikçe etrafında yaşayan soydaşlarıyla tabii bir diyalog sürecine girmiş ve kendi öz kültürünü yaşamaya başlamışlardır. Osman Çeviksoy'un 'Duvana Öte Yanı' adlı kitabında Cemil adlı göçmen bir Türkçe öğretmeni, Almanya'da Türk çocuklarına Türkçe dersi vermek üzere gönderilmiştir. Elke adlı Alman bir misyoner kıza gezip önceleri kendi millî varlığını ve öz kültürünü kabul etmeyip karalamış ama sonunda millî benliğine dönüp "Ben Türk'üm!" diyebilme olgunluğuna ulaşmıştır. İşte, dış göç olayını ele alan bazı öykülerde baskın Alman kültürü karşısında eziklik duyan insanımızın yabancılaşma sorunu, bu gibi sahnelerde gözler önüne serilmiştir.

Yurt dışına göç eden ailelerde maddî sıkıntılar baş gösterir. Öykülerde sıkça rastladığımız bu problemin yanına ikinci sınıf insan muamelesi göme de eklenir. Berlin'in *Nar Çiçeği* adlı romanda Türk işçilerinin yaşadığı sorunlar bazen bir Alman'ın bakışı ile bazen Bayan Lemmer ile Korkmazların sohbetlerinde, bazen de Korkmazların yaşadığı olaylarda görülür. Yazar, bu tür bir sorunu zaman zaman değişik şahısların duygularını verirken ortaya koyar. "Frau Lemmer, öteki dairelerin Almanlarından birine rastlayıp onun Türklere konuk gittiğini gördükleri andaki tavırlarına tanıklık etmemek için ardına bakmıyordu." (Furuzan, 1988:5) Bu ifadelerde Türk işçilerinin sosyal ilişkilerinin kendi soydaşları veya kendileri gibi yabancı olanlarla sınırlı kalmalarına ve Almanların onları dışladıklarına işaret edilmektedir. Göçmenlerin ev yaşayışları

Almanlara göre garip, anlaşılmaz ve görgüsüzcedir. Yazar, Almanların bu bakış tarzını şu ifadelerle anlatır: "Salt sirtlarını duvara yaslamış, tümü bıyıklı, elleri tespihli, aşırı ciddi yüzü bu adamların saatlerce orada kalışları izleyenlere yorgunluk verirdi.(...) aralıksız sigara içerlerdi. Karınları ise o gürültülü çocuk yığıntısından kendilerini arayarak seçip sözlerini dinletemediklerinde de tartaklayarak içeri sokarlardı. Uygun bir anı yakalayıp yeniden dışarıya fırlayan çocuğun anasının horlamalarından gocunmadığı, deminki neşesiyle oyuna katılmasından anlaşılırdı. Bu yeni yabancıların tükenmez canlılıkları, kazandıklarını harcıyaşlarındaki çocukça savruluktan tam bir görgüsüzlük örneğiydi. (Furuzan, 1988:10) Yabancıların bütün hayatları Almanların psikolojik baskısı altındadır. Yaptıkları her iş onlar tarafından kötü görülmektedir. Almanlar Türk işçilerini, ülkelerini sömüren Yahudilere benzetirler. Lemmer'in kızı ve damadı, Lemmer'i bir eve yerleştirirken damat Otto Steinbach şöyle der: "Bizim yeni Yahudilerimizden burada çokça var. (Furuzan, 1988:55) Bu bakış altında Türk işçileri yaşamlarını sürdürürler. Almanlar, Türkleri Yahudilerle aynı görmekte ve bunu da zaman zaman belirtmektedirler.

Almanya'da çalışmak, Anadolu'nun toprakla uğraşmaya, toprağın rahatlığına alışmış insanına zor gelir. Bu işler, onlara memleketlerinde yaptıkları işlerden çok ağır gelmektedir. Bu, onlara göre bunaltıcı, baş döndürücü bir yorgunluktur. "Ben şimdi ne kadar anlatsam, sizler, hiçbiriniz anlamazsınız Almanya'da çalışmanın güçlüğü. Bizim bura işlerine hiç benzemiyor. İlk zamanlar hele nerede yaşadığınızı bilemezsiniz yorgunluktan. Belki ayda yaşıyorum, belki de mezarda dersiniz. Öyle güç bir şey işte. (Dal, 1979:49) Özellikle maden ocağında çalışan işçiler, koşullarının güçlüğü yanında kendilerinin Alman işçilerle eşit tutulmadıklarından da şikâyet etmektedirler: "...İşyerimizde indiginizde de göreceksiniz en ağır işlerinde Almanya'nın %99 Türkler, yabancılar çalışırlar. Bugün ştriplerde çalışmak çok ağır işlerdir.(...) vücudum kuzduğunda ısı 70'e çıkıyor. Hiç hareket etmezsem 34 derece. O sıcaklığı düşün, çalışacaksın, mecbursun. İstersen çalışma, hemen çıkışını verirler... Evet, oralarda tek bir Alman çalışmaz, hep bizim Türkler, yabancılar çalışıyor. (Furuzan, 1977:295-298) Almanya'da çalışan işçilerde çıkış verilme, yani işten atılma korkusu yaygındır. Bu korku edebî eserlere de yansımıştır: "Ben her yanım soğuk algınlığından kırım kırım kırılsa da gidiyorum çalışmaya. Çok sancılanıp doktordan izin alanları sevmiyor bu Almanlar. Bizim Türk arkadaşların hemen hepsi doktora gitmekten korkar oldular. Doktora gitmekten değil de izin almaktan. Bir bölümü de izin kağıtlarını geri veriyorlarmış doktora. Onlar da şaşırıyorlarmış. İşsizlikten ne anlarsın doktorlar?" (Dal, 1979:49) Almanya'da çalışan işçilerde dil sorunu da görülmektedir. Hem ana dilinden hem de bulunduğu ülkenin dilini öğrenmekten mahrum kalan çocuklarda okul çağında başsarızlık kaçınılmaz olmuştur. "Eğer sarı saçlı, mavi gözlü değilseniz ve Gutentag demesini bilmiyorsanız Almanya'da okula gitmek ölmekten beterdir. Daha kapıdan girdiğinizde başlar size çevrilir. O size çevrilen başların içlerinden ne dediğini bilirsiniz. İşte bir topal kamca daha! Türklere takılan adlardan biri de budur: *Topal*

kanınca! (Özgentürk, Cumhuriyet, 31.12.1979) Özellikle çocuklarda bu dışlanmışlık psikolojik yönden olumsuz tesirler oluşturmakta, bu da göçmen ailedeki ikinci kuşağın yetiştirme tarzını etkilemektedir. Türklük ve Almanlık arasında sıkışan çocuklar büyüklerine birtakım sorular sorarlardı:

—Baba, ben Türk müyüm, Alman mıyım? Babası afalladı.

—Niçin soruyorsun? dedi, biraz düşünüp.

—Bilmek istiyorum, dedi Ender kesin.

—Ne olmak istersin sen, Türk mü Alman mı?

—Hangisi daha iyi? diye sordu bu kez Ender.

—İkisi de iyi oğlum, dedi babası.

—Öyleyse Stefan niçin oynamadı bugün benimle?" (Pazarkaya, 1977:68)

Almanya'ya göç eden insanların aile yaşamlarında ve kadın-erkek ilişkilerinde de birtakım farklılıklar göze çarpar. Anadolu kadını artık Almanya'da kocasından daha fazla bilgili olduğunu anlar. Eskiden kocasına söz söyleyemeyen bu Anadolu kadını kocasıyla fikinsel olarak tartışabilmektedir. İşte dış göçün romanımıza yansıyan bir başka kesiti de bu değişim olmuştur. Bu "...anlaşılması güç bir değişim. Bu mu yıllar yılı gözünde büyüttüğü kocası? Şu, çocuk gibi yüzüne buyruk almak için bakan Hasan mı? Dünya görmek, yol yordam öğrenmek nasıl da büyütüyor, insan yerine koyuyor insanı! Yalnız bilmek mi? Kazancı olmak, cebine buyruğu geçmek, emeğini fark etmek? Ayşe şaşırıyor kendi gücü, Hasan'ın zavallılığı karşısında. Önce Ayşe gelmiş Almanya'ya! Sekiz ay sonra da kocasını getirtmiş. Koca istasyonda Hasan'ı karşıladığı zaman bir de ne görsün Ayşe!... Yer değiştirmişler. Köydeyken ilçeye indikleri zaman hep Ayşe kocasının gözünün içine bakarmış, nereye gidecekler, nasıl edecekler diye... Hasan 'Dur!' derse durur 'Yürü!' derse yürürmüş. Hasan elinde iperle bağlı bavulla trenden iner inmez karısının gözünün içine bakmaya başlamış. Nereye gideceklerini öğrenmek ister gibi. (...) ve birden anlamış ki Ayşe, kendisi kocasından daha çok şey biliyor. İstasyonun çıkış yerini biliyor, tramvayın numarasını biliyor, evinin yolunu, işinin yolunu ve daha birçok şeyler biliyor." (Üstün, 1975:43) Böylece sosyal değişim başlar. Kadın, ailede daha aktif bir rol üstlenir. Karı-koca diyalogları ters yönde gelişir. Karı koca arasındaki statü farkı sona erer. Dış göçün romanlarımızda işlenen ve insanımıza kazandırdığı değişimlerden bazıları böylece sıralanabilir.

Geride Bırakılanlar

Dış göçü ele alan edebî eserler, geride bırakılanların da en az gidenler kadar sıkıntı çektiklerini ortaya koymaktadır. Başsız kalmış aile yuvası, kocasız evli-dul, babasız, bazen de anasız babasız bırakılan yavrular geride kalanlar tablosunun değişmez figürlerini oluştururlar. Bütün bunlar, dış göçün edebiyatımıza yansımış olan manzaralardır. Karı-kocayı, evlat-ana babayı birbirinden ayıran dış göç olayı öykü ve

romanlarımıza genellikle menfi tesirleriyle yansımıştır. "Eti tınaktan ayıran Almanya" tabiri eserlerde sıklıkla kullanılmıştır. Bununla birlikte geride bırakılanların yaşadıkları olumsuzluklar aile hayatlarını darmadağın etmiştir: "Paramparça oldu, ayrıldı işimiz, aşımız, dünyamız. Çoluk çocuk bir yanda, sen bir yanda... Eti tınaktan ayırdı bu Almanya. Bir yel esti, savrulduk her birimiz bir yana..."(Akçam, Cumhuriyet, 26.05.1978) Geride bırakılan ailelerde problemler başlar. Gelin, kayınvalide ve kayınpederin himayesine bırakılınca sorunlar çıkar. Geride bırakılanlar, Gülten Dayıoğlu'nun öykülerinde çok özgün bir yer tutar. "Sık Dışını" adlı öyküde de bu sorun gözler önüne serilmiştir: "Oğlan Alman'a kaçıp gidince böyle ettiniz. İki yıldır etmediğinizi komadınız. Kahir çeke çeke bit düşmüş tavuğa döndüm. Tatlı canımdan bezdim. Allah'tan korkmasam varıp kendimi kör kuyulara atacağım. Yeterin gayret! Koyverin yakamıt..."(Dayıoğlu, 1986:78) diyen geride bırakılmış bir gelinin feryadı, aslında *geride bırakılan* binlerce eşin ıstırabını duyurması bakımından da önemlidir. Toplumsal etik açıdan geride bırakılan eşler "Kocamızı isteriz!" diye sorunlarını paylaşamazlar. Böylelikle içe kapanış ve ruhsal hastalıklar baş gösterir. Geride bırakılan kadınlar çeşitli sıkıntılar çekmelerine rağmen sosyolojik ve kültürel bağlamda özellikle de maddi kültür yönünden Alman kültürü ile kocaları vasıtasıyla etkileşim içerisine girerler. Gülten Dayıoğlu geride kalanlar hakkında yaptığı araştırmadan şöyle söz eder: "Araştırma yaptığım sırada geride kalan kadınların bu iç burkucu durumları yanında bir de sosyal yaşamlarındaki değişiklikler dikkatimi çekti. Köylü kadın yüzyıllardır yoksulluk nedeniyle hamamda saçını *baş kılı* ile yıkarken şimdilerde 'onların deyişle' *cıvık sabun şampiyon* yani yabancı şampuan kullanıyordu... Yüzyıllardır süregelen bazı giyim düzenleri de değişmişti kadınların: Yurt dışından getirilen iç çamaşırlar, korseler, pileli etekler girmişti bohçalarına."(Türk Dili Dergisi, 1981:163) Geride bırakılan ailelerde dağılma gözlenir. Özellikle köyde bırakılan eşler, eğer yalnız kalırlarsa tehlikelerle karşılaşabilmektedirler: "Köy yerinde genç yaşta dul kalmak zor işti. Zülûfün başında güçlü bir ağası ya da amcası, dayısı yoktu. Babası ezik, güçsüz ve yoksuldu. Köyün bıçkınları canları isterse onu dağa kaldırabilirlerdi. Zülûf bunları düşündükçe uykularını yitiriyordu."(Dayıoğlu, 1986:117) Yalnızlık yalnız köy yerinde değil geride bırakılanların yaşadıkları her yerde birtakım sıkıntılar doğurmuştur. Yurt dışına gidenlerin geride kalan eşlerinin ağzından söylenen maniler dış göçün ne denli hafızalarda iz bıraktığını göstermesi bakımından önem taşır:

Ekmeğe kuru demeseydin
 Çorbaya sulu demeseydin
 Beni buralarda koyup da
 Alamanya'ya gitmeseydin (Dayıoğlu, 1986:117)

Gönderilen para, eşin yerini tutmaz. Maddi yönden rahatlamış olan ailede manevi

huzursuzluklar başlar. Öykülerde bu sıkıntılar tablo hâlinde sıralanır. Göçmen ailelerde parasal yönden rahatlık olmuş ama bu parasal güvencin bedeli, ailedeki sarsıntıyla ödenmiştir. Göçmen ailelerin bir kısmı geride bırakılmakta, diğeri ise birlikte götürülmektedir. Geride kalanlar mutlaka ya hastalanırlar ya da başlarına bir olay gelir. Büyüklerin korumalarına bırakılan eşler, sorunlarını rahatça paylaşamazlar, hastalık onları yakalar. Eş hasreti, aylık acısı, aile içi kayınvalide-gelin geçimsizlikleri geride kalanları olumsuz etkilemektedir. Yüksel Pazarkaya'nın 'Oturma İzni' adlı kitabında bulunan 'Bayram Masalı' adlı öyküde kocası Almanya'ya gidip geri dönmeyen bir gelin üzüntüden akli dengesini yitirir ve uzaklara doğru alır başını gider. Gülten Dayıoğlu'nun 'Geride Kalanlar' adlı kitabındaki 'Ebemkuşağı' adlı öyküde de Elmas'ın kocası Almanya'ya çalışmaya gider ve onu başka bir kadınla aldattır. Elmas, köyde yalnızdır: "Kaynanam, 'Öteki kadınlarınkı de can,' diyor. 'Onlar da kocasız, emme umursadıkları yok, sesleri solukları çıkmıyor,' diyor. Yalan söylüyor. Hepsisi de mum gibi eriyorlar. Emme kınanmaktan korktukları için dişlerini sıkıp dertlerini dışa vuruyorlar. 'Kocamızı isteriz,' diye ortaya atamıyorlar kendilerini. Oysa sustukça içleri düğüm düğüm dert bağlıyor. Ben yedi yıl siktim dişimi. Sonunda bu hâle düştüm. Onlar da hasta. Alaman'dan sılaya gelen kocalar, ilk iş olarak kanlarını arkalarına takıp doktora götürüyorlar. Kaynanam biliyor bunları. Emme donuzluğundan bilmez görünüp beni kınıyor." (Dayıoğlu, 1986:22) diyen Elmas, kayınvalidesiyle birlikte kalmaktadır. Sonunda delirir ve onu bir psikoloğa götürürler.

Turna Gelin adlı bir başka öyküde de yine geride kalan insanların acıları anlatılır. Turna Gelin, on altı yaşındayken Derviş adlı köse bir gençle evlenir. Evlendikten bir ay sonra Almanya'ya gider. Turna Gelin acılar çekmektedir. "Karıyı kocadan, çocuğu anadan, babadan eden Almanya, ardında yıkılmış yuvalar, gözyaşları bırakır. Ama gene de herkes bu gözyaşlarını dökmeye hazırdır." (Gitlemez, 1979:79) Bu dönemi anlatan öykü ve romanlarımız yukarıda sıralanan olaylar ekseninde kurulmuştur. Geride kalan ailelerde görülen ortak özellik mutsuzluk ve huzursuzluktur. Bu aileler bırakıldıkları biçimler çerçevesinde değişimlere uğrar. Aile, ya olduğu gibi bırakılır ya da birlikte yurt dışına götürülür. Veyahut da büyüklerin himayesinde geride bırakılanlar sınıfını oluştururlar. Özellikle eşler için geride kalmak zordur: "Burada kalmak zordu. Ama evin işlerini, dış işleri kaynatam yapıyordu. Beyim para gönderiyordu kayın babama. O da bir ev için harcıyordu. Ama ev hâli bu ya, çeşitli geçimsizlikler oluyor. Bizim de geçimsizlik çıktı kayınbabamla aramda. Aldı beni kendi babama götürdü. Haliyle bizimki de razı olmadı orada kalmama. 'Yanıma gel!' dedi. Babam Almanya'ya göndermek istemedi. Ben de babamı reddederek 'Beni yanına aldırırsan gelirim' dedim. İstetti beni. Çocuklarla birlikte gittim." (Gitlemez, 1980:75) Böylece Almanya hasreti bir nebze olsun azalır. Ama yine geride kalanların acıları bitmez. Sadece eşler değil bazen bir yağındaki yavrular bile geride bırakılır. Uzun süren bekleyişte bir yabancılaşma ve soğukluk başlar. Çocuk, artık ana-babasını tanımaz olur. Geride kalanlar daima üzüntülü ve hastadırlar. Yurt dışına göç edenlerin

bütün amaçları çocuklarına bir *dikili* ağaç bırakabilmektir. "Sözü edilsin istemiyorum hiç. Gözlerim doluyor her hatırlayıpta. Yavrumuzu göremiyoruz, çocukluğunu yaşatamadık, sevededik bile. Daha doğrusu sevinemedik bile dünyaya geldiğine. Hemen 'Ne yapacağız' derdine düştük. Dışarıda hiç mi hiç olmazdı, çalışıyoruz ikimiz de. Birimiz çalışsa, boğazımızı bile doyuramayız ki! Üç beş kuruş biriktirip ev, dükkân almak istiyoruz tabii. Ne yapalım, bağrımıza taş bastık, anneanneye getirdik. Daha bir yaşındaydı. O gün bu gün burada anneannenin yanında. O da bizim cezamızı çekiyor. Bana, babasına da öyle ya, en çok dokunan yavrumuzun bizi hiç tanımaması. İnsan bir hoş oluyor. Çocuğunu görüyor, bağrına basmak istiyorsun, kaçıyor senden (...) nereden geldi bu gurbetlik Allah'ım, çocuğuma yabancı etti beni, ikimizi de. Hepsi üç beş kuruş paraya bunların. Çocuğa bir *dikili* ağaç bırakalım diye." (Gitmez, 1980:79) Eserlerde dile getirilen bütün bu sıkıntılara katlanılır ve hep gelecek güzel günlerin hayali kurulur.

Yurtdışından Dönerler

Geriye dönerleri Tarık Dursun K.'nin 'Kayabaşı Uygurluğu'nda görebiliyoruz. İnanıncılığı az olmasına rağmen 'Dönerler'i işlemesi yönüyle bu roman önemlidir. Bu romanın, dış göçü anlatan diğer romanlardan çok belirgin bir farkı vardır. Yazar, ülkemize dönüş yapan işçilerimizin yapay bir uygarlık kurduklarını bilim-kurgu ve mizah ile romanlaştırmıştır. Romanda Türk işçilerinin Almanya'da yaşadığı zorluklar, ağır işçilik, dışlanmalar, ailelerin dağılması, geriye dönerlerin uyumsuzluk problemleri, Kayabaşılıların gazeteciyle konuşmalarında gösterilmektedir. Bu görüşmelerin birisinde Seyit Ali Hacıbaşoğlu ile röportaj yapılır. Onun anlattığına göre "...Almanya'ya giden ilk kişi, her işte ilk olan Ali Asker'dir. İlk gidiş tarihi ise birinci ihtilâl sonlandır." (Tarık Dursun, 1980:17) Almanya ile Türkiye arasındaki işçi göçü anlaşmasının tarihi ise 1961'dir. Bu tarih, 1961'de yapılan ihtilâle denk gelen bir zaman dilimidir.

"Kayabaşı Uygurluğu'nun Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü" gerçekte olmamış, fakat olabilecek bir noktaya dikkat çeker: kesin geri dönüş: "Yabancı işçilerin önüne iki seçenek konulacak; ya o ülkede kalıp o ülkenin vatandaşı olması ya da çekip gitmesi istenecektir. Çekip gittiğinde ne olacaktır peki? Yabancılaşmaya karşı giderek direnci kırılan insanımız, nasıl bir insan olarak yeniden aramıza katılacaktır?" (Tarık Dursun, 1981:165) Kayabaşı Uygurluğu'nun Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü, yan bilim-kurgu, yan mizahla karışık bir üslupla bu sorunlara cevap bulmaya çalışır. Geriye dönerler kendilerini bir boşlukta bulurlar. Yoğun iş ortamından Anadolu'nun uçsuz bucaksız ve sessiz ovasına döner işçilerimiz birikmiş paralarıyla neler yapabileceklerini düşünürler. 'Köyde Gökdelen' adlı öyküde Almanya'dan döner Osman, köyüne yedi katlı koca bir apartman yaptırır. Ama herkes bu kule üstümüze devrilir, diyerek orada oturmak istemez: "Osman'ın yedi katlı koca evi bitti bitmesine. Beklenenden de fazla

oldu etkisi. Gel gelelim asıl dert ondan sonra başladı. Kim oturacak bu yedi katlı evde? Osman, önce kendi ailesini yerleştirdi. 'En üst katta siz oturun' dedi kansasına. Ama Şerife 'Ben korkarım, yel vurdukça fildir fildir sallanıyor ora' dedi. En alt kata yerleşti. (...) Köylü: 'Vay şeytan kulesi vay, başımıza devriliverir' diye evin yakınına bile gelmez oldu...' (Pazarkaya, 1977:102) Osman adlı göçmen işçi aslında bu binayı sadece içerisinde oturmak için yaptırmamıştır. İşçi olarak Almanya'ya gitmeden evvel köye zengin olarak dönüp kendisine *Sümüklü Osman* diyenlere bir şeyleri ispat etmek ve köyün ağasına haddini bildirmek için yaptırmış ve eziklik duygusuyla yaptırdığı apartman onun maddi kaynağının bitmesine neden olmuştur. Bu öykü vasıtasıyla yazar bize, *geriye dönenlerin* psikolojik durumlarını ve hangi ruhsal durumla ülkeye dönüş yaptıkları hakkında bir fikir vermiş olmaktadır.

Almanya'dan dönen işçilerde bazen psikolojik sorunlar gözlemlenir. Batı'nın yorucu iş ortamından çılap ülkeye dönen işçilerde boş oturmak rahatsızlık verir. Bir öyküde *Doktor*, ülkesine dönen *Emekli Ferhat'a* şöyle der: "Arkadaş, sen sıkılıyorsun. İki yılı aşkın bir süredir boş geziyorsun. Bu da seni bunalıyor. Bana sorarsan kendini oyalayacak bir işin ucundan tut." (Dayıoğlu, 1986:174) Ama Ferhat'ın psikolojisi bozulmuştur bir kere. Kanasına bağırır: "Ben gurbette ezilmekten, sinmekten bezdim. Bir de burada sizlere mi eyvallah diyeceğim? Kimse kaşmasın bana. Aklıma ne esti onu yapacağım. Bağımaksa bağımak, odama kapanmak, başımı alıp gezmelere gitmek, içimin çektiğini yemek... Gönülüm hoşsa aha şöyle göbek bile atarım... diyerek bir sağa bir sola göbek atmaya başladı." (Dayıoğlu, 1986:166) Romanlarda gurbette ezilen işçi, ezen konumuna gelerek kansasına, çocuklarına, her gün baskı yapar. Sadece Ferhat değil diğer dönen işçilerde de aynı problemler görülür: "Bunlar, Almanya'da çalışıp da burada çalışmamasından kaynaklanan sorunlardır. Kendisi, Almanya'da yirmi iki yıl çalıştı. Şimdi evde oturuyor. Bize 'Yapacak iş bulamıyorum' diye yakınıyor. Biraz da bunalıma girdi bu yüzden. Çünkü Almanya'da sabah saat altıda evden çıkardı. Gün boyu fabrikada çalışır, akşam sekizde dönerdi. Şimdi 'O günleri arıyorum' diyor. Çalışmanın değerini buraya gelince anladı." (Dayıoğlu, 1986:223) Dönen işçiler huzurlu yaşayıp mutlu olacaklarını hayal ederken maddi rahatlamışlık onlara huzur vermemiş aksine Almanya'nın yorucu ama mutlu, düzenli hayatını aratır olmuştur.

Sonuç

Dış göç olgusu edebiyatımızı bir dönem çok derinden etkilemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan yazınsal ürünlerde dış göçün perde arkasını görüyoruz. Özellikle Almanya ekseninde değerlendirdiğimiz dış göç hâdisesi ve bu hâdisenin içyüzünü edebî eserlerimiz vasıtasıyla tanıyabiliyoruz.

Dış göç konusu günümüzde güncelliğini kaybetmiş durumdadır. Avrupa eksenli bir dış göçü bugün Avrupa Birliği'ne girmekle beraber hayal edenler geçmişte Almanya'ya gidenlerin yaşadıklarından habersiz kişilerdir. Dış göçü, geçmişimize

dönüp inceleyerek geleceğe ışık tutmak istedik. İncelememize önce dış göçün tarihi serüvenini vermekle başladık. Ardından yola çıkış serüvenini inceledik. Avrupa'ya yasal yollarla gidemeyenlerin paralı evlilik dâhil olmak üzere her türlü yola başvurduklarını ve bu uğurda çekilen sıkıntıları gözler önüne serdik. "*Gidenler ve Geriye Dönerler*" ise incelemelerimize temel teşkil etti. Ama "*Dönmeyenler*" konusunu ve Almanya'da kalan "*İkinci kuşak*" incelemedik. Orada kalanların çocukları üçüncü kuşakı oluşturmuşlardır. Bunlar başlı başına "*Göçmen*" olarak kalmışlardır. Ama görülen o ki yurt dışındaki üçüncü kuşağın sorunlarının ana-babalarınınkini çoktan aştığı bilinen bir olaydır. Bugün bile Avrupa'da yaşayan yüz binlerce Türk göçmeninin sorunları bitmeyecek gibi görünmektedir. Gurbette okutulmayıp işçi olarak büyütülen çocuklar eskiden olduğu gibi bugün de ülkeye dönmek istememektedirler: "Ben geldiğimde beş yaşımı doldurmuştum. On yıldır buradayım, kardeşlerim Berlin doğumlu. Şimdi benim gurbetim nere, sılam nere? Babamın gurbeti benim sılam oldu. Benim sılam, babamın hâlâ gurbeti." (Ören, 1980:240) Üçüncü kuşağın yazınıma yansması daha sonra ortaya çıkacak gibi görünmektedir. Ama özellikle Alman yazınında daha da etkili olacağını düşünmekteyiz. Avrupa'da giderek artan Türk nüfusunun Almanya merkezli Avrupa ülkelerine sadece ekonomik bağlamda değil edebî sahada da etki edeceğini düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA:

- ABADAN, N., *Batı Almanya'daki Türk İşçileri ve Sorunları*, DPT Yay. Ankara, 1964
 ABADAN, N., *Turkish Migration to Europe (1960-1975)* Ankara, 1976
 ADEM, M., *Dünya Çocuk Yılında Yurtdışındaki Türk Çocuklarının Eğitim Sorunları Seminerinin Değerlendirilmesi*, AÜEF, Ankara, 1965, s. 73-77.
 AĞAOĞLU, Adalet, *Fikrimin İnce Güllü*, Remzi Kitabevi, Ankara, 1977
 AKÇAM, Dursun, *Almanya'nın Zencileri*, yazı dizisi, *Cumhuriyet*, 26.05.1978
 BAHADINLI, Yusuf Ziyâ, *Haçça Büyüdü Hatış Oldu*, Yeni Dünya Yay. İstanbul, 1978
 ÇEVİKSOY, Osman, *Duvarın Öte Yanı*, Ankara, 1985
 DAL, Günday, E-5, Milliyet Yay. İstanbul, 1979
 DAYIOĞLU, Gülten, *Geride Kalanlar*, Altın Kitaplar Yay. Ankara, 1986
 DAYIOĞLU, Gülten, *Geride Dönerler*, Altın Kitaplar Yay. Ankara, 1986
 DURSUN, K., Tank, *Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep*, Koza Yay. Ankara, 1976
 DURSUN, K., Tank, *Kayabaşı Uygarlığının Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980
 FÜRÜZAN, *Berlin'in Nar Çiçeği*, Can Yay. İstanbul 1988
 FÜRÜZAN, *Yeni Konuklar*, Bilgi Yay. Ankara, 1977
 GİTMEZ, Ali Sadı, *Dış Göç Öyküsü*, Maya Yay. Ankara, 1979
 GİTMEZ, Ali Sadı, *Yurtdışına İşçi Göçü ve Geri Dönüşler*, İstanbul, 1982
 LİVANELLİ, Ö., Zulfü, *Arafatta Bir Çocuk*, Cem Yay. İstanbul, 1978

- NARLI, Mehmet, *Almanya'ya Göçün Türk Romanına Yansımaları*, Hece Aylık Edebiyat Dergisi, yıl: 6 Sayı: 65/66/67, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002 Ankara
- ÖREN, Aras, *Berlin Üçlemesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980
- ÖREN, Aras, *Berlin Savigny Platz*, 1993
- ÖZGENTÜRK, İgal, 'Almanya Bugün' Gezi Notları, *Cumhuriyet*, 31.12.1979
- PAZARKAYA, Yüksel, *Oturma İzni*, Derinlik Yay. İstanbul, 1977
- PAZARKAYA, Yüksel, Kökleri Boşlukta Çocuklar, *Ufuk Kültür*, Kültür Bak., Nisan 1979, sayı 4, s. 185-199
- SAYAR, Abbas, *Dik Bayır*, Cem Yay., İstanbul, 1977
- ÜSTÜN, Nevzat, *Almanya Beyleri / Partekiz'in Bahçeleri*, Çağdaş Yay. İstanbul, 1975
- YILDIZ, Bekir, *Alman Ekmeği*, Cem Yay. İstanbul, 1975

AVRUPA BİRLİĞİ EKSENİNDE DIŞ GÖÇÜN TÜRK EDEBİYATINA YANSIMASI

Özet

Avrupa Birliğine girmeye çalıştığımız bu günlerde dış göç yaşamış olan milletimizin bu tecrübeleri günümüzde unutulmuş durumdadır. Almanya eksenli dış göç, toplumumuzu bir dönem derinden etkilemiştir. Edebi eserlerimiz dış göçe ayna tutmuş ve hem gidenler hem de geride kalanların durumları farklı kesitler halinde roman ve hikâyelerimizde yerini almıştır. Dış göçün halkımız üzerindeki olumsuz etkileri hâlâ devam etmektedir. Geçmişte yaşanan dış göçü edebî eserlerimiz vasıtasıyla hatırlamak gelecekte karşılaşılabileceğimiz benzer sorunları çözmemize yardımcı olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Avrupa Birliği hayali ve dış göç, gidenler, geride kalanlar, dönenler.

THE REFLECTION OF FOREIGN IMMIGRATION TO T URKISH LITERATURE IN AXIS OF EUROPEAN UNION

Abstract

The experience of our nation who have lived out-migration is today forgotten in last days try to enter the European Union. Out-migration in Germany-axis had influenced our society deeply once upon a time. Our literature has reflected foreign migration and the status of both the survivors and those who went has taken place in our novels and stories in different sections. Bad effects of the out - migration on our people still continue. To remember the out-migration in the past through our literary works will help us to solve similar problems we can encounter in the future.

Key Words: The dream of European Union and out - migration, those who went, back rest, those who return.

Azerbaycan-Türk Müziğinden Kesitler

Naile Ağababa*

Azerbaycan-Türk tarih, bilim ve kültürünü öğrenmek için geçmişten günümüze harcanan çaba, ciddi bir toplam oluşturmaktadır. Ama müziğimizin tarihini araştırmak için bu yeterli değildir. Bu anlamda Ortaçağda Azerbaycan müzik tarihinin araştırılmasına ışık tutan her bir çalışma, her bir olgu araştırmacı için büyük bir öneme sahiptir.

Sunduğumuz bu çalışma Azerbaycan müzik tarihinde önemli rolü olan ünlü devlet adamı ve şair Şah İsmail Hatai'nin yaratıcılığını araştırmaktadır. Şah unvanı arkasından güzel şiirler yazan heyecanlı şairi, büyük düşünürü, siyaset adamını tanımak uzun süre zor oldu. Ülkemizin yaşadığı ağır sınav yıllarında ideolojik şüphe ve buluşlar döneminde oluşan düşünceler artık önemini kaybetmiş ve dönemin karanlığında kalmıştır. Hatai ve onun kişiliği hakkında yeni fikirler oluşmuş, bu büyük şahsiyetin tarihimizdeki ve kültürümüzdeki gerçek önemi ortaya çıkmıştır.

Hatai'nin edebiyatımızda klasik şiirdeki yeri belirlenmiştir. Ama biz dikkatimizi Hatai'nin hayatının araştırılmaması kısmına yönelttik. Fikrimizce, Hatai'nin müzik tarihimizdeki rolü objektif değerlendirilmemiştir. Hatai'nin yaratıcılığını araştıran uzmanlar, kısmen onun kültürel çalışmalarına değinseler de, bu konuda ayrıntılı çalışma henüz yapılmamıştır. Tarafımızdan sunulan bilgiler Azerbaycan Bilimler Akademisi Elyazmalar Enstitüsünde korunan kitaplardan alınmıştır.

Malumdur ki, XVI yüzyılda Şah İsmail Hatai 12 yaşında yandaşlarının yardımıyla güçlü bir devlet kurdu ve bu devlet bölgenin haritasını değiştirdi.

*Doç.Dr., Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

Küçük hanlıklara ayrılmış halkı birleştirmek, birleşik Azerbaycan devletini kurmak ve Azerbaycan Türkçesini devlet dili ilan etmek Hatai'nin hizmetlerindedir. O, Arapça'nın, daha sonra ise Farsça'nın egemenliğine son verdi ve şiirleriyle Azerbaycan Türkçesinin gelişmesini sağladı. Onun kültür alanındaki katkıları üstün vatandaşlık duygularının meyvesidir.

Şah İsmail Hatai, iktidarı yıllarında ünlü şair, ressam, hattat, bilim adamlarını saraya davet etmiş, onların sanatının gelişmesi için onlara tüm olanakları sunmuştur. Ünlü bilim adamı Mirza Abbaski bu konuda şöyle yazar: "*Şah İsmail Hatai'nin iktidarı döneminde doğmuş edebiyatımızın birçok temsilcisi Melikü's-Şuara cemiyetinin birçok üyesi başta olmakla hattatlar, ressamlar devlet maaşına bağlanmışlardı.*" (Kerimov, I, S. 2, s. 43)

Şah İsmail Hatai, yurtdışına sürgün edilmiş bilim adamları, şair ve sanatçıları vatana geri getirir ve himayesine alır. Onun döneminde bilim ve sanat adamlarının yurtdışına göçü önlenmiştir.

916/1510 yılında Hatai, Horasan, Herat, Bedaşşan, Kandahar ve Kabulistanı aldı ve o yılın kışını bahara kadar Herat'ta "Baki Cahanan" kalesinde geçirdi. Bu konuda "Cahanarayı Şah İsmail Safevi" tarihi vakayinamesinde bilgi verilmiştir. O, "Baki Cahana" kalesinde devlet işleriyle meşgul olur, şairleri ve bilim adamlarını toplayıp meclisler düzenler, onlarla fikir alışverişinde bulunurdu. Daha sonra onların çoğunu Tebriz'e yolluyordu. Bu tür delilleri artırmak olanaklıdır. Bizim merak ettiğimiz müzik konusundaki gerçeklerdir.

Şah İsmail Hatai'nin müziğe olan ilgisi tesadüfi değildir. Bunu özellikle vurgulamak istiyoruz. Onun dedeleri Şeyh Cüneyt ve Uzun Hasan, babası Şeyh Haydar bu konuda değerli çalışmalar yapmışlar. Şah İsmail dedelerinin ve babasının devamcısı olmuştur. Yeri gelmişken ünlü sanat adamı Latif Kerimov'un sözlerini hatırlamak gerekir: "Farmer yazmıştır ki, Cahartarı Safevi Şeyh Haydar keşf etmiştir." (Kerimov, S. 2, s. 43)

Şah İsmail babasını yedi yaşında kaybetmesine rağmen, ailede ve bulunduğu ortamda müziğe karşı sevgi görmüştür. Bu ilgi onun gelecek yaşamında her zaman yer almıştır. Ergin yaşında ülkeyi başarıyla yönetmesine karşın kültür tarihimize de katkısı büyük olmuştur.

Ortaçağda müzik üç yönde geliyordu:

1. Müzisyenler Kuran ayetlerini okudukları zaman makamları kullanırlardı.
2. Halk müziğinden farklı olan saray müziği mevcuttu.
3. Günümüze ulaşan halk müziği yaygındı.

Şah İsmail Hatai'nin sarayında bilimin ve sanatın bütün dallarıyla beraber halk sanatı da özel ilgi görüyordu. Komşu ülkelerin hükümdarları Şah İsmail'in müziğe,

sanata ve şaire olan sevgisini görüp ona pahalı hediyelerle birlikte değerli sanatçıları da gönderiyorlardı. Örneğin 1504 yılında Sultan Hüseyin Baygara, Şah İsmail'e Herat'tan pahalı hediyeler getiren elçilerle birlikte bir grup sanatçı ve dansçılar da göndermişti. Bu saray sanatçı ve dansözleri, Şah İsmail'in zevkine uygun değildi, ama onları geri çevirmemiş ve sarayda kalmalarına izin vermişti. Bu müzisyenler Şah İsmail'in sarayındaki müzisyenlere benzemiyorlardı. Şah İsmail kendi zevkini ve müziğe bakışını sergilemek için Herat'a bir grup müzisyen gönderdi.

Şah İsmail Hatai'nin sarayında sanatın yeni türleri oluyordu. Bunu kanıtlamak için müzisyenlerin ve sanatçıların takımlar oluşturduklarını ve bu takımların şefleri olduğunu söylemek yeterlidir. Bu amaçla Kelenterler (takım şefleri) atanırdı ve bu konuda fermanlar verilirdi. Sarayda en iyi sanatçılara yüksek unvan olan "Ozanhan" unvanı veriliyordu. Ozanhan en yüksek unvan idi ve bu unvanı almak için sanatın belli kademelerine ulaşmak gerekirdi.

Şarkı söylemek dışında ozanlar Şah İsmail'in yürüyüşlerine de katılıyorlardı. Mirze Abbasi şöyle yazar: *"Ozanlar askeri üniformada, omuzlarında kaplan kürkü, bellerinde kılıç, ellerinde çakur - saz yürüyüşlerde bulunur, şavaşır ve savaşlar arası sakin zamanlarda destanlar anlatıp çalarlardı. Ozan - şarkıcılar ordunun askerlerini şarkılarıyla ruhlandırır, savaş zamanı çakur - sazlarda çaldıkları güzel müzikleriyle askerlerin dövüş kabiliyetini yükseltir, zaferle olan inançlarını pekiştirirlerdi. Askerler büyük hevesle düşmanın üzerine yürüyor ve zaferle dönüyorlardı."* (Kerimov, S. 2, s. 43)

Şah İsmail'in ordusunda ozanlar dışında nakkarahanlar, yani çağdaş anlamda orkestralar da vardı. Onlar da orduya yürüyüşlerde eşlik ediyorlardı. Nakkarahanlar - telli, nefesli aletlerle çalan ve davulculardan oluşan bir takım idi. Bu, o dönem için çok ilginç bir olgu idi ve özel bir araştırma gerektirir. Bu orkestralar, ozanlar gibi, halk bayramlarına katılır, aşk ve kahramanlık konusunda destanlar söyler, halk sanatçıları sıfatıyla iyilik ve kötülük konusunda şarkılar okurlardı. Dövüş zamanı nakkarahanlar askerlerin moralini yükselten ve dövüşün sonuna kadar koruyan Cengi (askeri marş) ifa ederlerdi. Develerin sırtına yerleştirilmiş vurmali aletler gök gürültüsüne benzer sesler çıkararak düşmanı korkuturdu.

Şah İsmail'in kültür alanındaki üstün katkıları çok yönlüdür. O, sanatın tüm türlerine büyük ilgi gösterir, halk sanatının gelişmesi için elinden geleni yapardı. Ortaçağ kaynaklarından edindiğimiz bilgiye göre şair olan Şah İsmail halk gösterilerine büyük merak gösterir, bu tiyatroların gelişmesini dikkatle takip eder ve kendisi bu gösterileri büyük bir neşeyle izlerdi. Oyunların içeriği halk destanları ve masallardan alınırdı. ("Kurt oyunu", "Kosa - Kosa", "Geyiklerin oyunu"). Bu tiyatro oyunları müzik eşliğinde sergileniyordu. Bu da bizim merakımıza neden oluyor. Kendisinde orkestra müziği eşliğinde halk gösterilerini barındıran bu yeni tür halk müzikalinin sanatın yeni bir şekli gibi varlığı halkımızın tarihinde önemli bir olgudur. Orkestralar ceng, ud, berbet, ney ve sinç gibi müzik aletlerinden oluşuyordu. Çağdaş tiyatro müziğinin

köklerini bu halk gösterilerinin müziğinde aramak gerekmektedir. Seyidağa Onunlahi Gobustan dergisindeki makalesinde şöyle yazar: "Venedik'li bir tüccar Şah İsmail Hatai'nin her gün Tebriz şehrindeki bir meydana sergilenen halk tiyatrosu oyununu izlediğini görmüştür." Bu olgu Şah İsmail'in halk sanatına olan büyük ilgisi konusundaki fikrimizi onaylar niteliktedir.

Şair Hatai yaratıcılığında ozan müziğine büyük yer vermiş, aşıklar için şiirler ve ustadnameler yazmıştır. Bu şiir ve ustadnameler âşık ezgileri ve şarkıları üslubundadır. O dönemin ünlü âşıkları bu şiirleri büyük bir ustalıklı söylemişler. Bu fikri Abbaskulu Ağa Bakıhanov *Gülüstani – İrem eserinde şöyle açıklar: "Onun Şah Hatai mahlasıyla yazdığı güzel şiirler günümüze halk arasında çok popülerdir."* Bakıhanov, s. 23). Prof. Dr. A. Mehmetov şöyle yazar:

"Hatai şiirlerinin popülerliği Azerbaycan aşıklarının bu şiirleri yüzyıllar boyunca söylemesi ve günümüze kadar yaşatmalarındadır. Halk şiiri ruhunda yazılmış bu şiirler insanlar arasında hızla yaygınlaşır, Aruz vezrinde yazılmış şiirler ise sadece eğitim görmüş insanlar tarafından okunur ve makam söyleye bilen müzisyenler tarafından ila edilirdi. Göşmeler ise âşık müziğine uygundur ve aşıklar onları ülkenin sınırları dışında bile söylerler. Kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla Hatai'nin kafiyeli şiirleri sadece Azerbaycan'da değil, Türkiye, İran ve Irak'ta da ünlü idi. Onun "nefeslerinin" çok yaygınlaşması halk ozanları ve aşıklarının sanatıyla izah edilir. Onlar halkın geleneklerini çok iyi biliyor ve şiirin halka ulaştırmak istediği düşüncelerini çok iyi anlata biliyorlardı." (Mehmetov, s. 57)

Ünlü bilim adamı Mehmet Cafer Caferov eserlerinde bu fikri onaylar: "Müzik ve melodi duygusu başka halkların şiirinde olduğu gibi Azerbaycan şiirinde de mevcuttur ve şiirin ritmi derin hisler yaratmak açısından önemli bir etkidir. Bu anlamda şiirlerimizin yaratıcılığına dikkatle bakarsak, onların şiirlerinin soru ünlem işaretli cümlelerle başladığını görürüz. Bu cümleler müzik vurgusu yaratır. Fuzuli, Nesimi, Hatai ve Vagif'in şiirleri, "Koroğlu" destanının dörtlükleri, âşık şiirlerinin çoğu müzik vurgulu satırlarla başlar." (Caferov, s. 168)

Söylediklerimizden Hatai'nin şiirlerinin âşık müziğine ve şiirine etkisini ayrıca ve derinlemesine araştırmak gerektiği sonucuna varılabilir.

Küçük yaşlarından Şah İsmail âşık şiirinden ve müziğinden çok şey öğrenmiş, kendisi de saz ve çakur çalmıştır. "Sazım" şiirinde şair halk müziği, özellikle âşık müziğine hakim olmanın insanın şekillenmesinde büyük rolü olduğunu söyler ve kendisini örnek göstererek başkalarının da bu sanata vakıf olmasını ister.

Şah İsmail Hatai, Azerbaycan edebiyatı temsilcilerine, özellikle âşıklara sahip çıkardı. Edebiyat tarihinden bildiğimiz gibi bu nedenle halk edebiyatı, özellikle âşık şiiri XVI yüzyılda çok gelişmiş, doruğa ulaşmıştır. Devlet adamı ve düşünürün müziğe, şiire, sanata ve genellikle kültüre olan bu bağlılığı onların gelecekte de gelişmesine

neden olmuştu. Ortaçağ kaynaklarından öğrendiğimiz gibi onun birçok çağdaşı tüm Doğuda ünlü kültür ve bilim adamı olmuşlardı ve bu olgu bizim göğsümüzü kabartıyor.

Ortaçağda saray müzisyenleri halk müziğine özel ilgi düymayı gerekli görmüyorlardı, ama Şah İsmail Hatai'nin sarayında halk müziği büyük ilgi görüyordu. Bu konuda A. Mehmetov şöyle yazar:

"Ortaçağda saray müzisyenleri halk müziğiyle ilgilenmezlerdi, ama Safevîler'in hakimiyeti döneminde halk müziğine ve edebiyatına – destanlara ve masallara özel ilgi vardı. Örneğin çok yaygın olan Azerbaycan halk şair-varaklar saraya da nüfus edebilmişti. Edebiyat meclislerinde girin bu türü olan "Has-pesend" Şah İsmail'in çok hoşuna gidiyordu. Sam Mirza'nın ve Sadık bin Avşar'ın edebiyat antolojilerinde Şah İsmail'in sarayında bilim, adam, sanatçı ve müzisyenlerin bu düşünceye bağlı olduklarını ve aynı ülkü etrafında birleştiklerini söyleyebiliriz." Mehmetov, s. 67]

Mehmetov'un kitabında o çağın birçok ünlü bilim adamı ve sanatçısının adları belirtilmiştir: Hacı Cemalettin Tebrizi, Amir Sadrettin Tebrizi, Molla Hüseyin Erdebili, Mahmut Şah Deylemi, Mirza Kani Ordubadi, Maksut Bey Molla İbrahim Tebrizi, Hüseyinkulu Mirza, Yusuf Bey Ha'yyami, Budak Bey, Süseni Bey, Pirkulu Bey, Muhammet Şemsi, Şahkulu Bey Salehi, Kırani Peri Peykar Fikari, Penahi Hakim Badi Tebrizi, Şerifi Tebrizi ve diğerleri. Bu bilim adamlarının ikisi dönemlerinin ünlü müzisyenleriydi.

Açıkladığımız kaynaklardan öğrendiğimiz kadıyla Safevîlerin sarayında Dura Bey Kırani ve Peri Peykar adlı ünlü müzisyenler yaşamışlar. Onlar aynı zamanda çok güzel aşk şiirleri yazmışlar ve birçok tasnifin bestecisidirler.

Kısa bir hayat sürmesine rağmen Şah İsmail Hatai (1487- 1524), halka büyük hizmetler verdiği için onun sevgi ve saygısını kazanmıştır. Âşıklar halkın aynasıdır, onlar halkın hüznü ve acısını, sevinç ve neşesini yansıtır. XVI yüzyılda onlar Şah İsmail'i halkın hafızasında yaşatan bir destan bestelemişler. Bu destan maalesef günümüze sadece parçalar hâlinde ulaşabilmıştır. Bu destanda aynı zamanda ilgi uyandıran tarihi olaylar da vardır. XVI yüzyılın Azerbaycan âşık şiirinin ünlü temsilcilerinden biri Âşık Kurbanî Şah İsmail'i kendi öğretmeni olarak görmüştür. Mikayıl Azafli'nin yazdığına göre Âşık Kurbanî Şah İsmail'e "Ola" başlıklı bir kaside yazmıştır. Bu kaside günümüzde "Başdivani", "Meclisdivani" veya "Şah Hatai" başlığıyla ünlüdür. Bu kaside günümüzde âşıklar tarafından âşk toplantılarının açılışlarında söylenir ve halkımızın iki büyük oğlunun kahramanlık ve bilgeliğini metheder, bundan dolayı da "Meclisi divani" diye adlanır.

Türk şiirinin iftiharını, büyük şair Fuzuli de Şah İsmail'in üstün yararlılığını yüksek değerlendirmiştir. Doğası gereği adil ve gururlu olan Fuzuli iktidardan korkmaz, herkese eşit muamele yapardı. "Şikayetname", "Bengü-Bade" ve "Sohbetül Esmar" adlı

eserlerinde despot ve akılsız hükümdarları yargılar. Ama "Bengü-Bade" eserinin girişinde Şah İsmail'e övgü dolu bir şiir yazar. Onun ülkede reformlar yapma kabiliyetini, aklını ve sanata olan sevgisini metih eder. Ünlü söz ustası, şair, filozof Mir Muhsin Nevvab "Vüzuht-İ-Arkam" eserinde "Şah Hatai" adında bir müzik eseri dinlediğini yazar. Halkımızın zengin müzik hazinesi olan makamlarda Hatai'nin ismi ebedileştirilmiştir. Örneğin "Bayatı Gacar" makamında "Şah Hatai" bölümü vardır.

Çağdaş Azerbaycan bestecisi Müslim Magomayev "Şah İsmail" operasına bestelemiştir.

Bu makalenin yazılma amacı müzisyenlerin, araştırmacıların ve sanatçıların dikkatini XVI yüzyılda Azerbaycan halkının Şah İsmail Hatai ile olgunlaşan müzik tarihine çekmek ve bu konuda eserlerin yazılmasına, bu konunun araştırılmasına çığır açmaktır.

KAYNAKÇA

- BAKİHANOV, A. (1951), Gülüstanı - İrem, Bakü, s.100.
 CAHANARAYI ŞAH İSMAYİL SEFEVİ
 CAFEROV, M.C. (1959), Fuzuli Düşünür", Bakü, s. 168-170.
 KERİMOV, L. (1942), Ruzigare - nov dergisi, 5 2, s. 43.
 MEHMEDOV A. (1961), Şah İsmayil Hatai, Bakü, s. 93
 NEVVAB MİR MUHSİN, Vüzuht-İ-Arkam.

Özet

Sunduğumuz bu çalışma, Azerbaycan müzik tarihinde önemli toplumsal ve düzenleyici rolü olan ünlü devlet adamı ve şair Şah İsmail Hatai'nin faaliyetinin araştırılmasına adanmıştır. Şah İsmail Hatai, iktidarı yıllarında ünlü şair, ressam, hattat ve bilim adamlarını saraya davet etmiş ve onların sanatının gelişmesi için tüm olanaklarını sağlamıştır. Müzisyenlerin ve sanatçıların takımlar oluşturduklarını ve onları kontrol edenlerin olduğunu söylemek yeterlidir. Bu amaçla Kelenterler (takım başkanları) atanırdı ve bu konuda fermanlar veriliyordu. Sarayda en iyi sanatçılara yüksek unvan olan "Ozanhan" adı veriliyordu. Ozanhan en yüksek unvan idi ve bu unvanı almak için sanatın belli kademelerine ulaşmak gerekiyordu. Şah İsmail'in ordusunda ozanlar dışında nakkarahanlar, yani çağdaş anlamda orkestralar da vardı. Onlar da orduya yürüyüşleri sırasında eşlik ediyorlardı. Nakkarahanlar - telli, nefesli aletlerde çalan müzisyenlerden ve davulculardan oluşan bir takım idi. Bu, o dönem için çok ilginç bir olgu idi ve bu olgu, özel bir araştırma gerektirir. Bu orkestralar ozanlar gibi halk bayramlarına katılır, aşk ve kahramanlık konusunda destanlar söyler,

halk sanatçıları sıfatıyla iyilik ve kötülük konusunda şarkılar okurlardı. Ortaçağ kaynaklarından edindiğimiz bilgiye göre şair olan Şah İsmail halk gösterilerine büyük merak gösterir, bu tiyatroların gelişmesini dikkatle takip eder ve kendisi bu gösterileri büyük bir neşeye izlerdi. Oyunların içeriği halk destanları ve masallardan alınırdı. ("Kurt oyunu", "Kosa – Kosa", "Geyiklerin oyunu"). Bu tiyatro oyunları müzik eşliğinde sergileniyordu. Bu da bizim merakımıza neden oluyor. Kendisinde orkestra müziği eşliğinde halk gösterilerini barındıran bu yeni tür halk müzikalinin sanatın yeni bir şekli gibi varlığı halkımızın tarihinde önemli bir olgudur. Orkestralar ceng, ud, berbet, ney ve sinç gibi müzik aletlerinden oluşuyordu. Çağdaş tiyatro müziğinin köklerini bu halk gösterilerinin müziğinde aramak lazımdır.

Anahtar kelimeler: Ortaçağ Azerbaycan-Türk müziği, Şah İsmail Hatai, İlk Orkestralar, Şehir tiyatroları.

Abstract


Şah İsmail was also a prolific Sufi poet and wrote under the pen name Khatai. He wrote in the Turkish language and in the Persian language. His *divân*, or collected poems, numbers about 400 ghazals, together with some 100 *qasidas* and *rubâis*, and it remains popular to this day. His surviving poetical output in Persian is much less sizeable: all that remains of his Persian verse are four bayts, or couplets, and one mukammas, a kind of poem written in cinquains. Most of the poems are concerned with love. His other serious works include the *Nasihatnâme*, a book of advice, and the unfinished *DahnÇme*, a book which extols the virtues of love.

He loved music and invited musicians, poets, painters, scholars and art critics to his palace. He gave them the enable for stimulating creative initiative. In palace gave them the rank of Ozanhan. There was the orchestra in the Shah İsmail's army. This orchestra was formed from musical instruments as ceng, ud, berbet, ney and sinj. In the streets of Tebriz were shown a plays of the street theatre. Shah İsmail liked to watch these plays. We had to search the roots of contemporary music in this plays.

Key Words: Medieval Azerbaijani –Turkish music, Shah İsmail Khatai, First Orchestras, City theatres.

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ (Aziz Nesin'in Yaşam Öyküsünde Halkbilimsel Veriler)

Aysun Çobanoğlu*

tobiyografi diğer bir adıyla özyaşamöyküsü, politika, bilim, sanat-ede-
biyat gibi alanlarda toplumun önüne çıkan kişilerin, kendi yaşamlarını
anlattıkları yazıdır. Otobiyografi ve anı türü insan yaşamlarını
anlattığı için ortak yönleri vardır. Anıdaki amaç, bir dönemi yansıtarak, o döne-
min siyasal ve toplumsal olaylarını gözler önüne sermektir. Otobiyografi ise daha
çok ben ağırlıklıdır.¹

Aziz Nesin'in, folklorik (halk bilimsel) bakış açısıyla inceleyeceğimiz "*Böyle Gelmiş Böyle Gitmez*" adlı eseri, iki türü de kapsamaktadır.

Halk bilim diğer bir deyişle folklor terimini ilk kez bağımsız bir bilim dalına ad olarak İngiliz arkeolog William J. Thoms 1846 yılında kullanır. Bir ülke ya da belirli bir bölge halkına ilişkin maddi manevi alandaki kültürel ürünleri konu eden, bunları kendine özgü yöntemleriyle derleyen, sınıflandıran, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada da bir birleşime vardırılmayı amaçlayan bir bilimdir. (Örnek, 1976:15) Halk bilimi halkın geleneklerini, göreneklerini, inanışlarını, törelerini, törenlerini, yazın ürünlerini içine alır. Karşılaştırmalar yaparak, kültürlerin geçirdiği evrimi ve değişimi, günümüzde aldığı yeni biçimi ortaya koyar. Bu anlamda geçmişle gelecek arasındaki ilişkinin kavranmasında önemli bir işlev görür.²

Türk yazınının usta kalemi Aziz Nesin, "*Böyle Gelmiş Böyle Gitmez*" adlı üç

*Ankara İİ Kültür Müdürlüğü, Folklor Araştırmacısı.

1 <http://www.gramerimiz.com>

2 http://www.turkceciiler.com/forum/forum_posts.asp?TID=501 Halkbilim (Folklor) ve Halk Edebiyatı, Metin Turan

ciltlik eserinde anılan aracılığı ile 1915'ten Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek süren tarih aralığındaki İstanbul'un sosyal yapısını çok ayrıntılı olarak gözler önüne seriyor.

Bu çalışma ile eserde geçen tarihsel süreç içindeki folklorik yapının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Eserde, halk hekimliğinden inanışlara, deyimlerden çocuk oyunlarına, sözra adabından giyim kuşama, lakaplardan mesleklere, hamam kültüründen ad koyma geleneğine ve daha birçok alt dalda halk bilimsel veriye rastlamak mümkün.

Çalışmamızda ilk olarak asıl adı Mehmet Nusret olan Aziz Nesin'in hayat hikâyesine kısaca değinip, sonrasında ise tespit ettiğimiz halk bilimsel verileri maddeler halinde belirteceğiz.

Hayat Hikâyesi

Anne ve Babası:

Annesi Hanife, Ordu ilinin eskiden Vona (Yunanca, 'burun') denilen Perşembe İlçesinin Annaç köyünde 1900'de (ya iki yıl önce ya da bir yıl sonra) doğar. Açlık, yoksulluk, üvey ana eziyetiyle iyice ezilen Hanife, Ordu'da Deniz Binbaşı Salim Bey ile İstanbullu Süreyya Hanım'a evlatlık verilir. Böylece Hanife, talihî açık olsun, işleri düzgün gitsin diye adı değiştirilerek İkbâl olur.

Babası Abdülaziz, Giresun'un Şebinkarahisar İlçesi'nin Gölve Köyü'nden Topaloşmanoğullarından Mehmet Efendi'nin oğullarındandır. Verimsiz, kısır olan Gölve toprağı, insanını gurbete yollar. Gölveliler İstanbul'da devlet dairelerinde, köşklere bahçivanlık, kapıcılık, hamallık ederler. Çoğu da İstanbul'un Boğaz semtleri, Bebek'te, Ortaköy'de iş bulur, çalışırlar. Abdülaziz de on bir yaşındayken İstanbul'a ağabeylerinin yanına giderek, çalışmaya başlar. Abdülaziz Efendi, Heybeliada'daki Bahriye Mektebinde (Deniz Lisesi) önce bahçivanbaşı sonra işe (yedirip, içirme) memurluğu yapar. Deniz Lisesi'nin müdürü de Binbaşı Salim Bey'dir.

Aziz Efendi, Salim Bey'den İkbâl'i istediğinde İkbâl onüçünde, Aziz Efendi ise otuz iki yaşındadır. Böylece, Şebinkarahisar'ın Gölve Köyü'nden Topaloşmanoğullarından Abdülaziz ile Perşembe'nin (Vona) Annaç Köyünden Hanife takma adıyla İkbâl, 1913 yılında Heybeliada'da evlenirler.

Doğumu:

Aziz Efendi ve İkbâl Hanım'ın ilk çocukları ölür. 1915 yılında Çanakkale Savaşı'nın en kızgın zamanında bir oğulları olur. Salim Bey, bebeğın adını Nusret koyar. Nusret, "yardım, başarı, üstünlük" anlamını taşımaktadır. Çanakkale Savaşı'nı kazanma dileğiyle bebeğın adı Nusret konur. Dedesinin ismi de unutulmaz, bebeğın adı Mehmet Nusret olur.

Çocukluğu:

İlk çocukluk yılları (1919-1920) Kasımpaşa'nın üstündeki Yeniçesme'de geçer.

Anılarını hatırladığı nokta bir yangınla başlar. Evlerin ahşap oluşu, elektrik kontağı, soba veya mangal alevi sıçramasıyla başlayan o dönemin yangınları felaketlerin en büyüğü olarak ilk sırada yer alır.

Çocukluğunu hiç yaşayamaz Mehmet Nusret. Diğer yaşlıları gibi, çember çevirmemiş, uçurtma uçurmamış, bilye oynamamıştır. İlk pantolonu ve ilk ayakkabıyı beş yaşındayken bir bayramda giyer. O yaşına kadar üstünde alacakara bezden bir entari, ayağında ise takunya vardır.

Sık sık ev değiştirirler. Tek odalı mekânlarda yaşam sürülür. Ancak evin sadece bir odasını kiralayacak kadar paraları vardır. Kasımpaşa, Cerrahpaşa, Süleymaniye, Vefa, Heybeliada oturdukları semtler arasındadır.

Annesi genç yaşında hastalanır. Yıllarca anlaşılmayan hastalığına nihayet teşhis konur: Verem...

Okul Hayatı

Anne ve babasının en büyük kavgası Mehmet Nusret'in nerede eğitim alacağı konusunda olur. Annesi oğlunun hükümet mektebine gitmesini ister. Babası ise hükümetten gelen her şeye karşı olduğundan, oğlunun mahalle mektebinde dini eğitim alarak yetişmesini istemektedir. Her konuda olduğu gibi bu konuda da babasının dediği olur ve mahalle mektebine yazılır. Osmanlı Devletinde dört, beş yaş arası kız ve erkek çocukların Kuran-ı Kerim öğrendikleri yerdir, mahalle mektepleri. Anadolu'da dört yaşına gelen çocukları mektebe gönderme adet iken, İstanbul'da bu yaş beş veya altı olarak kabul edilmişti.³

İlk fesi mahalle mektebine giderken giyer. Beş yaşında, rahle ya da tahta sıraların önüne bağdaş kurup oturur ve Arap harflerini öğrenmeye başlar. Beş buçuk yaşında babası ile gittiği bir teravi namazında çok güzel Kuran okuyan Ali Galip'le tanışır. Galip Amca, Arapça, Farsça, Fransızca ve yüksek matematik bilen, şiir yazan, Rûfai ve Kadiri dervişi bir adamdır. O tanışmadan sonra Mehmet Nusret eğitimini Galip Amca'dan almaya başlar. İlk olarak okuma-yazma, hüsn-ü hat (güzel yazı), hendese (matematik) öğrenmeye başlar.

Bu arada İstanbul İngilizlerin işgali altındadır.

Süleymaniye'deki evlerinin bitişiğinde bulunan mescidin yarı yıkık minaresinden öğlenleri dışında her vakit bir delikanlı ezan okur. Bu delikanlı Davutpaşa Ortaokulu son sınıfında okuyan Fevzi Ağabeydir. Mehmet Nusret Fevzi Ağabeyden çok etkilenir. Yıllar sonra subay oluşunda, Güzel Sanatlar Akademisi'ne gidip resim öğrenme isteğinde etkisi olacaktır. Fevzi Ağabey, Kanuni Sultan Süleyman İptidai Mektebi Müdürlüğüne, Mehmet Nusret'in ağzından sınava girme isteğini belirten bir dilekçe

3 <http://ansiklopedi.bilgi.com/MAHALLE-MEKTEB%C4%B0>

yazar. Dilekçesi kabul edilir. Büyük bir heyecanla girdiği imtihanı kazanır. O zaman on yaşında olan Mehmet Nusret, hükümet mektebi denilen ilkokulun üçüncü sınıfına yazılır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Kanuni Sultan Süleyman İlkokulu'nun adı değişerek İstanbul Yedinci İlkokulu olur. Okul hayatı böylece başlar. Doktor olup annesini iyileştirecektir.

Okulun ilk günü Terbiye-i Bedeniye ve Musiki Muallimi Kazım Bey, (Beden eğitimi ve müzik öğretmeni) İstiklal Marşı söyleyeceğiz dediğinde bu sözü ilk olarak duyar. Tekedeki ilahilerden, okuldaki marşa gelmiştir. Artık fes giyilmeyecek, şapka giyilecektir. Babası Abdülaziz Efendi, bu duruma, tüm yeniliklere çok kızar. Tüm çocuklar eskiyi, fesi savunurken Mehmet Nusret şapkayı savunur. Nedeni, şapkayı çok sevdiğinden değil, babası şapkayı sevmediğindendir. Tüm bunlar olurken, Abdülaziz Efendi günlerce, aylarca ortadan yok olur. Bir gömü bulup zengin olma hayalindedir.

Annesinin hayali, Mehmet Nusret'in Deniz Subayı olmasıdır. Ama Deniz Lisesi'ne gidebilmesi için ilkokuldan sonra ortaokulu da bitimesi gerekir. Eğitimi ile annesinin babalığı Salim Bey de ilgilenir. Mehmet Nusret'i parasız yatılı bir okula vermeyi düşünürler. Darüşşafaka dışında gidebileceği uygun bir okul yoktur. Ancak oraya da yalnız babasız çocuklar alınmaktadır. Oysa Mehmet Nusret'in babası vardır. Fakat gömü peşinde olduğundan kendisinden uzun süredir haber alınamamaktadır. Araya tanıdık sokularak Mehmet Nusret'in babasının ölmüş olduğu beyan edilir. Annesi verem olan, babası da ortalarda olmayan Mehmet Nusret'in okuyabilmesi için bu gerekmektedir. Ama bu durum, kendi çıkarı için babasını ölmüş göstermek, çocuk yaşta olan Mehmet Nusret'e çok ağır gelir.

Darüşşafaka'ya giriş belgeleri tamamlanır ve yarışma sınavına girer. Sınavı üç yüz çocuktan sekseni kazanır. Mehmet Nusret seksen çocuğun içindedir. Böylece Darüşşafakalı olur. Aylar sonra eve izinli gidiğinde, kâğıt üzerinde yaşamayan babasıyla karşılaşır. Söylenen yalan üzerinde bir yük olduğu için sık sık okuldan kaçır. Darüşşafaka'dan temelli kaçıp bir daha gitmeyişi Torbalı depreminden (zemin-31 Mart 1928) hemen sonra olur. Torbalı depremedelere okulca yapılacak yardıma Mehmet Nusret söz vermesine rağmen, parasızlıktan katkı sağlayamaz. Darüşşafaka'da arkadaşlarının 'kart' diye alay etmeleri, annesinin hastanede olması, dersleri sürekli izleyememekten kaynaklanan başarısızlık karşısında utanma ve hepsinden de önemlisi herkesin içinde babasının olduğunu saklamak zorunda kalışı, suçluluk duygusu ile Darüşşafaka'ya bir daha geri dönmez.

Annesinin son sözü yıllarca kulaklarında çınlar: "Oğlum yatıl okulda okuyor ya onun için gözlerim açık ölmüyorum"

Salim Bey, Mehmet Nusret'in Darüşşafaka'dan kaçışına ve başarısızlığına bakarak sanat okuluna gitmesini ister. Ancak Sultanahmet Sanat Okulu'nun sınavını kazanamaz. Elektrikçi olmayacağı için sevinçlidir.

Vefa Ortaokulu'na yazılır. Ortaokuldan sonra arkadaşlarıyla birlikte asker okuluna gitmek ister. Türlü zorluklar sonunda Çengelköy Askeri Ortaokulu yedinci sınıf öğrencileri arasında yerini alır. Ortaokul bitince deniz kıyısındaki Kuleli Lisesi'nde okumaya başlar ve kendi deyimiyle artık çok başka bir insandır. Liseyi bitirdikten sonra Harp Okulu'nu da bitirir. Asteğmen olur. Arkasından ise iki yıllık Askeri Fen Tatbikat Okulu'nu da bitirir.

Eserde Tespit Ettiğimiz Halk Bilimsel Veriler

Aziz Nesin'in yaşamının ilk on iki yılını içeren eserin birinci cildi Yol'da halk bilimsel veriler çoğunluktadır.

Osmanlı Devleti'nin sonu, Cumhuriyet'in başlangıcı olan yıllarda İstanbul halkı, uzun süren savaşlar nedeniyle ekonomik yönden yoksul, kültürel yönden dinsel uygulamaların yoğunluğu ile beraber, yeni girmeye başlayan batı kültürüyle de hem tanışma hem de çatışma halindedir.

O dönemin kültürünü oluşturan folklorik değerlerin bir kısmı değişime uğramış ya da unutulup yok olmuş olsa da birçok unsur günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Eserde tespit ettiğimiz halk bilimsel verilerin sınıflandırılması şöyledir:

A. İnançlar

İnanç, sözlük anlamı ile "kişice ya da toplumca bir düşüncenin, bir olgunun, bir nesnenin, bir varlığın gerçek olduğunun kabul edilmesi" demektir. (Boratav,1994:7)

"Şehirde de olsa, hastalıklarda hekime ulaşmanın zor olduğu yıllarda, ölen çocuklar için, "Allah verdi, Allah aldı" inancı vardır.

"Hasta olan, yürüyemeyen çocuklar, mezarlığa götürülür. Bir mezar taşının dibine bırakılır. Bırakan kişi arkasına bakmadan oradan uzaklaşır. Mezarlığa bırakılan çocuğun ağlamaması gerekir. Eğer şartlar yerine getirilirse hasta olan, yürümeyen çocuğun iyileşeceğine inanılır. Mistik bir uygulama ile Yaradana yakarılır: "işte sana yavrumu bıraktım, hastalığını toprağa göm. Onu bana sağlıklı ver"

*Kaybolan bir kişinin yaşayıp yaşamadığını öğrenmek için, şehrin belirli yerlerinde bulunan niyet kuyularına bakılır. Niyet kuyularının kaybolanın akıbetini bildireceğine inanılır. Eğer kişi, uzakta da olsa yaşıyorsa suyun üstünde sureti görülür. Yaşamıyorsa ya hiç şey görülmez ya da tabut görülür.

*Müslüman erkek saç uzatırsa, kadın saç keserse günaha gireceğine inanılır.

*Oğlan çocuklarının top ve mile ile oynamalarının günah olduğu inancı vardır. Yezitlerin, Hz. Ali'nin başını ayaklarıyla yerde yuvarladıklarına ve parmaklarını da keserek mile (bilye) oynadıklarına inanılır.

*Tahta kaşık ile çorba içmenin sünnet (Hz. Muhammed'in yaptığı işler) olduğuna inanılır.

*Kömürcü ve kasap milleti ne kadar kazanırsa kazansın sonuçta yine de iflah olmaz inancı vardır. Soğukta aç insanların zorlukla alabildikleri kömür ve et üzerinden para kazanırlar ve ah alırlar inancı vardır.

*Dua ile hastalıkların iyileşeceğine inanılır. O dönemde İstanbul kentinde bile buna inanmayan yok denecek kadar azdır.

*Dua ile hastalıkları iyileştirme inancı yanında, dua ile yangından da korunma inancı vardır. Okunan dua ile eve, yalazların, yalımların ilismeyeceğine inanılır.

*Türebelerdeki çilehanelerde bulunan kuyulara çile çekmek için çok az yiyecekle inen dervişlerin, burada geçirdikleri süre içinde içlerindeki şeytandan kurtulacaklarına inanılır.

*Sara (epilepsi) nöbeti geçirenlerin cinlerle, perilerle konuştuğuna inanılır. Eğer saralı bir kadınsa, erkek bir cinle evli olduğu ya da bir erkek cinin kadına tutkun olduğuna inanılır.

*Fotoğraf çektimenin kadınlar için günah olduğuna inanılır.

*Ölen kişinin gözleri açık değilse, ölmeden önce tüm arzularının yerine gelmiş olduğuna inanılır.

*Ekmeğe ve basılı her tür kâğıt ayak altından kaldırılıp, ayak basmayacak yere konur.

*Gusül aptesti alınmadan sokak kapısından çıkılmaz, işe başlanmaz, günahtır.

*Her yapılacak iş "inşallah" ile söylenmelidir. (İnşallah gideceğim)

*Çok fazla cinsel ilişkide bulunan erkeklere inme ineneceği inancı vardır.

*Yemek bitiminde "Yarabbi çok şükür" denmezse ne kadar yenirse yensin doyulmaz inancı vardır.

*Müslüman kadının saç telini kocasından, kardeşinden, babasından başka erkek görürse o kadın boş düşer. Yani evli sayılmaz.

*Tekkelerdeki zikir törenlerinde yanaklara şiş batırılır, sırtlar zincirlerle dövülür. Tüm bunlar Allah'a ulaşma inancıyla yapılan uygulamalardır.

*Salt inanmakla her şeyin yapılabileceği inancı hâkimdir. Deniz üzerinde yürüyerek karşıya geçmek gibi.

*Tarikat tekkelerindeki zikir törenlerinde dervişler kendilerine verdikleri zararları ölüfense, şehit oldukları ve cennete gittikleri inancı vardır.

*Tarikattan olanlara kurşun işlemez, kılıç etkilemez inancı vardır.

*Bakıcılık (falıcılık) yaygındır. Bir çocuğun başparmağının tımağına mürekkep damlatılır. Çocuk gözünü bile kırpmadan bu mürekkep damlasına bakarken bakıcı da tespih çekip dualar okuduktan sonra çocuğa sorar; falancıyı görüyor musun? Çocuk kayıp ya da çalınmış eşyanın nerede olduğunu, kimin aldığını görür.

*Rüyada kara koça binmek ölüm olarak yorumlanır.

- *Horoz yumurtlarsa, tavuk öterse kesilmesi gerektiğine inanılır.
- *Baba duası almanın iyiliğine, güzelliğine inanılır.
- *Sövmenin (Küfür etmek) günah olduğu söylenir.
- *Tülbente sarılmış okunmuş tuz büyü amaçlı kişinin yakınına gizlice konur.

B. Halk Hekimliği

Halkın, olanakları bulunmadığı için ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarının tanılama ve sağaltma ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümüne, "halk hekimiği" denir. (Boratav,1994:122)

*Yeni doğmuş fare yavvuları zeytinyağı şişesine atılır. Güneşte dura dura zeytinyağı içinde eriyerek yoğun bir sıvı halini alır. Bu sıvı kesiklere, yaralara sürülür.

Farenin halk hekimiğinde kullanılmasına Şarhoşla folklorunda da rastlanmaktadır. Fare ezilir, arpa unuyla dövülüp, karıştırılır. İçine çam sakızı katılarak başa sarılırsa, baş ağrısına iyi gelir.⁴

*Baş ağrısı için çam ağacının iğne yaprağı buruna sokulur, batırılır. Burundan kan akınca ağrı kesilir.

*Yüzde çıkan yaralara, uçuklara kalaycı çamuru sürülür.

*Hatmi bitkisinin çiçekleri kurutulur, kaynatılır. Suyu öksürüğe, soğuk algınlığına iyi gelir.

*Yapışkanodan tahtakurularından korunmak için kullanılır. Evlerde özellikle yer yataklarının kenarlarına serilir.

*Veremli hastaya köpek eti yedirilir. Hastaya eti yedikten sonra ne eti olduğu söylenir. Hasta öğrenip, öğürerek kusarsa, verem derdinden kurtulacağına inanılır.

*Yine verem için, anne sütüne en yakın süt olan eşek sütü hastaya ılık ılık içirilir.

*Çakaleriği (ekşi erik) yenirse ateşli hastalıklara iyi gelir.

*Mantarlaştırmış ağaç çürüğü parmak arasında ezilip toz haline getirilir. Yaralara bu toz ekilir.

*Zikir törenlerinde yanağa batırılan şişlerin açtığı deliklere Şeyh Efendi Hazretleri parmağıyla tükürüğünden sürer. Bu tükürük en büyük, en etken devadır.

C. Halk Edebiyatı

İlk söyleyeni genel olarak bilinmeyen, başlangıcı insanlığın ilk devrelerinden oluşan gelenekler, inançlar ve halk arasında sözlü olarak aktarılan ninni, tekerleme, mâni gibi

4 <http://www.sarkıçallılar.com>

halkın malî hâline gelmiş, insanların maddî ve manevî inanç ve dü-şünce sistemlerinin üzerinde etkisi bulunan bu türler Anonim Halk Edebiyatı adı altında toplanmaktadır. Bu başlık altında ilk söyleyenleri belli olmayan destan, halk hikâyeleri, masal, efsane, fıkra, atasözleri, bilmece, deyim, dua, beddua ve türkü vb. anonim mahsuller bu edebiyatın içinde ele alınır.⁵

Atasözleri-Deyimler-Terimler:

*Tenassur: Türkçesi Nasranileşmek yani Hıristiyan olmak. O dönemde kimilerine göre hükümet mektebine gidenler tenassur ediyorlardı.

*Babası tutmak: Kendinden geçercesine ağlamak, öfkelenmek ya da coşmak. O dönemde Arap kadınların kutladığı dana bayramında coşup, kendilerinden geçme halilerine "babaları tuttu" denirdi.

*Mürekkep yalamak: İyi öğrenim görmek, iyi yazı yazmak. O zamanlarda yanlış yazılan bir harf, kâğıttan yalanarak çıkarılırdı.

*Hasnâ müstesnâ: Güzel olan, bir içim su.

*Kaleminden kan damlamak: Yazısı çok güzel olanlara kullanılan bir deyim. Güzel ve etkili yazı yazabilen.

*Velespit: Bisiklet.

*Hinzır: Domuz

*Ekmeğini taştan çıkarmak: En zor işleri bile yapıp geçimini sağlayacak beceride olmak. Her türlü iş yapmak.

*Bolbulamaç: Bolluk içinde olduğunu belirten bir deyim. Şükür bolbulamaç yaşıyoruz.

*Alagarson: Erkeksi. Kısa saç tıraşı için kullanılan bir deyim.

*Yolcusu olmak: Gebe, hamile olmak.

*Teleme peyniri gibi kadın olmak: Beyaz tenli, güzel bir kadını anlatmak için kullanılır.

*Eski kulağı kesiklerden: Olup biten her şeyin farkında olan, görmüş geçirmiş, deneyimi fazla olan, uyanık insanlar için kullanılan bir deyim.

Bu deyimın söylencesi şöyledir: Eskiden bazı tarikatlarda ve tekkelerde Allah'ın kölesi ve kulu olmanın göstergesi olarak dervişlerin bazıları küpe takarlarmış. Bu küpe Allah'a olan teslimiyeti temsil edermiş. Mevzubahis olan tekkelerin bazılarında tıpkı rahip hayatı süren dervişler bulunmuş. Hak dinler evlenmeyi yuva kurmayı emretse de bu dervişler kendilerini sadece uhrevî aşka adadıkları için evlenmez, cinsel ilişkiye

5 <http://www.edebiyat.co/anonim-edebiyat-hakkinda-bilgi/>

girmezlermiş. Evlenmesi yasak olan bu dervişlerden birisi ola ki şeytana uyar ve de "harama uçkur çözerse" o tarikatın ya da tekkenin en kıdemli dedesinin huzuruna çıkarılmış. Ve bu dede, dervişin kulağındaki küpeyi kulağından kopartarak çıkartmış. Bu ceza neticesinde şeytana uyan kişi artık kulağı kesik haline gelmiş.⁶

*Bakla sofa nohut oda: Çok küçük ve daracık ev.

*Karpuz kabuğunun denize düşmesi: Deniz mevsiminin açıldığını haberini veren bir deyim.

*Hanım evladi, muhallebi çocuğu: Nazlı büyütülmüş çocuk.

*Mangalda kül bırakmamak: Yapamayacağı işler için yapabilmemiş gibi konuşmak. Boş laf konuşan.

Bir rivayete göre bu deyimın çıkış noktası şöyledir: Osmanlı Devleti'nde Yeniçeri Ocağı'na asker alınırken sınavdan geçirilirmiş. Bu sınavların en önemli aşamalarından biri de mangala üflemekmiş. Adaylara önce bol bol kurufasulye yedirilir, sonra mangal başına getirilir, altını soyması ve mangalın üzerine yellenmesi istenirmiş. Eğer mangalda kül bırakmayacak kadar kuvvetli yellenirse onu askere almazlarmış. Çünkü onun "homoseksüel" olduğu düşünülürmüş.⁷

*Zumanın zırt dediği yer: Bir işin veya sorunun en önemli noktası.

*Açgöten: Çok yiyen, aç gözlü.

*Telesik: Acele.

*Muma çevirmek: Her sözü dinler duruma getirmek, uslandırmak.

*Eti senin kemiği benim: Öğretmene çocuk emanet ederken, iyi öğretmesi için söylenen motive edici bir söz.

*Başından aşağı kaynar su dökülmek: Neye uğradığını bilememek, şaşırarak çok üzölmek.

*Hendese: Matematik, geometri.

*İçilen suyun ayrı gitmemesi: İyi arkadaşlığı, samimiyeti ifade eden bir deyim.

*Her horoz kendi çöplüğünde eşinir: Bir kişinin kendi malı olan yerde, ya da kendisine çok bağlı bulunan çevrede sözü geçer.

*Kendi göbeğini kendi kesmek: Kendi işini kendi görmek anlamına gelir. Kimseye ihtiyacı yoktur kişinin.

*Burnunun direği kırılmak: Çok pis bir koku dayarak tedirgin olmak.

*Kafasını, gözünü yara yara yapmak: Zorlanarak da olsa bir işi başarmak.

6 <http://www.uludagsozluk.com/k/keski-kulagi-kesiklerden/>

7 <http://www.bizimsakaryagazetesi.com/?sayfa=kose&id=705> Türker Eroğlu

*Yumurtanın kapağa dayanması: Yapılması gereken bir iş için zamanın daralmış olması.

*Kiminin parası kiminin duası: Alışverişte pazarlık amaçlı alıcının satıcıya söylediği etkili bir deyim.

*Derya gibi adam: Her konuda derin bilgi donanımına sahip olan.

*Tango: İstanbul Beyoğlu'nda oturan kadınlara verilen ad.

*Dehşete gark etmek: Şaşkınlığa yol açmak

*Kıyl ü kaal'i mucip olmak: Olur olmaz sözler söylenmesi. Uygunsuz söylentiler çıkması

*İnsan-ı kâmil: Yüce insan olmak

*Ham ervah: Yersiz, yakışıksız söz ve davranışları olan kimse. Pişmemiş, olgunlaşmamış kimse.

*Mürekkebi kurumamak: Bir işin daha yeni olduğunu belirten bir deyim.

*Fergap fesini kap: Dini yönden yetişmiş çocuklara söylenen bir söz. Kuran okumayı öğrenip de İnşifah suresini okurken "fergap" dedi mi, hoca da "fergap fesini kap" der, çocuğun fesini başından almış. Ana babaya böylece çocuklarının yetiştiği bildirilir miş. (Şimdiki karne misali) Bir tepsi börek ya da baklava karşılığı fes geri alınmış.

*Doğan çocuk anasının döl yatağına geri dönmez

*Suyla karışan süt ayrılmaz

*Kışla kapısından çıkan asker dönmez

*Ayağını yorganına göre uzatmak: Koşullara uyum sağlamak.

*Nisa: Kadınlar. Haseki Nisa Hastanesi o zaman yalnız kadınlar içindi.

*Şems-i siper-şem-sper: Güneşlik. Şapkaların terekleri için kullanılan bir söz.

*Filsiniri: Kalın deriden yapılan bir çeşit kamçı.

*Katık etmek: Yiyeceklerin en ucuzu ekmeği ya bir zeytin tanesiyle, ya bir parça peynirle yiyerek tüketmek.

Tekerleme

*Evlî evine köylü köyüne evi olmayan sıçan deliğine. Sokakta oynayıp da akşamları evlerine dağılan çocukların, hep bir ağızdan söylediği bir tekerleme.

Efsane

Efsanenin başlıca niteliği inanış konusu olmasıdır. Onun anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş diye kabul edilir (Boratav,1992:98) Efsaneler, halkın çaresizliklerini, umutlarını, özlemlerini, dünya görüşlerini bütün öteki halk edebiyatı türlerinden daha keskin belirtirler.(Boratav,1992:107)

* Altında yatır olan çilembik ağacını kesmeye kalkarlar. Kesme! uyanlarına kulak asılmaz. Ağacı kesecek kişi üç gece rüyasında yatının seslenişini işitir. "Oğlum ağacımı kesme, sonra ananı bellerim." Adam bu rüyayı dalga geçerek, gülerек esnafa anlatır. Sonra bir gün eline baltayı alıp ağaca çıkar. Önce dalları keser, sonra gövdeyi kesecekken baltayı kaldırmasıyla kendini yerde bulur. Hastaneye kaldırılır.

* Hâlâ anlatıla gelen bir efsane ile Kurtuluş Savaşını Gazi'nin ordusunun değil de, ateşin yakmadığı, kılıcın kesmediği, kurşunun işlemediği dervişlerin kazandığı anlatılır. Yunan ordusunun erleri ve komutanları derlermiş ki; Biz Türk ordusuna yenilmedik. Türk ordusunu perişan ederdik ama ne yapalım ki karşımıza koca kavuklu, aksakalları göbeklerinde, ellerinde palalar, kılıçlarla dervişler çıktı. Bunlara ne top, ne tüfek mermisi işliyordu. Yangının içinden geçip üstümüze yürüyorlardı. Bizi kılıçtan geçirdiler.

Masal

Masal; nesirle söylenmiş, dinsel ve büyüdü inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarında inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı diye tanımlanır. (Boratav,1992:75) Hayal ufkunu genişleten anlatılardır.

* Topal leylek masalı: İnsanlara topal leylek şeklinde görünen bir iyilik perisi. Kendisine yardım etmek isteyenleri, iyilikseverleri sonunda ödüllendirmiş.

* Eserde adı söylenmemiş olsa da gak deyince su, guk deyince et isteyen Anka Kuş'u masalı: Kuş biçimine giren kurtarıcı peri, zindandaki delikanlıyı sırtına alıp uçurmuş. Ama birlikte uçarken kuş, "gak" dedikçe su, "guk" dedikçe et vermeliymiş delikanlı. Yoksa bulutların üstünden yere düşüp paramparça olurmuş. Delikanlı verecek suyu tükenince kanını, eti tükenince de yüreğinin bir parçasını kuşa vermiş. İşte böylece umut ülkesine varıp, kurtulmuş ama kanı da yüreği de tükenmiş.

* Mum hala: Kalabalıklar içinde yapayalnız bir kız varmış. Onu bir zindana kapatmışlar. Zindanı aydınlatın diye yaktıkları mumun erimiş artıklarını toplamış, bunlardan heykel gibi bir kadın başı yapmış. Bu kadın heykeline mum hala adını vermiş. Kız her şeyi mum halaya sorar onunla konuşmuş.

* Korkulu bir masal: Bir ormandaki kulübede yaşayan yoksul kadın, karlı kış gecesi aç çocuklarını doyurmak için onlara, mezardan çıkardığı ölüün ciğerini pişirip vermiş. Ciğersiz ölü bir gece canlanıp kulübe gelmiş ve birden bağırarak; "ver benim ciğerimi!"

* Bir başka masal da ise kahraman, ölmek, ölümden kurtulmak için, günlerin yirmi dört saatten, haftanın yedi, ayların otuz gündün çok daha uzun olduğu bir yeri arar durmuş.

Türküler

Türküler kişisel veya toplumsal bir olayla ilgilidir. Sevgi, ayrılık, ölüm, kahramanlık ve benzeri olaylar türkülerin çıkışını etkiler.

*O dönemde yaygın olan, sonrasında ayıp olduğu gerekçesiyle yasaklanıp, unutulmuş bir türkü şöyledir; (evlerde ahşap dolap içlerindeki teneke kaplı gusülhanelerde abdest alınırken su sesini komşular duyacak ve ne yapıldığı anlayacaklardır.)

Tenekeler tıngırdamasın vay vay...
Komşular duymasın vay vay...

*Üsküdar'ın karşısında Beşiktaş
Ne annem var, ne babam ne kardeş...

*Darıldın mı gülüm bana
Hiç bakmıyorsun bu yana
Darıldıysan başgalım
Kumru gibi koklaşalım
Aman Allah ben yanıyorum

*Ana desen ana yok
Baba desen baba yok
Gurbet ilde hasta düştüm
Bir yudum su veren yok
Aman doktor canım doktor
Çaresiz dertlere düştüm
Doktor beyim bir çare

Halk Şiiri (Rüya motifi)

*Eski saz şairlerinin çoğu düşlerinde gördükleri güzel bir kıza vurulurlar. Bu kıızı gerçek yaşamları boyunca ararlar.

*Yunus Emre'nin olgunlaşmayı anlatan bir dördlüğü;

Taptuğ'un tapusunda
Kül olduk kapusunda
Miskin Yunus çiğ idi
Piştik elhamdülillah

Fıkralar

Fıkra, muhabbet sırasında yeri geldi mi gereken dersi vermek amacıyla toplulukta anlatılan, güldürken düşündüren kısa anlatı türleridir.

Dayanışmanın, yardımlaşmanın ne demek olduğunu anlatan bir Bektaşî fıkrası şöyledir;

*Hocanın biri seferde yani gezideymiş, uzun yok yürümüş, yorulmuş. Aziği da bitmiş, açılmış. Sonunda gide gide bir kente ulaşmış. Kent kapısından girince karşısına ilk çıkan evin kapısını çalmış. Bu kapı Bektaşî tekkesiymiş. Hem de yemek zamanına denk gelmiş. Kocaman sininin etrafına kırk Bektaşî bağdaş kurmuş, lokma ederlermiş (yemek yerlermiş)

Hoca selam verip içeri girmiş. Bektaşî de onu, buyur çorba içelim erenler deyip sofraya çağırmiş. Hoca ya Bismillah deyip, sofraya çökmüş. Sofradaki kırk Bektaşînin elinde sapları iki arşın uzunluğunda tahta kaşıklar varmış. Hocaya da böyle bir kaşık vermişler. Ama hoca bir türlü o sapı uzun kaşığı ortadaki çorba tasına daldırdıktan sonra ağzına sokamıyormuş. Kaşığın sapı ya kendi gözüne ya karşısındakinin gözüne... Bektaşî babası gülümseyerek Hoca'ya;

Erenler demiş, bak biz nasıl yiyoruz. Bu kaşıkların sapı uzun yapılmış ki salt kendini değil birbirini de besle diye. Ben kaşığı daldırır karşımdakinin ağzına veririm. Karşımdaki de daldırır benim ağzıma verir. Karnımın doyması benim karşımdakinin doyumama bağlıdır. Senin gibi hep bana hep bana derse insan, sonunda aç kalır.

*Eserde geçen bir diğer Bektaşî fikrası ise, şartlar ne olursa olsun elçiliğin önemini vurguluyor.

Mani

*A benim bahıyanım

Gönüde tahtı yârim

Yüzünde göz izi var

Sana kim bakı yârim (Türk erkeğinin kıskançlığını dile getiren bir mani)

*Minarenin âlemi

Kaşlar kudret kalemi

Sana güzel dedükse

Yak, mı dedük âlemi? (Türkü olarak söylenen bir mani)

*Deryalarda yüzer balıklar

Bizim bekçi baklava sayıklar

Arap bacıyı sorarsanız

Uykuda piriç ayıklar (Ramazan Manisi)

D. Dil

Hitap Şekilleri

*Evlü kadınlar kocalarından bahsederken;

- Bizim efendi

- Efendi

- Bizimki

*Erkekler karları için

-Hanım

-Hanem tarafı, karım demektir.

*Efendilik üstün bir san. (Köylünün yurdun efendisi olduğu zamanlar)

*Erkekler aralarında yaş ayrımına bakmadan birbirlerine emmi (amca) derler.
(Şebinkarahisar- Göive'de)

*Babaya mektup yazılacağı zaman "muhterem pederim, efendim" diye hitap edilirdi.

*Beybaba

Dualar

*Yemekten kalkarken; "Yarabbi çok şükür" denir.

*Allah kesene Halil İbrahim bereketi versin.

*Annelerin kızları için ettiği bir dua: Paşa karısı olur inşallah

*Hayırdır inşallah

*Askere giden oğulların ardından annelerin duası: İnşallah çavuş olur dönersin

*Allah hayırlara tebdil etsin

Beddualar

*Gözü kör olsun

*Allah belanızı versin

*Allah'ın kulu (kızınca söylenir)

Argo

*Ulan: Oğlan anlamında.

*Kaşalot- İnek: Çalışkan öğrencilere verilen ad.

*Madik atma: Bir çeşit el şakası. Aldatma, dolandırma.

Ad Verme

*Evlâtlık kızlara kendi adlarını değiştirip başka bir ad verme geleneği var.

*Ad vermede tarihsel olaylar etkili. Çanakkale Savaşı'nda görev alan Nusret Mayın gemisinden dolayı, savaşı kazanalım diye Nusret adının verilmesi.

*Aile büyüklerinin adlarının verilmesi.

*Soyadı kanunu çıkmadan önce kişiler baba ve sülale adıyla bilinirdi.

*21 Haziran 1934'te soyadı kanunu ile alınacak soyadları hem alçakgönüllü hem de anlamlı olmalıydı.

Lakaplar

*Kılı

*Kart

*Çıfir: Sıfıra çıfir dediği için

*İskeleci: İskele yapım ustası olduğu için

*Başçı: Koyun kellesi sattığı için

*Kömürcü

*Kızılbaş: Kızınca yüzü kıpkırmızı kesildiği için

*Zıpir: Jimnastik hocasının sürekli zıplamasından dolayı.

Yeminler

* Kur'an çarpsın ki

* Ekmek çarpsın ki

E. Geleneksel Giyim

Çocuk giyimi

*Küçük çocuklara üstlerine entari, ayaklarına ise takunya giydirilir.

*Bayramlarda ise; kadife pantolon, sadakor gömlek, boyuna kırmızı fiyonklu kordela giyilirdi.

Kadın giyimi

*Kadınlar kara çarşaf ve peçe ile dışarı çıkarlar. Ellerinde çanta taşımazlar. Çanta yerine bezden diktikleri bir torbayı bellerine bağlarlar.

*İstanbul'un Beyoğlu yakasında oturan "Tango" denilen kadınlar ellerinde çanta taşırlar.

*Hanımefendi kadınlar, sokağa çıkarken başlarına hotoz yaparlar. Renkli başlı iğnelere hotozu çarşafa tuttururlar. Parlak yanardöner açık renk çarşaf giyerler. Çarşaf

kumaşının üstünde aynı rengin biraz daha koyusundan kabartma çiçekler bulunur. Çarşafın üst parçasının da etekliğinin de etekleri çok kısadır. Etekliğin arkasında büyükçe bir fiyong bulunur.

Erkek giyimi

*Fes giyilirken püskülüne bakarak kişinin külhanbeyi mi, efendi mi, zengin mi, yoksul mu olduğu anlaşılır.

*Cumhuriyet'le birlikte giysi kültürü birdenbire değişir. Erkeklerin çoğunun elinde ince baston bulunur. Ayaklardaki iskarpinlerin burunları upuzundur. Pantolon paçaları dar ve kısadır. Böylece kısa pantolon paçasından acurlu çorap görülür. Ceketin eteği oldukça kısa, üst cebinde ise mendil bulunur. Boyuna ya papyon ya da boyun bağı takılır. Upuzun olan fes arkaya doğru iyice daralır. Bu şekilde giyinen erkeklere "monşer" denirdi. Birbirlerine konuşurlarken monşer diye hitap ederlerdi.

*Pijama yoksul evlerinde çok modern bir giysiydi. Erkekler geceleri entari giyerlerdi.

*1930'lu yıllarda da çarliston denilen bol paça pantolon moda olur.

Derviş Kıyafeti

*Sırtında kalın kahverengi aba, başında arakiye denilen keçe külahı, yeşil sanık, ayağında mest-lastik olur.

F. Meslekler

Hafta tatili Cuma günü idi.

*Fes kalıççılığı

*İlim-i ledün: Kayıp bir eşyanın bulunması, hırsızlığın bilinmeyen failini bulmak, hastaları tedavi, muhabbet muskaları, tılsımlar, gömü yerlerin bulma işleri

*Bisikletçi

*Marangoz

*Kirtasiye-Kitapçı

*Şapkacılık

*Bahçıvanlık

*İmam

*Arzuhalci

*Kahveci

*Nalbant (Aynı zamanda dişçi)

*Yoğurtçuluk

*Hallaç

*Büyücü: Dükkânlarının cemekânlarında tılsımlar, muskalar bulunurdu.

*Kömürcü

*Taşçılar: Mezar taşı ve değirmen taşı yapanlar.

*Kasap

*Seyyar dişçi

*Seyyar berber

Sokak Satıcıları

*Simitçi

*Macuncu

*Bozacı

*Şıracı

G. Seyirlik Oyunları

Karagöz:

"Bir gölge oyunudur. Karagöz ve Hacivat'ın yaşayıp yaşamadığı tartışılan bir konudur. Aralarındaki konuşmalarda Hacivat bilgisini gösteren terimlerle dolu tekerlemeler söylerken, Karagöz halkın diliyle cevaplarını hazırcıevaplıkta ve yanlış anlamalarla dolu bir biçimde sıralar. Bu tarz onun halk arasında çok sevilmesine, sayılmasına neden olmuştur." (Ivgin, 2000:17)

*Eserde Karagöz oyunu için geçen diyalog şöyledir;

O yıllarda İstanbul'da bile asansörün ne olduğu bilinmemektedir. Karagöz oyununda iki Laz ilk kez asansöre binerler;

Uy İlyas Reis, ya sen oldun İsa, ya ben oldum Musa!

H. Geçiş Dönemleri

Sünnet- Kırve: Sünnette çocuğa her konuda yardımcı olan kişidir. Yaşam boyu koruyup kollayacaktır. Doğu illerimizde akrabalıktan da ileri olan kişi.

Evlilik: O dönemde beraber olduğu erkekle evlenemeyen kadınlar, namuslarını

onarmak için, koca olsun da ne olursa olsun diye kör, topal, kendilerini kim kabul ederse onunla evlenmek zorunda kalırlardı.

Çeyiz: Dikiş makinesi, konsol, iki fanuslu lamba, bir beşbirlik. Beşbirlik yalnız köylü kadınların değil o zamanlar kentli kadınların da süsüdür. Kadınların evlenirken edindikleri beşbirlikler toplumsal güvensizliğin verdiği bireysel bir sigortadır.

Ölüm

* Ölüm hastanın iniltisinden belli olur.

*Bir Müslüman'ın cenazesi mutlaka kendi parasıyla kalkmalıdır. (Yaşlıların bir kenara kefen parası biriktirmeleri)

*Mezar taşı yazısı: Arap harfleriyle *Ve Hüvelbaki, Türkçesi, baki kalan O'dur. Ölmeyen yalnız Tanrı'dır. Adı soyadı, doğum ve ölüm tarihleri. En alta da Ruhuna Fatıha yazılır.*

I. Bayramlar

Bayram yeri

*İstanbul'da bayram yerlerinin en büyüğü Cinci Meydanı'ndaydı (Kumkapı-Kadınca arasında). Salıncaklar, atlıkannçalar, dönme dolaplar kurulur, niyetçiler, şekerciler, kismetçiler, cambazlar, hoıkabazlar bu meydanda bayram boyunca halkı eğlendirirdi.

Arap Bacıların Bayramı:

*Eserde söz konusu edilen bayramın adı belirtilmemiştir. Ancak tarihi kaynaklarda, tarif edilen kutlamanın zencilere özgü "Dana Bayramı" olduğu belirtilmektedir. Etnik nitelikli bayramlar, eskiden İzmir, İstanbul, Manisa gibi şehirlerdeki Afrika asıllı zencilerin kutladıkları "dana bayramları" gibi.(Boratav, 1994:205) Arap kadınlar (Osmanlı'da zenci sözcüğü kullanılmaz, Afrika kökenliler Arap olarak anılırdı) mayıs ayında kent dışında çayırılık, çimenlik bir yerde yemek yerler, eğlenip, dans ederlerdi.

Dini günler (ramazan – aşure)

*İtarda ev yapımı reçel, peynir, zeytin, pide, çorba bulunur sofralarda. Sahur için ise ılık suda erik ve kayısı hoşafı ezilir. Sahur vaktine kadar komşuya oturmaya gidilir. Erkekler ise camiye giderdi.

*Muharrem ayında topluca aşure dağıtılır.

I. Günlük yaşam

Semtlar

*İstanbul halkının büyük bir kısmı, tek odalı yaşam mekânlarında ve "teneke mahal-
leler" de (levlerin dış yüzeyleri tenekelerle kaplandığı için. O zamanlar gecekondü
kavramı bilinmiyor) yaşıyordu.

Eserde geçen semt adları şunlardır:

Laleli, Yenikapı, Langa, Süleymaniye, Beyoğlu, Saraçhane, Aksaray, Mevlanakapı,
Kasımpaşa, Söğütözü, Eyüp, Üsküdar, Davutpaşa, Tophane, Sultanahmet, Şişli, Vefa,
Tahmihane (Taksim kaşlasındaki askerlerin talim yeri olduğu için), Heybeliada.

Hamam Kültürü

Apartman dışındaki evlerde banyo bulunmazdı. Kimi evlerde gusülhane denilen içi
çinko kaplı yükükler bulunurdu. Dar olan bu mekânlar abdest almak içindi.
Gusülhanesi olmayan evlerde ise odanın ortasında leğen içinde yıkanılırdı. Bu
yıkama zorluğu yüzünden hamama gidenler çoğunluktaydı. Ayrıca kadınların hiç
eğlencelerinin olmadığı o devirde hamam sefalarna çok önem verilirdi. Birkaç gün
öncesinden hazırlıklar başlardı. Gidecekler aralarında kumanya için iş bölümü
yaparlardı. Yalancı dolmalar, kuru köfteler, kaynamış yumurtalar, turşular, irmik hel-
vaları. Kadınların hamamdan çıktığı al al olmuş yanaklarından bilinirdi.

Kadın işleri

Ev kadınlarının ev içinde en önemli işlerinden biri bayramdan bayrama alınan deli-
nen çorapları yamamaktı. İyi ev kadınlığının göstergesi delinen çorapların örülmesiy-
di. Dikiş dikerek, oya yaparak para kazanıyorlardı.

Kadın erkek ilişkileri

Kadın erkek arasındaki sevgiyi belirtmek ayıp sayılırdı. Özellikle erkeklige
yakışmayan bir işti. Kadın erkek birbirinden uzaktı. İnsanlık olarak ilişkileri söz konusu
değildi. Zorunlu olmadıkça kadınlar sokağa çıkmazdı. Çıkışlarsa da kocalarını
arkadan izlerlerdi. Erkek eve gelişini öksürerek belli ederdi.

Değer Yargıları

*Başkasından para istemek, arkadaşının yediğinden, içtiğinden imrenmek, hele de
tutturmak çok ayıptı.

*Yoksulluktan utanma vardı.

*Dişin altın kaplanması zenginlik belirtisiydi.

Sofra adabı

Yer sofrasına bağdaş kurulup oturulur, sofraya bezi yere kırıntı dökülmesin diye dizlere örtülürdü. Sininin ortasına konan tek bir sahandan (tabak) yemek yenirdi. Kimi evlere kaşık, çatal girseyse onlar kullanılır, girmediyse elle yemek yenirdi.

Kurufasulye çokça tüketilirdi. Ebegümece, salata için hindibağı, labada, kuzukulağı pişirilirdi. Devedikeninin sapları soyulur, içi yenirdi. Eğlence olarak ise kavun, karpuz çekirdekleri tüketilirdi.

K. Çocuk Oyunları

Oyunlar:

Oyunu; "bir veya birden fazla kişinin belli kurallar içerisinde zihni, bedeni ve ahlaki güçlerini geliştirmek amacıyla yaptıkları eğlence türü hareketler" olarak ifade edebiliriz. (Özhan, 1990:3)

Takım seçmek için iki tarafın kaptanları ayak yaparlar. Ayağı kazanan kaptan ilk oyuncuyu seçer takımına alır. Sonra öbürü bir oyuncu seçer.

*Çember çevirmek

*Zıp zıp

*Bilye (mile)-Cicoz

*Uçurtma

*Elbende

*Sobe

*Körebe

*Birdirbir: Oyuncuların bir bölümü arka arkaya dizilip, eğilirler. Diğerleri bu eğilenlerin üstünden atlar. Üste atlayanlar devrilirse kendileri alta yatar.

*Uzuneşek

*Kovalamaca

*Kaptan: Bir çeşit bilye oyunu. Bir karenin dört açısına yerde çukurlar açılır. Bir de ortaya çukur kazılır. İki çocuk bilyeyi parmaklarıyla nişanlayarak çukurlara sokmaya çalışır. Dört dış çukurdan sonra önce kim orta çukura bilyayı sokarsa kaptan olur.

*Saklambaç

*Kaka Oyunu: Eski bir konserve kutusu yere çizilen bir dairenin içine konur. Taşa tutulur.

*Güzelleme: Ebe çocuklara arkasını dönüp yirmiye kadar sayar. Öbür çocuklar

heykel biçimi pozlar alırlar. Teke tek pozlar olduğu gibi grup halinde de olabilir. Ebe en çok hangi pozu beğenirse, o pozu alan çocuk ebe olur.

Oyuncak

*Tahtadan oyulmuş küçük deve.

L. Halk dansı

Çarliston

1925-1927 yıllarında Ülkemizde de yaygın olan bir dans türü.

Sonuç olarak; Aziz Nesin'in belleğinde kalmış anıları aracılığıyla bir dönem İstanbul folklorunun unsurlarını ortaya çıkarmaya çalıştık. Bu unsurların kimi değişen şartlar nedeniyle tamamen unutulmuş, geçmişte kalmış, kimi değişime uğrayarak farklı şekil almış, kimi ise hâlâ günümüzde de yaşamaya devam etmektedir.

Kültür, kişiden kişiye sürekli bir aktarım içinde olduğundan yaşayan, dinamik bir olgudur. Değişen yaşam şartları, hayattan beklentiler, gelişen teknoloji ile birlikte değişen iletişim araçları, kültürü tamamen etkileyen, değişmesine neden olan etkenlerdir.

Bilgisayar oyunları oynayan şimdiki çocuklarımız çember çevirmediği gibi, sokaklarda seyyar dişçilerimiz de bulunmamaktadır. Ama bunun yanında simitçimiz köşe başında, hayırdır inşallah duası dilimizdeki yerini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Boratav, Pertev Naili, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Gerçek Yayınevi, 6.Baskı, İstanbul,1992
- Boratav, Pertev Naili,100 Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul,1994
- Nesin, Aziz, Böyle Gelmiş Böyle Gitmez 1,Yol, Adam Yayınları, 7.Basım, İstanbul, 1996
- Nesin, Aziz, Böyle Gelmiş Böyle Gitmez 2, Yokuşun Başı, Adam Yayınları, 7.Basım, İstanbul,1998
- Nesin, Aziz, Böyle Gelmiş Böyle Gitmez 3, Yokuş Yuları, Adam Yayınları, 2.Basım, İstanbul,2000
- İygin, Hayrettin, Karagöz ve Kulu Sanatımız, Ankara, 2000
- Ömek, Sedat Veyis, Türk Halk Bilimi, Türkiye İş Bankası Yayınları:18, Ankara,1976
- Özhan, Mevlüt, Çocuk Oyunlarımız, Kültür Bakanlığı Yayınları:142, Ankara1990

ÖZET

Aziz Nesin, Türk yazınının usta kalemi, üç ciltlik *Böyle Gelmiş Böyle Götmez* adlı eserinde anılan aracılığı ile 1915 yılından başlayıp, Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek süren tarih aralığındaki İstanbul'un, sosyal yapısını çok ayrıntılı olarak gözler önüne seriyor. Folklorik bakış açısıyla inceleyeceğimiz eserde, inanışlardan, atasözüne, deyimlere, halk hekimliğinden, geleneklere, çocuk oyunlarından, hitap şekillerine kadar pek çok alt dalda veri bulunmaktadır.

Bu çalışma ile bir dönemin folklorik yapısının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaçla birlikte kültürün, dolayısıyla halk bilimin dinamik olduğu vurgulanmıştır. Her şeyde olan değişim kültürle de kendisini göstermektedir.

Anahtar sözcükler: Aziz Nesin, İstanbul, anı, sosyal yaşam, folklor.

THAT'S HOW IT WAS BUT NOT HOW IT'S GOING TO BE

(Folkloric Elements in Aziz Nesin's Memoir)

ABSTRACT

Aziz Nesin, master writer of Turkish literature, brought out the social structure of Istanbul from 1915 to the first years of establishment of Republic, in his three-volume piece of work named "Böyle Gelmiş Böyle Götmez" (That's how it was but not how it's going to be) in detail.

In this work which I will discuss in terms of folklore, many sub-subjects were considered like beliefs, proverbs, idioms, folkloric medicine, traditions, child's plays and manner of addresses.

This study aims to display folkloric structure of a specific period of time. With this aim, it emphasizes the dynamism of culture and of folklore by doing so. Change in everything can also be traceable in culture.

Key Words: Aziz Nesin, Istanbul, memoir, social life, folklore.

Abdullah Tukay'a Adanan Bir Mektup

Çulpan Zaripova Çetin*

Tatar edebiyatı XX. yüzyıl başında diğer Türk boylarının edebiyatlarından farklı olarak bin yıllık tarihe sahip olan ve hızla gelişen bir edebiyat olarak tanınmıştı. Bu dönemde Tatar süreli yayınlannın doğuşu ve kitap basma işinin hızlanması Tatar edebiyatının dünya edebiyatı meydanına çıkmasını sağlamış ve onun olgunlaşma temposunu artırmıştır.

XX. yüzyıl Tatar edebiyatında Tatar şiirinin yüzünü belirleyen üç şair vardı: A.Tukay, S. Remiev ve Derdmend. Tatar şiirinde üçü de farklı, özel bir yere sahiptir. Küçükken yetim kalan ve çocukluğunu elden ele, aileden aileye dolaşarak çeşitli köylerde, şehirlerde geçiren Abdullah Tukay tam bir halk şairiydi. O, vatan ve millet sevgisini dile getirdiği şiirlerinde olduğu gibi, sosyal meseleleri işlediği hicvi şiirlerinde de hep Tatarların ilerleyip yükselmesi ülküsüne hizmet etmeyi düşünmüştür. Sadece ondan sonraki dönemde hiciv kullanan Tatar şairleri değil, diğer Türk boylarına mensup şairler de şiirlerine nazireler yazacak kadar Tukay'ı sevip takdir etmişlerdir.¹ Sagit Remiev'e gelince; o heyecan ve isyanla dolu şiirlerinde insanın büyüklüğünü ve kadın özgürlüğünü övdü ve böylece o devirdeki kendi millî bilincinde göklere kadar yükselen Tatar ruhunun bir simgesi olarak kabul edildi.² Yaşam ve ölüm hakkında düşündüren ağır fikirlerini şiire döken Derdmend ise Tatar felsefi fikrinin güzel bir örneği oldu.

1917 Ekim ihtilali, yazarların dünyaya bakışlarına da sanatlarına da aralarındaki ilişkilerine de edebiyatın yaşayış şekline ve gelişme özelliklerine de kuvvetli bir etki yapıyor. Bolşevik partisinin ülke idaresine gelmesi ve devlet düzeni vasıtası ile parti diktatörlüğünün yerleştirilmesi, ülkede yeni ideolojik-siyasi ortamın oluş-

*Yardı. Doç. Dr. Mağla Üniversitesi F.-EFak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Öğretim Üyesi.

masına sebep oluyor. Bu ortam edebi hayatı da keskin bir şekilde değiştiriyor. Sınıfcılık ve partililik prensiplerinin hayata geçirilmeye başlaması ediplerin dünyaya bakışlarını ve edebi hareketi belli kısıtlamalar içinde tutmaya, siyasi sansürün kuvvetlenmesine, edebi sanat eserlerinin, egemen ideolojiye dayanıp değerlendirilmesinin temel usul haline gelmesine yol açıyor. Başka bakışı savunan gazete, dergi ve kitap yayınlayan yayınevleri kapatılıyor. Sovyet ideolojisine katılmayan ediplerin bir kısmı, milyon edip Derdimend gibi, siyasete girmeden, tarafsız kalmayı tercih ediyorlar. Ş. Babıç, A. Kariyev gibi bir taraftan diğer tarafa geçen aydınlar da oluyor. S. Remiev gibi, yeni döneme ayak uydurmaya çalışıp da sonra hayal kırıklığına uğrayıp eserlerine ilham bulamayan edipler de az olmadı. Sovyet iktidan ve Bolşevikler partisi siyaseti ile ortak fikre gelemeyen ve yurtdışına gitmeye mecbur kalan ve yurtdışındaki matbuat etrafında toplanan edipler, gazeteciler de az değildi. Onlardan, İdil-Ural devleti hakkında kurduğu planları gerçekleştirilmeyince, yurtdışına gitmekten başka seçeneği kalmayan, edip Ayaz İshaki millî bağımsızlık için mücadelesini yurt dışına taşıyor. Tatar milletinin büyük şairi Abdullah Tukay ise o günleri görmeden 1913 yılında dünyadan geçiyor.

Abdullah Tukay, İslam dini eğitimi alan ve bütün kökleri ile Doğu medeniyetine, eski Tatar edebiyatına bağlı olan bir Tatar şairidir. O, köyde doğmasına rağmen, hayatının en önemli kısmını şehirde, önce Cayık'ta (Uralski) sonra da Kazan'da geçirmiştir. Bu iki şehir XX yüzyıl başında Tatar hayatının ve Rus medeniyetinin merkezleri sayılmaktaydılar. Cayık'ta yaşadığı dönemde Tukay Rus gazete ve dergilerini okuyor ve Rus klasiklerini tanıyor. Motigulla Hazret'in medresesinde eğitim aldığı yıllarda Müslüman dinini, Müslüman felsefesini ve edebiyatını en iyi şekilde öğreniyor. 1902-1903 yıllarında Tukay'ın okuduğu medreseye Abdulveli adında bir İstanbul Üniversitesi öğrencisi geliyor ve onlar Tukay ile bütün yaz mevsimini beraber geçiriyorlar. Hatıralara bakarsak, bu öğrenci de şiirler yazmış; sabırlılığı, ahlaki ve iyi eğitim almış olmasıyla Tukay'ı çok etkiliyor. Tukay'ın Cayık şehrinde medresede okuduğu yıllarda yaşadığı en güzel yaz, Abdulveli ile birlikte geçirdiği yaz oluyor. Bu Türk öğrenci aracılığı ile Tukay Osmanlı söz sanatına da büyük ilgi duymaya başlıyor. Abdulveli, Tukay'a Osmanlı edebiyatı, Osmanlı tarihi, Türk şairlerini tanıtıyor, Fransız edebiyatı ile ilgili geniş bilgi veriyor. Böylece Arap, Fars, Çağatay dilleri ve edebiyatlarını iyi bilen Tukay, Osmanlı tarihi ve Osmanlı edebiyatını da öğrenmiş oluyor. Çünkü A. Tukay'ın 1907 yılına kadar yazdığı şiirlerinde biz Divan ve Tanzimat devri Türk şiirinin etkisini gönmekteyiz.

Tukay, "Millete", "Ana Dili", "Güz Yelleri", "Gitmeyiz!", "Çift Koşan At", "Şürelî", "Doğduğum Yere", "Millî Ahenkler" gibi şiirlerinde her şeyden önce kendi halkının ihtiyaçlarını, vatanına, Tatar milletinin geçmişine ve bugününe olan sevgisini, sosyal meseleleri ve halkının geleceği ile ilgili umutlarını anlatmaya çalışmış. Ayrıca, XX. yüzyıl başı Tatar hayatının ansiklopedisi sayılan şiirlerinde şair kendi kaderini bütün Tatar halkının kaderininin bir parçası olarak algılamıştır. Halk şiirini millî sanatın kaynağı olarak kabul eden Abdullah Tukay'ın yarattığı şiirlerde Tatar dili, Tatar canı, Tatar ruhu, Tatar milleti bütün zenginliği ile açılmaktadır. O kendi eserlerinde hangi konuyu ele

alırsa alsın, bu konu her zaman milletin ilerleyip yükselmesine hizmet etmiş ve en önemlisi, Doğu, Rus ve Batı edebiyatlarından ilham alan Tukay, öz milletinin öz şairi olup kalmayı başarmıştır.

Süyümbike Minaresi³ ile beraber Tatar milletinin simgesine dönüşen Tatar şairi Abdullah Tukay'ın doğumunun 122. yılı oluyor, bu yıl Nisan ayında ve bütün Tatar dünyası bu tarihte Tukay'ı ve onun eserlerini bir kez daha saygı ve sevgi ile anacaktır. Şairin vefatından bir asra yakın süre geçmesine ve bu zaman içinde Tatar halkında başka birçok şairlerin yetişmesine rağmen Tukay'ın önemi ve onun eserlerinin güncelliği hiç de azalmamıştır.

Bu yıldönümü nedeniyle Türk okurlarına Tukay ile ilgili, Sovyet döneminde yeniden yayınlanıp gündeme getirilmesi imkânsız olan bir yazıyı sunmak istiyorum. Bu yazı, Tukay'a onun zamandaşı, başka bir Tatar şairi Sagit Remiev tarafından yazılmış "Mektup"tur. Bu yazı, başka birçok yeni bilgi içeren ve Sovyet döneminde yayınlanamayan makale ve hatıralar ile birlikte 2005 yılının yazında Kazan'da Yanalif neşriyatında yayınlanan "Düşünürsem Sızlar Gönül, Sızlar Can..." adlı kitabımda da yer almıştı.⁴

Abdullah Tukay ve Sagit Remiev... Onlar, sadece aynı çağda yaşayan ve Tatar edebiyatının yüzünü belirleyen iki şair olmaktan ziyade bir birini yakından tanıyan, bazı konularda karşılıklı fikirlere sahip olan fakat hiçbir zaman birbirine saygısını yitirmeyen Tatar milletinin iki büyük oğlu, iki çok özel şairdir. Zamandaşlarının sözlerine göre, Tukay Sagit Remiev'in yaratıcılığını ve kişiliğini her zaman saygı ile anmıştır. Arkadaşı, ilk Tatar tiyatro sanatçılarından olan Abdullah Kariev hatıralarına bakarsak, Tukay ancak S. Remiev'in şiirlerini beğenir ve okumuş, Tukay'ın millî duygular içerikli "El-lüki" adlı şiiri de Sagit Remiev'in türkü söylediğini duyunca duyulanarak yazılmıştır. Onun Cayık (Uralski) şehriden Kazan'a gelmesi de zaten Ayaz İshaki, Sagit Remiev, Fatih Emirhan gibi edebiyat devlerini görüp onlarla kaynaşarak millete hizmet etmek için olmuştur. Ayaz İshaki'yi görüp tanımak nasip olmasa da, Tukay, Sagit Remiev ile ilk görüşten yakın arkadaş oluyorlar ve birbirine olan saygı ve sevgiyi Tukay'ın vefatına dek koruyacaklardır. Onların dünyaya bakış açısı çok farklı, her ikisine özeldi. Bundan dolayı aralarında sıkça fikir çatışması olduğu da malumdur. Fakat unutmayalım, Tukay'ın verem hastalığına yakalandığı duyulur duyulmaz durumunu ciddiye alıp ve eski öfkeleri unutup Sagit Remiev arkadaşını kendi yanına Astrahan şehrine davet ediyor ve kırmızı ile tedavi olması için şehre yakın bir köye yerleştirip o zaman Astrahan'da sürgünde olan ünlü Azerbaycan yazarı ve doktor Nariman Narimanov'a gösteriyor. Ayrıca, Tukay için edebi akşamlar düzenliyor ve şairi Astrahan aydınları ile görüştürüyor. Hatta Tukay Astrahan'dan vapur ile İstanbul'a da gidip gelmeyi hayal ediyor, fakat ne yazık ki bu hayal gerçekleşmeden kalıyor.

Söz konusu "Mektup", Tukay'ın vefatından beş yıl geçince onun adına S. Remiev tarafından yazılmıştır. Sagit Remiev bu yazıyı 1918 yılında iki gazetede yayınlamış olmalı: Astrahan'da Saray gazetesinde ve Moskova'da Ayaz İshaki tarafından yayınlanan //

gazetesinde. *II* gazetesinin 1918 yılına ait sayıları ve *Saray* gazetesi Kazan'da bulunmadığı için bu durumu kesin açıklayamadık. Dikkatinize sunulan yazı Tataristan Edebiyat ve Sanat Enstitüsü miraşhanesinde konulan Doç. Dr. Şeyhi Sadretdinov arşivinden alındı. Yazıyı bilim adamı Leningrad (Sankt Petersburg) ve Astrahan arşivlerinde çalıştığı dönemde ele geçirmiş olmalı. Tabii ki o yıllarda, Sovyet döneminde, bu mektubun içeriğinden dolayı yayınlanması imkânsızdı. Sagit Remiev'in eserlerinin en dolu derlemesi sayılan *Tan Vakı* adlı kitabına da bu yazı yerleştirilmemiştir.

Gönlünde kaynayan duyguları paylaşmak için Sagit Remiev neden artık beş yıldır hayatta olmayan arkadaşı Tukay'ı seçiyor? Çünkü onlar bir zamanlar beraber bu hayatın değişmesini hayal etmişler ve istikbale birçok umut bağlamışlardı. Ama gerçekler beklentilerden farklı çıktı ve hatta Remiev, kendi uğradığı hayal kırıklığına arkadaşı Tukay'ın artık hiçbir zaman uğrayamayacağına seviniyor sanki. 1918 yılında yazılan "Mektup" için Sagit Remiev'in Rusya'da gerçekleşen ve umutla beklenip de aslında korkunç duruma dönüşen değişiklikleri, Sovyet iktidarını yerleşme düzenini anlatan bir can çığılığı diyebiliriz. Sagit Remiev ilde yer alan vakaların sonunu, ancak bir yıl geçmiş olmasına rağmen, şairlere özgü peygamberlik ile görebilmiş ve sezebilmıştır. Yeni kurulan bir devletin gerçeklerini ortaya koyan bu gibi bir yazıyı 1918 yılında yayınlamak büyük cesaret istiyordu. Ayaz İshaki gibi Sovyetlere ters bir şahısla hayatı sıkı örülen Sagit Remiev 1926 yılında akciğer hastalığından kendi eceli ile ölmese idi, 30'lı yıllarda yeni devletin siyasetine pek uymayan şüpheli geçmişi ile ilgili mutlaka cevap vermek zorunda kalırdı ve kim bilir şairin son günleri nasıl geçirdi!

Umarız, bu makale Abdullah Tukay'ın portresine yeni çizgiler ekler (fakat bizim için onun değerini azaltmaz!) ve beş yaşından anne-baba sevgisine ve yemeğe doyamayan Tukay'ın vücudunun burada zayıf, korumasız olarak tasvir edilmesi kimseyi şaşırtmaz. Bu dünyada ne yazık ki çok nadir şairlere tokluk ve bolluk içinde ve olan haklarına kaybetmekten korkmadan yaşamak nasip olmuştur! Önemli olan bu zayıf, korumasız vücutta sonuna dek halkına hizmet edecek kadar güçlü ve vefatından sonra bile arkadaşlarına ve bütün Tatar dünyasına, Türk milletine kendisini özletecek yüce bir ruhun bulunmasıdır.

MEKTUP

Kazan'ın kebir ehillerinden merhum Abdullah Tukay'ın
mübarek ellerine sunulmuştur.
Bizikirihi Teale,⁵

... Abdullah! Sana hitap etmek için ben artık sözlerin hangilerini seçeceğimi şaşırdım.

Eskiden, Rusya'da sana malum istibdat ve darlık hüküm süren zamanda, insan hareketlerinden sadır olan her iş çirkin ve her insan yılan ve yarıcı olup gözüken, insaniyet ve hürriyet esasında bütün istenen hiçbir şey yok olan zamanda, ama gene de istikbalimiz önde

ve o parlak, bütün kolaylıklar ve güzellikler ileride olup gözükken o zamanda ben sana çeşitli sözlerle hitap edebiliyordum.

İstersem, "Abdullah!" diyordum.

O söz, gerçekte olan manasını ifade ediyor ve kendine özel müziği ile yansıyor ve güzel duyuluyordu.

İstersem, "Tukay!" diyordum. Bazen de, gönlüm sözü daha kabank, daha yumuşak ve körpe edip söylemek istediği zaman "Tukaycan!" diye de hitap edebiliyordum. Ne diye hitap etsem de o sözlerin hepsi muradımı dolu bir şekilde açıklamaya yetiyor, gönlümü hiç eksiksiz dolduruyordu. Kendim de o sözlerden razı kalıyordum.

Fakat şimdi... şimdi sözler öz manalarını yitirdiler. Artık söz diyen kayımsız devlet öz kıymetini kaybetti. Sözlerin manası, özlerinin yüceliği nispetinde fahiş bir suratta aşağılandı. Sözlerin gücü, söz gücünün akalları hayran eden acıbeliği bitirdi.

İnsanların hızlı ve tatlı ıstırap veren bir tutku ile yanarak, aşk ile gönüllerinde taşıdıkları idealler, yüzün buruşacak, bütün vücudun öğrenecek kadar kirletildi.

O yüzden artık benim bütün sözden ve bütün işten gönlüm üşüdü, sevgim soğudu, artık sana hangi sözle hitap etsem, nasıl bir sözlerle konuşsam da muradımı ulaştırabilsem diye üzüleniyorum.

Gene de bugün senin vefatına tam beş yıl münasebeti ile sen aklıma geldin ve kendimi, uzaktaki arkadaşlar akla gelince insanların gördükleri bir çare cümlesinden olan mektubu yazmaya zorladım.

Abdullah! Sen benim göz önüme çocuksu, zayıf vücudun ve güçsüz bilekli, ince parmaklı kolların ile köyde sahipleri orak işine gidince bakımsız kalıp yeterli yem almadan yetmiş ve ondan dolayı tavuk yaşına gelmiş olsalar da küçücük kalmış civcivlerin vücudu gibi gayri doğal vücudun ile geliyorsun. Ya da herhangi bir misafirhanenin ve daha çok bir matbaa yahut kitap dükkanının insanların gözünden uzak olan çöp dolu bir odasında etkâlanıp, elbet bir türkü söyleyerek yattığın geliyor aklıma.

Hatırlıyor musun, insanlar kendi aralarında kavga edip dövüşmeye başlarsa sana da zarar verirler diye ödün patlıyordu. Hatırlıyor olmalısın, sokağa atılı adamlar görünür görünmez, onlar daha uzakta olmalarına rağmen sen, belki ezer giderler diye sokağın öbür tarafına çıkmaya korkardın. Hâlâ bu şekilde, kendi sinek canını insanlardan uzakta durarak koruyamazsan, onu kendi iradenle koruyamayacağını söylediğin halin ile göz önümdesin...

Olmayan hakları bulmaktan ziyade bütün olan hakları da kaybetmekten korkan halin ile.

Abdullah! Eski zamanda Rusya'da senin gördüğün ve bildiğin istibdat artık yıkıldı. Sen hayattayken gördüğün darlıklar artık yok.

Büyük inkılap gerçekleşip, sınırsız hürriyet geldi.

Eskiden, parlak olup uzakta, çok uzakta gölgelenen istikbal artık gözümüzün önündedir.

İstikbalde olur diye beklediğimiz bütün kolaylıklar, bütün güzellikleri biz artık göre ve tadabiliyoruz.

Eğer sen o vücudun ile hâlâ hayatta olsaydın, bilemiyorum ne yapardın, kendini koruyabilecek bir yer bulabilir miydin acaba?

Neden? Diyeceksin tabii.

Çünkü hürriyet, o çok ilginç bir şeymiş. O serçe gibi bir kuşmuş. O, hürriyeti arayan ve nihayetinde yakalayan insanların parmaklarını ısırıyor ve hürriyet kahramanları onu çabucak boş bırakıyorlar ve parmaklarını ağızlarına sokup hayret içinde kalıyorlarmış.

O kuşa sahip olsa da, onu arama yolunda hiç zahmet görmeyen insanlar ancak sahip olabiliyorlarmış.

Darlık zamanında hürriyet ve bağımsızlık kazanma ile kimin alakası olmadı, güzel istikbal kimler umut etmedi veya o hakta kimler hiç düşünmediyse ve kimler için o hürriyetin olup olmaması bir olduysa, işte o insanlar sahipleniyormuş hürriyete. Onlar onun boynunu çeviriyorlar ve o, hürriyet, onlardan artık hiçbir yere gidemiyormuş. Sonra da ona susanmış ve onu kazanma yolunda darlıktan ıstırap çeken insanlar hürriyet adını dahi ağızlarına alırlarsa, hürriyet düşmanı olarak ilan edilip tutuklanıyorlar ve hapse atılıyorlarmış. Hatta öldürülüp suya da atılıyorlarmış. İstibdat zamanında ezilen halklar hürriyet olunca cumhuriyet tahtına geçiyorlar ve cumhuriyet içindeki çeşitli milletler kendilerine özerk muhtariyet, hatta ayrı istiklal kazanıyorlarmış. Fakat kendilerini muhtar ve müstakil hissoderek kendi günlerini kendileri görmeye başlayınca da hemen tutuklanıp gayri hareketçi ilan ediliyorlar ve top ile tüfekten geçirilip yeryüzünden silinip atılıyorlarmış.

O inkılâp dediğin şey, yumurta tavuk olsun da tavuk yumurta olsun gibi bir sözmüş, çocuk baba, baba da çocuk olsun demek gibi. Daha doğru söylersek, daha dün sopayı at edip oynayan çocuklar bugün gelip insanların başına çıksınlar ve insan hayatının bütün vaziyetine sahip olsunlar demekmiş. Kimi onlara "Hey, çocuklar, oynamayın, düşersiniz, başımıza kötü şeyler gelir, ana ve babalarımızın istikbalde bekledikleri bütün hayatlarını mahvedersiniz!" derse, o insanın dilini çekip başını bitiriyorlarmış.

Artık bizde işler böyle. Biliyorsun ya, o insanlar vardı ya... Onlar artık bütün maksadımıza sahip oldular. Darlık zamanında Hürriyet! Hürriyet! diye tutuşup hürriyet yolunda Sibirya yollarını bir uçundan öbür ucuna yürüyen ve Arhangel bataklıklarını yürüyerek kuruhan kahramanlar var ya... Yüzlerini bir görmek için zar ve intizar olup namana âşk durumunda Uralski'den Kazan'a geldiğin ve nihayet yüzünü görmeye nasip olmayınca onlara amaçlarına ermek için ömür ve gördükleri sıkıntılara, çektikleri azaplara dayanmak için sabır ve güç isteyip veda ettiğin o kahramanlar... Hürriyet kahramanları hürriyet gelince, hürriyet ile ancak tebrikler alabildiler. Hürriyetin kendisini ise, ne yazık, göremediler. Onlar artık gene şu hürriyeti arama yoluna düşüp yeniden uzun sefere çıkacaklar gibi gözüküyorlar.⁶

Hey arkadaşım, Tukaycan! Takdirde "Bu millet hür ve parlak günler görmez!" diye alına yazıldıysa, o yazıyı el ile silip atmak imkânsızmış...

Diyorum ya, işte hürriyet geldi, fakat sana hür söz yazmaya korkuyorum. Çünkü artık mektuplar postanede açılıp okunuyor ve hürriyetle ilgili bir söz dahi varsa, o mektup ortadan kaldırılıyor. Senin bildiğin istibdat zamanında en azında başkasına yazılan bir mektubun sahibinden başka biri tarafından açılması haram sayılıyordu.

Namına bir hediyeye göndermeye bile korkuyorum çünkü artık herkes özgür, isterse ulaş-

tır, istemezse ulaştırılmaz ve bu durumda yapacak hiçbir şey yok. Gönderdiğim hediye sana ulaşamazsa yazık olur dedim. O yüzden de mektubumun sonuna

—Hürlük, bil, bir çocuk şeydir...

Başına gelmeyen bilemez

Hürlük görmeyen bir aşık

Darlık kadrini bilemez, -

Diye ekleyip sözümü tamamlıyorum.

Hogça kal, arkadaş! Dostun Sagit Remiev.

Moskova, 1918, 15 (2) Nisan, *İl Gazetesi*.

Abdullah Tukay ile ilgili kaynaklar:

1. İbrahim Nurullin (1979) *Ğabdulla Tuqay*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
2. (1985) Ğabdulla Tuqay. *Eserler*. Biş Tomda, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı
3. (1986) *Tuqay Turonda İstelekler*, Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
4. (1997) *Tuqay Hem XX Ğasır Medeniyeti*, Kazan: İYLİ im. G.İbragimova.
5. Fatma Özkan (1994), *Abdullah Tukay'ın Şiirleri; İnceleme-Metin-Aktarma*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Dipnotlar

- 1 Fatma Özkan (1994), *Abdullah Tukay'ın Şiirleri; İnceleme-Metin-Aktarma*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 52.
- 2 Çulpan Zaripova (2003) *K Probleme Demonizma v Tvorçestve Sagita Rameyeva v Kontekste Vostočno-Yevropeyskoy Estetiki*, Kazan: "Master-Lain".
- 3 Süyümbike Minaresi Tataristan'ın başkenti Kazan'da eski müstahkem şehir merkezinde ve Kazan Kremlinini denilen binanın yakınında bulunmaktadır. Süyümbike Minaresi Tatar halkının son han-bikesi adını taşımakta olup Tatar milletinin bir sembolüne dönüşmüştür.
- 4 Çulpan Zaripova Çetin (2005) "*Döyünürsem Sızlar Gönüm Sızlar Can...*" (Sagit Remiev'in hayatı ve eserleri ile ilgili yeni bilgileri), Kazan: Yanalif.
- 5 Bismillah'ın Farsça versiyonu.
- 6 Burada söz hürriyeti arama yolunda hapelere atılıp sürgünlere sürülen ve sonunda Rusya'dan muhacirliğe gitmek zorunda kalan Ayaz İshaki hakkındadır.

Özet

Küçükken yetim kalan ve çocukluğunu elden ele, aileden aileye dolaşarak geçiren Abdullah Tukay kendi eserlerinde hangi konuyu ele alırsa alsın, bu konular her zaman Tatar milletinin ilerleyip yükselmesine hizmet etmiştir.

Tukay'ın vefatından beş yıl geçince 1918 yılında yazılan "Mektup", Sagit Remiev'in bir zamanlar beraber bu hayatın değişmesini hayal eden ve istikbale birçok umut bağlayan an-

kadaşı Tukay'a Rusya'da gerçekleşen ve umutla beklenip de aslında korkunç duruma dönüşen değişiklikleri, Sovyet iktidarı yerleştirme düzenini anlatan bir can çığılığı diyebiliriz. Sagit Ramiev ilde yer alan vakaların sonunu ancak bir yıl geçmiş olmasına rağmen, şairlere özgü peygamberlik ile göre ve sezebilmıştır.

Anahtar kelimeler: Tatar Edebiyatı, Abdullah Tukay, Sagit Ramiev.

A LETTER DEDICATED TO TUKAY

ABSTRACT

Orphaned at an early age, Abdullah Tukay spent his childhood with one family after another. In his writing, regardless of the subject matter, Tukay always aimed to serve the Tartar nation and their improvement.

The letter, written by Sagit Ramiev in 1918, five years after Tukay's death, tells about the horrible changes that happened in Russia under the Soviet rule. Ramiev's words become a friend's cry of disappointment after having high hopes for the future. Sagit Ramiev displays a poet's divine intuition in foreseeing the end of the events happening in the city even though they have begun not more than a year ago.

Key words: Tartar literature, Abdullah Tukay, Sagit Ramiev.

Tanin Gazetesi ve Hüseyin Cahit'in Görüşleri Doğrultusunda İttihat ve Terakki Politikaları (1908-1914)

Erdal Taşbaş*

Giriş

Kitleleri yönlendirme ve iktidarı etkileme konusunda etkisi tartışmasız olan basın, Türk düşünce ve siyasi yaşamında önemli bir yere sahiptir. Bu yönüyle devlet eliyle çıkarılan ilk gazete olan Takvim-i Vekayi'nin devletin icraatlarını duyuran yayın organı olması, bizdeki iktidar-basın ilişkisinin ilk ve önemli bir örneğini oluşturmaktadır. II. Mahmut döneminden başlayarak (II. Abdülhamit döneminde kesintiye uğramıştır) Osmanlı Devleti'nin sonuna kadar Türk siyasi yaşamında etkili olan basın, zaman zaman saldıran veya saldırıya uğrayan olmuştur. Basın, Tanzimat döneminde Türk düşünce dünyasının önemli simalarını ortaya çıkaran, bu düşünürlerin görüşlerini kamuoyuna ulaştıran araç olmuştur. Meşrutiyet'in ilanından önce oluşan muhalefeti kendi bünyesinde toplayan Osmanlı basını, ilerici ve hür fikirlerin yayılmasına ön ayak olmuştur. II. Abdülhamit'in istibdat yönetiminde baskılarla karşı karşıya kalan gazeteciler yurt dışına kaçmak zorunda kalmışlar ve basın aracılığıyla mücadelelerine ülke dışında devam etmişlerdir. Meşrutiyetin 1908'de ikinci kez ilan edilmesiyle yeniden canlanma gösteren Türk basını, yine iktidara göre şekillenecek ya da iktidarı şekillendirmek isteyecektir.

Meşrutiyet Öncesi Osmanlı Devleti'nde Basın

Osmanlı topraklarında ilk Türkçe gazete 1828 yılında Mısır'da yayınlanan "Vekayi-i Misriyye"dir. Bu gerçek, II. Mahmut'un çıkarttığı Takvim-i Vekayi'nin

*Aç. Gör. Akdeniz Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.

ilk Türkçe gazete olduğu genel bilgisini çürütmektedir. İlk resmi gazete olan Takvim-i Vekayi'den üç yıl önce çıkarılan Vekayi-i Mısriyye bu alandaki tek gazete de değildir. Bu gazete ile yetinmeyen Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa, 1830 yılında Giriz'te "Vekayi-i Gindiye" adlı gazeteyi de çıkarmıştır. Türkçe gazetelerin varlığı ve değişen dünya siyasasıyla bir gazete çıkarma fikri artık Osmanlı yöneticileri tarafından gerekli görülmekteydi. Çünkü II. Mahmut döneminde bürokrasi ile halk arasındaki iletişim sorununa çözüm bulma isteği belirmişti. Bunun temellerini, 1797'de Fransızların Korfus Adası'ndaki bir basımevi açarak bastıkları İtalyanca ve Rumca bildirilerle adalar ahalisine propaganda yapmaları ile Şubat 1821'de Mora isyanında Avrupa basını ve ayaklanma bölgesinde çıkan basının kamuoyunda etkisinde aramak gerekir.

1805-1848 yılları arasında Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın yaptığı çalışmalar II. Mahmut'u etkilemiş olsa gerek. 1820'den sonra Mehmet Ali Paşa'nın gerçekleştirdiği çeviri çabaları ve ilk Türk-Arapça gazete olan Vekayi-i Mısriyye'yi yayınlaması ele alacağımız konu açısından oldukça önemlidir.

II. Mahmut'un içinde bulunduğu koşullar kuvvetli bir merkezîyetçiliği gerektiriyordu. Bunun için iç ve dış desteğe ihtiyaç duyan II. Mahmut bu desteği ancak gazete ile sağlayabilirdi. Bu sırada İstanbul'a gelen Black Bey, serasker Hüsrev Mehmet Paşa'ya yazdığı bir mektupta gelişen iç-dış olaylar nedeniyle devlet eliyle bir gazetenin çıkarılmasının kaçınılmazlığını ve bu konuda kendisinin yapabileceği yardımları anlatır. Hüsrev Paşa, Black Bey'in önerisinin olumlu olduğunu ve bir de devlete ait başka bir haftalık yayın (ismi gazete olmamak kaydıyla) gerekliliğini dile getirdiği yazıyı sadaret kaymakamına iletir. Bu şekilde sunulan öneri II. Mahmut tarafından hararetle olumlu karşılanır. (Çakır, 2002:15) 1 Kasım 1831'de Takvim-i Vekayi düzenli haftalık resmi gazete olarak yayım hayatına başlar. Daha sonra yayınlar düzensizleşir.

Takvim-i Vekayi'nin başlangıçta ülkedeki azınlıklara devlet inraatlarını anlatmak için Arapça, Farsça, Rumca, Ermenice sayılan da basıldı. Gazetenin içeriğini zenginleştirmek için dış basından yapılan çevirilerde, daha çok Avrupa'daki yeni buluşlar, büyük yangınlar ve garip olaylara yer verildi. Resmi duyuru ve yabancı gazetelerde vermiş olduğu haberlerin dışında Takvim-i Vekayi kamuoyu önünde açıktan özeleştirel de yapmış, gününe göre radikal, hatta ihtilalcı düşünceleri bile savunabilmiştir. (Koloğlu, 1989:71)

Bu girişimlere rağmen istediği tirajı yakalayamayan Takvim-i Vekayi 1860'dan sonra sadece resmi duyuruların yayımlandığı bir bültene dönüşür. 1862'den itibaren farklı bölümlere de yer vermeye başlayan Takvim-i Vekayi 22 Şubat 1864'den sonra düzensiz de olsa kitap tefrikaları yayınlamıştır. Denilebilir ki, Türkiye'de Türkçe gazete toplumun ihtiyacı ile değil devletin gereksinimi ile ortaya çıkmıştır. 283. sayısında "nişan itası" sözü "nişan hatası" gibi okunacak şekilde basılınca II. Abdülhamit tarafından kapatıldı. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra tekrar yayım yapmaya başladı ve İstanbul hükümeti ile birlikte ortadan kalktı.

Devlet eliyle çıkarılan Takvim-i Vekayi'nin istenilen kamuoyu desteğini sağlayamayışı yönetimi ister istemez devletin kontrolünde şahıslar tarafından

çıkartılacak gazeteye itmiştir. İlk özel gazete 1815'te İzmir'de İngiliz asıllı William Churchill tarafından çıkarıldı.

Abdülmecit'in de parasal desteğini sağlayan İzmir'deki gazetenin Yunan meselesinde Osmanlı aleyhine yazılar yazdığı duyumunu alan Padişah parasal desteğini tüm gazetelerden çekti. (21 Ekim 1841) Ancak gerçeği görmesi uzun sürmedi. Tanzimat reformlarının gerçekte imparatorluğu parçalamaya götürdüğünü görünce (Ülken, 1998:57) ilk Türkçe gazeteye ilk teşvik yolu açıldı. Ve Abdülmecit, Takvimhane Müdürlüğü'ne Ceride-i Havadis'e yardım edilmesi için emir verdi.¹

Genelde dört sayfa olarak yayınlanan Ceride-i Havadis'de Havadisat-ı Dahiliye bölümünde resmi yazılar da yayımlandığından ve devletten maddi yardım almasından dolayı yarı resmi bir hüviyet kazandı. Ceride-i Havadis, iyi bir kamuoyu oluşturamamasına rağmen Osmanlı basınında bir çok yeniliği uygulayan ilk Türkçe gazete olmuştur. İlk defa muhabir göndermesi, ilk ilave neşri, Galata'da Naum Tiyatrosunda oynanan piyeslerin Türkçe tercümelerinin verilmesi, hastalıklar bakımında açıklayıcı ve konuyucu bilgiler, ansiklopedik malumat, kitap şekline gelebilecek tefrika, okuyucu mektupları yayımlaması Ceride-i Havadis'in Osmanlı gazeteciliğine getirdiği yeniliklerdir. (Çakır, 1998:20)

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tipi haberleşme, yani kitaplar, gazeteler, telgraf çoğunlukla yönetici sınıfın hizmetinde idi. Zamanla haberler diğer sınıflara da ulaşmaya başladı. Buna Osmanlı'nın, merkeziyetçi yapısını az da olsa eleştirebilen, iktidar karşısında bağımsız iki Türkçe gazete öncülük etmiştir. Bunlardan ilki 1860'da ortaya çıkan Tercüman-ı Ahval'dir. Kurucusu Ağâh Efendi, kurmak için izin verilmesini istediği gazetesinin Ceride-i Havadis ile aynı çizgide olacağını belirtmiştir.² Ağâh Efendi Tercüman-ı Ahval ile Takvim-i Vekayi ile Ceride-i Havadis'ten farklı olarak içeriği zengin bir gazetecilik örneği sergilemiş ve ciddi bir kamuoyu oluşturmuştur.

Yurdumuzda Batı gazeteciliği anlamını da Tercüman-ı Ahval ile kazanmıştır. O zamana kadar çıkan gazetelerde her çeşit havadis birbiri ardından , aynı sütunda alt alta adeta istiflenircesine sıralanarak verildi. Bunun yerine havadisleri cinslerine göre ayırmak, çeşitlerine göre genel başlıklar altında toplamak usulü getirilmiştir.

İkinci gazete, Şinasi'nin çıkardığı Tasvir-i Efkâr'dır.³ Şinasi gazetesinde mali

¹ Ziyad Ebuzziya, "Ceride-i Havadis", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, s.406-407

² İlk Türkçe Gazeteyi çıkarmak amacıyla Ağâh Efendi'nin müsaade almak için yaptığı "üracaatın dilekçesi" ya geliyordu: "Çeşitli bilgilere dair konular iç ve dış olaylara dair havadislerin uygun olanlarına yayımlamak için birkaç günde bir Türkçe olarak bir gazete neşretmek istiyorum. Devletimizin ve yabancı devlet unsurlularının bazılarının Arapça, Türkçe ve diğer dillerde, nizamfata uygun olarak yaptıkları yayınlar gibi, her türlü masraf ve hasatı kendine ait olmak üzere devlet ve milletimizin sıvasesini ve özel menfaatlerini korumak amacıyla söz konusu gazetenin yayımlanması için bana da resmi ruhsat verilmesi hususunda yüksek müsaadelerinizin esirgenmemesi..." Ziyad Ebuzziya, *Şinasi*, Yay.Haz. Hibeşeyin Çelikk, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.168

³ Tasvir-i Efkâr için hükümete verilen dilekçe zımnen şöyleydi: "Maarif ve havadis'e dair taftada mürkün olduğu kadar miktar Türkçe gazete çıkartmak emelinde olduğundan nazî nizam ve ensalise tabiiğin bu babda müsaade-i nezarepesâhilerinin şayan buyrulmasını istida eylerim." Ebuzziya, *Şinasi*, s.155

reformlar, eğitim problemleri, dış politikada Karadağ Sorunu'na, "milliyet", "meşruiyet" kavramları ile parlamenter sistem isteklerini de dile getirmeye başlayarak siyasal ve sosyal konuları halkın gündemine taşımaya başlar.

Gazetesinde arı bir Türkçe kullanan Şinasi, Sami ve Şuphi paşalar ile, Ahmet Vefik Paşa ve Mustafa Behçet Efendi'nin yazıları da dahil olmak üzere gazetesinde fikirleri "akıl" etrafında billurlaştıran, Avrupa'da aydınlanma çağının özünü oluşturan rasyonalizm akımının Osmanlı'da bu dönemdeki tek temsilcisi olmuştur. (Çakır, 1998:34-35) Bu yönleriyle Tasvir-i Efkar, kamuoyunun sözcüsü olmaktan öte, kamuoyunu yönlendirmeye yönelik bir fikir gazetesi kimliği taşımaktadır. Siyasal eleştirilere yer verilen gazete ayrıca bir muhalefet hareketi karakterindedir.

Tasvir-i Efkar çok geçmeden, "yeni edebi ve siyasal fikirlerin toplandığı merkez" haline döndü. Her sayısında Türk dilinde yapılacak reformlar, Türk edebiyatının demokratlaştırılması, batının bilim ve kültür düzeyine erişmesi ve bu temel üzerine okulların yeniden örgütlenmesi gibi sorunlar tartışılıyordu. 1860 yılının ikinci yarısında Tasvir-i Efkar'da çıkan bir çok siyasal yazılar, gazeteyi hükümete karşı gizli bir politik muhalefet organına dönüştürür. Yaşanan gelişmeler, Babıali'ye Tasvir-i Efkar'ı kapatma gerekçesi veriyordu. Ancak Babıali bunun için, 10 Mart 1867 tarihli gazetede çıkan ve yabancı elçiliklerin memnuniyetsizliğine hedef olan makaleyi neden göstererek Tasvir-i Efkar'ı bir ay süre ile kapattı.

XIX. yy.'ın 60 yıllarında çıkan gazeteler arasında en çok isim yapmış gazete Muhbir olmuştur. Bu gazetenin sahibi, önceleri Ceride-i Havadis'te çalışan Filip Efendi idi; ancak gazeteyi Ali Suavi idare ediyordu. Muhbir gazetesi 1867 yılı Ocak ayında çıkmaya başladı ve hükümete karşı oldukça olumsuz bir tutum aldı. 8 ve 10 Şubat 1867 tarihlerinde, Mustafa Fazıl Paşa'nın Sultan Abdülaziz'e yazdığı açık mektup Muhbir'de yayımlandı; bu da gazetenin muhalif tutumunu açıkça kanıtlıyordu. Tasvir-i Efkar'ın ardından, Ali Suavi de, Girit Rumları ile başa çıkamadığı, Sırp isyanını bastıramadığı, büyük devletlerin müdahalesini engelleyemediği için Babıali'yi şiddetle kınıyordu. Gazete ayrıca, Girit'te açlık ve sefaletle düşen Girit Türklerine yardım kampanyası açmıştı.(Kurdakul, 2000:11)

Muhbir 1867'de kapatılmış, kapatılma gerekçesi olarak, "gazetenin insanları kandırarak hükümete karşı kıskırtan bazı asılsız haberleri yayması" gösterilmiştir. Bu gelişmelerden sonra fikir özgürlüğünün tamamen ortadan kalması ile Namık Kemal, Ziya paşa, Ali Suavi, Agâh Efendi, Reşad, Mehmet Nuri ve Ayetullah Bey'lerin de bulunduğu aydınlar gizlice yurtdışına kaçtılar. Tanzimat'ın birinci kuşak aydınlarına oranla Batı kültürüne daha hakim olan ve Yeni Osmanlılar olarak adlandırılan bu kişilerin¹ ortak amaçları, milletin istibdat yönetiminden kurtarmaktı. Ancak bunu

¹ Onlara göre; Osmanlı Müslümanlarının sosyal hayatının derinliklerine nüfuz eden din, toplama ilahiyet, Batı moderniyeti seviyesine çıkarma çabalarında kullanılabilir. Namık Kemal, genelde bütün dinleri, özellikle pozitivist ve oryantalist bakış açısıyla İslamiyet'i eleştiren Fransız Ernest Renan'a cevap olarak "Renan Müdafianamesi" isimli eserini kaleme almıştır. Fahi Bulut, *İttihat ve Terakki'de Milliyetçilik, Din Ve Kadın Tartışmaları*, c.81, Su Yayınları, İstanbul 1999, s.27

başarmak için farklı yolları tercih ediyorlardı. İlk meşrutiyet teşebbüsü böyle bir dağılıma ile sonuçlanmış olsa da Yeni Osmanlılar'ın Avrupa'da, özellikle Fransa, İngiltere ve İsviçre'de çıkardıkları Türkçe gazeteleri gizlice ülkeye sokarak, içeride büyük bir kamuoyu oluşturduklarını görürüz. Bunun sonucunda da II. Abdülhamit'in tahta çıkartılıp Meşrutiyet'in ilanı ve Kanun-i Esasi'nin hazırlanmasında önemli roller üstlenmişlerdir.(Çakır, 1998:47)

II. Abdülhamit'in Meşrutiyeti askıya almasıyla başta basın olmak üzere bir çok alanda özgürlükler kısmen veya tamamen kaldırıldı. İktidarın bütün yetkilerini kendinde toplamak isteyen II. Abdülhamit, kendisine bağlı olan ve jurnal vermeyi teşvik eden bir hafiye sistemi, özel mahkemeler, haksız ve keyfi tutuklamalar ve sürgün politikalarıyla herkesi sindirdi. Böylece Sultan ülke çapında bir terör estirmek suretiyle iktidarını sağlamlaştırma yoluna gitti.

II. Abdülhamit döneminde Jön Türkler yurt içinde ve dışında çok sayıda gazete çıkarmışlardır. Bu dönemde II. Abdülhamit basın üzerinde korkunç bir sansür uygulamaktaydı. Yurt dışında çıkan Jön Türk gazetelerinin hepsi özgürlük mücadelesini örgütlemeye yönelik değildi. Bu gazetelerden bir kısmı da İstanbul Hükümeti'ne karşı şantaj aracı olarak kullanılmıştır.(Topuz, 2003:42-43)

Yurtdışında basılıp gizlice Osmanlı Devleti topraklarına sokulan Jön Türk gazeteleri kamuoyunu etkilemiş ve bir ayaklanma düşüncesi oluşturmuştur. Anadolu'da hükümetin aleyhinde başlayan irili ufaki hareketlenmeler iktidarı da tedirgin etmeye başlamıştı. 1905-1906 yıllarında Osmanlı Devleti içerisinde propaganda faaliyetleri hız kazanmış ve bu propagandalar eyleme dönüşmeye başlamıştır. Böyle bir ortamı yakalayan Jön Türkler hükümet aleyhinde halka seslenen çeşitli bildirimler dağıtmışlar, hatta ülke içindeki yandaşlarıyla da büyük çapta bir mektuplaşma faaliyetlerine girişmişlerdir.(Kars, 1997:44)

II. Meşrutiyet Basını: Tanin ve Hüseyin Cahit

23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilan edildiğinde İstanbul'da *İkdam*, *Sabah*, *Tercüman* ve *Saadet* olmak üzere toplam dört gazete çıkmaktaydı. Meşrutiyet ilan edildiği gün bütün gazeteler, özgürlüğü ve meşrutiyeti öven ateşli yazılar yazdılar. Öyle ki 10 kuruş fiyatı olan *İkdam* Gazetesi o gün karaborsaya düşmüş ve yarım liradan satılmıştır. Yıllardır baskı altında olan yazarlar artık özgürce yazma olanağı bulmuş ve birçok gazetenin seri bir şekilde yayın hayatına başladığı görülmüştür. Meşrutiyetin ilanından sonraki iki-üç ay içerisinde 200'ün üstünde gazete ve dergi yayınlanmaya başlamıştır. Bu ortamda gazetelerin tirajları da artmış, 2000'den 50 bine kadar yükselmiştir.(Topuz, 2003:82)

Meşrutiyet ikinci kez ilan edildiği zaman, istibdadı muhalif yayın olarak sadece, Ahmet Cevdet'in *İkdam* adlı gazetesi vardı. Babanzâde İsmail Hakkı, Hüseyin Cahit, Abdullah Zühtü ve Ahmet Rasim gibi ünlü gazeteciler bu gazetenin yazar kadrosunu

oluşturmaktaydılar. Meşrutiyet ile gelen özgürlükle birlikte "Tanin" ve "Yeni Gazete" yayın hayatına başlamış, İkdam'dan ayrılan Hüseyin Cahit Tanin Gazetesi'ni kurmuştur. (İnuğur, 1982:307)

İl. Meşrutiyet dönemi Türk basın ve edebî hayatında önemli bir yere sahip olan Hüseyin Cahit, daha lise yıllarındayken pozitivist düşünceye yakınlığıyla bilinmektedir. Hüseyin Cahit, kimi pozitivist filozofların eserlerini Türkçe'ye çevirmişti. Bunların başlıcaları; Sutuart Mill'in *Hürriyet'i*, Ernest Renan'ın *İsa'nın Hayatı*, Hippolyte Taine'nin *İngiliz Tarih-i Edebiyatı*, ve Durkheim'in *Din Hayatının İptidai Şekilleri* adlı eserlerdir. Hüseyin Cahit, pozitivist düşüncenin Türkiye düşün hayatına etkisinde edebiyatın rolünün ön plana çıkmasında önemli bir örnek teşkil etmektedir. (Korlaelçi, 2001:220)

Hüseyin Cahit çok yönlü bir kişiliktir. Eğitimci, yazar, gazeteci ve politikacılık başlıca özelliklerinden sayılabilir. Ancak O'nun asıl kişiliği ve kimliği gazetecilikle bütünleşmektedir. O, İl. Meşrutiyet dönemi Türk basınının önde gelen simasıdır. Aynı zamanda İttihat ve Terakki Fırkası'nın etkin mensuplarından olması O'nun dönemine bakış açısını önemli kılmaktadır. Onun kişiliğinde ve yaşadıklarında bulunacak şeylerin başında idealizm, yenilikçilik, gerici çıkışları, basının etkileri, isyanlar, Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları gelmektedir. (Yalçın, 1976:X)

Bir gazete çıkarmayı düşünen Hüseyin Kâzım, bu fikrini Hüseyin Cahit'e açmış ve Tevfik Fikret'in de hazır olduğunu, hatta Fikret'in çıkarılması planlanan gazetenin adını bile koyduğunu söylemişti. Zaten özgürlük ortamında yazı yazmak için can atan Hüseyin Cahit için böyle bir teklif bir an bile düşünmeden kabul edeceği bir geydi. Bir araya gelen bu üç aydın, gazeteyi kurmuşlardı fakat gazetelerini basacakları ne matbaaları vardı ne de olanakları. Sonunda gazetelerini basmak için Şirket-i Mürettebiye matbaasının sahibi Artin Asadoryan gazeteyi basmayı kabul etmişti. Böylece Tanin Gazetesi, 1 Ağustos 1908 tarihinde Türk basın hayatındaki yerini almıştır. (Yalçın, 1976:18)

İl. Meşrutiyet dönemi ve sonrası politik hayatta çok önemli bir yeri olan Tanin Gazetesi, İl. Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra, 2 Ağustos 1908 tarihinde, yayın hayatına başlamıştır. Gazetenin yayıncıları, Hüseyin Cahit, Tevfik Fikret ve Hüseyin Kazım'dır. Gazetenin çıkarılma fikri Hüseyin Kâzım'a, isminin konulması ise Tevfik Fikret'e aittir. Tıpkı Servet-i Fünun'da olduğu gibi, gazetenin yazı işleri yönetimi Tevfik Fikret'e verilmiştir. Tevfik Fikret yazı işleri yönetiminin yanı sıra coşkuyla ve düzenle yazılan yazıları gözden geçirme, düzeltme ve tutarlılığını sağlama gibi işleri de üstlenmiştir. (İnuğur, 1982: 308)

Tanin'de doğu kültürüne karşı batı kültürünü savunan Hüseyin Cahit, siyasal yazılara ağırlık vermiştir. Yazar, yazılarında gözleme önem vermiş, süsten uzak yalın bir dil kullanmıştır. Adnan Adıvar ve Maliye eski bakanı Cavit Bey gibi güçlü kalemler de Tanin Gazetesinde çeşitli konularda yazılar yazmışlardır. (İnuğur, 1982:309)

2 Ağustos 1908 tarihinde yayın hayatına başlayan ve "Çınlama" anlamına gelen Tanin Gazetesi, II. Meşrutiyet dönemi açısından önem arz eden bir gazetedir. Gazeteyi çıkararlardan olan ve gazete ile ismen bütünleşmiş olan Hüseyin Cahit, koyu bir İttihat ve Terakki yanlısı olarak Meclis-i Mebusan'a İstanbul milletvekili olarak girmişti. Bu nedenle Tanin Gazetesi İttihat ve Terakki Fırkası'nın yayın organı ve propaganda aracı olarak görülmüştür.

Tam bağımsız bir gazete olarak çıkarılan Tanin, Hüseyin Kâzımın da üyesi olduğu derneğin İstanbul şubesinin, kendi gazetelerini çıkarana kadar bildirilerin basılmasını istediği yerd. Hüseyin Cahit'in buna temkinli yaklaşımı karşısında, gazetenin bağımsız kalacağına dair söz vermesi üzerine Hüseyin Kâzımın istediği olmuş ve Tanin Gazetesi derneğin bildirilerini basmaya başlamıştı. Alınan bu karardan sonra çıkan ilk sayıda, "Osmanlı Terakki ve İttihat Cemiyeti'nin düşüncelerini yayacak Şura-yı Ümmet adlı gazete çıkıncaya değin, Cemiyet bildirileri gazetemiz aracılığıyla duyurulacaktır. Gazetemizde yayımlanmayan bildiriler Cemiyetin değildir" denilmiştir. Buna karşın daha ilk günlerde Tanin'in İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin gazetesi olduğu kanısı doğmuştur. Gazetenin, İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne olan sarsılmaz yandaşlığı ve bu bağlılığı bu kanıyı giderek güçlendirmiştir.(Yalçın, 1976:19)

Koyu bir İttihatçı olan Hüseyin Cahit aynı zamanda İstanbul milletvekiliydi. O'nun yönettiği Tanin Gazetesi, İttihatçıların fikirlerini savunmakla kalmıyor, cemiyetin mücadele organı olarak siyasi hayatını da etkiliyordu. Bu işlevi nedeniyle Tanin Gazetesi, II. Meşrutiyet döneminin basın organları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Gazetenin iktidar partisiyle ilişkisi Hüseyin Cahit tarafından yalanlanmaktaydı. O, okurların gözünde böyle olduğunu, aslında yazıları tek başına ve bağımsız olarak yazdığını, ancak cemiyeti iç yükümlülüğüyle savunduğunu için böyle düşünüldüğünü ileri sürüyordu.(İnuşur, 1982:308)

Daha Meşrutiyet yeni ilan edildiğinde Hüseyin Cahit, batılı devletlerin Osmanlı Devleti üzerindeki politik emelleri ve planlarına değinmekte ve hükümeti bu konuda bilinçli olmaya davet etmektedir. Tanin'de siyasetle ilgili konular ele alırken, dış basında çıkan haberlere de dikkat çekmekte ve özellikle İngiltere ve Rusya'nın ortak hareketlerinden, Osmanlı topraklarıyla ilgili yaptıkları toplantılardan bahsetmektedir.(Tanin, 8 Ekim 1908)

Meşrutiyetin ilan edilip meclisin açılmasından sonra devrimi yapan İttihatçıların yönetiminde yer almadıkları ve önemli bakanlıklara Sultanın istediği kişilerin atandığı bazıların da görevlerine devam ettiği görülmektedir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yandaşı olan ve hürriyetçi politikaların savunuculuğuna soyunan Tanin Gazetesi, bu gelişmeler karşısında kızgınlığını ortaya koyuyor ve yeni kurulan kabinenin durumunu şöyle dile getiriyordu: "Anlaşıyor ki Babiali eski düşüncelerden ayrılmıyor. Hala güç ve değeri, vezirlik rütbesini, "balâ" rütbesini kazanmış kimseler arasında ayırıyor. Oysa düşünmüyor ki bizim ülkede rûbe, değerlilik tanıtı değildir. Kendilerinden

yararlanılacak adam yetiştirmeye çalışılmadı, casus yetiştirildi. İşte onun içindir ki bugün kamuoyuna güven verecek Babıali ileri gelenleri içinde arayıp arayıp Hakkı Bey'den başkasını bulamıyorlar. Yalnız rütbenin belgitesinin üstünlük sayılmayacağını Babıali düşünürse, ulusun inanabileceği bakanları, şimdiye değin buldukları memurluklarda değerlerini ve önemlerini tanıtmakla birlikte resmi rütbe zincirinde o kadar yükselmeye çıkamamış kişiler arasında kolayca bulabilir."(Yalçın, 1976:20-21)

Buradan da anlaşılacağı gibi Tanin Gazetesi, Meşrutiyetin geldiği ülkeyi eski kadroların ve Padişahın değil de hürriyet fikirlerini getirenlerin yönetmesi gerektiğini duyurmaya çalışıyordu.

Hürriyet fikirlerine kendisini adeta kaptırmış olan Tanin'deki yazılar safını tuttuğu kurumların ileri gelenlerini bile rahatsız edecek bir düzeye gelmiş olmalı ki; Hüseyin Cahit anılarında, bu konuda uyarı aldığı şöyle anlatmaktadır. "... görüşmek üzere demerin İstanbul şubesinin beni çağırdığını Hüseyin Kâzım haber verdi. Hasan Rıza paşa gazetede yazdıklarının halkı büyük çapta etkilediğini, coşkunluklar yarattığını, bunlardan zarar görebileceğini anlatarak gazetelerin daha ılımlı bir dil kullanmaları ve halkı dinginliğe çağırmalarının daha uygun olacağını söyledi."(Yalçın, 1976:27)

Tanin ve Hüseyin Cahit'in Görüşleri Doğrultusunda Dönemin Gelişmeleri

31 Mart Olayı ve Sonrasındaki Gelişmeler

31 Mart olayları öncesinde meşrutiyetten hoşnut olmayan ve aleyhinde faaliyetlerde bulunanlara karşı sert önlemler alınmadığı, hatta bunların faaliyetlerine çanak tutulduğu görülmektedir. Kör Ali isimli bir hoca, cami çıkışı arkasına topladığı birkaç adamla Yıldız Sarayı'na doğru yürüyüşe geçmiş ve yolda hürriyet karşıtı atıkları nutuklarla gittikçe kalabalıklaşmışlardı. Sarayda meşrutiyet karşıtı isteklerde bulunan ve dönüştürme rastladıkları sadrazam ve şeyhülislama da saldırmışlardı. Meşrutiyet karşıtlarının şehirde tur atar gibi yaptıkları eylemde karşılarında devlet gücü bulmadan faaliyetlerine devam etmesi hayli düşündürücü olmakla birlikte, o zamanki meşrutiyet iktidarının durumunu da göz önüne sermektedir.

Camiden çıkarak meşrutiyet hükümeti aleyhinde propagandaya başlayan ve yolda birçok kişi toplayan Kör Ali'nin daha önce tutuklandığı bilinmektedir. Bu olayın üstüne kalemi eline alan Hüseyin Cahit, eski yönetimin bu adamı bırakma sebebi olarak deli olduğunun ileri sürdüğünü söylemektedir. Öyleyse neden sokağa salınmış da timarhaneye alınmamıştır sorusunu sormakta ve bunun altında eski yönetimin bu gibi insanları hürriyet isteyenlere karşı kullandığını söylemektedir.(Tanin, 26 Eylül 1908)

Karışık ve zıt kutupların olduğu bir ortamda, tarihimize "31 Mart Olayı" olarak geçen, 13 Nisan 1909 tarihli olay meydana gelmiştir. Bu kutuplaşmada basın organları da saflarını tutmuşlardı. Böylesi bir ortamda basının aracılığıyla üç fikir akımının mücadelesi göze çarpmaktadır. İslamcı, Osmanlıcı ve Türkçü gruplar vardır. Hürriyet ve İtilaf ile İttihat ve Terakki Fırkası bu kutuplaşmaların siyasi ayaklarını

oluşturmaktaydılar. Diğer iki fikir gruplarının aksine Türkçü grup Jöntürk Hareketi'nin temelinde yer alması dolayısıyla şimdi de İttihat ve Terakki Fırkası safalarında yandaş bulmuştur.

II. Meşrutiyet dönemi başladığında Türkler hala Osmanlılık kalıplar içinde sıkışmışlardı. Avrupa'daki milletlerle olan bağlar Balkan savaşlarıyla kopmuş, bu savaşın içinde İttihat ve Terakki'nin Türkçülük akımı güçlenerek yükselmisti. Bu savaşlarda milliyetçilik akımı iç dinamiğini sağlamış, Türkler artık milli kimliklerini gereği gibi ifade etmeye başlamışlardı. Avrupa'da yüz yılı aşkın bir süredir güçlenerek büyüyen milliyetçilik akımları mevcuttu ve Türkler de bundan az çok etkilenmişlerdi. Fakat Osmanlı Devleti topraklarında Türk milliyetçiliğini en fazla güçlendiren ve onu iktidarın ideolojisi yapan İttihat ve Terakki'dir.(Tunaya, 2000:380) Bu durumda Tanin Gazetesi ve Hüseyin Cahit de Türkçü grubun sesi olarak İttihat ve Terakki Fırkası safında mücadele vermekteydi. Bu nedenle 31 Mart olaylarında saldırıya uğramaları kaçınılmazdı.

31 Mart Olayı'ndan nasibini alanlardan birisi de Tanin Gazetesi olmuştur. Gericiiler gazeteye saldırarak yağmalamışlardır. Saldırganlar aşırı hüriyetçi olarak nitelendikleri Hüseyin Cahit'i öldürmeye teşebbüs etmişler, meclis kapısında karşılaştıkları Lazkiye Mebusu Emin Aslan Bey'in Hüseyin Cahit sanarak öldürmüşlerdir. Zira Hüseyin Cahit ve Emin Aslan Bey birbirlerine çok benzemektedirler.(İnuğur, 1982:307)

Tanin Gazetesi, İttihat ve Terakki'nin iktidarda olmadığı dönemlerde sık sık kapatılmıştır.(Çakar, 1998:110) Sert yazılan ve daha sonraları birçok saldırıya uğraması gibi nedenlerle kapatılan gazete, kapatıldığı dönemlerde isim değiştirerek yayın hayatına devam etmeye çalışarak "cenin", "renin", "senin" ve "hak" gibi isimlerle çıkacaktır.(İnuğur, 1982:309)

Hüseyin Cahit'i, 31 Mart Olayı'ndan sonra İstanbul'a döndüğünde, kargaşa içinde bir vatanla birlikte kapanmış matbaa ve gazete karşılaşmıştı. Kapanmış olan Tanin'in masraflarını karşılayan Hüseyin Kâzım, artık modern makinelerle donatılmış matbaanın ve gazetenin yeniden faaliyete geçmesi için olanağı olmadığı söylemiştir. Gazeteyi yeniden yayın hayatına sokmak isteyen Hüseyin Cahit, abonelerden Tanin adına postaneye gönderilerek birikmiş parayı alıp zor şartlar altında yeniden yayınlamaya başlamıştı.(Yalçın, 1976:135)

Meşrutiyetin getirdiği özgürlük havası ve çıkarılan afa, yurtdışına kaçan gazetecilerin coşkulu karşılamaları yurda dönüşleri basında dizginlenemez bir başıboşluk ortaya çıkarmıştı. Gazetecilik konusunda yetkin olmayan veya gazete çıkaramayacak ekonomik güçteki kimselerin bile şimdi gazete çıkarmaya başlaması, kişisel hınçların bile basın yoluyla ortaya konulmasına yol açmıştı. Gazeteler iki gruba ayrılmış ve siyasi örgütlerin yayın organlarıymış gibi birbirlerine karşı şiddetli saldırılara başlamışlardı. Bir tarafta, başta Tanin olmak üzere, İttihatçı gazeteler, diğer

tarafına İttihatçı yönetim karşısı *Osmanlı, Serbesti, Volkan* ve *Mizan* gibi muhalif gazeteler birbirlerine karşı bir mücadele içerisindeydiler.

Zaten yönetim işlerini yerine getiremeyen hükümet de artık bu karışıklardan bunalmıştı ve bu karışıklığın kaynağı olarak gazeteleri görmekteydi. Gazetelerin saldırıları, hükümeti iş yapamaz duruma getirdiği ve bakanların icraattan korktuğu için siyasal görevlerini yapamadığı düşüncesiyle, matbaalar konusunda bir şeyler yapma zorunluluğu doğduğu düşünüyordu. Hükümete bu planlarını gerçekleştirecek fırsat şeriatı geri getirme adı altında patlak veren 31 Mart Olayları olmuştur. Olaylar bastırıldıktan sonra hakimiyeti sağlayan İttihat ve Terakki yönetimi sıkıyönetim ilan etmiştir. 31 Mart olaylarının ardından kurulan askeri yönetim, yayınlarında taşkınlık yapan gazetelere karşı önlem alma yoluna gidecek ve basın özgürlüğü denilen kavram tekrar gizli köşelerde konuşulur olacaktır. Yeni yönetimin kimi gazeteleri kapatması üzerine, gazetelerin benzer isimlerle yayınlama devam etmeleri yeni bir "Basın Kanunu" hazırlanması için gerekli bahaneyi oluşturacaktır.

Yukarıdaki durum bahane edilerek kolları sıvayan baskıcı yeni yönetim, bir basın kanunu tasarısı hazırlamış ve meclise sunmuştur. Bu olayın basında çıkması gazeteler tarafından basın özgürlüğünü kısıtlayacağı düşüncesiyle büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Ancak hazırlanıp meclise sevk edilen tasarıda basın özgürlüğünün kısıtlanması söz konusu değildi. Hükümet bir basın kanunu ile bir de matbaalar kanunu çıkarmak istemekteydi. Meclisteki tartışmalar sonucunda 14 Temmuz 1909'da kabul edilen kanun, zaman zaman yapılan değişikliklerle 1931 yılına kadar yürürlükte kalacaktır. (İnuğur, 1982:317)

Bu kanunun hükümleri özetle şunlardır. Gazete çıkarmak hükümet onayında bir ruhsata bağlı olacak, meclis ve mahkeme gizli oturumları yayınlanmayacak, çeşitli din ve mezheplere yazı yoluyla hakaret edilmeyecek, kanun ve yönetmelikler resmen ilan edilmeden gazetelerde yayınlanmayacak, kanıtlanmamış bilgilerle birileri suçlanamayacak, ahlak kurallarına uymayan yazı ve resim basılmayacak, basın yoluyla halkı kızdırttığı için ava açılan gazete, dava sonucu beklenmeden kapatılacak, padişaha hakaret edenlere hapis cezası getirilecek vb. başlıca kısıtlamalardır. (İnuğur, 1982:318)

Abdülhamit tarafından 1877 yılında çıkarılan sıkıyönetim yasası zaten yürürlükteydi. İttihat ve Terakki'nin ilan ettiği sıkıyönetim, eski yasaya dayanarak basını denetimine almaya çalışmıştır. Böylece Meşrutiyetin sarhoş edici ani özgürlüğü gitmiş, gazete kapatma uygulamaları yeniden başlamıştı. (Çakır, 1998:116)

Aslında kanunun bu haliyle liberal eğilimli olduğu söylenebilir, ancak sonradan yapılan değişiklikler neticesinde basın özgürlüğü her yandan sınırlanmış ve basın konusu bir baskı rejimi haline almıştır. Özellikle depozito konusu çok tartışılan bir konu olmuştur. Bazı milletvekilleri bile kanuna tepki göstermiş, parası olanın gazete çıkarabileceği ve basının zengin işi olacağını ileri sürmüşlerdir. (Topuz, 2003:85)

Getirdiği yükümlükler ve çerçeveler içerisinde değerlendirilen kanun liberal olarak

değerlendirilebilse bile, yapılan değişikliklerle, sonradan oluşacak baskı rejiminin de dayanağını oluşturmaktadır.

İttihatçıların artan baskı rejimi, basın için önemli gelişmeleri ve zorlukları da beraberinde getirmişti. İttihat ve Terakki Derneği'nin saflarında yer alan Balkan komitecileri, sadece kendi düşünceleri için varolan bir özgürlük ortamını savunur olmuşlardır. Kendi düşünceleri karşısında yer alan, onları ve politikalarını eleştiren gazetecilere karşı sert önlemlere başvurmuşlar, kamuya açık alanlarda gazetecileri kurşunlamaktan geri durmamışlardır. Kendi savunduğu fikirlerin getireceği özgürlük ve demokrasi ortamına karşı en büyük engel olarak gördükleri Abdülhamit istibdadında bile gazeteciler öldürülmeye karşı karşıya kalmamışlardır. Abdülhamit döneminde öldürülen tek gazeteci Ali Suavi'dir. Ki, böyle bir olayın gerçekleşmesi de Ali Suavi'nin Abdülhamit'i öldürme amacıyla sarayı basması gibi oldukça özel bir nedene dayanmaktadır.¹

Muhalefete Tavrı

Bu dönemde her alanda tam bir hakimiyet sürmek isteyen İttihat ve Terakki'nin kısa sürede yönetim anlayışından yoksun olduğu görülmüş, kendi elleriyle getirdiklerini söyledikleri özgürlükleri kısıtlama yolunu seçmişlerdir. Kendilerine karşı ortaya çıkan muhalif yazılara ve oluşumlara karşı sert tepki vermişlerdir. İttihat ve Terakki'ye karşı olan ve yanında saf tutan bir çok oluşum gerçekleşmiş, onun karşısında yer alan en önemli oluşumlardan birisi de, temelleri Ahrar Fırkası'na dayanan Hürriyet ve İtilaf Fırkası olmuştur. II. Meşrutiyet'in ilanından beri İttihat ve Terakki'ye karşı meclis içinde ve meclis dışında var olan muhalefeti bir çatı altında toplama fikri giderek ağırlık kazanmıştır.

Hüseyin Cahit, İttihat ve Terakki Fırkası'na muhalif bir güç olarak ortaya çıkan Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın kurulmasını, 23 Kasım 1911'de Tanin'de yazdığı şekliyle şu şekilde aktarmaktadır: *"Hürriyet ve İtilaf Partisi'nin yönetim kurulu ve kurucuları diye duyurulmuş sayın kişiler arasında öylelerini yan yana görüyoruz ki kazanda yirmi yıl birlikte kaynatılmışlar uyumları olası değil bulunmadığını herkes kabul eder. Bu kişiler, yapmak için değil yıkmak için birleşmişlerdir. Çünkü aralarında ancak bu noktada bir bağdaşma olabilir... Bizim düşüncemizde Hürriyet ve İtilaf Partisi, ülkede iş görmek üzere kurulmuş sükunetli ve verimli bir parti değildir, olumlu bir güç değildir. Ancak İttihat ve Terakki'yi yıkmak ve karışık dönem için işe yarayabilir bir güç olmak üzere ana rahmine düşmüştür. Amacına ulaştığı farz edilse o gün yıkılma hüküm giymiş bir partidir."* (Yalçın, 1976:167)

¹ İttihatçılar politikaları karşı duran ve onları meşrutiyet ve hürriyeti pekiştirmek üzere kendi politikaları için yönetimi ele geçirmek isteyen, bunları için de halkı sindiren ve diğer bütün muhalefet hareketlerini tahammül edemeyen çok etmeye çalışan bir yapı olarak pörsen ve bunları basın aracılığıyla ortaya koymayan çalınan gazeteciler, öldürmeye kadar varacak sert önlemlerle susturmaya çalışmışlardır. İttihatçıların iktidara yerleştiğinde bu nedenle kimi gazeteciler öldürülmüştür: Sadı-ı Millel Gazetesi başkanı Ahmet Samim, Serbesti Gazetesi'nden Hasan Fehmi (1909), Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın yayın organı Şehrahlın başkanı Zeki Bey (1911) İttihatçıların politikalarını eleştiren ve bu nedenle öldürülen başlıca gazetecilerdir.

İttihat ve Terakki Fırkası'nın yayın organı gibi görülen Tanin Gazetesi ve koyu bir İttihatçı olan Hüseyin Cahit'in burada dile getirdiği görüşler, İttihatçıların Hürriyet ve İtilaf Fırkası'na daha kuruluş aşamasında nasıl bir tavır aldığının, yeni partiye ne gözle baktığının göstergesidir. Bu durum İttihat ve Terakki iktidarının, Hürriyet ve İtilaf Fırkası'na karşı güdeceği politikayı daha ilk günden göstermektedir.

Hüseyin Cahit, İttihat ve Terakki muhaliflerine karşı oldukça sert bir tutumu olan ve onları güvenilmez bulan bir dünya görüşüne sahipti. İttihat ve Terakki, iktidarı ele geçirdikten sonra, bir Müdafaa-i Milliye Cemiyeti kurtarmak için toplantı yapmış ve bir *'düşünceleri aydınlatma kurulu'* oluşturmuştu. Bu kurula muhalif basından olan Sabah, İdam ve İtfam gazetelerinin ileri gelenleri de seçilmişti. Hüseyin Cahit, bu birlikteliği İttihat ve Terakki'nin ülkemizin düşmanlarının yegane umudu olan ayrılıklarımızı ortadan kaldırmak için sağlamaya çalıştığını ancak bunun safca bir düşünce olduğunu söylemektedir. O, bu ülkedeki İttihatçı karşıtlarını, ülke tehlikede olduğunda bile, yüreklerinde temiz duygular ve sevgi olmayacak kadar ruh temizliğinden ve duygu soyluluğundan yoksun olarak görmektedir.(Yalçın, 1976:186)

Tanin Gazetesi, Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi ve Avusturya'nın Bosna-Hersek'i ilhak etmesi karşısında savaşmayan ve uzlaşma yolu arayan hükümeti eleştirenlere karşı hükümetin politikalarını savunmaktadır. Gazeteye göre savaşmak yerine devletin görüşmelere katılması izlenebilecek en doğru politika olarak değerlendirilmektedir.(Tanin, 12 Ekim 1908)

Hüseyin Cahit, Girit Meselesi konusunda da çözüm üretememekle eleştirilen hükümeti, gazetesindeki köşesinden savunmaktadır. Hüseyin Cahit, hükümetin olumlu girişimlerde bulunduğunu fakat, kendilerine Yunanlılar ve batılı büyük devletler tarafından Yunanistan'a katılma sözü verildiğini bu nedenle çözüme yanaşmadıklarını yazmaktadır. Meselelerin çözüm olanağının, ya Giritlilerin büyük devletlere olan güveninin sarsılması yada büyük devletlerden, emelleri için olumlu cevap alamamalarıyla mümkün olacağını ileri sürmektedir.(Tanin, 3 Haziran 1910)

Hüseyin Cahit, İttihat ve Terakki'nin gayrimüslimlere yönelik politikalarını da doğru ve medeni bir politika olarak köşesinden hararetle savunmaktadır. O'na göre önceki yönetim, özellikle istibdat döneminde, gayrimüslim unsurların birbirlerine yakışmalarına ve beraber hareket etmelerine müsaade etmezdi. Genç Türklerin memlekete getirdiği hürriyet, onların bir arada, özgürce kendi kültür ve inançları doğrultusunda yaşamalarını sağlayacak ortamı getirmiştir.(Tanin, 14 Ekim 1908)

Gazetesinde yazdığı ideolojik yazılar ile Meşrutiyet, dolayısıyla da İttihat ve Terakki, karşıtı yazılar yayınlayan gazetelere karşı, sistemi ve fırkayı savunmaya çalışan ve meşrutiyet öncesiyle şimdiki sistem arasında bir fark olmadığını ileri sürenlere karşı savunmaya geçen Hüseyin Cahit, bunu anlamak için iyi bir vicdan muhasebesi yapılması gerektiğini söylemektedir. Öyle ki meşrutiyet ile öncesi arasındaki farkı, aydınlıkta karanlık kadar net ve fark edilebilir olarak nitelemektedir. Muhaliflere de bu

konudaki düşüncelerini söyleyebilmelerini, felsefi, ilmi ve edebi eserler yazmaktaki hürhüklerini meşrutiyetin farkına kanıt olarak göstermektedir.(Tanin, 27 Ocak 1910)

İttihat ve Terakki İktidanna Bakış

Bâbuali gösterilerini fırsat bilen Kâmil Paşa Hükümeti, ele geçirdiği İttihatçıları Bekirağa bölüğüne tıkmaktaydı. Buna İttihatçı yanlısı çevreler tepki verirken, İkdam Gazetesi bu konuda hiçbir şey yazmaz. Ta ki İsmail Canpolat'ın kendisini tutuklamak üzere gönderilen inzibat memurunu vurarak öldürmesine kadar suskunluğunu korur. Bu olaydan sonra tutuklanan kişilerin listesini veren İkdam Gazetesi, tutuklananların hiçbir düşmanlığa hedef olmadıklarını ve sadece gösteriler yüzünden alındıklarını ileri sürecektir. Tutuklananlar arasında Tanin'in yazı işleri müdürü Muhittin de vardır. Hüseyin Cahit, tutuklananların büyük çoğunluğunun İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri olduğunu ileri sürmektedir. Hüseyin Cahit bir yazar olarak, İttihat ve Terakki Fırkası'na olan bağlılığıyla birlikte, bazı İttihatçı simaları da savunmaktan geri durmamıştır. Örneğin Talat Paşa bunlardan birisidir. İkdam Gazetesi'nin, Talat Paşa'nın askeri görevini yaparken kaçtığı ve kaçaklıktan yakalanması için polise emir verildiği şeklindeki haberine tepki gösterir. Orduya gönüllü katılan Talat Paşa hakkında bu gibi haberler yazılmasını yanlış ve ahlaksızca bir tutum olarak değerlendirmektedir.(Yalçın, 1976:179)

İttihat ve Terakki'ye karşı candan bir bağlılık duyan Hüseyin Cahit, fırkayı, yurdu kurtarmış kutsal bir kuruluş olarak görmekteydi. Ancak tabiatı gereği Cemiyet ile organik bağ kurmaktan kaçınıyordu. Buna rağmen mebus olabilmek için Cemiyet'e katılmaktan başka da bir çaresi olmadığını gören Hüseyin Cahit, İttihatçılara özgün özel bir tören havasındaki eylemle Cemiyet'e giriş yapmıştır.(Yalçın, 1976:49-50)

Dönemin Osmanlı borçları için mecliste bir alacaklılar vekilliği oluşturulması gündemeydi. Ancak alacaklılar içerisinde Türklerin sayısı çok azdı ve bunun için Türklerin temsilci bulundurulması da gerekmiyordu. Türklerin adına seçilecek temsilci Türk uyruğundaki Rumlar ve Ermenilerin bir araya gelmesiyle seçilecekti. Bu durum Düyun-ı Umûmiye meclisine alacaklılar vekili olarak bir Türk düşmanınının gelmesi ihtimali gibi sakıncalı bir sonuç doğuracaktı. Öyleyse mecliste bu kurumun başına gerçek bir Türk vatanseveri seçtirmek gerekliydi ve İttihat ve Terakki bunu yapacak güce sahipti. Bu görev için Hüseyin Cahit düşünülmüş ve kendisi "Osmanlı Alacaklılar Vekili" sıfatıyla bu göreve getirilmişti. Hüseyin Cahit'in yer aldığı Düyun-ı Umûmiye yönetimi, mütareke dönemine kadar devlete karşı düşmanca bir tutum içine girmemiştir.(Yalçın, 1976:162-163)

İttihat ve Terakki Fırkası da Hüseyin Cahit'in eleştirilerine hedef olmuş, Balkan Savaşlarında uğranılan yenilgiden dolayı bu eleştirilerden nasibini almıştır. Partinin genel sekreteri Mithat Şükrü'nün Tanin'i satın almasıyla gazete 17 Ocak 1913 tarihinde İttihat ve Terakki Fırkası'na devredilmiştir.(İnuğur, 1982:309) Gazetenin elinden

çıkmasıyla Hüseyin Cahit, uzun dönemlik bir yorgunluğun arkasından, her şeyden elini eteğini çeken bir aydın olarak, Malta sürgününden dönüp 1922'de tekrar Tanin Gazetesini çıkarmaya başlamasına kadar süren bir durgunluk dönemine girmiştir.

1922 yılında Malta'dan dönen Hüseyin Cahit tarafından tekrar çıkarılan Tanin Gazetesi, İstiklal Mahkemeleri tarafından 1925 yılında kapatılarak tarihe karışmıştır. Gazetenin ismiyle birlikte anılan Hüseyin Cahit'in gazetede olduğu sürece en göze çarpan vasfı olarak, O'nun her dönemde muhalif bir tavır ortaya koymasıdır.

Artık İttihat ve Terakki Fırkası'nın resmi yayın organı olan Tanin'de hala güçlü kalemler mevcuttu. Falih Rıfkı da bunlardan birisidir. Edirne'nin Bulgarlardan geri alınması üzerine bu bölgede görevlendirilen Falih Rıfkı, Edirne ve Dimetoka'dan önemli haberleri gazeteye ulaştırmıştır. Ancak Tanin'in bu döneminde eski kimliğini aramak artık imkansızdır.(İnuğur, 1982:309)

Trablusgarp Savaşı'nda sürdürülen barış görüşmelerini sıkı bir şekilde takip eden Tanin Gazetesi, görüşmelerin seyrini kendi yorumları ve dış basının haberleriyle okurlarına ve Osmanlı kamuoyuna duyurmaya çalışmıştır. Tanin, İtalya ile yapılacak barış görüşmesi isteğinin Osmanlı Devleti'nden geldiği konusundaki söylemleri de yalanlama yoluna gitmiştir. İtalya, İttihat ve Terakki'nin suskunluğunu fırsat bilerek emellerini gerçekleştirmek üzereydi. Ancak İttihat ve Terakki, Said Paşa kabinesinin dağılmasıyla güçlü bir şekilde iktidara yerleşti. Bu durumda ümitleri boşa çıkan İtalyanlar, zaten sürdürmekte zorlandıkları savaşın bitmesi için barış görüşmelerini istemek zorunda kalmışlardır.(Tanin, 19 Ağustos 1912) Gazete, hükümeti savunduğu yazısında: *"İtalya ile yakında yapılması olası anlaşmada hükümetin Trablusgarp ve Bingazi'yi terk edeceğine dair söylemler alıp başını gitmiştir. Ancak on ay gibi bir süre büyük düşman ordusuna karşı şanlı bir direnişe önyak olan İttihat ve Terakki'nin beş on gün içinde buraları vermeyeceğine inanmaktayız. Söz konusu bu durum bir tirkacılık, taraftarlık veya aleyhtarlık meselesi değil, bir vatan meselesidir. Kabine ister muhaliflerimiz ister muvaffakımız olsun bizim temennimiz muzaffer olmasıdır. Bu nedenle ortalıkta dolaşan iddialara hükümetin razı olmayıp, onurlu bir anlaşma yapmasını beklemekteyiz."*(Tanin, 8 Ağustos 1912) demektedir.

Trablusgarp Savaşı sonunda imzalanan Uşi Anlaşmanın maddelerini tek tek okurlarına duyuran gazete, anlaşma gereğince Trablusgarp ve Bingazi'nin doğrudan Osmanlı idaresinde olmayacağını ancak burada oluşturulacak muhtariyette Padişahın bir vekilinin bulundurulacağını duyurur ve bu anlaşmadan bir mağlubiyet olarak söz etmez.(Tanin, 4 Ekim 1912; Tanin, 12 Ekim 1912)

Trablusgarp Savaşı ve Arnavutluk olayları gibi olumsuz gelişmeler hem hükümeti hem de onun dayanağı olan İttihat ve Terakki'yi yıpratmıştı. Kısa bir zamanda olaylar İttihat ve Terakki Fırkası için o kadar rahatsız edici bir boyuta geldi ki kendi temel dayanağı olarak gördüğü ordu içinde bile İttihat ve Terakki'ye karşı bir muhalefet grubu oluşmuştu.(Tanör, 2004:200) Halâskârân-ı Zabitan ismiyle ortaya çıkan bu grubun

amacı askerin siyasete karışmasını engellemektir. Fakat bu gelişmeye şu açıdan da bakılabilir; askerin siyasete karışmasını engellemek için kolları sıvayan grup üyeleri de askerdi ve böylelikle onlar da siyasete karışmış oluyorlardı.

Halâskârân-ı Zabitan Grubu'nun faaliyetlerinden ve gücünden artık haberdar olan İttihat ve Terakki Fırkası, 19 Temmuz 1912'de askerin siyasetle uğraşmamasını isteyen bir genelge yayımlamıştır.(Birinci, 1990:171) Meclisin feshedilmesinde Halâskârân-ı Zabitan Grubu'nun büyük etkisi vardır. Fesihle beraber Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nda yeni ümitler ortaya çıkmıştır. Harekete geçen Hürriyet ve İtilaf Fırkası, şubeleri aracılığıyla seçim hazırlıklarına başlamıştır.

Gelişmeler karşısında sıkı yönetim ilan edilmesiyle İttihat ve Terakki merkezi eski yerine, Selanik'e çekilmiştir. Yurtdışında olan ve 8 Ağustos'ta İstanbul'a dönen Hüseyin Cahit, burada öğrendiği gelişmeler karşısında yine İttihatçıların sözcüsü gibi davranmış ve İttihat ve Terakki'nin tehlikeye düşmesini yurdun tehlikeye düşmesi olarak değerlendirmiştir. Bununla da yetinmeyen Hüseyin Cahit, gelişmeler karşısında kişisel tavır alma yoluna gidecektir. Viyana'da elçilik görevini bir Rum vatandaşımızın yapmasını Türk milletinin çıkarları açısından sakıncalı bulduğunu ve protesto olarak Tanin Gazetesi'ni kapatmaya karar verdiğini açıklar.(Yalçın, 1976:173)

Arnavutluk olaylarına Avusturya'nın karışmasıyla bir özerklikle sonuçlanacağından korkan Hüseyin Cahit, arkadaşlarıyla yaptığı görüşmeler sonrasında 21 Ağustos 1912'de Tanin Gazetesi'ni yeniden çıkarmaya karar verir. O günün ilk başyazısında, gazetenin namuslu bir muhalefet amaçladığını dile getirmektedir. Ülke çıkarları adına hükümetin safında olmayı görev edindiğini de savunan Hüseyin Cahit, Arnavutluk ile ilgili gelişmelerde hükümetin verdiği ödünlere de değinmektedir.(Yalçın, 1976:173) 2 Eylül 1912'de yapılan İttihat ve Terakki kongresinin ertesi günü Tanin Gazetesi kapatılır. Ancak bir gün sonra Cavit Bey adına "Cenin" adıyla gazete yayına devam eder. Bu dönem kapatmaları sürer gider fakat Tanin çeşitli adlarla çıkmaya devam eder.

Yeniden çıkmaya başlayan gazete, aynı sert siyasi söylemlerine devam eder. Karadağ'ın Osmanlı Devleti'ne saldırması karşısında Osmanlı Hükümeti'ne tepki gösteren gazete, Fatihlerin, Selimlerin ve Süleymanların imparatorluğunun geldiği hale dikkat çeker. Ayrıca batılı büyük devletlerin barış arama görüntüsü altında savaşı kışkırtıklarına da dikkat çekmektedir.(Yalçın, 1976:177) Osmanlı Devleti'nin geçmişteki güçlü dönemlerine vurgu yapan Taninciler, devlet politikası konusunda geçmişe duyulan özlemle ilişkili milli duygularla hareket etmektedir.

Bu ortamda hükümetin yürütme işlerinin tıkanması ve yapılacak seçimler, döneminin en can alıcı siyasi olaylarından. Bugün hala zaman zaman tartışma konusu olan 1912 seçimleri günün koşullarına göre değerlendirilmelidir. Seçimlere katılmış olan iki partiden birisi yeni kurulmuş ve iktidarı sarsmıştı. Diğer ise iktidara sahipti ve tam bir devlet düzeninin sağlanmadığı bu dönemde bütün olanakları elinde

bulunduruyordu. Durum böyle olunca yapılacak seçimlerde bir çok olay ve yolsuzlukla karşılaşma olasılığı vardır.

Daha seçimler başlamadan iktidarda olan İttihat ve Terakki fırkası bu konumunu kullanmaya başlamıştı. İttihat ve Terakki'nin buna yönelik olarak yaptığı ilk icraat, meclisin feshedilmesinden sonra verileceğini vaat ettiği mebus harcırahlarını ödememek olmuştur. Ayrıca seçimlerde İttihat ve Terakki yanlısı olamayanlar çeşitli bahanelerle tutuklanmışlar ve bunların bir çoğu uzun süre mahkemeye çıkarılmayarak korkutulmaya çalışılmıştır. Seçim bölgelerinde, İttihat ve Terakki yanlısı olarak bilinsin ya da bilinmesin, devlet yetkililerinin Hüriyet ve İtilaf Firkalarına karşı takındıkları olumsuz tavırlar da dikkate değerdir. Yine seçimler zamanında basın da önemli bir araç olarak kullanılmış, taraflar arasında yerli yersiz haberlerle birbirlerine karşı kullanılmıştır.(Birinci, 1990:146-147)

Hüriyet ve İtilaf Fırkası'nın 1912 seçimlerinde ezici çoğunlukla seçimi kazanması ve yeni kabinenin kurulması karşısında, Hüseyin Cahit, İttihat ve Terakki sözcüsü gibi davranmıştır. O, yeni kabineyi "*eski ve yeni dönemin ne kadar davul gibi öten boş kişilikleri varsa göğüslerindeki sırma şerefine, görünüş adına kabineye doldurulur*" diye topa tutmaktadır. Ayrıca Tevîk Paşa'nın sadrazamlığa getirilmesiyle ilgili 19 Temmuz 1912 tarihli Padişah imzalı yazı da Hüseyin Cahit tarafından eleştirilir. Hüseyin Cahit bu gelişmeyi, "*bu cins paşalar, ortalık karıştığı zaman başvuruları yedek demirbaşlardan sayılabilir*" diyerek eleştirmektedir.(Yalçın, 1976:172)

İttihat ve Terakki, 1913 yılında meydana gelen ve adına Babıali Baskını denilen olayla birlikte tam olarak iktidara yerleşmiştir. Meşrutiyet'in ilanından sonra siyasi bir parti olarak ortaya çıkan İttihat ve Terakki, icraatlarının yasal sorumluklarını kabul ederek, başka görüş ve örgütlenmelere karşı demokratik bir tavır sergilemek yerine, gizli bir ihtilal cemiyeti özelliğini partileşmesinden sonra da korumuş ve orduyu da politik ortamın içine sürüklemekten geri kalmamıştır. Gizli ihtilal cemiyeti mantığını sürdüren İttihat ve Terakki, kendi içinde oluşturduğu fedai teşkilatı aracılığıyla yıldırma politikası görmüş ve kendi aleyhinde yazı yazan gazetecileri öldürme yoluna gitmiştir.(Çakır, 1998:124)

O sırada Viyana'da bulunan ve Babıali baskınına duyunca hemen yurda dönen Hüseyin Cahit, 31 Ocak 1913'te Tanin Gazetesi'ni yeniden yayınlamaya başlar. Tanin, İttihat ve Terakki'nin baskın sonrası izlediği politikayı doğru olarak değerlendirmektedir. Hüseyin Cahit, Babıali baskınıyla iktidara gelen İttihat ve Terakki'nin yönetimi devralmasıyla olumlu bir yaklaşım sergilediğini ve ılımlı bir şekilde işe başladığını ileri sürmektedir. Bütün bu gelişmelerden sonra darbe ile iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki'nin düşmanlık ve öç alma duygusuyla muhaliflere karşı dehşet verici faaliyetlerde bulunması beklenebilirdi. Ancak İttihat ve Terakki, iktidarı, sanki hiçbir şey olmamış gibi dinginlikle yürütmeye başlamıştı. Hüseyin Cahit, bu görüşlerine kanıt olarak da İttihat ve Terakki'nin ilk dakikada tutukladıklarını

salıvermesi ve kendisine muhalif gazetelerin yayınlama izin vermesini ileri sürmektedir.(Yalçın, 1976:182-185)

Hüseyin Cahit'e göre Balkan Savaşı'nın çıkmasında da İttihat ve Terakki Fırkası'nın hiçbir sorumluluğu yoktur. Geçmişteki kaçınılmaz savaşların dış güçlerce hazırlanan olgular olduğunu ileri süren Hüseyin Cahit, Balkan Savaşlarındaki asil sorumluluğun, beceriksiz Muhtar Paşa Hükümeti'nde olduğunu ve Amavutluk'ta verdiği ödümler yüzünden gelinen durumun yaşandığını söylemiştir. (Yalçın, 1976:180) Muhalifler tarafından Sadrazam Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesi, yeni kurulan kabinede İttihat ve Terakki'nin daha güçlü bir şekilde yer almasına neden olmuştur. Yeni kurulan Salt Halim Paşa hükümetinde içişleri, evkaf, maarif ve adalet bakanlıklarına İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri atanmış ve böylece İttihat ve Terakki Fırkası devletin önemli bakanlıklarına egemen olarak yönetime iyice yerleşmiştir.

Osmanlı Devleti, orduğunu yeniden düzenlemek ve güçlendirmek amacıyla Almanya ile işbirliği yapmak için girişimde bulunmuştur. Osman gibi bir müttefik ve Ortadoğu'ya uzanma fırsatı olarak görülen böyle bir girişim Almanya tarafından memnuniyetle karşılanacaktır. Almanya'nın Osmanlı Devleti ile böyle bir ilişki içerisine girmesi Osmanlı üzerinde emelleri olan, başta Rusya ve Fransa olmak üzere, diğer devletleri endişelendirmişti. Ancak yapabilecekleri bir şey de yoktu. Çünkü Almanya gelişmişliğiyle ve askeri alandaki gücüyle onların endişelerini giderek girişimleri için oldukça caydırıcı durumda olan bir devlettir.

Bu gelişmeler ışığında güdülen politikalar da Hüseyin Cahit tarafından olumlu karşılanmıştır. O'na göre Türk hükümetinin, askeri anlamda gelişmeler için Almanya'dan yardım almak ve bu konuda onlarla ilişkiye girmesinden daha doğal bir şey olmazdı. Çünkü, Türklerin askeri durumları pek iyi bir durumda değildi ve zaten Almanların askerlik konusunda büyük bir güç olduğu bütün dünyada kabul edilmekteydi.(Yalçın, 1976:201)

Bu sıralarda İttihat ve Terakki Fırkası hükümete tamamen egemen olmak amacıyla önemli bir adım atmış, Harbiye Nezâretine İzzet Paşa yerine Enver Paşa'yı getirmiştir. Enver Paşa gibi bir simanın bu göreve getirilmesi İttihatçı çevrelerde oldukça büyük bir memnuniyet yaratmıştı. Çünkü Enver Paşa iyi bir asker olmanın yanında ulusal kahraman olarak da görülmekteydi. Hüseyin Cahit de Enver Paşa'ya hayran ve onun yaptığı her icraatı doğru kabul eden birisiydi. Enver Paşa, gazetede askerlikle ilgili çıkan bir haberi kimin yazdığını Hüseyin Cahit'e sormuş fakat cevap alamayınca Tanin'i iki gün kapatmıştır. Hüseyin Cahit'in bu olay karşısında tavrı ancak ona hayranlığıyla açıklanabilir. Buna tepki göstermeyen Hüseyin Cahit, Enver Paşa'nın bir arkadaşına bile böyle davranmasına hoşnut olduğunu söylemektedir.(Yalçın, 1976:203)

Hüseyin Cahit, ne kadar ateşli bir İttihatçı olsa da İttihat ve Terakki'yi siyasal anlamda çocukluk derecesini atlayamamış olarak görmektedir. Avrupalı gazetelerin herhangi birinde lehlerinde çıkan haberleri, kendi politikalarının ve çizgilerinin

doğruluğuna kanıt olarak görmelerini eleştirmektedir. O'na göre meşrutiyet döneminde Türk siyaseti, dış basının olumlu ve övücü yazılarına aşırı değer vermiş, aksi bir durumda ise düşmanlık maksadıyla yazıldığını savunmaktan kurtulamamıştır. Bugün Enver Paşa için bir Avrupa gazetesinin kahraman diye bahsetmesi yarın onu aşağılamayacağı anlamına gelmemektedir ve bunlar Avrupa'nın oyunlarından, Hüseyin Cahit, bu gibi hafifliklere engel olamayan İttihat ve Terakki'nin tam olarak anlaşılmiş bir milliyet duygusundan yoksun olduğunu söylemektedir.(Yalçın, 1976:187-188)

Sonuç

II. Meşrutiyet öncesi siyasi otorite ile olumlu yada olumsuz ilişki içinde olan basın, bu dönemde de iktidarla aynı ilişkiyi koruyacaktır. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ortamında, hem iktidar yanlısı hem de muhalif basın, dönemin siyasi ortamının işleyişini anlamak açısından büyük öneme sahiptir. II. Meşrutiyet dönemi İttihat ve Terakki yanlısı basında dikkat çekici bir öneme sahip olan Tanin Gazetesi ön plana çıkmaktadır. Dönemin İttihat ve Terakki politikaları açısından Tanin'i önemli kılan başyazarı ve kurucusu olan Hüseyin Cahit'tir.

Çünkü, Hüseyin Cahit ateşli bir İttihatçı olmasının yanı sıra İttihat ve Terakki Fırkası'ndan İstanbul milletvekilliği de yapmıştır. Hüseyin Cahit, Tanin'de kaleme aldığı yazılarında çoğunlukla İttihat ve Terakki politikalarını savunmuş, partiye muhalif olanlara karşı durmuş, çeşitli konularda izlenecek politik yolu işlemiştir. Öyle ki, Hüseyin Cahit'in Tanin'de muhalefete yönelik yaklaşımı kim zaman saldırı ve hedef gösterme boyutlarına varmıştır. İttihat ve Terakki'nin başarısız olduğu konularda bile buna neden olarak muhalefetin faaliyetlerini ileri sürmüştür. Bu haliyle Hüseyin Cahit ve Tanin, İttihat ve Terakki politikalarının oluşumunda etkili olmuştur. Bu ilişki, II. Meşrutiyet dönemi açısından Hüseyin Cahit ve Tanin Gazetesi'ni önemle kılmakta ve Gazete ve Yazar, dönemin gelişmelerine ışık tutmaktadır.

KAYNAKÇA

- Birinci, Ali (1990)*Hürriyet ve İttihat Fırkası II. Meşrutiyet Devrinde İttihat ve Terakki'ye Karşı Çıkmalar*, 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Bulut, Faik (1999) *İttihat ve Terakki'de Milliyetçilik, Din Ve Kadın Tartışmaları*, c.II, Su Yayınevi, İstanbul
- Çakar, Hamza (2002) *Osmanlı'da Basın İktidar İlişkileri*, Siyasal Kitabevi Yay., Ankara.
- İnuğur, M. Nuri (1982) *Basın ve Yayın Tarihi*, 2. Basım, Çağlayan Kitabevi Yay., İstanbul.
- Kars, H. Zafer (1997) *1908 Devriminin Halk Dinamiği*, 2. Basım, Kaynak Yay., İstanbul
- Koçoğlu, Orhan (1998) *İlk Gazete İlk Polemik*, Çağdaş Gazeteciler Yay., Ankara.
- Korlaeçli, Murat (2001) "Pozitivist Düşüncenin İthalı", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce*, c. 1, 3. Baskı, İletişim Yay., İstanbul
- Kurdakul, Necdet (2000) *Tanzimat Dönemi Basınında Siyasal ve Anayasal Fikir Hareketleri*,

- T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, 1.Baskı, Ankara 2000.
- Tanör, Bülent (2004) *Osmanlı-Türk Arayışları Gelişmeleri*, 11. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Topuz, Hfz(2003) *İ. Mahmut'tan Fikirdinglere Türk Basın Tarihi*, 1. Basım, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul .
- Tunaya, Tank Zafer (2000) *Türkiye'de Siyasi Partiler*, c.III, İletişim Yay., İstanbul
- Ülken, Hilmi Ziya (1998) *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul.
- Yalçın, Hüseyin Cahit (1976) *Siyasi Anılar*, Bs. Haz. Rauf Mutluay, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- Zyad Ebuzzeyva, "Ceride-i Havadis", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*.

ÖZET

Basın, ortaya çıktığı zamandan günümüze kadar hem etkili bir silah hem de yönlendirici bir araç olmuştur. Bu yönüyle basın, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ortaya çıkan değişim hareketlerinde de söz sahibi olmuştur. Osmanlı yenileşme hareketine yön verenlerden olan İbn Türkler 1908'de iktidarı ele geçirdiklerinde, her iktidar gibi, kendi yandaş basını yaratmıştır. Hüseyin Cahit'in çıkardığı Tanin Gazetesi bu anlamda ön plana çıkan ve İttihat ve Terakki Partisi'nin politikalarına yön veren bir gazete olarak tarihe geçmiştir.

Bu çalışma iktidar-basın ilişkisi bağlamında Tanin Gazetesi ve Hüseyin Cahit ile İttihat ve Terakki Partisi'nin ilişkisini ele almaktadır. Gazete yazılan ve yazanın anılarından yola çıkılarak, bu ikilinin iktidar partisinin politikalarında etkisi ortaya konulmuştur. İç ve dış siyaset, muhalefete tavır ve ülke yönetimi gibi konularda İttihat ve Terakki'nin politikalarının Tanin Gazetesi ve Hüseyin Cahit'in görüşlerinin örtüştüğü görülmektedir. Öyle ki bu gazete ve yazanın anılarını okumak bile o dönemin politikalarını önemli ölçüde anlamaya yetecektir denilebilir.

THE POLICIES OF İTTİHAT AND TERAKKİ WITH RESPECT TO THE VIEWS OF HUSEYİN CAHİT AND TANİN NEWSPAPER (1908-1914)

ABSTRACT

Since it appeared, the press has been an effective weapon and an influential tool. Within this context, it has been influential on the movements during the late Ottoman State. Like all governing parties, the İbn Turcs (Young Turks), who were among those who shaped the innovations, created their own pro-government press when they seized power during the late Ottoman State. Published by Huseyin Cahit, Tanin Newspaper took its place in history as a newspaper which shaped the policies of "İttihat and Terakki Party".

This study examines the relationships between Huseyin Cahit, Tanin Newspaper

and İttihat ve Terakki Party with respect to relationships between the governing party and the press. Taking into consideration the articles published in the daily and the memoirs of the writer, this study presents Huseyin Cahit's and the Newspaper's influence on the policies of the party in power. It is seen that the views of Huseyin Cahit and Tanin Newspaper are consistent with the policies of the İttihat and Terakki Party regarding internal and external policies at the time. This consistency is such that even reading this newspaper and the memoirs of the writer is enough to understand the policies of the period to a great extent.

Forster'ın Kadınları: *Howards End*, *A Room with a View* ve *Where Angels Fear to Tread* *

Özlem Görümlü**

1905 ve 1910 tarihleri arasında yazdığı *Howards End*, *A Room with a View* ve *Where Angels Fear to Tread* adlı romanlarında, E.M. Forster Edward dönemi toplumu tarafından baskı altında tutulan kadınları ön-plana çıkartmaktadır. Forster'ın bu romanlarındaki en önemli amaçlarından birisi kadınların, kendilerine belli roller biçen topluma rağmen, özgür iradelerini kullanarak seçme hakkı arayışlarını vurgulamaktır. Örneğin, üst - orta sınıfa ait olan kadınlar erkeklere karşı saygılı olmak ve kendilerini evle ilgili işlere adanmak zorundadırlar. Aynı ekonomik sınıfın erkekleri ise kadınları kendi oluşturdukları şablonlar çerçevesinde idealize etmektedirler.

Kuşkusuz, Liba ve Caroline gibi zayıf kişilikli karakterler egemen sınıfın kendilerinden beklentilerine boyun eğmişler ve böylece umutsuzca kendilerine yabancılaşmışlardır. Margaret ve Lucy gibi karakterler ise direnmiş ve toplumun kişisel özgürlüklerini kısıtlayan yaptırımlarının üstesinden gelerek, belli bir cinsiyetin ya da ekonomik sınıfın stereotipi olarak kalmaktansa, "birey" olabilmeyi başarmışlardır. Bu konuda Bonnie Blumenthal Finkelstein şöyle der:

Forster'ın kahramanları [stereotip olarak kalmayı reddedenler] bir sınıfın üstünlüğü veya aşağılanmasının ötesine geçerler; her kişinin bir birey olarak algılandığı ve böylece bir başka bireyle bütünleşebileceği kişisel seviyesine ulaşmak için çabalarlar (1975, s. 89).

Aslında, Forster'ın cinsiyet ve sınıf ayrımı olmaksızın kurulan insani ilişkilere

* Bu makale, doktora tez çalışmamın bir kısmıdır. Anadolu Üniversitesi Alman Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı'nın 29 Nisan - 02 Mayıs 2008 tarihleri arasında düzenlediği "Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın" konulu uluslararası sempozyumda bildiri olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör. Dr., Doğu Eylül Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İngiliz Dili ve Eğitimi Bölümü, ozlemgorumlu@hotmail.com

ve arkadaşlığına olan inancı, onun daha 1901'de Cambridge'de okurken üyesi olduğu G.E. Moore başkanlığındaki Apostles'in hümanizm üzerine yaptıkları ateşli tartışmalara dayanmaktadır. Moore, felsefesi aracılığıyla, insan davranışlarını ilgilendiren yazılı kanunların, insanların ahlâklî bir yaşam sürdürmeleri için yeterli olmadığını ve kişilerin kendi mantıklarını kullanarak iyi ve kötünün ayırımına varabileceklerini savunmaktadır (Aktaran: D'Aquila, 1989, s.29). Diğer bir deyişle Moore, bireylerin sağduyularını kullanarak, herhangi bir durumda doğru etik seçimi yapacaklarını çünkü davranışlarından sorumlu olmak isteyeceklerini vurgulamaktadır. Moore'un özellikle insan doğası üzerine geliştirdiği iki savı Forster ve diğer yandaşlarını etkilemiştir. Birincisi, bir bütünü onu oluşturan bağımsız parçalardan daha güçlü olduğudur. Aslında parçalara ayrılmış bir tablo, parçaları kendi içinde ne kadar güzel olsa da değerini kaybedecektir. Jonathan Rose, bir benzetmeyle, Moore'un "organik bütün" tezinin insanlara nasıl uygulanabileceğini göstermek ister :

Bu kavrama göre, ayrı ayrı konumlandırılmış olan bir sanat eleştirmeni ve bir antik Yunan vazosu bütünleşmemiş iki öğedir. Fakat bir antik Yunan vazosunu beğeniyle değerlendiren bir sanat eleştirmeni daha değerli bir görev yapmaktadır. Hatta beğenilerini birbirleriyle paylaşan iki sanat eleştirmeninin durumu iki öğe arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya koyduğu için bir kat daha önemlidir (1986, s.41).

Rose'a göre, Moore'un görüşü, birbirleri arasında var olan "karşılıklı oluşmuş yakın bağ"ın farkına varan iki insanın bir araya gelebileceği yönündedir (1986, s.41). Yine de, bu ince bağ kavrayamayan bir kişi – Grek vazo gibi cansız bir nesnenin bir sanat eleştirmeninin beğenisiyle bütünleşemeyeceği gibi – başka bir kişiyle bütünleşemez. Moore'un deyimiyle, bu "yakın bağ" aslında başka bir insana duyulan yakınlık, diğer bir deyişle, kardeşlik duygusudur.

Moore'un üzerinde durduğu ikinci bir görüş ise birincisiyle yakından ilgilidir ve sevginin "yaşamın amacı" olması gerekliliğini tartışır (Aktaran: Rosenbaum, 1987, s.232). Buna bağlı olarak, ekonomik ve sosyal sınıf farkı gözetmeksizin bireyler arasında yakın kişisel ilişkiler gelişecektir. Sonuç olarak, Moore'un bu görüşleri, 1905-1910 yılları arasında kurulacak olan ve E.M.Forster dahil olmak üzere, aralarında Virginia ve Leonard Woolf, Lytton Strachey ve Desmond Mac Carthy gibi yazarların da üyesi olduğu Bloomsbury Grubu'nun değerlerinin temelini oluşturacaktır. Finkelstein'in de belirttiği gibi "Bloomsbury, her bireyin sınırları aşan insani bir potansiyele sahip olduğuna ve her bireyin erkek ya da kadın olmaktan çok insan olmak için çabalaması gerektiğine inanmaktadır" (Aktaran: Brown, 1987, s.291). Bloomsbury, sınıf ve cinsiyet farklılığı gözetmeksizin kişisel ilişkileri en önde tutar. Bireyin iyi, ahlâklî bir yaşam için yaptığı seçimlerine saygı duyar. Açıkça görülmektedir ki Forster'in benimsediği bu değerler, Edward dönemi İngilteresi'nin sınıfsal toplum yapısında sıklıkla geri plana itilmiştir. Forster, *Howards End*, *A Room with a View* ve *Where Angels Fear to Tread* adlı romanlarında erkek egemenliği altında haksız bir şekilde ezilen kadınların gelişimini nesnel bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Howards End

Howards End'in başlangıç bölümleri, tüm romanın yaşamları üzerine kurulu olduğu birbirinden farklı iki ailenin ahlâki, entelektüel ve ulusal kimliklerinin tanıtılması üzerine yoğunlaşmıştır. Margaret ve Helen ile temsil edilen Schlegeller entelektüel, idealist, biraz değişken, romantik, pratiklikten yoksun fakat her şeyden önemlisi "kişisel ilişkiler"e oldukça bağlı bireylerdir. Diğer taraftan Wilcoxlar inatçı, pragmatik, materyalist ve vatanseverdir. İki aileyi birbirine bağlayan tek öğe ise paradır: iki ailenin de durumu iyi olup, İngiliz üst sınıfının (veya üst-orta sınıf) birbirinden farklı iki yüzünü temsil etmektedirler. Schlegeller, kültür, eğitim ve Forster'in deyişiyle parasal konular da endişe yaratmayan durumlarda sahip olunabilecek bir çeşit idealizmin temsilcileridirler. Wilcoxlar, iş ahlâkını, materyalizmi, emperyalizmi, gelenekseliği ve biçimsel normları temsil ederler. Kuşkusuz, Wilcoxlar sıklıkla "katı İngiliz" olarak tanımlanmakta ve Forster'in Edward dönemi İngilteresi'ne has olduğunu düşündüğü duygusal kısıtlama ve baskıcı gelenekselciliğin özelliklerini sergilemektedirler. İngiliz anne ve Alman babadan gelen Schlegeller ise daha kozmopolit bir yapıdadırlar.

Aslında, romanın en başında yer alan "Yalnızca birleş" sözü, bize Margaret'in romandaki temel işlevini anımsatır. Onun amacı, "yazınla, duyguyu birleştirmek" ve böylece her ikisinin de yüceltilerek, insan sevgisinin en üst seviyede görülmesini sağlamaktır (Forster, 1910, s.186-87). Diğer bir deyişle, Wilcoxlar ve Schlegeller arasında bir köprü oluştururken Margaret, İngiltere'de daha iyi bir toplum düzenine yön verecek olan zıt fikirler arasındaki uzlaşmaya öncülük yapmaktadır. Bunun ötesinde, Margaret'in baskı altında tutulan bir kadından, kendi yaşamına dair kararlar almakta özgür bir bireye doğru olan kişisel gelişimi, her kişinin tam bir birey olma yolunda yaşaması gereken bir olgunlaşma sürecidir.

Bu süreç içerisinde, Margaret önce kendi benliğini tanımalıdır. Mr. Wilcox'la evlenmeden önce ve evlendikten hemen sonra ona söylediği yalanlarla kendine yabancılaşmıştır. Örneğin, bir restoranda yemek yerlerken Mr. Wilcox "görünmeyen" sözcüğü ile ne kastettiğini sorar çünkü Margaret'in "doğüstü olgulara" gerçekten inanıp inandığını bilmek istemektedir (1910, s.153-54). Margaret ise "aura" ve "gezegen yörüngeleri"nin varlığıyla ilgili olan spekülasyonlarına değinmeyerek ve komik olmaya çabalayarak onu mutlu etmeye çalışır (1910, s.153-54). Bundan başka, balık payı ve Cruyere yemeği tercih etmesine rağmen, Mr. Wilcox'un ikisi için et yemeği seçmesine izin verir (1910, s.152-53). Kısacası, Margaret isteyerek kişiliğinin Wilcox tarafından gözdürülmesine izin vermektedir çünkü onun kadınların erkeklere boyun eğmesi gerektiğini düşündüğünü bilmektedir. Aslında kendini onun karşısında küçük düşüren tüm davranışlarında, Margaret hem Mr. Wilcox'a hem kendine dünüştürmektedir.

Benzer şekilde, Mr. Wilcox'un Bast'a iş bulmasını istediği zaman, onu manipüle etmek için yalan söyler. Bu durumda, Margaret mantığını kullanarak ikna etme yoluna gideceği yerde, Mr. Wilcox'u pohpohlayarak ve kandırarak etkilemesi gerektiğini düşünmektedir.

Artık bazı kadınların neden -haklarına rağmen- erkeği etkilemeyi tercih ettiklerini anlamıştır. Mrs. Plynimmon, oy hakkı olan kadınları suçlarken şöyle demiştir: "Kocasını, kendi istediği yönde oy kullanması için etkileyemeyen kadın, kendinden utanmalıdır." Margaret irkilmişti, fakat şimdi Henry'i etkiliyordu ve bu küçük zaferine sevinmesine rağmen, bunu harem hileleriyle kazandığını bilmekteydi (1910,s.230).

Bu durumda, Margaret Helen'in da istediği şekilde, Mr. Wilcox'un Bast'ın işini kaybetmesinden sorumlu olduğu tartışmasına bilinçli bir şekilde girmemiş ve bunun yerine kocasından sadece bir iyilik yapmasını istiyormuş ve aslında onun kararlarını sorgulamıyormuş gibi davranarak karşısında zayıf bir görünüm vermeyi tercih etmiştir.

Evlendikten sonra Margaret, Mr. Wilcox'un kendisini egemenliği altına almasına izin vermeye devam eder. Örneğin, kocası ona ne zaman seslense, onun isteklerini karşılamak üzere, elinde okuduğu kitabı bırakır (1910, s.259). Sonuç olarak, Mr. Wilcox karısının güçlü kişiliğini, onu kendi istediği gibi bir kadın olmaya zorlayarak bastırmıştır. Margaret'a kendisinin daha çok oynamak isteyeceği entelektüel rolünden ziyade zengin Londralı işadamlarının karısı rolü zorla verilmiştir. Ne yazık ki Mr. Wilcox, Helen gayrimeşru bir çocuğa hamile olduğunu söylediği zaman, Margaret'ı kardeşini reddetmeye zorlar. Oysa Margaret daha fazla sessiz kalmayacaktır.

Mr. Wilcox'un, Mrs. Wilcox'un hatırasına saygısızlık olacağı için, Helen'in Howards End'de bir gece bile geçirmesine izin vermemesini takiben, Margaret kocasının sadakatsizliğini onun ikiyüzlülüğünü göstermek için bir silah olarak kullanmaya karar verir (1910, s.306). Margaret'ın Wilcox'un erkeksi "duyarsızlığına" çok doğru bir şekilde değinmesi ve onu çifte standartlıkla suçlaması, K.W. Grandsen'in deyişiyle "kadınların oy kazanma uğraşları döneminin en etkileyici feminist yazılarından birisidir" (1962, s. 72). Grandsen, Mr. Wilcox'un, sınıfının diğer erkekleri gibi kadınlardan istediğini almaya alışık olduğunu çünkü tüm yaşamı boyunca kadınların ona boyun eğdiğini ekler. Mr. Wilcox, Margaret'ın kardeşinin hamileliğiyle ilgili olarak ne hissedebileceğini anlamak için bir an bile çaba sarfetmemiştir çünkü onun düşüncelerinin tümüyle gereksiz olduğuna inanmaktadır. Diğer bir deyişle, Margaret'ı kendinden aşağı bir entelektüel olarak düşünmekte ve ezmektedir. Edward Carpenter'ın bu tarz evliliklerde hapsedilmiş kadınları tanımladığı gibi o da diğer üst-orta-sınıf erkekleri gibi Margaret'ı "meta" gibi görmektedir (Aktaran: Brown, 1987, s.282). "Duyarsızlığından" dolayı Mr. Wilcox Margaret'ın ona göstermeye çalıştığı "insani bağ" kavrayamamıştır.

Tüm bunlara rağmen, Margaret kocası tarafından ezilmeyi reddeder. Mr. Wilcox'un duyarsızlığını başışlayamayacağını anlar. "Bir erkeğin önüne getirilebilecek en basit konuda" bile bir olmayı reddetmesi, onu daha fazla sevemeyeceği anlamına gelmektedir (1910, s.331) Mr. Wilcox'un "bozulmuş" olduğuyla ilgili olan konuşmasının "mükemmel" olduğunu anlar çünkü aslında bu konuşma sadece kocasına değil "onun gibi olan binlerce erkeğe" yapılmıştır (1910, s. 331). Margaret, kendini artık her yerde ezilmekte olan kadınların sesi gibi görmektedir.

Evliliklerini bitirme yönündeki ısrarı, Mr. Wilcox'un kendisinden başışlanmasını istemesiyle son bulur. Böylece, Margaret misyonunu tamamlamıştır. Wilcoxların yazı-

nyla Schlegellerin duygusallığını bir araya getirmiştir. Aynı zamanda da artık Mr. Wilcox tarafından baskı altında tutulmadığı için kendini özgürce, bir birey olarak ifade edebilmektedir. Finkelstein'in deyimiyile Margaret belli bir cinsiyet ya da sosyal sınıfın üyesi olarak kalmaktansa, bağımsız bir insan olmuştur. Özetle, kocası da dahil olmak üzere diğer insanların kendisini tanımlamalarına veya sözlerini ve davranışlarını kontrol etmelerine izin vermeyi reddeder.

A Room with a View

Hikâye, Floransa'da bir pansiyonda başlar. Lucy, genç ve güzel bir kızdır ve kuzeni orta - yaşlı Charlotte Bartlett'la İtalya'ya tatile gelmişlerdir. Manzaralı bir oda yerine, avluya bakan odalardan birinin verilmesi ikisini de daha en baştan hayal kırıklığına uğratmıştır. Yemek odasına inildiğinde, Mr. Emerson adında bir turist bu şikayetlerini duyar ve onlara odaları değiştirmeyi teklif eder. Bu durumda, Mr. Emerson'ın tüm roman boyunca olduğu gibi çok heyecanlı davranması Ms. Bartlett'i rahatsız etmiştir. Çünkü Edward dönemi geleneklerine göre Mr. Emerson'un tanışılmadan bir hanımefendi ile konuşması toplumsal kurallara aykırı ve kaba bir davranıştır. "Konuşma inceliklerinde usta olmasına rağmen, kabalık karşısında güçsüz olan Bartlett" (Cerit, 2002, s. 12), bu teklifi reddeder çünkü Lucy'i tanımadıktan insanlar karşısında bir zorunluluğa sokmak istememektedir.

Lucy ise Emersonlarla oda değiştirmek konusunda yaptıkları bu tuhaf tartışmanın etkisiyle şaşkındır. " Zira bir "rezalet" çıkacak gibi görünüyordu ve ne zaman bu görgüsüz turistler konuşsa, kız tartışmanın genişleyip derinleşerek sonunda söz konusu olan şeyin odalar ve manzaralar değil, başka bir şey -varlığından daha önce haberdar olmadığı başka bir şey- olduğu hakkında tuhaf bir duyguya kapılıyordu" (2002, s. 11-12). Lucy, sezgileri ile Emersonları ve odalarının önemini kavramıştır. Burada Richard Martin şöyle der: "Lucy'nin aşk hakkında hiç, gerçeklik hakkında ise çok az tecrübesi vardır. Ve ona tuhaf ve yeni gelen şey bu kavramların varlığıdır. Lucy'i kendini tanıtmaya yönlendirecek olan güç hiç de gelenekçi olmayan ve hatta biraz da sıra dışı olan Emersonlardır" (1974, s. 76).

Martin'e göre Lucy'i yaşamın içine hapseden şey " Onun teori ve pratiği birleştirmek konusundaki yeteneksizliği" (1974, s. 77). Aslında, bu Lucy'nin piyano çalışmada gizliydi.

Kız, göz kamaştırıcı bir icracı değildi, nağmeleri inci koşeylere benzemezdi ve yayıyla mevkîine uygun olandan daha fazla doğru notaya basmazdı. Bir yaz akşamı açık pencere önünde çok trajik bir şekilde çalan tutkulu bir genç hanım da değildi. Tutku mevcuttu, ama adını koymak zordu; bu duygu, aşk, nefret, kıskançlık ve resimli romanların her türlü malzemesi arasında dolanıp dururdu. Ve sadece usta olduğu bir konuda trajikti, zira Zaler'in yanında yer alarak çalmaktan hoşlanıyordu (Cerit, 2002,s.41-42).

Lucy'nin sıra dışı bir duyguyla piyano çalışını dinleyen papaz Mr. Beebe, Lucy'nin kişiliğinin derinliklerinde kimsenin hatta Lucy'in bile farkında olmadığı bir "tutku"nun saklı olduğuna inanmaktaydı. "Eğer bayan Honeychurch piyano çaldığı gibi yaşayacak

olursa, bu çok heyecan verici olacak -hem bizim için, hem de kendisi için" (2002, s. 43). Açıkça görülmektedir ki Lucy'nin sorunu Caroline Abbot'inki ile aynıdır. Yani, ikisi de ideal olan ve günlük yaşam arasında bir uzlaşmaya varamamışlardır.

İlerleyen günlerde Lucy biraz da macera ümidiyle dışarıya gezmeye çıkar. Bu sırada bir İtalyan'ın bıçaklanmasına şahit olur ve tesadüfen oradan geçmekte olan George Emerson'un kollarında bayılır. Bu olaydan sonra Lucy kendi duygularını itiraf etmese de, George kendisinin değiştiğini hissederek, "Zira olağanüstü bir şey meydana geldi. Onu soğukkanlılıkla karşılamalıyım. Olay sadece bir adamın ölmesi değil" der (2002, s. 59). Lionel Trilling, bu anın ikisi için de önemli olduğunu vurgular:

Hem George hem de Lucy yaşamda hapsolmuş genç insanlardır. Lucy saygınlığıyla, George ise derin nevrotik çağ değişimi karamsarlığıyla. Fakat, Piazza' daki ölüm sahnesinin etkisini üzerlerinden atamamışlardır. Aslında, bu olay, özgürlüklerinin yakın olduğuna bir işaretidir. George Lucy'i kollarına almış ve şimdi yaşamak istemektedir. Lucy'nin toplum kurallarına sıkı sıkıya bağlı olması tutkusunun alevlenmesine neden olmaktadır (1943, s. 100).

Yine de, Lucy daha sonraları bu cinayeti pansiyonlardakilerden saklayarak, önemini kendine bile itiraf etmekten kaçınmıştır. Daha sonra, George'un Lucy'i öpmesi ve Lucy'nin ona karşılık vermekten korkması ise, Tariq Rahman'a göre, Lucy'nin kendi benliğini keşfetmeye direnmesi ve tamamen kendine yabancılaşma sürecine girmesi olarak yorumlanmaktadır (1991, s. 56-57).

İngiltere'ye döndükten sonra Lucy, aslında hiç de hoşlanmamasına ve daha önceki iki teklifini geri çevirmesine rağmen George'u düşünmemek için Cecil ile evlenmeye karar verir. Cecil İtalya'nın Lucy üzerindeki etkisini görmekte geç kalmaz:

İtalya kızda harikalar yaratmıştı. Ona bir ışık vermişti ve - adam buna daha da önem veriyordu- ona bir gölge vermişti. Kısa zamanda adam kızda harikulade bir suskunluk keşfetmişti. Kız, Leonardo da Vinci'nin bir kadını gibiydi, o kadını kendisinden ziyade bize söylemediği şeyler için severiz.... Lucy gündün güne çok harikulade bir şekilde geliyordu (Cerit, 2002, s. 113) .

Ne yazık ki, Cecil'in Lucy'i kafasında yarattığı Leonardo da Vinci'nin gizemli ve güzel kadın portresi ile kıyaslaması, gerçek Lucy'i tanımaya engel olmaktadır. Lucy'nin de kendisi gibi elit ve eleştirel bir yaşam tarzına sahip olmasını beklemekte, gerçek Lucy'den çok zihnindeki Lucy fikri ile ilgilenmektedir. Cecil ile yaşadığı bu iletişim eksikliği, Lucy'nin romanın sonunda George'a aşkı itiraf etmesine neden olur. Evlendikten sonra, iki aşık tekrar Floransa'da bir araya gelirler.

Sonuç olarak, *A Room with a View* adlı bu romanda, Edward dönemi gelenekleri karşısında ezilen genç bir kadının, yaşamı ile ilgili kararları kendisi verebilen olgun bir kadına dönüşümü gözler önüne serilmiştir. Lucy, sezgilerinin de yardımıyla hem sevebileceği hem de özgürlüklerini kısıtlamayacak bir erkeği tercih etmiştir. E.M. Forster, kadınların kocalarının "kölesi" değil, "eşi ve arkadaşı" olduğu Lucy ve George'unki gibi evliliklerin İngiltere'yi daha da güçlendireceğine inanmaktadır (Finkelstein, 1975, s.87).

Where Angels Fear to Tread

Forster'ın ilk basılı romanı olan *Where Angels Fear to Tread* (1905) diktatör bir koca tarafından baskı altında tutulan bir kadını ele alır. Daha romanın başlarında Lilia'nın kocası Charles Herriton'ın, ölümüne kadar saygın, üst-orta sınıf bir kocanın karısı olarak Lilia'ya görevlerini öğrenmesi konusundaki baskısını hissederiz. Hatta, Charles öldükten sonra bile, kayınvalidesi Mrs. Herriton Lilia'ya "yalnız bir kadın olmanın ve analığın yüklediği görevleri" (İlkin, 1982, s. 11) öğretmeye devam etmiştir. Charles'ın ölümünden sonra onun için eşini yitirmiş kadın rolü eş rolünden daha kasıtlıdır olmuştur. Lilia'ya Sawston'da bir ev tutulmuş ve genç kadın üç yıl süreyle orada "ölen kocasının ailesinin kibarlık, incelik aşlamayı amaçlayan sürekli etkisi altında" (1982, s. 11) kızı Irma'yla birlikte yaşamıştır. Gelgelelim, evine iyi bakmadığı konusunda da eleştirilmiştir. "Lilia, Sawstonlu ev kadınlarının arasındaki yerine yerleşemiyordu. Ev hanımlığında başarılı olamıyor, evinde her gün bir olay çıkıyor ve hizmetçilerini her zaman yıllarca elinde tutmayı bilen Bayan Herriton oraya kadar gidip durumu düzeltmek zorunda kalıyordu" (1982, s. 11-12). O zaman da şimdi olduğu gibi evde tüm gün çalışan hizmetçilere rağmen evin bakımı kadının temel işiydi.

Kayınbiraderi Philip'in, annesini ikna etmesiyle Lilia'nın Caroline Abbot'ın eşliğinde İtalya'da bir tura katılmasına izin verilir. Monteriano'ya ziyareti sırasında Lilia yakışıklı İtalyan bir köylü olan Gino Carella'ya aşık olur ve tüm itirazlara rağmen evlenirler. Ne yazık ki Lilia Gino'dan oniki yaş büyüktür ve çoğu zaman Mrs. Herriton'ın Philip'i kullandığı gibi Gino'yu kullanmaya çalışmaktadır. "Kocasına bir çocuk-öyleydi ve bir budala -hiç de öyle değildi- gözüyle bakıyordu. Kendisini Gino'dan o kadar üstün görüyordu ki egemenlik kurmak için eline geçen fırsatları boşa harcıyordu boyunca" (1982, s. 36). Gino da evliliği bu şekilde görmekteydi ve evindeki tek efendinin kendisi olacağını vurgulamaktaydı.

Özellikle, Lilia ve Gino arasında sözel bir iletişim olmaması çok dikkat çekiciydi. Lilia İtalyanca, Gino da İngilizce konuşmuyordu. Finkelstein, Forster'ın sadece iki kültür arasındaki derin farklılıkları değil, ayrıca erkekler ve kadınlar, evli çiftler arasındaki gerçek iletişim eksikliğini de vurguladığına değinir. Finkelstein'a göre ilişkilerinin başlangıcında bile dil problemi ortadan kalktığı zamanki hallerine göre daha iyi iletişim kurabilmekteydiler (1975, s. 13).

Böylece, Lilia evliliğinin başarısızlığında sonuçlandığını anladığında oldukça mutsuz oldu (1982, s. 45). Bu durum Lilia'yı Gino'yu daha çok sahiplenmeye -her ne kadar Gino dirense de - itti (1982, s. 45). Yapacak hiçbir şeyleri, gidecek hiçbir yerleri olmayan kadınlara özgü bir tutumdur bu. "Kocasının ona kötü davrandığı ya da ağır konuştuğu ileri sürülemez. Gino karısını kendi haline bırakıyordu sadece" (1982, s. 45).

Gino, bir erkek olarak Lilia üzerinde egemenliğini kurmakta başarılı olmuştur. "Gino, bayan Herriton'u bile kısındırarak bir yumuşaklıkta her istediğini yapabiliyordu ona" (1982, s. 46). Lilia tek başına yürüyüşe çıkabilmek için bir parça özgürlük istediğinde bunu yasakladı. Lilia, daha da ileri gidip ona artık çek yazmaktan vazgeçebileceğini söylediğinde ise neredeyse Gino'nun içindeki şiddet eğilimi yüzeye

çıkacaktı (1982, s. 47). Lilia, Gino'nun onunla parası için evlendiğini anlamıştı sonunda; fakat bunun hiç bir yararı yoktu; "karısını yola getirmişti. Lilia bir daha parayı kesmekten hiç söz etmedi" (1982, s. 47).

Lilia, kocasının kendisini aldattığını öğrenince son kalan mutluluk kırıntılarını da kaybolmuştu, "ağlayıp hiçkürmeye koyuldu" (1982, s. 46). Çok yalnızdı ve hiçbir seçeneği kalmamıştı:

Gino için her şeyden vazgeçmişti o- kazından, akrabalarıyla, arkadaşlarından, uygar bir yaşamın rahatlıklarından- oradan kaçmayı göze alacak kadar yürekli olsa bile onu kabul edecek kimse kalmamıştı artık (1982, s. 48).

Böylece Lilia Gino'yu suçlamaya korktu ve böyle boynu bükük yaşamının, hiçbir şey duymamaya çalışmanın, güler yüzlülükle işleri yoluna koymaya çabalamanın daha iyi olacağına karar verdi (1982, s. 48). Gino ne yaparsa kabul ediyordu. "Gino, karısını ne kadar az görürse o kadar iyi davranıyordu. Lilia öylesine ezilmişti ki bu iyiliği hiç öfkelenmeden, hatta minnetle kabul ediyordu" (1982, s. 49).

Ne yazık ki Lilia bir oğlan çocuk doğurduğu sırada ölür. Philip, bebeği "kurtarmak" için annesinin emri ile İtalya'ya gelir. Burada Caroline Abbo'la karşılaşır. O da kendisini bebek için sorumlu hissetmektedir ve Philip'e eğer bebeği gerçekten istiyorlarsa yardım edebileceğini söyler. Yoksa kendisi çocuğu alacaktır. Ne yazık ki Philip ve Harriet çocuğu kaçırırken, at arabasının yolda ters çevrilmesiyle çocuk ölür. Philip, kırık koluyla bunu Gino'ya söylemeye gittiğinde boğuşmaya başlarlar. Caroline tam vaktinde ortaya çıkar ve Gino'yu sağduyuya, Philip'i arkadaşlığa davet eder. Böylece, romanın ilk bölümlerinde hiçbir zaman kararlı davranmayan ve sıklıkla ağlamanın eşiğine gelen Caroline sürekli zayıf bir karakter olarak verilmiş olsa da, bu uzlaşmacı yaklaşımından sonra daha güçlü bir kişilik kazanmıştır.

Ne var ki Caroline, Philip ve Gino'yu romanın sonunda kardeşliğe davet ederek önemli bir rol üstlenmişse de kendini roman boyunca hiç ifade etmediği için gerçekçi bir kişilik kazanamamıştır. Bunun yerine kendini diğerlerine yardım etmeye adanmıştır. Philip Caroline'ın sonsuza dek bir tanıncı olarak kalacağını düşündüğünde onu gerçek bir kişi olarak kabul etmekten çok idealize etmektedir (1982, s. 138).

Sonuç olarak, Forster'ın bu makalede incelenen üç romanında da geleneksel önyargılar ahlaki bir çerçeve içerisinde, eşitlik, hoşgörü, arkadaşlık gibi daha özgürlükçü ve akılcı değerlerle kişisel ilişkiler bağlamında karşılaşılmaktadır. Romanlarda gördüğümüz karakterler kişiler arası, sınıflar arası ve değerler arası bir birleşme ve "birey" olabilme çabası içindedirler. Margaret ve Lucy Edward dönemi toplumunun kendilerine verdiği geleneksel iyi "eş" rollerini kabul etmeyip, kendi kişiliklerini gerçekleştirmeyi başarabilmişlerdir. Lilia ve Caroline ise kendilerine ait bir dünya görüşü oluşturamamış olduklarından gerçekçi bir kimlik kazanamamışlar ve daha çok toplumsal normların verdiği roller gereği kadının özelliklerini temsil etmeye zorlanmışlardır.

Kaynakça

- Brown, T. (1987). Edward Carpenter and the Evolution of *A Room with a View*. *English Literature in Transition*, 279 – 300.
- D'Aquila, U. L. (1989). *Bloomsbury and Modernism*. New York: Peter Lang.
- Finkelstein, B. B. (1975). *Forster's Women: Eternal Differences*. New York: Columbia UP.
- Forster, E.M. (1905). *Mefeklerin Uğramadığı Yer* (A. İlkın, Çev.). İstanbul: Adam Yayıncılık. (1982).
- Forster, E.M. (1908). *Manzaralı Bir Oda* (S. Cerit, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (2002).
- Forster, E.M. (1910). *Howards End*. New York: Vintage.
- Gransden, K.W. (1962). *E.M.Forster*. New York: Grove.
- Martin, R. (1974). *The Love That Failed: Ideal and Reality in the Writings of E.M.Forster*. Paris: Hague.
- Moore, G.E. (1903). *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge UP.
- Rahman, T. (April 1991). Double Plot in Forster's *A Room with a View*. *Cahiers Victorien & Edouardien*, 43-62.
- Rose, J. (1986). *The Edwardian Temperament, 1895-1919*. Athens, OH: Ohio UP.
- Rosenbaum, S.P. (1994). *Edwardian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*. New York: St.Martin's.
- Trilling, L. (1943). *E.M.Forster*. Norfolk, CT: New Directions.

Özet

E.M. Forster'in cinsiyet ve sınıf ayrımı olmaksızın kurulan insani ilişkilere ve arkadaşlığa olan inancı, onun daha 1901'de Cambridge'de okurken üyesi olduğu G.E. Moore başkanlığındaki Apostles'in hümanizm üzerine yaptıkları ateşli tartışmalara dayanmaktadır. Moore'un insan doğası üzerine geliştirdiği özellikle iki savı, Forster ve diğer yandaşlarını etkilemiştir. İlk olarak Moore, ekonomik ve sosyal sınıf farkı gözetmeksizin, bireyler arasında oluşabilecek yakın kişisel ilişkiler üzerinde durmaktadır. İkincisi, Moore sevginin yaşamın amacı olması gerekliliğini tartışır. Buna bağlı olarak aralarında var olan yakın bağların farkına varan farklı cinsiyet ve sosyal sınıflardan bireylerin gelecekte bir araya gelebileceklerini savunmaktadır. Moore'un bu görüşleri daha sonraları Bloomsbury Grubu'nun değerlerinin temelini oluşturacaktır. Bloomsbury, sınıf ve cinsiyet farklılığı gözetmeksizin kişisel ilişkileri en önde tutar. Bireyin iyi, ahlaklı bir yaşam için yaptığı seçimlerine saygı duyar. Açıkça görülmektedir ki Forster'in benimsediği bu değerler, Edward dönemi İngilteresi'nin sınıfsal toplum yapısında sıklıkla geri plana itilmiştir. Bu yüzden, Forster'in Edward Dönemi'ne ait tüm romanları – özellikle İngiliz orta sınıfının kendilerinden daha aşağı sosyal katmanlara yönelik oluşturdukları tutumun sonucunda – yerleşmiş birtakım sosyal değerlere karşı meydan okunması veya bu değerlerin sorgulanmasından kaynaklanan kişisel çatışmalarla ilgilidir. 1905 ve 1910 tarihleri arasında yazdığı *Howards End*, *A Room with a View* ve *Where Angels Fear to Tread* adlı romanlarında, E.M. Forster Edward dönemi toplumu tarafından baskı altında tutulan kadınları ön plana çıkartmaktadır. Forster'in bu romanlarındaki en önemli amaçlarından birisi kadınların, kendilerine belli roller biçen topluma rağmen, özgür iradelerini kullanarak seçme hakkı arayışlarını vurgulamaktır. Örneğin, üst-orta sınıfa ait olan kadınlar erkeklerle karşı saygılı olmak ve kendilerini ailelerine adanmak zorundadırlar. Aynı ekonomik sınıfın erkekleri ise kadınları kendi oluşturdukları şablonlar çerçevesinde

idealize etmektedirler. Bu makalede, Forster'in *Howards End* ve *A Room with a View* adlı romanlarında kendilerini baskı altında tutan sosyal faktörlere bağıkdıran kadın karakterlerin gelişimi incelenmektedir. *A Room with a View* romanında Lucy, toplumun kendisine dikte ettiği ahlaki değerlerden çok kendi iç güdülerine dayanarak olgunluğa ulaşır. Margaret da Lucy gibi belli bir cinsiyetin ya da sınıfın üstün ya da aşağı olmasını benimsemeyecek ve bir "birey" olmak için çabalayacaktır. *Where Angels Fear to Tread* adlı romanında ise Lilia ve Caroline kendilerine ait bir dünya görüşü oluşturmamış olduklarından, gerçekçi bir kimlik kazanamamışlar ve daha çok toplumsal normların verdiği roller gereği ideal kadının özelliklerini temsil etmeye zorlanmışlardır.

Anahtar Sözcükler : Edward Dönemi, Bloomsbury, çatışma, birey, kimlik

Forster's Women: *Howards End*, *A Room with a View* and *Where Angels Fear to Tread*

Abstract

In 1901, during his fourth and final year at Cambridge University, the Cambridge Conversazione Society, informally known as the Apostles, elected Forster into its membership. "The Apostles", under the direction of G.E. Moore, were especially renowned for their lively discussion about humanism. In particular, two of Moore's ideas about human nature influenced Forster and other Apostles. First, Moore emphasizes close personal relations between individuals, regardless of their respective economic or social classes. Second, Moore argues that love should be "the aim of life". He asserts that an awareness of subtle bonds connecting individuals will lead to a future reconciliation between members of different genders and social classes. These ideals of the Apostles were later adopted by the Bloomsbury Group. Bloomsbury held personal relations to be the highest good: relations between people who were equal yet unique, regardless of gender. Bloomsbury believed in the value of individual attempts to lead a good moral life. Yet, Forster maintains that personal relations were often concealed by a hierarchical social system, such as the one established in Edwardian England. Thus, Forster's Edwardian novels are essentially concerned with personal conflicts arising from the challenging or questioning of a set of established social values, usually values associated with the English middle class in its attitude towards its supposed social inferiors. Forster, in his novels *Howards End*, *A Room with a View* and *Where Angels Fear to Tread*, focuses on women who are unfairly domineered by the members of the prevailing social class of English society. One of Forster's primary intentions in these novels is to emphasize the significance of women's quest for self-determination in a society that restricted them to certain roles. Women of the upper- middle- class, for instance, were to act submissively toward men and devote themselves to their families, while men of the same economic class were to idealize women. So, the objective of this article is to examine the struggle of the women characters in *Howards End* and *A Room with a View* who rebel against the social forces which would keep them suppressed. In *A Room with a View*, Lucy's maturation into a person who comes to rely upon her own instincts rather than what society dictates as morally correct can particularly be observed. Margaret, like Lucy, goes beyond the superiority or inferiority of one sex or class and strives to be an individual. In *Where Angels Fear to Tread*, Lilia and Caroline have been suppressed to represent the features of the ideal woman who do readily conform to social expectations rather than express the desires or aspirations of their own in order to be recognized as real identities.

Key Words: Edwardian Period, Bloomsbury, conflict, individual, identity .

Hiciv Yazarı Saltıkov -Şçedrin'in Masalları

Ayla Kaşoğlu*

19. yüzyıl Rus hiciv yazarı Mihail Yevgrafoviç Saltıkov-Şçedrin (1826-1889), 1826 yılı Ocak ayında Tversk eyaletinin Spas-Ugol köyünde dünyaya gelir. Baba tarafından zengin bir asilzade, anne tarafından ise tüccar bir sınıftan gelmektedir. Saltıkov, Tsarskoselo lisesindeki başarılı eğitiminin ardından memuriyete başlar, ancak memuriyet hayatı ilgisini çekmez. Rusya'daki düzenin adaletsizliğini, toplumdaki farklı sınıfların yaşamını kitaplardan değil, bizzat memurluğu sırasında öğrenen Saltıkov, on dört yıl devlet hizmetinde çalıştıktan

lisesindeki başarılı eğitiminin ardından memuriyete başlar, ancak memuriyet hayatı ilgisini çekmez. Rusya'daki düzenin adaletsizliğini, toplumdaki farklı sınıfların yaşamını kitaplardan değil, bizzat memurluğu sırasında öğrenen Saltıkov, on dört yıl devlet hizmetinde çalıştıktan sonra tek başına bazı şeyleri değiştirmenin mümkün olmadığını anlayıp kendini tamamiyle edebi çalışmalara vermek üzere istifa eder. 1856 yılında "Gubernskiye oçerki" dergisini yayınlamasıyla Saltıkov'un yazarlığından söz edilmeye başlanır (Karantirov, 2004: 408-409). 1868 yılından itibaren N.A. Nekrasov (1821-1877) ile birlikte "Oteçestvennyye zapiski" dergisinin başında yer alır.

Rusya'da ilk demokratik hareketlenmelerin başladığı 40'lı yıllarda ünlü eleştirmen Belinski'nin ve özellikle de ütopyik Fransız sosyalistlerin etkisi altında kalan Saltıkov, bu dönemde yazdığı "Çelişkiler" (Protivoreçiya) ve "Karışık Bir İş" (Zaputannoje gelo) adlı eserlerinde ortaya koyduğu düşünceler nedeniyle çar I.Nikolay'ın emriyle sürgüne gönderilir. Yedi yıllık bir sürgüne neden olan eserlerinde yazar, sivri bir dille iktidar temsilcilerini ve köklü fikirleri olmayan aydın kesimi eleştirir. Çarın ölümüyle Saltıkov'un sürgünü sona erer. 1856 yılında Petersburg'a dönen yazar, N. Şçedrin takma adıyla eserler vermeye başlar. Soylu aile-

* Doç.Dr., Gazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

lerin yaşamını "Golovlev Ailesi" (Gospoda Golovlevih-1880), amirlerin, memurların yaşamını ise "Bir Şehrin Tarihi" (İstoriya odnogo goroda-1870) eserinde anlatır. "Bir Şehrin Tarihi", "aptal" anlamına gelen 'glupiy' kelimesinden türetilen Glupov şehrindeki fantastik olayların bir hikayesidir. "Bir Şehrin Tarihi" eserinde adı geçen şehri yönetenler Çarlık rejimini ve idarecilerini sembolize eder. Tüm bu hayali tiplmeler, hem yazarı sansürden koruyan bir sığınak olmuş, hem halkın günlük yaşamını tüm açıklığıyla gösterme olanağı yaratmış, hem de hikaye tarzında ve folklorik konular eşliğinde taşlama söz konusu olabilmıştır. "Bir Şehrin Tarihi"nde yazar, şehrin tarihini anlatma bahanesiyle 19. yüzyıl başlarındaki Rus bürokrasisi ve yönetim sistemindeki bozuklukları hicveder. Dolayısıyla eser, sırf geçmişe yönelik tarihsel bir yergi olmayıp, tam tersine o günün Rusyasını ve yönetim kademelerini eleştiren bir romandır (Öksüz, 2004:63).

Saltıkov, köylülerin zavallı ve bir çıkış yolu olmayan durumlarını, acımasız, gaddar bir toprak sahibinin yanında çalışan bir oğlanın umutsuzluğunu ve kendini bıçaklamasını "Oğlanlar" (Malçikil) öyküsünde anlatmıştır.

Yazar, "toprak köleliği hukukunun sinesinde büyüdüm, köle bir sütninenin sütüyle beslendim, köle dadılar tarafından okuma yazma öğretildim. Bu asrın esaretinin korkunçluklarını tüm çıplaklığıyla gördüm"(350 Variantov Soçineniy, 2004: 238) sözleriyle yaşadığı dönemde kendisine rahatsızlık veren kölelik konusuna değinir ve insanları bir parça düşünmeye sevk etmek ve harekete geçirmek amacıyla "Büyük Yaştaki Çocuklar İçin Masallar" (Skazki dlya detey izryadnogo vozrastu) eserini yazar.

1869 ile 1886 yılları arasında yazılan ve otuz iki masaldan oluşan "Büyük Yaştaki Çocuklar İçin Masallar"da toprak sahiplerinin işe yaramazlığı, yöneticilerin keyfi uygulamaları, bürokratik mekanizmadaki adaletsizlik, cehalet, zorbalık, zulüm, dalkavukluk, rüşvetçilik, kölelik ve körü körüne itaat etme eleştirilir. Hayvan figürleriyle insana özgü vasıflar aktarılır: Kurt-akıllı, ayı-hantal, kayabalığı-cahil, tavşan-ödle, tilki-kurnaz,- vb. Yazar, hayvanları sosyo-hiyerarşi basamağına koyar: Ayı-şehremini/büyük bir memuru, tavşan- ezilen halkı, balık-küçük burjuvayı temsil eder (350 Variantov Soçineniy, 2004: 234-235).

Rus kültüründe peri gibi bir karakter olmadığı için(...) gerçek olmayan karakterlerin katıldığı ve sihirli bir ortamda geçen masallara Rusça'da "sihir masalı", insanların günlük yaşamlarıyla ilgili masallara ise "yaşam masalı" denir. Üçüncü tip masal ise hayvan masallarıdır. Hayvanlarla ilgili Rus masallarının başlıca hayvan kahramanları ayı, kurt, tilki ve tavşandır (Demiriz,2009:141). Saltıkov'un eserinde de geleneksel Rus masallarının hayvan kahramanlarını görmekteyiz.

M.Ö. VI. yüzyılda yaşayan eski Yunan fikir adamı ve fabl yazarı Ezop'un efsaneye göre Samos'ta yaşayan ladmon adlı birinin kölesi olduğu varsayılır. Kölesinin bilgeliğinden etkilenen ladmon, daha sonra onu özgürlüğüne kavuşturmuştur. Saltıkov da sansürden kaçmak için Ezop dilini kullanır ve ona göre "ezop dili, köle tarzıdır" ve "ben ezop ve sansür kurumunun bir öğrencisiyim" (Sakıyan, 1996:15) sözleriyle masallarındaki toplumsal kusurları, Rus idari mekanizmasının acizliğini en rahat işleyebileceği Ezop masalı tarzında vermeyi yeğlemiştir.

Yazarın ilk masalı olan "Bir Köylünün İki Generali Nasıl Doyurduğuna Dair Öykü"

(Povest o tom kak odin mujik prokormil dvuh generalov-1869) deki generallerin ömürleri bir büroda çalışmakla geçmiş, adeta orada doğup, orada eğitilmiş ve orada yaşlanmışlardır ve akılları da hiçbir şeye ermemektedir. "Saygılanı en içten bağlılıkla kabul buyurunuz" sözünden başka bir laf etmesini bilmezler. Çalıştıkları büro yararsızlıktan dolayı kapatılınca generaller de farklı dairelere yerleşirler. İkisinin de açıcısı ve emekli aylığı vardır. Bigün ıssız bir adaya düşen bu generaller, yiyeceklerin ağaçlarda büyüdüğünü dahi tasavvur edemez, francaların kendiliğinden olduğunu sanırlar. Bolluk içinde aç kalırlar ve az kalsın açlıktan birbirlerini yiyeceklerdir. Köylü, generallerin karnını doyurur, onları yedirir, içirir. Generallerin onu kaçmasın diye ağaca bağlayacakları halatı bile kendi örür. Bir kayık yapar ve generalleri evlerine götürür. Generaller, minnettarlık göstergesi olarak köylüye bir kadeh votka ve beş gümüş kapık verirler yalnızca (Saltikov-Şcedrin, 1989: 5-13).

Saltikov, "Yabani Toprak Sahibi" (Dikiy pomeşçik-1869) masalında da farklı sınıfların-barın ve mujikin- karşılıklı ilişkilerinin 1861 reformundan sonraki sosyo-politik problemlerini ortaya koyar. Toprak da, hava da, su da toprak sahibinindir. Cezalarla, vergilerle yıpratılan, çok çektiren toprak sahiplerinden kurtulmak için köylüler Tanrı'ya dua ederler. Sonunda toprak sahibinin yanında hiçbir köylü kalmaz. Ancak şimdi de kim ona özenle bakacak ve üzerine titreyecektir. Sonunda toprak sahibinin tüm bedenini kıllar kaplar, tırnakları çelik gibi olur. Bumunu silmeyi çoktan unuttur, dört ayak üzerinde yürümeye, açık, anlaşılır sesler çıkarmak yerine ıslık, hapsirme ve havlama arası bir çığlık çıkarmaya başlar (Goryaçkina, 1989: 29-36). Köylü olmadan sadece toprak sahibi değil, devletin kendisi de yaşayamaz. Köylü olmadan sadece et ve yağ kaybolmayacak, kültürel bir çöküş de yaşanacaktır. Yazar, devletin temelini aptal toprak sahipleri ve kalın kafalı generaller değil, sıradan köylüler olduğunu gösterir. Toprak sahibi ve generaller olmadan da Rusya var olmaya devam eder, ama köylüler olmadan Rusya'nın var olması mümkün değildir.

19. yüzyıl Rus yazarlarından İ.S. Turgenyev (1818-1883) de Saltikov'un masallarının başlıca temalarından birinin 1861 toprak reformu sonrası Rusya'daki halkın durumu olduğunu ve yazarın milletin temeli olarak köylüleri varsaydığını vurgular (350 Variantov Soçieneni, 2004: 242).

"Beygir" (Konyaga-1885) masalındaki beygir, halkın gücünün yanısıra asırlardır süregelen ezilmişlik, sindirilmişlik ve siyasi geri kalmışlığın da bir sembolüdür. Emegin sonuçlarının adaletli bir biçimde dağıtımının gerekliliği konusunun yanısıra halkı cesaretlendirmek, özgürlük savaşı ve kollektif bir biçimde kendini savunma isteği "Beygir" masalında yansımaları bulur.

Benzer bir şekilde "Komşular" (Sosedı-1885) masalındaki köylü İvan ve liberal toprak sahibi İvan Bogatry da dünyada tuhaf şeyler olduğunun farkındadırlar. Sürekli çalışan insanın sofrasında bayram günlerinde bile boş/yavan lahana çorbası bulunurken, çalışmayanların sofrasında ise yalnızca bayram günlerinde değil, sıradan günlerde bile etli lahana çorbası bulunur. Bu masalda toplumun kayıtsızlığı, kişilerin hep bireysel çıkarlarını peşinde koştukları ve herşeyden önce ise toplumu harekete geçirmenin gerekliliği vurgulanır (Saltikov-Şcedrin, 1989: 132). Saltikov, diğer masallarında olduğu gibi bu masalında da halkı istismarcılık üzerine dayalı adaletsiz toplumsal düzeni de-

giştirmeye davet eder. Yazar, bir kez daha "ne zamana kadar sabredeceğiz?" sorusunu sorar. Halk ve yönetici sınıfın karşı karşıya getirildiği masalarda meziyetli ve olumlu özelliklere sahip bir insan tek başına idarecilerle baş edemez, onların üstesinden gelemmez. Ancak birlikte hareket edilirse başarıya ulaşılabilir.

Öte yandan Saltıkov, "Hiçbir Şey Hatırlamayan Koyun" (Baran nemomnyaşçiy-1885) masasında "madem ki koyunsun, koyun olarak kal. Böylesi sahibin, senin ve devletin için de iyi olur ve herşeyin de olur. Ot ise ot, yem ise yem" (Saltıkov-Şçedrin 1989: 156) sözleriyle alaycı bir yaklaşımla topluma karşı eleştirisini bir kez daha ortaya koyar. Kökten bir değişim olmadığı takdirde neler olabileceğinin cevabı "Liberal"(1885) masasında verilir. Masalda toplumun temelini üç öge oluşturduğundan söz edilir: özgürlük, gereksinimlerin karşılanması ve girişkenlik. Eğer bir toplum özgürlükten yoksun ise o toplum için "ne idealden, ne ateşli düşüncelerden, ne de yaratıcılık için temellerden ve geleceğe olan inançtan" söz edilebilir. Eğer bir toplum gereksinimlerin sağlanmadığı düşüncesine/bilincine sahip ise "bu durum onda ezilmişlik/bastırılmışlık duygusu uyandırır ve kaderine karşı kayıtsız yapar. Eğer bir toplum girişkenlik düşüncesine sahip değilse işlerin üstesinden gelemeyen ve yavaş yavaş vatan düşüncesini yitirir" (Saltıkov-Şçedrin , 1989: 145).

Rusya tarihinde 19 Şubat 1861'de II. Aleksandr (1855-1881) tarafından köylülerin toprak köleliğinden kurtulduklarına dair bir manifesto çıkarılır. Bu manifestoya göre, gerek devlet arazisinde ve gerek çiftlik sahiplerinin toprağında yaşayan ve hukuk bakımından serbest olmayan bütün köylüler serbest oluyordular. Ancak 19 Şubat manifestosu köylüleri ve Rus aydınlarının büyük bir kısmını memnun etmez. Nitekim çok sayıda köylü ayaklanmaları baş gösterir. Manifestodan sonra da Rusya'daki en önemli toplumsal meselelerden biri olan "toprak meselesi" devam eder. 19. yüzyılın 80'li yıllarında Rusya'daki toplumsal prensipleri değiştirme çabasındaki soylu sınıftan gelmeyen aydınlar çarlık rejimi ve bu rejimin gaddarlığıyla savaşmaya karar verirler ve bu amaçla 1 Mart 1881'de halkseverler II. Aleksandr'ı öldürürler (Kurat, 1987:339-340).

"Vodvoya Ayı" (Medved na voevodstve-1884) şeklinde dilimize çevirebileceğimiz masadaki ayı I.Toptigin, tarihe geçmeyi ister. Bunun için de kan dökmekten çekinmez ve Rusya tarihinde I.Aleksandr'ı temsil eder. Ardından gelen II. Toptigin'de büyük cinayetlerin de küçükleri gibi acınası sonuçlar doğurabileceği anlaşılır ve o da II. Aleksandr gibi yıkıcıdır. II.Toptigin, "Bir Şehrin Tarihi"ndeki Manil Samiloviç Urus-Kuş-Kıldibayev'e benzer. III. Toptigin ise diğerlerinden daha ahıldır. Mutluluk verici olmasa da önceden beri sürüp gitmekte olan düzene devam etmek, küçük, büyük ya da ortak suçları işlemek değil, doğal suçlarla yetinmek gerektiğini ileri sürer, yıllarca yaşadığı yerden çıkmaz ve III.Aleksandr'da olduğu gibi düzene/nizama riayet eder. Orman düzeni de doğal olayların dışında bir kez dahi bozulmaz (Saltıkov-Şçedrin , 1989: 44-54). Masal, III. Aleksandr döneminde yazılmıştır. Halkın zavallılığının mutlakiyet düzeninden kaynaklandığı vurgulanır ve kurtuluşun kötü idarecilerin yenileriyle değişimi değil, mutlakiyet gibi bir iktidar mekanizmasını devirme olduğu mesajı verilir.

"Bilim ve Sanatı Koruyan Kartal" (Oryol-metsenat-1886) masasındaki kartal, Çardır ve bu masalda mutlakiyet rejiminin sahte aydınlanma politikası yerilir, bilim ve sanattaki yaltaklık sorgulanır. Masanın ana düşüncesi alaylı bir üslupla bitiş cümlesinde ifa-

desini bulur: "Aydınlanma kartalları için zararlıdır" (Prosveşçeniye dlya orlov vredno)(Saltıkov-Şçedrin , 1989: 77).

Balığın başlıca özelliği doğal olarak suda çok rahat hareket etmesidir, bu yüzden herhangi bir ortamda kendisini rahat hissederek yanısıra balığın Ruslar tarafından ayırt edilen bir özelliği de 'hiçbir şey söylemiyor' ifadesine yansıyan suskunluğudur (Demiriz, 2009:125).

Saltıkov'un masallarındaki balıklar da "ağız olup dili olmayan" Rusya'daki küçük burjuvayı temsil ederler. "Akıllı Kayabalığı" (Premudny peskar-1883) masalında her bir gölgeden, her bir hıptıdan irkilen yaşamı boyunca gerekmedikçe yuvasından dışarı çıkmayan ödelek bir kayabalığından söz edilir. Sanatçı A.Kanevskiy, bu masalla ilgili şunları söyler: "... herkesçe bilinmektedir ki Şçedrin, balıklardan söz etmiyor. Kayabalığı, derisinin üstüne titreyen korkak bir burjuvadır" (Sarantirov, 2004:409). Kayabalığının yaşamı gözlerinin önünden akıp gider, ne bir ailesi ne de çocukları olur. Ne o birine gider, ne de biri ona gelir. Yalnızca titrer ve "şükürler olsun Tanrım, herhalde sağım" diye düşünür. Ölümü bile belirsizdir: "Bir turnabalığı mı yuttu kendisini, yoksa kendiliğinden mi kaybıldı" (Goryaçkina, 1989: 42-45). Masalda cesaretsiz, aktif toplumsal savaştan uzaklaşmış kişisel çıkarlarını dar dünyasına giren kişiler yargılanır. Yazar, toplumun bu tarz insanlara ihtiyacı olup olmadığını sorar ve 'hayır' cevabını alır.

"Kurutulmuş Vobla" (Vyalenaya vobla*-1886) masalında ise duygu ve vicdandan yoksun küçük burjuva yerilir. Kurutulan vobla, ne fazla bir düşünceye, ne fazla bir duyguya ne de fazla bir vicdana sahiptir. Sorarlarsa söyler, sormazlarsa oturur ve maşını alır yalnızca.

* Vobla: Türkiye'de yetişmeyen bir balık türü. Latince adı:Rutilus caspicus (A.K.)

Kendisini ilgilendirmeyen işlere burnunu sokmaz ve tüm topluluklardan uzak durur (Saltıkov-Şçedrin ; 1989: 59-61).

"İdealist Havuzbalığı" (Karas-idealist -1884) masalındaki havuzbalığı sessiz, kendi halinde bir balıktır ve küçük memurları temsil eder. Güçlüler güçsüzlere, zenginler yoksulları ezmeyecek, biri herkes için, herkes de biri için olacaktır (Saltıkov-Şçedrin ; 1989: 88).

Havuzbalığının istismarcıların ahlaki islahına olan saf inancı başarısızlığa mahkumdur.

Saltıkov'un masallarında Rus halk masallarında alışlagelen iyilikle kötülüğü yenen olumlu bir kahraman yok gibidir. Saltıkov, eserinde yalnızca iyi ve kötü insanları resmetmez, 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'daki sınıfsal savaşı da ortaya koyar. Yazarın kahramanları statiktir; yani hiçbir gelişme göstermezler. Örneğin, "Akıllı Kayabalığı"nda 'herşeyi anladı; herşeyin farkına vardı, ancak yuvasından çıkmadı' ya da "Bir Köylünün İki Generali Nasıl Doyurduğuna Dair Öykü" masalındaki "generaller hiçbir şey yapmadılar, hiçbir şeyi beceremediler" (350 Variantov Soçineniy, 2004: 234). Köylü, generallerin ve onlar

için çalışmasının gerekli olmadığını anlamaz.

En popüler folklor türlerinden biri olan masal tarzında Rus edebiyatında A.S. Puşkin, V.A. Jukovski, P.P.Yerşov, V.İ.Dal, V.F. Odoyevski, 80'li yıllarda V.M.Garşin,

V.G.Korolenko ve N.S. Leskov da eserler vermişlerdir (Sarkisyan,1996:4). Ünlü Rus yazarı A.P.Çehov, Saltıkov'un masallarının cesurluğuna hayran kalıp gerçek ve mizahın birbirinden ayrı var olduğunu dile getirir. Gerçek, ikinci planda, mizah ise metnin hakimidir. Aslında mizah, gerçekleri daha iyi görmeye, ortaya çıkarmaya yarayan bir araçtır (Krivin, 1988:4).

"Fedakar Tavşan" (Samootverjennyj zayats-1883) masalındaki tavşan da yine sıradan halkın temsilcisidir. İtiraz etmeden amirlerine/üstlerine boyun eğer. Tavşan, bu şekildeki davranışını şu sözlerle açıklar: "Yapamam, kurt buyurmadı" (SSaltıkov-Şcedrin , 1989: 31). Tavşan, uysal bir köledir. Amirler/üstler masalda kurt figürüyle tasvir edilir. Kurdun sözü tavşan için bir kanundur adeta. Tavşan, çalılığın altına oturup amiri/üstü olan kurdun istediği gibi itaat ederek ölümünü beklemeye hazırdır. Rus masallarında tavşanın baş düşmanları tilki ve kurttur. Tavşanın hayatı zordur ve herkesten korkar. " Aklesem Tavşan" (Zdravomslennyj zayats-1885) daki tavşan da "beyefendiler kurttur oğ. Masalda tavşanı kesmek yerine onun derisini yüzseniz, bir süre sonra o, size başkasını verir" sözleriyle ifade edilir tavşanın itaatkarlığı. Her hayvanın kendince bir yaşayış biçimi söz konusudur ve vefomdan sonra da herşey eskisi gibidir: Kurt-kurtça, arslan-arslanca, tavşan da tavşanca (Saltıkov-Şcedrin , 1989: 135, 144).

Avrupa aydınlanma düşüncelerini Rus toplumuna adapte etmeye çalışan ve ünlü "Petersburg'dan Moskova'ya Seyahat" eseriyle Sibirya'ya sürgüne gönderilen Radişçev (1749-1802) sürgün yolundayken "bilmek istiyorsun: Kimim ben? Neyim ben? Nereye gidiyorum? Eskiden ne isem, sonsuza dek öyle kalacağım: Bir hayvan, bir ağaç, bir köle değil, ama bir insanım (...) satırlarını yazmıştır. Radişçev'e göre mutlakiyet aslında hükümdarı keyfi davranışları, bürokratların yolsuzlukları ve ahlaksızlıkları dolu yönetim mekanizmasından oluşmaktadır. Bu mekanizmayı yıkmak için halkı harekete geçirmek, halkın tarafında olmak vatanını seven herkesin görevidir (Kaşoğlu, 2004:38,70).

Halkın hiçbir söz sahibi olmaması ve çaresizliği Saltıkov'u derin, sıkıntılı düşüncelere sevk eder. Yazarın herşeye rağmen halka ve onun günün birinde kendinin efendisi olacağına dair inancı tamdır: "Köylünün saçının teline dokundumamı. Ondan beyefendiler olacak. Hatta oldukça çok olacak" sözleri dökülür Saltıkov'un ağzından (Sarkisyan, 1996: 10).

Saltıkov, Tver'de vali yardımcısı görevinde iken halka karşı yapılan gaddarlıkları karşı karşıya kalır. Hatta çocuklar üzerindeki güç kullanımı sıradan bir olaydır adeta. Bu konuyla ilgili toprak sahibi bir bayan tarafından oğlan çocuğundan koparılan bir tutam saç Tver arşivinde maddi delil olarak muhafaza edilmiştir (350 Variantov Soçineniy, 2004: 242).

Saltıkov'un yazısıyla kendileri için birşeyler yapmaya çabaladığının farkında olan ve ölümünü büyük bir acıyla öğrenen Tiflisli işçiler ailesine yazdıkları mektupta şunları söylerler: "(...) bu masallar okuyucunun ruhuna etki ediyor, savunmasız insanın acı ve kargınlığını görerek bazılarının gözlerinde yaşlar bile beliriyor. (...) o,(Saltıkov) işin meyvelerinden yararlanmadan tüm hayatımızı ağır, umutsuz bir işte geçirdiğimizi, bizim acımızı biliyor, hissediyor ve görüyordu"(Goryaçkina, 1989: 6-7).

Yazar, masallarında insan ilişkilerinde iyiliğe giden yolu gösterirken geleneksel ah-

laki değerlere yaslanır. "Vicdan Kayboldu" (Propala sovest-1869), "Erdemler ve Kusurlar" (Dobrodeteli i poroki-1883) ve "Aptal" (Durak-1885) masallarında mümtaz sınıfların ahlaki prensipleri eleştirilir. Rus halk hikayelerinin en meşhur insan kahramanı İvan'dır. Masallarda bu isim İvanuşka ("İvancık") olarak da geçmektedir. İvan bazı masallarda zengin bir ailenin çocuğu (İvan Tsareviç "Prens İvan"), bazı masallarda yoksul biri (İvan-ıdoviy sını "Dul kadının oğlu İvan") olarak karşımıza çıkar. Onun en önemli özelliği tembelliği ve umursamazlığıdır. Bu yüzden diğer masal kahramanları gibi onu ilk başta aptal olarak algılamaktadırlar (İvan-durak, İvanuşka-duraçok). (...) Aptal İvan'ın gücü onun cana yakınlığında, açık yürekliliğinde ve kendi çıkarlarını düşünmemesinde saklıdır. Kimse onu ciddiye almamaktadır, bu da ona bir avantaj sağlamaktadır. İvan saf, az konuşan, merhametli, maddiyattan uzak bindir (Demiriz, 2009:141-142). "Aptal" masalındaki oğul İvanuşka'yı da aptal sayarlar; çünkü o, toplumdaki meşrulaşmış normları almak/benimsemek istemez. Aslında İvanuşka, babasının eski bir arkadaşının da dediği gibi kesinlikle aptal değildir. Başkaları gibi alçakça/frezilce düşüncelere sahip olmadığı için yaşama ayak uyduramaz yalnızca (Saltıkov-Şchedrin , 1989: 126).

"Vicdan Kayboldu" masalındaki kişiler, hareketlerini sınırlayan vicdandan kurtulmak için çok çabalarlar. Çünkü geri gelen vicdanla geçmişte kalan zorbalıklar, ihanetler, yolsuzluklar hemen ortaya çıkarmıştır. Ancak vicdan, yoldan geçenlerin ayakları altında çiğnenir ve herkes, yolda ayağına takılan işe yaramaz birşeymişcesine bir tekme atıp onu kendilerinden uzaklaştırır. Dünyadaki acıların en büyüğü olan vicdan azabını idrak etmiş olsalar yeryüzünde kötülük diye bir şey kalmayacaktır. Vicdan, itile kakıla dünyanın dört bir tarafını dolaşır, ancak hiç kimse onu misafir etmek istemez. Sonunda küçük bir Rus yavrusunun yüreğine giren vicdan, küçük çocukla birlikte büyüyecek, belki de o vakit dünyadaki haksızlıklar, aldatmalar, zorbalıklar yok oluverecektir. "Erdemler ve Kusurlar" da ise ikiye bölünmüş birleşilir. "Noel Masalı" (Rojdenstvennaya Masalı-1886) nda ise Saltıkov, aydın sınıfın yeni neslinin öncü düşünceleri benimsemeye yönelik hazırlık meselesini ortaya koyar (Karantirov, 2004: 408). Gerçek nedir? Sorusu sorulur. Ve İncil'deki şu sözler desteklenir: "Tanrı Rabbi tüm yüreğinle, tüm canınla, tüm anlayışınla ve tüm gücünle seveceksin. (...) İnsan kardeşini kendin gibi seveceksin" (İncil, 1998:99). Toplumun her kesimini adaletle, vicdana, ahlaka, dürüst olmaya davet eden Saltıkov, masalında iyiliğin, ahlak güzelliğinin, gerçeğin kaynağının Tanrı, gerçeğin onda, hayatın özünün de gerçek olduğunu vurgulamaktadır.

Yönetime yönelik eleştirilerin ve çarlık Rusyası'ndaki halkın yaşamının aktarıldığı masallar, grotesk ve hyperbolla gerçek ve fantastik, trajik ve komik öğeler birleştirilerek bilinçli bir abartma yoluyla ortaya konulmuştur. Saltıkov, masallarında reform sonrası köylülerin perişanlığından yola çıkarak yaşamı sorgulamaya toplumsal ve yaşam gerçeğini arama bilinci uyandırmaya çalışmaktadır.

KAYNAKÇA

DEMİRİZ, E.N. (2009). Rusça ve Türkçe: İki Dil, İki Kültür, Multilingual, İstanbul.

- GORYAÇKINA, M.S.(1989). M.Ye. Saltikov-Şchedrin., Skazki, Moskva.
- İNCİL. (1998). İncil'in Yunanca Aslından Çağdaş Türkçeye Çevirisi, İstanbul.
- KARANTİROV, S.I. (2004). 500 izbrannih soçineniy, ZAO "Slavyanskiy dom knigi", Moskva.
- KAŞOĞLU, A. (2004). 18. Yüzyıl Rus Aydınlanmacısı Radıçev, Ürün Yayınları, Ankara.
- KRİVİN, F. (1988). Russkaya satira i yumor vtoroy polovini XIX naçala XXv., "Hudojestvennaya literatura, Moskva.
- KURAT,A.N.(1987). Rusya Tarihi Bağlantıdan 1917'ye Kadar, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- SALTIKOV-ŞÇEDRİN, M.Ye.(1989). Skazki, Rasskazi, izd. Pravda, Moskva.
- SARKISYAN, Ye.V.(1996). "Skazki" M.Ye. Saltikova-Şchedrina, Nijniy Novgorod.
- ÖKSÜZ, G.(2004). Bilge Yayın Tanıtım Tahlil Eleştiri Dergisi, Sayı: 41, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- 350 VARIANTOV SOÇİTENİY.(2004). Novye temi, Ayris press, Moskva.

ÖZET

19. yüzyıl Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından M.Y. Saltıkov, özellikle hiciv ve Ezop masalları tarzında yazdığı "Büyük Yaştaki Çocuklar İçin Masallar" eseriyle popüler olmuştur. Saltıkov, masallarında toplumdaki adaletsizliği ortaya koyarken, 1861 reformu sonrası Rus köylülerinin durumunda bir düzeltme olmayıp toprak sahipleri karşısında daha da kötü duruma düşmelerinin nedenini mevcut düzende görmüş ve halkın biraraya gelerek bu mevcut düzeni değiştirmeye çalışmasının gerekliliğini vurgulamıştır. Toplumun her kesimini iyiliğe, adalete, ahlaki, vicdanlı ve dürüst olmaya davet etmiştir.

Anahtar kelimeler: Saltıkov-Şchedrin, Ezop, Masallar, Rus Köylüsü, Toplumsal Düzen

ABSTRACT

One of the outstanding authors of the 19th century Russian literature, Mikhail Saltykov-Shchedrin, became popular with his satirical and Aesope style book "Fairy Tales for Elderly Kids". While depicting the injustice in the society in his tales, Saltykov-Shchedrin saw no change or even worsening in the conditions of Russian peasants in the hands of land owners after the 1861 reforms and stressed the need for the public to come together to change the current social order, which he found as the culprit for such unfavourable conditions. He invited every section of the society to be good, fair, decent, conscientious and honest.

Keywords: Saltykov-Shchedrin, Aesope, Fairy Tales, Russian peasants, social order

Hatay Altınözü Sarılar Mahallesi Geleneksel Tıp Uygulamaları

Rana Can*, Refiye Okuşluk Şenesen**
Selim Kadioğlu***, İlder Uzel****

1. GİRİŞ

Hatay ili, nüfusunun etnik ve dinsel açıdan çeşitlilik göstermesinden dolayı zengin bir kültür birikimine sahiptir. Hatay'ın merkezi Antakya'ya 40 kilometre mesafede yer alan Altınözü ilçesi de farklı kültürleri barındırmaktadır. Altınözü ilçesinde üç büyük mahallesinden biri olup 1947 yılında belde niteliği kazanan Sarılar, 400 haneden oluşmakta ve Ortodoks inancına sahip 2000 kişiyi barındırmaktadır.

Mahalle sakinleri, yakınlarının Almanya, Avusturya, Fransa, Yunanistan gibi ülkelerde yerleştiğini ve nüfusun yaz aylarında çok arttığını belirtmektedir. Mahalle halkı Müslüman komşularıyla iç içe yaşamakta, düğün, ölüm, bayram gibi özel günlerde onlarla bir arada bulunmakta ancak kendi değerlerini de sürdürmektedir.

Sarılar mahallesinde yaşayanlar, atalarının Altınözü ilçesine 1100-1200 yıllarında Arsuz'dan, Diyarbakır'dan ve Halep'ten gelmiş olduğunu bildirmektedir. Mahallelilerin ana dili Arapça ve Türkçe olup etnik kökenleri Arap'tır. Mahallenin bir kilisesi ve orada görevli Suriye Patrikhanesi'nde eğitim almış bir papazı bulunmaktadır. Mahalle halkının bir kısmının geçim kaynağı zeytin, tütün yetiştiriciliği olup bir kısmı da esnafır.

Bu çalışma kendisine özgü bir sosyokültürel yapıya sahip olan Sarılar mahallesinde yaşatılan halk hekimliği uygulamalarını belirlemek ve ülkemizin farklı özellikleri olan başka yörelerindeki uygulamalarla karşılaştırmalı olarak değerlendirmek

* Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Dermatoloji ve Tıp Tarihi AD Doktora Öğrencisi

** Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Dermatoloji ve Tıp Tarihi AD Öğretim Üyesi

*** Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Dermatoloji ve Tıp Tarihi AD Öğretim Üyesi

**** Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Dermatoloji ve Tıp Tarihi AD Öğretim Üyesi

mek amacıyla yapılmıştır. Sanatları'daki halk hekimliği uygulamaları konusunda bir dizi ön bilgi olarak, kullanılan malzemelerin genellikle bitki kökenli olduğunu; bu malzemelerin çoğunun haricen kullanıldığını; mutfak malzemelerinden yararlanıldığını; cilde uygulanan ya da içilen ilaçların yanı sıra sınırlı olarak başta dağlama olmak üzere papulama yöntemlerin de kullanıldığını söylemek mümkündür.

2. GENEL BİLGİLER

2.1. Halk Hekimliği

Halk hekimliği ya da geleneksel tıp insanların tabiat ile münasebetleri ve bu olaylar karşısındaki tavırları çerçevesinde doğmuştur (Artun, 2005). Halk tıbbını biçimlendiren zihniyette, dini inancın ve büyü düşüncesinin önemli rolü olduğu bilinmektedir. Dini inançların ve büyü'nün önem kazandığı toplumlarda hastalıklar, insan bedenine yabancı unsurların girmesi ve kötülükler yapması ile izah edilmiştir. İnsanların bu kötülüklerden korunmak için düşündükleri çareler de halk tıbbının temellerini oluşturmuştur (Santur, 2007).

Yıllarca doğayla iç içe yaşayan insanlar doğayla ve birbirleriyle olan mücadelelerinde yaralanma, ağrıları, hareket sınırlanmaları, doğumda güçlük çekme gibi durumlarda bitkilerden, hayvanlardan, taşlardan çareler aramışlardır. Bu çareleri gözlem yaparak ve deneyim biriktirerek bulmuşlar ve yüzyıllar boyunca uygulamışlardır (Sever, 2001; Belek, 1990). Halk tıbbı, profesyonel tıbbın geniş kitlelere erişemediği eski zamanlarda bu kitlelerin sağlığını koruması ve onarması yolunda tek araç olma işlevini üstlenmiştir. Günümüzde ise "doktora gitmeye değmeyecek" durumlarda ya da alınmakta olan profesyonel tıbbi hizmeti takviye etmek amacıyla devreye girmektedir (Santur, 2007).

Tıp bilgilerinin, ilk ortaya çıktıkları dönemde profesyonel seçkinlerin tekelinde bulunduğu, zamanla geniş kitlelere mal olduğunu söylemek olanaklıdır. Bir bilginin kitlelere mal oluşu sırasında yerini alacak yeni bir bilginin üretilmesi söz konusu olmakta ve bu yeni bilgiye yönelen profesyonel seçkinler eski bilgiyi ilgi alanının dışında bırakmaktadır. Bu çerçevede, halk tıbbi uygulamaları tıbbın yaşayan geçmişi olma gibi bir nâneliğe sahiptir ve bu yönden tıp tarihinin ilgi alanına girmektedir.

Öte yandan, bir toplumun ya da topluluğun, hastalıklar ve sağaltım uygulamaları hakkındaki düşünceleri, tutumları, davranışları, nasıl bir kültürel yapıya sahip olduğunu yansıtan önemli bir göstergedir (Sever, 2001). Halkın hastalıklara bakış açısının ve onlar hakkındaki görüşlerinin temel belirleyicisi sahip olduğu kültürdür. Sağlıkla ilgili alışkanlıklar ve davranışlar, kültürel özelliklerle, toplumsal yapıyla, ekonomik durumla yakından ilgilidir. Bu çerçevede, eğitim durumu, ekonomik şartlar, iletişim ve ulaşım araçlarına ulaşılabilmek gibi unsurlar geleneksel tıp uygulamalarına yönelme ya da onlardan uzak durma eğilimlerini kuvvetle etkilemektedir (Santur, 2007).

2.2. Halk Hekimliğinde Sağaltım Yöntemleri

Türkiye'de uygulanan halk hekimliği sağaltım yöntemlerini altı grupta incelemek mümkündür.

İrvasa yoluyla sağaltımda, vücuda doğrudan temas etme ya da etkili madde verme

söz konusu olmamakta, hastayı dışarıdan ve uzaktan etkileme amacı güden birtakım işlemler yapılmaktadır (Artun, 2005).

Parçılama yoluyla sağaltım adı verilen grupta, hastanın vücudunun çizilmesi, delinmesi, kesilmesi, dağlanması, değnek vuruşlarına maruz bırakılması gibi saldırgan uygulamalar yer almaktadır.

Dinsel yolla yapılan sağaltımlar çerçevesinde dua etme, adak adama, yatır-türbe ziyareti gibi inanç motifleriyle bağlantılı unsurlar yer almakta; dinsel yöntemler, araçlar ve maddeler kullanılmaktadır (Artun, 2005; Savran, 1999).

Bitki kökenli emlerle yapılan sağaltımlar çerçevesinde, bitkilerin kök, gövde, kabuk, yaprak, meyve, çiçek, tohum gibi farklı kısımlarını farklı muamelelere maruz bırakarak elde edilen ürünler kullanılmaktadır.

Hayvan kökenli emlerle yapılan sağaltımlarda, hayvanların tüy, iç yağ, kan gibi vücut kısımlarının yanı sıra süt, bal gibi hayvani ürünlerden de yararlanılmaktadır (Acıpayam, 1988).

Maden kökenli emlerle yapılan sağaltımlarda ise inorganik maddeler doğrudan ya da birtakım işlemlerden geçirildikten sonra sağaltım ajanı olarak kullanılmaktadır (Artun, 2005).

3. GEREÇ VE YÖNTEM

Bu çalışma çerçevesinde yürütülen araştırma, Hatay ili Altınözü ilçesi Sarılar mahallesinde uzun yıllardır yaşayan Ortodoks nüfusun yararlandığı geleneksel tıp uygulamalarını belirlemek, bu uygulamalarda kullandıkları ilaçları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Çalışmada mahallede yaşayan farklı yaş gruplarındaki 23 kişi ile yüz yüze görüşülmüştür. Görüşme öncesinde kişilere çalışma hakkında bilgi verilmiş ve katılma ve katılmama konusunda kararın kendilerine ait olduğu belirtilmiştir. Yapılan görüşmeler bağlamında katılımcılardan önce kimlikleri ile ilgili bilgiler alınmış ve daha sonra tanık oldukları ya da uyguladıkları halk tıbbi uygulamalarını anlatmaları istenmiş; nazar değmesi gibi geleneksel zihniyet içinde tanımlanan durumlar, ağrı, sancı, ateş, ağlama gibi belirtiler ve çeşitli hastalıklar karşısında yaptıkları uygulamaların neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Görüşme sırasında bilgiler çalışmacı tarafından yazılarak kaydedilmiştir.

Katılımcılar arasında yer alan mahalle muhtarı ve papaz ile yapılan görüşmeler daha geniş tutulmuş; yörenin kültürel özellikleriyle ilgili değişik konulara değinilmiştir. Çalışmaya katılmış olan 23 kişinin 18'i kadın, 5'i erkektir. Katılımcıların yaşları 20-88 arasında değişmekte olup ortalama 55,9'dur. Daha önce patrikhane eğitim almış olduğu belirtilen papazın dışında bir kişi ortaokul, dört kişi ilkökul mezunu olup grubun geri kalanı formal eğitim almamıştır.

Araştırmada elde edilen verilerin düzenlenmesinden sonra literatürde yer alan konuyla ilgili bilgiler derlenmiş ve karşılaştırmalı değerlendirme yapılarak çalışma tamamlanmıştır. Makale metninde yazılı kaynaklara atıf yapılırken yazar soyadı ile yayın yılı; kaynak kişilere atıf yapılırken ad ve soyadı ilk harfleri ile bunların mükerrer olması halinde ek olarak doğum yılı belirtilmiştir.

4. BULGULAR

Araştırmada elde edilen bulguların ayrıntılı olarak sunumuna geçmeden önce, genel bir değerlendirme yaparak, Sarılar mahallesi halk hekimliği uygulamalarında kullanılan malzemelerin genellikle bitki kökenli olduğunu ve çoğunun haricen kullanıldığını belirtmek mümkündür. Bu uygulamalardan yararlanarak sağaltılan sağlık sorunları arasında göz, kulak, diş ve farklı vücut bölgesi ağrıları; ateş; incinmeler ve kırıklar; nefes darlığı; karın sancısı; idrar yapmada güçlük; bebek ağlaması; cilt yaralanmaları, diken batması, kaşıntı ve uyuz; sarılık yer almaktadır (ZD).

Bulguların sunumunun yapıldığı alt bölümlerin ilkinde, ilaç olarak kullanılan maddelerle gerçekleştirilen sağaltımlardan söz edilmiştir. Bu maddeler, haricen uygulananlar ve içilenler şeklinde ikiye ayrılmıştır. İkinci alt bölümde ise, yöre halkının ilaçlara göre daha az rağbet ettiği, parçılama uygulamaları takdim edilmiştir. Tüm bulgular tablo düzeni içinde verilmiştir.

Bulgulara geçmeden önce rastlanması beklenilebilecek olan ancak rastlanmayan kimi halk tıbbi pratiklerinin yokluğunu vurgulamak uygun olacaktır. Genel olarak halk hekimliğinde dinsel ve büyüsel uygulamaların yeri olmakla birlikte, Sarılar mahallesinde büyüden yararlanılarak sağaltılan bir sağlık sorunu bulunmamaktadır. Saptanan tek dinsel uygulama ise nazardan korunmak için papaza başvurarak dua okutmaktır. Yöre halkı gebe kalmak ve gebelik ile loğusalık dönemlerini sağlıklı geçirmek konularında da geleneksel yöntemlere başvurmamakta; profesyonel tıbbin sunduğu olanaklara yönelmektedir.

4.1. İlaç Olarak Kullanılan Maddelerle Yapılan Sağaltımlar

Sarılar mahallesi halk hekimliği uygulamaları çerçevesinde ev ilaçlarının kullanılması önemli bir yere sahiptir. Bu ilaçların hazırlanmasında kullanılan malzemenin, yerel florada bulunma ve yörenin mutfak alışkanlıktan çerçevesinde yaygın biçimde kullanılma özelliklerine sahip oluşu dikkat çekmektedir. Ortak malzeme kullanımı adeta beslenme ve sağaltım pratikleri arasında bir köprü kurmaktadır.

İlaç olarak kullanılan maddelerle yapılan sağaltımlar çerçevesinde dikkate değer bir durum, kullanılan ajanların genellikle karmaşık değil basit yapıya olması; eski tabirlerle mürekkep değil müfret devalara itibar edilmesidir. Sağaltımın bir parçası olarak tanı koymaya yönelik bir işlemin gerçekleştirilmesi; sorunlu noktayı bulmak için kırılan yumurtanın nerede dağıldığının gözlenmesi ise halk tıbbi pratiklerinin teşhisten çok tedaviye yönelik olması çerçevesinde dikkate değerdir.

4.1.1. Haricen Uygulanan İlaçlar

Sarılar mahallesi halkı, hiçbiri de kötücül seyirli olmayan çeşitli rahatsızlıkların sağaltımında, hemen hemen tümü bitkilerden ve bitki kökenli ürünlerden elde edilen ve vücuda haricen uygulanan ilaçlardan faydalanmaktadır. Bir numaralı tabloda bu ilaçlar kullanıldıkları sağlık sorunlarına göre sıralanmıştır.

Tablo 1. Haricen Uygulanan İlaçlar

SAĞLIK SORUNU	SAÇALTIM YÖNTEMİ
Göz Kaşınması ve Ağrısı	Ayvağı rendeleyip bir süre belettikten sonra bıraktığı sudan pöze birkaç damla damlatmak (FO; HK; MD). Göz kapağının altına bir tuzam beyaz sürme koymak (AY; FO; HB-1942; HK; HY; MD; NK-1978).
Kulak Ağrısı	Soğamı fırında ısıttıktan sonra kulağı kapatacak şekilde yerleştirmek ve soğuyana kadar orada bekletmek (HK-1973). Ağrıyan kulağın arkasına keçi dışkısı koymak (MB-1932; MB-1950). Kulağa üç zeytinyağı damlatmak (AY; FO; HK). Cevizi kırmadan kabuğu ile fırına koyup, ısınırken oluşan yağ kulağa damlatmak (SB). Kırmızı soğanın içini alıp oluşan boşluğa zeytinyağı dolurmak, fırına verip ısınırken koyuverdiği sıvıyı kulağa damlatmak (HB-1932; MB-1932; MB-1950; ME; SB). Patlıcanı közedikten sonra ikiye bölüp hasta olan bölgeye yerleştirmek ve üzerine temiz bir bezle sarıp tespit etmek (BS; BS; EP; HB-1932; SB).
Kabakulak	Aynı uygulamayı kabakla yapmak (BS). Taze inciri ezerek çıkarılan sütü ağrıyan dişin üzerine damlatmak (NK-1978).
Diş Ağrısı	Un ve su ile hazırlanan hamura nar ekşisi ve nane katarak ağrıyan bölgeye sürmek (AY; FO; MD).
Bölgesel Ağrı	Yumurta sarısını beyazı ve un karışımını bir bezin üzerine yaydıktan sonra ağrıyan yere bağlamak (ME). Şeftali yaprağını havanda dövüp macun haline geçirdikten sonra karnı ve alın bölgelerine sürmek (ME; MK).
Sırt Ağrısı	Un, tuz, ısıtılmış zeytinyağı, nar ekşisi ile hazırlanan karışımı alın ve karnı bölgelerine sürmek (EP; HB-1932; SB).
Ateş	Sırkaya batırılmış bezi alın bölgesine koymak (ME). İncinen el ya da ayağın üzerine meyankökü yaprağı koyup bir bezle sarmak (HY-1972).
El Ayak İncinmesi	Yumurta sarısını dağıtmadan omuz üzerine koyup omuz etrafında dolaştırmak, dağıldığı yeri sorunlu kabul etmek. Yumurta sarısını üzerine biraz da un serpererek bölgeyi temiz bir bezle sarmak (NK-1978).
Omuz Çıkması	

Kenk	Yumurta ile un karışımını kırık bölgesine sürdükten sonra gerekirse ağaç çubuklarla da destekleyerek bölgenin üzerini sarıp tespit etmek (AY, FO, HB-1942, HY-1972, MD, MK, NK-1979, RB)
Nefes Darlığı	Kuru incir havanda dövüp macun haline getirdikten sonra göğüs bölgesine sürmek (RB, HB-1942)
Karın Sancısı	İlk zeytinyağını karın bölgesine masaj yaparak sürmek ve göbek deliği içine birkaç damla zeytinyağı damlatıp 1-2 dakika bastırmak (HB-1942, HY-1972, MK, NK-1979, RB)
Kabızlık	Bir parça pamuğu fitil gibi sarıp, zeytinyağına batırdıktan sonra makata yerleştirmek (HY-1972) Bir sabun perçesine fitil gibi şekli verip makata yerleştirmek (HB-1932)
İdrar Yapmada Güçlük	Kaynatılmış maydanoz dallarını mesane bölgesine koyup üzerini bir bezle kapamak (FO, HK, MD, SB)
Bebek Ağlaması	Çıplak bebeğin üzerine sansını beline denk gelinerek bir yumurta kırmak; yumurta sansını düşürmeden bebeği 360 derece çevirmek; yumurta sansının dağıldığı yerin hemen üzerine bir bez bağlamak (FO, HB-1932, HK, HY, NK-1979, SB)
Cilt Yaralanmaları	Yara çubu süntünü yara yerine sürmek (FO, HK, HY, MD) Zeytinyağı, mum, mirceng, kâkur karışımı ile hazırlanan macuna yara bölgesine sürmek (MK, NK-1979)
Diken Batması	Lastik çizmeden bir parça kesip bölgeye uygulamak (HB-1932, JE, SE) Dikenin battığı parmağa lokum sarmak (NK-1979)
Kaşınıtı	Dikenin battığı parmağa ısıtılmış soğan sarmak (NK-1979, MK, NK-1979) Tuzlu suyla kaşınan bölgeyi silmek (JE, SE) Kaşınan bölgeyi ispirto ile yıkadıktan sonra soğuk su ile durulamak (AY, FO, MD)
Cereb (Üyüz)	Meyankökünü yakıp kül haline getirdikten sonra cilt temizliği yapıp hastalıklı bölgeye koymak (AY, FO, HK)

4.1.2. İçilen İlaçlar

Sanlar mahallesi sakinlerinin haricen kullandıklarının yanı sıra içerek aldıkları bir dizi "kocakarı ilacı" da bulunmakta ve bunların da çoğu bitkiler ile bitki ürünlerinden elde edilmektedir. Söz konusu ilaçların kullanımının gündeme gelişi belirli hastalıklardan ziyade yakınmalar için olmakta; bunlara gündelik yaşamda sıkça rastlanılan ve önemli tehlike arz etmeyen sorunlar için başvurulmaktadır. İki numaralı tabloda bu ilaçlar kullanıldıkları durumlara göre sıralanmıştır.

Tablo 2. İçilen İlaçlar

SAĞLIK SORUNU	SAĞALTIM YÖNTEMİ
Ateş Öksürük	Okaliptüs kaynatıp suyunu içmek (HB-1942; RB), Kırmızı turpu rendeleyip üzerine şeker koyup, bir gece bekleldikten sonra bıraktığı suyu süzüp bir kaba alarak içmek (BS; EP; HB-1932; SB), Kaktüs yaprağını soyup dilimledikten sonra üzerine şeker serpip bir gece bekletmek ve suyunun içmek (NK-1978), İhlamur kaynatıp içmek (HY-1972), Kaynamış ihlamura bal ve tereyağı ekleyip içmek (MD), Kırmızı elma kaynatıp suyunu içmek (HB-1932; SB), Meydanöz kaynatıp suyunu içmek (HB-1942; HY-1972; RB), Kuru incir kaynatıp suyunu içmek (BS; HB-1932), İnneb otu kaynatıp suyunu içmek (FO; OY; HY; MD), Gelinçik kaynatıp suyunu içmek (OY; MD), Meydanöz kaynatıp suyunu bir bardağa almak ve içine bir kaşık bal ekleyerek içmek (AY; FO; HY), Bohur ezip anne sütü ile karıştırarak bebeğe bir çay kaşığı içirmek (NK-1959; NK-1978).
Bebekte Karın Sancısı	
Karın Sancısı	Bebeğe anason çayı içirmek (MK; NK-1959; NK-1978), Kekik kaynatıp suyunu içmek (HB-1942; JE; MB-1950; RB; SE), Kuru nane kaynatıp suyunu içmek (HB-1942; NK-1978; MB-1950; NK; RB)
İshal	Ayva yaprağı kaynatıp suyunu içmek (EP; HB-1932), Papatya kaynatıp suyunu içmek (JE; SE), Hindiba kaynatıp suyunu içmek (NK; MD), Gelinçik kaynatıp suyunu içmek (JE; SE), Bir bardak yoğurdun içine bir çay kaşığı kuru çay koyup yemek (HY-1972), Sabah aç karına zeytinyağı içmek (HB-1942; JE; SE), Süt içmek (EP; HB-1932; NK-1959)
Kabızlık Zehirlenmeler	Yoğurt yemek (EP; HB-1932; NK-1959)
İdrar Yapmada Güçlük Gebe Kalınay: Önlamak	Meydanöz kaynatıp suyunu içmek (FO; HK; MD; SB), Soğan kabuğunu kaynatıp suyundan bir gün üç tas içmek (NK-1959; NK-1978; SB)
Loğusalık	Pekmez yemek (HB-1932; HB-1942; HY)
Kızamık	Pekmez çorbası içmek (HB-1932; HB-1942; RB), Üzüm pekmezi içmek (BS; HB-1932; EP)

4.2. Parpilama Yöntemleriyle Yapılan Sağaltımlar

Bu çalışma çerçevesinde yürütülen araştırmada, Sarılar'da parpilama yöntemlerinin sınırlı olarak kullandığı saptanmıştır. Bu sınırlı kullanım üç numaralı tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3. Parpilama Yöntemleriyle Yapılan Sağaltımlar

SAĞLIK SORUNU	SAĞALTIM YÖNTEMİ
Nefes Darlığı	Ötölençikten sonra sigara gibi sarılıp ucu tutuşturulmuş temiz bir bez ya da yanan bir sigara ile üç noktayı; göbeğin iki tarafını ve göbek altını dağlamak (FC: HK, MB-1932; MB-1950; NK-1978)
Sarılık	Jiletle din altına, kulak keşesine, alın bölgesine çizik atıp kan akıtmak (BB, EP)HB-1932; HY-1972; JE, MB-1932; MB-1950; ME, MK, NK-1952; NK-1978; SE

5. TARTIŞMA

Araştırma bulgularını genel olarak değerlendirerek Hatay Altınözü Sarılar Mahallesi sakinlerinin halk hekimliği uygulamalarında her evde bulunabilecek, kolaylıkla ulaşılabilecek malzemeden yararlandıkları saptamasını yapmak olanaklıdır. Söz konusu malzeme günlük hayatın başka alanlarında, özellikle mutfağ etkinliklerinde de kullanılmaktadır.

Sağaltım amacıyla kullanılan çoğu bitkisel kökenli maddelerin bir kısmı karışımlara dahil edilerek veya birtakım işlemlerden geçirilerek; bir kısım ise olduğu gibi kullanılmaktadır. Bitkilerin çiçek, yaprak, meyve gibi farklı kısımlarından farklı amaçlar için yararlanılmaktadır. Sağaltım amacıyla kullanılan bitkiler genellikle kaynatılmakta ve kaynama sularından yararlanılmaktadır.

İlaç olarak kullanılan başlıca maddeler arasında hayvan ürünü olarak yumurta, süt ve yoğurt; bitki olarak soğan, maydanoz, meyankökü, papatya, ihlamur, incir, nane, kekik, okaliptüs, gelincik, ayva, şeftali, turp, hindiba; ve bitki türevi olarak un ve zeytinyağı dikkate çekmektedir. Haricen yapılan uygulamalarda bunların yanı sıra ispirto, sabun, lastik çizme, keçi pisliği ve mum gibi farklı maddelerden de yararlanılmaktadır. Araştırmada yöre halkının parpilama yöntemlerini sınırlı durumlar için kullandıkları ancak bu sınırlı kullanımların pek çok katılımcı tarafından bilindiği görülmüştür.

Sarılar'da farklı sağlık sorunlarının tanısında ve sağaltımında kullanılan bir madde olan yumurtanın, Hıristiyan inancında Hazreti İsa'yı sembolize etmesi ve Yeni Ahit'te göre Hazreti İsa'nın gerçekleştirdiği mucizelerin pek çoğunun hastaları şifaya kavuşturmak biçiminde olması dikkate değer bir husustur. Bu husus dışında üzerinde araştırma yürütülen grubun Hıristiyan inancına sahip olmasıyla bağlantılı olarak değerlendirilebilecek bir unsur tespit edilmemiştir.

Türkiye genelinde yapılan muhtelif halk hekimliği araştırmaları incelendiğinde, Sarılar'da kullanılan bitkilerin başka yörelerde de kullanıldığı; kullanım amacının kimi yerde Sarılar'daki ile aynı kimi yerde Sarılar'dakinden farklı olduğu görülmektedir. Sarılar özelinde yapılan ilaçların yerel flora ile ve mutfağ kültürüyle bağlantılı oluşu saptaması değişik yöreler için de geçerlidir.

Adana çevresinde yapılan bir çalışmada, halk hekimliği uygulamalarında Sarılar'da kullanılan malzemeye ilave olarak pekmez, kekik, elma, ardıç ağacı kabuğu, karaçam kabuğu, tarçın, turanç, katran, kaşburna, ebegümece, kimyon, mantar çiçeği, mercimek de kullanıldığı belirlenmiştir. Sarılar'dakinden farklı olarak bu yörede kekik ishalde ve geç yürüyen çocuklarda; ceviz nefes darlığını ve ağrıları gidermede; pekmez mide ve solunum sistemi hastalıklarında; elma ağrılı durumlarda; un karn ağrısında; zeytinyağı yanıklarda; sabun bingıldığı sertleşmeyen çocuklarda kullanılmaktadır (Savran, 1999).

Tarsus'un bazı köylerinde yürütülen halk hekimliği ve halk veterinerliği ile ilgili bir çalışmada, halk hekimliği ilaçları olarak kabak, nar ekşisi, nane, ispirto, pekmez, yumurta, ceviz, sirke, zeytinyağı kullanıldığı bildirilmiştir. Bu maddelerden nanenin, kekiğin, ispirtonun ve sirkenin kullanımı Sarılar'daki kullanımları ile uyumludur. Diğerlerinden ise farklı rahatsızlıklarda, farklı biçimlerde yararlanılmaktadır (Santur, 2000).

Mut, Gülnar, Ermenek yöresi halk ilaçları üzerine yapılan bir çalışmada maydanozun idrar söktürücü, iştah açıcı, tansiyon yükseltici ve mide rahatsızlıklarını giderici olarak kullanıldığı saptanmıştır. Papatya spazm çözücü, gaz giderici ve ağrı kesici olarak kullanılmakta, zeytinyağı ise Sarılar'daki gibi bağırsakları yumuşatıcı etkisi için kullanılmaktadır (Asil ve Soner, 1988).

Ege Bölgesi halk ilaçları ile ilgili bir çalışmada Sarılar'dakine benzer olarak okalip-tüs, meyan kökü ve incir ile ilaç hazırlandığı bilgisi yer almaktadır (Sucu, 1988).

Türk halk hekimliğinde anne sütünün yeriyile ilgili bir çalışma, Sarılar'da yapılan bebeklerin sancılı olan gidermede anne sütü kullanılması saptamasını teyit etmektedir (Akçiçek, 1997).

Parpilama yöntemlerinden olan kan akıtma uygulamasından, Adana çevresinde yararlanıldığı ve bu yararlanmanın Sarılar'da olduğu gibi sarılık sağaltımı amaçlı olduğu bildirilmiştir. Adana'daki uygulama çerçevesinde, Sarılar'dakinden farklı olarak, çizik atılan bölgeye ezilmiş sarımsak konulmaktadır (Savran, 1999).

Sarılık hastalığı ve sağaltımı üzerine yapılan bir çalışmada Sivas, İstanbul, Sinop, Afyon, Kars, İzmir, Mersin, Kahramanmaraş gibi birçok yörede Sarılar'da yapıldığı gibi dilin altına, alın bölgesine, kulak memesine çizik atılarak kan akıtıldığı belirtilmiştir. Sarılar'dakinden farklı olarak bu yörelerin bazılarında burun ucuna ve burun köküne de çizik atılması söz konusudur (Bayat, 1987).

6. SONUÇ ve ÖNERİLER

Toparlayıcı bir son söz olarak Hatay Altınözü Sarılar mahallesinde yaşayanların, aile içinde veya komşular arasında yürüttüğü halk tıbbi uygulamalarının gündelik yaşam alışkanlıkları ve olanakları ile yakın ilişki içinde olduğunu söylemek olanaklıdır. Halk tıbbi uygulamaları sık rastlanan ve kötücül seyir göstermeyen durumlarda, hastalıklardan çok yakınmaların giderilmesinde gündeme gelmektedir. Sağaltım amacıyla kullanılan maddelerin büyük bölümü bitkiler ve bitkisel ürünlerdir. Sarılar halk tıbbi uygulamaları çerçevesinde büyü unsuru yer almamakta, dinsel motifler ise ikinci planda kalmaktadır. Yumurtaya yönelik ilgi ve mahalle papazının nazar duası bu ikinci planda kalışın istisnaları olarak dikkat çekmektedir.

Bu çalışma çerçevesinde yürütülen araştırma için Sarılar mahallesinin seçilmiş ol-

masının temel nedeni, din ve etnisite farkından kaynaklanabilecek özgün uygulamalara ulaşma arayışıdır. Bu çerçevede öngörülen türde bir sonuca erişilememiş; saptanan uygulamaların ana belirleyicisinin kültürel değil doğal koşullar, özellikle yerel floranın sunduğu imkanlar, olduğu görülmüştür.

Yerel kültür motiflerinin ve bu cümleden olan halk tıbbi uygulamalarının günümüz dünyasında terk edilmiş ya da sınırlı ölçüde yaşatılıyor olduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede halen varlığını sürdürenlerin ayrıntılı olarak saptanması ve kayıt altına alınması, yakın ve uzak geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kurulabilmesi açısından önem taşımaktadır.

7. KAYNAKLAR

7.1. Kaynak Eserler

- Acıpayamlı O. Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonksiyonel Yönden İncelenmesi. *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu*. 1988: 1-8.
- Akçiçek E. *Esen'ce (Halk Bilim Yazınları)*. İzmir, 1997: 17-45.
- Artun E. *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Bayrak Matbaası, 2005: 181-185.
- Asil E, Soner O, Mut, Gülnar, Ermenek Yöresi Halk İlaçları Üzerinde Bir İnceleme. *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu*. 1988: 39 - 46.
- Bayat H. Halk Tıbbında Özellikle Anadolu'da Sanlık Hastalığı ve Tedavisi. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara, 1987: 47 - 66.
- Belek İ. Yaşayan-Geleneksel Sağlık Uygulamaları İçinde İkel Bilgiç Yapılandırmalarının İncelenmesi. Uzmanlık Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1990.
- Santur A. Tarsus'un Bazı Köylerinde Halk Hekimliği ve Halk Veterinerliği. *Türk Halk Kültüründe Derlemeler 1997*, Ankara. Kültür Bakanlığı Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: 293, 2000: 90-95.
- Santur A. Halk Hekimliği (Geleneksel Tıp). Erişim: (http://www.folklor.org.tr/haber_detay.asp?id=57). Erişim Tarihi: 29.07.2007.
- Savran G. Adana Bölgesinden Derlenen Bazı Halk Tıbbi Uygulamalarının Tıbbi Antropoloji Açısından Değerlendirilmesi. *III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*. Adana, 1999: 580-591.
- Sever M. Ateşin ve Yakın Çevresi Halk İnançları ve Halk Hekimliği. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2001.
- Sucu İ. Ege Bölgesi Halk İlaçları. *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu*. 1988: 211 - 220.

7.2. Kaynak Kişiler

- Avad Yılmazoğlu, 1937 doğumlu, ilkokul mezunu, Emekli, Altınözü.
- Barbara Sürmeli, 1947 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
- Bulus Bahçecioglu, 1927 doğumlu, Patrikhane eğitimi almış, Papaz, Altınözü.
- Edibe Polat, 1927 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
- Fikriye Ordulu, 1953 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
- Gökhan Yapıcıoğlu, 1986 doğumlu, ilkokul mezunu, İşçi, Altınözü.
- Hatun Yılmazoğlu, 1972 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
- Hilal Bayraktçı, 1942 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.

- Hilal Kasapoğlu, 1942 doğumlu, Okula gitmemiş; Ev Hanımı, Altınözü.
 Hulya Bahçecioğlu, 1932 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
 Hüsnü Yılmazoğlu, 1937 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
 Joseph Ekincioglu, 1942 doğumlu, Okula gitmemiş, Altınözü.
 Merjem Bayrakçı, 1950 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
 Merjem Bayrakçı, 1932 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
 Merjem Devocioğlu, 1951 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev hanımı, Altınözü.
 Merjem Ekinci, 1919 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
 Mîkail Kuşoğlu, 1987 doğumlu, Ortaokul mezunu, İşçi, Altınözü.
 Nahide Kuşoğlu, 1959 doğumlu, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Altınözü.
 Nazire Kuşoğlu, 1978 doğumlu, İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Altınözü.
 Rehime Bayrakçı, 1989 doğumlu, Okula gitmemiş, Altınözü.
 Safiye Ekincioglu, 1944 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı, Altınözü.
 Semra Bahçecioğlu, 1964 doğumlu, Okula gitmemiş, Ev Hanımı; Altınözü.
 Zeynu Dağhoğlu, 1959 doğumlu, Terzi, Altınözü.

TRADITIONAL MEDICAL PRACTICES IN HATAY-ALTINÖZÜ SARILAR DISTRICT

Abstract

Hatay is a city in southern Turkey which has a rich cultural background. In Altınözü, a little town in Hatay, there is a district which is called Sarılar. In this district 2000 orthodox have been living. In their traditional approach there are solutions for health problems. In this article folk medicine practices in Sarılar district are considered.

Key words: Folk medicine, Traditional treatments, Herbal drugs.

Güneşe Yüzünü Dönerler

Meryem Bulut*

Etnik köken olarak Kürt olan ve Kürtçe konuşan ancak inanç olarak Müslüman Kürtlerden ayrılan Yezidilerin sayısı oldukça azalmıştır. Türkiye’de yaşayanlar, başta Almanya olmak üzere başka ülkelere göç etmişlerdir. Halen Mardin, Urfa, Diyarbakır ve Batman’da sürekli olarak yaşayanların sayılarının 300-400 civarında olduğu tahmin ediliyor. Yayıgın olarak Yezidiler olarak bilinmelerine rağmen kendilerini Ezidi olarak tanımlıyorlar. “Ez” Kürtçe’de “ben” anlamında “Da” ise vermek, yapmak oluşturmak anlamında kullanılıyor. “Ezda”, “yaratılan, var edilen anlamına geliyor(Gökçen, 2008:1039).

Yezidiler yalnızca farklı bir inanç olarak değil aynı zamanda farklı etnik grup olarak algılanmaktadır. Mardin’de Yezidi köyü olarak tanınan köyde yaşayanların tamamı yılın çoğunu yurtdışında geçirmektedir. Yurtdışında çalışan yetişkinler anne ve babalarını da yanlarına almışlar. Çocuklarından dolayı yurtdışında yaşayan yaşlılar yaz aylarını köyde geçirmektedirler. Yaz aylarında canlanan köyde, kışın hiç kimse kalmadığı için çocuklarının yanlarına giden aile, Avrupa’yı hiç sevmediklerini ancak köyde yalnız kalmak istemedikleri için gittiklerini belirtmişlerdir.

Bize kaynaklık yapan kadın; ellerinde, çenesinde, alnında çeşitli işaretlerin yer aldığı dövmelelere sahiptir. Dövmelerin kül ve iğneyle yapıldığı, ancak işaretlerin belli bir anlamının olmadığı öğrenilmiştir. Çocukluk çağlarında özendikleri için arkadaşlarıyla yapmışlar. Benzeri yöntemlerle yapılmış dövmelelere; yaldaqık olarak aynı yaşlardaki (70 yaş civarı) Arap ve Kürt kadınlarda da rastlanmıştır. Onlar da işaretlerin belli bir anlamı olmadığını belirtmişlerdir. Mardin yöresinde görülen bu bir tür el ve yüz süslemelerine Süryani kadınlarda rastlamadım.

*Dr. Ankara Üniversitesi, Sağlık, Kültür ve Spor Daire Başkanlığı

Çeşitli yazılı kaynakların ve kaynak kişilerinin belirttiği üzere Yezidiler tek tanrıya ve evreni de tek tanrının yarattığına inanıyorlar. Tanrı'yı Huda adıyla anmaktan hoşlanıyorlar. Yezidiler; Allah'tan sonra Melek Tavus'u tanıyorlar. Adem'e secde etmeyi reddeden ve buna rağmen Allah tarafından affedilen isyancı melek olan Melek Tavus'un, Yezidileri özel korumasına alacağına inanıyorlar. Müslümanlar, Hıristiyanlar ve Musevilerde kötülük ruhuyla tanınan bu melek; Yezidilerde kötülük yönüyle algılanmıyor(Guest;2001:66). Yezidilerde, Yezidi olmayanların kötülemek için kullandıktan ve onlara göre Melek Tavus'a saygısızlığı ifade eden Şeytan kelimesi başta olmak üzere belli kelimelerin kullanılması yasaktır(Allisan;2007:73). Aslında Şeytan ve iblis isimlerinin Yezidilerde yasaklanmış olması da Tavus-Melek'in Şeytan ile özdeşleştirilmesini doğrulamaktadır (Lescot; 2001:44).

Yezidiler; Melek Tavus unvanını ve dinlerinin simgesi olarak da Tavus kuşu tasvirlerini kullanmaktadırlar. Geleneksel bir inanca sahip olan Yezidiler kökenlerini tek başlarına Adem'e dayandırmaktadırlar. Yezidiler; güneşin doğusunda, batımında, ayın doğusunda ve batımında dua ederler. Bütün dualar aynı ritüellerden oluşmaktadır. Ellerini ve yüzlerini yıkadıktan sonra ayakta söz konusu yıldız karşısına ya da güneş, ellerini göğüslerine bağlayarak dururlar(Lescot;2001:63; Guest;2001:77). Yezidilerin kendi dinlerine ilişkin belgelerde Yezidi dininin niteliksel olarak Hıristiyanlık, İslamiyet ve Musevilikten farklı olduğunu "Ehli Kitap"ın anlayacağı şekilde ilkelerinin olmadığı görülmektedir(Allisan;2007:71). Yezidi köyündeki kaynak kişilerimiz de dinsel ritüeller konusunda benzer ifadeleri kullanmışlardır. Bulduğumuz köydeki Yezidiler; bütün kainatı Allah'ın yarattığına ve yedi meleğe inanıyorlar. İnançlarına göre yedi melek haftanın yedi gününü temsil ediyor. Yezidilik dinine göre Allah dünyanın yaratıcısıdır. Allah iradesinin yürütücüsü ise Melek Tavus'tur. Kaynak kişilerimize göre Melek Tavus; baş meleği temsil etmektedir. Ayrıca Yezidilerde dört element; Ateş, Su, Toprak ve Rüzgar çok önemlidir. Yarattıklarının içinde en değerlisi ise güneştir. Yezidi köyünde; günlük dinsel ritüeller; zorunlu olarak sabah ve akşamları güneşe karşı yapılır. Yezidi takviminde üç günlük oruç tutmanın sonrasında gelen dördüncü gün, resmi bayram olarak Aralık ayının ilk cumasında ya da Aralık ortalarında gerçekleşir (Guest;2001:79). Mardin köylerinde yaşayan Yezidilerde tutulması zorunlu olan yılda 12 gün oruç vardır. Her yıl Aralık ayında her hafta salı, çarşamba, perşembe günlerini oruç tutarak, cuma günlerini bayram kutlaması yaparak toplam 12 gün oruç tutmaktadırlar.

Yezidi topluluğunu yönlendirici gruplardan biri olan ve özellikle Türkiye'de bütün rütbelerden en dikkat çekici olan Koçeklerdir. Bu grubun geleceğe dair rüya görmek hatta Melek Tavus ile konuşmak gibi yetenekleri olduğuna inanılmaktadır. Koçeklerden biri Melek Tavus ile konuştuğunu belirterek mavi rengin Melek Tavus'un hoşuna gitmediğini belirtmiştir. Bu olaydan sonra Yezidiler mavi renk giymeyip beyaz renk giymeye başlamışlardır. Pek çok yerdeki Yezidi topluluklarında bu renk yaşağı geçerli olmuştur(Guest;2001:68). Mavi renk giysi yaşağına Mardin yöresinde ve bu bölgeden geçerek yurtdışında yaşayan Yezidi topluluğunda hiç kimsenin kaynak kişilerin kendisi de olmak üzere uymadıkları anlaşılmıştır. Dindar Yezidilerin, Koçeklerin bazı sözlerini takip ettikleri görülse bu köyde yaşayanların her söylenene uymadıkları kaynak kişiler tarafından belirtilmiştir.

Yezidilerde bazı gıdaların tüketilmesi konusunda yasaklamalar mevcuttur. Alkol kullanımı hoş görülmemektedir. Marul ve karnabahar dinsel bir yasak olarak tüketilmemektedir. Çok dindar olanlar tavuk ve ceylan eti yemezler (Lescont;2001:69). Görüşülen köyde yaşayanlar gıda yasaklarına uymuyorlar. Kurbanların bıçakla kesilmesi gerekiyor. Yalnızca kurbanların değil eti yenilen hayvanlarına yenilebilmesi için bıçakla kesilmesi gerektiğine inanıyorlar. Aralarında eskiden özellikle marul, balık yemeyenler varmış. Ancak şimdilerde böyle bir yaşağa uyma durumunun olmadığı görülüyor. Yezidileri büyük kentlere, yurtdışına sürükleyen gelişmeler onları değiştirmiş ve inançlarını yumuşatmış olabilir. Yezidi topluluğunda; tüm bölgede yaşayan Müslümanlar arasında olduğu gibi ekme kutsal sayılmaktadır. Bir Yezidinin ekmeği bulduğunda yerden alarak inançları gereği yiyebilirse yemesi ya da yüksek bir yere koyması gerekiyor.

Yezidi topluluğunda evlilikler genellikle erken yaşlarda yapılıyor. Erkek çocukları on beş yaşlarında, kız çocukları on iki ve on üç yaşlarında evlenmektedirler. Yezidiler arasında akraba evlilikleri geçerliliğini koruyor. Yasaklanmış olmasına rağmen Irak'tan Avrupa'ya göç edenlerin başka inançtan insanlar ile evlilikleri engellenemiyor (Fuccaro, 1999:17). Yezidilerde evlenmenin ekonomik bedeli ağır olduğu için berdel ortaya çıkmış olabilir(Lescont;2001:144,148). Yezidilerde; hem akraba evlilikleri ile hem de çok eşlilik ile karşılaşma olasılığı var. Boşanma yasağı olmamasına rağmen boşanma görülen bir durum değildir(Guest;2001:76). Çünkü boşanma hoş karşılanan bir durum değil. Asla boşanmamak gerektiğine inanıyorlar. Yezidi toplumsal örgütlenmesinde; kan bağları ve aynı soydan gelmek önemli bir rol oynuyor. Yezidiler, genellikle görücü usulünü ve akrabalar ile evlilikleri tercih ediyorlar. Şimdilerde başlık parası uygulanmıyor. Buna rağmen berdel ve başlık parası uygulaması ile çok az da olsa karşılaşma olasılığı var. Bu bölgede diğer topluluklar arasında başlık parası uygulaması; süt hakkı adıyla Kürtlerde, başlık parası adıyla Araplarda devam ediyor. Yezidiler; başka inançlara sahip olanlar ile Yezidi gençlerin evliliklerini önlemeye çalışıyorlar. Yezidi inancının dışındakilerle evlenme yasağı olmasına rağmen bu tür evlilikler gerçekleşiyor. Bu köyde yaşayan Yezidilerde, hem genç kızlar arasında hem de genç erkekler arasında kaçarak Müslüman Kürtlerle evlilik yapmış olanlar var. Böyle istenmeyen bir evlilik, gençlerin kaçması ile gerçekleşiyor. Kaçan gençlerin anne, baba ve yakınlarının yeni evlilere küslüğü; yeni evlilerin çocukları doğana kadar sürüyor. Çocukları doğduktan sonra kaçarak evlenenler ile aileleri ve akrabaları görüşmelere başlıyorlar. Yezidiler kaçarak evlenenlere çocukları doğana kadar görüşmesine dışında ceza uygulamıyorlar. Evlilik konusunda Yezidiler arasında "Bizim onları kabul etmemizden öte onlar Yezidileri kabul etmiyor" inancı hakim görünüyor. Guest'e göre, geleneksel olarak kendi dinlerinden olmayanlar ile Yezidilerin evliliklerine izin verilmemiştir. Bu yasak son zamanlarda evlenecek kişinin Yezidi dinini kabul etmesi kaydıyla hafifletilmiş bulunuyor(Guest:76). Ancak Yezidi topluluğundan başka inançtan biriyle evlenme konusunda Guest'in yazdıkları ile kaynak kişilerin anlattıkları örtüşmüyor. Kaynak kişilere göre Yezidilik doğuştan kazanılan bir kimlik ve bu kimlik Yezidi topluluğuna üye olmanın bir gereğesi olduğu için sonradan Yezidi olmak gibi bir seçenek bulun-

muyor. Dolayısıyla Yezidi topluluğunda bir genç insanın başka inançtan biriyle evlenmesi Yezidi topluluğundan uzaklaşması anlamına geliyor. Günümüze gelene kadar evlenme ya da başka bir nedenle sonradan Yezidi inancına dahil olan biri ile karşılaşılmasıdır. Diğer yandan Allisan'a göre Iraklı Yezidiler, başka bir inançtan biriyle kaçan kızlarını öldüreceklerini belirtiyorlar(Allisan:2007:68). Köydeki kaynak kişilerimiz; hiçbir suçun karşılığının ölüm cezası olmaması gerektiğine inandıklarını belirtiyorlar. Burada suçun karşılığının ölüm olamayacağını belirten 70 yaşlarındaki eşler; yıllardır yılan yansıyı yurtdışında geçiren, farklı inanç mensuplarından dostları olan insanlardır. Yaşamlarındaki değişimler; inançlarına bakışlarını değiştirmiş ve Irak'da yaşayan Yezidilerden farklı düşüncelere sahip olmalarına yol açmış olabilir. Yezidi anne ve babadan doğmuş olmak Yezidi topluluğuna üye olmanın değişmez ön koşulu olarak görülüyor. Yezidi geleneğine göre Yezidi olmayan biriyle evlenenin, topluluğun üyesi olma hakkı kayboluyor. Köyde iki genç(biri kız, biri erkek), Müslüman Kürtler ile evlilik yapmışlar ve her ikisi de Yezidi inançlarını bırakarak Müslüman olmuşlar. Müslüman Kürt bir kız ile evlenen Yezidi gencin adresini verdiler ancak zamanımızın yetersizliğinden dolayı görüşemedik. Yezidi gençlerin inançlarını bırakarak Müslüman olmalarını ise yaşadıkları çevrede Müslüman topluluğun çoğunlukta ve baskın olmalarına bağlıyorlar.

Yezidilerde geleneksel olarak çok eşlilik görülüyor(Allisan:2007:68). Çok eşliliğin kendi topluluklarında olduğunu ve kabul gördüğünü belirtiyorlar. Erkeğin eşini sevmemesi veya ilk eşinin çocuğunun olmaması ya da hasta olması durumunda ikinci bir kadınla evlilik topluluk tarafından daha kolay kabul görüyor. İkinci eş geldiği zaman; ilk eşin aynı evde yaşamaya devam edeceği ancak ölene kadar kocası ile fiziksel birliktelik yaşamayacağını belirtiyorlar. Mardin bölgesinde hem Müslüman Kürtler arasında hem de Araplar arasında çok eşli evlilikleri sürdürenler ile karşılaşmak olanağı var.

Yezidilerde yeni doğan oğlan çocuğu, dokuz aylık olduğunda, törenle müritleğe ilk adımını atar. Bebek bir yaşına geldiğinde şeyh ya da pir bizzat kendileri çocuğun başına biraz su dökerek, çocuğun her iki kulağının yanında bir tutam saç keser(Zerdüğülerde çocuğun ilk baş tıraşı bir törenle kutlanır) (Lescot;2001:144; (Guest;2001:75). Mardin yöresinde Yezidilerde de erkek bebeğin ilk saçını bir yaşında iken şeyhleri tarafından bir tutam kesilmektedir. Bebeklerde ilk saçın kesilme törenine Arap ve Kürt ailelerde rastlanmıştır. Kürt ve Arap ailelerde saç kesme töreni, Yezidi topluluğuna göre farklılık göstermektedir. Müslüman Kürt ve Arap ailelerde; bebeğin kesilen saçını altın ya da kağıt para ile tartılmakta ve saçının ağırlığına denk gelen altın ya da kağıt para dağıtılmaktadır. Genç bir Kürt kadın, çocuklarının saçının ağırlığına altın dağıtıldığını belirterek bazılarının bu işlemi yapmadıklarını ve günaha girdiklerini belirtiyor. Bu örnekte görüldüğü gibi bazı geleneksel uygulamalar zamanla dinsel kurallar olarak algılanmaya başlıyor. İnsan yaşamında belirli aşamaların önemini içinde yaşadığı topluluğun kültürel değerleri öne çıkarmaktadır. Toplumlar ise bu aşamaları aşiret adetleri ve dinin kurallarını harmanlayarak kutsal değerler haline getirmektedirler.

Yezidiler yeni doğan bebeklere isim verdikten üç gün sonra yakın akrabalarına yemek veriyor. Yeni doğan bebeğe yapılan çeşitli törenler arasında Mardin ilçe ve köylerinde Müslüman Kürt aileler; erkek bebek doğduktan (çocuğu zor ve geç olanlar kız çocuğuna da) bir hafta sonra kurban kesip yakın akrabalarına yemek veriyorlar. Süryaniler ise bebeklerinin isimlerini üç gün sonra eve gelen papazın duasıyla veriyorlar. Araplar; ölen aile yakınlarından birinin adını bebeklerine verdiklerinde, bir hafta sonra kurban kesip akraba ve dostlarına yemek veriyorlar.

Yezidi topluluğunda yeni doğum yapan bir kadın; yeni doğum yapan diğer bir kadın ile birtakım ritüelleri yerine getirmeden kırk gün konuşmuyor ve görüşmüyor. Kırklı kadınlar; birbirleriyle görüşmek için evlerinin dışında hiç konuşmadan birbirlerinin giysilerine yanlarına aldıkları iğneleri takıyorlar. Bu eylemden sonra kırklı kadınlar; birbirleri ile görüşebiliyorlar. Eylemleri yapmadan görüşürlerse kendilerine ve bebeklerine zarar geleceğine inanıyorlar. Kırklı kadınların birbirleriyle görüşmek için yaptıkları benzeri uygulamalara; Müslüman Kürt, Arap ve Süryani kadınları arasında da rastlanmıştır. Kırklı kadınlara ilişkin inanç ve uygulamaların etnik ve dinselikten öte bölgesel özellik olduğu görülmektedir. Ancak hem Yezidi topluluğunda hem de Müslüman Kürt, Arap ve Süryanilerin büyük kentlerde yaşayan genç kadınlarının bazılarının bu tür uygulamalara önem vermediği saptanmıştır. Bazı köylerde Kürt kadınlar arasında olduğu gibi Yezidi kadınlar da kırk gün içine iğne koydukları suyu içiyorlar. Bu bölgede metalin gücüne inanıyorlar. Bir ilçede karşılaştığım üniversite mezunu genç bir Kürt kadın, iğnenin cinleri engellediğini belirtmişti. Kırklı kadınların bu tür saldırılara karşı korumasız olduğu ve bu nedenle makas, iğne gibi metallerin anne ve bebeği koruduğuna inanıyorlar. Ayrıca yeni doğan bebeğin yastığının altına makas, iğne gibi metal aletler koyuyorlar. Yezidiler arasında nazara inanılıyor. Nazarı değenleri bildikleri için nazar değen kadın eve gelirse bir taş ters çevrilerek üzerine tükürülüyor. Böylece aile olarak nazardan korunmuş oluyorlar.

Köyde kullanılmadığı için harabe olan evler olduğu gibi Avrupa'da yaşayan Yezidiler tarafından yapımına yeni başlanmış evler de var. Köyün bütün evleri birbirine benziyor. Evlerin yapımında bir inanç sistemine ait ortak işaretler yok. Köyde bir türbe var. Bu türbede Yezidilerin önem verdiği Şeyhlerinin mezarı var. Ölen aile yakınlarının mezarını ziyaret edenler önce türbeyi ziyaret ediyorlar.

Yezidilerde; ölen kişi yıkandıktan sonra alınına, gözlerine, kalbine Şeyh Adıyy'nin mezarının toprağı konduktan ve elbisesi giydirildikten sonra yüzü doğuya gelmek üzere gömülür. Üç gün ziyafetler verilir; yedisinde ve kırkında törenler yapılır (Gölpınarlı;1997:145). Görüşülen köyde ölen kişi yıkandıktan sonra alınına, gözlerine, kalbine Şeyh Adıyy'nin mezarının toprağı ya da şeyhlerinin okuduğu toprak konulduktan ve elbisesi giydirildikten sonra yüzü doğuya gelmek üzere gömülmektedir. Ölenlerin ardından, gelenlere üç gün kurban kesilerek yemek verilir. Yedisinde ve kırkında törenler düzenlenerek akrabalara ve tanıdıklara yemek verilir. Aileler, ölen yakınlarının

ölüm yıldönümlerinde törenler eşliğinde akrabalara, tanıdıklara yemek verir. Ölen yakınları için kendileri zamansızlıktan dolayı yemek veremiyorlarsa para verip başkasına verdiriyorlar. Yezidilerin mezarları, ölen insan mezara konulduktan sonra üzeri iki ayın kat beton ile kapatılıyor.

KAYNAKÇA

1. Allisan, Christine, Yazidi Sözlü Kültürü, Birinci Baskı, Avesta, İstanbul 2007, Çeviren : Fahriye Adsoy
2. Fucaro, Nelida, The Other Kurds "Yazidis In Colonial Iraq, London, 1999
3. Guest John S. Yezidiler Tarihi, Melek'e Tavus ve Misheta Reş'in İzinde, Birinci Baskı, Avesta, İstanbul 2001 Çeviren : İbrahim Bingöl
4. Gölpinarlı, Abdülbaki, Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar, İkinci Baskı, İnkılap, İstanbul 1997
5. Gökçen, Amed, "Yanlış Anlatılan Güzemli Bir Halk: Ezidiler, Medya Kronik, 27.10.2008
6. Lescot, Roger, Yezidiler (Din Tarih ve Toplumsal Hayat Cebel Sincar ve Suriye Yezidileri) Birinci Baskı, Avesta, İstanbul 2001, Çeviren : Ayşe Meral

ÖZET

Etnik köken olarak Kürt olan ve Kürtçe konuşan Yezidilerin inançları farklıdır. Bu nedenle farklı etnik grup olarak algılanmaktadırlar. Yezidiler tek tanrıya inanmaktadır. Ancak inançları; İslamiyet, Hıristiyanlık ve Musevilikten farklıdır. Yezidilik doğuştan kazanılan bir kimliktir. Türkiye'de sayıları oldukça azalmıştır. Türkiye'de 300-400 Yezidin yaşadığı tahmin edilmektedir. Yasaklamalara rağmen Mardin'in köyünde yaşayan Yezidilerin arasında, farklı inançlardan olanlar ile evlilikler olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yezidi, Melek Tavus, Koçek

ABSTRACT

Yezidis have dissimilar beliefs, although they are ethnically Kurds and they speak Kurdish language. They are perceived, for this reason, as a different ethnical group. Yezidis are monotheists. But their beliefs are different than Muslims', Christians' and Jews'. Being a Yezidi is an inherited identity. There remain a reduced number of them in Turkey. It is estimated that 300-400 Yezidis are living in Turkey. There have been some inter-religion marriages among the Yezidis living in the village of Mardin, although it is banned.

Key words: Yezidi, Melek Tavus, Koçek

Cumhuriyet Dönemi Âşık Şiirinin Genel Görünümü*

Nail Tan**

Önce, Türk milletinin, halkının 21 Mart Nevruz Bayramı'nı yürekten kutluyorum. Her günümüzün, birlik beraberlik içinde, aydın, mutlu, sevgi, baş dolu olarak geçmesini diliyorum. Yüce Allah'ın yeryüzünü, ilk insan Âdem Peygamberi yarattığı, Nuh Tufanı'ndan sonra insanların toprağa ilk ayak bastıkları, Hz. Ali'nin doğduğu, Hz. Fatma ile evlendiği, halife ilan edildiği, Türkerin Ergenekon'dan çıktıkları, 12 hayvanlı eski Türk takviminde yılbaşı, baharın mustacusu bugün, kültür başkentimiz İstanbul'da Türkiye'nin en büyük Âşıklar Kurultayı'nda buluşmanın mutluluğunu, heyecanını yaşıyoruz. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda görev yaparken düzenlemek istediğim, fakat başaramadığım bu Kurultay'ı düzenleyerek âşık sanatının yaşatılmasının önündeki engellerin, eğitim ve örgütlenme sorunlarıyla diğer sorunları ve çözüm yollarının, âşık sanatının İstanbul'un kültür dokusuna katkılarının tartışılmasına imkân veren İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkan ve yöneticilerine teşekkürü bir borç bilirim. Bugün, ayrıca 21 Mart Dünya Şiir Günü'dür. Halk şairi dostlarımızın Dünya Şiir Günlerini de kutlayarak sözlerime başlıyorum.

Âşık sanatının Cumhuriyet dönemindeki genel görünümüne geçmeden önce kısaca kam, bakı, ozan, cıray, akın, çöğür şairi, saz şairi, âşık, halk ozanı, ne dersiniz deyiniz, pirleri her gün saz çalan Hz. Davud, ataları ilk saz şairi Hun Çuçu ve Oğuzların Bayat boyu şairi Dede Korkut kabul edilen âşıkların / ozanlarının temel özellikleriyle sanat dünyamızdaki işlevleri / rolleri üzerinde kısaca durmak istiyorum.

Âşıklık, halk şairliği Tanrı vergisidir. Yüce Tanrı her kula bu lütfü bahşetmez. Âşık yapacağı kişiye "pir" veya "pirlere" elinden "bade (dolu)" içirir. Bade içen

* 21-22 Mart 2008 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenen Âşıklar Kurultayı açılış bildirisi.

** HAGEM, Emekli Genel Müdürü.

âşığın dili ve parmakları çözülür; gürül gürül şiir söylemeye, saz çalmaya başlar. Bu sebeple, badeli âşıklara halkımız "Hakk Âşığı" adını takmıştır. Hakk Âşıkları genellikle dini konularda, yiğitlik-kahramanlık konularında ve bade içerken âşik olacağı güzel gösterilmişse, aşkla ilgili konularda şiir söylerler. Bazı halk şairleri de bade içmemiştir. Bunlar usta halk şairlerine çıraklık yaparak yetişmişlerdir. Milletimiz âşeğa / halk ozanına bu özellikleri dolayısıyla kutsallık vermiş; emre, abdal, kul, dede, ana, baba gibi unvanlara layık görmüştür. Bir Karaca Oğlan söylencesine göre; kuraklıktan yakınan Çukurova köylülerinin ricası üzerine, Karaca Oğlan sazıyla sözüyle Allah'a seslenmiş ve yağmur yağmıştır. Günümüzde lisede, üniversitede okuyup da âşik olduklarını ileri sürenlere rastlamaktayız. Gördükleri öğrenim sırasında okudukları halk şairlerinin şiirlerine bakarak onlar gibi şiir yazmaya çalışan, nota bilgileri dolayısıyla da kolaylıkla saz çalıp beste yapabilen bu kişiler, gerçek birer halk şairi olmayıp "âşik tarzında şiir yazan aydın şairler"dir. Başka bir deyişle çağdaş edebiyatın şairleridir. "*Halktan biriyim, iyi saz da çalıyorum, o hâlde halk şairiyim.*" demekle halk şairi / âşik olunmaz. Şunu çok iyi biliniz ki âşıklık çok güç bir sanattır. "*Gerçek halk şairinin / âşığın özellikleri nelerdir?*" diye sorarsanız şu cevabı veririm:

Âşik / halk ozanı, milletin duyguları ve düşüncelerini anında şiirleştiren ve şiirlerini anında ezgiye dökabilen kişidir. Yani doğaçlaması kuvvetli, beste kabiliyeti yüksek bir sanatçısıdır.

Âşik / halk ozanı, milletin "*gören gözü, düşünen kafası, duyan yüreği, dinleyen kulağı, söyleyen dili*"dir. Yani, milletin sağduyusudur, ortak duygu ve düşüncelerinin derleyici ve yayıcısıdır. Âşik; ailesine, vatanına, milletine candan bağlıdır. Başka milletlerin çıkarları ve ideolojileri doğrultusunda çalıp söyleyenler, gerçek âşik değildir.

Âşik / halk ozanı, Cumhuriyet idaresine, Atatürk ilkelerine ve inkılaplarına yürekten bağlı kişidir. Ancak, Cumhuriyet idaresinin getirdiği hürriyet ve huzurun, âşıklık geleneğini sürdürmesine izin verdiğini çok iyi bilir. Diğer rejimlerde âşik da yoktur, âşik sanatı da... Sadece kendilerine halk şairi süsü veren slogan / rejim şairleri vardır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde halk şairleri yetişmesinin sebebi ise halkın nispeten hür bir hava içinde bulunması, orduda halk şairlerine önem verilmesidir.

Âşik / halk ozanı için, daima sanatı ön planda gelir. Büyük paraların, apartmanların, otomobillerin onun dünyasında yeri yoktur.

Âşik / halk ozanı; iyiliği, sevgiyi, kardeşliği, milli birliği şiirleştiren kişidir. Kötülüğü, nefreti, düşmanlığı, bölücülüğü şiirleştiren kişi, âşik / halk ozanı olamaz.

Âşik / halk ozanı, milletin hem dertlerini hem de sevinçlerini dile getiren kişidir. Milletin dertlerini sömürerek her şeyi kötü göstermek de her şeyi iyi gösterip hayal dünyasında yaşatmak da âşığın şahsiyetine, sanatına ters düşer. Milletin dertlerini, sıkıntılarını; derneklerin, siyasi partilerin, sendikaların emriyle ve onların görüşleri doğrultusunda yaymaya çalışan kişi de gerçek âşik değildir. Âşik, şahsiyetini bulmuş, hürriyetine düşkün insandır.

Görülüyor ki âşıklık, halk şairliği öyle her kula nasip olmayacak özellikleri gerekli kılmaktadır. Türk milleti, yediden yetmişe şair bir millettir. Beşikte ninniyle başlayan

şaire düşkünlüğümüz, ölüm olayından sonra şiirli bir mezar taşıyla noktalanmaktadır. Milletimiz, bugüne kadar yukarıda saydığım özellikleri taşıyan pek çok âşık / halk şairi / ozanı yetiştirmiştir. Bundan sonra da yetiştirecektir.

Âşıkların, halk ozanlarının toplumdaki eğitim ve sanat görevleri, işlevleri, Orta Asya'da olduğu gibi Selçuklu ve Osmanlı topraklarında da devam etti. Sadece dini şiirler söyleyenler, Türk Tekke Edebiyatını yarattılar. Âyetlerin, hadislerin anlamlarını şiirle halka anlattılar. Nasihat destanlarıyla güzel ahlaki yaymaya çalıştılar. Ahmet Yesevî'nin hikmetleri; Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Kaygusuz Abdal, Hatâyî, Pir Sultan Abdal, Kul Nesimî ve Hacı Bayram Veli'yle Anadolu'ya, Balkanlar'a yayıldı. Çok sayıda Sünnî, Alevî, Bektaşî halk şairi yetişti.

Aynı dönemlerde hem dinî hem de din dışı şiirler söyleyen âşıklar / halk ozanları da görüldü. Savaşlarda, ordunun moralini diri tutmak için halk şairlerinden yararlanıldı. Koroğlu, Dadaloğlu, Kuloğlu, Âşık Hasan ve Âşık Şenlik gibi kahraman âşıklar yetişti. Rus işgali altındaki Kars'ta Ermeni asıllı Rus Generali, Âşık Şenlik'i bir ordu kadar güçlü ve etkili görmüştü. Âşıkların / halk ozanlarının 16. yüzyıldan itibaren ortaya koydukları çoğu din dışı şiirlerden oluşan bir Âşık Edebiyatı kolu ortaya çıktı.

Âşıklar / halk ozanları, Divan Edebiyatının karşısında bu iki edebiyat dalında sade Türkçeyle şiirler söylediler. Anonim edebiyat dalında destanlar, halk hikâyeleri anlattılar. Şiirlerini daha etkili, hatırdaki kalıcı duruma getirmek için kopuz, çöğür, ıklığ, bağlama eşliğinde halka ulaştırdılar. Türküler yaktılar. Böylece; Arapça ve Farsçaya karşı Türkçeyi, Divan müziğine karşı halk müziğini, mesnevîlere karşı halk hikâyelerini yaratıp yaşattılar. Kahramanlık destanlarımız, onlar sayesinde günümüze ulaştı. Aynı dönemde, âşıklar / halk ozanları sürekli seyahat ettikleri için halkın gazetesi, radyosu, televizyonu da oldular.

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda Millî Edebiyat dönemine girilmişti. Genç Kalemler'le dilde sadeleşme hareketi hızlanmış, halk şairleri gibi hece vezniyle şiirler yazan şairler (Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul gibi) yetişmişti. Osmanlı döneminde doğmuş, ünlenmiş veya ünlenme yolunda yürüyen âşıklar/halk ozanları vardı. Yusufelili Huzurî (1886-1951), Posoflu Zülâfi (1873-1959), Noksani (1899-1972), Karamanlı Gufrânî (1864-1926), Konyalı Âşık Mehmet (1879-1950), Derdiçok (1871-1936), Cemal Hoca (1884-1957), Yusufelili Zuhurî (1887-1949), Baba Salim (1887-1956), Yorgansız Hakkı (1898-1964), Sıtkı Pervâne (1863-1928), Altunhisarlı Kemâlî Baba (1859-1926), Şemsî (1872-1968), Bardızlı Nihanî (1885-1967), Derdimend (1894-1980), Meslekî (1858-1930), Âşık Hüseyin (1884-1950), Zefîl Necmî (1870-1933), Hüznî (1879-1936), Kul Sabri (1851-1931), Zaralı Halîf (1906-1964), Emsâlî (1900-1978), Posoflu Müdâmî (1915-1968), Dursun Cevlânî (1900-1975), Talibî Coşkun (1898-1976), Âşık Veysel (1894-1973), Ali İzzet Özkan (1902-1981), İhsan Ozanoğlu (1907-1981) ve Bayburtlu Hicranî (1906-1970) gibi.

Onları, Cumhuriyet döneminde doğmuş, çırakları izledi. Çoğu rahmetli olmuş, sayıları yüzü bulan bu güçlü âşıklardan bir bölümünün adlarını saymakla yetineceğim: Davut Sularî (1925-1985), Şavşatlı Deryâmî (1926-1987), Hasretî (1929-2000), Mihnetî (1929-), Kul Semâî (1931-), Mevlüt İhsanî (1928-), Daimî (1932-1983),

Kul Ahmet (1932-1997), Sefil Selimî (1933-2003), İbretî (1920-1976), Müslüm Sümblü (1940-), Hasan Devrânî (1928-1993), İlhamî Demir (1932-1987), Ferrâhî (1934-1969), Metinî (1930-1996), Hüdâî (1940-2001), Rahmânî (1942-1993), Ruhânî (1931), Mahzunî Şerif (1943-2002), Nesimî Çimen (1931-1993), Hüseyin Çırakman (1930-), Yaşar Reyhanî (1932-2006), Murat Çobanoğlu (1940-2005), Abdüvahap Kocaman (1934-2005), Şeref Taşlıova (1938-), Halil Karabulut (1926-), Kemalî Bülbül (1928), Eminî Düşü (1943-), Freymanî (1942-). Bu güçlü âşıkların çırakları, günümüzde ustalarının izinde yürüyorlar.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sade dil, hece vezni ile vatan-millet-bayrak sevgisi şiirimize hâkim oldu. Türk yenilik şiiri şairleri de (M. Emin Yurdakul gibi) halk şairlerine özendiler. Memleketçi, halkçı şiir anlayışını başlattılar. Hecenin Beş Şairi (Farak Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon) hatta Yedi Meşaleciler halk şairlerini örnek aldılar. Behçet Kemal Çağlar, Ankaralı Âşık Ömer mahlasıyla şiirler yazdı. Orhan Şaik Gökyay, Ahmet Kutsi Tecer ve Rıza Tevfik Bölükbaşı gibi bazı şairler de koşmalar yazıp son dörtlükte sovadlarını, adlarını taşıdılar.

Âşıklar / saz şairleri 1931 yılına kadar Türk Ocakları, 1932 yılından sonra da Halkevlerinin itibar ettiği sanatçılar oldular. Halka, şiirleriyle Cumhuriyet'in erdemlerini, Atatürk inkılaplarını anlattılar. Sivas'ta Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sansözene'nin öncülüğünde 1931 yılı yazında kurulan Halk Şairlerini Koruma Derneği, 5 Kasım 1931 tarihinde başlamak üzere üç gün süren bir Halk Şairleri Bayramı düzenledi. Bu bayram, Âşık Edebiyatımızda bir dönüm noktası oldu. Âşık Veyssel, Talibî Coşkun, Âşık Süleyman bu bayram sayesinde adlarını duyurup üne kavuştular. Bayramın başarısı, sonraki yıllarda birçok ilde bu adla Halk Şairleri / Halk Ozanları / Âşıklar Bayramlarının / Şenliklerinin düzenlenmesine yol açtı. Bu bayramlar içinde, 1966 yılından itibaren düzenlenmeye başlayan Konya Âşıklar Bayramı birçok âşığın ünlenmesine yardımcı oldu. Alevî-Bektaşî ozanlar ise Hacı Bektaş'ı Anma törenleriyle Alevî-Bektaşî ulularını, erenlerini anma toplantılarında, cemlerde sanatlarını icra fırsatı buldular. Ne yazık ki, âşıklar bayramları 1970'li yıllar sonrası başlayan sağ-sol bölünmesini, bütünleştiremedi. 1938 Bayburt Halk Şairleri Bayramı, 1964 II. Sivas Halk Şairleri Bayramı, 1979'dan beri aralıklarla düzenlenen Erzurum Âşıklar Şenliği, 1983, 1984 ve 1986 Kayseri Âşıklar Şöleni, 2007 III. Sivas Halk Şairleri Bayramı ile yine 2007 Bursa Türkiye Âşıklar Bayramı bu konudaki en önemli düzenlemelerdir. Katılım rekoru geçen yıl Kars'ta Âşık Çobanoğlu Âşıklar Şöleni'nde 218 âşıkla kırılmıştır.

Millî Folklor Enstitüsü / Millî Folklor Araştırma Dairesinde göreve başladığım 1970 ve sonraki yıllarda, 12 Eylül 1980 Harekâtı'na kadar, âşıkların bir bölümü ekmeç parası için ideolojik demeklerin ve aşın uçlardaki partilerin güdümünde hareket ediyorlardı. Âşıklar da diğer sanatçılar, öğrenciler, memurlar gibi sağcı ve solcu diye ikiye bölünmüşlerdi. Bir araya getirme çabalarım hep sonuçsuz kalıyordu. Çünkü, bakanlar ve üst düzey yöneticiler de bir görüşü benimseyip bize baskı yapıyorlardı. Yetmişli yıllarda sol görüşlü âşıklarla görüşmemiz âdeta yasaklanmıştı. 1978-1979 Ecevit Hükümeti döneminde ise tersi oldu. 5-7 Kasım 1979 tarihinde Ankara'da düzenlenen

*Türkiye Halk Ozanları Semineri'nde iki grup âşık arasında kavga çıktı. Sorunlarını birlikte görüşüp çözüm bulamadılar.

12 Eylül 1980 Harekâtı'ndan sonra âşıklar ve diğer sanatçılar arasındaki ideolojik kutuplaşma zayıfladı. Millî Güvenlik Konseyi ve bakanlar, genellikle ayrım yapmadan bütün sanatçıları desteklemek istediler. Özel Tiyatrolara Yardım Yönetmeliği çıktı. Sinema ve Müzik Eserleri Kanunu kabul edildi. Telif hakları birlikleri kuruldu. Festivallere maddî destek yönetmeliği yürürlüğe konuldu. SSK Kanununda iki defa değişiklik yapılarak binlerce sanatçının emekli edilmesi sağlandı. Her sanat dalına devlet desteği geldi. Ancak, âşıkların bir federasyon, vakıf veya dernek çatısı altında toplanamamaları, devletten isteklerini küçük, cılız örgütler vasıtasıyla ifade etmeleri, daima sorun yarattı. Hâlâ, eski kırgınlıklar devam etmekteydi. Eminî Düştü, Murtaza Yalçın, Çoban Hüseyin ve Tahir Kutsî Makal'in âşıkları birleştirme çabaları, aradaki buzları biraz eritiyse de tam başarıya ulaşamadı. Mesut Yılmaz'ın Kültür Bakanlığı döneminde (1986-1987) Konya Âşıklar Bayramı ve Mevlânâ'yı Anma Törenleri Konya Kültür ve Turizm Derneği'nden alındı. Yine de âşıklar arasındaki gruplaşma aşılamadı. Aradaki duvar alçaldı, o kadar.

1990 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla âşıklar ve diğer sanatçılar üzerindeki ideolojik baskı zayıfladı. Âşıklar / halk ozanları arasındaki uygarca ilişkiler başladı derken bu kez de âşıklar / halk ozanları ve diğer sanatçılar etnik milliyetçilik ve mezhep-tarikat baskısıyla karşılaştılar. Âşık / halk ozanı yine düşünce silahı olarak kullanılmak istendi. Elbette, her sanatçı gibi âşığın / halk ozanının da bir siyasi görüşü, ideolojik düşüncesi olacaktır. Ancak, bu durumda âşık / halk ozanı sanatını sloganlaştırma, estetik değerlerden, dil zenginliğinden uzaklaşma tehlikesiyle daima karşı karşıya kalacaktır. Sanatını ideolojiye, siyasete kurban eden âşıkların / halk ozanlarının soluğu uzun olmayacak, edebiyat tarihinde ya yerleri bulunmayacak ya da birkaç satırla geçiştirileceklerdir.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde Genel Müdür Yardımcılığı yaptığım 1984-1988 yılları ile daha sonraki yıllarda Bakanlıkta Klasik Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Tasavvuf Müziği Koro ve Toplulukları kuruldu. İstanbul'da 1975 yılında kurulan İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu ile Devlet Halk Dansları Topluluğu sanatçılarını geçici işçi kadrosundan kurtarıp sanatçı kadrolarına kavuşturduk. Böylece Türk Müziği ve Halk Oyunları Sanatçıları senfoni orkestrası, devlet tiyatroları, devlet opera ve balesi sanatçıları gibi yüksek maaşa kavuştular. Devlet desteği, koruması dışında sadece âşıklarla Karagöz-kukla sanatçıları kalmıştı. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün bu atılımından cesaret alarak önce Halk Kültürünü Araştırma Dairesi 1990 yılında Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğunun kurulması, 1993 yılında da Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Devlet Halk Ozanları Topluluğu'nun kurulması için gerekli Bakanlar Kurulu kararlarının alınmasını sağladı. Ancak, iki müdür kadrosu dışında sanatçı kadrolarının Maliye Bakanlığı'ndan alınması konusunda ciddi bir girişimde bulunulmadı. Maliye Bakanlığı'na yazı göndermekle yetinildi. Çünkü, HAGEM'in başına halk bilimi dışından yöneticiler getirilmişti. Bakanla birlikte görevden ayrılacaklarını biliyorlardı. Bu iki topluluk, aynı yıllarda Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak kurulsaydı, çoktan faaliyete geçmiş

olacaktı. Nitekim, 1990 yılında Bakan Namık Kemal Zeybek'in isabetli bir karar üzerine, Âşık Şeref Taşlıova ile Murat Çobanoğlu Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu'na sanatçı olarak atıldılar. Günümüzde TRT'nin 425 sanatçısının Kültür ve Turizm Bakanlığı'na devri için hazırlık yapılmakta. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 3000 civarında sanatçısı olacak ama 30 âşığa / halk ozanına, 10 geleneksel tiyatro sanatçısına hiçbir zaman kadro verilmeyecek. Çünkü, bu iki gruptaki sanatçılar, sanat güçleri oranında örgütlenemiyorlar. Alevî-Sünnî, sağ-sol ayrımı yapmadan Başbakanın, Bakanın karşısına çıkarmıyorlar. Bu açıdan, Kurultay'ın ortak sorunları dile getirici bir sonuca ulaşmasını yürekten temenni ediyorum.

Günümüzde Türkiye, AB'ye üye olma konumunda bir ülkedir. Kültür mevzuatının taraması 2006 yılında yapılmış, devlete bağlı bu çok sayıdaki sanat topluluğu, sanat ordusu hemen dikkati çekmiştir. Böyle bir durum, ancak Sosyalist ülkelerde vardır. Sanatın, ancak özgür ortamlarda gelişeceği, rekabet ortamının sanatçıların çabalarını artıracığı, çok iyi bilinen sanat ülkeleridir. AB ülkelerinde sanat toplulukları bağımsız hareket ederler. Devlet, vergi indirimi, kültür merkezi yapımı ve pahalı orkestra bale, opera, tiyatro faaliyetleri ve filmler için proje desteği yaparak sanat çalışmalarından ulusun her bireyinin yararlanmasını sağlar. Belediyeler, özel idareler, sivil toplum kuruluşları sanat etkinliklerini düzenlerler. Türkiye'de siyasi kuruluşlar (Bakanlık, Belediye, parti) bir sanat etkinliği düzenlediklerinde, "parayı veren son sözü söyler", ilkesi gereği sanatçıları yönlendirmeye çalışırlar. Her siyasal görüşün şarkıcısı, türkücüsü, âşığı ayrılmıştır. Yakın dönemde âşıklarımız, kendilerine para ödeyen bakan, vali, belediye başkanı ve diğer siyasileri övmek için saz ve sözlerini kullanma mecburiyetinde kalmışlar, böylece de âşık sanatı ciddi bir darbe yemiştir. Bugün, bir âşık sahneye çıktığında, halk onun neler söyleyeceğini çok iyi bilmektedir. Oysa âşık, halkın dertlerini, acılarını, sevinçlerini dile getirmelidir. Bu işlev kaybolunca, âşık sanatı da ortadan kalkar. Kısacası, artık devlete bağlı bir Halk Ozanları Topluluğu kurulması gereksizdir. AB'ye girmek istiyorsak böyle.

Âşık, saz gairi, ozan ne dersiniz deyiniz, ancak halkın beyni, yüreği, gözü, kulağı, dili olursa bu sanat yaşar. Türkiye'de âşıklar; halkın dertlerini, duygu ve düşüncelerini ifadeden gittikçe uzaklaşmaktadır. Sadece, övgü ve güzelleme veya kaba atışmayla âşık sanatı yaşatılamaz. Beste olmadıkça, söze iyi ezgi döşenmedikçe âşık sanatı ayakta kalmaz. Sazı sözü kuvvetli, halkın dili olmuş âşıklar / halk ozanları (Âşık Veysel, Davut Sulari, Âşık Daimi, Mahzuni Şerif gibi) hiçbir zaman aç kalmaz. Daima biletli müşteri bulur. Günümüzde en çok âşıklar şoleni düzenleyen kuruluşlar, siyasetin kuşağı belediyelerdir. Âşık, ailesini geçindirmek için mecburen belediye başkanlarının huyuna suyuna göre, sazını sözünü kullanmaktadır. Bu da sanatı zayıflatmaktadır. Bugünkü âşıkların en önemli eksikliği, güzel saz çalmalarına rağmen türkü yakma yeteneklerinin zayıflığıdır. Âşıklar, bu konuya önem vermeli, gerekirse ders almalıdır. Halkın diline düşmüş bir beste, âşığın bir yıllık giderlerini rahatlıkla karşılayacaktır. Âşık Veysel, Âşık Daimi, Davut Sulari ve Mahzuni Şerif'in mirasçıları bile, bugün telif gelirinden pay alıp darlık çekmeden yaşayabilmektedirler.

Günümüzde, sanatın en büyük destekçisi âşık kahveleri ancak Kars, Erzurum ve Kayseri'de kaldı. Düğünlerde halk hikâyesi anlatma geleneği bitti. Âşıklar / halk

ozanları festival, anma töreni sanatçısı oldular. Özellikle Erzurumlu, Karlı, Çorumlu, Sivasslı aşıklar kolay ulaşım ve ekmek parası dolayısıyla İstanbul, Ankara, İzmir, İzmit, Bursa ve Antalya'ya yerleştiler.

Türk milleti, halkı var oldukça âşık sanatı yaşayacaktır. Geçmişte bu sanatın Türk dilini, destanlarını, halk müziğini yaşatma işlevi vardı. Günümüzde de bu sanatın hâlâ bir işlevi vardır. O da halkın, acılarını, sevinçlerini dile getirme işlevidir. Âşık, bu görevini, âşık sanatı bu işlevini yerine getirmezse biliniz ki "âşık sanatı" ölecektir. Çünkü, çağdaş şairler ve âşık deyişlerini söyleyen halk müziği icracıları onların yerlerini alacaklardır. Musa Eroğlu, Arif Sağ, Zülfü Livaneli gibi.

Sözlerimi, 2001 yılında yazdığım, aynı yıl yayımlanan, bu Kurultay için biraz geliştirdiğim âşıklara hitabımla bitirmek istiyorum:

Âşığın, halk şairinin / ozanının değeri ne kadar?

Sen ki; Selçuklu-Osmanlı yöneticileri, bilginleri, aydınları, memurları, sanatseverleri Arap ve Acemlerin peşine düşüp onların dillerinde şiir yazmaya çalışırken, Arap ve Acem'in edebî türlerini alırken; Türkçe konuştuğun, Türkçe şiirler söyledin. Atan Dede Korkut'un, Hoca Ahmet Yesevi'nin şiir geleneğini sürdürdün. Türk milletine dilini armağan ettin. 21. yüzyıla girerken bizi anadilimizden yoksun bırakmadın.

Sen ki; Selçuklu-Osmanlı yöneticileri, bilginleri, aydınları, memurları, sanatseverleri Arap-Acem müziğinin peşine düşüp şarkı-gazel-kaside söylemeye, kanun-santur-ud-layta-ney-kudüm çalmaya çalışırken; türküler yaktın, çöğür-bağlama-kaval-ıklığ çaldın. Davul zurnayla neşelendin. 20. yüzyılda, en kalitesiz, en değersiz müzik olan "arabesk" in de tuzağına düşmedin. Konservatuvarların, TRT'nin, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın halk müziği derlemelerinde ilk başvuru kaynağı oldun. Türk milletine öz müziğini de armağan ettin. 21. yüzyıla girerken bizi türkülerimizden yoksun bırakmadın.

Sen ki, divan edebiyatı şairleri, İnan mesnevilerini tekrarlararken, Türk milletine destanlarını, halk hikâyelerini anlattın. Edebiyatımızın temellerini attın.

Sen ki; şiirleriyle, türkülerinle milletimize daima hoggörüydü, insan ve tabiat sevgisini, vatana-millete-bayrağa bağlılığı, doğruluğu-dürüstlüğü, haksızlığa karşı çıkmayı ve hak aramayı öğrettin. Türk milletine atalarından gelen insani değerleri ve güzel ahlakı da armağan ettin.

Sen ki; Selçuklu-Osmanlı devlet katında (Sultan Abdülaziz dışında) ve divan şairleri nezdinde daima horlandın. Söylediklerine burun kıvrıldı. Kaba-saba köylü, sazi-sözü çekilmez insanlar olarak görüldün. Sadece ordu sefere çıktığı zaman, askeri yüreklendirmek amacıyla hatırlandın. Yeniçeri saz şairleri bu sayede biraz itibar gördüler.

21. yüzyıla girerken bu durum ne kadar değişti dersin? Gene sanatçı sıralamasında en sondasın. Yılbaşı, Cumhuriyet davetlerine çağrılmazsın. Ülkemizdeki en kötü

müziğin temsililerine, yani arabeskçilere "Devlet Sanatçılığı" unvanı verilir. Sana verilmez. Bütün sanat kuruluşlarına kadro dağıtılır; 1993 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla kurulması öngörülen "Devlet Halk Ozanları Topluluğu"nun kadroları bir türlü çıkmaz. Teselli için söylüyorum. 1990 yılından beri on Karagöz ve kukla sanatçı kadrosu da tahsis edilmedi. Onlar da sizin gibi öksüz/yetim sanatçılar...

Sizin işiniz kesat dostlar! Çünkü; papyon kravatınız yok, smokininiz yok. Viski içmeyi, sol elle yemek yemeyi bilmezsiniz. İngilizce, Fransızca kelimeler kullanıp entel görünemezsiniz. Altınızda çipiniz, mercedes otomobiliniz olmadığından gittiğiniz yerde çamurlu ayakkabılarınızla mermerleri, halıları kirletirsiniz. 1998 yılında Veysel'in hatırına Köşk'e çıktınız ama, yanınızda diğer sanatçı grupları yoktu. Oysa, Veysel Türk milletinin sanatçısıydı.

Sen ki; Türk milletine anadilini, öz müziğini, halk edebiyatını, destanlarını, güzel ahlakını; kısacası, kültürel kimliğinin önemli bir bölümünü armağan ettin, ama sana diğer sanatçılara verilen hakları vermezler. Onların saygınlığına ortak olamazsın. Sen halktan gördüğün sevgi ve saygıyla yetineceksin. Halkın uzattığı kuru ekmeği, pasta niyetine yiyeceksin. Onların değerlerini, acılarını, sevinçlerini söylemeye devam edeceksin. İçinizden bazıları diyecekler ki; âşık / halk ozanı, halkın dertlerini, sıkıntılarını söylediği, devleti tenkit ettiği için sevilmiyor, diğer sanatçılara tanınan haklardan bunun için yararlanamıyor. Yanılıyorsun dostum! Türkiye'de devleti değil tenkit, hakaret eden, bu yüzden hapisanelere düşen sanatçılara, yazarlara bir göz at! Onların gördüğü itibarı, elde ettiği imkânları bir düşün! Bana hak vereceksin!

Sen ki; yüzyıllar boyunca sana hor bakanlara, ilgisiz kalanlara aldırmayıp sanatını sürdürdün. Binlerce ciltlik eser ortaya koydun. Gene aynı şeyi yapacaksın! Âşık / halk şair/ozanı çile adamıdır. Çileni çekeceksin! İçinizden biri; Cumhurbaşkanı, Başbakan olup kaderinizi değiştirecek değil ya?

Âşıklar / halk ozanları! Bu Kurultay'da lütfen sorunlarınızı, hiç kimseden çekinmeden dile getiriniz. Aranızdaki görüş farkını, lütfen sorunlarınızı dile getirirken bir yana bırakınız. Hacı Bektaş Veli'nin dediği gibi; daima bir olun, iri olun, diri olun! Kurultay'a engin başanlar...

Halk Destanı*

Felix J. Oinas

Çev: Kadriye Türkan**

Halk (ya da sözlü) destan şarkıları, olağanüstü insanların maceralarını anlatan sabit ifadelerden oluşan, süsleyici tarzda öyküsel şiirlerdir. Onlar geleneksel, yani belli yazarlara atfedilen edebi destanlardan farklı olarak ağızdan ağıza yayılırlar. Uzun destanlar, örneğin; Eski İngilizcedeki *Beowulf*, ortaçağa ait Alman *Nibelungenlied* ve yine ortaçağa ait Fransız *Chanson de Roland*, onların gelişimleri sözlü ve yazınsal versiyonların her ikisini içerdiğinden, halk destan teriminden hariç tutulmalıdır. Avrupa'da, halk destanlarının en saf formları Slavlarda (özellikle Ruslar, Yugoslavlar ve Bulgarlar) ve Balto-Finler (özellikle Finler ve Karelianlar) arasında görülmektedir. Bu incelemede, Slav ve Fin-Karelian (burada basitçe Fin diye adlandırılan) destanlarından örnekler vereceğiz.

Halk destanlarının önemli ölçüde derlenmesi ve üzerinde çalışılması, geçen yüzyıl esnasında Doğu Avrupa'da başlamıştır. 1820 ve 30'larda Finlandiya'da birçok koleksiyon, Kalevala destanında Finli kahraman hakkındaki şarkıları toplayan Elias Lönnrot tarafından yapılmıştır. En iyi ve tam epik şarkılar, Kuzey Fin Karelian ve Rus Karelia içinde bulunmuştur. Yugoslavya'ya ait diğer folklor ürünleri ve destan şarkıları olmak üzere büyük bir koleksiyon toplama hünerini, çalışmalarına 1820'de başlayan Vuk Karadžić, göstermiştir. Yugoslav destanları en iyi şekliyle Sırbistan, Karadağ ve Dalmaçya'nın bir bölümünde korunmuştur.

Rusya'da, geçen yüzyılın ortalarında Karalia'da (Omega şölü ve kuzeyi) P. N. Rybnikov ve A. F. Giff'ferding (sırasıyla 1860 ve 1871'de) geleneklerin hâlâ devam ettiğini buluncaya kadar destan şarkılarının neredeyse yok olduğu düşüncesi hâkimdir. Bu keşif, eğitilmiş dünyada öyle şaşırtıcı ve heyecan vericiydi ki, İngiltere'de Macpher-

* Bu çeviri: Felix J. Oinas'ın "Folk Epic" başlıklı, *Folklore and Folklife and Introduction* (Richard M. Dorson-1972) adlı kitabın s. 99-115 makalesinden yapılmıştır.

** Dr., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

sons'un Ossian şiirleri gibi, bir miktar şüphe uyandırdı. Daha sonra koleksiyoncular buna, Beyaz Deniz bölgesinde ve kuzeye doğru akan nehirler etrafındaki bölgelerde oluşmuş önemli Rus destan alanlarını eklediler. (Pinega, Mezen ve Pecora).

Haritaya bakıldığında, bütün bu epik alanların Finlandiya'nın ve Slav ülkelerinin dışında, kültür merkezlerinin uzağında olduğu anlaşılır. Bu alanlarda yaşam, aynı ilkel ve ataerkil biçimde asırlarca devam etmiş ve böylece epik geleneğin korunması için gerekli koşullar sağlanmıştır.

Halk destanının başlangıcı, çok eski zamanlara gider. En eski Fin destan şarkılarının yaratılması Demir Çağ'ın (M. S. 400-800) ortasına ya da Viking döneminin başlangıcına (M. S. 800-1050) denk gelir. Bu şarkıların pek çoğu, denizi konu olarak ele alır ve balıkçıların dünyasına olan ilgiyi paylaşır. Bunların, batı Finlandiya'nın kıyasal alanlarında olduğu açıktır.¹

Byliny (baylına diye söylenir) diye adlandırılan Rus kahramanlık destanı, Rus tarihinin başlangıcına kadar gitmektedir, hatta belki daha da eskidir. *Byliny*'nin büyük bir bölümü (13. yüzyılın ilk yarısında yer alan), Rus tarihinin kaderini değiştiren Tatar istilasını ele alır. Rusların ve onların komşuları (mesela Peçenekler ve Polovtsianlar) arasında geçen çatışmaların *byliny*'de Tatarlarla, yapılan savaşlar olarak geçmesi muhtemeldir.

Yugoslav halk destanının Orta Çağın başlarında ortaya çıktığı düşünülebilir. Fakat bu kadar erken formla ilgili şeyler konumlanmıştır. Araştırmacılar, Türklerin Sırp devletini yerle bir ettiği Kosova Savaşı'nın (1389) bu destanı tamamen değiştirdiğini farz ederler. Geçen yüzyılın başlarına gelinceye değin Türklere karşı savaş Yugoslav destanının ana teması olarak kalır.

Halk destan şarkılarının ortaya çıkışı ve yayılışı için Sovyet teorileri, Slavlar arasında genel olarak kabul görür. Yüzyılın sonuna doğru Vsevolod Miller tarafından geliştirilen ve tarihsel ekolün diğer temsilcilerinin de paylaştığı önceki teorilere göre, Rus *byliny* prenslerin maiyetindeki şarkıcıların yer aldığı üst sınıflar tarafından ortaya çıkarılmıştır. Daha sonra *byliny*'nin alt sınıfların profesyonel şarkıcıları olan *skomoroşler* tarafından devraldığı ve onların elinde son şekli aldığı farz edilir. On yedinci yüzyılda devlet tarafından yasaklanan *skomoroşler*, Rusya'nın dışına ve özellikle de kuzeye taşınmışlardır. Burada köylüler, *byliny*'yi *skomoroşlerden* devralarak geliştirir ve tipik köylü özelliklerini de eklerler.

Byliny'nin oluşturulması ve yayılışı ile ilgili bu teori, yönetim ve parti, Sovyet doktrini ile uygun bir çizgiye getirmeyi kararlaştırana değin, otuzların ortasına kadar Sovyetler Birliği'nde genel geçerliliğe sahiptir. Destanın kaynağı ve karakteri hakkında, geniş bir folkloristik tartışma başladı. Bu tartışma, *byliny*'nin aristokratik kaynağını inkâr edip, gerçek milliyetçilik üzerinde ısrar edilmesiyle sonuçlanır. Bu politika değişiminden sonra folklorcular önceki fikirlerini yanlış olarak ilan ettiler ve *byliny*'nin temelinde oynadıkları rol dolayısıyla köylülerin ve çalşanların önemini vurgulayacak kanıtlar aradılar.

Bu Sovyet teorisi, Yugoslavya'ya da sıçrar. Orada da, askeri aristokrasinin folk epiginin yaratıcısı olması fikri gibi önceki fikirler yalanlanmış ve köylülüğün epigin kaynağı olması yolundaki yeni teoriler ise tek geçerli şey kabul edilmiştir. Köylülerin şarkıları korudukları,

¹ Martti Haavio, *Vänändämer: Eternal Sage* (Folklore Fellows Communications, 144; Helsinki, 1952), s. 62-63, 80-81.

onları değiştirdikleri ve yeni modellerle yenilerini oluşturdukları doğrudur, ama onların orijinal oluşumlarında sorumlu olduklarını düşünmek şüphelidir. Eninde sonunda bu şarkılar, profesyonel şarkıcıların elinden çıkmış olmalıdır; tıpkı batı Avrupa destanlarının profesyonel âşaklar ve gezgin şarkıcılar elinden çıkması gibi.

Halk destanı şu gruplara ayrılabilir: Şamanistik, kahramanlık, romantik ve tarihi. Şamanistik destanlar, içinde gerçek anlamda kahramanlık olmayan unsurlarla uğraşır, ancak bunlar sihir ve insani olmayan olaylarla tamamlanır. Fin-Karelian destanı temelde şamanistiktir. Onun en önemli figürlerinden ikisi Väinämöinen ve Lemminkäinen, sihirbazlardır. Bir botu inşa etmek için, Väinämöinen özel beceriye ihtiyaç duymaz, büyüdü sözler kullanır. O, büyüdeki bütün sözcükleri bilmemesi durumunda, diğer dünyaya gider veya uzun zamandır ölü olan şaman Antero Vipunen gelir. Vipunen'in ağzından midesine girer ve orada dolaşır. Väinämöinen ve Lemminkäinen, insanları büyülemek için şarkı söyleme yeteneği ile tanınırlar. Väinämöinen, kendini beğenmiş Joukahainen'i öncekinin yardımı olmadan kurtulamayacağı bir bataklığa doğru sürükler. Väinämöinen, mucizevi kantale'sinin eşliğinde (bir telli çalgı) şarkı söylediğinde bütün doğa, hayvanlar ve periler onu dinlemeye gelir. Lemminkäinen altın ve gümüş giysiler içinde, Päivölä festivalindeki katılımcılara şarkı söyler, büyükbaş hayvan çobanı hariç, bu yüzden misilleme olarak çobanı onu öldürür.

Rus destan kahramanı Volx (ya da Vol'ga), Vseslav'evie, şamanistik Finli kahramanlara yakındır. Kendisine ve maiyetindekilere yiyecek sağlamak için kendini mızrağa, doğan veya kunda dönüştürebilir. Çeşitli hayvanların şekline girerek, Hint çarının atlarını ve silahlarını yok

Kahramanlık destanları, sıradan insanların sahip olmadığı kadar yetenek ve cesaretle gerçekleştirilen olayları işler. Bu olaylar, ülkenin içteki ve dıştaki düşmanlarına yöneltilir. Rus *byliny* kahramanı Il'ja Muromec, bir kuşun ve bir insanın muazzam bir birleşimi, kötü niyetli bir yaratık olan ve bir geçidi kapatıp, insanların geçmesine izin vermeyen Hirsız Nightingale'i öldürür:

Nightingale'nin ısıkları bir bölböle benzer
Feryat eder, biçare, vahşi bir hayvana benzer
Karanlık ormanlar, dünyaya boyun eğer
Bütün yeşiller ve otlar solar
Gök mavisi çiçekler solar
Her ölümlü yaratık, ölüme düşer.²

Il'ja boyu iki sazın olan (1 sazın = 7 feet) bir oturuşta üç inek yiyen ve açığı olarak da kralı tutan, büyük İdol'le savaşır ve onu öldürür. Dobrynja Nikitiç, Rus topraklarındaki insanları kaçırmak ve öldürmek için uçan on iki çeneli korkunç bir ejderhayı katleder. Dövüş üç gün devam eder. Dobrynja bu esnada mücadeleyi bırakmaması için cennetten mesajlarla cesaretlendirilir. Alesa Popovic, üç sazın uzunluğunda ve atmış kahramanla Prens Vladimir'in şölenine taşınan ejderhanın oğlu Tugarin'i öldürür. Tugarin'in atı bile korkunçtur, o, çenesinden alevler döken ve kulağından dumanlar çıkaran, kudurmuş vahşi bir hayvandır.

2 N. Kershaw Chadwick, *Russian Heroic Poetry* (New York, 1964), s. 67.

Açıkçası, Rus *byliny* gösterisi güçlü etmenleri ortaya koymaya çalışır. Anlatıcı, dinleyicilerinde bir sürpriz etkisi yaratmayı ve onunla seyircisini şaşırtmayı dener. Bu mukayeselerin sabit şeklide kullanımıyla yapılır. *Byliny*'nin başlangıcında, kahraman göz ardı edilir düşmansa fazla büyütülür ve yenilmez bir kuvvete sahipmiş gibi gösterilir. Herkes düşmandan korkar ve onun şiddetinden ürker, ta ki kahraman, bütün gücünü kullanıp, onu yenene kadar.³

Yugoslav destan şarkılarındaki yiğitler yetenek açısından, Ruslarınkinden daha aşağı değildir. 'Dusan'ın Evliliği' şarkısında, genç Milos Vujanovic tek savaşta kralın şampiyonunu katleder, üç başlı Vojvoda Balacko'yu alt eder ve onun Latin (Katolik) refakatçisini yok eder. Mahkûm Jurisic Janko, kötü bir at ve kesmeyen kör bir kılıç ile tek başına sultanın iki yüz yeniçeriden (sultanı korumakla görevli olan askerler) meydana gelen seçkin ordusunun üzerine gider, onların yarısını öldürürler ve diğer yarısını sultana geri gönderirler. Prens Marko'nun marifetleri sayısızdır. Otuz Sırp kadın mahkumu, Vezir Golisan ve onun üç yüz Türk adamının elinden kurtarır, serbest bırakır. O, tek başına General Vuca'nın oğlunu, onun üç yüz atlıdan oluşan ordusu ile birlikte General Vuca'nın kendisini de bin atlı askeriyle birlikte yener, generali oğluyla birlikte bağlayarak şehirdeki hapisaneye götürür. Hatta o, bir dağ ruhunu yener (*vila*) ve onu öldürdüğü Vojvoda Milos'u diriltmeye zorlar. Marko'nun sebep olduğu dehşetten, çevresine korku salan Ljutica Bogdan'ın gözleri Marko'nunkilerle karşılaştığı zaman dizlerinin titremesine yol açar. General Vuca'nın jelinin, kalelerinin yakınındaki alanda Marko'yu fark ettiği zaman, korkudan titremeye başlar ve ateşli hastalık geçirmiş gibi üç yıl titer.

Romantik destanlar, kahramanlıktan çok sevgi ve macera girişlerini kapsar ve kahramanlık olaylarıyla ilgilenmez. Fin şarkıları, Kaukamoinen ve Ahti Saarelainen (ada adamı) çevresinde toplanır, Viking çağına maceraperest ruhuyla doludur. Kaukamoinen (bazen Lemminkäinen diye isimlendirilir) Finli bir Don Juan'dır. Kılıcını kolayca kullanır ve bir sürü kadınla aşk maceraları vardır. Durum dayanılmaz ve tehlikeli olduğu zaman o, korkakça bir davranışla ortadan kaybolur. Ahti Saarelainen, kavga etmeye o kadar heveslidir ki, genç kansasını ona verdiği bir sözü tutmadığı gerekçesiyle terk eder ve savaştan hoşlanan arkadaşlarıyla savaşa koyulur. Lönnrot, *Kalevala*'da Kaukamoinen'in ve Ahti'nin maceralarını Lemminkäinen'e atfederek, kompleks bir figür yaratmıştır.

Curilo Plenkovic, Rus *byliny*'de tipik bir çapkindir. Onun ünlü sarı bukileleri ve güzel görünüşünden dolayı, Vladimir'in kızı Apraksija ona sahip olmayı, özel hizmetçisi yapmayı ister; yaşamı evli bir kadınla yataкта biter, öfkeli koca onu öldürür. "Alesa ve Dobrynja" şarkısı Alesa'nın Dobrynja'nın yokluğu sırasında Dobrynja'nın kızıyla evlenmeyi denemesi ve denemenin Dobrynja'nın dönüşü yüzünden başarısız olmasını anlatır ki, bu dönün gününde beklenmeyen bir dönüştür. Nightingale Budimirovic'in epik şarkısında bu sevgi ilgisi tersine dönmüştür. Zengin yabancı bir tüccar olan Nightingale'in Kiev'de bir saray kurmasından sonra Prens Vladimir'in yeğeni Zabava Putjaticna, ona yardım teklif eder. Aynı şekilde bir cadı olan Marinka, Dobrynja'yı kocası olarak kazanmak için her şeyi dener ama sonunda onun tarafından öldürülür. Ayrıca Sadko'nun şarkıları da romantik destanlar için-

3 A. P. Skalytnov, *Poëtika / genesis bylin* (Moskova ve Saratov, 1924), s. 46-61.

de yer alabilir. Sadko, Novgorod'da yoksul bir *gusli*-çalgıcısıdır, su kralı Lake Il'men'i çalıyla öyle büyüler ki, kral onu, altın solungaçları olan bir balıkla ödüllendirir. Kendi gehri-ne dönme başansını göstermeden önce, geçen birçok yıl içinde çarın krallığı olan denizde, müziği ile çarı eğlendirir.

Tarihi şarkılar, çeşitli tarihsel olaylarla ve figürlerle ilgilidir. Bazı kişi ve olayların bıraktığı izlenimler, onlara duygu katar. Bu nedenle onlar tarihi değildir, ama bu karakterlere ya da tarihsel olaylara çağdaş şiirsel bir tepkidir.⁴

Rusya'da tarihi şarkılar, tarihsel kişilere bağlı yeni bir görüşün sonucu olarak, on altıncı yüzyılda ortaya çıktı. O dönemde kahramanları, sıradan kanunların uygulanmadığı süper yaratıklar olarak görmek mümkün değildir.⁵ Tarihi şarkılar, Korkunç Ivan ve Muhteşem Peter gibi bazı popüler çarlar çevresinde yoğunlaşır. Kazan'ın altındaki galerilerde, Ivan'ın katletmek istediği askerleri cesur bir askerin kurtarması ve gencin Muhteşem Peter'i güreşte nasıl yendiği şeklindeki olaylar hikâye formunda anlatılır. Büyük tarihsel önemi olan bazı olaylar, tarihsel birkaç şarkıya bağlanır, örnek olarak Sibirya'nın fethi (merkezi figür olarak Ermak Timofeevic ile), Sıkantı Dönemindeki fırtınalı yıllar (baş kahraman olarak Yanlış Dmitriy ile) ve öncülüğü Stepan Razin ve Emeljan Pugacev tarafından yapılan köylü hareketleri.

Yugoslav destan şarkıları, on altıncı yüzyıldan sonra, tarihsel olarak adlandırılabilir. O dönemde Osmanlı İmparatorluğu gerilemeye başladıktan sonra, Sırbistan'da Türkler hareket serbestliği kazanmış, bu Hıristiyan halkın bastırılmasına sebep olmuştur. Ülkenin içindeki *hajduks* diye isimlendirilen ve dışarıdan gelen *uskoaks* diye adlandırılan savaşçıların Türklere karşı hareketleri artar. Bu epik şarkılara da yansılar: ana kahraman Marko'lu şarkıların yerine, onların kusursuz liderleri olarak *hajduk* ve *uskok* şarkıları ve kahramanlık maceralarından duyulan sevinç üstün hale gelir. Baskıcı Türklere karşı oluşan intikam duygusunu yansıtan olaylar, tarihsel gerçeğe genelde yakındır.

Halk destanının başkarakterlerinden hiçbiri sıradan adamlar değildir. Fin destan şarkılarının, merkezi figürleri, Väinämöinen ve Ilmarinen, kültürel kahramanlardır. Väinämöinen, tarih öncesi zamanlarda kozmosun yaratıcılarından biridir, onun kemeri, ayakkabıları ve tırpanı, yıldızlı gökyüzünde hâlâ görülebilir. Bir şaman olarak, büyük bir bilgedir ve kabilesinin ruhani lideridir. Väinämöinen ile ilgili şarkılara temelinde, gerçekten yaşamış ve kabilesinin büyük saygı gösterdiği bir şamanla ilgili efsanelerin olması mümkündür. Ilmarinen bir demirci ustasıdır, gökyüzündeki yıldızları yapan ve hatta tüm göğü oluşturan Hephaestus'un akrabasıdır. O, ilk ateşi kavgıçımlayan ve Väinämöinen'le birlikte insanlara ateşi getirendir. Ilmarinen, dumaksızın tahlil, tuz ve de para öğüten ve göğü destekleyen bir sütun olarak düşünülen mucizevi değirmen *Sampo*'yu yapar.⁶

Rus ve Yugoslav destanlarının ana figürleri, en yüksek derecede yiğitlik sergiler. Rus *bylina* kahramanı Il'ja Muromec, cesurdur, ülkesinin sadık bir hizmetçisi, dul kadınların, yoksulların ve öksüzlerin savunucusu epik bir kahramanın ideal özellikleriyle süslenmiştir. O, kendini şöyle tanımlar:

4 Carl Stief, *Studies in the Russian Historical Song* (Kopenhagen, 1953), s. 262.

5 Stief, s. 265.

6 Haavio, s. 206-36. Lauri Honko, "Finnische Mythologie," H. W. Haussig, ed., *Wörterbuch der Mythologie 2: Das alte Europa* (Stuttgart, n.d.) s. 360-61, 309-311.

Hıristiyan inancı için hizmet edeceğim,
 Ve Rus karası için,
 Ve Kiev'in başkenti için,
 Ve dul kadınlar, öksüzler ve yoksullar için.⁷

Dobrynja Nikitić, çok cesur olmasına ek olarak, ideal bir şövalye ve diplomattır. Nazik tarzı ve akıllıca konuşmaları vardır. Prens Vladimir, diplomatik olarak ya da benzeri görevler için ne zaman bir elçi göndermek zorunda kalırsa onu kullanır. Alesa Popovic karakteri kompleks bir karakterdir. Bir yandan o, çok cesur ve beceriklidir, ancak diğer taraftan açgözlülük ve kibir gibi özellikleri de vardır. Bu negatif özellikler, bir rahibin oğlu olduğu için ona atfedilmiş olabilir. (Popovic, "rahibin oğlu").

Il'ja ve Alesa figürleri açıkça tarihi kişilerden baz alınarak şekillendirilmemiştir. Ama Dobrynja'nın, Vladimir amcası Dobrynja ile bağlantıları olabilir. Dobrynja daha sonraki rolleri (Prens Vladimir'in Ragned için çöççatanlık yapması ve Rusların Hıristiyanlaşmasındaki yardımları) *bylina* kahramanıyla örtüşmektedir.

Prens Marko, Yugoslav halk destanında çok yönlü bir figürdür. O, Sırbistan'daki küçük bir prensliğin yöneticisidir. Epik kahraman Prens Makro ile Sırbistan'daki küçük bir eyaletin yöneticisi olan Prens Makro (1371- 95) arasındaki ilişki henüz çözülememiştir. Tarihi Marko, hükümdarın yanı sıra Türk sultanının itaatkâr bir hizmetçisi, önersiz bir yöneticidir ve Hıristiyanlarla savaşırken ölmüştür. Destan, Marko'nun sultanın otoritesini tanımasıyla ilgili tarihsel gerçeğe ışık tutar. Fakat onu Türklere karşı hatta sultanın dahi kendisinden korktuğu azgın bir dövüşçi olarak gösterir. "Onun falıcı kiskindir ve bileği de inatçıdır." Hatta silahsız olarak en korkunç çatışmaya dahi girmeye hazırdır. İnanılmaz fiziksel gücü, zekâsıyla birleşir. Ayrıca o, bazı negatif özelliklere de sahiptir; çabuk sinirlenir, inatçıdır ve içmeye meyillidir.⁸

Yugoslav destanının daha yaşlı kahramanı olan diğerleri destanın taslağını çizer. Sultan Murat'ın kadili olan Milos Obilic korkusuz, mükemmel bir şövalyedir. Vojvoda Momişlo'nun ana karakteristiği, büyük fiziksel ve ahlaki kuvvetidir. Jugovic kardeşler, Kral Lazar, Stevan Music ve diğerleri düşmana karşı dövüşte ölüme teslimiyetin kârim simgesidir.⁹

Tarihsel şarkılarda karakterler, sıradan insanlara daha yakındır. Rus tarihi şarkıları, yöneticileri ve asileri daha tarafsız bir ışıktaki gösterir. Sadece bazı basit insan figürleri, yöneticilerin eşleri olarak, şarkılarda daha az ihtisamlı gösterilirler. Yugoslav tarihsel şarkıları, Türklere karşı korkusuzca ve cesurca savaşan *hajduk* ve *uskok* liderlerini anlatan kahramanlık şarkılarından birini anımsatar.

Fin destan şarkıları birazcık kesadır, bu destan şarkılarının uzunluğu 50 ile 400 mısra arasında değişir. Rus şarkıları, 100 veya daha az mısradan başlayıp 1000 ya da daha fazla mısraya kadar çıkabilir. Yugoslav destan şarkılarının uzunluğu ortalama 300-500 mısra arasındadır, bununla birlikte 800-1000 ve hatta 2000 mısranın üzerindeki şarkılar da az değildir. En uzun Yugoslav destan şarkısı 13.000 mısranın üzerindedir.

Şarkılar, genellikle bir olayı nadiren de daha fazlasını ele alır. Merkezi bir tema ya da tek bir kahraman hakkındaki şarkıların bir destanda birleştirme eğilimi vardır. Finlandiya'da mucizevi değirmen Sampo hakkındaki şarkılar, uzun zaman önce bir araya getirilir. Samp-

7 A. M. Astasova, ed., *Il'ja Muromec* (Moskova ve Leningrad, 1958), s. 395.

8 Vojislav Djuric, "Prince Makro in Epic Poetry," *Journal of the Folklore Institute* 3, (The Hague, 1966), 315-24.

9 Djuric, s. 324-30.

ho'nun Pohjola'ya söz verdiğini ve unuttuğunu, nasil çalındığını ve onu izlerken yaşanan maceraları anlatır. Bu bölümdeki en eski geri dönüş Sampo'nun çalınmasıdır. Bir bölüm ise mitik Norobotton seyahatlerini tanımlamak için İskandinav *fomalda* destanlarının etkisi altında yaratılmıştır.¹⁰

Rusya ve Yugoslavya'da, bireysel kahramanlıklar ya da temalar hakkındaki şarkıları birleştirmek için benzer denemeler, daha yakın zamanlarda yapılmıştır. Bağımsız şarkıları sadece bir araya getirmek uzun destanları oluşturmaya yetmez. Bireysel şarkılar, onların bağımsız varlığından hareketle tekrar kolayca birleştirilir.

Uzun destanların gelişmesinde ilk adım, Bosna'nın kuzeyinde Krajina merkezli kahramanlık şarkılarında atılmış olsa da, başlangıç safhasındadır. Bu destan, destan şarkılarının uzunluktan ziyade birbirini keserek genişlemesi ile açıklanabilir, bu şarkıları birbiri ardınca sıralamaktan çok, ana bölümlerin bir araya getirilmesi ile oluşturulur. Krajina destanında hareket, çifte yönlü olarak gelişmiştir: Örneğin o, her ikisinin kahramanın ve düşmanın yanında yerini alır. Karakteristik olarak sözde merkez diye adlandırılır: Bir kişinin merkezi bir konumu işgal etmesi, olup bitenler için kendi bakış açısından hesap vermesini getirir.¹¹

Halk destanı, "destan kurallarına" bağlıdır –tekrarlar, geleneksel figürler, olayların ayrıntılı tanımları, süsleyici sıfatlar ve benzetmeler, sanatsal amaçlar için anlatımı yavaşlatır.

Halk destanının temelde ikiye bölünebilecek olan çok sayıda farklı tekrarı mevcuttur: Çeşitli (öz) tekrar ve yapı tekrar olarak iki temel tipe bölünebilir: Motifin özünü değiştirmeden tekrar, ilk tipi tanımlar. İkinci tipte motifin özü değiştirilir.

Örneğin, Sırp "Bağdat Şarkısı" öz tekrarı olarak görünür. Burada sultan, vezir ve paşalarına, imparatorluğa ait çadırları ilerideki açık ovaya taşımalarını söyler, Boşnakları karşılamak için kazanların yerleştirilmesini ve tepsilerin parlatılarak hazırlanmasını, uygun duruma getirilmesini ister. Şarkılar bize, Sultanın emirlerinin aynen her ayrıntının sözcüklerle tekrarlanarak yerine getirildiğini anlatır.

Örneğin, Fin şarkısı "Kur Yapma Mücadelesi" yapı tekrarına örnek olarak verilebilir. Hirmarinen'in kız kardeşi, Väinämöinen'in denizde giderken görür ve onun nereye gittiğini sorar. Väinämöinen ona, somon balığı avlamaya gittiğini söyler. Botunda hiçbir ağ olmadığı için kız, onu yalancı diye çağırır. Kız Väinämöinen'e ikinci kez aynı soruyu sorduğunda, o kız avlamaya gidiyorum diye cevaplar. Kız onu yeniden yalancı diye çağırır, yanında ne köpek ne de ök vardır. Kız, ona üçüncü kez sorduğunda Väinämöinen, Pohjolanın bakireğine, kur yapacağını itiraf eder. Bu örnekte, aynı motifler, bazı değişikliklerle üç kez kullanılır. Yapı tekrarı, epik geciktirme için özellikle uygun olduğu görülür.

Tekrar tiplerinin incelenmesi, şarkıların yaratılmasının yaklaşık zamanını gösterebilir. Çünkü bazı tekrarlar bazı zamanlarda popülerdir. Yapı tekrarı alt tipi (sözde diyalog formu), bazı Fin epik şarkılarının karakteristiğidir ve Slav şarkılarında hemen hiç görülmez, Viking Çağında ortaya çıkmış olmaları muhtemeldir.¹²

10 Matti Kuusi, *Sampo-epos: Typologinen analyysi* (Mémoires de la Société Finno-ougrienne 96; Helsinki, 1949), s. 311-56; Martti Haavio, *Kirjo-kansi: Suomen kansan kertomusmuuttoa* (Parvo ve Helsinki, 1952), s. 280-94.

11 A. Schmaus, "Epsierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung," *Münchener Beiträge zur Slavenkunde: Festschrift für Paul Dresl* (Veröffentlichungen des Osturopa-Institutes München 4, 1953), s. 303-20.

12 Matti Kuusi, "Über Wiederholungstypen in der Volksepik," *Studia Fennica* 4 (Helsinki, 1952), 77 ff.; Milman Parry, coll., ve Albert B. Lord, ed., *Serbo-croatian Heroic Songs 1: Novi Pazar: English Translations* (Cambridge ve Belgrade, 1954), s. 79-80.

Halk destanları, güçlü geleneksel formlerin (loci communes), neredeyse aynı sözcüklerle kesin olan aynı durumu tanımlaması için kullanımına dayalıdır. Sık sık formler bir şarkıyla başlar, ya da geçişle ilgili yerlerde, sözcükler hareketin iki bölümünü birbirine bağlar. Rus ya da Yugoslav destan şarkısının, geleneksel başlangıçlarından biri bir şöenin tanımlanmasıdır ya da maceralarla karşılaşmak isteyen şövalyelerin tasviridir. Bir Rus destanında tasvir edilen tipik bir şöen şöyledir:

Parlak bir şehir olan Kiev'de,
Cana yakın Prens Vladimir adına,
Görkemli yerelli bir şöen verildi
Prenler ve bayların eşliğinde,
Güçlü kuvvetli kahramanlar için,
Bütün cesur savaşan kadınlar için.
Beyaz gün akşama oldu.
Ve prens çok eğleniyordu.¹³

Rus *byliny*, tanımlaması için geleneksel formler de uygular. Kahraman sabahtan kalkar, prensin huzuruna varır ve saraya girer, onun avı, atının sıçraması ve diğer perdeler... Yugoslav destan formleri, daha da ileriye gidilerek birtakım mesajlar için, bir savaşın çeşitli sabneleri için ve iki kahramanın karşılaşması için kullanılır. Geleşler, ayrılaşlar, kahramanın doğrulması, giyinsip silahlanması gibi önemsiz görülen hareketler, izleyenler tarafından beğenilir. Şarkıcı eğer bunları kullanmazsa izleyicinin baskısına maruz kalır ve izleyici ona belki şöyle başlar: "adımı ve atı süsleyerek anlat, bunun için para vermen gerekli değil!" Önemsiz olsa da bu tasvirler hikâyenin gidişini etkiler ve kendisine bir dünya yaratmasına yardım eder.¹⁴

Destanlardaki eğilim, sabit epitetlerin kullanılmasıdır. Bu belli isimlerin belli sıfatlarla nitelendirilmesi anlamını taşır. Rus *byliny*'de bir at "iyi" ve alan "açık" olarak isimlendirilir. Bir huş ağacı, gün, kuğu ve çadır değişmez bir şekilde "beyaz"dır. Bir masa ve geçit "yüksek"tir, bir güneş "kırmızı"dır. Bir kurt, ördek "gri" renktedir. Yol ve arazi "geniş"tir. Yugoslav destanlarında, gün "beyaz", gökyüzü "açık" ve dünya "siyah"tır. Saraylar her zaman "beyaz", kaleler ve kuleler "beyaz" ya da "ince", şehirler ve koyunlar, "beyaz" ya da "açık beyaz" renklidir.

Epitetler, bilinen varlıkların veya nesnelerin tipik özelliklerini vurgulamak için kullanılır. Yine de tipik olmayan bir tanımlama tasarlanırsa, sabit epitetler, bireysel olanlarla değiştirilir. Örneğin, Rus *byliny*'de bir köylü kızı, normalden "güzel" olarak tasvir edilir. Prens Vladimir evlenmeyi tasarladığı zaman uygun adaylar özel terimlerle tasvir edilir, sakınılan epitet "güzellik"tir.¹⁵

13 Chadwick, s. 92.

14 C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (London, 1964), s. 197-214; Maximilian Braun, *Das serbokroatische Heldentief* (Opera slavica I; Göttingen, 1961), s. 62-72.

15 F. D. Usov, "Postojanne epiteti v bylinax kak sredstvo tipizacii i sozdanija obraza," V. V. Vinogradov et al., eds., *Osnovnye problemy éposa vostochnyx slavyan* (Moskova, 1958), s. 161-68.

Epik şarkılarda, mukayeseler zaman zaman kullanılır. Büyük İdol Rus *byliny*'de, tasa benzer büyük gözleri ve tırnağa benzer büyük ellere sahip olarak tanımlanır. Yugoslav destanında, birisinin bıyığı için şöyle söylenir: "Onun dişlerinin arasında siyah bir kuzu varmış gibi görünür ya da göğüs zırhı çam ormanındaki bir ay gibi bıyıklarından parlar." Slav destanlarının tipik özelliği negatif mukayeseleridir. Mesela Rus destanında:

Dönen gök gürültüsü değil, gürültü değil gürleyen,
O, babasıyla konuşan il'ja'dır.

Sırp-Hırvat destanında:

Gri mavi renkli bir guguk kuşu üzüntüsünden yüksek sesle öttü
Bijeljina'nın üzerindeki tepeciğe;
Üzüntü duyan mavi- gri guguk kuşu değildi,
Orugdzic Meho'nun annesiydi.¹⁶

Tarihi destan şarkılarında, kahramanlık şarkılarından çok daha az süsleme ve geciktirme kullanılır; bu yüzden onlar daha kısadır ve daha hızlı ilerlerler. Ayrıca durumların ayrıntılı tanımlamalarından kaçınırlar. Onların görevi kahramanlık dünyasında resimler çizmek değil, onları güncel olaylarla bağdaştırmaktır.¹⁷

Şarkıcılar, kalben şarkıları ezberlemez, fakat sadece karakteristik dönüşlerini hatırlar. Onlar, düzenlemenin hızlı oluşturulan bir tekniğini kullanır. Bu tekniğin esası birbirini yerine kullanılan anahtar sözcüklerden oluşan bir formüldür ("Bellî bir fikri belirtmek üzere aynı durumlarda kullanılan sözcük grubu"). Epik bir şarkının takdimi sabit yerine kullanımlar içerir.¹⁸

Doğu Avrupa halk destanı, epiklerin genelinde de olduğu gibi, kıtalardan değil ama tek mısralardan oluşan, genel bir destandır. Destan şarkılarının ölçüsü bireysel ve millî çeşitliliktedir. Fin destan şarkılarının çizgisi, dört uzun-kısa ölçülü mısra ayağından yapılmıştır, neticede sekiz hecelidir. Vezin kuralları bir sözcüğün kısa olan ilk hecesinin ictus (vurgulu hece) durumunda kullanılmaması ve uzun ilk hecenin non-ictus durumunda kullanılmamasıdır. Rus *byliny* vezni 3 ya da 4 vurgulu olup, vurgulanmayan hece sayısı önem taşımaz. *Byliny* vezninin uzunluğu 8 heceden 14 ve de 15 heceye kadar çıkabilir. Şiiri, bir uzun iki kısa ölçülü bir ritimle bitirme eğilimi vardır. Yugoslav destanı ilk dört hecelik bölümden sonra 10 heceli mısra kullanılır (*deseterac*). Önceki zamanlarda "buganstica" diye adlandırılan uzun mısralı vezin (14-18 hece) kullanılmıştır; "deseterac" ve "buganstica"nın kullanım sırası hâlâ bilinmemektedir.

Halk destanı, genellikle bazı telli çalgıların eşliğinde monoton bir müzikle söylenir. Finlandiya'da ve Karelia'da destan şarkıları, erkek ve kadınlar tarafından söylenir. Öncelikle eski kaynaklarda, iki adamın şarkı söylerken üçüncü bir adamın da onlara kantele ile eşlik ettiği yolunda bilgiler vardır. Şarkıcılar oturur ve onların sağ elleri birleşmiştir. Onlardan bi-

16 Bown, s. 266-70.

17 Stief, s. 262.

18 Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1960), s. 30-67

risi, mısraın üçüncü ya da dördüncü ayağına kadar söyler ve bir sonraki şarkıcı ona katılır, mısraın sonuna kadar söylerler. Sonrasında, diğer şarkıcı mısraların çoğunu yalnız tekrarlar ve son ayakta ilk şarkıcı da ona katılarak sonraki mısraı söyler ve bu değişerek bu şekilde devam eder. Şarkıcıların bu tavır, şaman hareketlerinden kalmış olabilir. Burada ilk şarkıcı şaman, sonraki ise şaman yardımcısı olarak algılanabilir. Şaman yardımcısının görevi, şamanı transa geri döndürmektir.¹⁹ Son araştırmalar göstermiştir ki Karelian'da uzun zamandır, şarkının bir adam ya da kadınla söylenme geleneği vardır. Bazı şarkıların, öncelikle erkek sanatçılar ve bazılarının da kadın sanatçılar tarafından söylenmesi geleneği mevcuttur. Bazıları her iki cinsin bir araya gelmesiyle söylenir.²⁰

Finlandiya ve Karelian'da epik şarkılar söylemek önceki zamanlarda bir eğlence, sanat için sanat değildi, ama büyüla anlamın bir perdesiydi. Bu şarkılar, insanoğlunun yaşamını etkileyebilecek çok dinsel ve güçlü bilgiler içeriyordu. İlkbahar ve de sonbaharda tohum ekleme temalı şarkıların amacı tarlaların verimi artırmak, balık tutarken ve avlanırken söylenenler ise, avın bereketli geçmesi içindir.

Slavların arasında (Makedonyalılar dışında), epik şarkılar bireysel olarak bir şarkıcı tarafından söylenirdi. Rusya'da şarkı söylenirken çalınan en eski enstrüman olan *gusli*, 5 ya da 7 telli olup, daha sonra tel sayısı 30'a çıkar. Sonrasında *gusli* yerini, üçgen şeklide telli bir enstrüman olan *balalayka*'ya bırakır. Bazı bölgelerde yakın zamana kadar *balalayka*lar kullanılırken, diğer yerlerde (Olonec) kullanılmaktadır. Yalnızca bir veya iki standart melodi *byliny* şarkıcıları tarafından bilinmektedir.

Rus destan şarkıları, kadınlar ve erkekler olmak üzere her ikisi tarafından söylenirdi. *Byliny*'deki şiirsel öyküleri kadınların söylemeyi tercih ettiği doğrudur, *byliny*'deki şiirsel öykülerin biçimlendirilmesinde belirgin olarak kadınlar iş görmektedir. Rusya'da, balık avlamak için evden uzakta oldukları dönem uzadıkça *byliny*'i sadece erkeklerin söylediği yerler de vardır. Bu nedenle, kadınların bunları duyma ve öğrenme şansı yoktur.

Yugoslavya'da, halk destanı, *gusle* denilen, bir nadiren de iki teli olan eski bir kemanla, erkekler tarafından söylenir. Çok yaygın epik şarkıların, herhangi bir enstrüman olmaksızın özellikle seyahat ve iş esnasında söylenen şekli de vardır.

Bin yıldan daha fazlası için Finliler ve Slavlara telkinde bulunan halk destanı, şimdi son dönemlerini yaşamaktadır. Fin- Karelian destan şarkıları, 1940'ta Kış Savaşı'ndan ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Rusya'daki alanlardan gelen insanların yerleşmesi neticesinde büyük darbe alır. Benzer şekilde, Rusya'da, 1917'de Sovyetlere ait sistemle tanışmasıyla, insanların hayatında esaslı değişiklikler olmuş bu da halk destanlarının büyük bir hızla kaybolmasına neden olmuştur. 1930 ve 40'larda, *byliny* ve tarihi şarkılar diye adlandırılan "eski şarkılar" (*starany*), yeni şarkılarla (*novyny*), değiştirme denemeleri yapılmıştır. Bu yeni şarkılarla, eski ve geleneksel *byliny* formu kullanılarak, Sovyet politikası ve askeri liderlerin işleri methedilmiştir. Bununla birlikte yeni şarkılar, şarkıcılar arasında kabul görmemiş ve Stalin'in ölümünden sonra, gerçek halk mahsulleri olarak görülmemişlerdir. Halk destan geleneğinin muhtemelen en güçlüsü Yugoslavya'dadır. Bunda İkinci Dünya Savaşı esnasında partizan hareketinin önemli rol oynadığı söylenebilir.

19 Haavio, Väinämöinen, s. 132.

20 Leena Virtanen, *Kalevalainen Isolutapa Karjalassa* (Suomi 113:1; Helsinki, 1968, s. 39-41, 49-51).

BİBLİYOGRAFYA ve SEÇİLMİŞ OKUMALAR

Genel

- Bowra, C. M. *Heroic Poetry*. London: Macmillan ve Co., 1964. Kahramanlık destanları ile ilgili en kapsamlı ve iyi çalışmadır. Bütün dünyadaki destanları temsilen analiz eden bu çalışma "kahraman destanlarının bir çeşit anatomisini oluşturuyor" görünmekte.
- Chadwick, Hector M. Ve Nora K. Chadwick. *The Growth of Literature*. 3 cilt, Cambridge: Cambridge Üniversitesi basımı, 1932-40. 1968 yılında yeniden basıldı. Bu çalışma birçok ülkenin halk edebiyatında yer alan kahramanlık efsaneleri üzerine genel bir çalışma olmasına rağmen, özellikle destan ve onun ana karakterleri üzerine odaklanır. Bu çalışmanın hatırı sayılır gekilde modası geçmiştir.
- Lord, Albert B., *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Basımı, 1960. Sözlü kompozisyon teorisi üzerine önemli bir çalışma. Yazar (Milman Parry'nin takipçisi) öncelikle Yugoslav Guslar tarafından kullanılan sözlü kompozisyonun prensiplerini kurar, daha sonra prensipleri bu kıntan popüler köklerini bulmak için, İlyada ve Odyssea ve çeşitli batı Avrupa destanlarına uygular.
- Vries, Jan de. *Heroic Song and Heroic Legend*. New York: Oxford Üniversitesi Basımı, 1963; No. 69. Kahraman destanlarına genel bir giriş. Çeşitli Avrupa ve Asya destanlarını inceleyen bir araştırma ve kahramanın yaşamının altında yatan toplumsal örneklerini verir.
- Zimunskij, V. "Épos slavjanskix narodov v sravnitel'no-istoriceskom osvescenii" [Tarihi-Coğrafi Yorum Bağlamında Slav Halklarının Destanı]. *Narodnyj geroiceskij épos*. Moskova ve Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo kudozestvennoj literatury, 1962. s. 75-194. Destan şarkılarının karşılaştırmalı ile ilgili tartışmayı harekete geçiren bir çalışma. Slav ve diğer destan şarkıları arasındaki benzerlikler genetik olmaktan çok tipolojik olarak gösterilmiştir. Bu çalışmanın Almanca tercümesi de yapılmıştır. Viktor Schimunski. *Vergleichende Epenforschung* [Destanın Karşılaştırmalı Çalışması]. I. Berlin: Akademie-Verlag, 1961.

Fin Destanı

- Haavio, Martti. *Kajokansi: Suomen kansan kertomuksenotto* [Örnek Kitap: Fin Halkının Epik Şiiri]. Porvoo ve Helsinki: Werner Söderström, 1952. Genel okuyucu için kapsamlı bir Fin destan şarkıları antolojisi. Şarkı metinleri, editör tarafından önerilen normal yapısal örgüye uyabilmesi için bir parça değiştirilmiştir. Buna rağmen bu seçme, her şeyden önce estetik amaçlara sahiptir, her şarkı için bilimsel araştırma sonuçları içeren yorumlar eklenmiştir.

_____. *Vänämöinen: Eternal Sage*. Folklore Fellows Communications, 144. Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia, 1952. Fin halkının eski şarkılarının ana figürü hakkında derinlemesine bir çalışma. Haavio, Vänämöinen şarkılarını ve bu şarkıları etkileyen çevreyi analiz ederek ve dünyadan kapsamlı karşılaştırmalı materyal kullanarak, hâkim olan Vänämöinen konseptini dikkate değer ölçüde değiştirir.

- Krohn, Kaarle, *Kalevalastudien* [Kalevala Çalışmaları], 1-4. Folklore Fellows Communications, 53, 67, 71, 72, 75, 76. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1924-28. Kaarle Krohn'un Fin halk şiiri üzerine çalışmalarının kısa bir özetini içerir. Krohn'un Kalevala şarkılarının tarihi geçerliliğinin altında yatan teorisi daha sonraki pek çok bilim adamı tarafından kabul görmemiş olmasına rağmen, bu çalışma Fin destanı üzerine yapılan en detaylı çalışma olma özelliğini hâlâ korumaktadır.
- Kuusi, Matti, *Sampo-eepos: Typologinen analyysi* [Sampo Destanı: Tipolojik Bir Analiz], *Mémoires de la Société Finno-ougrienne*, 96. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1949. Kalevala'nın çekirdeğini teşkil eden Sampo olarak isimlendirilen beş şarkının titiz bir tipolojik çalışmasıdır. Yazar, öncelikle bir biçim analizi uygulamak suretiyle ve sömürgeleştirme tarihi hakkındaki verileri kullanarak şarkılar ve kronolojileri arasında karşılıklı ilişkileri kurar.
- _____, "Varhaiskalevalainen runous" ve "Sydänkalevalainen epiikka ja lyriikka" ["Erken Dönem Kalevala Şiiri" ve "Kalevala Destanlarının ve Lirik Şiirlerinin Zirve Dönemi]. Matti Kuusi, ed., *Suomen kirjallisuus: 1: Kirjoittamaton kirjallisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ve Otava, 1963. s. 129-272. Fin-Ural ve Baltık arka planına karşı sunulan geçmişten günümüze Fin destanı ve lirik şarkılarının üzerine iyi bir çalışma.

Rus Destanı

- Astaxova, A. M. *Byliny: Itogi i problemy izučeniya* [Byliny: Çalışmaların Sonuçları ve Sorunları]. Moskova ve Leningrad: Nauka, 1966. Sovyetler Birliği'nde yayımlanan *byliny* çalışmaları üzerine önemli bir tartışma.
- _____, *Ruskij bylinnyj épos na severe* [Kuzeydeki Rus Bylina Destanı]. Petrozavodsk: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Karelo-Finskoy SSR, 1948; Rus *byliny* üzerine önemli bir çalışma. İhtilal öncesi folklorcuların tersine Astaxova *byliny*'yi arkaik, durgun bir fenomen olarak değil, canlı bir süreç olarak çalışmıştır. *Byliny* geleneğinin son yüz elli yılını analiz ederek, halk destanının yaratıcı sürecine mahsus olan temel kuralları oluşturur ve *byliny* üzerine yazılı edebiyat etkisi ve çevrenin önemini de dikkate alır.
- Chadwick, Nora K. *Russian Heroic Poetry*. New York: Russell ve Russell, 1964. Rus *byliny*'si ve tarihi şarkıların bir koleksiyonunun İngilizce çevirisi, ilk basımı 1932'de yapılmış. Girişinin ve baş notlarının büyük ölçüde modası geçmiştir.
- Propp, V. Ja. *Russkij geroičeskij épos* [Rus Kahramanlık Destanı] ikinci basım; Moskova: Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1958. Propp bu çalışmasında, Belinskij'i takip ederek, dönemine uygun idealleri vurgu yapan bir *byliny* fikrini içeren, her *byliny*'nin ana fikrini formüle etmeye bağlamıştır. Sayısız değerlendirmesi de tartışılabilir.
- Skaftymov, A. P. *Poetika i genezis bylin: Očerki* [Byliny'nin Kökeni ve Şiirselliği: Makaleler]. Moskova ve Saratov: Knigoizdatel'stvo V. Z. Jaksonova, 1924. İdeolojinin ötesinde *byliny* yapısının araştırılmasının önemini vurgulayan biçimsel bir çalışmadır. Temel bölümü Skaftymov'un *Star'io-russkoj literatury*'sinde tek-

- rar yayımlandı. Saratov: Saratovskoe kniznoe izdatel'stvo, 1958, s. 3-76.
- Sokolov, Y. M. "The Byliny" ve "Historical Songs." *Russian Folklore*. Hatboro, Pa.: Folklore Associates, 1966. s. 291-370. Kullanışlı bibliyografyasıyla *byliny* ve tarihi şarkılar üzerine genel ve iyi bir çalışma.
- Stief, Carl, *Studies in the Russian Historical Song*. Kopenhag: Rosenkilde ve Bagger, 1953. Tarihi Rus şarkıları üzerine önemli bir makaleler koleksiyonu.
- Trautmann, Reinhold, *Die Volksdichtung der Grossrussen 1: Das Heldenlied (Die Byline)* [Büyük Rusların Halk Şiiri 1: Kahraman Şarkısı (Byliny)]. Heidelberg: Carl Winter, 1935. Modası geçmiş olmasına rağmen Rus *byliny*'sı üzerine kapsamlı bir çalışma. Birinci bölümde genel olarak *byliny* türü ele alınırken, ikinci bölümde Almanca tercümeleri (oldukça kısaltılmış) ve müstakil *byliny* üzerine yorumlar ele alınır. Trautmann *byliny* için, *bylina* üzerine çalışan bilim adamlarını çoğunun yapığünden hareketle daha sonraki bir kökeni belirleme eğilimindedir.

Yugoslav Destanı

- Braun, Maximilian, *Das Serbokroatische Heldenlied* [Sırp-Hırvat Kahramanlık Şarkısı]. Opera slavica, Göttingen: Vandenhoeck ve Ruprecht, 1961. Yugoslav kahramanlık destanları üzerine en iyi çalışmadır. İlk bölümde kahramanlık destanlarının genel arka planı ve özellikleri verilir, ikinci bölümde ise müstakil şarkılar ve temler tartışılır.
- Burkhardt, Dagmar, *Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepic* [Güney Slav Halk Epiğinin Stratigrafi ve Kronoloji Çalışmaları]. Slavistische Beiträge, 33; Münih: Otto Sagner, 1968. Bu çalışma Güney Slav bölgesinin tamamında en arkaik olduğu kabul edilen Makedonya ve Batı Bulgaristan'daki epik şarkılar üzerine odaklanır. İki tem -ejderha savaşları ve kahraman desteğini kazanma- detaylı olarak incelenir.
- Marešić, Tomo, *Nasa narodna epika* [Halk Destanımız] ikinci basım Belgrad: Nolit, 1966. İlk baskısı 1909 yılında yapıldı. Bu çalışmada Yugoslav destanı dilbilimi çatısı altında inceler. Kısmen eskimiş olmasına rağmen, destan şarkılarında ortaya çıkan tarihi kişiliklerin tanımlanması için hâlâ en önemli kaynaklardan biridir.
- Murko, Matija, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* [Sırp-Hırvat Halk Destanının Ayak İzin-de] 1-2. Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 41-42; Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1951. Edebiyattan alınan gerçekçi malzemelerin eklendiği, 1930'dan 1932'ye Murko'nun Yugoslavya'da yaptığı alan gezilerinin bir raporu. İki dünya savaşı arasında Yugoslav destanının durumunun geniş bir resmini verir. Özellikle şarkıcılara (destan anlatıcılarına) odaklanır.
- Nazević, Salko, *Iz nase narodne epike* [Halk Destanımız Hakkında]. Sarajevo: Svjetlost, 1959. Dubrovnik çevresindeki *hajduki*ların dövüşlerinin -folkloru ve tarihi- ve onlar hakkındaki halk şarkıları üzerine bir çalışma. Daha sonraki şarkıların tarihselleştirilme süreci ve devam eden dönemlerde *hajduki*ların idealleştirilmesi eğiliminin çok sayıda örneği.

- Parry, Milman-Albert B. Lord, ed. *Serbo-croatian Heroic Songs 1: Novi Pazar: English Translations*. Cambridge ve Belgrat: Harvard Üniversitesi ve Sırp Bilimler Akademisi Basımı, 1954.
- . *Srpskohrvatske junacke pjesme 2: Novi Pazar: Srpskohrvatski tekstovi* (Serbo-croatian Heroic Songs, 2: Novi Pazar: Serbo-croatian Texts) Belgrat ve Cambridge: Srpska akademija nauka ve Harvard Üniversitesi basımı, 1953. İlk iki cilt Sırp-Hırvat kahramanlık şarkılarının anıtsal serisidir. İkinci cilt, Novi Pazar'da (Sırbistan) kaydedilen 32 orijinal Sırp şarkı metnini ve İngilizce çevirilerini içerir. Bu koleksiyon destan anlatıcılarına göre gruplanmış alan araştırmaları olarak düzenlenmiştir. Her bölüm kaydedici ve destan anlatıcısı arasındaki bir konuşmayla başlar, bunu şarkı metinleri izler.
- Schmaus, A. *Studije o krajijskoj epici* [Krajina Destanı Üzerine Çalışmalar], Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 297; Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1953. Krajina (Kuzeybatı Bosna) destanının yeni başlayan yapısal transformasyonu hakkında detaylı bir çalışma. Bazı eklemelerle birlikte bu çalışmanın genişletilmiş bir versiyonu Almanca "Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung" [Slavik Halk Şarkısı Alanında Destan Gelişim Süreci] *Münchener Beiträge zur Slavenkunde: Festgabe für Paul Diels*. Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München, IV; Münih: Isar Verlag, 1953, s. 294-320.

CD Tanıtım ve Eleştirisi

İlhami Gökçen*



Şevki Bey (1860 - 1891)

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü
İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu

Solist: Ahmet Özhan

Sesli Yayınlar: 7. Bestekârlarımız: 7. 2CD

Bu CD, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Müdürlüğünce yayınlanan 15 adetlik CD serisinden yedincisidir. Buradaki 2 CD'den birisinde, Ahmet Özhan söylemekte, diğerinde ise aynı eserler "enstrümental" olarak icra edilmektedir.

CD kapağına ilâştirilmiş bir kitapçığın içeriği şöyledir:

- 1- "Sunuş", Attila Koç, Kültür ve Turizm Bakanı, 2 sayfa
- 2- "Önsöz", Bayram Bilge Tokel, Güzel Sanatlar Genel Müdürü, 2 sayfa.
- 3- Şevki Bey hakkında bilgi. Bahri Güngördü tarafından, 2 sayfa.

* Dr. (Tıp) Toronto, Kanada



- 4- İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu hakkında bilgi. 1 sayfa.
- 5- Yönetmen M. İhsan Özer hakkında bilgi. 1 sayfa.
- 6- Solist Ahmet Özhan hakkında bilgi. 1 sayfa.
- 7- **Saz Sanatçıları'nın ve çalgılarının adları** (1 ney, 1 Kemeçe, 1 Kanun, 1 Baske-mençe, 1 Tanbur, 1 Daire). 1 sayfa.
- 8- Şevki Bey CD'sinde icra edilen **eserler**. 1 sayfa.
- 9- İcra edilen eserlerin **güfteleri**. 7 sayfa.

Güfteleri dışında icra edilen programı olduğu gibi aşağıya çıkardık:

- 1- Kemeçe Taksimi: Sertaç TEZEREN
- 2- Uşşak Şarkı: *Kimseler gelmez senin feryâd-ı ateş-bârına* ["âteş barına" olarak da yazılmış]
- 3- Uşşak Şarkı: *Esâr-i zülfünüm ey yüzü mâhum*
- 4- Uşşak Şarkı: *Hastasın zannım velâ mahzûnusun*
- 5- Uşşak Şarkı: *Dağlar dayanmaz eninine dil-i mahzûnumun*
- 6- Uşşak Şarkı: *Gözlüne nazar kıldım vîrâne misâl olmuş* ["vîrâne" olarak da yazılmış]
- 7- Hüseyinî Şarkı: *Nedir bu hâletin ey meh cemâlim*
- 8- Beyâtî Şarkı: *Emel-i mey-i velâ sende de var, bende de var*
- 9- Kanun Taksimi: Gökhan ÇAĞLI
- 10- Hicazkâr Şarkı: *Gönümü düçâr eden bu hâle hep*
- 11- Tanbur Taksimi: Özata AYAN
- 12- Hüzzam Şarkı: *Küşâde tâlî'im hem bahtım uygun* ["tâlliim" olarak da yazılmış]
- 13- Bas Kemeçe Taksimi: Günay UYSAL
- 14- Hicaz Şarkı: *Bağlanıp zülf-ü hezerân tâbna* ["hezâran" olarak da yazılmış]
- 15- Hicaz Şarkı: *Bilmiyorum bana n'oldü*
- 16- Hicaz Şarkı: *Af eyfe suçum ey gül-i ter başıma kakma*
- 17- Hicaz Şarkı: *Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz*

İcra edilen programa (bir ikisi hariç) daha önce defalarca kayıtları yapılmış eserlerin alındığı görülmektedir (aşağıda daha önce yapılmış kayıtlar listesine bakınız). Yani fazla bir kazancımız olmamış. Kaynakların verdiği bilgiye göre, 265- 270 civarında eseri bulunan Şevki Bey'in hep aynı eserleri mi icra edilmelidir? Niçin daha önce yapılan kayıtlar göz önünde tutulmamıştır?

Bay Ahmet Özhan'ın bu CD'deki yorumu şöyle tanımlanabilir: Şevki Bey'in ezgileri temel alınmak üzere keyfe ve zevke (yahut zevksizliğe) göre serbest söyleyiş tarzı. Bu söyleyiş tarzının başlıca özellikleri de şunlardır: hepsi de çirkin ve gereksiz, yavaşlandırma veya hızlandırmalar, uzatma veya geciktirmeler, ses yükseltme ve alçaltmaları, bol bol ses titretmeleri, aşırı süslemeler, puandorglar, ölçünün dışına çıkılmalar, vb. Ayrıca, uygunsuz yerde nefes almalar ve bu suretle yapılan bayımlar (senkoplar), kelimelerin vurgularını değiştirmeler, vb. Bundan önceki bir yazımızda buna, "hastalıklı okuyuş" demiştik.

Acaba neden böyle marazî bir şekilde söylemektedir? Bizi hislendirmek, çoğurtmak

veya zaten şahane olmayan sesini kapatmak için midir? Başkalarını bilmem ama bana baş ağrısı verdi ve üstelik de sınırlendirdi. Bir devlet sanatçısının geleneksel musikimize yaklaşımı böyle mi olmalıdır? Yahut bir devlet sanatçısı olduğu için midir ki kendisinde geleneksel musikimizi böyle kendi keyfine göre söyleme yetkisini görmektedir? Sonra, biyografisinde bunca değerli musikicilerden öğrenim gördüğü yazılan, yönetmen Bay İhsan Özer buna ne demektedir?

Anlaşılan bu kayıt, üstadın iyi bir sıhhatte olduğu güne de rastlamamış. Benim hekim kulağıma sesi nezleli gibi geldi. Haksız mıyım acaba?

Neden bir de "enstrümantal" CD yapıldığı yine açıklanmamış. Yalnız bu defasında çalgısal bir CD yapımı için gerekli olan bir estetik yakalanmış gibi. Sesi daha çok duyulan ve çalgı topluluğunun başını çeker gibi çalan bir kemençe'nin, sanki bir solist görevi yapması ilginç olmuş. Çok şükür bu CD'de ritm abartılmamış yani benim "tamamlı" dediğim türde değil. Tek bir 'daire'nin olması da işabetli olmuş.

Değerlendirme Ölçütleri:

Teknik kayıt: Genellikle iyi. Yalnız teknisyenlerin kanunun çingildriyan, şingildriyan sesine bir çare bulmaları gerekir. Acaba yankı efektinden dolayı mıdır?

Otantılık: Vokal CD'de çok eksik. Enstrümantal CD iyi yapılmış.

Örneklik oluşturma: Şevki Bey eserlerinin nasıl icra edilmemesi gerektiğine örneklik olabilir!* Devlet parası ile yapılan bir CD'ye böylesi yakışmaz!

Eser seçimi: Hemen hemen hepsi de daha önce kayıtları yapılmış beylik eserler olduğundan dolayı iyi düşünülmemiş.

Genel zevk seviyesi: Vokal CD'de estetik seviye çok düşük. Enstrümantal CD'de iyi.

Sonuç: Kanımca bu CD'nin satışının durdurulması gerekir çünkü yozlaşmış ve bozuk bir söyleyişe örneklilik etmektedir. Ayrıca, bu vokal CD'nin sorumluları hakkında da soruşturma başlatılmalıdır.

Şevki Bey CD'sindeki şarkıların daha önce yapılmış kayıtları:

PLAK: Şevki Bey. Klâsik Türk Müziği Korosu. Şef: Nevzad Atlı. Neva CL. 50 004.
(*Gözüme nazar, Esir-i zülûnüm, Nedir bu haletin, Gönülümü duçar eden*)

PLAK: Şevki Bey. Büyük Bestekârlar Serisi. Şef: Kemâl Gürses. Sayan LPFS 108.
(*Gözüme nazar, Dağlar dayanmaz, Esiri zülûnüm, Hastasın zannım*)

* Burada konu ile ilgili fakat kişisel bir anımı anlatmam ümit ederim hoş görülür. Toronto, Kanada'da, 1987 yılındanberi devam eden bir Klâsik Türk Musikisi Koro'muz bulunmaktadır. Toplumdan gelen istek üzerine kuruldu, bilenler bilmeyenlere öğretsin kabiliyenden. Bir kanuni arkadaşımla, bildiklerimizi öğretmek için bu topluluğu başlattık. Koro üyelerinin hiçbiri musiki öğrenimi görmemiş. Yalnız musiki yapma aşk ve istekleri var ve bu da bize yeter. Hocam Nevzad Atlı usulü, şarkıları kendilerine çalıp (ben ney'le) söyleyerek öğretiyoruz. Arada bir kulaklarında olsun diye, piyasa tarzı icra edilmiş (çünkü o zaman başkası da yoktu) kayıtlar dinletiyoruz. Dinletmeden önce şöyle demeğe mecbur olurum: "Arkadaşlar, bunu dinleyiniz ezgisi kulaklarımızda olsun. Yalnız, sakın lütfen onlar gibi söylemeğe kalkışmayınız!" Sonra da, yarı şaka, yarı ciddi bir şekilde ilâve ederdim: "Yoksa korodan atanım ha!" Bu Şevki Bey CD'sini değil dinletmek, dinlemelerini bile yasak ederim!

PLAK: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu. Şef: Prof Dr. Nevzad Atlığ. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı 87.34. Ü 511.7 (*Gözlere nazar, Esir-i zülûnüm, Emel-i meyli-â*)

PLAK: Hicaz-Uşşak Fası. Aras 21015 (*Kimseler gelmez*)

PLAK: Hüseyini-Karcıçar Fası. Aras 21022 (*Nedir bu hâletin*)

PLAK: Fasil: Hicaz-Beyatıaraban/Karcıçar Köçekçeler. Şef: Kemal Gürses. Çoşkun Plak 610. (*Afeyle suçum*)

PLAK: Zeki Müren. Mücevher 1. Çoşkun Plak 636. (*Kimseler gelmez*)

PLAK: Fasil: Mahur-Uşşak. Şef: Kemal Gürses. Egefon 3757 (*Kimseler gelmez*)

PLAK: Kürdili Hicazkar ve Hicazkar Fası. Hazırlayan: Fevzi Athoğlu. Kent 108. (*Gönümü duçar*)

PLAK: Hüseyini-Beyatı Fası. Kent 127. (*Emel-i meyli vefâ*)

PLAK: Hicaz Fası-Hüseyini Fası. Kervan Plakçılık. (*Nedir bu hâletin*)

PLAK: Hicazkar Fası. Yöneten: Kemal Gürses. Melodi 533-121. (*Gönümü duçar*)

KASET: Şevki Bey. Büyük Besteler/Büyük Ustalar. Danışman ve Yönetmen: Bekir Sıdkı Sezgin; Solist Serap Muşlu Akbulut. Yapı Kredi 4/3. (*Kimseler gelmez, Gözlere nazar, Dağlar dayanmaz, Hastasın zannım, Nedir bu hâletin, Dil yâresini, Afeyle suçum, Bilmiyorum bana n'oldü*)

CD: Klâsikler. 25. Yıl Gururla. Kültür Bakanlığı, İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu. Şef: Ender Ergün. (*Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz*)

CD: Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Aşk ve Hüzün. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (*Küşâde talim hem bahtım uygum*)

CD: Kültür Bakanlığı, Ankara Devlet Türk Müziği Korosu. Şef: Uğur Bayrak. (*Küşâde talim...*)

CD: Fasil: Huzzâm, Kürdili Hicazkar. Yöneten: Prof Dr. Nevzad Atlığ. (*Küşâde talim...*)

CD: Hicaz-Huzzâm Fası. Şef: Kemal Gürses. Mega Müzik KB93.Ü.963 006 (*Küşâde talhim*)

CD: Alâeddin Yavaşca'dan Seçmeler. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (*Gözlere nazar kıldım...*)

CD: Ziya Taşkent. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (*Afeyle suçum ey gül-i ter başıma kaıma*)

CD: Lale-Nerkis Hanımlar. Kalan. (*Kimseler gelmez senin feryad-ı âteş başına*)

Not: Yukarıya çıkan kayıtlar yalnızca benim koleksiyonumda bulunanlardan bazılarıdır. Şevki Bey eserlerinin herhalde daha başka kayıtları da vardır. Şarkı sözleri kaynaklarda görüldüğü gibi yazıldı.

DÜZELTME

Yrd. Doç. Dr. Yüksel Şahin'in, dergimizin 57. Sayısında yayımlanan "CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA KADIN SAÇ MODALARI (Zülûf ve Kakül'den A La Garson Saçlara)" adlı makalesinde, dipnotlar ve resimlerle ilgili bazı hatalar olduğu fark edilmiştir.

Aşağıda bu düzeltmeler yer almaktadır. Düzeltir, yazarımız ve okurlarımızdan özür dileriz.

DÜZELTMELER:

1. Sayfa 170'de "....Türk kültüründe saç...." konulu paragrafı ilgili olarak sayfa altında aşağıdaki kaynaklar yer almalıdır;

Bkz.: Saç Kitabı, Editör: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi, 2004.

Bkz. Sevgi Gürtuna, Osmanlı Kadın Giysisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, muh. sayfalar.

Bkz. Gül İpeoğlu, Levni Nakış Şiir Renk, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1999, muh. sayfalar.

2. Sayfa 172'de paragraf içinde "*Deniz Mayosu*" ifadesi için sayfa altında "*Güneşlenme izinden bahsediliyor*" açıklaması vardır.
3. 173. Sayfa da "....uygun olmaktadır" (Gök, 1923: 9) yerine (Gök, 1923: 8).
4. 173. Sayfa da ".....tavsiye edilir" (Gök, 1924: 27) yerine (Gök, 1923: 9).
5. 174. Sayfa da ".....ağzın hizasında olmalıdır" (Lehnert, 2000: 129) yerine (Gök, 1924: 27).
6. 174. Sayfada "....saçlı halilerine pek te kolay alışmamışlardır" (Caporal, 1982: 667) yerine (Lehnert, 2000: 129).
7. 174. Sayfa da "....Türk kadını köktü bir değişim göstermiştir" (Caporal, 1982: 667).
- 8.174. Sayfa da " Kısa, top zülüfü ve kaküllü saçlar, sakma baş bağlanarak kullanılmıştır (Şahin, 2002: 369) yerine (Şahin, 2006: 102).
9. 174. Sayfada "Geleneksel uygulamada.....hoşnut olmuş gibidirler" 26 yerine (Şahin, 2002: 369).



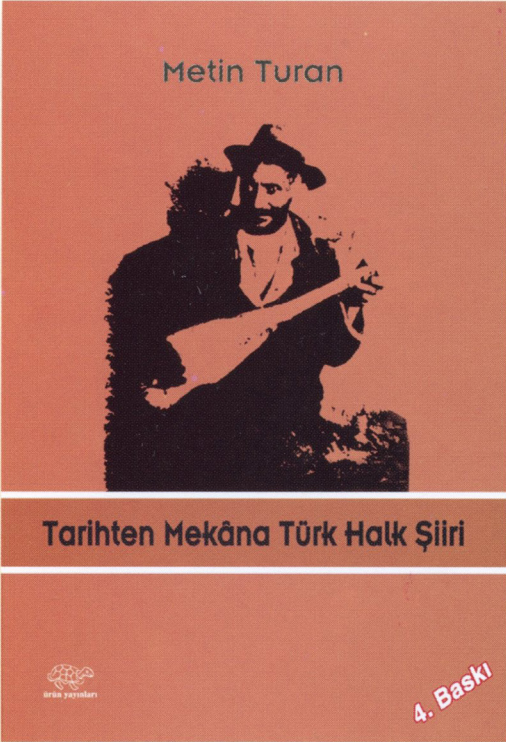
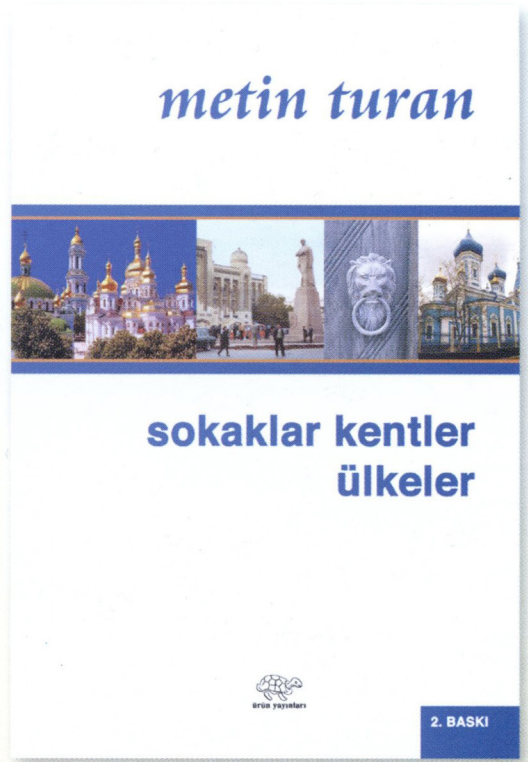
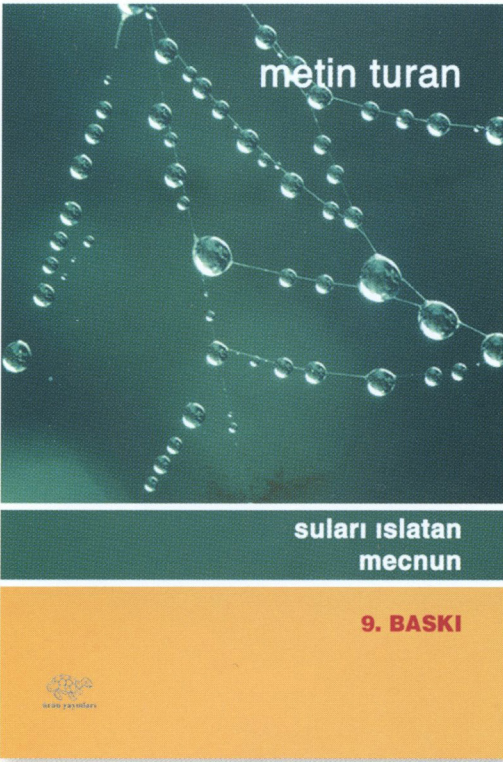
10. 175. Sayfada açıklamaları yer alan Resim 2 ve Resim 4 çıkmamıştır. Resimler aşağıdaki gibidir.

Resim 2.



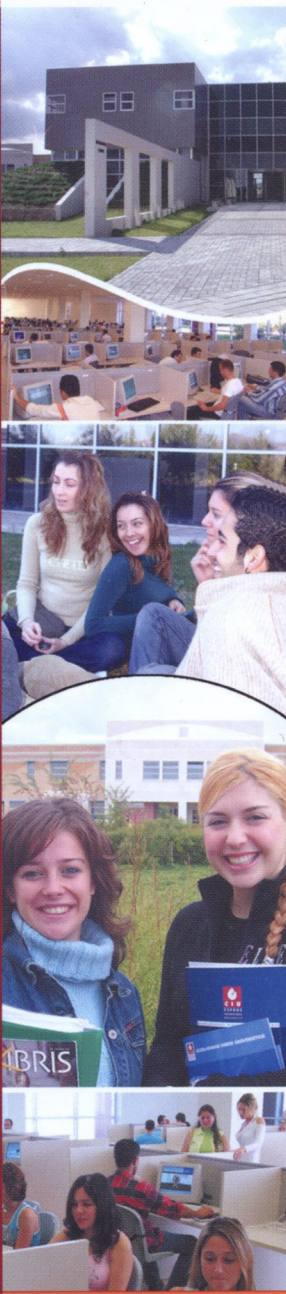
Resim 4.





ürün yayınları

Konur Sok. 36/13 Kızılay/ANKARA Tel: 0312 425 39 20 Faks: 0312 417 57 23



WOLVERHAMPTON ve SUNDERLAND İLE ÇİFT DİPLOMA ŞANSI

Mühendislik Fakültesi	Süresi	Puan Türü
Bilgisayar Mühendisliği	4 yıl	SAY-2
İnşaat Mühendisliği	4 yıl	SAY-2
Endüstri Mühendisliği	4 yıl	SAY-2
Bilişim Sistemleri Mühendisliği	4 yıl	SAY-2
Elektrik-Elektronik Mühendisliği	4 yıl	SAY-2
Enerji Sistemleri Mühendisliği	4 yıl	SAY-2
Çevre Mühendisliği	4 yıl	SAY-2

İletişim Fakültesi	Süresi	Puan Türü
Reklamcılık ve Halkla İlişkiler	4 yıl	SÖZ-2
Radyo ve Televizyon	4 yıl	SÖZ-2
Gazetecilik	4 yıl	SÖZ-2
Görsel İletişim Tasarımı	4 yıl	Özel Yetenek

Güzel Sanatlar Fakültesi	Süresi	Puan Türü
Mimarlık	4 yıl	SAY-2
İç Mimarlık	4 yıl	Özel Yetenek
Grafik Tasarım	4 yıl	Özel Yetenek
Endüstri Ürünleri Tasarımı	4 yıl	Özel Yetenek

İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi	Süresi	Puan Türü
İşletme	4 yıl	EA-2
Uluslararası İlişkiler	4 yıl	EA-2
Avrupa Birliği İlişkileri	4 yıl	EA-2

Fen-Edebiyat Fakültesi	Süresi	Puan Türü
Türk Dili ve Edebiyatı	4 yıl	SÖZ-2
İngiliz Dili ve Edebiyatı	4 yıl	DİL
Psikoloji	4 yıl	EA-2

Eğitim Fakültesi	Süresi	Puan Türü
İngilizce Öğretmenliği	4 yıl	DİL
Okul Öncesi Öğretmenliği	4 yıl	EA-1
Türkçe Öğretmenliği	4 yıl	SÖZ-2
Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık	4 yıl	EA-2
Bilgisayar ve Öğretim Tekn. Öğrt.	4 yıl	SAY-1
Resim-İş Öğretmenliği	4 yıl	Özel Yetenek

Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu	Süresi	Puan Türü
Turizm ve Otel İşletmeciliği	4 yıl	EA-1
Yönetim Bilişim Sistemleri	4 yıl	EA-1

Meslek Yüksekokulu	Süresi	Puan Türü
Bilgisayar Programcılığı	2 yıl	SAY-1
Halkla İlişkiler ve Tanıtım	2 yıl	SÖZ-1
Radyo ve Televizyon Programcılığı	2 yıl	SÖZ-1