

GELENEKSEL TÜRK HALK ŞİİRİNDE DOĞA

Dr. Klaus Detlev WANNIG*

(Mustafa ÖZDEMİR**)

Türk halk şiirinin estetik unsurlarını incelerken öncelikle, geleneksel halk şiirinin Türk Edebiyatı'ndaki yerini doğru tespit etmek gerekir. Başka bir yerde¹ bu konu hakkında bilgi verdiğim için, burada sadece şu kadarını söylemekle yetiniyorum: yani söz konusu olan ve incelenmesi gereken aşıkların şiiridir. bir anlamda biçimsel olarak hece ve çoğunluklarda kıta dizimi yönünden önplana çıkan Allah aşığı adamların, dervişlerin ve gezginlerin (saz şairlerinin)², Yunus Emre'den tutun Dadaloğlu'na³ kadar varan şairlerin şiiridir. Anonim olarak otaya çıkan Mani-dörtlüklerinin yanısıra bazı aşıkların, klasik şekillere dayanarak oluşturmaya çalıştıkları, örneğin Gazel⁴ gibi, halk türküleri de inceleme dışında kalmaktadır.

Bu nazım türü, hem değinilen konular açısından hem de içeriksel açıdan bir bütün olarak bakıldığında oldukça homojen bir alanı kapsamaktadır, çünkü şiirlerin büyük bir çoğunluğu dini ya da dünyevi hayata dönük olan aşık şiirleridir. Çok azı ise öylesine yazılmış manzume karakterine sahip destan⁵ türüne yakındır ya da başka türleri temsil ederler.

* II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi'nde Dr. Klaus Detlev WANNIG tarafından bildiri olarak sunulmuştur. Ayrıca bkz. II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, II. Cilt Halk Edebiyatı, Kül. ve Turz. Bak. Yay., Ankara, 1982, s. 431-452.

** Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırma Görevlisi

¹Şair Karaca Oğlan; *Türk Aşkşirleri Üzerine Bir Araştırma* (Türkhalkları'nın Kültürü, Tarihi ve Dili üzerine araştırmalar, Bd.1). Freiburg 1980, s.9-18.

(Der Dichter Karaca Oğlan, Studien zur türkischen Liebeslyrik -Studien zur Sprache, Geschichte und Kultur der Türkvolker, Bd.1)

²Aynı şekilde bevit halinde oluşturulmuş ve belli bir ölçüt sınırlaması olmayan batı Avrupa'daki gezginlerin şiiri de burada analogik örnek olarak gösterilebilir..

³Bu zengin Şiir geleneğinin eski zamanlara ait belgeleri araştırma esnasında değerlendirilemedi.

⁴Burada özellikle *Aşık Ömer* örnek gösterilebilir.

⁵*Destan* kavramının *Ballade* olarak çevrildiğini gösteren örneklerle karşılaşmadım ve bilgim dahilinde değildir.

Nazımın estetik unsurları arasında genellikle doğanın betimleniş şekli ve üslubu yer almaktadır. Türk aşıklık geleneği (şiiri) üslup açısından genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda, doğa betimlemelerinin estetik unsurları üzerine yapılacak bir inceleme için, çok elverişli olduğu görülür. Bu esnada şiir içinde bulunan dini ve dünyevi olarak nitelenebilecek olan iki geniş alan içerisinde doğa mukayeseye elverişli, eşit oranda dile getirilmektedir. Ancak burada ele alınacak örnekler, bilinçli bir biçimde başka bir yerde dile getirmiş olduğum aşık şiirlerindeki gerçekçilik⁶ hakkındaki kaygılarının altını çizmek ya da vurgulamak amacını taşımamaktadır: Burada sözkonusu olan daha çok, doğanın ele alınışını dile getirmek ve üslup tarihçesi açısından ele alınabilecek bir değerlendirmeye temel oluşturmaktır. Doğal olarak böyle bir amacı güden bir değerlendirme, bugüne kadar sayısı az ve yetersiz olan edebiyat bilimcilerinin bireysel araştırmalarına dayandırılmaz ve zaten burada sözkonusu olan bu değildir.

Dini motifleri ağır basan örneklerle başlayacak olursak, öncelikle Pir Sultan Abdal'ın ünlü "Çiğdem"⁷ şiiriyle başlamak uygun olurdu. Örnek şiir^{8*} Derviş-Sairlerin doğayı algılayış tarzları hakkında çok şey söylemektedir:

*Sordum sarı çiğdeme
Sen nerede kışlarsın
Ne sorarsın hey derviş
Yer altında kışlarım*

*Sordum sarı çiğdeme
Yer altında ne yersin
Ne sorarsın hey derviş
Kudret lokması yerim*

*Sordum sarı çiğdeme
Senin benzin ne sarı
Ne sorarsın hey derviş*

⁶Şair Karaca Oğlan, (Bundan sonra : Şair olarak belirtilecektir- *Der Dichter Karaca Oğlan im weiteren; Der Dichter*), S. 203-212, s. 241-249'da ve Yorumlarda, İmge araştırmalarında ve a.g.y. s.290'da değinilen kaynaktan (Karaca Oğlan'a yönelik)

⁷Bu konu hakkındaki bazı bilgiler için bkz.. Şair, s.231, Türkçe Metnin dördüncü kıtasının eksik olduğu yer.

⁸Örnek olarak verilen şiirlerin Türkçe'leri için bkz.. A.Gölpınarlı: *Pir Sultan Abdal (Türk Klasikleri 13)* İstanbul 1969, s. 53. Geleneksel olmayan kafiye düzenleriyle ilgili problemlerin burada ele alınması yersizdir.

* Çevirenin Notu: Karşılaştırma olanağı sunmak amacıyla yazar tarafından Türkçe'den Almanca'ya çevrilmiş olan şiirlerin Almanca'larını da vermemi uygun bulduk. Yer yer orijinal metinde yer alan ve sadece Almanca'sı bulunan şiirleri/dörtlükleri de Türkçe'ye aktarmaya çalıştık.

Hak korkusu çekerim

*Sordum sarı çiğdeme
Anan baban var mıdır
Ne sorarsın hey derviş
Anam yer babam yağmur*

*Sordum sarı çiğdeme
Asacığı elinde
Hak kelami dilinde
Çiğdemde dervişlik var*

*Pir Sultan'un erlerle
Yüzü dolu nurlarla
Ak sakallı pirlere
Çiğdeme dervişlik var.*

*Gelben Krokus fragte ich:
Wo bringst du den Winter zu?
Wonach fragst du, he Derwisch?
Unterirdisch wint're ich.*

*Gelben Krokus fragte ich:
In der Erde, was ißt du?
Wonach fragst du, he Derwisch?
Gottes Wort nehm'ich zu mir.*

*Gelben Krokus fragte ich:
Dein gesicht, warumso bleich?
Wonach fragst du, he Derwisch?
Gottesfurcht sauge ich ein.*

*Gelben Krokus fragte ich:
Mutter, Vater hast du auch?
Wonach fragst du, he Derwisch?
Mutter Erde, Vater tau.*

*Gelben Krokus fragte ich:
Da, der Stab in deiner Hand?
Gottes Wort aus seinem Mund:
Krokus ist ein Wandermönch.*

*Ich erstrahle, Pir Sultan,
Mit Jüngern übers Angesicht
-auch Meister mit dem weissen Bart-:
Der Krokus hat das Derwischtum!*

Derviş ile kırçiçeğinin arasındaki sohbetle öncelikle üzerinde durulması gereken, bir insanın, çiçeğin hayat şartları hakkında (kışı nasıl geçirdiği, beslenmesi ve kökeni) sorular sorması ve ilgilenmesidir. Çiçeğin konuşarak cevap vermesi ise İslam- Şiir sanatında olağan dışı bir durum değildir⁹: Örneğin Değirmen/Su çarkı. Yunus Emre'nin sorularına, şikayetlerini dile getirerek cevap verir¹⁰. Bitki ise dile getirdikleriyle, sorular sorarak kişiye eğitici bilgiler sunmaktadır¹¹. Zaten şiirin ağırlığı da bu yöndedir: çünkü varlığı Allah'a dayanmaktadır ve Allah'ın varlığından kuşku duymaz. Bu esnada soruları soran kişinin, Yaratanın varlığını çiçeğin yaptığı açıklamalardan önce kavrayamadığı görülmektedir (*Pir*, 17,3). Eğitici sohbetin estetik etkisinin başarılı olmasının nedeni, soruları soranın *Pir*¹² olması değildir. - ki aslında yaptığı açıklamalarla küçük bitki bu ünvanı hak etmektedir. çünkü şair kendi bilgisiyle böbürlenmemektedir- aksine beraberinde getirdiği sorumluluğunun ardında (*Pir'in*), mütevazı bir şekilde geri plana çekilmesidir. İşte bu yüzden o da bir *Abdal*'dır. Allah yolunda yürüyen bir gezgin.

Böylece şiirin bütününe oluşturan konu açığa çıkmıştır: doğaya yönelik ilgiyle ortaya çıkan soru, cevabını Allah'ın kudretinin Yaratan olmasından kaynaklandığında bulmaktadır. Doğayı tanımak, Allah'a inanmak demektir, ve sadece, şayet çiçeğe Yaratan'ın gücünün ispatı olarak konuşma yetisi verilmişse, bu şiirde yer alabilmektedir. Diğer taraftan "*Asa*" ya (*asacık*, 1.2) yönelik olan soruya çiçeğin verdiği cevap da düşündürücüdür ve derin anlamlar taşımaktadır. Çiçeğin cevabında yer alan, sadece gerçek bir gezgin bir din adamının bir esasının olabileceği ifadesi, galiba sözkonusu olan çiğdem'in kendi gövdesini oluşturan sapına yöneliktir. Ancak ulaşmak istediği gerçeğe varmış olsa bile, yine de o halen dünyaya gelen ve geldiği gibi giden bir gezgindir.

Bitkinin/Çiçeğin koyu dindarlık örneğiyle şair, doğa bilgisi değil, aksine dini bilgileri eğitici bir şekilde aktarmaktadır. Pir Sultan'ın çiğdem'inin bulunduğu yer kırsal bir alan değil, aksine şiirsel- eğitsel bir edebi alandır. Bilindiği gibi daha

⁹Nesneleri konuşurma sanatı **Kur'an** 'da da vardır, bkz., Sure 21,81. 27 passim v.s .
Ayrıca bkz.: **Şair**, s.233 ve 282.

¹⁰Bkz.: F.Timurtaş: **Yunus Emre Divanı**, s. 175 (Öbür Yunusun şiirlerinden)

¹¹Bu şiirlerin akustik olarak sunuluş problemlerine inmek gereksizdir.

¹²Söz konusu olan belli bir şair adıdır (mahlas).

önceleri Yunus Emre'de¹³ "sarı çiçek" ile olan eğitici bir sohbeti şiirselleştirmiştir ve bu şiir de biçem¹⁴ olarak tam net değildir; bunun yanısıra iki şiir arasındaki içeriksel benzerlikler ve örtüşmeler o denli büyüktür ki Pir Sultan'ın şiirinin Yunus Emre'nin çiçek şiirinin bir naziresi¹⁵ olduğu söylenebilir.

Yunus Emre kendi şiirine şöyle başlamaktadır:

*Sordum sarı çiçeğe benzin neden sarıdır
Çiçek eydür iy derviş ahum dağlar eridür¹⁶
Gelbe Blume fragte ich: Dein Gesicht woher so bleich?
Sprach die Blume: He, Derwisch! Vom Seufzen, das die Berge
sprengt!*

Pir Sultan'ın şiiri, ilk bakışta göze batan farklılıklardan oluşan bir karşı şiir/ naziredir: Pir Sultan'da altı dörtlük belirgin bir şekilde sıralanmıştır: ilk dört dörtlükte dış şartlarla ilgili sorular yer almaktadır; "Asa" ile ilgili olan soru ise başka boyutlara yönelmektedir, bu boyutta bitkinin özü dünya üzerinde varolmanın, dindarlığın bir göstergesi olarak yansıtılmaktadır ve Yaratıcı'nın kudretinin en küçük varlıklarda bile görülebileceği inancı yüceltilmektedir.

Kışılama ile ilgili soruyu ise Pir Sultan, Yunus Emre'den almıştır (Yunus, beyit 3) ve bunu şiirin başına yerleştirmiştir. Beslenme ile ilgili soru, Pir Sultan'da ikinci dörtlükte, Yunus'ta ise hiç bir şekilde yer almamaktadır. Yüz rengini, Pir Sultan üçüncü dörtlükte dile getirirken, Yunus Emre şiirine bununla başlamakta ve şiirinin devamında tekrar bu konuya değinmektedir (beyit 9). Ana ve baba ile ilgili soru her iki şiirde de yer almaktadır, ancak sadece Pir Sultan'da güzel bir yanıt bulunmaktadır "Toprak ana ve su baba"- Yunus Emre'de farklı bir şekilde sadece "aceb" kelimesiyle karşılık bulmaktadır. Hatta Yunus "Asa" hakkında soru sormaz, ve Pir Sultan'ın şiirinin son bölümünün karşılığı Yunus'ta yoktur. Yunus çiçeğe onu tanıyıp tanımadığını sorar- bu bir bakıma kendini övmeye benzemektedir- ve çiçek de soruyu sorana sadık bir şekilde, Yunus'un "kırklardan biri"¹⁷ olduğunu söyler. Bir anlamda okuyucuya, çiçeğin doğrucu olduğu izlenimi verilmektedir.

¹³Bkz.: Timurtaş; *I.c.*, s. 172, ayrıca bkz. M.Kaplan: *Yunus Emre ve Nebatlar, Türkiyat Mecmuası, XII* (1975), s.56. Aynı yerde "bitkisembolizmi" nden bahsedilmektedir.

¹⁴Kafiye düzeni katı değildir, örneğin 3 kıta (ya da beyit) da olduğu gibi.

¹⁵Bununla ilgili olarak bkz.: Şair, Index, III s.v.- Şairin Allah'ı arayışını ve Allah sevgisini dile getirdiği dini sohbet Rumi'de de vardır: *Divan'dan çeviren A. Schimmel, Stuttgart, 1961, s.25 (=Divan-i kebir, et Füzuzangav, II 859)*

¹⁶Bkz.: Karaca Oğlan'ın "*Bir ah çeksem dağı taşı eritir*", *Şair*, s. 213.

¹⁷Bu bağlamda sadece H.H.Schröder'in *Edebiyatbideleri ve Kırklar (Literaturdenkmaeler)* hakkındaki eserine işaret etmek isterim ve burada aşıkları da ele

Yunus'un bu uzun şiirindeki iletisi (Yunus'un bir beyiti. Pir Sultan'ın bir dörtlüğünü karşılar), soru cevap oyununun, somut 16 bölümüdür. Bu bölümler sanatsal değer açısından Pir Sultan'ın şiirinin yerini tutamamakta ve karışık olarak algılanmaktadır. Belki de bu yüzden bu şiiri Yunus Emre'ye değilde başka bir şaire, yani bir bakıma bir mahlasa¹⁸ ait olduğu her defasında vurgulanmaktadır.

Yukarıdaki karşılaştırmada da vurgulandığı gibi, Pir Sultan'ın becerisi, konuya odaklanma ve sona doğru oluşan öğretilerdir ve bu mütevazı bir şekilde dile gelmektedir. Yunus Emre'nin şiirinde hiç de mütevazı olmadığı son deyim dışında bazı dini açıklamalar ve bilgiler yığını aktardığı görülmektedir: örneğin *Cehennem* hakkında, *Mekke'deki Kabe* hakkında, *Cennete* ulaştıran *Sırat köprüsü* hakkında ve *Gül'ün Hz. Muhammed'in* terinin bir damlası olduğu üzerine- ki bunların ne gibi anlamlar taşıdığını bilemiyorum.

Yunus çiçeğin doğasına çok az değinmektedir. Yunus'un şiirinde. Pir Sultan'daki gibi çiçeğin iç dünyasıyla ilgili hiç bir şey öğrenememekteyiz; çiçek dizelerde sadece soluk bir ilahi örneği olarak karşımıza çıkar ve sadece bir tür olmakla yetinir.

Örneklerle anlatım, Yunus'un üslubudur:

*Gül ü reyhanun kokusu aşıklara ma'suk veter*¹⁹
Aşık olanın ma'saki hergiz öğinden gitmeye

Rosen-und Basilikumduft reicht Liebenden als Geliebter hin,
auf daß der Geliebte eines aşık diesem immer durch den Kopf gehe.

Buradaki bitkinin kokusu. sevgilinin kokusu olarak algılanmaktadır, yani bir anlamda sevgili Allah'ın kendisidir, ve bu durum bir sonraki beyitte, Ölüm meleği İsrail'in borazanını çalmasıyla birlikte yokolmuştur. Yunus'un aynı tarzda yazılmış diğer bir şiirinde de şöyle bir ifade kullanılmıştır²⁰:

Görmez misin sen aruı her bir çiçekden bal ider
Sinek ile pervanenün yuvasında bal olmaya

Hast du nicht die Bienen gesehen, die aus jeder Blume Honig macht?
Im Nest der Fliege und des Falter ist schließlich kein Honig.

almakta ve değinilen kırk sayısının hristiyan kilisesinde de çok sevilen "kırk hüükümdar" olarak bilinen bu sayı hakkında açıklamalar yapılmaktadır.

¹⁸Bkz.: Timurtaş, I.c., s.18.

¹⁹Bkz.: Timurtaş, I.c., s.46, Nr. II, 6.

²⁰Bkz.: Timurtaş, I.c., s.47, Nr.IV, 5.

Buradaki amaç belli bir doğa olayının/kesitinin aktarılması değildir, aksine dini öğretinin çok basit ve anlaşılır örneklerle aktarımıdır ve bu durum özellikle doğadan verilen örneklerle dile getirilir. Doğal olana ise sadece örneklendirmeye elverişli olmasından dolayı yer verilir. Doğal şartlar hakkında ise genel bilgiler edinebilmekteyiz. Her defasında "*pervane*" dir söz konusu olan ve -çoğunlukla- *mum alevinin*²¹ içine doğru uçan. Sözkonusu olan ise hiç bir zaman belirli bir akşam vakti belirli bir pervane değildir, aksine her zaman özenle tasfir edilmiş ve gerçeğe ulaşmış ve şairin ifade etmek istediklerine tercüman olan bir pervanedir. Bunlar Yunus'un şiirini oluşturan ve aynı şiirde iki kez dile getirilen, bilginin ve mistik öğretinin işaretleridir/unsurlarıdır.

Bunun gibi bir işaretin karşısında sadece Yaratan'ın yeri daha üstündür; bu işaret bir bakıma daha üstün ve yüksek bir mertebede yer alan bir gerçeğe işaretin göstergesidir. Yunus Emre için önemli olan bu dünyanın sunduğu imkanların çekiciliği değildir; Bu dünya²² Allah'ın varlığı karşısında sadece geçici bir yansımadır, bir anlamda fanidir. Yunus'un bakış açısında, çok güçlü ve ikilemlenmiş izlenimler etkilidir. Dünya görüşü Allah/Öbür Dünya ve İnsan/Bu Dünya olarak şekillenmiştir. Bu durum için ortaya attığı formül ise "*iki cihan*"²³ dir. Formülleştirilmiş ifade bir bakıma her şeyin yaratıcısı olarak Allah'ın yaratıcılığını ifade etmektedir; ancak bu dünya öbür dünya için sadece belli bir değerlendirme açısından önemlidir. Yani bu dünya şairin bakış açısından nesnel olarak önemsizdir. Dünyevi hayata yönelmiş olan aşıklarda bile iki dünyanın birbirinden farklı ele alınması gerektiği bilinci vardır, her ne kadar bu düşünce ilahi açıdan bir alam taşınmasa da. "*Dünya fani*"²⁴ ifadesi Karacaoğlan'da da vardır ve Karacaoğlan çoğu zaman "*yalancı dünya*"²⁵ hakkındaki şikayetini dile getirir. Bu esnada bu durum Emre'nin hedonistik* olan eğiliminde - daha katı bir şekilde dile gelse de- aslında önemli olan, bu dünyadaki yetersiz olan zevklerin önplana çıkmasıdır. Her defasında yeniden ele alınan bu dünya ve öbür dünya ayırımı, aşıkların şiirinde çok bilindik ve her zaman el altında bulundurulmuş bir konudur.

Bu gibi konuların sürekli kullanımı, aşık şiirinde genel bir klişeleşmeyi beraberinde getirir. Aynı konuların önplana çıkartılması, buna temel teşkil eden düşüncenin geçerliliğini yaygınlaştırmaktadır. Buna göre Yunus dünyayı bir parça

²¹Bu motifin tarihçesi için bkz.: Şair , s.375.

²²Başka örnekler için bkz.: Yunus Emre: "*Dünyanın faniliği üzerine*" olan imgeler. ayrıca bkz.: Şair (Der Dichter), s.80, 282 ve 400.

²³Aynı şekilde Yunus'ta sayısız yerde geçmektedir.

²⁴Bkz.: 387 I, 1 (Öz., Karaca Oğlan, Bütün Şiirleri, İstanbul, 1970 ve diğerleri).

²⁵Öz. bkz.: Şair, s.191, (et passim).

* Hedonizm (Hedonismus): Hazcılık.

lokmaye²⁶ benzetiyorsa, bu bir bakıma mikrokosmik ve makrokosmik açıdan ilginç bir kısıtlama değil, aksine daha çok ifade gücünün ve dünyasının fani olduğuna dair bir ispatdır: yutulabilen ve zamanı geldiğinde çıkartılan bir lokma.

Sevgiliden ayrılma gibi bir çok klişeleşmiş konular kolayca "iki dünya" modeline yakıştırılmaktadır. Temelde sevginin iki tarafı ayrılmıştır, şiirde bu insan ve Allah olarak yansıtılır ve onların yerini Bülbül ve Gül v.s. alır. Ayrılık temeli teşkil eder, dini değerlendirme açısından da bu mevcuttur, dünya hakkında hükmü veren, "Kullu man 'alaiha fania"²⁷. Yunus Emre'den sonraki derviş şiirinde bu dogmatik değerlendirme ve bunun katılması yönündeki fark ön plana çıkmaktadır. Buna örnek olarak Pir Sultan Abdal'ın şu dörtlülüğü gösterilebilir²⁸:

*Öt benim sarı tamburam
Senin aslın ağaçtandır
Ağaç dersem gönüllenne
Kırmızı gül ağaçtandır*

*Sing, du meine blonde Laute!
Deine Herkunft ist vom Baume.
Nimm mein "Baum" dir nicht zu Herzen:
Holz ist roter Rose Wurzel.*

Seslerin ahengi, Rumi'deki ney/saz gibi algılanmaktadır. Aletin yapılışı esnasındaki doğaya olan bağlılığı da kaybolmuştur. Doğal olarak bu kayıp ile birlikte kayboluşun bilinci oluşur. Ancak burada şair şikayet eden müzik aletini avuttuğu için, gül örneğini vererek, doğum ile birlikte Allah ile ayrılışının acısını dindirmektedir.

Fakat Yunus Emre'de dünya, Allah'tan ayrı, Allah'a uzak bir mekan olarak algılandıysa, o zaman daha sonraki yüzyıllardaki şairler dünyayı farklı algılayabilirlerdi, örneğin Allah'ın yaratan olarak doğa ve maddeye kadar varan her şey üzerindeki kudretini. Örnek şiirde sürekli (tekrar eden kafiye; ağaçtandır) ağaçtandır denmektedir: ağaç, geçmiş yüzyıllarda, insan için hayati bir önem taşıymaktaydı. Her şey bu maddeden yapılmaktadır, hatta Hasan- Hüseyi'nin beşikleri bile ağaçtandır²⁹, denmektedir. Bu dünya sürekli bencil ve tümüyle fani

²⁶Bkz.: Pir Sultan'ın "kudret lokması" (bkz.: yukarıda: s.2), dünyevi ve ilahi varlığın kesiştiği yolun işareti anlamında kullanılmaktadır. Bilindiği gibi dervişlerin sofralarına lokma denmektedir.

²⁷(Dünya) üzerinde olan herşey fanidir. **Kur'an**, Sure 55,26.

²⁸Bkz.: Gölpınarlı ve Boratav, s.141, Nr.31, 1-4.

²⁹Bkz.: l.c., Nr.31, IV, 4

değildir artık; Allah'ın gücünü görme imkanı tanımaktadır ve Yaratan'ın gücünü dindar bir kişinin bakış açısıyla görme olanağı tanır. Allah'ın gücü sadece somut örneklerle gösterilmemektedir, aksine maddesel olmayan şeylerde Bektaşî-şairlerinde dikkate alınmaktadır, Allah'ın nefesiyle dünyanın kutsanması düşüncesini dile getirebilmek amacıyla. Bu durum Hüsnî'de şöyle dile getirilir³⁰:

*Cemadatdan nebatate yetmişim
Yer yüzünde yeşil yeşil bitmişim*

*Vom Mineralreich gelangte ich zum Pflanzenreich:
auf der Erdoberfläche wuchs ich ganz grün.*

Bu bağlamda anonim bir dörtükte örnek gösterilebilir. Jansky³¹ bu dörtlüğün sadece çevirisini sunmaktadır:

*Ich war da, ehe Zeit und Raum mochten sein,
raum-und zeitlos längst vor Erschaffung des Lichts.
Als nicht Welt war, noch Mensch, ruht' ich schon als Stein
einer Mine in den Gebirgen des Nichts.*

*Ben var idim, zaman ve mekan yok iken,
Mekansız ve zamansız idim , ışık daha yok iken.
Ben taş idim daha insan ve dünya yok iken,
Sonsuzluğun dağlarındaki madende.*

Bu gibi örnekler devriye türünden sayılmaktadır ve bu tür şiirler ise Yaratılışı ele alan şiirlerdir. Bu tür şiirlerin kaynağının Rumi olduğu varsayılmaktadır. Rumi'nin dörtlükleri "varolmak ve varolmamak"³² arasında sürekli gidip gelir: "Allah'ın ışığıydı bizi aydınlatan"³³. Bu şekilde aydınlatılan sadece insan hayatı değildir, şayet ilahi yolda ilerleniyorsa, yol gösteren bir başka şey de şudur.³⁴

³⁰ Çeviri için Bkz.. Täschner, **Gülşehrinin Mesnevisi** (Gülşehris Mesnevi) v.s. AKDM XXXI, 3, (1955), s.76. - devriye için de aynı yere bakınız.

³¹Bkz.: **Türk Halk Şiiri** (Türkische Volkspsodie) Bustan (1964), s.18.

³²Divandan aktaran (Aus dem Divan übertragen)A.Schimmel, Stuttgart, 1964, s.19 (D.IV, 7054, beyit 6).

³³ Kaynak gösterilmemiştir.

³⁴Bkz. I.c., s.37 (D IV, 1142, beyit 8).

*Solch Reise verwandelt das Staubkorn
in goldene Herrlichkeit.*

*Böyle bir yol toz zerresini dönüştürür
altından güzelliğe.*

Yaratma- dindar şairlerin gösterdiği gibi- sadece Allah'a aittir; ancak bu durumun farkına varılmamaktadır. Yaratıcılığın bir şekilde şairin diliyle dile getirilmesiyle ve görselleştirilmesiyle ya da örneklendirilmesiyle bu tür nazım amacının doruk noktasına ulaşmaktadır. Yaratıcılığı Allah'ın sadece bir gerçeği olarak değil bunun yanı sıra ispatı olarak da değerlendirmektedir, her ne kadar herşeye şu soru sorulsa da: "*A-lastu bi-rabbikum*" (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?)³⁵. Bu esnada Yaratılışın karşılığı derviş şairlerde özel bir anlam taşımaktadır. Çoğu zaman Yaratana'nın mucizesini küçük şeylerde görmekteyler ve bu durum dervişleri duygulandırır.

Pir Sultan'ın dizelerindeki şikayet dolu kelimeleri tekrar ele alacak olursak: doğa tek başına bir madde olarak, Allah'ın herşeyi gözettiğinin ispatıdır. Bu durum diğer şeyler içinde geçerlidir. Doğa olarak "saz" ve "gül" ele alınmakta ve her ikisinin de kaynağı ağaçtır. Buna karşın Pir Sultan'ın estetik bir tespitinin farkına varılmamıştır: güzelliğin maddesel kaynağı ya da daha doğrusu güzelliğin doğal kaynağı yeşermesidir. Belli bir aletin çıkardığı ses olarak güzellik ve bir çiçeğin rengi olarak güzellik, doğal yani Yaratana uzanan yoldur. Güzelliğin karakteri/vücudu Yaratana'nın bahsettiği yeşerme yetisiyle hayat bulur. ahengi şairin dilinde hayata dönüşür.

Bu nazım türünün yönünün doğa olmadığı, aksine doğadan seçilen örneklerle ilahi bir dünya gerçeğine ulaştığı suçlamasını getirmek yanlış olurdu. Sadece kişisel tecrübelerin yaşanmış olduğu bir yer olan doğanın, bu nazım türünde yeri yoktur. Bireysel tecrübeler genel olayların akışı içerisindeki gerçeğin yerini alamaz: Saz ağaçtandır, çamdan ya da kadrandan değil ve ustası ise önemli değildir. Şikayete genel bir ifade katmaktadır ve bu şikayet dünyanın sorunudur. Tesellisi, sahibiyle birlikte çıktığı yolculuklardan almış olabileceği zararın karşılanması değildir. Şairin tesellisi tüm yaşamlara yöneliktir, Allah'tan ayrı kalmanın getirdiği acıdadır, kökten, kaynaktan ayrı kalmak gibi.

Pir Sultan'ın şiiri bir *sazşiiri* değildir. Şiirdeki mısraların *sazşiiri*yle olan ortak yanı, anlarda da ağaçtan yapılmış şeylerin sözkonusu olmasıdır. Gerçi bu gibi birbirine bağlı bir yapı arzeden örneklerle şiirin yorumu dayalı yönü daha da ağır basmaktadır, ancak şiirsel içerik ise bu gibi örneklerin çoğalmasıyla incelenmektedir: her şey Yaratana'nın kudretini gösterdiği için, madde olarak önemsizdir ve okurun ilgisi ise artık sadece ortaya konulan yorumlar üzerine,

³⁵Sure 7, 172. Bunun için bkz.: Gölpınarlı ve Boratav, l.c., s.161, s.v. "Kalu beli". Bu sorun aynı zamanda derviş-şairlerin bir imgesi haline gelmiştir.

"nasıl" sorusuna odaklanır. Sözkonusu olan şiirdeki bu tutum, yani ifadelerin tanıdık olması ve aslında aynı kalmaları, her ne kadar dil yapısı/üslubu değişse de, ilerlemiş estetik araçlar açısından bir *Manko*'dur^{36*}. Estetik ölçülerin İslami bölgelerde(doğuda), nazımı ilgilendiren yönden, hiç de değişmemiş olduğu gözlemi doğaldır: daha değişik bir şekilde ifade edecek olursak, nazım türleri klasik eserlerin oluşumundan buyana üstü örtülü kalmıştır.

Petrarcas'ın doğa anlayışı belli bir mekan yaşantısıyla değişikliğe uğramamaktadır, ister gerçek ya da gerçek dışı olsun, aksine bu alanla kendini kısıtlandırmamaktadır, en azından avrupa edebiyatının geniş ve arkaplanı zengin olan eserler dahilindeki etkilenmelerden dolayı bu farklılık ortaya çıkmaz. Geleneksellik yüzünden, genellikle bazı dini önceliklere dayalı etkilerden dolayı, örnek gösterirken dini motiflerden daha çok sanatsal orjinalliğe önem verilmiştir. İşte bu bağlamda, Pir Sultan Abdal gibi bir şairi, Yunus Emre'nin şiirinin karşısına kendi şiiriyle çıkması bile - doğal olarak kendisinin daha üstün olduğunu ispatlamak amacıyla- şiirin biçimsel yönünün nasıl değerlendirildiğini gösterir; şayet sözkonusu olan şairsel ün, şan, şöret ise, çünkü içeriksel olarak ikisinde birbirinden o kadar farkı yoktur, hatta tematik açıdan neredeyse aynıdırlar. Sarı çiçek üzerine yazılmış olan iki şiir arasında yüzyıllar vardır, ancak kazanılan yarışın sonunda alınan ödülde yan yanadırlar. Dile getirilen "*nazire*" bir bakıma ele aldığı orijinal eserin şairini bir yarışmaya kışkırtmaktadır. Bu gibi sanatsal izlekler *Virtüözvari* (Meistersaenger) bir etki oluşturmaktadır, artistik ise şiirin temel ölçütünün bir değeri şeklinde geçerlilik kazanmaktadır.

Gerçeğin tüm çıplaklığıyla yansıtılanı, özellikle doğanın şiirsel yönden dile getirilmesiyle bağlantılı olarak şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: şiirsel çözümlerin örnek alınmasının sözkonusu olduğu yerlerde, sanatsal değerın tespiti izleksel irdelemenin önünde ele alınmalıdır. İzleğin irdelemesinde dilsel yaklaşımlar, denemelerin karşısında fazla geleneksel kalmaktadır. Sanatsal olan bu gibi modeller gerçekde yapmacık davranışlardan uzak değildir. Doğu edebiyatının retorik okulları, sözsanatlarını öğrenmede ve tespit etmede farklı yöntemler sunmaktadırlar. Bazı retorik figürlerin karmaşıklığı, belirli skolastik grupların ortaya koydukları kurallara dayandırılmış mantıklı düşünmenin şekillerini hatırlatmaktadır. Burada önemli olan "*mazereti güzelliğidir*"³⁷, yani alışık

³⁶Yunus'un çiçek şiirinden alıntıladığımız kıtanın devamını alıntılanmaya gerek yoktur, çünkü diğerlerinde de belli bir estetik sunuş olmadan dini bilgiler dile getirilmektedir. Ancak şiir metninin belli bir ahengi içinde, ilahi tarzındaki müzikal anlamda sunuluşunu değerlendirilebilir.

* *Manko* kelimesi bir eksiklik ya da kusuru belirten bir kavramdır.

³⁷Figür, *husn at-ta'ail* (anlamını taşır) anı taşır. Bu gibi fantastik açıklamalar için bkz.: H. Ritter: *Nizaminin Sözsanatları* (Über die Bildersprache Nizamis), s.7, ayrıca karşılaştırırız: *Şair* (Der Dichter), s.216 et passim. Türk Edebiyatı'ndaki retorik için bkz.: T. Kortantamer: *Klasik Türk Edebiyatında Retorik Unsurlar* bkz.: *Ortaçağ ve*

olunmayan, bir ifadenin olabildiğince fantastik bir şekilde nedenselleştirilmesi, işte burada gerçekçilikten daha çok zengin bir fiktif/anlatının varolmasıdır. Günübirlik şeylerle arasında relasyonu yabancılaştırmak ve bunları yoğun bir bakışaçısıyla ilginç bir görünüme büründürmek, bu gibi şiir geleneğinin uygulanış amacıdır.

Her iki şiirde karşılaştırılan şeyler her defasında daha dar bir alanı kapsar ve özden uzaklaşır. Benzerlik ne kadar fazlaysa, karşılaştırılanlar ne kadar çok parçalara ayrıştırılmışsa, karşılaştırılan figür o kadar ilginçtir. Bu gibi, divan-şiirine yönelenin aksine, aynı zamanda milli/halk-aşık-şiirinde de belli bir rol oynayan³⁸, bu derecede sanatsallıktan etkilenmiş ,gerçek olmayan şartlara dayalı ilişkileri önplana çıkarmaya çalışan bir retorikte/sözsanatında, gerçekçiliğin ve doğalcı sanat anlayışının çok az yeri vardır.

Bu tarzdaki bir nedene dayalı karşılaştırma ve analogiye dayalı bir sözsanatı, belli bir betimlemeye ve sembollerini araç olarak kullanan bir dile ihtiyaç duymaz. Şayet M.Kaplan daha önce de alıntıladığımız makalesinde, Yunus ve bitkileri ele alırken "*sembolizm*"den³⁹ söz etmektedir. Buradaki kavramın isabetli olmadığı kanaatindeyim. Gösterilen örnekler, herhangi bir sembolün ifade edildiği izleinimini yeterince vermemektedir. Eğer *nakaratta* (Kehreim-Gedicht) tüm gerekli şartlar barıraya getirilmiş ise, örneğin şu bütünlük içindeyse: "*Tesbih okur çiçekler*" (Blumen beten Rosenkranz)⁴⁰, o zaman ben bunu dindarlığın bir göstergesi olarak algıladım. Sembolik ise ele alınan nesnenin kendi içinde barındırdığı değerdir, örnek gösterilen değeri değil. Sembollerle anlatımın temeli olan somutlaştırma/görselleştirme eğilimi, doğu şiirinde pek rağbet görmemektedir. Buradaki anlatım, ilahi anlamda yer alır. Bakışaçısı nesneye yönelir ve anlamını arar, yani bir anlamda nesnelere dünyasındaki yeri ve diğerleriyle olan ilişkisi sorgulanır/aranır. Bir anlamda Barok dönemindeki alman şiirinde görselleştirme için kullanılan ifadeler boşuboşuna anahtar sözcükler⁴¹ olarak tanımlanamamıştır. Bu planlanmış olan bakışaçısının amacı, dünyevi hayatın sunduklarını somutlaştırarak aramak ve bununla birlikte Allah'ın, Yaratan olarak kudretini daha iyi anlaşılmasıdır. Avrupada Rönesans'tan buyana dünyayı

Yeniçağ arasındaki insanın dünyası (Hans Robert Rainer'in 65. doğum günü için yapılan konuşma) (Die rhetorischen Elemente in der klassischen türkischen Literatur. In: Die islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Hrsg. U. Haarmann ve P. Bachmann, Beirut 1979, (**Bernter Metinleri ve Araştırmaları. Bd. 22**), s.365-386.

³⁸Bkz.: Şair, s.216,222,333 ve 441, Karaca Oğlan'dan örneklerle, (Öz., 57 III, 3/4, 401, I, 3/4; 295 II, 3/4 ve 398 I, 3/4) aynı şekilde Pir Sultan Abdal'dan (Gölpinarlı, Boratov, **Pir Sultan Abdal**, s.102, Nr. 30 VI, 3/4)

³⁹Bkz. l.c., s.55.

⁴⁰Şiir Timurtaş'ta yer almamaktadır.

⁴¹Andreas Gryphius'un soneti bu konuda çok geniş bir malzeme sunmaktadır.

algılamaya yönelik ilgi çok özel bir şekilde ele alınmış gibidir, yani, tüm dikatlerin "nasıl" sorusunun sorulduğu ve bireysel araştırma düşüncelerinin daha yeni yeni oluştuğu anlarda bile Allah'ın Yaratıcı kudretinin farkına varılmaya başlanmıştır.

Önemli olan aslında Allah'ın dünyayı yaratmasından çok , insanın görmesi gerekenin dünyayı yaratmasındaki gayesiydi. Bu durum o zamandan beri belirleyici olmuştur. Özellikle de Allah'ın yaratmış olduğu bir şey olarak dünya, bir anlam taşıdığı için, anlamada kolaylık sağlamaktadır.; Dünya ilahi yönden Allah'ın isteği doğrultusunda anlaşılırdır.

Görüş kelimesiyle yakından ilintili olan ve estetik açıdan kullanışlı olan diğer bir kavramda; Perspektiftir. Belli bir görüş açısından ayırıştırma ve optik kurallar taklitçi sanatsal işlemlerle daha gerçek bir yaklaşım sunmaktadır. Allah'ın yaratma amacına uygun olarak şefaatin varolduğu gerçeği ise önplandadır. Günlük olayların aktarılması, insan ve doğa arasındaki ilişki, ve her defasında Hz. İsa 'nın insan görünümünde çektiği ızdıraplar, estetik unsurların geliştirilmesine katkıda bulunur, her ne kadar mükemmel olunamaz olsa da, Allah yolunda yapılan hizmetlerin bilincine varılır.

Avrupada doğa betimlemelerinin sanatsal gelişimi dikkate alındığında ve 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar olan dönem gözönünde bulundurulduğunda, bir mektupta, insan ve doğa arasındaki ilişki üzerine özellikle geniş ve açıklayıcı bir yaşantısını dile getiren Petrarca ismi karşımıza çıkar. Mektubunda şair, *trecentoyla* Fransa'daki Mont Ventoux⁴² dağına tırmanışını anlatmaktadır. Bununla bağlantılı olarak, Petrarca'nın gerekte böyle bir yaşantıyı sadece hayal etmiş olması, yani büyük bir ihtimalle bu dağa tırmanışı sadece fiktif bir anlatı olması görüntüye zarar vermemektedir⁴³. Petrarca, dağın tepesinden görünen manzara için şöyle der⁴⁴: "*Manzara gözlerimin hemen önünde gibiydi, herşeyi bütün güzelliğiyle seyrederken ve tüm dünya zevklerini tadarken, tüm bunlar çok hoştu, en azından Augustin'in ilahi kitabına dahil edecek kadar*". Tüm dikkati Kilise rahibinin şu sözlerine takılır: "*Ve insanlar gidip gelirler, hayranlıkla bakmak için dağların zirvelerinden, denizin büyük dalgalarına, uzun ve geniş nehirlerle ve okyanusun köpürmesine ve yıldız kümelerine, ne varki bakmazlar kendi hallerine*" ⁴⁵, "*Sarhoştum /kendimden geçmişim*" ⁴⁶, sözleriyle Petrarca

⁴²Bu mektup, çoğu zaman bazı öğretilerin bir bölümünü oluşturmuştur. Bunun için bkz.: Joachim Ritt: *Modern Toplumdaki Estetik Fonksiyonuna Yönelik Doğa*.(Landschaft zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft) Münster, 1963, ayrıca Detlev Fehling: *Eskiçağ Bilim Alanında Etolojik Düşünceler*. (Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde) Zetemata 61, München 1974.

⁴³Bkz. Fehing: I.c., s.41, Billanovich'den alıntıyla.

⁴⁴Bkz. Petrarca: *Şiirler, Mektuplar, Yazılar*, (Dichtungen, Briefe, Schriften) Yay. H.W. Eppelsheimer, Frankfurt, 1956, s.86.

⁴⁵Bkz.: Eppelsheimer, I.c., s.87.

itirafta bulunmaktadır ve "göreceğimi yeterince gördüm" açıklamasını getirmektedir. İlahi metin, doğanın görüntüsünü bir kenara itmiştir.

Belli bir tespitten başka bir şey olmayan ve neredeyse coğrafi ölçütlerle doğa yaşantısını, gerçek ya da fiktif bir anlatıdan oluşan şiir birden ortaçağ bakış açısını oluşturan dindar bir gözleme dönüşmektedir. Doğaya sadece bir bitki örtüsü ya da kara parçası olarak bakma nedeni acaba *hibrid* (Hybris) miydi? Ancak Petrarca gözlemlerini daha çok, mektubundaki alıntılarla dolu üslubuna yarışır bir şekiide, şeytanın "*bütün evrenin krallıkları ve kendini savunma*"⁴⁷ sözü verdiğinde, kendini dağın zirvesinde duran İsa gibi hissetmişti.

Önemli olan, doğaya bakış açısının dini açıdan sadece bir gözleme yönelik olmamasıdır, ve hatta bunu daha da aşmasıdır. Petrarca'nın doğaya olan bakış açısı, bir bakıma, dünyanın insanının, Allah'ın bir kulu olarak amacından nasıl saptırıldığıнын bir göstergesi olmasının yanı sıra, insanın görüntüsünü sunmaktadır. Ancak buradaki insan bedeninin kandırılmış olması ve ruhsal açıdan günaha girilmesi genel anlamda belli bir bölgede ortaya çıkabilen bir doğal izlenimle kısıtlandırılmaktadır/indirgenmektedir. Böyle bir doğa görünümü ve durum ne hak edilmiştir ne de yerindedir. Ancak, zevk veren şeylerin kaynağının her defasında cezbedici olduğu görülmektedir; ve bilindiği gibi Petrarca'ya göre /Petrarca'dan sonra doğa başka gözlerle de görülmeye başlanmıştır.

Aşıklarda ise Petrarca'nın mektubu gibi estetik bir şekilde aktarılmış olan metinler bulunmamaktadır ve bunu beklemekte bir hayli güçtür. Estetik unsurlar, aşıkların lirik eserlerinden anlayabildiğim kadarıyla Petrarca öncesi gibi görünmektedirler. Doğanın betimlenişi ile ilgili olarak, bu durum dindar Türk şairlerde genelde "ilahiyatın temeli" olarak algılanmaktaydı ve bu bir bakıma ilahi teslimiyetin nedeniydi. Burada sorulması gereken soru ise, dünyevi şairlerin farklı bir doğa algılayışları olup olmadığıdır ya da doğanın farklı görsel amaçlar için mi kullanıldığıdır.

Aşık Öksüz'ün ⁴⁸ 16. yüzyıla ait bir Tuna- şiiri/türküsi, dünyaevi şairlerin doğaya bakış tarzlarını yansıtan bir örnek olarak gösterilebilir ve bazı bilgileri aktarmada yardımcı olabilir. Bunun için şiirin tümünün verilmesi gerekli değildir. Şekilsel bir inceleme için sadece bir aıntı yeterli olabilir. Söz konusu olan beş kıtalık kafiyeli bir şiirdir; kafiye düzeni ise aşıkların yaygın bir şekilde kullandıkları *abab cccb* v.s halinde kafiyelenmiş dörtlüklerden oluşur. Durak ise çoğu kez altıncı heceden sonradır; sadece son kıtanın son mısrası farklı bir şekilde onbir heceden oluşur. şiirin yapısında belirleyici olan ise tekrar edilen kafiye düzenidir ve bu her mısranın sonundaki *Tuna* (Donau) ile ortaya çıkmaktadır. İrmağın adı tüm şiiri kaplamaktadır; şiirin dilsel yapısı ise adeta bir kompozisyonu

⁴⁶Bkz.: a.g.y.

⁴⁷Bkz.: Matthäus 4, 8. (İncil)

⁴⁸Bkz. Boratov ve Firath, *İzahlı Halk Şiir Antolojisi*, Ankara, 1943, s.96.

andırır. Bu esnada ırmağın adını sürekli tekrarlanmasıyla, ırmağın kaynağı ve Karadenize döküldüğü yer hakkında bazı bilgilere yer verilmektedir. Şiirin genelinde, savaşın, ırmağın kıyılarını da ele geçirdiği, hatta özellikle burada daha vahşet dolu olduğu, ırmağın kıyılarının ölümlerle dolup taşıdığı ve kıyıların bu cesedlerle bir mücadele içerisinde olduğunu öğrenmekteyiz. Bu hyperbel /abartma, gerçi bir retorik bir aktarımdır, ancak bu durum çok vahim bir şekilde aktarılır. Şiirin yapısı bazı farklı sonuçları da beraberinde getirir. Metnin başlangıcı Schwarzwald* bölgesidir, her ne kadar Alaman dağı söz konusuysa bile- gerçi bu üçüncü kıtada kaynağına çıkmaktadır Birinci kıta bir retorik figürle başlar, bir husn at-talil ile, hatta Tunanın niçin cennete benzildiği üzerinde durulur:

*Misal-i cennettir evvel baharı
Açılır kırmızı gülü Tunanın*

*Der Frühling ist fürs Paradies ein Beispiel:
Es öffnet sich der Donau rote Rose.*

Baharın gelmesi cennet olarak algılandığı için , baharda yeşeren herşey cennete benzetilmektedir. Tuna nehrinin kaynağı tomurcuk gibi yeşerdiği için, baharımsıdır ve bunun sonucu olarak da cennete benzetilir. (*Quod erat demonstrandum*)** . İkincikıtada, hiç kimsenin ırmağın kaynağının nerede olduğunu bilmediği söylenmektedir, yani bir anlamda şiirin başlangıcındaki ifade ile bu ifade cennet ile olan benzetmenin mistik nedenini ortaya koyar. İkinci kıta ölü bedenlerin görüntüsünün oluşturduğu kontrast zenginliğiyle devam eder. Asıl düşünce ise en nihayetinde üçüncü kıtada yoğunlaşmaktadır; "Alaman dağından beri geçmiştir" (vom Alamanenberg muss sie wohl kommen). Daha sonra ise savaşın yüzü önplana çıkar:

*Analar ağlatmış, kanlar içmiştir
Söylemeyen dili yoktur Tunanın*

*Sie trank vom Blut, darüber die Mütter klagen
soviel, dass sie's nicht sagen kann, die Donau*

Dördüncü kıtada ise ırmak, yan derelerin suyuyla zenginleşmiş olarak Karadenize akmaktadır. Bu ifadeyle de şiir sona erer ve sözü son kıtada şairin kendisi alır:

Öksüz Aşık buna böyle dedi mi

* Güneybatı Almanya'yı kaplayan Ormalık bölge.

** Latince: Baharın göstergesi./gösterisi anlamında kullanılmaktadır.

*İndi oralara bastı kademi
Selamlamış Estergonla Budini
Belgrada uğrar yolu Tunanın*

*Ist's denn nicht Öksüz Aşık, der das sagte?
Er setzte doch den Fuß auf ihre Augen.
Hat schon gegrüßt vor Esztergon und Ofen:
Nun eilt die Donau ihres Wegs nach Belgrad.*

Güzel bir kıvrım ise (selamlanış) bir ikilemi ortaya koyar; bir taraftan doğal olarak Romanya'nın şchirlerini selamlayarak akan ve Sırbistan'a doğru dönen ırmağın kendisidir, diğer taraftan ise sorguya çekilen şairin kendisidir adeta (dedi mi?). Bu durumda Öksüz'ün, Romanya'da görevli bulunduğu, ancak yukarıda belirtildiği gibi yaşanan kanlı savaşta yer almadığı ve artık orada görevli olmadığı anlamı ortaya çıkar. Aslında son kıtayı kelimesi kelimesine algılayacak olursak, şairin buradaki konumu bile tespit edilebilir: Tuna nehrinin kıyısında Budapeşte ve Belgrad arasında bir yerde. Çünkü, şirin bütününe kapsayan ve Schwarzwald'da başlayan ve Karadenize kadar uzanan nehirin yolu üzerinde Budapeşte/Buda ve Belgrad'a değinilmesinin başka ne gibi bir amacı olabilir ki? Şairin son kıtada Belgrad adını tekrarlaması, belkide vatan hasretini etrafındaki askerlerle paylaşmasında yatmaktadır ve bu durum ise başlangıçtaki cennet benzetmesiyle bağdaşır. Bir Yeniçeri-şairinin, ırmağın akıntılarında kendi duygularını görmesi ve ırmağın cennet kaynağından Romanya'ya kadar olan yolunun tehlikeli olarak nitelenmesi ve bu esnada Budapeşte'den Belgrad'a doğru uzanan, daha sonra ise denize ulaştığında rahata kavuşabilme şansının olabileceği düşüncesi, bu bağlamda anlaşılır gelebilir. En azından ırmağın geçtiği o yukarı bölgelerde yaşanan olaylara karışmak istememektedir ve diğer taraftan şairin, insani duygularla sevindiği ve vahşetten sağ sağlim kurtulma yollarını aradığı sonucunu çıkarmak için hiç bir neden yoktur.

Şiir, belli bir ırmağın tabiat olayı olarak yansıtılmaya çalışıldığı izlenimini verdiği için çok ilginçtir. Bu ırmağa olan içten bağlılık ise, ancak şiirin bütünlüğü içinde hissedilir. Bunu dile getiren istekler metin içinde yer almaktadır, hatta cennetin söz konusu olduğu başlangıçtan itibaren. Bu şiirde önplana çıkartılabilecek olan sanat aracı ise doğal bir olayın, yani kendi halinde akan bir suyun, şiirin bütün kıtalarında birbirine bağlı anların sonucu olarak algılanmasıdır. Bu esnada oluşan süreklilik, birbirine dayalı durumları ortaya çıkarır. Bu süreklilik ruhsal tepkilerin de şekilsel olarak birbirleriyle ilişkilendirilmesine imkan tanır. Bu gibi anlar örneğin, kaynağı belli olmayan ırmağın -ve bu genel olarak yabancı ülkelerden dolayı ortaya çıkan "cazibesidir, hatta yabancı adın kendisinin belli bir zincirin halkalarının farklı parlak noktalarıymış gibi gösteren ve daha sonra ise vahşet görüntüsü, ölü bedenlerin akıntısından yola çıkan, annelerin yası, ayrıntıların suskunluğu, sağ kalabilenlerin ise bundan kurtulabilecekleri ve kendilerini iyi bir sonun beklediği umudu, yani

denize ulaşmanın cazibesidir. Gerçi metin içerisinde gösterilmeye çalışılan bir yaşantı/anı değildir. Ancak şiir sadece ırmak ile hayatın akışı arasındaki alegorik paralelliği aşmaktadır. "Cennet" örneğinin anlatım şekli ne kadar retorik unsurlar taşıyorsa ve ölü bedenlerin akıntısıyla mücadele eden kıyı şeridinin görüntüsü ne kadar artistik ise, aynı şekilde akıntunun kaderi, şairlerin ya da ozanların ve belki de dinleyicilerin de kaderi o kadar belirgindir.

Dünyevi şair ve ozanlardan biri olan Karacaoğlan'da ise tabiat olaylarının güzellikleri arasında dağların özel bir yeri vardır. Doğa betimlemelerinde, anlatım, çoğu kez psikolojik yönden bakıldığında erotizme kadar varabilmektedir, yani Karacaoğlan belki bilinçsizce ya da çok az da olsa bilinçli olarak bedensel görümlerle çakişan dağlardan bahseder. Şayet Karacaoğlan, dağlara kadının bedeninin bazı bölgelerini dile getirerek ve bazı erotik şekiller veriyorsa, burada söz konusu olan belli bir tabiat hissinden daha çok içgüdüsel bir şekil bilincidir.

*Daha önceleri yükseklerini gezdiğim dağların,
Şimdi eteklerinde sürünüyorum. 49*

*Der früher ich die Berge hoch durchstreifte
ich krieche heute in den Niederungen.*

Güzel düşünceler hayalkırıklığıyla değişir; bunun nedeni Karacaoğlan'ın doğayı algılayışına göre basittir: Sevgiyi yaşayabiliyor ve bundan zevk alıyor ise, herşey çok güzeldir, hasret ve özlem çekiliyorsa, yüreği acı çeker. Alıntılanan mısradaki da bu durum coğrafi olgularla örtüşmektedir. Dağa ve ruh arasındaki analogi ve belli başlı, örneğin yükseklik ve derinlik, sıcak ve soğuk, uzak ve yakın gibi zıt kutuplar Karacaoğlan'ın şiirinin oluştuğu hammaddelerdir. Ancak daha sık ortaya çıkan ise dolaysız benzetmelerdir ve hatta burada da yine esas olan analogilerdir, yani bazı ayva, turunç, armut gibi meyvelerin kadının göğüslerine benzetilmesi gibi.

Karacaoğlan'ın şiirleri, doğa betimlemelerinin farklı işlevsel yönleriyle doludur⁵⁰. Doğa sahnesi, tabiat parçası olarak doğa, çok nadiren kendi doğal görünümüyle aktarılmaktadır; çoğu kez şair antropomorf bir tavır takınır -bir güzel kadın gibi- ve bu esnada doğa aklına gelmektedir. Bu durum bir bakıma Karacaoğlan'ın şiirlerinde doğanın sadece çok dar bir alan içerisinde algılandığı anlamına gelmez. Şiirleri yeşil başlı ördekler ve diğer kuşlarla (çoğu yırtıcı kuştur)⁵¹ doludur; Geyik de⁵² bazı şiirlerde yer alır ve çiçekler ise boldur. Çoğu

⁴⁹Diğer örnekler için bkz.: Öztelli: Nr. 53 ve 112, ayrıca bkz.: Şair , s.166,205,216 ve 291.

⁵⁰Bkz.: Şair , s.213-226.

⁵¹ Hayvanların belli işlevleri vardır; Ördek ve Kuğu güzel kızları simgeleyen metaforlardır. Bülbül ise aşk ve baharı yansıtır. Kumru ise çoğu zaman büyük yırtıcı kuşların

zaman bu gibi metin içerisinde bazı duyguları aktarmak için ya da belli bir hava oluşturak amacıyla dile getirilirler, hatta bazen sadece, aşktan sözede bilmek için ya da şiire başlangıç yapabilmek amacıyla söylenmektedirler.

Tüm bu olaylarda söz konusu olan nesnelere hakkında çoğu kez ayrıntılı betimlemeler yer almaz. Yani şair, örneğin güllü, menekşeyi ve papatyaı her defasında yeniden okuyucuya ya da dinleyiciye tanıtmaya gereği duymaz. Ancak bu gibi şeylerin dile getirilmesinin özel bir anlamı vardır: bu nesnelere tüm bu kuşakta yer alan şairler için bir anlamı vardır, hatta aşık-şiiri ve kısmende Divan-şiiri için özel bir anlamı vardır.

Dağ-motifi ise özel bir araştırmaya değerdir, çünkü Karacaoğlan'ın bunun için oluşturduğu anlam alanı⁵³ çok geniş ve zengindir. Dağlar, görüldüğü gibi güzelliğinin bir göstergesi olarak algılanır; şayet şairin sevgilisiyle arasına ayrılık girmiş ise, bu ayrılığı dağlar ile açıklar. Dağlar, bazen güzel bir kadının hayalini kurmaya imkan verir; dağlar sempatik gibi görünür, bazen ise koruyucu bir vatanı yansıtabilir⁵⁴. Dağlar, ilgili betimlemelerde, dağlarda yaşayan insanların şikayetlerini dile getiren bir motif olarak yinelenerek⁵⁵ karşımıza çıkar, ve çoğu kez ise dağların sadece isimleri verilir, çünkü bu durumlarda şairin ve dinleyicisinin birleştikleri nokta olarak dağlar en uygun olanı gibidir. Ancak Karacaoğlan'ın şiirlerinde dağlar gibi kısmi aktarımlarının dışında doğa şiirleri olarak adlandırılacak şiirleri yok mudur? Gerçekten de bu gibi şiirlerinin çok az örnekleri vardır.

Kuşkusuz en iyi doğa şiirlerinden biri, "Feslehen Yaylası"⁵⁶ (Basilikumwiese) adlı şiiridir. Şiirin ilk dördüğü şöyledir:

*Dallarda birbirlerine türkü söyler kuşlar;
Feslehenler birbirlerine yakın durur yaylada,
Ardıç, eğrelti ve sümbül
Amber kokusu yayar her yere.*

kurbandır. Sevgili ise çoğu kez ardından koşulan bir av gibi algılanır. Dilsel açıdan ilginç olan kuş ise İspis'dir (Sperber), yani bir çift Atmacadır. Bu ise İtalyanca'dan gelen Sbirro'ya yakındır, Almanca'da ise "avcı kuş- avcı" anlamına gelir ve argoda ise polis memuru anlamında kullanılır. Yunanca'da ise pyrros "rahip mantosu", görünümüne dayanarak verilmiş bir addır. Bkz.: Duden. Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache Bd.5 (1980), s. 2226, s.v. Sbirre.

⁵²Bkz. M.Cumnur'un araştırmaları, aynı yayını.

⁵³Bkz.: Şair, s.v. "Dağ", Kavram indexi.

⁵⁴Bkz.: Hasan Dağı ve Eğri Dağı şiirlerinde. Öztelli, 353 (Şair, s.537) ve Öz. 539 (Şair, s.539).

⁵⁵Bkz.: Öz., 332 IV, 1/2 ve 475 I, 1-4

⁵⁶Bkz.:Öz. 2 (Şair, s. 227-231).

*In Zweigen zwitschern Vögel sich Gesang zu;
dicht steht Basilikum in grüner Wiese
Wachholder, Königskraut und Hyazinthen
verströmen Duft von Ambra auf den Boden*

İkinci kıtada ise *çiğdem* (Krokus) ele alınır, hatta *kekik* (Thymian) da işin içine girer. Ancak şiirin bütününde sadece örneklerle yoğunlaştırılmış hatta bir bitki kalabalığı aktarılır; bu yüzden aktarılmaya çalışılan doğanın çok etkileyici olduğu izlenimi verilmek istenir. Şiirin son kıtası olan üçüncü kıtada Karacaoğlan'ın vurulduğu/aşık olduğu kızlar önplana çıkar. Ancak burada yayla sadece bir fon oluşturmaktadır ve kızlar ise, insan ve doğayı tamamlayan kesitin bir parçasıdır.

Şair, Bursa⁵⁷ üzerine yazdığı o güzel şiirinde de doğa izlenimlerini aktarır. Şair burada sıcak bir yuva bulduğunu söyler ve bu esnada sözkonusu olan soru, şairin gerçekten de burada çok uzun bir zaman ikamet edip etmediğidir. Aslında bir şairin şiirinde kullandığı motifleri şiirleştirebilmek için gerçek hayatında yaşamış olması gerekmez. Tematik sınırlandırma, belli bir tabiat kesitinin aktarılması için gerekli olan bir araçtır.

Buraya kadar ele alınanların sınırları bellidir. Bu, şiirler, çok nadiren sadece başlıklarından hangi konuyu ele aldıklarını ele verirler, yani konu hakkında bir ön bilgi veren başlıklarla oluşturulmaktadır. Aslında bütünlüğü tematik oluşturan ise mısraların oluşumudur. Bu tür şiirlerde, saz-şairlerinin çok zengin örnekler dünyası daha da yoğundur, güzel sanatların etkisi daha da ağırlık kazanır, mozaik bir yapıya sahip olan görüntü ise bütünlüğün içinde anlam ve açıklık kazanır. Ancak doğa betimlemelerinin aktarımında kullanılan araçların geliştirilmesinde bu gibi nakaratların Karacaoğlan'ın şiirinde ya da 16. ve 17. yüzyıl şairleri için yeni bir şey değildir; bu üslubu Öksüz bile kullanmaktaydı.

Daha eski dünyevi az-şairlerinden yeni dönem saz-şairlerine kadar olan tüm dönemlerde, Dadaloğlu'nda olduğu gibi aslında farklı bir doğa anlayışı ya da doğaya yeni bir bakış açısı getirildiği izlenimini taşımamaktayım. Örneğin Dadaloğlu, yazdan sözettiğinde, knuyu çok geniş bir anlam içerisinde ele almaktadır, ancak ayrıntılı gözlemleri geleneksel sınırlar içerisinde kahr, ve sonuncu mısrada bu mücadeleci adamın gözleride bülbülün şarkısıyla/ötüşüyle gözyaşlarıyla dolar. Şair tarafından çok tercih edilen Binboğa yöresi, uzun bir şiirde kuşların yuvalarını yaptığı ve çok sığ bir bitki örtüsüne sahip verimli bir yöredir, ancak methiye türü şiirde şairin kendi kendini övmesiyle son bulur: "*Ne pek medhettim*"⁵⁸ (Wie sehr habe ich gelobt). Aynı şekilde Kuloğlu da doğaya

⁵⁷Bkz.: Öz. 452 (Şair, s.565).

⁵⁸Bkz. Öztelli, *Üç kahraman, Şair*, İstanbul, 1979, s.256 ve 257.

öncü veren uzun bir şiir sunar⁵⁹. onda ise sözkonusu olan Cezair'dir. Sonuçta ortaya konulan ise örneğin Anadolu, İran, Hindistan ve Yemen gibi diğer bir çok ülkenin övgüye dahil edilmesidir. Bu gibi katalogvari sıralamalar, Karacaoğlan'da⁶⁰ da yer alan ve bir bakıma retorik üslubun (yorumsal) katmanlarıdır. Fazla bir önem taşımazlar. Sunulmaya çalışılan *Yemen-motifi (topos)** ise aşık -şiirilerinin çok ilginç bir olgusudur ve bir bakıma Osm.anlı'mız güner Arabistan'daki fetih denemelerinin ışığı altında incelenebilir, çünkü "Yemen" adı çok kullanılmaktadır. Bu güney Arabistan'ın büyük bölgesi hakkında saz-şairlerinin şiirlerinde yer alan açıklayıcı bir bilgiyle bugüne kadar karşılaşmadım. Buna rağmen bu kuşağın içinde coğrafi tanımlar yer alır, en azından belirli motiflerle bazı klişeleri aktarma ve bunları şekilsel olarak kaynaştırma amacıyla⁶¹.

Bu dönemin dünyevi şairlerinde doğa, belli bir işlev içerisinde, yani insanın yüzünü dünyaya çevirmesi anlamında aktarılır. Örneğin, Aşık Ömer'de Gevheri'deki⁶² ve diğerlerindeki gibi örnekler vardır. Bu şekilde aktarılan doğanın işlevine özgü olan şey, yukarıda da değinilen iemanın metin için tamamen belirleyici olmasıdır. Çoğu zaman giriş bölümünde doğayla ilgili sözler söylenmektedir, bazen ise doğa sevgi-aşk teması için bir giriş işlevini üstlenir. Bu durum ise bütün metnin zorunlu olarak doğa olgusuna bağlanmasına yol açar.

Bazı şairler, şüphesiz kendi dünyaya bakış açılarından dolayı bazı özel doğa motiflerine ilgi gösterirler. Örneğin Dadaloğlu dağları sever ve bu duruma şiirlerinde çok rastlarız. Çoğunlukla yaylalar (Almen), yaz aylarındaki yaşantının çok sık anlatıldığı bir betimleme ile ele alınır. Ancak bu betimleme genellikle sıradan bir anlatım çizgisini taşır. Örneğin kişiye özgü olan süt sağmayla, tereyağının yapılışıyla, yünün üretilmesiyle ve gerçek kırsal yaşamla ilgili bilgiler verilmez. Dadaloğlu⁶³ mısralarında yaylalar hakkında konuşurken. *1.ağaçlarla dolu, 2. çimlerle yeşermiş, 3. karlı ve yamaçlarla dolu olduklarını* söyler ve tüm bunlarla anlatmak istediği ise, baharda eriyen karsuyuyla daha derin kesitlerin oluştuğudur.

⁵⁹Bkz. Öztelli: 1.c., s.286.

⁶⁰ Bkz. Şair, İndex: *Coğrafi terimler*.

* Çevirenin Notu: Topos (Alm. Topos, Yun. yer anl.) Retorik alana ait olup, Avrupa edebiyatında kendini gösteren klişeler (düşünce- ve anlatım kalıpları). Ortaçağ Latin edebiyatı aracılığıyla geçmiş ve 18. yy. a kadar üsluplarda yer eden kalıplar, imajlar, motifler halinde etkilerini sürdürmüştür.

⁶¹ Bununla ilgili diğer kaynaklar için bkz.: Şair, s.v. "*şekilsel kavramlar*".

⁶²Bkz.: Şair, s.223 ve 332.

⁶³Bkz.: Öztelli; *Üç Kahraman...*, s.254.

Diğer yandan Dadaloğlu'nda hiçbir mevsim değişikliği belirtilmeden, Erciyes'i "Sıradağların Piri"⁶⁴ (Pir der umgehenden Berge) olarak adlandırdığını görmekteyiz ve dağların Sultan'a ait olmadıklarını, aksine üzerinde ikamet eden insanlar ait olduklarını vurgulamaya çalıştığını görmekteyiz⁶⁵. Ancak, insanın görsel olarak yüzünü döndüğü, yani kendi hayatı hakkında bir bakış açısı oluşturan bir doğa değildir aktarılan bu doğa.

Ruhsati⁶⁶ ise, bahar, açan çiçekler ve aşık olduğu serpilgen genç kızlar hakkındaki şiirlerinde ilginç ifadeler kullanmaktadır:

Beni görüp yaşlandın mı yaylalar

Als ihr mich gesehen, wolltet ihr euch nicht über mich breiten?

Kederini ise artık sadece tersine dönmüş bir dünyayla dile getirilebilmektedir. Yaylada huzuru bulamaz, aksine kendini o kadar kötü hissetmektedir ki, yaylalar bile bunun farkına varmak zorundadırlar, yani çektiği acıdan dolayı ona kanat germelidirler, şayet kalpleri varsa... Bir bakıma aşk-sancısı yüzünden oluşturulmuş ölümün çok hoş bir retorik varyasyondur.

Sonuç olarak aşık-şiirlerindeki doğa betimlemelerini yeniden özetleyelim. Dindar şairler, dünyayı işlevselleştirmişlerdir, hatta doğal olayları Allah'ı övmek amacıyla ya da dini öğretiyi aktarmak amacıyla yansıtmaya çalışmışlardır. Bu esnada bazı şiirlerde doğanın kurtuluşu temsil ettiği için ele alındığı görülmüştür. Dünyevi şairlerde ise doğanın algılanışı baştan itibaren ortadadır; doğa betimlemesiyle belli bir ruhsal duruma dayalı olarak, acı, keder, dert ya da aşk, güzellik ve talih gibi hisler arasındaki analogi yansıtılır.

Gerçektende bu anlamda, saz-şairlerinin, doğayı sadece görüntüsü itibariyle ele aldıklarını ifade ettikleri çok seyrek. Çoğu zaman doğanın kendisi, doğa ötesi bir şeyi anlatabilmek amacıyla bir araç olarak kullanılır. Bu türün içerisindeki karmaşık imgelem dünyası ise sadece doğanın içinde barındırdığı imgelerle açıklanabilir gibidir. Çoğu aşığın, sadece bu alanda etkili oldukları ve halende olmaya çalıştıklarını varsayacak olursak, ve bu arada bu tutumun yöresel bir karakter taşımadığını da gözönünde bulunduracak olursak, kırsal yerleşim bölgelerinde bu tavrın çok doğal olduğu ve buralarda varlığını sürdürdüğü konusunda ikna olunabilir.

Bu gibi şiirleri için örneğin doğayı konuşurmak gibi estetik yansımalara gerek yoktur. Doğa, canlı nesnelerin dünyası olarak her şairin gözleri önündedir. Şiirde ise önemli olan doğa izlenimini veren görüntüler değildir, aksine örneğin bahar, keder ve özlem gibi hisleri dile getiren edebi şekillerin kullanımudur. Bu

⁶⁴Bkz.: Öztelli, *Üç Kahraman...*, s.259.

⁶⁵Bkz.: a.g.y., s.202

⁶⁶Boratav ve Fıratlı, l.c., s.185.

yüzden aşık için "açık havaya çıkıp, doğaya bakmak, kendini bulmak, kendini doğaya adamak" için belli bir neden yoktur. "Açık havaya çıkan" (transcensus)⁶⁷ için çıplak toprak doğaya dönüşür,ve doğa insan ile olan ilişkisi içinde yaratıcı olgular doğrultusunda algılanır. .

Doğanın imgesel karakteri bu şiir için bir temel olgudur. Böylece şiirde, renkli bir motif dünyasını biraraya getirebilmek için çok zengin imkanlar sunar. Örnek alınan dünyada her doğaçlamaya yönelik kullanım ele alınan konuya bir görünüm kazandırır. Bu durum şiirin mısralarında sabit tutulur, çünkü sözkonusu olan aynı malzemenin bir çeşiti ve kombinasyonudur. Dilsel farklılıklar bu örneklerdeki doğa temasının işlenişinden değil, retorik açıdan ele alınış üsluplarıyla değerlendirilebilir. Aşık-şiirindeki doğa betimlemesinin setetik bütünlüğü, Avrupa'daki durumla karşılaştırıldığında, burjuva öncesidir. Doğa yaşantısı, doğa hissinin vansıtlışı ya da doğanın gerçeğe uygun betimlenişi, hatta bu tür şiirdeki doğanın kendi estetik sınırları doğrultusunda bir betimleme yoktur ve beklenemezde. Bu bağlamda, "Gerçekçilik" (Realismus)ve "Doğalcılık" (Naturalismus) gibi kavramlar ise aşık- şiirinin üslubunu karakterize etmede çok özenle kullanılmalıdır⁶⁸.

⁶⁷Bkz.: J. Bitter I.c., s.6.

⁶⁸Bkz.. Boratav ve Fıratlı; I.c., s.10. Her ikisi de, "doğanın gerçek anlatımında kişisel betimlemelerden" sözletmektedirler.