



Kültür

Journal of Cultural Studies

Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2651-3145

Yıl: 2020 Sayı: 5 | dergipark.gov.tr/kulturder



Ali KARAHAN
Ayşe SEZER
Ayşe UĞURELİ
Berkant ÖRKÜN
Cansu İRMAK
Cem KESER
Duygu ÖZAKIN
Faizullah QADERİ
Kadri H. YILMAZ
Kemal BAYKAL
Merve ÇALIK
Mustafa ÖNER
Semih ZEKA
Zafer ÖNLER
Zeynep Nur TİRYAKİ



KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Journal of Cultural Studies

ISSN: 2651-3145 / e-ISSN: 2687-5241

Yıl/Year: 3, Sayı/Issue: 5
(Haziran/June, 2020)

Sahibi/Owner

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU

Editör/Editor

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)

Editör Yardımcıları/Co-Editors

Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Alfina SIBGATULLİNA (Rusya Bilimler Akademisi-Rusya)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Almas ŞEYHULOV (Başkurt Devlet Üniversitesi-Rusya)
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Ahmet Yesevi Üniversitesi-Kazakistan)
Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Günay KARAAĞAÇ (Ardahan Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Milli İlimler Akademisi-Azerbaycan)
Prof. Dr. Suzan CANHASİ (Priştine Üniversitesi-Kosova)
Doç. Dr. Galina MIŞKİNIENE (Vilnius Üniversitesi-Litvanya)

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (Priştine Üniversitesi-Kosova)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ahmet KESKİN (Samsun Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Arya ARYAN (Tubingen Üniversitesi-Almanya)
Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Curtis RUNSTEDLER (Tubingen Üniversitesi-Almanya)
Dr. Elsev BRİNA LOPAR (Prizren Üniversitesi-Kosova)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)

İndeks Sorumlusu/Person in Charge of Indexing

Dr. Mustafa DİNÇ

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

Dr. Sercan H. BAĞLAMA

Dr. Gülçin OKTAY

Redaksiyon/Redaction

Samet DOYKUN

Baskı/Print

Universal Copy Center
Karadeniz Teknik Üniversitesi
Kanuni Kampüsü-Trabzon

İletişim/Contact:

<https://dergipark.gov.tr/kulturder>

<http://tokuad.org.tr/kad-dergisi>

kulturarastirmalaridergisi@gmail.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Çanakkale

mehmetaliyolcu@gmail.com / 0505-5715444

İndeks Listesi/Index List

MLA, DRJI, ICI, ESJI, SIS, Asos İndeks, Cite Factor, Research Bib

Modern
Language
Association

MLA



INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org



Scientific Indexing Services

ASOS
İndeks



CiteFactor
Academic Scientific Journals



RESEARCHBIB
ACADEMIC RESOURCE INDEX



Kültür Araştırmaları Dergisi, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere üçer aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Kültür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Kültür Araştırmaları Dergisi'ne aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili, Türkçe ve İngilizcedir. Dergide yayınlanan her makalede okuyuculara, gayri ticari olmak koşuluyla okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, basma, arama ya da tam metinlerine bağlantı yapma izni verilmektedir. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Kültür Araştırmaları Dergisi, “yayın etiği”, “araştırma etiği” ve “yasal/özel izin belgesi alınması” ile ilgili uluslararası kurallara uymaktadır.



Kültür Araştırmaları Dergisi, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği'nin maddi ve teknik desteğiyle basılmaktadır.



Bu Sayının Hakemleri/Referees of this Issue:

- Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI (İstanbul Medeniyet Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Baki ASİLTÜRK (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Cumhuri ASLAN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Hatice ŞİRİN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi-Türkiye)
Prof. Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Canan SEVİNÇ (Necmettin Erbakan Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Emel KOŞAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ertan ENGİN (Necmettin Erbakan Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. F. Hakan ÖZKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Hüseyin DURGUT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Murat ŞENGÜL (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Oktay YİVLİ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Onur DURSUN (Çukurova Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Ömer SOLAK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Ege Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Recep TEK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ahmet Turan TÜRK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Bahtiyar ASLAN (Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Berna AYAZ (Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Ebubekir Sıddık ŞAHİN (Ankara Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Hatem TÜRK (Giresun Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Kadri H. YILMAZ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mehmet ALTUNMERAL (Bartın Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Özgür KIYÇAK (Kafkas Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Seçil ÖZDEMİR METLİOĞLU (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Süleyman FİDAN (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)
Dr. Tuncay BOLAT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)

İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Semih ZEKA**.....1
Selim İleri'nin “Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili” Adlı Romanı Üzeri-
ne Bir İnceleme
An Analysis on Selim İleri's “Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili”
- Ali KARAHAN**.....27
Manifestik Bir Metin Olarak “Radyoda Hisar Saati”
“Hisar Time on Radio” As Manifest Text
- Duygu ÖZAKIN**.....43
Thanatopolitika ve Danse Macabre: Andrey Platonov'un *Can* Adlı Ese-
rinde Ölümün Siyasallaşması
*Thanatopolitics and Danse Macabre: Politicization of Death in Andrey Plato-
nov's Dzhana*
- Zeynep Nur TİRYAKİ**.....70
Ömer Seyfettin'in “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarar” Hikâyelerinde Mizahi
Unsurlar ve Ahlaki Bir Değer Olarak Namus
*Humorous Factors and Honor as a Moral Value in Omar Seyfeddin's “High He-
els” and “Chorus” Stories*
- Cem KESER**.....89
Roman Dilini Sinemaya Yaklaştıran Gizli Aktör: Edimsözler
The Hidden Actor Which Approximate Novel Language to Cinema: Illocutions
- Faizullah QADERİ**.....112
Burhâneddîn-i Belhî'nin Mesnevi ve Kasidelerinde Zaman ve Mekân
Time and Place in the Miscellany and Mathnawi of Burhâneddîn Balkhi
- Kadri Hüsnü YILMAZ**.....128
Seyyid'in Manzum Menâsik-i Haccı ve Menâzilnâmesi ile Neşredilmiş
Menazilnâmeler Arasında Menziller Bakımından Bir Mukayese Çalış-
ması
*Poetic Hadj Missions and Pilgrimage of Seyyid and A Comparison Study
Between Some Published Pilgrimages In Terms of Ranges*

Mustafa ÖNER	170
XIX. Asırda Yeni Dil ve Çok Anlamlılık <i>New Language and Polysemy in the XIXth Century</i>	
Cansu İRMAK, Ayşe SEZER, Berkant ÖRKÜN	184
Arkaik Yolculuğun Yeniden Üretilmesi Bağlamında “İyi Biri” Filmi <i>In the Context of Reproduction of the Archaic Journey; “İyi Biri” Movie</i>	
Zafer ÖNLER	213
Van’da Kose Oyunu <i>Kose Play in Van Province</i>	
Ayşe UĞURELİ	221
Dede Korkut Kitabı’nda İktidar ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi Bağla- mında Bayındır Han <i>Bayindir Khan in the Context of Government and Gender in the Book of Dede Korkut</i>	
Merve ÇALIK, Kemal Cem BAYKAL	241
Habertürk, Sabah ve Birgün Gazetelerindeki Suriyeli Mülteci Haberle- rinin Eleştirel Söylem Çözümlemesi <i>Critical Discourse Analysis of Syrian Refugee News in the Habertürk, Sabah and Birgün Newspapers</i>	
Dergi Yayın İlkeleri	263

Saygıdeğer okurlar,

12 araştırma makalesi içeren Kültür Araştırmaları Dergisi'nin 5. sayısı ile yeniden karşınızdayız. Bu sayımızda modern edebiyat incelemeleri, klasik edebiyat, dil çalışmaları, folklor ve medya ile ilgili yazılar ağırlıklı olarak yer almaktadır. Keyifle okuyacağınızı umuyoruz.

Bu sayımızda daha önce duyurduğumuz üzere DOI numarası kullanmaya başladık. Yine dergimizin web sayfasında birtakım düzenlemeler ve yenilikler yaptık. Çeşitli indekslere başvurularımız devam etmektedir. Malum pandemi sürecinde dergi yayıncılığını zor koşullar altında gerçekleştiriyoruz ama bugünlerin de geçeceğine inancımız tamdır. Akademik platformlarda genç meslektaşlarımızın, lisansüstü öğrencilerimizin sesi olmaya devam edeceğiz.

Bu sayıda makalesi olan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz. Kültür Araştırmaları Dergisi'nin 5. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Eylül 2020'de yayınlanacak olan 6. sayıda buluşmak dileğiyle...

Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU

Editör

SELİM İLERİ’NİN “ELİMDE VİYOLETLER/BEKLENEN SEVGİLİ” ADLI ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Analysis On Selim İleri’s “Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili”

Semih ZEKA*

ÖZET

Selim İleri, son dönem Türk edebiyatının önemli isimlerinden biridir. O, romanın yanında şiir, hikâye, deneme, anı ve inceleme türlerinde de eserler verir. Romancı yönü daha fazla bilinen Selim İleri’nin 2018 yılında yayımlanan romanın adı “Elimde Viyoletler / Beklenen Sevgili”dir. Bu çalışma, yazarın bu romanı üzerine zaman, İstanbul ve Türkiye cumhuriyetinin ilk yılları bağlamında bir incelemeyi kapsamaktadır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Henri Bergson’un zaman görüşünün romana yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu noktada öncelikle Henri Bergson’un zaman anlayışı açıklanmış ardından da bu anlayışın romanda bireysel ve toplumsal boyutta yansımaları incelenmiştir. Son olarak Bergson’un zaman anlayışı ile ilintili olması nedeniyle müziğin romandaki işlevi ve geçmişi yok kabul eden zihniyetin ardındaki fikri yapı irdelenmiştir. Bu çalışmanın “İstanbul’a dair Tespitler” başlıklı ikinci bölümünde kimi yerleşim yerleri, Terkos Gölü, Bonmarşe mağazası, gayrimüslimler, kadın kıyafeti, kozmetik ürünler, bitkiler, şerbet ve reçeller bağlamında 1940’lı yılların İstanbul’u üzerinde durulmuştur. “Cumhuriyetin İlk Yılları” başlığı altında ise 1930’lu yılların değişen Türkiye’sinin görünümü, Mersin’deki bir düğün bağlamında verilirken İstanbul’da bir üniversite öğrencisi genç kadının algılanış şekline de değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Selim İleri, Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili, Bergson, Roman, Edebiyat.

ABSTRACT

Selim İleri is one of the most important names in recent Turkish literature. In addition to the novel, he also creates works in the fields of poetry, story, essay, memory and analysis. The name of the novel published in 2018 of Selim İleri, whose novelist direction is more known, is “Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili”. This study covers a review of this novel of the author in the context of time, İstanbul and the early years of the Turkish Republic. The study consists of three parts. In the first part, the reflection of Bergson’s conception of time on the novel is emphasized. At this point, Bergson’s conception of time was firstly explained. Then, the

* Dr. Öğr. Üyesi. Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü-Kayseri. E-posta: zekasemih@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0003-2319-5229.

reflection of this conception in the novel on an individual and social scale was examined. Finally, because they are associated with Bergson's conception of time, the function of music and the intellectual structure behind the mentality that ignores the past in the novel are examined. In the second part of this study titled "Determinations about İstanbul", İstanbul of the 1940s was discussed in the context of some settlements of İstanbul, Terkos Lake, Bonmarşe store, non-Muslims, women's clothing, cosmetics, plants, sherbet and jams. Under the title of "The First Years of the Republic", the view of the changing Turkey in 1930s is given in the context of a wedding in Mersin. The way of perception of a university student young woman in İstanbul was also mentioned.

Key Words: Selim İleri, Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili, Bergson, Novel, Literature.

Giriş

Selim İleri, "Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili" adlı romanını mektuplar üzerinden oluşturur. Mektupları yazan ile mektupların gönderildiği kişi aynı insandır: Şefkati. Mektupları yazanın, Şefkati'ye yazmış olduğu bir mektubunda çalıştığı basımevinin müdürü Sami Bey'in kendisine hitabını şu şekilde aktarır: "Şefkati Bey! Şefkati Bey! Biz bugün nerede yaşıyoruz? Başımızda hangi rüzgârlar esiyor? Sen evvelâ onu söyle!" (İleri, 2018: 114). Mektubu yazan ile mektubu alanın aynı kişi olduğuna dair bir başka ipucu, mektubu yazanın, "Kader arkadaşım Şefkati" (İleri, 2018: 173) hitabıyla başladığı mektubunda çalıştığı basımevinde iş arkadaşlarından Hikmet'e basımevinin idaresi hakkındaki sözlerinden dolayı amiri Sami Bey tarafından suçlanmasını anlattığı şu ifadeleridir: "Sözümün gerisini getiremedim; susturdu, lakırdılarımı ağızıma tıktı: 'Hikmet'i yoldan çıkarmaya çalıştığını nihayet kabul ediyorsunuz Bay Şefkati!'" (İleri, 2018: 174).

Şefkati, mektupların muhatabı olduğu gibi onların yazarıdır da. Mektubu yazan, mektubu okuyana şu şekilde bir ifadede bulunur: "Sana gelince -seni tanımaz mıyım?-, sevgi ve şefkat görmedin, ben yaştasın, hayat beklediğin sadece fenalık, sebepsiz fenalık, her dakika, her saniye korkularla yaşıyorsun" (İleri, 2018: 221). Burada mektubu yazan ile onu alan kişinin aynı yaşta olduğu fark edilir. Bir başka mektupta ise mektubu yazan, muhatabına şu şekilde duygularını belirtir: "Bu son mektubumu yırtarak yahut yakarak-ötekilerini ne yaptın, altmış yıl boyunca yazdıklarımı?-işin içinden çıkacağını sıyrılabacağını düşünüyorsan fena halde aldanırsın!" (İleri, 2018: 228). Burada mektubu yazanın altmış yıldır -emekliliği yaklaşıp bir memur olduğu düşünülürse- hemen hemen doğduğundan beri kendi kendisine mektup yazdığı çıkarılabilir.

Bergson, fikirlerden her birinin organizmadaki hücreler gibi yaşadığını, benliğin halini değiştiren her şeyin, onları da değiştirdiğini vurgular. Bununla birlikte hücre, organizmanın belli bir noktasını kaplarken fikir, benliğin tamamını kaplar. Buradan hareketle, fikirler ile bilinç hallerinin kaynaşması gerekir. Ne var ki bu fikirlerin bir kısmı, bilincin üzerinde yer alır. Böylece benliğin derin tabakalarından uzaklaştıkça bilinç halleri de nicelik çokluğuna uğrar ve bir cinsten mekânda yer alır hale gelir (Sunar, 1970: 61). Bergson, benliğin dış dünya ile temasta olan yüzünün altı incelendiği takdirde birçok düşüncenin kaynaşmış hali ile karşılaşmanın mümkün olduğunu belirtir. Bunun yanında o, bu kaynaşmış fikirlerin dağılması halinde mantığa aykırı şekiller olarak birbirlerinden ayrıldıklarının altını çizer. Bunu Cavit Sunar şu şekilde açıklar:

“Dikkat edilecek nokta şudur: bir sembol olan bircinsten sürenin altında anlari birbiri içine giren gerçek süre, şuurun sayıya ait çokluk gösteren halleri altında nitelik çokluğu halleri, belirli ‘Ben’in altında ard arda gelişleri birbirleri içinde kaynayan bir ‘Ben’ vardır. Fakat çoğu zaman biz bu ‘Ben’in bircinsten mekâna yankılanmış gölgesinden ibaret olan dış ‘Ben’e sarılıyoruz. Buna sebep de bizim her şeyi daima ayırma alışkanlığımızdır. Bu yüzden realite yerine onun sembolü konmuş oluyor ve realite bu sembol arasından görünüyor. Gerçekte de bu sembol olan ‘Ben’, gerek sosyal hayatın, gerek dil’in zorunluklarına çok elverişli bulunuyor” (Sunar, 1970: 61).

Selim İleri'nin Elimde Violeler/Beklenen Sevgili adlı romanında başımevinde düzeltmen olarak çalışan Şefkati kişiliğinin “gerçek benlik” ve “sembol benlik” olarak ikiye bölündüğü söylenebilir. Mektupları yazan ve zamanı Bergson'un süre anlayışı ile örtüşecek bir şekilde parçalanamaz bir akış halinde algılayan Şefkati'nin “gerçek benlik”idir. “Sosyal hayatın” ve “dil'in zorunluklarına” daha elverişli bir hal sergileyen ise Şefkati'nin “sembol benlik”idir. 1949 yazı ile 1950 kışı arasında gerçekleşen olayların anlatıldığı Elimde Violeler/Beklenen Sevgili adlı romanın ele alındığı bu çalışmada Şefkati'nin mektupları yazan yönü “gerçek benlik”, mektupları alan yönü “sembol benlik” olarak nitelendirilirken Bergson'un süre anlayışı, bu anlayışın bireysel ve toplumsal bağlamda romana yansımaları, 20. yüzyıl başı İstanbul'u ve Türkiye'si üzerinde durulmuştur.

1. Bergson'un Zaman Görüşünün Yansımaları

1.1. Bergson Felsefesinde Zaman

Bergson'a göre mekân üzerinden algılanan zaman, uydurulmuş ve matematiksel bir zamandır. Evrenin en açık unsuru olarak süre ise sadece

sezgi ile kavranabilir. Ona göre süre ve bellek devamlı bir oluş ve büyüme halindedir ve anılar, şimdide birikir. Böylece dünün bilinci, bugünün içinde varlığını devam ettirir. Süre, iç içe geçme ve kaynaşmayı önceler. Bu halyle sonra gelen, varlığını kendisinden önce gelen ile açıklayabilir (Sofuoğlu, 2004: 67-68). Bununla birlikte etkin olan şimdidir; çünkü hatıraların canlandığı “an”, şimdidedir. Şimdinin, geleceği şekillendirme görevi de söz konusudur (Deveci, 2011: 717).

Bergson, iki çeşit sürenin birey tarafından algılandığını belirtir. Bunlardan birincisi saf süre, ikincisi ise içine mekân fikrinin sokulduğu süredir. Bireyin bilinç durumlarının şimdi ile önceki haller arasında herhangi bir ayırım yapmadan kendini özgürce yaşamaya bıraktığı zamanlarda oluşan ard arda geliş, “saf süre”yi oluşturur. Deleuze’nin ifadesi ile “saf süre bize dışsallığa sahip olmayan, tümüyle içsel bir ardışıklık (...) sunar” (Deleuze, 2014: 77). Bu noktada birey, önceki durumları anımsadığı anda onları birbiriyle iç içe girip kaynaşan bir melodinin notalarını anımsar gibi anımsar. Bunu Bergson şu şekilde ifade eder:

“(...) Yelkovan ve rakkasın benim dışımda, mekânda tek bir duruşu vardır, çünkü geçmiş duruşlardan hiçbir şey kalmıyordur. Halbuki benim içimde gerçek süreye karşılık olan bir kaynaşma süreci yahut da şuur olgularının kaynaşmaları devam edip gidiyor. Bu tarzda sürüp gittiğim içindir ki rakkasın hem geçmişteki, hem de bu andaki sallanmalarını aynı zamanda tasavvur ediyorum. (...)” (Bergson, 1950: 108-109).

Bergson, insanların mekân fikriyle yoğrulmaları dolayısı ile bilinç hallerini “iç içe” değil, “yan yana” sıralamaya eğilimli olduklarını belirtir. Böylece birey, zamanı mekân ile ifade etmeye yönelir ve ard arda geliş sürekli bir çizgi veya parçaları iç içe girmemiş fakat sadece birbirine değen bir zincir gibi algılar. Bu halkaları birbirine değen zincir, bir “önce ve sonra” algısını beraberinde getirir (Sunar, 1970: 57).

Bergson’un zamanı yaratıcı ve kartopu gibi geçmişi ile birlikte yol alan, parçalanmaz bir süre olarak kabul ettiğini belirten Cavit Sunar, onun süre anlayışını şu şekilde açıklar: “Ona göre zaman, mekânlaştırılıp bağlanamayan, her an farklı oluşlarla beliren bir değişme ve gelişme, durmadan yeniye ve bilinmeze giden bir hareket, durmadan akan bir oluş ve dolayısıyla niceliğe gelmez bir nitelik, orijinal bir kaynaşma, serbest bir organizasyon, durmadan yeni tecelliler gösteren ve dolayısıyla hiçbir suretle ve hiçbir kanunla önceden belirtilmesine imkân olmayan bir yaratmadır” (Sunar, 1970: 63).

1.2. Bireysel bağlamda Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili’de Geçmiş, Bugün ve Gelecek

Şefkati’nin gerçek benliği, hâlihazırdaki varlık ya da durumlardan hareketle geçmişe gider. Yazın sıcaklığın fazlalığından çeşmelerde sular kesilmiş ve o, kuyu suyu ile bahçesindeki yaseminleri sulamıştır: “Kuyu suyuyla -zararı dokunur diye pek korkmuştum- suladığım yasemen, yangınlı gecelerde rayihasını salarak beni mükâfatlandırdı” (İleri, 2018: 10). Hâlihazırdaki yasemin, onu geçmişe götürür ve ona geçmişte yaseminlerin kurutulup çamaşırların arasına serildiğini hatırlatır: “Vaktiyle bunlar kurutulur, çamaşırların arasına serilirdi” (İleri, 2018: 10). Yazar, mektubu yazan gerçek benliğin hâlihazırdaki yaseminleri idrakini etkileyen geçmiş yaşantısını devreye sokar: “Narin yasemenlerin insafsızca kopartılmasına tahammül edemez, itirazımı kimselere dinlemediğim için bir köşeye çekilir, kendi kendime ağlardım” (İleri, 2018: 10). Bu noktada hâlihazırdaki yasemin, geçmişi canlandırırken geçmiş tecrübeler, hâlihazırdaki yaseminin algılanışını belirler.

Geçmiş, gerçek benliğin yasemin çiçeğine bakışını belirlediği gibi yaşam şeklinin de sınırlarını çizer. O, hiç evlenmemiştir; çünkü aldığı terbiye evleneceği kadına iyi bir eş, çocuklarına hayırlı ve fedakâr bir baba olmayacak ve borç içinde bir hayata mahkûm kalacak ise evlenmemesini zorunlu kılar. Neden evlenmediğini soran insanlara dair düşüncesinde bunu şu şekilde yansıtır: “Kendi hallerine bakmazlar; onlar gibi gırtlığımıza kadar borç içinde yaşamak, zevceme iyi bir eş, evlâtlarıma, çoluğuma çocuğuma hayırlı, fedakâr bir baba olamamak aldığım terbiyeye uygun değildir” (İleri, 2018: 11). Gerçek benlik, hâlihazırdaki yaşamının geçmişte aldığı terbiyenin bir tezahürü olduğunun farkındadır: “Feraset Bacı bile dengi dengine derdi. Biz bu terbiyeyle yetiştik” (İleri, 2018: 11).

Bergson felsefesinde bugünü yaşayan bireyin zihninde geçmiş yaşantılar varlığını devam ettirir. Bunun içindir ki gerçek benliğin yazdan kalma bir günü idrak edişinde geçmişin tesiri sezilir: “Yazdan kalma günlerin tadı başkadır. Kim bilir kaç sene evveldi, sonbahar ilerlemişken ailecek Çamlıca’ya gitmiştik. Güneş ısıttıkça ısıtıyor, ben çocuktum, terlemiştim. Annem sırtıma babamın mendilini yerleştirirken ‘Yazdan kalma bir gün’ demişti, hiç unutmam. Unutmak şöyle dursun, sık sık aklıma gelir; kır gezintimizi, çocukluğumu, terli fanilamı yâdederim” (İleri, 2018: 30). Burada geçmişte “yazdan kalma bir günde” yaşananların, bugünün “yazdan kalma bir günün”ün idrakinde hala varlığını devam ettirdiği görülür.

Gerçek benlik, Bergson’un düzeltmelerini yaptığı eserinde geçen “yaksak yemiş” ifadesinden hareketle Saliha Reşat Hanım’ın mütareke yılların-

da tefrika edilen “Günahkâr Meyva” adlı eserine ulaşır. Gerçek benlik, sözünü ettiği romanda geçenleri ve romanın başkişisi “Yuana”yı hatırlamasından hareketle Bergson’un hafıza ile ilgili kanaatini paylaşır: “Görüyorsun, hafızamızda her şeyin capcanlı kaldığını, yaşadığını ileri süren feylesof haklıdır. Tek satırını hatırlamadığımı zannettiğim *Günahkâr Meyva* işte adım adım yaklaşıyor ve canlanıyor” (İleri, 2018: 47).

Geçmiş, gerçek benliğin şu anında etkisini devam ettirir. “Bundan başka, şahsî hayatlarımız da dünkü, evvelki günkü, seneler evvelki talih-sizlikleri bir arada barındırıyor ve idrak ediyor. Demek ki hayatımızın talih-sizlikleri de geçmemiştir, bitmemiştir” (İleri, 2018: 78). Buna örnek olarak gerçek benlik, Amerika’da Mae West isimli bir sinema oyuncusunun kartpostalını kendisine para karşılığında gösteren Aventüriye Feridun’a olan duygusunu örnek verir. Her ne kadar Feridun’a öfkelenmese de yüreğinde yaranın sızladığını belirten gerçek benlik, Feridun’u affetmiş olsa da onun ölüm haberini duysa bile kalbindeki yaranın devam edeceğinin altını çizer.

Gerçek benliğin geçmişi didiklemesi bugününe yansır. “Hep mücadele. Hep tatsız, gamlı hatıraları didikleme. Mâziyi destekçe, niçin böyle oldu, niçin başka türlü olmadı kavgası. Pişmanlıklar boğazıma sarılıyor. Şefkati, bazen nefes alamıyorum” (İleri, 2018: 69-70) diyen gerçek benlik, İstanbul’un işgal yıllarındaki halini, içinde bulunduğu yaşam mücadelesini düşünür: Akşam Telgrafı’nda karın tokluğuna işe alınışı, Avrupa’da tahsile gitme hayallerinin gerçekleşmeyişi ama çoğu zaman hayalen Avrupa’nın sokaklarını, bulvarlarını arşınlayışı, gazete ve dergiler arasında kaderinin “birtakım sefil adamların” kararlarına bağlı olduğu zamanlar, matbaalar-daki veremli çocukların hali ve en nihayetinde küçük bir devlet memuru olarak basımevinde çalışmaya başlaması. Geçmişe dair bu düşünceler, geçmişte yaşadığı sıkıntılarla hâlihazırda küçük bir devlet memuru olması arasında var olan devamlılığı ön plana çıkarır.

Çocukken Çamlıca’ya yaptıkları gezide gördüğü tırtılı evine getirmesine babasının izin vermemesi, Feraset Bacı’nın yaseminleri “intikam alırcasına” koparması, onun zihninde hala canlıdır ve bu, onun ruhunu boğar. “Biliyorum: Ondan kurtulmam lâzım. Buna benzer nice hatıra! Her biri ruhumu boğmaya çalışıyor. Yasemenlerin yolunuşunu nasıl unutturum!” (İleri, 2018: 66) diyen gerçek benliğin yaşamının en sıradan halinde dahi geçmiş ile şimdinin iç içe haline tanık olunur. Gerçek benlik, “mâziyi yâdetmek için” (2018: 89) Ankara Caddesi’nde dolaşmaya çıkar. Kanaat Kitabevi’nin camekânında bir yemek kitabı görür. Kitabın sayfalarını karıştıran gerçek benlik, o anda geçmişi hâlihazıra getirir ve iki zaman dilimi iç içe hale gelir:

“Basımevinde –eskiden sahife dediğimiz– sayfalarına gizlice şöyle bir göz attım. Sahan pizolası dikkatimi çekti ve hakikaten kolay yapılı bir yemek gibi geldi. Feraset Bacı pek güzel yapardı. Ama o ‘Sahan pizolası’ demez, ‘Sahanda pizola’ derdi, annem de. Kalaycı gelir, ikide birde sahanlar, tencereler, kap kacak kalaylatılırdı. Düdüklü tencere tabii o zamanlar yoktu” (İleri, 2018: 90).

Bergson’un süre anlayışında, geçmiş ve şimdi bir araya gelmek suretiyle geleceği şekillendirici mahiyet kazanır. Bunu Nurettin Topçu şu şekilde ifade eder: “Ruhta bütün unsurlar birbirine karışırlar. Namütenahi titreşimler halinde birbirlerinin içerisinde erirler. Mazi ile hal daima beraber bulunur; her ikisi de ilerleyerek kabarrır ve istikbali hazırlar” (Topçu, 1998: 47). Çamlıca’da babasının bir tırtılı eve götürmesine izin vermemesinden söz eden gerçek benlik, bunun hemen ardından “Mâzideki gibi, sonra da, hayatımın acılarla dolup taşacağını o gün keşfetmeliydim. Çocukluğun safiyetiyle düşünememiş olmalıyım” (İleri, 2018: 33) diye ekler. Aynı sayfada gerçek benlik, “Herkes bin bir iştihayla yaşar; ben mahrumiyetle, vazgeçişlerle, gözü toklukla. İstikbale de böyle katlanmışımdır.”(33) der. Böylece o, geçmiş ve şimdinin geleceğe etkisini dile getirir.

Gerçek benlik, dayısı Nejd’et’in komşuları Münevver ile olan gönül ilişkisine değinir. Buna göre Münevver, verem olduğu için Heybeliada’ya götürülür. Nejd’et’e ise Münevver’in evlenip onu terk ettiği yalanı söylenir. Bu ayrılığın etkisiyle içine kapanan Nejd’et, bir gün tıbbiyeli arkadaşından Münevver’in Heybeliada’da olduğunu öğrenir; ancak Nejd’et, adaya vardığında Münevver’in tabutuyla karşılaşır. Bu hatırlamanın ardından gerçek benlik, mektubu şu şekilde bitirir: “Şunu da ilâve edeyim: Kaleme aldıktan sonra, şimdi, isimsiz ürpertiler içindeyim. Halbuki aşk ıstırapım yok; hiç olmadı. Fakat neden gönül yangınındayım?” (İleri, 2018: 103) Bu noktada geçmişin, tren istasyonunda karşılaşacağı kadınla duygusal bir yakınlık yaşayacak gerçek benliğin geleceğini de şekillendirici etkisi görülür.

Gerçek benlik, Yedikule tren istasyonunda gördüğü kadından hareketle geçmiş perspektifini bireysel bağlamdan öteye taşır. O, kendisinden ve bu kadından önce yaşamış insanların bireysel tecrübelerini de kendi zihninde yaşanır kılar. Gerçek benlik, eskiden yaptığı üzere Yedikule tren istasyonuna gider ve orada bir yakını bekliyormuş gibi gelecek treni gözler. Gelen trende ise geçen ağustos ayında Küçüksu Plajı’nda gördüğü Çıgan orkestrasının keman sanatçısı kadını fark eder. Sembol benliğe yazdığı mektubunda ondan çok etkilendiğini belirtirken gerçek benlik, ona duyduğu yakınlığı şu şekilde ifade eder: “Anlamak zor! Hepi topu ikinci defa gördüğüm lâcivert gözlü kurûn-ı ûlâ ilâhesini aslında kim bilir ne ka-

dar çok görmüş olmalıyım. Görmüş, konuşmuş, sarılmış, öpmüş!..”(İleri, 2018: 145).

Gerçek benlik, bu kadın ile ilişkisinin onun doğumundan önce başladığı kanaatini ise “Öte yandan bu bekleyişin, bu ezeli hicranın onun doğumundan evvel başladığını hissedecek ruh olgunluğunda mıydı? Elimde viyoletler, ben ona demek istiyordum ki, asırlardan beri burada, berabersiz!” (İleri, 2018: 146) sözıyla belirtir. Gerçek benlik, istasyonda gördüğü kadını ertesi gün Gazhane’de bekler. Onun kaçarcasına kendisinden uzaklaşmasını tuhaf karşılayan gerçek benlik, şu ifadeye yer verir mektubunda: “Birbirimizi asırlardan, handiyse ezelden beri tanımamıza rağmen ilâhenin bu yabancılığına, vahşiliğine, uzak duruşuna mâna veremiyorum” (İleri, 2018: 149). O, bu kadın ile arasındaki duygu durumunu Sultan Murat ve onun eşi Nilüfer Hatuna- Holofira’ya- bağlar. Çünkü onlar, Sultan Murat ve Nilüfer Hatun’un yaşattığı ezeli aşk duygusunun hâlihazırdaki devamıdır:

“İşte mâzi diriliyordu. Büyük ihtimalle, Altın Kapı’dan geçerken, taptığım bâkireye izdivaç teklif etmiştim.

‘Bu viyoletler aşkımın küçücük bir ifadesidir. Benimle evlenir misin Prenses Holofira?’

Holofira -Nilüfer Hatun’dan: asıl ismi Holofira’dır- artık benim olacaktı” (İleri, 2018: 151).

Gerçek benlik, hapşırarak hâlihazıra gelir: “Şimdi bostanların oradaydım” (İleri, 2018: 152). Ama bir süre sonra yine geçmişe -kişisel geçmişine- döner ve Saraylı Refia Hanım’ın üçüncü kocasını aklına getirir; çünkü bostanların resmini yapan Nazmi Bey, “bu bostanlarla bozmuş”tur. Yağan yağmurla evine varan gerçek benliğin bu kadınla yaşadığı duygu durumu, içine geleceği de alır. Çünkü bu keman sanatçısı kadınla evlenme hayali onun geleceğe dair ümitlerini canlandırır.

Zamanın geçmiş, hâlihazır ve gelecek bağlamında Şefkati’nin -gerçek benliğin- zihin dünyasında bir araya gelmesi iki boyutta gerçekleşir. Birincisinde geçmiş ve hâlihazır gerçek benliğin yaşadıkları bağlamında bir araya gelir ve geleceğe dair tutum ve davranışlarını belirleyici bir unsur olur. İkincisinde ise geçmiş ve hâlihazırın bir araya gelip gerçek benliğin geleceğini şekillendirme boyutu daha kapsamlı bir gerçekliğe sahiptir. Bu noktada gerçek benlik, kendisinden önce yaşanmış deneyimlerin bir hülasası olarak belirir. O, Sultan Murat ve Nilüfer Hatun’a -Holofira’ya- devredilmiş aşk ilişkisini hâlihazırda yaşayacağına inanır. Bundan dolayı, gerçek benlik, insanlık tarihinin de birleşimidir.

1.3. Toplumsal Bağlamda Elimde Viyoleter/Beklenen Sevgili'de Geçmiş, Şimdi ve Gelecek

Elimde Viyoleter/Beklenen Sevgili'de geçmişin şimdiye etkisinin toplumsal bağlamda görünümüne yer verilir. Gerçek benlikte Sultanahmet Meydanı, tarihe dair çağrışımlara yol açar. Bunlardan biri Alman Çeşmesi'dir. Alman Çeşmesi ise onun II. Wilhelm'i hatırlamasını sağlar. O, tren yolunun önemini vurgulamak için Almanya'da yapıp trenle İstanbul'a gönderilen Alman çeşmesini, II. Wilhelm'in halk arasında Müslüman hatta hacı olduğuna dair şayiaların çıkmasını ve halkın büyük çoğunluğunun buna inanmasını düşünür. Osmanlı-Alman ilişkisinin ise I. Dünya Savaşı bağlamında hâlihazırda birçok ailenin ıstırabının kaynağı olduğunu belirtir: "Alman Çeşmesi'nin mozaikleri hâlâ parıl parıl. Fakat heyhat, harbin söndürdüğü ocaklar kapkara" (İleri, 2018: 51).

Gerçek benlik, Sultanahmet Meydanı'nda Kanlı Çınar'ın tarihteki yerini de hatırlar. O, Hezarpare Ahmet Paşa'nın Sofu Vezir'in Şehzadebaşı konağında öldürülmesine, Atmeydanı'nda Kanlı Çınar'ın altında cesedinin parçalanıp eklemelere iyi geldiği söylenerek dağıtılmasına, isyan eden yenicevherlerin de başlarının bu çınarda sergilenmesine değinir. Gerçek benlik, sembol benliğe şu ifade ile mektubunu bitirir: "Sonbaharın tatlı hüznüne kapılma. Mâzinin kan dökücülüğü daha dün Führer'le hortlamamış mıdır? Akıselimi elden bırakmayalım" (İleri, 2018: 53). Böylece o, geçmişin geçmişte kalmadığını, farklı kişi ve olaylarla hâlihazırda kendini gösterebileceğini vurgular.

Bergson'dan alıntıyla "Rakkasın bütün sallanışlarını birbirine kaynaştıran şuurumuz sayesinde bu sallanmaların hatırası hıfzolunuyor!" (77) diyen gerçek benlik, şuur hayatında hiçbir şeyin kaybolup gitmediğinin altını çizer ve bu gerçeğin toplumsal boyutuna değinir: "Meselâ bugünkü cemiyet ve rejim hayatımızda birçok olgunun mâziye karıştığını sık sık söylüyor ve iddia ediyoruz ama, hepsi şuur hayatımızda mevcudiyetini koruyor ve her biri yarın yeniden varlığını tek tek hissettirecek" (İleri, 2018: 77). Gerçek benlik, bu yeniden hissedilecek durumu ise şu şekilde vurgular: "O kadar hissettirecek ki bugünün birtakım müeyyideleri müeyyide olmaktan çıkacak, dünün göçüp gitmiş zannedilen müeyyideleri hortlayacak, mâzi de belki bütün cepheleriyle dirilecek. Âdeta bâsübâdelmevt!" (İleri, 2018: 77). Gerçek benlik, hâlihazırda müeyyide kabul edilen ama gelecekte müeyyide olmaktan çıkmış durumların şuurda varlığını sürdürdüğü için maziye karışmayacağını, varlığını "gizli gizli" sürdürdüğü için de toplumda ortaya çıkacak çekişmelerin zeminini hazırlayacağını belirtir.

Gerçek benlik, Osmanlı dönemi devlet adamlarından Katib-i Umumi Recep Bey'i hatırlar. Disiplinli bir cemiyet kurmanın mecburiyetini dile getiren Katib-i Umumiye göre disiplinli toplumda, yönetimi elinde bulunduranların uygun gördükleri hürriyet sınırlarına uyulacak ve bunlara gönülden bağlanılacaktır. Gerçek benlik, kabuğuna çekilmiş biri olmasına karşın bu düşüncelerden etkilenir ve “nefes darlığına uğramışçasına sıkıntılı, perişan günler geçir(ir)” (İleri, 2018: 80). Bunun sebebi ise hiçbir zaman yok olmayan mazinin, bu nokta Katib-i Umumi'nin düşüncelerinin, en nihayetinde kendini gelecekte göstermesi ihtimalidir.

Gerçek benlik, Kâtib-i Umumi Recep Bey'in anlayışının çalıştığı basımevinin müdürü Sami Bey'de dirildiğini görür. Sami Bey, gerçek benliği odasına çağırır ve ona basımevinde sobaların ne zaman yanacağına dair sözlerini hatırlatır ve gerçek benliğe hakaret eder. “Tokat atacakmışçasına, şamar indirecekmişçesine elini kaldırdı: Ayı pençesi gibi bir el. Sendeleyerek kaçtım” (İleri, 2018: 116) diyen gerçek benlik, basımevinin bahçesine gider ve Sami Bey'in Katib-i Umumi Recep Bey'in anlayışı ile örtüşen sözlerini düşünür: “Yuvalarımızın bekçisi yekvücut aile, bize lâzım olan kaideleri aşıyor; ne kadar milliyetçi olacağız, ne kadar cemiyetçi, ferdiyetçi, devletçi, hepsini zihinlerimize yerleştiriyor, hep şefkat dolu otoriteyle, hepimizin zarar görmemesini sağlıyordu...” (İleri, 2018: 116).

Sami Bey'in hakaretlerini gerçek benlik, geçmişteki kişi ve maruz kaldığı olaylar paralelinde idrak eder. “Yalnızca o alçak herifin sözleri, küfürleri, alevli homurtular! O günden beri onunla yaşadıklarım son derece vuzuh şekilde, zihnimde beliriyor. Üstelik tek başına Sami Bey değil; onun hüviyetine bürünmüş olarak bütün âmirlerim” (İleri, 2018: 27) diyen gerçek benlik, Sami Bey'i mektepteki öğretmenlerine benzetir: “Kimdir bu âmirler? Mâziyi biraz eşeleyince, meselâ mektepteki hocalarımı görüyorum; hep bağırıp çağırıyorlar, emrediyorlar, sınıfta bırakmakla tehdit ediyorlar” (İleri, 2018: 127).

Gerçek benliği üzen nokta, Sami Bey'in ona hakaretleri değil; onun üzerinden “istibdatın” varlığını yinelemesidir. “Beni bu akşam, düşündükçe, Sami Bey'in hakaretlerinden ziyade, istibdatı alâkadar ediyor. Devirler geçiyor, hürriyet hasreti geçmiyor, dinmiyor” (İleri, 2018: 131). Sami Bey'in sözleri Katib-i Umumi Recep Bey'in sözlerinin devamıdır. Yani geçmiş ve şimdi iç içe vaziyet almış; Katib-i Umumi Recep Bey ve düşüncesi, kendini 1940'lı yılların Türkiye'sinde görünür kılmış, “istibdat” düşüncesi “basüba-delmevt” yaşamıştır.

1.4. Elimde Viyoleter/Beklenen Sevgili'de Zaman Algısının Geçmişin Yok Kabul Edilmesine Etkisi

Gerçek benlik, Sultanahmet'te bulunduğu bir anda Alman Çeşmesi'nin gösterişi yanında Osmanlı çeşmelerinin mütevacı halinden söz eder: "Samatya caddemizin üstündeki eski Uşşakî tekkesinin çeşmesini çocukluğumdan beri severim. Alçakgönüllü, çekingen, kimselere görünmez, ne kadar narindir. Ayna taşındaki besmele şaheserken bu kitabe perişan halde" (İleri, 2018: 50-51). O, bir mektubunda tarihi eserlerin harap hallerini de dile getirir: "Senin -nedense- benim küçük gördüğümü zannettiğin ve bana iftira etmekten kaçınmadığın bu semtlerde bazan bir sokakta iki harap çeşme gönlümü daima okşamıştır. Lâkin her biri yıkık dökük. Susuz insanlara gönül açmış hayatlarını sefalet içinde noktılıyorlar" (İleri, 2018: 51).

Gerçek benlik, parası olanların Maçka ve Şişli taraflarına geçtiklerini belirtir. Sultanahmet'teki meydanda geçmişi hatırladığı bir anda gerçek benlik, bunu şu şekilde ifade eder: "Koca meydan pek تنها, kimseler yok. Sanki mâzi, tarih külliye unutulmuş. Esasen buralara, eski, köhne yerler deniyor artık. Şimdi rağbet Maçka'lara, Şişli'lere. Tabii cebinde banknotlar istif istifse" (İleri, 2018: 50). Gerçek benlik, bir mektubunda eski İstanbul semtlerinin terk edilmiş halde iken Taksim'den ötelere konfor içinde olduğunun altını çizer: "Samatya, Kocamustâpaşa derken taa Şehremini'ye kadar özbeöz İstanbulumuz metruk yangın yeri oldu. Taksim'den ötelere konfor içinde yaşanılıyor, keyif çatılıyor" (İleri, 2018: 85).

Gerçek benlik, asıl İstanbul'un tarihi yarımada olduğu kanaatindedir. Burada Bizans da Osmanlı da vardır. O, Avrupaî geçinen insanların burarlarda asalet dolu asırları görebileceğini vurgular: "Avrupaî geçinen zevat gelsinler de burada asalet dolu asırları görsünler!" (İleri, 2018: 87) O, bu semtlerin kurulan yeni semtlerle birlikte yaşatılacağına inanmış, mimari üzerinden geçmiş ve şimdinin bir araya getirilip geleceğin inşa edeceğini beklemiştir. Ancak gerçek benlik, hâlihazırdaki anlayışın, bu tarihi yerleşim yerlerinin yok olup gitmesini beklediğini görür. Ona göre mazi hiç yaşanmamış gibi davranılmaktadır: "Hatta mâzi hiç olmamış, yaşanmamış farz ediliyor. Dünün mâmureleri artık bir harabe. Bir gün vebalini ödeyeceğiz. Şimdilik özümüze sünger çektik, horon tepiyoruz" (İleri, 2018: 62-63).

İstanbul'un tarihi semtlerine bakışın altında yatan dünya görüşü, basımevi müdürü Sami Bey'in şahsında somutlaşır. Sami Bey, geçmişin hâlihazırda devam ettiğini kabul etmeyen anlayışı temsil eder. Gerçek benlik, Sami Bey'in kendisini suçlu görme nedenini açıklarken bu gerçeğe değinir: "Öyleyken ben ne söylemişim, ne fısıldamışım genç arkadaşım masum

Hikmet'in kulağına, Hikmet Bey kardeşimizin aklına ne fitneler sokuşturmuşum! 'Başımızdakiler, sözüm ona âmirlerimiz mâzinin şürekâsıdır demişim... İşte cürmüm!' Mülevves tebessümünü dudaklarına kondurdu" (İleri, 2018: 122).

Sami Bey, geçmişin devamı olmayı reddeder ve gerçek benliğe şu şekilde çıkarır: "Bu şu demek: Mâziyi hortlatmak gayesi güdüyorlar, mâzinin bekçileri demek! Bize lâyük gördüğün itibar, mevki!" (İleri, 2018: 122). Sami Bey, gerçek benliğe "Vahit" öldü derken de zamanın teklîğini inkâr eder: "Belki de şeytanî bir hesap içindesin. Kendi arzularını maskeleyerek, bizlerin üstüne yıkmak istiyorsun! Belki de mâziyi diriltmek! Vahid öldü, haberin yok mu?" (İleri, 2018: 122-123) Bu noktada Vahid zamanın teklîği ya da yekpareliği olarak yorumlanabilir ki Sami Bey, Tanpınar'ın ifadesiyle "Yekpare anın parçalanmaz akışını" (Tanpınar, 2017: 123) inkâr ile şimdiki yaşamının altını çizer; çünkü ona göre mazi ölmüştür ve onu ancak bir kısım mürteciler diriltmeye çalışır: "Mâziyi diriltmek, hortlatmak isteyen mürteci sensin! Evet evet!" (İleri, 2018: 123) Bu düşüncedir ki tarihi İstanbul semtlerini yok olmaya terk eder.

Bergson felsefinde, zekâ bilgiye ulaşmak için böler ve bunları yeniden birleştirmeye gider. Zekâ, hareket halindeki unsurları, hareketsiz araçlarla düşünmeye eğilimlidir ve hareketin kendisine değil, hareketi yönlendirmeye ve ondan elde edilecek sonuçlara yoğunlaşır. Bunun içindir ki zekânın harekette vurguladığı nokta, hareketin yönü ve herhangi bir anda hareketin nerede bulunduğu. Yani zekâ boyutundan olaylara bakan insan gözü, hareket eden unsurun şimdiki ya da ilerideki konumunu önemser; ne var ki akışın bizatihi kendisini görmezden gelir (Sofuoğlu, 2004: 69). Bu noktada romanın kişilerinden Sami Bey, zamanı ve zamanın değerlerini zekâ boyutundan değerlendiren, şimdi ve gelecek üzerinde yoğunlaşmış geçmişin değerlerini şimdinin içinde görmeyi kabul etmeyen anlayışı temsil eder.

1.5. Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili'de Müzik

Bergson, süre ile birbiri içine geçmiş müzik notaları arasında benzerlik görür. Ona göre insanın iç yaşantısının bir melodisi vardır. Benlik denilebilecek bu melodi, kendinin bilincinde olan varlığın, kendisini bölmeyecek ya da bölünmeyecek mahiyettedir. Nasıl ki bir melodi dinlenirken bu melodinin sürekliliği bölümlere ayrılamaz, süre de aynı şekilde bölümlere ayrılmaz (Sofuoğlu, 2004: 68). Zamanı bir bütün olarak algılama eğilimindeki gerçek benliğin hayatında müzik önemli bir yere sahiptir.

Müzik, gerçek benliğe saadet verir ya da onun ulaşacağı saadeti hayal etme imkânı: “Fakat itiraf ettiğim gibi, müziğin bana verdiği saadetten daha doğrusu bu saadeti, füsunu hayal etmekten” (İleri, 2018: 27-28). Bu noktada müziğin notalardan oluşmuş ancak bir bütün olarak algılanma hususiyeti, onun zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir bütün halinde idrakinin zeminini teşkil eder. Sertabip Rıza Paşa'nın metruk konağı bağlamında “Birçok günler buralarda eski zamanın hayaletleriyle yaşıyorum” (İleri, 2018: 63) diyen gerçek benlik, bu konağın mazideki zarafetiyle gözünü okşadığını ancak hâlihazırdaki “baykuş yuvası metruk halini” (İleri, 2018: 63) görmediğini belirtir. Bu konaktaki on beş yılda meydana gelen olumsuz değişimin onda uyandırdığı yürek daralmasından kaçış yeri ise müziktir: “Bu yürek daralmasında hep piyano başına koşuyorum” (İleri, 2018: 63).

Müzik, gerçek benliğin hayatının tek yoldaşdır. Bundan dolayı da ona piyano dersleri veren Matmazel Vehanuş'a kendini borçlu hisseder: “Sevinçlerimi, ruganî hislerimi silip süpüren hazan vaveylâlarına kayıtsız kalmaya çalışarak nitekim piyano başına geçtim. Hocam Matmazel Vehanuş'u yâdettim. Ona çok şey borçluyum, ömrümün tek yoldaşını, piyanoyu” (İleri, 2018: 161). Gerçek benlik, Matmazel Vehanuş'un kulağına “Hayat geçicidir, musiki ebedidir” (İleri, 2018: 161) sözünü fısıldadığını hissederek.

“Sükûna piyano çalabildiğim zamanlarda kavuşuyorum” (İleri, 2018: 161) diyen gerçek benlik için müzik, zamanı birleştiren bir unsurdur. O, karşılaştığı keman sanatçısı Anna ile müzik icra etmek isteğini dile getirir. Anna, keman çalarken o piyano çalacaktır. Bu durum onun Anna ile arasındaki yaş farkını giderici bir unsur olur ki aynı zamanda müziğin geçmiş, şimdi ve geleceği içine alan kapsayıcılığını da gösterir: “Musiki fırtınasında kendimizden geçmiştiz. Kendimizden geçtiğimiz için de aramızdaki baba-kız, hatta büyükbaba-torun yaş farkı ebediyen sona ermiş!” (İleri, 2018: 182).

2. İstanbul'a Dair Tespitler

2.1. Küçükü ve Kumkapı Plajları

Kumkapı, Laleli'nin güneyi ve Marmara kıyılarındaki bölümüdür. Kumkapı'nın doğusunda Kadırga ve batısında Yenikapı semti yer alır. Kumkapı ismi Bizans surları üzerindeki kapıya Osmanlı döneminde verilen isimdir; çünkü bu surların deniz yönündeki kıyısı kumluktur. İstanbul'un fethi ardından Bursa'dan getirilen Ermeni cemaati Sulu Manastır çevresine yerleştirilir. Bunun yanında Kumkapı'da Rum cemaatine ait Aya Kiriya kilisesi de

bulunur. Nalbant Cami, Sıbyan Mektebi, Nişancı Karamani Mehmet Paşa ve İbrahim Paşa-Muhsine Hatun camileri de Kumkapı'nın önemli tarihi yerleri arasındadır. Küçüksu ise Beykoz ilçesine bağlıdır ve bir zamanlar İstanbul'un en bilinen mesire alanlarından biridir (Hürel, 2008: 214-217).

Gerçek benlik, bir mektubunda sembol benliğe Küçüksu Plajı'na gittiğinden söz eder; çünkü gazetede bu plajın reklamını okumuştur: “Nezih ve temiz aile plajı diye gazetede ilânını okumuştum” (İleri, 2018: 10). Bununla birlikte gerçek benlik, Küçüksu gezintisinin bir memur olarak bütçesine ağır geldiğinin altını çizer: “Küçüksu promenadları pahalıya mal oldu; dönüştür bol bol tuzlattığım mısır da alıyordum. Memur maaşıyla böylesi lüksler bizi aşıyor” (İleri, 2018: 11).

Gerçek benlik, mektubunda temmuzda üç, ağustos ayında iki defa gidebildiğini söyler Küçüksu Plajı'na. Burada deniz mahsulleri, taze olmalarına karşın pahalıdır. Bunun yanında vapur yönetimi, Küçüksu Plajı'na seferlerde gidiş geliş bileti alanlara plaja girişi, yolculuk esnasında da meşrubatı bedavaya sağlar. Küçüksu Plajı'nda kadınlardan oluşmuş bir Çigan orkestrasından söz eder gerçek benlik. Bu orkestra, cumartesi ve pazar günleri saat on üçten akşama kadar müzik icra eder. Bu orkestra, lokantada çalsa da bütün plajdan müzikleri dinlenebilir.

Gerçek benlik, Kumkapı'daki “beleş halk plajından” ve belediyenin denize girmenin yasak olduğunu belirttiği levhasından söz eder. Kumkapı'daki halk plajında Küçüksu Plajı'nın aksine Çigan orkestrası, lokantalar, kabinler, şemsiye, tahta sıra, hatta bir avuç kum dahi mevcut değildir. Bundan dolayı da devletin itibarlı bir memuru olarak buradan denize girmeyi kendine yakıştıramayan gerçek benlik, bu halk plajını mektubunda şu şekilde anlatır. “Bu çakıllığın lağım ağızlarına açıldığını inkâr edecek değilsin herhalde. Belediyenin buradan denize girilmez yasağı boşuna değildir. Lodosta deniz fena halde kokar” (İleri, 2018: 20).

Gerçek benlik, Kumkapı halk plajında Gedikpaşa'dan, Karagüm-rük'ten, Soğanağa'dan, Süleymaniye'den fakir çocukların bulunduğunu, hatta orta yaşlı insanların katranla sıvanmış tahta parçaların üstünde yattığını belirtir. Bu lağımlı denizden çıkarılan midyelerin, yanık böreklerin yenildiğinin, kavun karpuz kabuklarına sineklerin konduğunun altını çizer. Bundan dolayı Küçüksu Plajı'na gitmek zorunda kaldığını belirten gerçek benlik, 1940'lı yıllarda Kumkapı'nın çocukluğundaki güzelliğini yitirdiğini vurgular: “Çapulcularla, it kopukla, yırtık donlu çocuklarla Kumkapı'dan denize giremeyeceğime göre başka çare yoktu. Çocukluğumun güzelim Kumkapı'sından geriye bir mezbelelik kaldı” (İleri, 2018: 10).

2.2. Tepebaşı

Gerçek benlik, mektubunda İstanbul'da Tepebaşı'nda eğlence yerlerinin varlığından söz eder. Yemek yapmak için Temiz Kasap Kıvırcık Todori'den pırlola almaya giden gerçek benlik, ondan Bülbül Neriman Hanım'ın Tepebaşı'ndaki Yeni Kristal'de sahneye çıkacağını öğrenir: "Todori ayrıca Bülbül Neriman Hanım'ın bu kış Tepebaşı'ndaki Yeni Kristal'de okuyacağını haber verdi. Lâf arasında sormuştum" (İleri, 2018: 90). Gerçek benlik, Tepebaşı'nın Beyoğlu ile birlikte pansiyonların, randevu evlerinin bulunduğu bir yerleşim, zenginlerin ise uğrak yeri olduğuna kimsesizliğinin sıkıntısını, eve dönmek istememesini anlattığı mektubunda şu şekilde değinir: "Kimsesizliğin müthiş dehşetini duyuyorum. Bazı akşamlar eve dönmek istemiyorum. Bu ıssız ev artık korkutmaya başladı. Nereye gideceğim? Pansiyonda, otelde kalmaya param yetmez. (Millette para çok: Beyoğlu, Tepebaşı pansiyon doluymuş! Randevuevlerinden bahis açmıyorum...!)" (İleri, 2018: 84).

Romanda Tepebaşı, zenginlerin ikamet ettiği, "palaslı" apartmanların bulunduğu bir muhit olarak yer verilir. Gerçek benlik, Yedikule tren istasyonunda karşılaştığı Anna'nın Beyaz Rus olduğunu öğrendikten sonra onun Rusya'dan kaçmış, ekonomik zorluklar içinde yaşayan bir ailenin kızı olduğunu zanneder. Lakin onunla Cennet Bahçesi'ndeki konuşmasında nerede oturduğuna dair sualine Anna, "Tepebaşı'nda. Yeni Kristal Gazinosu'nu bilir misiniz? Gazinonun tam karşısında, Nasip Palas'ta" (İleri, 2018: 217) şeklinde cevap verir. Bunun üzerine gerçek benlik, "Bir yandan da çetin hayat şartlarıyla boğuştuklarını düşündüğüm zannettiğim Grandüşes familyasının öyle palaslı, malaslı bir apartımanda yaşıyor oluşuna hayret etmişim" (İleri, 2018: 217) şeklinde düşüncesini belirtir.

2.3. Yenikapı

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nde Yenikapı şu şekilde anlatılır: "1960'lara kadar semtin yapısında fazla değişiklik olmamış, Yenikapı, Aksaray yerleşmesinin denize açılan kapısı, tren istasyonunun da bulunduğu bir ulaşım kavşağı ve denize bakan kahvelerin, gazinoların olduğu az nüfuslu bir semt olarak kalmıştır" (Işın, 1994: 476).

Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili'de gerçek benlik, her ne kadar plajından denize girmemiş olsa da Yenikapı'nın aile gazinolarına gittiğini belirtir: "Şimdi aklıma geldi: Beleş plajdan bu yaz her ne kadar denize girmedimse de, senin ifadenle 'fakir fakat haysiyetli Yenikapı'nın şen şakrak gazinolarına birkaç defa gittim. Bu aile gazinoları ruh sıtmalarına bire bir" (İleri, 2018: 28). Bu gazinolarda saz seslerinin gün ağarınca kadar sür-

düğünü belirten gerçek benlik, şarkı icra eden Bülbül Hanende Neriman'ın bu senenin ses kraliçesi olduğunu belirtir ki sesinin Hamiyet Hanım'ın sesine çok benzediğini ifade eder. Gazinoda o, şarkı söylerken sandalla gelenlerin alkış tuttuğunu hatta Münir Nureddin'in bu sandallardan birinde ona davudî sesiyle eşlik ettiğinin zannedildiğini belirtir.

2.4. Cennet Bahçesi

Burhan Arpad'ın "Park Otel'in arkasında, Sarayburnu'nun eşsiz görünümüne bakan Cennet Bahçesi, daha çok yazarların ve sanatçıların bir bardak çay karşılığı saatlerce söyleşebileceği gerçekten bir cennetti" (Arpad, 2007: 124) şeklinde tanıttığı Cennet Bahçesi, gerçek benliğin, Anna ile cumartesi günü saat üçte buluştuğu yer olarak romanda yer alır. İlk anda bu buluşmanın heyecanı aklına gelmese de gerçek benlik, bir süre sonra Cennet Bahçesi'nin nerede olduğunu bilmediğini fark eder. Bunun için Şahende'nin yanına gider. Şahende'nin ona cevabı Cennet Bahçesi'nin sevgililerin buluştuğu bir yer olduğunu ima eder: "Çapkın! Senin ne işin var Cennet Bahçesi'nde?" (İleri, 2018: 200). Şahende, Cennet Bahçesi'nin yerini ise şu şekilde tarif eder: "Aşağıya, Taksim'den Ayaspaşa'ya ineceksin, sağa dön, biraz yürü, karşına kilise çıkacak" (İleri, 2018: 201). Cennet Bahçesi'ne gittiğinde gerçek benlik buranın bir gazino olduğunu fark eder. Bu gazinonun büyük ve geniş bahçesi vardır ve bu bahçede mermer masalar, iskemleler bulunmaktadır. Bahçenin yerleri malta taşıyla döşenmiştir. Sabahın erken saatleri olması dolayısı ile burası kalabalık değildir. Ayrıca burası çok güzel bir Boğaz manzarasına sahiptir.

2.5. Terkos Gölü/Suyu

İstanbul'un yaklaşık 40 km kuzeybatısında yer alan Terkos Gölü'nün yüzölçümü 25 kilometre kare, azami derinliği 11 metredir. Terkos Gölü'nden gelen suyu kullanması nedeniyle İstanbullu şehir şebeke suyunu ya da musluk suyunu Terkos şeklinde adlandırır. 1883 yılına değin Beyoğlu ve civarının su ihtiyacı 1732 yılında kurulan Taksim suyu sistemi ile karşılanır. Artan su ihtiyacı dolayısı ile 1874'te Hariciye teşrifatçısı Kamil ile mühendis Terno adına kırk yıllık bir imtiyaz verilir. Buna göre Terkos Gölü'nden alınacak su Beyoğlu-Galata bölgesine, Haliç'in diğer yakası (İstanbul) ile Boğaz'ın Rumeli yakasına verilir. Bunun yanında binaların abone kaydedilmesi ve suyun satılması kararlaştırılır.

Terkos Şirketi olarak bilinen ne var ki gerçek adı "Dersaadet Anonim Su Şirketi" olan Fransız şirketine 1887'de 1882'den geçerli olmak şartıyla 75 yıllık bir imtiyaz verilir. 1883'ten 1926 yılına kadar Terkos Gölü kenarına kurulan basit bir klorlama sistemiyle su, İstanbul'a dağıtılırken 1926'dan

itibaren Kağıthane'ye kurulan arıtma tesisi ile şehre gerçek anlamda arıtılmış ve klorlanmış su verilir (Avcı, 1994: 252-253).

1940'lı yılların Türkiye'sinin yer aldığı Elimde Violeler/Beklenen Sevgili'de İstanbul'un sıcak bir yazından söz eden gerçek benlik, sıcaklığın fazlalığını belirtmek için Terkos Gölü'nün, Langa'ların kuruduğunun altını çizer: "İstanbul çok boğucu ve bungundu. Günler geçiyor, yaprak kımıldamıyor. 'Terkos Gölü kurudu' dediler; gidip görmedim. Her gün sular kesiliyor. Bostanlarda sebzeler, bilhassa kıvırcık salatalar hep kurudu. Büyüğü küçüğü Langa kurudu. Geceleri uyuyamıyorum, hatta nefes alamıyorduk. Nemden yapış yapış ıslaktık. Boyuna çamaşır değiştiriyorum" (İleri, 2018: 9).

2.6. Bonmarşe

Bonmarşe, Kırım Savaşı'ndan sonra İstanbul'a yerleşen Bortoli Bira-derler tarafından 1869 yılında İstiklal Caddesi'nde açılan mağazanın adıdır. Her türden eşyanın satılması dolayısı ile bir pazar alanını anımsatan bu mağaza 1926 yılında Carlman ailesine satılır ki o zamandan sonra Carlman Bonmarşesi adıyla anılır (Üsdiken, 1994: 297-298). Sermet Muhtar, Bonmarşe'nin Beyoğlu'nun merkezi olduğunu, en şık ve kibar kadınların, öğrencilerin, terzi ve şapkacı çırağı kızların buraya uğradığını belirtir. Bu mağazanın özelliklerinden biri, müşterinin verdiği paranın kasaya konulması sırasında Fransızca bağırlarak haber verilmesidir.

Sermet Muhtar, mağazanın içindeki çalınan müziğe ise şu şekilde değinir: "Körüklü bir çevirme çalgıdan falsolu, ahenksiz, kâh bir 'Dans havanez', kâh bir 'Hamidiye Marşı' yahut 'Üsküdar'dan gelirken' türküsü etrafa akseder, mukavva boru, lâstik düdük, kuzu, inek sesleri işitilir, fonografların bulunduğu taraftan da arasına Rumca 'Yarummi' veya bir İzmir manisi ortalığı çınlatırdı" (Muhtar, 2005: 18).

Bonmarşe, satılan oyuncak bebekleri dolayısı ile romana dahil olur. Oğlunun evleneceği kızı beğenmeyen Şahende, onu süslülüğü nedeniyle Bonmarşe bebeğine benzeterek kötüler. Bunu gerçek benlik, şu şekilde ifade eder: "Piyanonun karşısındaki koltukta yığılıp kalmış, bir facia aktrisinden ayırt edilemez Şahende Abla 'Görseydiniz, tanısaydınız böyle söylemezsiniz! Bonmarşe bebeği!..' diyerek kesik kesik ağlıyordu" (İleri, 2018: 36).

2.7. Gayrimüslimler

Gerçek benlik, mektubunda sonbaharla havanın soğumaya başladığını belirtirken sobasını Niko isimli bir gayrimüslimin kuracağını belirtir: "Bugün geliyorum-yarın geliyorum-şimdi geliyorum diyen, sözüne güve-

nilmez Niko sobayı hâlâ kurmadı. Bekliyorum. Hazan yağmurlarında sobasız kalmak istemem” (İleri, 2018: 21). Gerçek benlik, mektubunda Niko'nun emekli Albay Cevat Bey'in evinde düşüp bacağını kırdığı için sobasının kurulmasının gecikeceğinden söz eder. Bunun yanında Temiz Kasap'ın sahibi Kıvırcık Todori, kendi sobacısını önerir. Gerçek benlik, Kıvırcık Todori'nin kıymayı eksik tartması nedeniyle ona güvenilemeyeceğini belirtir: “Temiz Kasap'ın sahibi Kıvırcık Todori kendi sobacısını göndermeyi teklif ettiyse de itimat edemedim. Gözden kaçırmaya gelmez, kıymayı daima beş on gram eksik tartar” (İleri, 2018: 22).

Gerçek benlik, Anna ile buluşmadan önce Cennet Bahçesi'nin yerini öğrenmek için Şahende'nin yanına gider. Cennet Bahçesi'nin yerini öğrenen gerçek benlik, menekşe bulup bulamayacağını sorar. Şahende'nin cevabından Sabuncakis'in Beyoğlu'nda meşhur bir çiçekçi olduğu anlaşılır:

“Sen en iyisi Sabuncakis'e bir uğra. Çıkmışsa Sabuncakis'te mutlaka vardır.

Abla oraların paraları beni aşar.

Hadi hadi! Teşrik-i hayat eylemek emeli ruhunu sarmış, hâlâ cimrilik ediyordun” (İleri, 2018: 202).

Gerçek benlik, Yedikule tren istasyonunda geçen ağustos ayında Küçüksu Plajı'nda dinlediği Çigan orkestrasından keman sanatçısı Anna'yı görür ve ondan çok etkilenir. Bir süre onu takip eden gerçek benlik, bir gün onunla konuşmaya cesaret eder. Bu konuşmada gerçek benlik, bu kadının Beyaz Rus olduğunu öğrenir. Aralarında geçen konuşmada Anna'nın ninesinin saraya mensup olduğu için Ekim Devrimi'nden sonra Rusya'da kurşuna dizildiğini, annesinin İstanbul'a geldiğini öğrenir. Bunun üzerine gerçek benlik, İstanbul'a sığınan Beyaz Ruslara misafirperver davranılmadığının altını çizer. Bunda “haraşoların” Türk erkeklerini baştan çıkardığına dair şayiaların etkisi olur. Gerçek benlik, haraşoların uğruna evlerini barklarını yıkan aile babalarında değil de bu kadınlarda suçun aranmasını yadırgar. Komşuları Matmazel Vehanuş ise gerçek benliğin piyano ile tanışmasına vesile olan bir başka gayrimüslimdir. Böylece romanda 1940'lı yılların İstanbul'unda Müslümanlar ile gayrimüslimlerin iç içe bir hayat yaşadıkları görülür.

2.8. Kadın Kıyafeti

Gerçek benlik, Yedikule tren istasyonunda geçmişte yapmış olduğu gibi gelen trende bir tanıdığı varmış gibi bekler. Gelen trende geçmiş ağustos ayında Küçüksu Plajı'nda gördüğü Çigan orkestrası keman sanat-

çısı Anna ile karşılaşır. Gerçek benliğin onun görünüşüne dair ifadeleri, 1940'lı yılların İstanbul'unda kadın kıyafetini verir: "Bu sonbahar akşamı siyah deri bir trençkot giymişti. Etekliği koyu füme ve fırfırlı. Zarif kıyafeti, gümrah saçlarına örttüğü, kırmızı çiçekli siyah bir küçük eşarp tamamlıyordu. Siyah, yumurta ökçeli iskarpinlerini de ilâve etmeliyim" (İleri, 2018: 144). Gerçek benlik, Anna'nın başındaki eşarba ise şu şekilde yer verir: "Genç bayan, koltuğunun altında keman kutusu başında kırmızı çiçekli, küçücük, alafrağa eşarbu, bu tuhaf hallerimin farkına varmadı" (İleri, 2018: 144).

2. 9. Kozmetik

1940'lı yılların İstanbul'una dair unsurlardan biri, bazı erkeklerin saçlarının briyantimli oluşudur. Bunun yanında yazar gerçek benlik üzerinden o dönemde Necip Bey kozmetik ürünlerinin de varlığına yer verir. Gerçek benlik, Sultanahmet Köftecisi'ndeki ve Cennet Bahçesi'ndeki garsonların saçlarının briyantimli olduğunu fark edince bu durumu şu şekilde belirtir: "Bu da, Sultanahmet Köftecisi'nin garsonu gibi vicık vicık saçlı. Necip Bey mâmülleri herhalde satış rekorları kırıyor" (İleri, 2018: 212). Yazar, Anna ile buluşacak gerçek benliğin mektubundaki ifadeleriyle 1940'lı yılların kolonyasına da değinir: Şükûfe alâmetifârîka Hatırla Beni kolonyası. Yazar, Anna ile buluşmaya hazırlanan gerçek benlik üzerinden bunu şu şekilde ifade eder: "Şükûfe alâmetifârîka Hatırla Beni kolonyamdan süründüm; eskilerden kalmadır (Yerli Mallar Sergisi'nden almıştım, harpten önce), biraz ağırlaşmış" (İleri, 2018: 210).

2.10. İstanbul'un Dilsiz Sakinleri: Bitkiler

Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili'de gerçek benlik üzerinden İstanbul'daki evlerin içlerinde ve bahçelerinde, çalışma alanlarında ve yolların kenarında bulunan bitkilere yer verilir. Bu bitkilerden biri sarmaşık gülleri- dir. Gerçek benlik, sonbaharı çok sevdiğini belirttikten sonra sarmaşık güllerinin son gürlüğüne şu şekilde değinir: "Buna mukabil bilhassa arka bahçelerdeki sarmaşık güllerinin rengârenk açışı âdeta başımı döndürüyor; son gürlük dedikleri bu olsa gerek. Benim değil, sarmaşık güllerinin" (İleri, 2018: 16). Gerçek benlik, sonbaharın gelişi ile kasımpatıların açması arasındaki bağlantıyı ise şu şekilde kurar: "Sonbaharları çok severim, herhalde unutmamışsındır. Kasımpatılar açmayagörsün, etrafımda hazan melekleri görürüm, ince tüllere sarınmış, hayli mağmum, hayli küskün" (İleri, 2018: 15).

Gerçek benlik, İstanbul'daki sıcaklıklardan ve bu sıcaklar nedeniyle şebeke suyunun kesilmesinden söz ederken yaseminleri kuyu suyu ile su-

lamak zorunda kalışından ve buna karşın yaseminlerin hoş kokularını yaymalarından söz eder: “Kuyu suyuyla -zararı dokunur diye pek korkmuşum- suladığım yasemen, yangınlı gecelerde rayahasını salarak beni mükâfatlandırdı” (İleri, 2018: 10). Kavuniçi gülleri ise kuruyup dökülür: “Gerçi buna da razıyım. Çünkü o kadar emek verdiğim kavuniçi güller hemen bir iki gün içinde döküldü. Geriye kuru ve çıtırlı yapraklar, dikenli dallar kaldı. (Dalları kırmaya yeltendim, elim kanadı? Güle çiçeklerin ecesi denir ama pek nankördür)” (İleri, 2018: 10).

Yazar, gerçek benliğin ruh durumunu İstanbul’da yetişen bitkiler üzerinden verir. Gerçek benlik, hayatının yeknesaklığından şikâyetçi olduğu günlerden birinde basımevinin bahçesinde frenk üzümünü ve kavak ağacını fark eder: “Bedbaht, bıkkın; pencereye başımı gayriihtiyari kaldırdığımda, hep aynı karşiki duvarda frenk asması ve şimdi yaprakları kıpkırmızı. Bir devlet basımevinin bahçesinde -Shakespeare, Balzac neşrederken niçin yetiştirildiğini anlayamadığım, niçin burada buldukları benim için meçhul kavak ağaçları. Gördüklerim bunlar, ufkum bunlar” (İleri, 2018: 97).

Gerçek benliğin keman sanatçısı Anna ile karşılaşacağı Yedikule istasyonuna gidişinde onun yol arkadaşı aylandızlar olur: “Yedikule’ye kadar yürüdüm. Ayaklarım beni oraya, Yedikule Tren İstasyonu’na götürdü. Taşta toprakta yer yer cüce aylandızlar boy vermiş” (İleri, 2018: 86). Gerçek benlik, Yedikule istasyonunda gördüğü Anna’nın ruhuna verdiği saadeti, çiçekler üzerinden şu şekilde anlatır: “İki gözüm, beni merak etme. İlkbaharda goncalarını açan beyaz güller, taptaze zambaklar, fulyalar, şebboylar gibi hakiki bir saadetin eşliğindeyim” (İleri, 2018: 171). Papatya ise Anna’nın gelip gelmeyeceği üzerine tutulan falda gerçek benliğin hayatına dahil olur: “Gülme; papatya falına baktım: Gelecek mi gelmeyecek mi, gelecek mi gelmeyecek mi; gelecek!” (İleri, 2018: 148). Gerçek benliğin Anna’ya vermeyi düşündüğü ama almayı unuttuğu çiçek ise viyolettir. Bunun yerine ise alabileceği çiçeğin krizantem olacağını ifade eder: “Birden, bir buket viyole almamış olduğumu, yine unuttuğumu ayırt ettim. (...) Hiç değilse krizantem alabilirdim” (İleri, 2018: 211).

Bitki, gerçek benlik ile beraber hisseder, korkar. Gerçek benlik, basımevi müdürü Sami Bey’in hakaretinden sonra odasından çıkar ve bahçeye gider. Bu anında onun dikkatini çiçekler çeker: “Arka bahçeye çıkıp çiçekleri iki günde tek tek dökülmüş yasemene baktım. Akşamın karanlığında hasta ve mahzundu. Çiçeklerin, nebatatın garip bir hassasiyetleri olduğu söylenir: Kendilerini yetiştirenlerin ıstırabını hissederlermiş. Valide bu yüzden begonyalarıyla uzun uzadıya konuşur, dertleşirdi” (İleri, 2018: 116).

Gerçek benlik, bitkileri yaşamının içinde gözlemci bir figür olarak kullanılır. Sami Bey, odasına gerçek benliği çağırır ve onu azarlamaya başlar. Gerçek benliğin dikkati ise müdürün odasındaki devetabanına kayar: “Müstahdem Hasan Efendi bu sabah da devetabanının yapraklarını ıslak bezle silmişti herhalde: Pırl pırlıdı. Pırl pırl, şıkır şıkır azman bitkinin de ıstırabıma ve ezginliğime, elbette korkularıma güldüğünü apaçık gördüm! Evet Şefkati, gördüm” (İleri, 2018: 119-120). Sami Bey, onun soba yanmadığını bahane ederek “münafıklık” yaptığını söyleyip de yumruğunu masaya vurduğunda gerçek benlik, devetabanının da ürktüğünü belirtir: “Bana öyle geldi ki, devetabanının kökleri büzüştü...” (İleri, 2018: 121).

Gerçek benlik, maziye döndüğü anlarda maziye çiçeklerle hatırlar. Basımevinde Bergson’un eseri üzerinde düzeltmeler yaparken saray-ı sultanı düşünür. Bu noktada sarayın çiçekleri onun zihninde yeniden canlanır: “Burnumuzun dibindeki saray-ı sultanının şaşaalı günlerini hayal ediyorum. Bahçelerde yol boyu sıra sıra serviler hatmiler, gülibrişimler, öbek öbek tarhlarda lâle, şebboy, sümbül, zerrin, sonra filbahriyer, yediveren gülleri, yediveren karanfil, yasemen” (İleri, 2018: 98). Romanda Nejdet dayının sevdiği kadın Münevver’in ölümünün ardından içine düştüğü hale deva olarak Ferasat Bacı’nın başvurduğu yol ise bitkisel ilaçlardır: “Bu zamanlar hep gözümün önünde: Dayım sanki verem illetine tutulmuşçasına öksürür, bembeyaz çarşafı yatağından günlerce kalkmazdı. Ferasat Bacı’nın hatmi, ciğerotu kaynatmaları hiçbir fayda sağlamıyordu. (Tenasül arzularını teskin etsin diye şerbetçiotunu da o acı günlerden bilirim)” (İleri, 2018: 102).

2.11. Şerbet ve Reçel

Gerçek benlik, Vildan’ın Mersin’deki düğününü anlatırken kimlerle Mersin’e gittiklerinden söz eder. Bu sırada söz Saraylı Refia Hanım’a ve onun yaptığı şerbetlere gelir: “Şeker kamışı şerbeti dedim de, Refia Hanım da fevkalâde menekşe şerbeti yapardı. Refia Hanım ayrıca, bildiğin hercai menekşeden ev ilâci çay yapardı, romatizmaya iyi gelirmiş. Her neyse” (İleri, 2018: 56). Gerçek benlik, bir mektubunda Şahende ablasının yanına gitmediğini ve onun yaptığı kayısı reçelini alamadığını belirtir; çünkü içinde bulunduğu karamsarlık hali onu bütün yakınlarından uzaklaştırmıştır. Bunun yanında Şahende ablasının kayısı reçeline kayısıların diri kalması için kireç koyduğuna da şu şekilde yer verir: “Her yaz yapar, kireç koymayı da unutmaz; kayısılar diri diri kalıyormuş” (İleri, 2018: 79).

Gerçek benlik, yapılan reçel üzerinden mevsimlerin özelliklerine dair çıkarımda bulunur. Şahende ayvanın fazla olmaması dolayısı ile ayva reçeli yapamamıştır; bu ise kış mevsiminin çok soğuk olmayacağı anlamını

içerir. Gerçek benlik, Anna ile cumartesi günü Cennet Bahçesi'nde saat üçte buluşacaktır. Lakin o, eski İstanbul bölgesinde yaşadığı için Cennet Bahçesi'nin yerini bilmediğini fark eder. Bu noktada halasının kızı Şahende aklına gelir. Şahende'nin yanına giden gerçek benlik, onun kuru üzüm reçeli yaptığını görür.

3. Cumhuriyetin İlk Yılları

3.1. Mersin'de Bir Düğün

Gerçek benlik, Yedikule Tren İstasyonu'nda karşılaştığı Anna ile Cennet Bahçesi'nde buluşur. Cennet Bahçesi'ne erken giden gerçek benlik, bir bardak çay içerken “Yeni Ses”i okumaya başlar. Yeni Ses'teki haberlerden biri İngiltere'nin Çin Halk Cumhuriyeti'ni tanıması ile ilgilidir. İngiltere'nin Çin Halk Cumhuriyeti'ni 6 Ocak 1950 tarihinde tanıdığı düşünülüyor takdirde roman zamanınının 1949 yazı ile 1950 kışını içine aldığı görülür.

Gerçek benlik, mektubunda halasının kızı Şahende'nin oğlu Vildan'ın Mersin'deki düğününden söz eder. On beş on altı sene önce yani 1933 veya 1934 yılında olmuş bir hadisedir bu ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Mersin'deki bir düğünü vermesi bakımından önemlidir. Gerçek benliğin “Düğün Mersin'de Şehir Kulübü'nde âdeta bir Cumhuriyet balosu ihtişamındaydı” (İleri, 2018: 55) şeklinde anlatmaya başladığı Vildan'ın düğününe Adana'nın da içinde bulunduğu yerleşim yerlerinden bilinen aileler, devlet adamları, kumandanlar davet edilmiştir.

Vildan'ın kayınpederi ve kayınvalidesi davetlileri kapıda karşılar. Bu insanların görünüşü ise “Üstlerinden başlarından servet akıyor; pek mağrur bir hal içindeler. Herkes elegant; asrî hayatın meltemleri burada da esmeye başlamış” (İleri, 2018: 57) şeklinde ifade edilir. Gerçek benlik, kadınların şıklık ve alafrangalıkta Ankara ve İstanbul kadınları ile yarışabilecek kertede olduğunu vurgular. Aile büyüğü yaşlı kadınlar dahi değişime uyum sağlamış, başörtüleri ve mevsimlik ince mantolarıyla düğüne katılmıştır. Erkeklerin bir kısmı fraklı iken kumandanlar üniformalarıyla katılır. Gerçek benlik, kadınların mücevherlerine ise ayrıca dikkat çeker: “Hanımlarda mücevher gırla” (İleri, 2018: 57).

Düğüne katılanlar mücevherleri, kıyafetleri ile Türkiye'deki değişime ayak uydurmuş görünseler de gerçek benlik, düğünde “Ortalıkta dolaşan kabark etekli kız çocuklarının” (İleri, 2018: 57) donlarının sarktığından, duvar dibinde küçük oğlunu işletmeye çalışan ve görevliler tarafından engellenen bir anneden, içkiyi fazla kaçırın ve musluğa geldim sanıp musluk kapısında kusan bir adamdan söz eder. Mersin'de yapılan bu düğün iki katlı şehir kulübündedir ve iki katta da cazbant vardır. Her katta ayrı büfe vardır

ki burası davetlilerin resmiyeti bir kenara bıraktıkları yerdir. Her şeyin bulunduğu bu büfeler, yine de ayakta yemek yenmesi dolayısı ile eleştirilir.

Büfelerde gerçek benliğin evinin kalfası Feraset Bacı beğenme de hamur işlerinin yanında böbrekli ciğer yahnisi, beyinli pilav, zeytinyağlı dolmaların her çeşidi bulunmaktadır. Ayrıca gelin ve damadın salona bahriye zabitlerinin kılıçları ile oluşturdukları çatının altından geçerek girdiği düğünün pastası, İstanbul'dan getirilmiş Rum pastacı tarafından yapılmıştır. Gerçek benlik, bu pastayı şu şekilde anlatır. “Büyükten küçüğe, üst üste konmuş tekerlekler şeklindeki ve mumlar yanan pasta şekerden ve çikolatadan bahar çiçekli dallarla bezenmişti” (İleri, 2018: 58). Alkışlar eşliğinde pasta gelin tarafından kesildikten sonra pastayı kesmeye Rum pastacı devam eder. Ne var ki davetlilerin bir kısmı pastanın tadına dahi bakamaz; çünkü pasta herkese yetmez.

3.2. Üniversite Öğrencisi Genç Kadına Bakış

Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e kalan Darülfünun 1933 yılına kadar varlığını devam ettirir. 1931 yılında İsviçre'den Prof. Dr. Albert Malche getirilir ve ondan Türkiye'deki yükseköğretimi incelemesi ve bir reform tasarısını hazırlaması istenir. Malche'nin verdiği rapor doğrultusunda Darülfünun 1933'te kapatılır ve yerine İstanbul Üniversitesi kurulur. Bunun dışında 1925'te Ankara Hukuk Mektebi, 1930'da Yüksek Ziraat Enstitüsü, 1935'te Siyasal Bilgiler Okulu ve 1936'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi açılır (Özkan, 2008: 128).

Yukarıda ifade edildiği üzere yükseköğretim düzeyinde önemli hamlelerin gerçekleştirildiği Türkiye'de üniversiteli genç bir kadına halkın bir kısmının, eğitilmiş denebilecek bir kısmının, bakış açısı gerçek benliğin halasının kızı Şahende üzerinden romana yansıtılır. Şahende, oğlu Vildan'ın evleneceği kızı kabullenmez. Gerçek benliğin babası Şahende'nin de dayısı, kızın “pek bayan bir kız” olduğunu söyleyince Şahende'nin karşılığı şu olur: “Dayı, İstanbul'da aile yuvasından uzak, tek başına Kız Yurdu'nda kalan bir yosmadan bayan çıkar mı! Kim bilir nasıl fenlenmiştir!” (İleri, 2018: 36) Şahende'nin bu ifadesi Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de ailesinden uzakta öğrenci yurdunda kalan bir üniversiteli kadının algılanışını gösterir.

Sonuç

Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili adlı Selim İleri'nin 2018 yılında yayımlanan romanı üzerine yapılan bu incelemede eser Bergson'un zaman görüşünün yansımaları, İstanbul'a dair tespitler ve Cumhuriyet'in ilk yılları ana başlıkları etrafında oluşmuştur. Bergson'un zaman görüşünün yansı-

maları başlığı altında Bergson'un "süre" kavramı ile karşıladığı zaman anlayışında süre ve belliğin devamlı bir oluş ve büyüme halinde olduğu görülür. İç içe geçmiş ve kaynaşmış "süre" bağlamında "şimdi" varlığını "geçmiş" ile açıklarken geleceğin şekillenmesinde de etkindir. Bu özelliği ile Bergson için "süre" geçmişini içinde tutarak ilerleyen parçalanmaz bir akıştır.

Selim İleri'nin romanında Bergson'un zaman anlayışının öncelikle iki boyutta yansıdığı görülür: bireysel bağlam ve toplumsal bağlam. Bireysel bağlamda bu zaman anlayışı Şefkati'nin gerçek benliğinde iki farklı görünüme kazanır. Birincisinde geçmiş ve şimdi onun kişisel hayatı çerçevesinde bir araya gelir ve onun geleceğe dair düşünce ve davranışlarını belirler. İkincisinde ise gerçek benlik, geçmişte yaşamış insanların tecrübelerinin yansıdığı bir alandır.

Zaman anlayışının toplumsal bağlamında II. Wilhelm'in Osmanlı toplumunda kazandığı mevkii hatırlayan gerçek benlik, bunun hâlihazırda sönmüş aile ocakları üzerindeki etkisini görür. O, Sultanahmet Meydanı'ndaki Kanlı Çınar'ın hatırlattığı insanın kan dökücülüğünün Adolf Hitler'in şahsında canlandığının altını çizer. Buradan şuur hayatında hiçbir şeyin kaybolmadığını vurgulayan gerçek benlik, geçmişin toplumsal yaptırımlarının şimdide dirilebileceğini, şimdinin yaptırımlarının da gelecekte ortadan kalkabileceğini ifade eder. Bunun için geçmişte kaldığı farz edilen kimi düşüncelerin uygun zemin bulunduğu takdirde zihinlerde yeniden doğup topluma hâkim olabileceği vurgulanır.

Zaman algısı ve geçmişin yok kabul edilmesi bağlamında İstanbul'da tarihi semt ve yapıların unutulmaya terk edildiği ifade edilir. Hâlbuki Bizans ve Osmanlı kültürü buralarda varlıklarını devam ettirmiştir. Geçmişe ait semt ve yapıları yok olmaya terk eden zihniyetin somut hali basımevi müdürü Sami Bey'de somutlaşır. Sami Bey, mazinin şimdi içinde yaşayabileceğini inkâr eden, sadece ve sadece şimdi ve geleceğe odaklanan zihniyetin temsilcisidir. Bundan dolayı da o ve onun gibilerin gözünde mazinin yadigârı ne varsa yok olmaya mahkûmdur.

Bergson felsefesinde müzik önemli bir yere sahiptir. Müzik dinlerken nasıl ki melodi parçalara ayrılamaz ve bütün/yekpare bir halde algılanırsa süre de parçalara ayrılamaz ve bütün/yekpare bir halde algılanır. Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili'de Şefkati'nin gerçek benliği de zamanı bütün/yekpare bir halde algılar ve mazinin hâlihazırda varlığını devam ettiremediğine dair gözlemlerinin verdiği iç sıkıntısından müziğe sığınarak kurtulmaya çalışır. Müzik aynı zamanda Şefkati'nin gerçek benliği tarafından Anna ile yaş farkını ortadan kaldıran bir unsur olarak da hissedilir.

İstanbul'a dair tespitler başlığı altında Küçükusu Plajı'ndan gazetelerde reklamı yapılan, Çıgan orkestrasının ve taze deniz mahsullerinin bulunduğu buna karşın bir memurun bütçesini sarsacak denli pahalı bir yer olarak söz edilir. Girişin belediye tarafından yasaklandığı Kumkapı Plajı ise ücretsizdir. Ancak Kumkapı Plajı, Küçükusu Plajı'nın sağladığı imkânlardan mahrumdur. Yine de Kumkapı Plajı, İstanbul'un farklı semtlerinden fakir insanların tercih ettiği eğlence alanıdır. Zenginlerin ikamet ettiği Tepebaşı, pansiyonları, randevu evleri ve gazinoları, Yenikapı ise ücretsiz plajı ve aile gazinoları ile romanda yer alır.

Büyük bir bahçeye ve Boğaz manzarasına sahip Cennet Bahçesi sevgililerin buluşma yeridir. Terkos Gölü'nün ve bu gölden elde edilen suyun da İstanbul'un önemli bir parçası olduğu görülür. 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'un en bilinen alışveriş merkezlerinden biri olan Bonmarşe ise Şahende'nin oğluna layık görmediği gelin adayını burada satılan bebeklere benzetmesi bağlamında romanda kendine yer bulur.

Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili'de 1940'lı yılların İstanbul'unun gayrimüslimlerine de yer verilir. Mahallelinin sobasını kuran Niko, Temiz Kasap Kıvırcık Todori, Çiçekçi Sabuncakis, Çıgan orkestrasının keman sanatçısı Beyaz Rus Anna, İstanbul sahnesinden yavaş yavaş çekilen gayrimüslimlerin bir zamanlar İstanbul toplumsal hayatının içinde olduğu günleri hatırlatırlar. Yazar, Anna üzerinden yine 1940'lı yılların İstanbul'unda kadın giyimini gözler önüne sererken briyantın ile saçlarını şekillendiren erkeklerin Necip Bey mamullerini ve kolonya olarak da Şukûfe alâmetifârîka Hatırla Beni Kolonyasını tercih ettikleri vurgulanır. Bunun yanında yazarın şerbetleri, reçelleri ve bitkileri ile İstanbul'un günlük hayatına ve görünümüne de yer verdiği fark edilir.

Şefkati'nin halasının kızı Şahende'nin oğlu Vildan'ın Mersin'de yapılan düğünü bağlamında Batılı yaşam şeklinin halk üzerindeki yansımaları görülür. Her ne kadar toplum batılı değerler çerçevesinde değişim yaşasa da Şahende'nin Vildan'ın evleneceği İstanbul'da üniversite öğrencisi kadını ailesinden uzak, kız yurdunda kalması dolayısıyla ahlaksızlıkla itham etmesi, bu değişimin ne denli güç olacağını da gösterir.

Kaynakça

Alus, Sermet Muhtar (2005). *30 Sene Evvel İstanbul*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arpad, Burhan (2007). *Bir İstanbul Var idi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Avcı, Meral (1994). “Terkos Gölü”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 7. İstanbul: Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Ortak Yayını, 252-253.
- Bergson, Henri (1950). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*. (Çev. M. Şekip Tunç). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Deleuze, Gilles (2014). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Deveci, Mutlu (2011). “Yahya Kemal’in Süleymaniye’de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bir Bakış”. *Turkish Studies* 6: 715-729.
- Hürel, Haldun (2008). *İstanbul’un Alfabetik Öyküsü*. İstanbul: İkarus Yayınları.
- Işın, Ekrem (1994). “Yenikapı”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 7. İstanbul: Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Ortak Yayını, 474.
- İleri, Selim (2018). *Elimde Viyoletler/Beklenen Sevgili*. Ankara: Everest Yayınları.
- Özkan, Salih (2008). *Türk Eğitim Tarihi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Sofuoğlu, Hikmet (2004). “Bergson ve Sinema”. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* 3: 66-76.
- Sunar, Cavit (1970). “Bergson’da Şuur Halleri ve Zaman”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18: 47-67.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Topçu, Nurettin (1998). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Üsdiken, Behzat (1994). “Bonmarşeler”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 1. İstanbul: Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Ortak Yayını, 297-298.

MANİFESTİK BİR METİN OLARAK “RADYODA HİSAR SAATI”

“Hisar Time on Radio” As Manifest Text

ALİ KARAHAN*

ÖZET

Kamuoyuna herhangi bir konunun duyurulması için yazılan metinler olarak manifestolar, yayımlanmaya başlandığı ilk dönemlerde daha çok toplumsal ve siyasal konularda olmakla birlikte 20. yy birlikte sanatsal yeniliklerin çağrı bildirimleri halini almıştır. Geleneksel edebiyatı çağdaş edebiyatla sentezleyip, sosyal gerçekçi edebiyat anlayışına itiraz eden Hisarcılar, bir çıkış manifestosu yayımlamamıştır. Derginin ilk çıkışından 17 yıl sonra Türk edebiyatında ilk kez bir radyo programında Rıdvan Çongur’un sorduğu soruya Mehmet Çınarlı’nın verdiği cevap üzerine şekillenen Hisar manifestosu daha sonra derginin 38 ve 39. sayılarında “Radyoda Hisar Saati” başlığıyla yayımlanmıştır. Manifesto, politik görüşlerin sanatın konusu haline gelmesine ve batılı edebiyatların taklit edilmesine itiraz eden ilkeler içermektedir. Ayrıca Hisarcıların sanat görüşü olan geleneksel Türk edebiyatını kaynak olarak benimseme ve yaşayan Türkçeyi savunma da manifestonun içerdiği ilkelerdendir. Bu yönleriyle “Radyoda Hisar Saati” manifestosuyla Hisarcılar, Garip’e, sosyal gerçekçi edebiyat anlayışına ve İkinci Yeni’ye itiraz etmiştir. “Biz” dilinin baskın olduğu manifesto, bir cephe oluşturarak karşı çıktığı edebiyat görüşlerini “öteki” ilan etmiştir. Bu makalede Hisarcıların manifestosu olan “Radyoda Hisar Saati” metninde belirtilen ilkelerin manifestik yönlerini ele almaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Manifesto, Manifestik Metinler, Hisar Dergisi, Hisar Manifestosu, Radyoda Hisar Saati.

ABSTRACT

Manifestos, which are texts written to announce any matter to the public, were mostly about social and political matters in the first periods of their publication, and then became announcement statements for artistic innovations with the 20th century. Hisarcılar (Supporters of Hisar Journal), who synthesized traditional literature with contemporary literature and objected to the conception of social realist literature, did not publish a debut manifesto. Hisar Manifesto, which was formed upon the answer given by Mehmet Çınarlı to the question asked by Rıdvan Congur for the first time in a radio program in Turkish literature 17 years after the first publication of the journal, was later published under the heading “Radyoda Hisar Saati” (Hisar Time on Radio) in the 38th and 39th issues of the journal. The

* Doktora Öğrencisi. İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı-İstanbul. E-posta: karahan_ali@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-5199-7272.

manifesto contains principles that object to the political views becoming the subject of art and imitation of western literature. In addition, adopting the traditional Turkish literature, which is the artistic opinion of Hisarcılar, as a source and supporting the living Turkish language is also among the principles included in the manifesto. From these aspects, Hisarcılar objected to the Garip Movement, the conception of social realist literature, and İkinci Yeni (Second New) Movement with the manifesto of “Radyoda Hisar Saati”. The manifesto, in which the “we” language is dominant, marginalized the literary opinions to which it opposed by forming a group. In this article, we tried to address the manifest aspects of the principles stated in the text of “Radyoda Hisar Saati”, which is the manifesto of Hisarcılar.

Key Words: Manifesto, Manifest Texts, Hisar Journal, Hisar Manifesto, Radyoda Hisar Saati.

Giriş

Edebî oluşumların ortaya koydukları yeni sanat anlayışlarını duyurmak ve bu yolda verdikleri eserlerin ilkelerini açıklamak amacıyla yazılan “sanat bildirgesi, beyannâme”ye (Karataş, 2014: 377) manifesto denir. Sanat alanında yeni bir hareket başlatmak iddiası taşıyan bir çeşit bildirgedir. Manifestolar, farklı bir edebî eğilimin özelliklerini açıkladığı için aynı zamanda belge niteliği taşırlar. Manifesto kavramının kök anlamı, “Bir gemideki malları göstermek için kaptan tarafından boşaltma işlemlerinin yapılacağı gümrük idaresine verilen liste”dir. (URL-1). Latince'den İtalyancaya “manifesto”, Fransızca'ya “manifeste” şeklinde geçen kelime Türkçede “Bir konu hakkındaki fikir ve görüşlerin açıklandığı beyannâme” (URL-2) anlamına gelir. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi'nin “Beyannâme” maddesinde ise “yazılı açıklama, bildiri, bildirge, tebliğ” kelimeleriyle eş anlamlı kullanılan manifesto kavramı “herhangi bir konu üzerinde kamuoyuna yazılı olarak açıklanan, çok defa fiile dönük bir hava taşıyan, bazen sistemli, görüş ve düşünceler” (1977: 412) olarak tanımlanır.

Manifesto kelimesi kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerde daha çok siyasi veya toplumsal konularda kaleme alınan metinleri kapsamıştır. Aydınlanma dönemi ve sonrasında Avrupa'daki gelişmeleri takiben birçok siyasi ve toplumsal konuda manifestolar yayımlanmıştır. Burjuvanın yükselişi, yenilikçi fikirler ve tarıma dayalı toplumun yıkılışı, daha sonra da kapital düzene itiraz vb. durumlar manifestik söylemlerle insanlara duyurulmuştur. Marx ve Engels'in Komünist Manifesto'su bu minvalde bir metindir. Yirminci asırla birlikte ise sanat manifestoları yazılmaya başlanmıştır. Ali Artun manifestonun gelişim sürecini şöyle açıklar:

“Manifesto, Fransız Devrimi’yle doğuyor: ‘Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!’ İkiyüz yıllık tarihi boyunca da modernliğin bu vadinin peşine düşecek. 19. yüzyılda vadini tutmayan burjuvaziye karşı siyasal avangardın öncülük ettiği başkaldırıların çığılığı olacak. 20. yüzyılda ise manifesto formuna sanatın avangardı sahip çıkacak. Çünkü artık umudun sözcülüğünü daha ziyade sanat üstlenecek.” (2011: 16).

Tarihin kırılma noktaları, büyük ve sarsıcı değişimlerin başladığı süreçlerin sonunda var olur. İnsanlık için önem teşkil etmiş meseleler, manifestik metinlerle çıkış fırsatı bulmuştur. Manifestolar hangi konuda yazılırsa yazılsın gelenek hâlini almış tutumları sarsmak maksadı taşır. Bu yolla kırılma noktasını oluşturan metinler olarak manifestolar, sert bir dile sahiptir. Çünkü geleneği yıpratmalı hatta yıkmalıdır. Ancak bu şekilde yeniyi kabul görür hale getirebilir. Manifestolar, aynı zamanda yenilikçi ve değişimi tetikleyen yönleriyle de dinamik bir yapı ortaya koyarlar. Orhan Veli Kanık, manifestik bir metin olan Garip ön sözünde bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir an’aneyi yıkıp yeni bin an’ane kurarlar. Daha doğrusu kurdukları şey içlerinden gelen yeni bir kayıtlar sistemidir.” (2015: 12).

Yenilikçi hareketlerin ifade biçimi olarak manifestolar, ortaya koydukları ilkeler yoluyla muhatabını sınırlayıcı bir işlev de görürler. Özellikle sanat manifestoları, getirdikleri edebî yönelişleri vurgulayarak hem sanatçıları bu çerçeveye sokmak hem de kendilerini ötekilerden ayırmak için yazılırlar. Bu açıdan bakıldığında da sınırlayıcı ve kısıtlayıcı bir kurallar birleşimi oldukları görülebilir. Manifestik metinler, onları kaleme alan sanatçılar tarafından ilkeler bütünü olarak tasarlanırlar. Sanat manifestolarında bu ilkeler yeni estetik vurgular barındırır. Özellikle şiir sanatı dâhilinde yazılan manifestolar poetiktir. Şairin ya da şairlerin şiir görüşleri çerçevesinde belirlenen ilkeler, poetik yanlarıyla dikkat çeker.

Bir araya gelen edebî topluluğun ortak görüşleri bu metinler üzerinden sanat kamuoyuna duyurulur. Topluluk hâlini almış kalemlerin ürünü olan manifestolar, bu yönleriyle kolektif bir çabanın ürünüdür. Genellikle dergiler, duyurma işlevini gerçekleştirdikleri iletişim araçlarıdır. Bu işlevin gerçekleşmesiyle manifestolar çağrıda bulunma özelliği ortaya koyar. Aynı zamanda yeni bir sanat anlayışının uç vermesine sebep olurlar. Yayımlanan manifesto gündeme getirdiği yeni düşüncenin yerleşmesi için mevcut sanat anlayışlarından birine veya birkaçına tepki gösterir ve onu/onları yıpratıcı fikirler ortaya koyar. Manifestoların eskiyi yıkmaya edi-

minin yanında yeniyi kurma edimi de vardır. Dogmalaşmış estetik kaygılar manifestik metinlerle birlikte yerini tazeliğini ve canlılığını muhafaza eden sanat görüşlerine bırakır. Eski görüşlere karşı bu bozucu tutum manifestoların eleştirel metinler olduğunu da göstermektedir (Gür ve Küçük, 2010: 95). Bâki Asiltürk bir şairin yenilikçi fikirlerini ortaya koymak için manifesto yazdığını belirtir:

“Güçlü bir sezgiye sahip olan, yeniliğin adımlarını ve çağın gerilimini aynı anda duyumsayabilen, şiirin binlerce yıllık kazanımlarını içinde biriktirebilen, fakat bunun yeni zamanlarda yetmediğini açıkça gören şair, içinden yükselen yaratma güdüsünün etkisiyle, şiire yeni bir yol açabilmek için manifesto yazar.” (URL-3).

Genellikle birden fazla imza ile ilan edilen metinler olan manifestoların tek imzalı olanları da mevcuttur. Bunlar yenilik çerçevesinde içerik ve söylem biçimi oluşturmaları hâlinde kişisel olsalar da manifestik özellikler taşırlar (Selamet, 2007: 11). Bir öneriler bütünü halinde sunulan manifestolar, sanat tarihinin genel çerçevelerinin belirlenmesinde de önem teşkil eder.

“Üstelik sanat manifestoları yalnızca 20. yüzyılda sanatın tarihinin en sahici belgeleri olmakla kalmazlar. Onlar aynı zamanda çağdaş sanatın bilinçaltının da şifreleridir.” (Artun, 2011: 66).

Sanat çevrelerine yenilikçi düşünce ve eğilimler sunup önermek manifestik metinler için olmazsa olmazdır. Çünkü kabul görmesi veya amaçladığı üzere eskiyi yıkıcı bir tartışmaya ön ayak olması bu yolla mümkündür. Manifesto ilan edildiği anda eylemsel bir yapıya bürünür. Duyurulma işlevinin gerçekleşmesiyle manifestolar karşılık bulur ve muhatabını harekete geçirebilecek kodları sunar. Bu hareket yıkıcıdır ve karşı çıkış içerir.

“Manifestolar öyle bir ânı ifade eder ki, artık sabretmenin, uzlaşmanın, müzakerenin anlamı yoktur. Tarih o anda kırılmalıdır. Zaman eylem zamanıdır, devrim zamanıdır, yıkım zamanıdır.” (Artun, 2011: 31).

İçerdiği konunun alanında farklı bir yaklaşım getirir ve kendinden önceki yaklaşımları toplumsal, siyasi ve kültürel açılardan inkâr eder. Bu inkâr ediş yeni bir eylem alanı olarak tartışmalara yol açar. İnkâr edebilmesi için de itiraz içeren bir söyleme ve dile sahip olmalıdır.

“Bildiriler, bireysel ya da çoğul imza taşırsalar da, kendine bir çağrı biçimidir. Bildirilerin çoğunda ya da tartışma yaratan metinlerde olması gerektiği gibi dikkatle okunduğunda, bir tür çağrı dili görülecektir.(...) Bildiriler önceden edinilmiş kuramlara karşı gelen anlayışlar; cesaret ve değişkenlik gösterebilen nitelikler içerebilirler... Yani kuram kovucu bir kuram çıkarabilir karşımıza.” (Selamet, 2007: 12-23).

Ali Artun'un Avrupa menşeli sanat manifestolarını derlediği kitabında manifestik metinlerin yıkıcılığına “Manifestolar devrimci bir gelenekten beslenir. Her manifesto, insanlığın kurtuluşu için gösterilen kahramanlıkların tarihine eklenir.” (2011: 28-29) diyerek dikkat çekmiştir. Manifestolar birer devrim bildirgesidir. Manifestoyu kaleme alan veya altına imza atan sanatçılar eski görüşlere karşı harekete geçer ve onları sanat sahnesinden devirmek ister.

Manifestolar çağrıda bulduklarından duyulma ihtiyacı hissederler. Manifesto yazarları bu nedenle metinlerini kalabalık önünde okuyarak ilan eder. Bu ilan ediş üst bir üslupla ve kalabalığı harekete geçirecek bir anlayışla yapılır. Manifestoya maruz kalan kitle bu metnin üzerinde kurduğu etkiyle dolar. Okuma durumuysa bir çeşit performans dönüşür (Artun, 2011: 33). Türk edebiyatında ise edebî toplulukların manifestoları çıkardıkları dergi vasıtasıyla muhatabını bulur.

Manifestolar inkâr, itiraz ve karşı çıkış içermelerinden dolayı bir gruplaşmayı da doğurur. Manifestoyu yazan veya ilan eden topluluk “biz” dili oluşturur. Bu “biz” dili karşı tarafı daha doğrusu inkâr ve itiraz edilen, karşı çıkılan olguyu “diğer” veya “öteki” ilan eder. Manifestolar bu söylem biçimleriyle cephe oluşturur ve bölücüdür. Manifestoyu yazan/duyuran grup öteki gruba karşı bir eylem alanı açmayı amaçlar.

1. Hisar Dergisi

Ankara'da yayın hayatına başlayan Hisar dergisi, ilk döneminde 16 Mart 1950 ile Ocak 1957 tarihleri arasında çıkarılmış ve 1964 yılına kadar yayın hayatına ara vermiştir. İkinci döneminde ise 1964 yılında tekrar çıkarılmaya başlanan dergi 1980 yılının sonuna kadar yayın hayatını sürdürmüştür. Aylık olarak “Fikir ve Sanat Dergisi” başlığıyla çıkarılan Hisar'ın kurucuları arasında Mûnis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Gültekin Sâmanoğlu, Mustafa Necati Karaer, Yahya Benekay, Fikret Sezgin, Hasan İzzet Arolat ve Osman Fehmi Özçelik gibi isimler vardır. Fakat dergi bizzat Mehmet Çınarlı tarafından idare edilmiş ve yayına hazırlanmıştır (Çınarlı, 1998: 127).

Hisar, özel olarak şiirle genel olarak edebiyatın bütün türleriyle irtibatı azalan geleneksel Türk edebiyatıyla çağdaş edebiyatı sentezlemek, bu yolla okura seslerini duyurmak ve itiraz ettikleri sosyalist edebiyat görüşlerine karşı bir eylem alanı oluşturmak için çıkarılmıştır (Emiroğlu, 2009: 1312). Aynı zamanda dergi yazarları herhangi bir siyasi veya sosyal meselede görüş bildirerek tartışmalara girmemiştir. Genel hatlarıyla sanatın siyasete araç kılınmaması dergi kurucuları tarafından savunulmuştur. Hatta ikinci yayın dönemine başlarken Mehmet Çınarlı kaleme aldığı “Ye-

niden Çıkarken” yazısında sanatı siyasi fikirlerin baskısından kurtarmayı hedeflediklerini vurgulamıştır (1975: 3).

Dergi, metin açısından şiir ağırlıklı olmakla birlikte yayımlanan hikâyeler de vardır. Biçim bağlılığı olmayan ve estetik değeri öne çıkan şiirler yerli kültür dairesi içerisinde değerlendirilebilir. Cemil Meriç’i edebiyat dünyasına kazandıran dergide, bu yazarımız “Hint ve Batı” adlı seri yazılarıyla daha sonra da “Fildişi Kule’den” başlıklı denemeleriyle yer almıştır. Mehmet Kaplan’ın kültür milliyetçiliğine dayanan ve ideolojik üsluptan uzak denemeleri de Hisar dergisi sayfaları arasında okurla buluşmuştur (Çınarlı, 1998: 128).

“14 Nisan 1980 tarihinde Kültür Bakanlığı, Aydınlar Ocağı ve Türkiye Yazarlar Birliği’nin ortaklaşa tertip ettiği bir toplantıda derginin kuruluşunun 30. yılı kutlanmıştır. 1957-1964 yıllarındaki ara verme dışında yayımlandığı otuz yıl boyunca şeklini ve sayfa düzenini hemen hiç değiştirmeyen Hisar Aralık 1980 tarihli 277. sayısıyla yayımına son vermiştir. Hisar dergisinin çoğu şiir kitabı olmak üzere hikâyeye, roman, tiyatro ve incelemelerden meydana gelen yirmi dokuz kitaplık bir yayını da olmuştur.” (Çınarlı, 1998: 128).

Görüldüğü üzere 30. kuruluş yılı kutlanacak derecede değer ve kabul gören Hisar, devrinde birçok genç ve yeni kalemi de edebiyat kamuoyuna kazandırmıştır. Genç yazarların yanında onlara yol gösteren, Türk edebiyatında ismiyle yer etmiş kişiler de derginin yazı kadrosunda yer almıştır. Bu isimlerin dikkat çekenleri şunlardır: Orhan Seyfi Orhon, Necmettin Halil Onan, Ziya Osman Saba, Halide Nusret Zorlutuna, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Feyzi Halıcı, Ümit Yaşar Oğuzcan, Sedat Umran, Yavuz Bülent Bakiler, Talât Sait Halman, Bahattin Karakoç, Mustafa Miyasoğlu, Beşir Ayvazoğlu, Muhsin İlyas Subaşı, Memduh Şevket Esendal, Tarık Buğra, Emine Işinsu, Mustafa Kutlu, Remzi Oğuz Arık, Suut Kemal Yetkin, Orhan Şaik Gökyay, Ahmet Kabaklı, Cahit Tanyol, Yahya Akengin, Erol Güngör, Mehmed Çavuşoğlu, Necmettin Hacıeminoğlu, Reha Oğuz Türkkkan, İnci Enginün, Abdullah Uçman, Durali Yılmaz.

2. Hisar Topluluğunun Manifestosu: “Radyoda Hisar Saati”

Hisar, edebiyat ve sanat dergilerinin ilk sayılarında manifesto niteliği taşıyan bir bildirge yayımlamaları usulünü yerine getirmemiştir. Derginin muhatabı olan okurun bu konuda özgür kalmasını isteyen yayın ekibi daha sonraları savunacak ilkelerinin olmaması konusunda suçlanmıştır. Karşı durdukları cephenin net olmayışı onların nelerin yanında olduklarını da bulanıklaştırmıştır.

Hisar'ın ilk sayısı için bir çıkış beyannamesi Mehmet Çınarlı tarafından kaleme alınsa da Munis Faik Ozansoy böyle bir yazı yayımlamaya karşı çıkar. Mehmet Çınarlı, Munis Faik Ozansoy'un manifesto niteliği taşıyacak bu yazıya neden karşı çıktığını şu şekilde aktarır:

“Herkes çok lâf ediyor, bir iş ortaya getirmiyor. Şunu yapacağız, bunu yapacağız demektense eserlerimizle ne olduğumuzu gösterelim. Yazılarımızı, şiirlerimizi neşrederim, herkes bizim ne olduğumuzu görsün. Başlangıçta böyle bir manifestoya lüzum yok.” (Bulut, 1987: 304).

Hisar, yayın hayatındaki ilk yılını doldurduğunda, derginin Mart 1951 tarihli 11. sayısında “Hisar 1 Yaşında” başlıklı bir yazı yer alır. Yazıda, Ozansoy'un bir manifesto kaleme alınması gerektiği düşüncesini uygun görme-yişindeki nedenlere benzer ifadeler yer alır. Hisarcılara göre ilk çıkışlarında bir bildiriyle okura vaatle bulunmak gibi, bir yıllık yayın hayatında neler yaptıklarını dile getirmek de gereksizdir. Onlara göre Hisar'ın neler yapacağıının veya yaptığıının tespiti okura kalmıştır:

“...Başlangıçta niçin çıkıyoruz, tarzında, beylik bir başlıkla ‘şunu yapacağız, bunu yapacağız’ diye bir sürü vaitte bulunmaktan kaçındığımız gibi, yıldönümümüzde de ‘şunu yaptık, bunu yaptık’ diye övünmekten vazgeçiyoruz. İşte 11. Sayı elinizdedir. Okuyup hükmünüzü verebilirsiniz. Burada, sadece ilk çıktığımız günün heyecanı ile aynı yolda yürümek azminde olduğumuzu, dergiyi daha güzelleştirmek için elimizden gelen hiçbir fedakârlıktan kaçınmayacağımızı belirtmek isteriz.” (Emiroğlu, 2019: 51).

Fakat dergiyi çıkaran topluluğun manifesto yayımlamamaktaki bu tutumu onlar için olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Dönemin edebiyat kamuyunda sanat görüşü olmayan bir dergi olarak nitelendirilen Hisar, kendini kabul ettirmekte güçlük çekmiştir. Öztürk Emiroğlu, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu (1950-1980) adlı eserinde bazı edebiyat tarihlerinde, Hisarcıların adının dahi geçmemesini bu sebebe bağlar (2019: 50).

Derginin yayın hayatına girişinden 17 yıl sonra, Hisar topluluğunun ortak kararıyla Türk edebiyatında ilk defa bir radyo programında manifesto-larını dört ana madde çerçevesinde duyurmuşlardır. Türkiye Radyoları'nın hazırladığı ve Rıdvan Çongur'un sunduğu Ana Dilimiz programında Hisar'ın “dil anlayışı, çalışmalarımıza yön veren belli başlı ilkeler, dergimizin kuruluşu ve diğer konularda sorulan sorular” topluluk üyeleri tarafından cevaplandırılmıştır. Bu cevaplar yoluyla ortaya çıkan Hisar manifestosu programın tam metin hâlinde derginin Şubat 1967 tarihli 38 ve Mart 1967 tarihli 39. sayılarında yayımlanmıştır.

Radyo programında Rıdvan Çongur'un Mehmet Çınarlı'ya sorduğu "Hisar dergisinde, sanat çalışmalarınıza yön veren belli başlı ilkeler nelerdir? Kısaca açıklar mısınız?" sorusu üzerine Mehmet Çınarlı daha sonra Hisar topluluğunun manifestosu/beyannamesi sayılacak dört ilkeyi şu şekilde sıralar:

1. "Bu ilkelerin başında sanatın bağımsızlığı gelir. Bize göre şairin veya yazarın kalemini herhangi bir ideolojinin hizmetine vermesi onun bir sanatçı olarak ölümü demektir. Sanat eserinin bir propaganda haline getirilmesinin kesinlikle karşısındayız."

2. "Hisar'ı çıkaranların üzerinde birleştiği ikinci ilke modern Türk edebiyatının Batı'nın bir kopyası olmaktan çıkarılıp millî bir karaktere kavuşturulmasıdır. (...) Batı edebiyatının iyice incelenip bu edebiyatın ürünlerinden faydalanılması elbette lüzumludur. Ama bu faydalanma hiçbir zaman taklitçilik ve kopyacılık şeklinde olmamalıdır.

Biz bir milletin edebiyatının o milletin ruhunu, mizacını, özelliklerini aksettirmesi gerektiğine inanıyoruz. Kısacası sanat eseri milli bir karakter taşımalıdır."

3. "Burada bizim üzerinde birleştiğimiz üçüncü bir noktanın açıklamasına sıra geliyor. Bize göre sanatta yenilik, eskiyle bütün bağları koparıp soysuzlaşmak değildir. Yeni mutlaka eskiye dayanacak, eskiden kuvvet alacaktır. Yahya Kemal bunu:

'Ne harabî ne harabatıyım

Kökü mazide olan âtiyim.' beyitiyle ifade etmiştir.

Geçmişle bütün bağları kopmuş bir yeni, sağlam olmaz ve temelsiz yapılar gibi kısa bir zamanda çöker. Biz bu anlayışla Hisar'da kökümüzden kopmadan bugünün sanatını vermeye çalışıyoruz. Şiirde yenilik yapmak için vezin veya kafiye atmayı zaruri görmediğimiz gibi yeterli de bulmuyoruz. Hisar'da aruz, hece, serbest her üç şekilde de şiirler yayımlanıyor. Ama bunların hepsinin de yeni bir ruh ve anlayışla yazılmış olmasına elden geldiği kadar dikkat ediyoruz."

4. "Bizim üzerinde titizlikle durduğumuz ve birleştiğimiz dördüncü bir nokta da dil konusudur. (...) Yaşayan canlı Türkçenin edebiyat dili olmasına taraftarız. Halkın konuştuğu dilden ayrı bir yazı dili, âdetâ yani bir divan dili yaratılmasını son derece zararlı buluyoruz." (Çongur, 1967: 16-17).

Hisar topluluğunun ilk ortak ilkesi "Bize göre" ifadesini kullanması topluluğun kendilerini bir cephe içinde konumlandığını göstermektedir. Bu ilkeye göre karşı cephe ise siyasî ideolojilerini sanata alet ettiklerini ileri

sürdükleri sosyalist edebiyat görüşünün savunucularıdır. Sanatçının eserini bir ideolojiyi yaymak için kullanmasını kabul etmezler. Bu konuda sanatçının özgür olması taraftarıdır. Sanat yapan kişi toplumsal gelişmelerden etkilenebilir fakat bunu doğal bir seyir hâlinde dile getirmelidir. Sanatının hedefine asla siyasî veya sosyal bir meseleyi koymamalıdır. Mehmet Çınarlı, Hisar'ın ikinci yayın döneminin açılış sayısında kaleme aldığı “Yeniden Başlarken” başlıklı yazıda, Hisar topluluğunun karşı olduğu sanat anlayışını şu şekilde belirtmiştir:

“Sanatı şu veya bu maksat için maske olarak kullananlardan memleketimiz bugüne kadar çok çekti, bugün de çekmektedir. Sanatın, yazarlığın ciddi bir iş olduğunu unutanların sayısı bugün dünkünden çok daha fazla. Sadece şöhret peşinde koşanların bu memleketin diline ve zevkine indirdikleri darbeler hızını ve şiddetini gittikçe artırıyor.” (1964: 3).

Hisar topluluğunu bir araya getiren bir diğer durum Türk edebiyatının etkisine girdiği sol düşüncelere karşı duydukları kaygıdır (Gür ve Küçük, 2010: 117). Edebiyatı propaganda aracı olarak kullanmanın yanlış olduğunu vurgulayan Hisarcılar, karşı oldukları bu durumu gerçekleştiren yazarları öteki konumuna iterler. Böylece manifestik metinlerin temel esaslarından olan biz-siz ayrımı ve bu ayrımı doğuran üslup “Radyoda Hisar Saati” metninde de göze çarpar. Öztürk Emiroğlu, Hisar dergisi etrafında kümelenmiş sanatçıların manifestoları yoluyla kimlere itiraz ettiklerini şu sözlerle açıklar:

“Modern edebiyatın özellikle Genç Kalemler hareketinden, Hecenin Beş Şairinden, Yahya Kemal Beyatlı'dan, az da olsa Ahmet Haşim'den ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan etkilendikleri söylenebilir. Garip, sosyalist gerçekçilik ve İkinci Yeni anlayışlarına ise karşı çıkarlar.” (2009: 1314).

Sanat ve politik görüşler arasındaki denge konusunda, özellikle Attilâ İlhan'ın yazarları arasında yer almasıyla “sosyal realizm” anlayışına kayan Mavi dergisi yazarlarıyla Hisarcılar arasında tartışmalar meydana gelmiştir. Teoman Civelek'in geleneksel edebiyatı reddeden yazılarına karşı, Osman Fehmi Özçelik geleneksel edebiyatın önemini belirten “Dergiler Arasında” başlıklı bir yazı yazmıştır. (Emiroğlu, 2019: 58) İlhan Geçer de “Bülent Nafiz” müstearıyla, Attilâ İlhan'ın sosyalist edebiyat görüşünü eleştiren yazılar kaleme almıştır. Hatta Hisar'da “Sosyal Realizmin Mahiyeti, Yeni Türk Sanatındaki Yeri, Fayda ve Zararları Nelerdir?” sorularının yöneltildiği bir anket düzenlenmiştir (Emiroğlu, 2019: 60).

Hisarcılar, şiirlerinde manifestolarında eleştirdikleri toplumsal ideolojileri sanatın merkezine koyan sosyal gerçekçiler gibi yapmamışlardır. Eserlerinde toplumsal değerler propaganda malzemesi olarak kullanılmadan verilmiştir. Anadolu insanına duydukları sevgiyi lirik bir üslupla dile getirmişlerdir.

“İçinden çıktıkları toplumun gerçeklerinden habersiz değillerdir. Duygularını, ülke gerçekliğine uygun, toplumsal değerleri istismar etmeden sevgi ve hoşgörü sınırları içinde dile getirmişlerdir. Herhangi bir ideoloji cenderesine girmeden, içinden çıktıkları toprağın çocukları olarak Anadolu realizmine uygun yurt sevgisini dile getiren şiirler yazmışlardır.” (Emiroğlu, 2009: 1316).

“Hisar’ı çıkarırlar” diyerek çoğul bir ifadeyle başlayan ikinci ilke yine bir cephe teşkil ettiklerinin ve itirazda buldukları bir öteki grubun varlığının göstergesidir. İkinci ilkeye göre çağdaş Türk edebiyatı, Batı edebiyatını taklit etmekten sıyrılmalı ve millî bir karaktere bürünmelidir. Hisarcılar bu ilkede, Batı edebiyatına tamamen karşı olduklarını söylemezler. Batılı edebiyatlar da faydalanılması gereken kaynaklardır. Fakat bu faydalanma kopya yoluyla olmamalıdır. Türk edebiyatı ilk olarak millî mizacı ve ruhu yansıtabilecek bir sese sahip olmalıdır. Bu da, onlara göre Batı edebiyatından önce gelenekten beslenmesiyle mümkün olur. Hisarcılar, bu söylemlerle salt eskinin takipçisi olunması gerektiğini de vurgulamazlar. Aksine her edebiyatçı gelenekten beslenmeli fakat eseri vasıtasıyla Türk edebiyatına yeni bir tarz getirmelidir.

Şiirden söz sanatlarını atıp ölçü ve kafiye uzaklaştıran Garip akımına ilk “sistemli karşı koyuş” Hisarcılar tarafından gerçekleştirilmiştir (Bulut, 1991: 1). Fakat manifestolarını geç yayımlamalarının da etkisiyle bu tepki görmezlikten gelinmiş ve daha çok İkinci Yeni’nin Garip’e itirazı öne çıkmıştır. Hâlbuki Hisarcılar, eserleri ve dergide yayımlanan yazılarıyla İkinci Yeni’den daha önce Garip şiirine tepki göstermiştir. Hisarcılar, Garip şiirini “Batı şiirini taklit, millî veya yerli sanat anlayışını zayıflatmak, şiiri gelenekten koparmak, ideolojiye alet etmek, estetik zayıflık” (Emiroğlu, 2009: 1324) gibi etmenlerden eleştirmiştir. Bu eleştirileri Garip şairleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda Garip akımını yazılarıyla destekleyen Nurullah Ataç’a da yönelmiştir. Mehmet Çınarlı’nın Hisar’ın 9-10. sayısında çıkan “Yeni Şiir” başlıklı yazısıyla Garip şiirine eleştiriler getirmesi üzerine Ataç ve Hisarcılar arasında başlayan polemikle iki cephe arasındaki sınır belirginleşir. Mehmet Çınarlı yazısında yeni şiir olarak tanımlanan eserlerin şiir sanatının itibarını kaybettirdiğini, redifsiz ve kafiyesiz söylemlerden ibaret olduğunu ileri sürer. Hatta Orhan Veli’nin Garip ön sözünde bir sınıfın hak-

larını müdafaa etmek gibi bir amaçları olmadığını ifade etmesine rağmen Hisarcılara göre Garip hareketi şiiri sol görüşlerin propaganda aracı haline getirilmiştir (1951: 12).

Nurullah Ataç ise Çınarlı'ya cevaben Ulus gazetesinde 02.02.1951 tarihinde çıkan "Karalama" başlıklı yazısında Garip şiirinin kendi görüşüne göre yeni şiiri temsil ettiğini ve onlara olan desteğini şu sözlerle ifade eder:

"Hisarcıların şiirde aradıkları başka, benimki başka. Onlar benim sevdiğim şiirleri beğenmiyor, dudak büküyorlar; ben de onların şiirlerinden hoşlanamıyorum. Onlar 'akıllı uslu şiirler' istiyorlar, bense yenilik uğrunda biraz deliliği, saçma sapan söylenmeyi de hoş görüyorum.(...) Onların şımarmalarında benim hayli günahım varmış... severim ben o günahımı. Neden günah olsun? Bunca yıldır yazı yazarım, bana: 'En çok neyle övünürsün?' diye sorsalar: 'Orhan Veli gibi iki üç şairi kimsenin beğenmediği sıralarda anlayıp beğenmiş olmamla övünürüm' derim;" (2).

Mehmet Çınarlı, "Ataç'ın Bir Yazısı Üzerine" başlıklı yazısıyla hem Ataç'ın söylediklerine cevap vermiş hem de Garip şiirinin geleneği inkâr edişini eleştirmiştir. Ayrıca şiirde yeniliğin geleneği inkâr yoluyla olamayacağına da bir kez daha dile getirmiştir:

"Ataç gibi biz de yeni olanı, taze olanı sever ve tutarız. Ama yeniyi sevmek için -kendi beğendiği şairlerin yaptığı şekilde- eskiyi inkâr etmek, kötülemek lâzım geldiğine inanmadığımız gibi, yeniyi bulmak için sanatı feda etmeye de akıl erdiremeyiz. 'Yeni Şiir' sözü bir terkiptir. Meydana getirilen eserin "yeni şiir" olabilmesi için, önce şiir olması icap eder." (1951: 5).

Hisarcıların üçüncü ilkesinde eskiyle bağını kopararak yeniyi aramanın "soysuzluk" olacağı ifade edilir. Geçmişle irtibatı olmayan sanatçı, eserinde kalıcılığı yakalayamaz. Bu anlamda Yahya Kemal'in bahsi geçen beyti zikredilerek, kendi görüşlerine açıklık getirmeye çalışırlar. Hisarcılara göre şiirde yenilik eskiye ait olan vezin ve kafiyeyi atarak yapılmaz. O dönemin edebî hareketlerinden olan Garip'in ilkeleri arasındaki bu olguya karşı çıkarlar. Doğal olarak Hisar manifestosunun üçüncü ilkesi doğrudan Garip hareketine bağlı sanatçıları hedefe alır. Hisar dergisinde çıkan şiirlerde vezin ve kafiye gibi şiirde olması veya olmaması gereken şartlar yoktur. Hisar'ın arayışı şiirin "yeni bir ruh ve anlayış" içermesidir. Bu yenilik onlara göre şekilde değil muhtevada olmalıdır. Yanlış buldukları bu yenilik anlayışına karşı Hisarcılar, şiirin geleneksel imkânlarını göz ardı etmemiş ve savunmuştur.

Özellikle halk ve divan şiiirlerinden beslenen Hisarcı şairler, kafiye, ölçü ve hatta mazmun yönleriyle geleneksel edebiyatı şiiirleri adına birer kaynak olarak görmüşlerdir. M. Necati Karaer ve Gültekin Sâmanoğlu halk şiiirinden yararlanırken, M. Faik Ozansoy ve Mehmet Çınarlı da divan şiiirinden yararlanmışlardır.

Hisar manifestosunun ikinci ve üçüncü ilkelerinden anlaşılacağı üzere, topluluğun amacı Türk edebiyatını Batı kopyacılığından kurtarmak ve gelenekle zayıflayan irtibatını yeniden güçlendirmektir. Manifestodan yola çıkılarak Hisarcıların, Batı edebiyatını taklit etmekle İkinci Yeni'yi, gelenekle bağıını kesmekle Garip hareketini itham ettiği söylenebilir. Manifestoda ki bu iki madde dönemin güçlü sanat akımları olan Garip ve İkinci Yeni'ye birer karşı çıktıştır. Bu minvalde Hisar manifestosu, Garip'e ve İkinci Yeni'ye karşı bir eylem alanı oluşturmaya davettir. Necmettin Turinay da kaleme aldığı "Bir Boşluğu Vurgulamak" başlıklı yazısında Hisarcıların sanatsal duruşlarının karşısında yer alan dönemin sanat hareketlerini şu şekilde sıralar:

"Ama onun karşısında, Orhan Veli'nin de içinde bulunduğu 'Garip Hareketi' , 'Mavi Hareketi' ve yeni yeni şekillenen 'İkinci Yeni Hareketi' vardır. Bu gelişmeler karşısında Hisar, biraz da kendisini Türk şiiir geleneğinin tek savunucusu gibi hissetti." (1983: 31).

Hisarcılar, manifestolarında da belirtildiği üzere bu sanat görüşlerinden dolayı alaturka olmakla ve aruzculukla suçlanmışlardır. Derginin Ekim 1951 tarihli 18. sayısında "Açıklamak Gerekirse" başlıklı bir yazı çıkar. Bu yazıda kendilerine yöneltilen suçlamaları cevaplayan Hisarcılar, o tarihe kadar olan sayıların incelemesiyle dergide yayımlanan 180 şiiirden sadece 32'sinin aruzla yazıldığına görüleceğini vurgular. Amaçlarının eski bağınazlığı değil eskiden güç alarak yeniyi inşa etmek olduğunu vurgulayan Hisarcılar, sanatlarını hiçbir siyasi görüşün emrine vermeden ve batılı edebiyatları taklit yoluna gitmeden, milli değerlerle barışık bir edebiyat kurmayı hedefler. Adı geçen yazı bütün bu suçlamalara cevaben şu şekilde bitirilir:

"...Hisar ne aruz, ne alaturkacı, ne de inhisarcıdır. Bizi muhafazakârlıkla suçlandıranlar, bu tabirden eskiye körü körüne bağlanıp yeniliği reddetmeyi kastediyorlarsa, çıkardığımız 18 sayı bizim böyle bir düşünceden ne kadar uzak olduğumuzu ispata kafi gelir.

Yok eğer bazı yabancı ideolojilere alet olmadığımız gibi, bu ideolojilere hizmet edenlere de dergimizde yer vermediğimiz, şiiirimizin tabii gelişme seyrine uyararak yeniliği ararken köksüzleşmeye bilhassa

gayret ettiğimiz için bize muhafazakâr deniliyorsa, bu ithama rağmen de yolumuzu değiştirecek değiliz.” (6).

Hisar manifestosunun son ilkesi dil konusundadır. Türk dilinin sadeleşmesini kabul etmekle birlikte, dilde sadeleşme, tasfiyeciliğe ve onların tabiriyle “dil ırkçılığına” karşı çıkarlar. Yazı diliyle konuşulan dilin birliğini savunan Hisarcılar, dilde sadeleşmeyi edebiyatın halka iletilmesindeki kolaylığı mümkün kıldığı için desteklerler. Fakat bu sadeleşme kullanılan Türkçede varlığını sürdüren yabancı kökenli kelimeleri atmamakla olmamalıdır. Bu kelimeleri Türkçeleşmiş sayan topluluk üyeleri manifestolarında bunu belirtirler. Hisarcılara göre dilde sadeleşme, tasfiyeciliğe dönüşerek dilin fakirleşmesine yol açabilir. Yeni kelimeler türetilecekse de bu Türk dilinin kurallarına ve duyuş zevkine uyumlu olmalıdır.

Manifestonun son maddesi açık olarak “öztürkçecilik”e karşı bir itiraz içermektedir. Yine bu maddede Hisar topluluğu öteki olarak öztürkçeciliği seçerler.

Manifestik metinler çoğunlukla kendilerinden önceki bir edebî topluluğa veya görüşe karşı olarak yazılırlar. İstisna da olsa bazı manifestolar ise kendilerinden önceki sanat olayının devamı niteliği taşırlar veya onlarla benzer ilkelere sahiptirler.

“1923’ten 2006’ya kadar geçen süreç içinde bazı bildirilerin, birbirini tamamlayan ya da kendisinden önceki bildiri içinden az sayıda ya da çok sayıda unsuru içerdiği görülmektedir.” (Selamet, 2007: 15).

Hisar manifestosunun dille ilgili olan son ilkesi bu minvalde değerlendirilebilir. “Yeni Lisan” hareketinin dil anlayışını benimseyen Hisarcılar bu yolla öztürkçeciliğe karşı çıkarlar. “Radyoda Hisar Saati” manifestosunda da Hisar’ın ortak dil görüşünü dördüncü ilke çerçevesinde açıklamaya çalışan Mehmet Çınarlı’nın da bu konuda Yeni Lisancıları örnek göstermesi görüşümüzü doğrular niteliktedir:

“Yani, dildeki yabancı kurallar atılsın, fakat yabancı kelimelere dokunulmasın. Başta Ömer Seyfettin olmak üzere, ‘Yeni Lisancılar’ diye anılan grup ‘Genç Kalemler’de bu fikri savunuyordu.” (Çongur, 1967: 17).

“Radyoda Hisar Saati” manifestosuna göre Hisarcılar, yabancı edebiyatları kopya ve taklit edenlere karşı hem geleneği hem de millî kimlikli çağdaş edebiyatı korumaya ve dildeki tasfiye girişimine karşı yaşayan Türkçeyi savunmaya çalışmışlardır. Manifestik metinlerin temel esaslarından olan çağırıda bulunma “Radyoda Hisar Saati” metninde de mevcuttur. Manifesto sanatçılara bu değerleri savunmaya çağırmaktadır. Bu açıdan

düşünüldüğünde derginin ismi dahi bir anlam ifade eder (Emiroğlu, 2009: 1328). Mehmet Çınarlı bu mevzuda şunları söylemiştir:

“...Hisar adı, rastgele uydurulmuş değildir. Bir birleşme, bir savunma anlamı var o kelimedede. Hisar adı, milli kültüre ihanet eden, milli değerleri yok etmeye çalışanlara, dilimizi edebiyatımızı soysuzlaştırmayı gaye edinenlere karşı bir savaş çağrısıdır...” (1975: 4).

Manifestonun yayımlandığı devir ve dâhilindeki ilkeler göz önüne alındığında Hisarcıların en esaslı itirazı Garip hareketine yaptığı görülmektedir. Her ne kadar geç kalsa da manifestoları aracılığıyla bu itirazı dile getiren Hisarcılar, Orhan Veli ve arkadaşlarının Türk şiirine imkân olarak sunduğu yeni iddiaları kabul etmezler. Özellikle Garip’in söz sanatlarına ve şairaneliğe karşı çıkışını Hisarcılar benimsememiştir. Hisar dergisinde yayımlanan şiirlere bakıldığında, gelenekle sıkı bağları olan ve şairaneliği öne çıkaran taraflar görülecektir. Bâki Asiltürk, Hisarcılar ve Garip şairleri arasındaki bu karşıtlığı şu sözlerle ifade etmiştir:

“... Hisarcıların iddialarının daha çok, 1940’larda Türk şiirinde belirleyici konumda olan Garip hareketine karşı ortaya atıldığı, Garipçi anlayışı hedef aldığı görülmektedir. (...) Hisarcılar, hem 1950’lerdeki yazılarında hem de bildirimlerinde, Garipçilerin öne sürdüğü bütün yeniliklere itiraz ederler. Garipçilerin şiirde alışılmış biçimi ve biçemi, söz sanatlarını, şairaneliği, seçkin konuları reddeden yaklaşımları karşısında Hisarcıların zaman zaman serbest ölçüyle şiirler yayımlasalar da belli biçim ve ölçüleri öne çıkaran, eski şiirle sağlam bağlar kurmayı benimseyen, söz sanatlarını ve şairaneliği, duygusallığı poetik bir değer olarak kabul eden tutumları dikkat çekicidir.” (2007: 146).

Sonuç

İlan edenlerin edebî ilkelerinin toplamı olan sanat manifestoları, kullandıkları karşı çıkış üslubuyla ve biz söylemiyle kendilerinin karşısına ötekini konumlandırır. Sanat açısından poetik özelliklerde içeren manifestolar yeni oluşumların da habercisidir. Yeni bir oluşuma sebep olması bakımından manifestolar, dinamik bir yapıdadır. Birden çok imza taşıyan manifestolar çoğunlukta olmakla birlikte tek imzalı olanlar da vardır. Kendinden öncekilere itiraz içeren manifestik metinler bu yanlarıyla da yıkıcı hüviyettedir. Hisarcılar, dergilerinin çıkışıyla bir manifesto yayımlamasalar da daha sonra bu ihtiyacı karşılamak için harekete geçmiştir. “Radyoda Hisar Saati” başlığıyla yayımlanan Hisar manifestosu, 1967’de Türk edebiyatında ilk kez radyo yayınında duyurulan manifestodur. Hisarcılar, kuruluş ilkelerini ve sanat değerlerini içeren manifestolarını dört ana madde halinde bir araya getirir. Dört madde çerçevesinde Hisarcılar olarak bilinen

edebî oluşumun ilkeleri olan “Radyoda Hisar Saati” metninde; sanatın politik fikirlerden uzak olması, Türk edebiyatının gelenekle bağını yeniden kurmak ve millî bir kimlik kazandırmak için Batı taklitçiliğinin bırakılması ve yaşayan Türkçenin öztürkçeleşmeye karşı korunması vurgulanır. Bu ilkeler yoluyla Hisarcılar, “biz dili” oluşturarak Sosyal Gerçekçilik’e, Garip’e ve İkinci Yeni’ye karşı çıkarlar. Edebiyatı siyasî ideolojilerin boyunduruğuna soktukları iddiasıyla Garipçileri ve Sosyal Gerçekçileri suçlamışlardır. İkinci Yeni’yi ise Batı taklitçiliğiyle itham etmişlerdir. Hisarcılar, manifestoları yoluyla Türk edebiyatının gelenekle irtibatını kuvvetlendirme amacı güttüklerini ifade etmişlerdir. Öztürkçecilik adı altında Türk dilinde gerçekleştirilen sadeleşme hareketini tasfiyecilik olarak gören Hisarcılar, bu konuda Ömer Seyfettin’in öncülük ettiği “Yeni Lisan” hareketi çizgisindedirler. Karşı çıkışlarını bu manifestoyla bildiren Hisarcılar, manifestik metinlerin gereği olan çağrıda bulunmayı gerçekleştirebilir. İsmiyle müsemma olarak Hisar’ın kurucuları, okuyucularını veya dönemin sanatçıları manifestolarında bildirdikleri ilkeleri savunmaya çağırır. Dergilerini de bu manifesto-daki maddelerin eylem alanı olarak açarlar. Fakat bütün bu çabaya rağmen *Hisar* şairleri ne Garip şiiri ne de İkinci Yeni şiiri karşısında, beklenen etkiyi yaratamamışlardır. Geç kalan *Hisar* manifestosundan çok önce, Garipçiler Türk şiirinde kalıcı bir etki yaratmış daha sonra da İkinci Yeni hareketi boy göstermiştir.

Kaynakça

- “Açıklamak Gerekirse”, *Hisar*, 18: 6.
- Artun, Ali (Derleyen ve Sunan)(2011). *Sanat Manifestoları -Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asiltürk, Bâki (2007). “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Manifestolar”. *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: T.C. Kültür Bak. Yayınları, C. 4: 138-156.
- Ataç, Nurullah (02.02.1951). “Karalama”. *Ulus*, 10635: 2.
- Bulut, Ali (1991). “Türk Şiirinde En Çarpıcı Değişmeyi Yapan Garip Akımına İlk Sistemli Tepki: Hisarcılar”. *19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6: 1-19.
- Çınarlı, Mehmet (1951). “Yeni Şiir”. *Hisar*, 9-10: 12.
- Çınarlı, Mehmet (1951). “Ataç’ın Bir Yazısı Üzerine”. *Hisar*, 11: 5-6.
- Çınarlı, Mehmet (1964). “Yeniden Başlarken”. *Hisar*, 1(76): 3-4.
- Çınarlı, Mehmet (1975). “Yirmi Birinci Yıla Giderken”. *Hisar*, 210: 3.
- Çınarlı, Mehmet(1998). “Hisar”. *İslâm Ansiklopedisi*, C. 18. İstanbul: TDV Yayınları, 127-128.

- Çongur, H. Rıdvan (Düzenleyen ve Yöneten)(1967). “Radyoda Hisar saati”. *Hisar*, 38: 16–18.
- Emiroğlu, Öztürk (2009). “Kaynağını Gelenekten Alan Hisarcılar”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Litarature and History of Turkish or Turkic*, 4 / I-II: 1309–1311.
- Emiroğlu, Öztürk (2019). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topululuğu (1950–1980)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Gür, Âlim ve Küçük, Sena (2010). “Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Manifestolar”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Litarature and History of Turkish or Turkic*, 5/2: 92–184.
- Karataş, Turan (2014). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İzmir: Sütun Yayınları.
- Selamet, Necmi (2007). *Şiirimizde Manifestolar*. İzmir: İlya Yayınları.
- Turinay, Necmettin (1983). “Bir Boşluğu Vurgulamak”. *Türk Edebiyatı*, 120: 30–32.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1977). “Beyannâme”. İstanbul: Dergâh Yayınları, İstanbul, C. 1: 412.
- Veli, Orhan (2015). *Garip (Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Velî den Seçilmiş Şiirler)*. İstanbul: YKY.
- URL-1: “Manifesto” <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 15.05.2020).
- URL-2: “Manifesto” <http://www.lugatim.com/s/MAN%C4%B0FESTO> (Erişim: 14.04.2020).
- URL-3: Bâki Ayhan T., “Manifesto ve Şair ve Sair”, <http://muhur.blogcu.com/manifesto-ve-sair-ve-sair/858487> (Erişim: 14.04.2020).

THANATOPOLİTİKA VE DANSE MACABRE: ANDREY PLATONOV'UN CAN ADLI ESERİNDE ÖLÜMÜN SİYASALLAŞMASI

Thanatopolitics and Danse Macabre: Politicization of Death in Andrey Platonov's *Dzhan*

Duygu ÖZAKIN*

ÖZET

Bu çalışma, Rus yazar Andrey Platonov'un Orta Asya gezisi kapsamında ziyaret ettiği Türkmenistan topraklarındaki halk inanışlarından hareketle kaleme alınan *Can (Djan)* adlı eserini konu edinmektedir. Sovyetler Birliği'nin "Orta Çağ" olarak nitelendirilen 1930'lu yılların toplumsal ve edebî atmosferinin bir ürünü olan novella, Türkmen halk inanışında "mutluluğu arayan bir ruh" anlamına gelen can kavramı etrafında kurgulanmıştır. Toplumun "ötekilerinden" mürekkep, göçebe ve sefalet içinde bir kabile olan Can'ın, iktidarın devamlılığı için yerleşik hayata geçmeyi ve yaşamayı reddederek mutlu bir ölümü seçmesini hikâye eden eser, sosyolojik çözümleme yöntemiyle, thanatopolitika olgusu ekseninde incelenmiştir. En genel tanımıyla ölüm siyaseti anlamına gelen thanatopolitika, nüfusun yaşamsal yetilerinin egemen iktidarın denetimi altına alındığı siyasal pratiklere işaret eden biyopolitikanın karşıtı, onun öteki yüzü, bir uzantısı, tamamlayıcısı, ters yüz edilişi, yaşatma ve öldürme siyasetinin iç içe geçişi ya da biyopolitik normlara yönelik bir direniş biçiminde tanımlanmaktadır. Çalışma, ölümün siyasallaştırılmasını kurbanın penceresinden ele almayı ve thanatopolitikanın direngen karakterini totalitarizmin ürünü ve aynası olan örnek bir edebî metin üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu çalışma, kendini yavaş bir ölüme teslim eden Can halkının sivil itaatsizliğinde ve bir Orta Çağ veba salgını alegorisi olan Danse Macabre ile benzeşen geleneksel ölüm dansında, thanatopolitikanın nasıl iktidar aleyhine tersine çevrilen ve doğrudan ona yöneltilen bir silaha dönüştüğünü sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Thanatopolitika, Biyopolitika, Andrey Platonov, Stalinizm, Danse Macabre.

ABSTRACT

This study discusses Russian writer Andrey Platonov's novella *Dzhan*, written under the inspiration of Turkmen folk beliefs after the writer's Central Asia tour. The novella, a product of the social and literary atmosphere of 1930s, described as the "Middle Ages" of the Soviet Union, is fictionalized on the notion of "dzhan", which means "a soul in pursuit of bliss". Sociological method is followed in the thanatopolitical analysis of the novella that tells the story of a nomadic and miserable

* Dr. – Kayseri. E-posta: duyguozakin@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0003-0927-1926.

tribe gathering “the others” of the society called Dzhana, which chooses an eudaimonistic death by refusing the transition to settled life and living for the sake of continuity of power. Thanatopolitics, politics of death in its most general definition is discussed as the reverse of biopolitics that indicates political practices by which the vital capacities of the population are taken under the control of the sovereign power. Thanatopolitics is considered as the other side, an extension, a supplement, a reversion of biopolitics, an intertwining of politics over life and death, or a resistance to biopolitical norms. The study aims to deal with the politicization of death through the victim’s perspective and to read the resistant character of thanatopolitics through an exemplary literary text that is the product and mirror of totalitarianism. The study inquires how thanatopolitics is turned into a weapon that is reversed and directed against sovereign power in the civil disobedience of the people of Dzhana, who submit themselves for a slow death by dancing inspired by Danse Macabre, a medieval allegory of plague.

Key Words: Thanatopolitics, Biopolitics, Andrey Platonov, Stalinism, Danse Macabre.

Giriş

“Açık yapıt” yaklaşımının Sovyet dönemi Rus edebiyatındaki olası varlığı üzerine yürütülen tartışmalardan hareketle bu makalede, Platonov’un Can adlı eseri bir açık yapıt olarak okunacaktır. Eserde kimi zaman çok boyutlu olarak yorumlanmaya elverişli simgeler biçiminde karşımıza çıkan, kimi zaman müphem özellikler gösteren ve okurun, yapıtın kaleme alındığı tarihsel-toplumsal bağlam üzerine etraflıca düşünmesini gerektiren bulanık imgelemi, güdümlü edebiyat normlarından sıyrılmaya taktikleri olarak ele alınacaktır. Çalışma, söz konusu imgelemin en önemli unsurlarından biri olan ölüm kavramı üzerine kurgusal boyutta dile getirilen düşüncelere, Sovyet thanatopolitikasının halk üzerindeki yaptırım gücü ve halkın iktidara direniş gücü bağlamında, iki farklı perspektiften yaklaşacaktır.

Açık yapıt (Opera aperta) bir sanat yapıtının sahip olduğu anlam dünyasının, sadece söz konusu yapıtın yaratıcısının öngördüğü, aktarmaya niyet ettiği iletilerle sınırlı kalmadığını ve metnin (alımlayıcının dikkatine sunulmuş olan her türlü sanat dalından eserin) yaratıcısının elinden çıktıktan sonra anlamsal çerçevesinin sonsuza dek çoğaldığını ileri süren, okur merkezli yaklaşımlardan biridir. Umberto Eco’nun ilk kez 1962 yılında yayımlanan Açık Yapıt adlı eserinde dile getirdiği gibi:

“Biçim, bir eğretilen sürecinin doruğuna erişmesi ve bir dizi ardışık yorumun başlangıcıdır. (...) Ancak, biçim olma olgusu, onu sonsuz sayıda değişik bakış açısına açmış olduğundan, kendisini bir biçim

olarak edimleştiren süreç, sürekli bir yorum olanağı olarak da gerçekleşir. (...) yorumcu da tamamlanmış fiziksel bir bütün olarak, yapıtın egemenliği altına girmeyi reddedecektir ve bunun yerine sürecin başlangıcında yer almaya ve olması düşünüldüğü biçimiyle yapıtı yeniden kavramaya çalışacaktır” (Eco, 1992: 211).

Yorumcuyu yazarın niyetinden bağımsız kılan ve ona çok boyutlu bir çözümleme kapısı aralayan açık yapıt yaklaşımının Sovyet dönemi Rus edebiyatı metinlerine uyarlanıp uyarlanamayacağı üzerine ise şüpheli bir takım görüşler ileri sürülmüştür. Bilindiği gibi 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Rus edebiyatı, giderek güdümlü bir edebiyat halini almış, edebî metinler de kitle edebiyatı mantığıyla, okurun düşüncelerini yönlendirmesi öngörülen temel göstergeler etrafında kaleme alınmıştır. Dolayısıyla söz konusu eserlerin açık yapıt özelliği göstererek çok katmanlı bir okumaya tabi tutulması değil, okurun oldukça dolambaçsız bir dille gönderilen mesajları, hızla benimsemesi beklenmektedir. Buna karşılık devrimin getirilerine ilişkin ikircikli düşünceler içinde kalan yazarların da, muhalif yazarlar gibi, dönemin edebiyat normlarından sıyrılmak adına başvurdukları bazı teknik yenilikler ve içerik farklılıkları dikkat çekmektedir. Bu yeni ve farklı metinlerden biri, Rus yazar Andrey Platonov'un (1899-1951) 1934 yılında tamamladığı *Can (Djan)* adlı eseri olmuştur. Eserin ne bir ütopya, ne de bir anti-ütopya olarak tanımlanabileceğini; iki türün aynı metinde karşı karşıya geldiğini ancak birinin diğerine ağır basmadığını ifade eden Bodin'e göre, bu eser bir “açık metin”dir (Bodin, 1991: 24). Bodin'le birlikte Platonov'un eserlerini açık yapıt/metin olarak okuyan ilk araştırmacılardan biri olan Bullock'a göre sanat yapıtının açıklığı fikrinin, Batı Avrupa postyapısal eleştirisiyle ilişkilendirilmekte olduğu dikkate alındığında, bu okuma yöntemine dair bazı sorunların gündeme gelmesi kaçınılmazdır. Zira postmodern eleştirinin Rus bağlamına uygulanabilirliği konusunda kayda değer bir kuşkuculuk söz konusu olmuştur. Açık yapıt anlayışının önünü açan Eco ve Barthes gibi düşünürler için sanatçı ve izleyici/okur arasında, metin ile onun alımlanma biçimleri arasında oldukça dinamik ilişkiler bulunmasına karşılık, Platonov'un yaşadığı ve yazdığı Sovyet döneminde, böylesine yeni ilişki biçimlerinin kurulabileceği deneysel nitelikteki kurgu eserlerin mevcudiyetinden ve erişilebilirliğinden söz etmek olası değildir. Başka bir deyişle, Sovyet edebiyat dünyasında Eco ve Barthes gibi kuramcılarının fikirlerini şekillendiren okuma alışkanlıklarının bir yansımaları bulmak pek kolay değildir (Bullock, 2012: 304). Ancak Bullock'a göre Platonov örneğinde, açıklık eğilimi, onun nesrinin önemli bir biçimsel özelliği olarak ortaya çıkmaktadır ve bu açıklık okuyucunun yorumlayıcı rolü üzerinde kayda değer etkilere sahiptir. Platonov yazınında “belirsizlik ve müp-

hemliğin oynadığı önemli rol” (Bullock, 2012: 309) onun eserleri üzerine tatmin edici yorumlar yapılabilmesi için okurun metne yönelik aktif müdahalesini gerektirmektedir.

Bu makalede, öncelikle thanatopolitika kavramının içeriği ve işlevine yönelik çeşitli görüşler, betimleyici yöntemle okura sunulacaktır. Gerek son dönem çalışmalarda ileri sürülen ve sadece Batı Avrupa merkezli olmayan ufuk açıcı çeşitliliğe sahip ölüm siyaseti kavrayışları; gerekse Türkçe literatürde öne çıkan, görece yeni ve -devamlı çoğalmakla beraber hâlihazırda kısıtlı- olan thanatopolitika tanımları bir araya getirilecektir. Böylelikle, Can adlı eserin bir açık yapıt olmasından ileri gelen ve ölüm kavramı etrafında kümeleşen müphem imgelerin ardında yatan sosyopolitik bağlamın çözümlenmesine yönelik kuramsal bir zemin hazırlanacaktır.

1. Thanatopolitika Kavramının İçeriği ve İşlevine Yönelik Çeşitli Görüşler

Fransız düşünür Michel Foucault'nun çalışmaları sayesinde bugün başvurduğumuz biçimiyle temel içeriği tanımlanan ve nüfusun yaşamını doğum ve ölüm oranları, sağlıklı yaşamın tesisi, sürdürülmesi, ırksal ayrımın gerekçelendirilmesi bakımlarından düzenleyerek onu oluşturan bireylerin fiilî ve sembolik varlıklarından yararlanılmasını ifade eden biyopolitikanın yolunu açtığı tamamlayıcı kavramlardan biri thanatopolitika olmuştur. Yaşam siyaseti anlamına gelen biyopolitikanın kimi düşünürlerce karşıtı olarak; kimilerince ise tamamlayıcısı olarak ortaya çıkan thanatopolitika, en genel ifadesiyle ölüm siyaseti anlamına gelmektedir. Foucault thanatopolitikayı, biyopolitikanın karşıtı; daha açıklayıcı bir ifadeyle onun ters yüz edilmesi (“the reverse of biopolitics”) olarak ele almıştır (Foucault, 2000: 416).

Foucault'dan sonra, “yaşamın kendisini” bilimsel ve politik söylemlerin bir hedefi olarak yorumlama eğilimin yaygınlaştığını ifade eden Nasir'e göre günümüzde bu konu üzerine yürütülen çalışmalarda, çağdaş biyopolitikanın artık thanatopolitika kılıfında ortaya çıkması nedeniyle “biyopolitikanın Janus yüzlü gerçekliği” (Nasir, 2017: 1) fark edilmiştir. Roma Tanrısı Janus'un iki yüzü, farklı yönlere doğru bakmaktadır. Bir yüzünün geçmişe, ötekinin geleceğe dönük olduğu kabul edilen bu simge, şeylerin ve olayların sahip olduğu farklı boyutlara işaret etmek üzere kullanılmaktadır. Nasir'in vurguladığı gibi biyopolitika anlayışında hem zamansal bir kırılma meydana gelmiş ve eski tek boyutlu kavrayışlar yenileri ile değiştirilmiş; hem de bizzat biyopolitika kavramının kendisinde barındırdığı -

thanatopolitika gibi- öteki yüzlerin varlığı üzerinde daha fazla fikir yürütülmeye başlanmıştır.

Kartal, thanatopolitik iktidar düzeneğini, “ölüm dürtüsü etrafında örgütlenen bir siyasal akıl” (Kartal, 2019: 170) olarak tarif eder. Ölümün vücut bulmuş hali anlamına gelen, aynı zamanda Ölüm Tanrısı’na adını veren thanatos, ölüm itkisi ya da yıkıcılık isteği olarak tanımlanmaktadır. Yaşam (bios) politikasının karşıtı ya da tamamlayıcısı olarak thanatopolitika kavramı da, thanatos kavramına dayanmaktadır. Nitekim Esgün, bios ile thanatos’un modern devletin kuruluşunda bir araya geldiğine; “iktidarın sadece yaşatma ve refah ile ilgileniyor görünürken, bir ‘ölüm makinesine’ dönüştüğüne” işaret eder (Esgün, 2016: 123).

Genellikle biyoiktidar’ın karşıtı olarak ele alınan thanatopolitikayı “ölüm ve yıkımın idaresi” olarak tanımlayan Ghanim’in de ifade ettiği gibi thanato-iktidar, iktidarın bağımsız ya da benzersiz bir biçimi değildir. Yaşamı hesaplamaktan ölümü hesaplamaya, yaşamı idare etmekten ölümü idare etmeye ve ölümün siyasallaştırılmasına yönelik biyo-iktidarın bir bütünleyicisidir (Ghanim, 2008: 68).

Özmkas, Foucault düşüncesinde biyo-iktidar çağına geçiş eşiği olarak işlev gören bir ayrıma ışık tutar. Söz konusu ayırım, iktidarın yaşam ve ölüm üzerindeki tasarruf yetkisinde yaşanan bir dönüşümden kaynaklanmaktadır. Ölüm politikasıyla yaşamı yönetme gücünün iç içe geçtiği bu düzlemde “iktidar öldürebildiği için değil, aksine öldürme hakkını elinde tutarken yaşattığı için yeni bir düzey olarak ‘yaşam’a odaklanır” (Özmkas, 2018: 122).

Biyopolitika araştırmacılarının odağına yerleşen sapmalardan biri, yaşamı yönetmek üzere yola çıkan biyopolitikanın, hedefinin tam aksine savrulması olmuştur. Yıldırım, ölüm politikası olarak thanatopolitikayı diğer bir deyişle “negatif anlamda biyopolitika” olarak adlandırır ve bu durumda üretkenliği amaçlayan re-jenerasyonun yerini de-jenerasyon işleminin aldığı vurgular (Yıldırım, 2016: 270). Aydın ise yaşam ve ölüm siyasetinin birbirlerinin parçasına dönüştüklerine işaret ederek biyopolitika kuramını “hayatın korunmasının ve üretiminin ölümün üretimiyle nasıl eklemlendiğini çözümlenmek amacındaki bir kuram” (Aydın, 2016: 109) olarak tarif eder.

Rus araştırmacıların thanatopolitika kavrayışlarının şekillenmesinde, İtalyan felsefeci Roberto Esposito’nun görüşleri etkili olmuştur. İvanenko’ya göre Foucault’nun ardından Esposito da, çağdaş biyopolitikanın thanatopolitikaya doğru kaydığını görmüştür. Zira belirli bir grubun yaşamının korunması, ancak biyopolitik yaşamın karşısında yapay olarak inşa

edilen ve ona karşı ölümcül tehdit teşkil ettiği ileri sürülen “diğerlerinin” yok edilmesi pahasına mümkün olabilmektedir (İvanenko, 2019: 34). Sivkov’a göre ise -Esposito’nun da işaret ettiği gibi- Afganistan’da sivillerin bombalanması, Rusya’da Dubrovka Tiyatrosu’nda izleyicilerin Çeçen ayrılıkçılar tarafından rehin alınması gibi 21. yüzyıl başlarında yaşanan bir dizi siyasi olay örneğinde biyopolitikanın, thanatopolitikaya dönüştüğü görülmektedir (Sivkov, 2014: 178). Anlaşılacağı üzere Orta Doğu ülkelerinden araştırmacılar yaşam ve ölüm siyaseti kavrayışlarını kendi topraklarında yaşanan kıyım ekseninde zenginleştirirken, Rus araştırmacılar da Rusya’da yaşanan siyasal gelişmeler ışığında örneklendirilen çağdaş thanatopolitika anlayışına karşı özel bir hassasiyet göstermektedir.

Murray ise ölüm siyasetinin “olanaklarının” peşine provokatif bir biçimde, intihar bombacısı gibi oldukça radikal bir örnek üzerinden düşmektedir. Buradan itibaren, başta Murray’in ve daha sonra Orta Doğu’da süregiden çatışmaları biyopolitik kodlarla çözümlenmeye girişen çağdaş araştırmacıların thanatopolitikayı üretken bir direniş biçimi olarak değerlendiren kavrayışlarına yer vereceğiz.

2. Üretken Bir Direniş Biçimi Olarak Thanatopolitika

Özünde yok etme ve edilme düşüncesiyle bunların pratiğine dayanan ölüm siyaseti, nasıl oldu da çağdaş akademik yazında bir direniş biçimi ve -üstelik üretici kapasitesi de kendinden menkul olan- bir başkaldırı yöntemi olarak tanımlanmaya başladı? Bu sorunun yanıtını verebilmek için, “öteki”nin çağdaş söylemler yoluyla yeniden inşa edildiği ve şiddetin meşrulaştırıldığı, savaş suçlarınınsa “etik cinayetlere” dönüştüğü bir dizi simgesel tarihi-siyasi olayın biyopolitika araştırmacıları üzerinde bıraktığı derin iz ve izlenimlere daha yakından bakmak gerekir.

Buraya kadar bahsedilen thanatopolitika tanımlarında, onun negatif içeriğine vurgu yapılmış ve kavram, biyopolitikanın karanlık ve öldürücü yüzü, diğer bir deyişle biyopolitikanın makbul yurttaşların zararlı olanlardan ayıklanması sürecinde başvurmak durumunda kaldığı zorunluluğu ve temel bir niteliği olarak değerlendirilmiştir. Murray ise thanatopolitikayı, biyopolitik iktidar karşısında bir direniş imkânı olarak yeniden yorumlamakta ve bu direnişin kimliğini ortaya koyarken oldukça radikal bir örneğe başvurmaktadır: İntihar bombacısı. Murray’e göre intihar bombacısının eyleminde thanatopolitika, öldürücü olduğu zamanda bile ezilen lehine bir karşı koyma girişimi anlamına gelebilir. Zira hüküm altında bulunan, kendini yok etmek yoluyla, iktidarın bedeni üzerindeki tasarruf yetkisini de ortadan kaldırmaktadır. Böylece muktedirin üzerinde egemenlik kuracağı

bir beden varlığı ortadan kaldırılmış olur ve biyopolitik tahakkümün mutlaklığı ve sürekliliği sekteye uğrattırılır.

Murray, biyopolitik mantığı protesto etmek adına, ölüm meselesine yoğunlaşır. Zira bir yaşam idaresi olarak tanımlanan biyopolitika, ölümün koşullarını da belirlemektedir. Murray'ın ölüm siyaseti kararıyla ölümün üretkenliği, thanatopolitika yoluyla “biyopolitik mantığa ara vermenin, onu geçici olarak askıya almanın veya anlamlı bir şekilde yıkmanın bir yolu” (Murray, 2008: 205) olarak yorumlanır.

Murray, yürüttüğü tartışma sayesinde ölüm kavramının, geleneksel ikilikler arasına bir set çekerek “birlikte yaşamak için yeni bir söylem, yeni bir umut” ortaya koyacak biçimde yeniden yorumlandığını ileri sürer. Ona göre bu sıra dışı tartışmayla birlikte intihar bombacısının ölümünün, siyasi yaşamın yüzünü nasıl değiştirmeye başladığı; sayısız sosyal, kültürel ve politik etkileriyle bu tür ölümlerin retorik gücünün ne olduğu gibi sorular gündeme gelir. Murray, thanatopolitikanın biyopolitik güce ve “biyopolitikanın müttefiki olduğu Batılı rasyonel egemenlik anlayışına karşı bir tepki ve direniş” olduğunu savunmaktadır ve bombacının, biyopolitik düzenleme ve kontrol olasılığını yok ettiğini ileri sürmektedir. Sözgelimi intihar bombacısı çoğunlukla patlama esnasında öldüğü için, daha sonra adalet mekanizması içinde yargılanamamaktadır. Murray, intihar bombardımının yıkıcı gücüne karşın yine de bu eylemi üretken bir fiil olarak anlamlandırmamız gerektiği konusunda ısrarcıdır. Murray'e göre nihayetinde bu yıkıcı eylem bir şey üretir, eylemin biyopolitik mantık içinde kolayca anlaşılabilen bağımsız retorik etkileri vardır. Bu etkiler günlük yaşama tesir eder ve savaş bölgelerinin ötesine uzanır; taşıdığı sembolik değerler mevcut ahlaki normlarımız veya kodlarımız tarafından kapsamamaz ve açıklanamaz (Murray, 2006: 195).

Murray'ın ortaya koyduğu alternatif thanatopolitika kavrayışında intihar bombacısı gibi “üretkenliği” oldukça tartışmalı bir figürden yola çıkması sıra dışı görünse de, savaşın yıkıma uğrattığı kentlerde, eylemcilerin kendi bedenlerini yok etmek yoluyla “yarattıkları” yeni direniş tarzı, Ghanim ve Joronen gibi araştırmacıların odağında anlamsal boyutlarını çoğaltmayı sürdürmüştür.

Thanatopolitikanın ikili karakteri, sadece Foucaultcu temel kavramlarla diyalog içinde yeni görüşler ileri süren Batılı araştırmacıların değil, savaşın kalbinde biyopolitik ve thanatopolitik eylemlerin yarattığı yıkımı bizzat tecrübe eden ve gözlemleyen Orta Doğu ülkelerinden araştırmacıların da odağına girmiştir. Bu araştırmacılardan biri olan Filistinli sosyolog ve antropolog Honaida Ghanim'e göre yaşam ve ölüm üzerindeki kararla-

rın siyasi meselelere dönüştürülmesi ölümcül eylem ve tepkilere neden olmuş ve bu gerçeklik intihar bombacıları olgusunda yansımaları bulmuştur. Filistinli bir vatandaş kendi yaşamını ve ölümünü kontrol edemediğini hissettiğinde “intihar“, işgalin kontrolünden bir kaçış yolu haline gelir. Filistinli, kendi ölümünün zamanına ve meydana gelme biçimine karar vererek, ölümü üzerindeki karar yetkisini işgalcinin kontrolünden çıkarmış olur. Bunu yaparken, ölüm eylemini sembolik bir siyasi anlamla yeniden donatır ve ona, herhangi bir yabancı tarafından kontrol edilemeyen eşsiz bir ebedî yaşam biçimi bahşeder. Bundan böyle ölümü kontrol etmek, yalnızca işgalci için değil, aynı zamanda işgale maruz kalan için de siyasi bir seçenek haline gelir (Ghanim, 2008: 77-79).

Murray ve Ghanim gibi, halkın işgal kuvvetleri karşısında çeşitli thanatopolitik stratejiler geliştirerek muktedirlere karşı koyduğunu dile getiren araştırmacılardan bir diğeri olan Joronen ise, thanatopolitik direnişi İsrail-Gazze çatışması ekseninde ele almaktadır. Araştırmacı, Gazze halkının sadece hesaplayıcı thanatopolitikanın öldürücü gücüne maruz kalan pasif kurbanlardan ibaret olmadığını ifade eder. Joronen’e göre bu insanlar kendi kaderlerinin, daha doğru bir deyişle kendi ölümlerinin sorumluluğunu alan aktif bireylerdir ve böylelikle biyopolitik güç anlayışını tersine çevirirler (Joronen, 2016: 338). Bu çatışma esnasında uygulanan “çatı tıkladma” (“knocking on the roof”) yöntemiyle thanatopolitika bir idare biçimi haline alır ve ihtara uymayan Gazzelileri kendi ölümlerinden sorumlu tutar (Joronen, 2016: 343-344). Zira söz konusu “çatı tıkladma” taktiğinde “şüpheli” unsurlar sakladığı düşünülen ve içinde sivillerin yaşadığı bir bina vurulmadan önce çatısı tıkladılır; daha küçük çaplı roketlerle ufak sarsıntılar yaratılır. Bir uyarı anlamına gelen bu mesajın ardından sivillerin saniyeler içinde binayı terk etmesi beklenir ve dakikalar sonra bina güçlü bir bombardıman altında bırakılır. Böylece cinayetlere etik bir kılıf hazırlanır, özünde kimsenin kasten öldürülmediği varsayılır. Ölmek, ihtara uymayan vatandaşların kendi suçu haline getirilir. Joronen’e göre bu koşullar altında Gazze halkı ise kendi bedenlerinin yok olacağı yer ve zamana kendileri karar verir, muktedir eliyle belirlenen “etik cinayetlere” karşı koyarak edilgen konumundan sıyrılır.

Yukarıda ele aldığımız direniş biçimlerinde, beden aniden, bir tür silah aracılığıyla ve diğerlerine de zarar verecek biçimde yok edilmesi söz konusuydu. Yani eylemci ansızın canlı haldeki bedenini ölü bir bedene dönüştürerek, onun muktedir tarafından daha fazla yönetilmesinin önüne geçiyordu. Can adlı eserde hikâye edilen Can kabilesinin totaliter rejimin normlarına direniş biçimi, aynı doğrultuda ölümün olumlanması ve be-

denlerin tahakkümden azat edilmesi üzerine kurulmuştur ancak burada daha yavaş nihayete eren bir ölüm biçimi söz konusudur. Can halkı, bedenlerini ölmeye bırakarak; “ölmeye yatarak” sivil itaatsizlik eylemi içine girmiştir.

3. Platonov’un Orta Asya Gezisi ve Can

1933 yılında tanınmış genç Sovyet yazarlarıyla beraber Andrey Platonov da, Orta Asya’nın sosyalist gelişimini incelemek için Türkmenistan’a düzenlenecek olan kapsamlı bir geziye katılmak üzere seçilen isimler arasında yer almıştır. Bodin’e göre Orta Asya’nın gelişimi dönemin en önemli meselelerinden biridir ve bu mesele hakkında yazmak Sovyet yazarları için neredeyse bir yükümlülük olarak kabul edilmiştir (Bodin, 1991: 5). Bu gezinin bir ürünü olan Can adlı eserin kahramanı, Moskova İktisat Enstitüsü’nde öğrenim gören Nazar Çagatayev, çocuk yaşta ailesinden kopmak zorunda kalır. Sömürülen, sefalet içinde bırakılan Can halkının bir ferdi olan annesi Gülçatay, “onu ölü görmek istemediği için” (Platonov, 2013: 15) kendinden uzaklaştırır. “Küçük Nazar annesinden ayrılmak istemiyordu. Ölmeye alıştığını, az yiyeceği için artık hiç de korkmadığını söylemişti ona. Fakat annesi kovmuştu onu” (Platonov, 2013: 15). Böylece “ölmeye alışan” bir halkın eski mensubu olarak kimsesiz kalan Çagatayev, Sovyet iktidarına teslim edilir. Yazarın sözleriyle “Sovyet iktidarı daima gereksizleri ve unutulmuşları toplar, fazladan bir boğazın hesabını tutmaya gerek görmeyen çok çocuklu, dul bir kadın gibi” (Platonov, 2013: 18). Mezuniyetinin ardından iktisatçı Çagatayev, Parti Merkez Komitesi tarafından “göçmen Can kabilesini Amuderya deltasında ölümden kurtarma çalışmaları” (Platonov, 2013: 143) için görevlendirilir ve kendisine “sosyalizmi kurma” görevi verilir.

Zavarkina’ya göre 30’lu yıllar boyunca Platonov öykülerinin ana teması, Sovyetler Birliği’nin “tüm cephelerinde” yeni yaşamın inşası olmuştur. Yazar Sovyet edebiyatının kanonik türlerini terk ederek Rus klasik edebiyatının geleneksel türlerinden povest’e (Rus edebiyatında novellanın karşılığı, uzun öykü) geri dönmüştür. Sosyalist ütopyanın devlet eliyle gerçekleştirilmesine yönelik girişimlerde insan, bir amaçtan bir araca indirgenmiş olsa da, Platonov’un bireyin ve halkın tarihte oynadığı roller üzerine daha farklı görüşlere sahip olduğu söylenebilir. Platonov düşüncesinde insanlar, bundan böyle sosyalist inşanın temelleri altında ezilen kurbanlar olmak zorunda değildirler, onlar yeni hayatın ehil katılımcıları olup, sorgulama hakkına sahiptirler (Zavarkina, 2013: 64). Türkmenistan ziyareti sırasında bu topraklar, yazar için mitolojik ve masalsi öykülerin kaynağı haline gelmiştir. Ayrıca ütopya ve mitin sanatsal diyalogu olarak ele alınabi-

lecek Can eserinde devlet ütopyası, mitik bir süzgeçten geçerek Çağata- yev'in kendi zihnindeki özgün ütopya anlayışı ile dengelenmiştir (Zavarkina, 2016: 108).

Khazanov ise, yazarın 1920'ler boyunca devrimin ütöpik tahayyüllerini benimsediğini; ancak -Platonov araştırmacılarının da ifade ettiği gibi- 1920'lerin sonundan itibaren Platonov'un Sovyet projesinden çoktan soğumuş olduğunu belirtir (Khazanov, 2018: 587). Kaşoğlu da yazarın düşünce dünyasında dönemsel koşullar dolayısıyla yaşanan dönüşümlere işaret ederek, "yola çıktığında devrimin tutkulu bir savunucusu olan Platonov[un], inanılan ve vaat edilen değerlerin gerçekleşmemesi neticesinde büyük bir hayal kırıklığına uğra[dığını]" ve edebi eserlerinde de bu durumu dile getirdiğini ifade eder. Kaşoğlu'na göre Platonov, "Can eserinde de devrim hükümetinin Çarlık Rusyası'ndan devraldığı yoksulluğun, açlık ve sefaletin acı tablosunu" (Kaşoğlu, 2012: 7) sergilemektedir.

Yetkin, ilk dönemlerde ülkesinin bekasını sosyalizmde gören yazarın zamanla bu düşünceden uzaklaştığını, yönetimle kendi anlayışı arasındaki derin farklılığı idrak ettiğini belirtir. Yazar "İnsanlık için yapılan eylemlerin en çok insanlara zarar verdiğini ve bu nedenle yeni bir devlet düzeninin kurulması gerektiğini görür. Aynı zamanda hayalini kurduğu bu ideal devlet modeli için ülke elverişli bir durumda değildir" (Yetkin, 2015: 204). Görüldüğü gibi yazarın eserleri ve onların yazılış sürecinde yazarın değişen tutumu üzerine yapılan araştırmaların ortak paydası, Platonov'un ütopyacı düşüncelerinin zamanla yerini hayal kırıklığına bıraktığı ve eserlerinde totaliter rejimin dayattığı yaşama biçiminin kendi zihnindeki alternatif düzen aracılığıyla değişime tabi tutulduğu yönündedir.

Türkçede Rus yazar Andrey Platonov'un povestini, biyopolitik kavramlar ekseninde ele alan ilk çalışma olan "Kutsal İnsan, Andrey Platonov ve Can" da Hiltay eseri Giorgio Agamben ve Hannah Arendt'in yaşam siyasetine ilişkin özgün kavramları etrafında (kutsal insan, zoë ve bios, doğarlık, viva activa) çözümlemektedir (Hiltay, 2016: 80). Bu çalışma ise şimdiye dek yaşam siyasetiyle nasıl hem iç içe, hem de kutuplu bir ilişki içine girme özelliği gösterdiğini serimlemeye çalıştığımız ölüm siyasetinin iki farklı yüzünün, aynı eserdeki görünümüne odaklanmaktadır. Bu amaçla thanatopolitika, öncelikle Can halkının mutluluk arayışında alternatif bir güzergâh olması bakımından ele alınacaktır.

4. Eudaimonia Olarak Thanatopolitika ve Mutluluğu Arayan Bir Halk: Can

"Eudaimonia ölüme atfedilebilir mi?" (Murray, 2008: 205). Kendilerine verdikleri isim "mutluluğu arayan bir ruh" ("Душа, которая ищет счастья")

anlamına gelen Can halkının ölmeye çalışması, Murray'ın bu düşündürücü sorusunu akla getirmektedir. Murray kavrama Aristoteles'in tanımladığı biçimiyle atıf yapmaktadır; bu haliyle "eudaimonia" saadet, iyi yaşam, yaşam amacı olarak mutluluk ve doyum anlamlarını içermektedir. Can sözcüğü ise "Türkmen halk inanışına göre mutluluğu arayan ruh" (Kaşoğlu, 2012: 4) anlamına gelmektedir. Eserin kahramanı Çagatayev, göçebe Can halkı arasında sosyalist düzeni tesis etmek üzere görevlendirilmiş ve "bir memleketin orta yerinde mutluluğu kurmak" (Platonov, 2013: 29) ve "memleketini şen bir saadet diyarına çevirmek" (Platonov, 2013: 24) için yola koyulmuştur ancak halkı, "yaşamak istiyor musunuz?" sorusunu hâlâ yanıtsız bırakmaktadır. "Çagatayev'in içi, halkının komünizme ihtiyacı olmadığı fikrinin kederiyle sızladı; halkın tek istediği, rüzgâr bedenini boşlukta yavaş yavaş dondurup savurana kadar kendinden geçmekti" (Platonov, 2013: 105). Çagatayev'in bizzat fark ettiği üzere sosyalizm düşüncesine karşı en ufak heyecan duymayan bu halk, mutluluğu ölümden aramaktadır ve bedenini bilinçli olarak yavaş bir ölüme teslim etmektedir. Murray'ın eudaimonia ile thanatopolitika arasında kurulup kurulamayacağını sorguladığı ilişki, Can adlı eserde Platonov tarafından açıkça ortaya konmuştur. "Diyorum sana, azıcık yemek için çalışmaktan ve açlıktan ölüme döndüysek, ölümümüz dahi mutluluğu kazanmamıza yeter mi?" (Platonov, 2013: 108).

"Kendi elleriyle mezarını hazırlayan" bozkırda (Platonov, 2013: 16) sürüklenip duran Can, çeşitli uluslardan insanların oluşturduğu, yoksul ve göçebe bir halktır. "İçlerinde Türkmenler, Karakalpaklar, birkaç Özbek, Kazaklar, İranlılar, Kürtler, Beluciler ve kim olduğunu unutmuşlar" (Platonov, 2013: 27) bulunmaktadır. Canlar, Sarıkamış, Üst Yurt ve Amuderya deltası dolaylarında dolaşırlar. Bu halkın kendisine verdiği kısa bir isim vardır: Can. "Can. Ruh ya da tatlı hayat anlamında. O halkın, ruhundan ve kadınların, anaların ona bağışladığı tatlı hayatından başka hiçbir şeyi yoktu -halkı doğuran analardır çünkü" (Platonov, 2013: 28). Çagatayev'in ifade ettiği gibi bu halkın tek sermayesi, bedenidir. "Vücudunun dışında kalan hiçbir şeye sahip değildi. Zaten hayat da onun sayılmazdı, yaşadığını sanırdı sadece" (Platonov, 2013: 28).

Bu sözlerle Platonov, Can halkının iktidarca elinden alınmayan yegâne sermayesinin "çıplak hayatı" olduğunu vurgularken, Rusçada "duşa" sözcüğünün ihtiva ettiği çok anlamlılıktan yararlanmaktadır. Eseri Türkçeye kazandıran Kızılırmak'ın da işaret ettiği üzere (Gogol'ün Ölü Canlar adlı eserinden de hatırlanacağı gibi) Rusçada "Can ve ruh anlamına gelen duşa sözü aynı zamanda 'köle' manasında da kullanılır" (Plato-

nov, 2013: 142). Bu bilgiler ışığında Can halkının, mutluluğu ölümden ararken, bir zamanlar köle gibi kullanılan ve emek gücünden çeşitli şekillerde istifade edilen bedenini bilinçli olarak ıskartaya çıkardığı anlaşılmaktadır. Bu yolla Can halkı, bundan böyle hiçbir muktedirin bedenlerini kullanmaya tenezzül etmeyeceğini güvence altına almaktadır. Skakov'a göre Can adlı eserde beden, bütünüyle olumsuz bir anlam taşımaz. Can (djan) sözcüğü, aynı anda hem ruh hem de beden kavramlarını içerdiği için, halkın kolektif bedeni, bireysel "ruh" kavramı ile kaynaşır (Skakov, 2011: 13).

Bir zamanlar Sarıkamış'ta yerleşik hayat süren bu halkın mensupları, dönem dönem su dolaplarında çalışmaya giderler. Can halkı arasında yoksulluk ve çaresizlik öyle dayanılmaz boyutlara erişmiştir ki, insanlar bir parça çörek ve pirinç alabilmek uğruna yılda birkaç hafta süren mevsimlik işlere koşarlar. "Su dolaplarının işletilmesinde bu halk eşek niyetine çalışır, arklara su yürüsün diye tahta çarkı vücuduyla hareket ettirmiş" (Platonov, 2013: 27). Antik Çağ köleleri gibi kullanılan Can halkı, türçülüğü içselleştirmiş olan efendilerin gözünde bir hayvan kadar kıymetli değildir, ancak ondan çok daha kullanışlıdır. "Eşeği koca bir yıl boyunca beslemek gerekir, oysa Sarıkamışlı işçiler kısa bir süre zarfında yiyeceğini yer, sonra da çekip gidermiş. Hem büsbütün de ölmez, ertesi yıl, çölün dibinde bir yerlerde çilesini doldurup dönermiş gerisingeri" (Platonov, 2013: 28).

Türkçede Platonov edebiyatı üzerine kaleme alınan ilk çalışmalardan biri olan A.P. Platonov'un Eserlerinde İnsan başlıklı çalışmasında Hacızade, Platonov'un eserlerinde ölümün, yazarın felsefi görüşlerini yansıtan bir motif olduğunu ifade eder. Ölüm olgusunu ele alan yazarın, bu olguyu çözmeye çalışırken, "karakterlerinin ölüm ve ölmüş olan insan üzerine düşüncelerini" (Hacızade, 2006: 40) okuruna aktardığını vurgular. Bu düşüncelerden bazıları, kabilenin en yaşlılarından bir Türkmen'in, kimlerden oldukları sorusunu sadece "Canlardanız biz" sözleriyle yanıtladığı sahne de aktarılır. "Yavaş yavaş ölen insan grupları" kendilerine aynı adı; Can adını vermektedirler. Can ismi, bu kabileye eski zamanlarda zengin beyler tarafından takılmıştır. Zira "can ruh demektir[r], mahvolan fukaralarınsa ruhtan, yani hissetme ve eziyet çekme kabiliyetinden" (Platonov, 2013: 142) başka hiçbir şeyi kalmamıştır geriye. Anlatıcıya göre "can" kelimesi, "zenginlerin yoksullarla dalga geçmesi anlamına" (Platonov, 2013: 142) gelmektedir. Çağatayev'in annesi Gülçatay'a göre, Can halkı, "ötekilerin", toplumun dışına itilmişlerin, düzene aykırı hareket edenlerin bir araya geldiği bir dayanışma grubudur aynı zamanda.

"Kaçaklar, yetimler ve dermanı kesilince kapı dışarı edilen yaşlı kölelermiş. ...kocalarını aldatan kadınlar vardı, korkudan düşmüşlerdi ora-

ya; aniden ölüp giden birilerini seven, başka da koca istemeyen kızlar geliyordu temelli kalmaya. ...tanrı bilmez insanlar yaşardı orada, dünyayla dalga geçenler, suçlular...” (Platonov, 2013: 28).

Anlaşıyor ki modernitenin eşiğinde “büyük kapatılma”ya layık görülen her türden yabancı, bu kez göçebe Can kabilesine katılıp çekilen sefaletle ortak olmuştur. Bu sembolik kabilenin üyelerine, temsil ettikleri kimlikler bağlamında daha yakından bakıldığında, onların sadece ekonomik değil, aynı zamanda etnik bakımdan farklılaşan kimselerden oluştuğu göze çarpacaktır. Genellikle etnik ayrışmanın söz konusu edilmediği resmi Sovyet tarihi söylemleri bir yana bırakıldığında farklı uyruklardan, yaşlılardan, kölelerden, bekâr kadınlardan, inançsızlardan, suçlulardan oluşan bu kabile üyelerini bir araya getiren ortak paydanın “ötekileştirilme” olduğunu görmek mümkündür.

Çağatayev, çöle, sefalet içindeki can halkını “Sovyet ailesinin” bir parçası yapmak üzere gönderilmiştir (Kaminskiy, 2013: 263). Israrla göçebe bir yaşantı sürdüren bu halk, Sovyetlerin kurmak istediği yerleşik rasyonel düzene de karşı gelmiş sayılmaktadır. Zira Can halkının sürekli göç eylemi, Orta Asya’daki göçebe nüfusların hareketsizleştirilmesini ve istikrarlı ulusların yaratılmasını kapsayan resmi Sovyet politikasına aykırıdır (Bullock, 2012: 308) ancak bu halkın göçebeliği, Kartal’ın ifadesiyle yaşayan ölü olmanın kurucu koşulu ile örtüşmektedir. “Yaşayan ölüler, daha en baştan bir yersiz yurtsuzlukla damgalanmıştır” (Kartal, 2019: 45). Göçebe olmak her koşulda öteki olmak anlamına gelir; kabile mensuplarını hem yaşayan birer ölüye dönüştürenin hem de onları yurtsuz bırakanın aynı baskıcı iktidar olması, diğer bir deyişle sistemin kendi ötekisini elleriyle inşa etmiş olması, söz konusu ayrıştırmayı engellemez. Bu mantık uyarınca, devamlı hareket halindeki bir kabile, Sovyet düzenini bozan bir unsur olduğu gerekçesiyle durağan hale getirilmeli ve yerleşik yaşamı kabullenmesi sağlanmalıdır.

5. Ölüme Terk Etme ve Ölüme Teslim Olarak İktidara Direnme

Kabileye katılmakla ortak olunan sefalet, bu “ötekiler birliğinin” aidiyet duygusunu daha da perçinlemiş; Can halkı “hep birlikte yavaş yavaş ölürek” bedenleri üzerindeki sömürüye karşı durmaya çalışmıştır. Onları bir araya getiren, devlet nezdinde “işe yaramaz” olmaları; iktidarın istifade edebileceği hiçbir biyopolitik potansiyel taşımamalarıdır. Dolayısıyla bu insanlar öldürülmemiş; ancak ölmelerine izin verilmiştir, başka bir ifadeyle ölmeye bırakılmışlardır. Nazar Çağatayev’e göre, ölmeye alıştığını dile getiren halkının yaşamasına izin verilmemiştir. “Benim de kendi küçük kabilemi toplamam lazım ki halkım iyileşsin, hayata ta en başından baş-

lasın - şimdide dek yaşamasına hiç izin verilmedi çünkü“ (Platonov, 2013: 131).

Can adlı eserde “ölmesine izin vermek” düşüncesi, Bölge Yürütme Komitesi yetkilisi Nurmammed’in eylemlerinde yansımaları bulur. Ölmeye bırakılan Can kabilesinden eksilen canların hesabını tutan Nurmammed, bu işten keyif duyar. Her yeni ölümle beraber Nurmammed “not defterine özene bezene bir işaret koy[ar]” (Platonov, 2013: 72) ve “ölen canı memnuniyetle eksilt[ir] not defterinden” (Platonov, 2013: 73). Nurmammed, kalbi yokluktan harap düşmüş olan Can halkının zihninin gerilediğini, “mutluluğu hissedecek bir organı kalmadığını” (Platonov, 2013: 56) düşünmektedir. Ona göre “bu halk rahat bırakılsa, ebediyen unutulsa ya da çölün bir yerlerine, bozkıra yahut dağlara götürülüp orada kaybedilse, sonradan da yok sayılsa daha iyi olurdu” (Platonov, 2013: 56). Bölge Yürütme Komitesi yetkilisi olarak rasyonel devlet aklının bir sözcüsü olan Nurmammed’e göre zaten yaşayan bir ölüden farkı kalmayan bu halk, ölüme terk edilmelidir. Zira “ölümü pek de önem arz etmeyen canlılar, hayatta kalması için çaba sarf edilenler uğruna gözden çıkarılır” (Kartal, 2019: 60). Bu nedenle Nurmammed, devamlı ölenlerin çetesini tutmaktadır. Dolayısıyla onun düşünce ve eylemlerinde, biyopolitika ile thanatopolitikanın kesiştiği bir kavşak olan “ölümün yönetilmesi ve hesap edilmesi” temaları vücut bulur. Nurmammed, Çagatayev’in halkın yakınlarını kendi başına da gömebileceği, bu iş için ona ihtiyaç olmadığı yönündeki sözlerine ise şöyle yanıt verir: “Ölüleri diriler gömmeli, burada diri yok, vadesini uykuda dolduran ölmemişler var. Mutlu edemezsin onları, acılarının farkında bile değiller artık, ıstırap çekmiyorlar, çekmişler çekeceklerini“ (Platonov, 2013: 57).

Çagatayev halkını aramak üzere ilk yola koyulduğu vakit, ne Hive’nin yaşlı sakinlerinden ne de görevlilerinden bilgi alabilir. Kayıtlarda gezgin Can halkına ilişkin en ufak bir bilgi yoktur. “Polis müdürlüğünden aldığı bilgiye göre Can kabilesine kayıtlı canların hepsi de daha devrimden önce ölmüştü ve artık onlarla ilgilenmek gerekmiyordu” (Platonov, 2013: 128). Daha açık bir ifadeyle, çareyi ölü gibi davranmakta ve devamlı uyumakta bulan bu insanlar öldürülmemiş; ama ölüme terk edilmişlerdi.

Burada Can halkının neden yaşama dair en ufak bir heyecan beslemediği, Çagatayev’in çabalarına kayıtsız kaldığı ve özünde Nurmammed’in sözlerini haklı çıkarırcasına, kendi hallerinde ölüme terk edilmeyi tercih ettikleri merak konusu olacaktır. Bu nedenle halkın yavaş bir ölümü beklemeye başlamasında belli başlı geçerli nedenler dizisi ortaya çıkmaktadır. Her şeyden evvel Can halkının her bir ferdi, efendilerin bedenleri

üzerinden kazanç elde etmesinden, kendilerininse karın tokluğuna, adeta bir ölü gibi yaşamak zorunda bırakılmasından usanmıştır.

“[B]ilirdi ki, sömürünün her türlü insanın ruhunu sakatlamakla, onu ölüme alıştırmakla başlar, öyle kurulus egemenlik, başka türlü köle, köle olmaz. Ve sürer ruhun zorla sakatlanışı gitgide artarak, kölenin sağduyusu deliliğe dönüşene dek. Sınıf mücadelesi kölenin içindeki ‘kutsal ruhun’ alt edilmesiyle başlar; efendinin inandığı şeyin, onun ruhu ve tanrısının yerilmesi affedilecek şey değildir, kölenin ruhuysa yalanla, yıkıcı emekle törpülenir durur” (Platonov, 2013: 105-106).

Öte yandan insanlar, yeterli miktarda yiyecek bulamadıklarından, mümkün olduğunca uzun saatlerini uyuyarak geçirirler. Böylece daha az enerji harcayacaklarını ve daha az yemek yemeye gereksinim duyacaklarını hesap ederler. Erişebildikleri kısıtlı besinler sayesinde nefes alıp vermeyi sürdüren ama çoktan birer yaşayan ölüye dönmüş olan bu insanlar, sömürülen bedenlerinden geriye kalan tek varlıkları olan “canlarına” da göz konulmasın diye ölü taklidi yapmak isterken, yavaş yavaş ölmeye alışmışlardır:

“Ne de olsa halkı yeryüzündeki fukaraların en fukarasıydı: Bedenini hoşar’larda, çöllerde yokluk çekerek tüketmiş, yaşam amacını unutmuş, bilincini ve merakını kaybetmişti, çünkü arzuları bir an için bile, bir nebze olsun gerçekleşmemişti; halk günlük kıt yiyeceğinin, yani kaplumbağaların, kaplumbağa yumurtalarının ve su içtiği birikintiden yakalamaya başladığı ufak tefek balıkların ona sağladığı mekanik hareketler sayesinde yaşıyordu” (Platonov, 2013: 105).

Ayrıca çektiği acılardan bıkan halk, artık rahat bırakılmak için ölü taklidi yapmaya devam eder. Kaminskij’e göre bu halkın hayatta kalma stratejisi, kendi içinde bazı çelişkiler taşımaktadır, zira yürütülen politika, hayatta kalmak için ölü gibi görünmekten, ölü taklidi yapmaktan ibarettir (Kaminskij, 2013: 269). “Halkın yaşamaktan korkuyor, unutmuş ne olduğunu, inanmıyor da. Ölü taklidi yapıyor, yoksa mutlular ve güçlüler yine gelip eziyet eder ona. Az bir şey bırakmış kendisine, kimsenin istemediği bir şey, kimse açgözlülük etmesin diye gördüğünde” (Platonov, 2013: 108). Kaminskij’e göre bu taklitçi strateji, Can kabilesinin (Tönnies sosyolojisine atfen) “cemaatten cemiyete doğru yolculuğundaki son adımdır.” Çagatayev’in çabalarıyla Can halkı, manevi değerler etrafında örgütlenen geleneksel bir topluluktan (cemaatten), akılcı ilkelerin benimsendiği cemiyete karşılık gelen Sovyet medeniyetine geçiş yapar ancak bu eklemleme neticesinde Can mensupları, özgün kültürel kimliklerini de kaybetmiş olurlar (Kaminskij, 2013: 269). Bu bütünleşme sürecine dek Canlar, kendi-

lerini savunabilmek adına ölü gibi görünmenin koruyucu kalkanı altına sığınırılar:

“Köle emeği, bitkinlik, sömürü salt fiziksel gücü, elleri zaptetmez, zihni ve kalbi de ele geçirir olduğu gibi; ruh ilk kemirilen olur, peşinden de vücut göçüp gider, o zaman insan ölüme gizlenir, bir kale yahut barınağa sığınır gibi toprağa sokulur, damarlar boşalmış, yaşamsal çıkarlarından uzaklaştırılmış ve vazgeçirilmiş, yalnızca inanmaya, rüya görmeye, hükümsüz bir şeyler tahayyül etmeye alışkın bir kafayla yaşamış olduğunu anlamadan” (Platonov, 2013: 64).

Yaşamının iyice dayanılmaz bir hâle geldiği durumda ise Can kabilesi, gerçek anlamda ölmeyi diler. Huzur içinde solucanlara yem olabilmek, doğanın bir parçasına dönüşebilmek için rahat bırakılmaktan başka bir şey istemez. Bir gün Çagatayev, yavaş yavaş ölüme gitmekte olan halkına, neden ölmek istediklerini sorar: “‘Ruhumuz uyuştur yaşamaktan,’ demişti Sufyan, ‘kemiklerimiz kurudu, büküldü, damarlarımız büzüştü: Gerinmek istiyor bu kemikler, bırak yağmur ıslatsın, rüzgâr kurutsun, solucanlara yem olsunlar - mani olmayayım artık onlara...’” (Platonov, 2013: 74).

Nazar Çagatayev zorlu çöl koşullarında kendi bedenini yırtıcı kuşlara feda ederek halkının karnını doyurmayı başardığında bile halk, hâlâ yaşama karşı isteksizliğini sürdürmektedir. Kanlar içinde kalan Çagatayev’in üzerine yırtıcı hayvanlar üşüşür, küçük bir yetim olan Aydımlı kız çocuğu bu hayvanları yakalayarak halkı besler. Ancak tüm bu trajedi, şimdiye dek bütün yaşamını köleler gibi sürdüren halkı canlandırmaya yetmez. “Halk hâlâ isteksizce çalışıyordu, hayatın bir avantaj olduğuna inanmamıştı; hoşar’larda beyler için çalışırken çıkarmıştı bu fikri aklından, o zamandan beri de varlığına kıymet vermiyordu, hele zevki, yiyecekten alınan zevk de dâhil, hiç mi hiç anlamıyordu” (Platonov, 2013: 112).

Özellikle de halkın geleceğini temsil eden bir karakter olan Aydımlı’nın, yaşamının herhangi bir fayda getireceğine inanmaması, yaşam arzusunu yok eden Can halkının sefalet ve sömürü tarafından nasıl ele geçirildiğini okura göstermektedir: “‘Nazar’, diye sordu uzun akşamlardan birinde Aydımlı. ‘Nazar, peki neden yaşıyoruz biz? İyi bir şey olacak mı bize karşılığında?’” (Platonov, 2013: 122). Bu ümitsiz atmosfer içinde halkın ısrarla yapmayı sürdürdüğü tek bir şey vardır: “...ölü gibi uyu[mak]” (Platonov, 2013: 116).

6. Canların İktidara Direnişi: Danse Macabre

Tarih boyunca toplumlar, ölüm gerçeğine yönelik oldukça farklılaşan yaklaşımlar ve ritüeller ortaya koymuşlardır. Onun yaşamın kaçınılmaz bir nihayeti olduğunu anımsatan alegoriler ise sanat eserlerinin en dikkat

çekici unsurları arasındaki yerini almıştır. Söz konusu alegorilerden biri, Orta Çağ Avrupası'nda yaklaşık 1347-1351 yılları arasında kitlesel ölümlere yol açan ve Kara Ölüm olarak da anılan veba salgınının kaçınılmaz sonuçları üzerine ortaya çıkan Danse Macabre olmuştur.

Fransızcadan diğer dillere geçen ve “ölüm dansı” anlamına gelen Danse Macabre, kitlelerin esirmiş bir biçimde yaklaşan ölümü kutladığı sahnelerle yansıtılmıştır. Bu kendinden geçmiş kalabalık, Orta Çağ yaşamının ekonomik ve kimliksel aidiyetlerinden sıyrılmıştır; böylelikle ölümün evrenselliğine dayanan bu alegoriye yer verilen yapıtlarda bir kralla bir kölenin, bir din adamıyla bir günahkârın ölümün gelişini aynı sahnede dans ederek karşıladıkları görülmektedir. Bu sahnelerde canlı bedenlere iskeletler de eşlik eder ve hâlâ hayatta olanlara ölümün yakınlığını hatırlatır. Aynı zamanda yaşamla ölümün iç içe geçmesi ve dünyevi olanın geçiciliği de canlı insanlarla el ele tutuşan iskeletlerin varlığıyla ima edilmektedir. Burada ölüm, canlı insanları dans ederek öte dünyaya sürükleyen iskeletlerle temsil edilir. Yüz Yıl Savaşları (1337-1453) ve veba salgını gibi tarihsel olayların yol açtığı kitlesel ölümler karşısında çaresiz kalan insanlar, ölümden teselli bulma arayışına başlamışlardır. Böylelikle ölümün en azından herkesi eşit kılacağına ve dünyada çekilen çilenin öte dünyada son bulacağına inanarak kendilerini teskin etmişlerdir. “Küller küllere, toprak toprağa...” (diğer bir deyişle “topraktan geldik, toprağa döneceğiz”) anlayışı sadece ayinlerde ve vaazlarda dile getirilmekle kalmamıştır. Büyük şehirlerdeki nüfusun üçte birinin yaşamını yitirmesine neden olan salgın dolayısıyla “ölüm, kelimenin tam anlamıyla insanları dört bir yandan kuşatmıştır” ve gündelik yaşamın bir parçasına dönüşerek ölüme ilişkin imgeler, semboller ve düşüncelerden kurulu bir tür “Macabre kültürü”nün ortaya çıkmasına yol açmıştır (Klyanina, 2014: 141).

Danse Macabre sadece ortaya çıktığı Orta Çağ'da sanat eserlerine konu olmamıştır, yüzyıllar sonra bile simgesel nitelikleri sanatçıların ilgisini çekmeyi sürdürmüştür. Ölüm dansı teması, edebî eserlerde de kendine yer bulmuştur ve Andrey Platonov'un Can adlı povestinde ölüm dansı alegorisine yer verilen sahneler yer almıştır. Bu sahnelerden birinde Can halkının neden sevinç içinde olduğuna dair ipuçları aynı satırlarda okura sunulmaktadır: “Halk sevinç içinde bağırsıyordu: Hive'ye gitmeye karar vermişti, orada hep birden, topyekûn öldürülsün, daha fazla yaşaması gerekmesindi. Hive hanı kölelerden oluşan bu naçiz halkı iktidarıyla çoktandır ezmekteydi” (Platonov, 2013: 37). Can halkı ağır işlerde karın tokluğuna çalıştırılmaktan o kadar yılmıştır ki, böylesine eziyetli bir yaşamı sürdürmektense ölmeyi yeğler hale gelmiştir. “Hive'ye götürüldüğünde, halk

ölümünü beklemeye alışmıştı artık; hayatın ümit eden yüreğin sandığı kadar kıymetli bir şey olmadığını anlamıştı” (Platonov, 2013: 37).

Canların ölüm fikrine alışması, zamanla ölümü bir kurtuluş gibi göreyerek kanıksaması, özünde sürdürmek zorunda bırakıldıkları yaşamın insan onuruna yakışmadığının bilincinde olmalarından ileri gelmektedir: “[Z]ira sağ kalmak kimseye sevinç ya da imtiyaz gibi görünmüyor, ölüm ise can acıtıcı bir şey gibi gelmiyordu” (Platonov, 2013: 38).

Bu olayların yaşandığı sırada henüz küçük bir çocuk olan Nazar, halkının neden güle oynaya ölüme gittiğini idrak edememiş; ancak Moskova’da eğitimini tamamlayıp halkının yanına döndüğü zaman bu insanları uzun yıllar boyunca sömürölmekten bitap düştüğünü anlayabilmiştir. “Nazar annesine bakıyor, onun ölmeye gittiği bir sırada böylesine neşeli olmasına şaşırıyordu” (Platonov, 2013: 38). Can halkı sefaletten o kadar bıkmıştır, ölüp kurtulmaya öylesine susamıştır ki, yaklaşan ölümü kutlamalarla karşılar. Okur, Can halkının ölüm dansında Danse Macabre alegorisine dayanan “macabre kültürünün” yinelenildiğini fark edecektir:

“Hive’ye yaklaşan halkın çevresini küçük bir atlı ordusu sarmış, bunu gören insanlar neşelenerek şarkılar söylemeye başlamıştı. Herkes, en suskun ve beceriksizler bile şarkı söylüyordu; Özbek ve Kazaklar en öne çıkmış dans ediyor, zavallı bir Rus ihtiyar armonika çalıyordu. Nazar’ın annesi gizli bir dansa hazırlanırcasına kollarını kaldırmıştı, Nazar da askerlerin az sonra herkesi ve kendisini öldüreceği anı merakla bekliyordu. Sarayın önünde hanı herkesten koruyan cesur şişman muhafızlar dikiliyordu” (Platonov, 2013: 38).

Can halkının ölümü sevinçle karşılaması karşısında tek şaşırın küçük Nazar olmamıştır. Onları ölüme götürmekle yükümlü saray muhafızlarının, bu neşeli insanlar topluluğu karşısında elleri kolları bağlı kalmıştır. Zira iktidarın baskı altında tutma taktiği, sadece öldürmek değil, aynı zamanda “ölüm korkusu salarak” konumunu güçlendirmek üzerine inşa olmuştur. Oysa bu halk, verilen cezayı neşeyle karşılamaktadır; Can, ölüm korkusunu çoktan yenmiş görünmektedir. Bu durum, iktidarın yaptırım gücünü alaşağı etmektedir ve bu çelişki eserdeki “neşeli insanları cezalandırmak zordur” düşüncesine yansımaktadır:

“Önlerinden değerli ve mutlu kimseler gibi mağrur bir edayla geçen, kurşun ve demirin gücünden çekinmeyen bu göçebe halkı şaşkınlıkla izliyorlardı. Bu saray muhafızları önceki atlılarla birlikte Sarıkamış halkını çepeçevre kuşatıp hapisane zindanına atmalıydı, fakat neşeli insanları cezalandırmak zordur çünkü kötülükten anlamazlar” (Platonov, 2013: 38-39).

Can halkının ölüm dansında thanatopolitikanın ters yüz etme gücü, muktediri afallattır. Halka zorbalık eden Han'ın yardımcısı gelip, halkın en yaşlılarından birine, bu neşenin sebebini sorduğunda: “Ölmeyi öğrettin durdun bize kaç zamandır, artık alıştık ve hep birden geldik işte, bir an evvel, öğrendiklerimizi unutmadan, halkın keyfi yerindeyken ölüm ver bize!” (Platonov, 2013: 39) yanıtını alır. İnsan kalabalığının ölüm karşısında duyduğu sevinç, Han'ın ve muhafızlarının “ölüm itkisi”ne (thanatos) set çeker.

“Han yardımcısı geri gitmiş, bir daha da dönmemiştir. Atlılar ve yaya askerler sarayın önünde kalmışlardı ama halka dokunmuyorlardı: Ölüm karşısında korku duyanları öldürebilirlerdi, fakat koca bir halkın onlara aldırılmadan neşe içinde ölüme gidişini gören han ve öncü askerleri bu işten ne anlamaları ve nasıl davranmaları gerektiğini bilmiyordu. Hiçbir şey de yapmamışlardı” (Platonov, 2013: 39).

Yukarıdaki pasajda ifade edildiği gibi, ancak ölüm karşısında korku duyanları öldürmenin anlamlı olduğu; aksi takdirde ölümü mutlulukla kabule geçen yığınları öldürmenin hiçbir anlamı kalmayacağı düşüncesi, thanatopolitikanın içeriğini belirleyen ölüm itkisinin, onun başka bir boyutu tarafından nasıl alt edildiğini anlatır. Halkı sömüren Han, thanatopolitikanın devamlı ölüm tehdidi altında tutma gücünden faydalanırken; Can halkı da onun (Murray, Ghanim ve Joronen'in de vurguladığı gibi) ölümü kanıksayarak iktidar lehine kurulan simgesel gücünü alaşağı etme özelliğine dayanmaktadır. Ghanim'e göre thanato-iktidara tabi olanlar “kendilerine eşlik eden kalıcı bir gölge haline gelen sürekli ölüm tehdidine maruz kalırlar” (Ghanim, 2008: 67). Oysa Can halkının ölüm dansında, Han ve muhafızlarının korkutucu gücü çoktan sarsılmıştır. Joronen de kendi ölüm siyaseti yorumunda thanatopolitikanın, sadece ölümün hesaplanmasını, yönetimini ve siyasallaştırılmasını içermediğini; bununla beraber (eyleme dökülmediği durumlarda bile bir ultiatom olarak hazırda bekletilen) şiddet, ölüm ve yıkım “tehdidi” yoluyla da yaşamı yönettiğini hatırlatmaktadır (Joronen, 2016: 341). Han ve askerlerini, neşe içinde ölüme giden bir halk karşısında durduran engel, yürüttükleri thanatopolitika uyarınca ölüm tehdidine dayanan yaptırım gücünü çoktan kaybetmiş olduklarını anlamalarıdır. Zira öldürme tehdidi ortadan kalktığında, iktidarın elinde bir silahı kalmaz ve kimseyi daha fazla baskı altında tutmaya gücü yetmez.

7. Ölümünden Kurtaran ve Ölüme Sürükleyen Baba Figürü Olarak Stalin

Çağatayev'in çok kimlikli, göçebe bir kabile olan ve kendilerine yerleşecek bir toprak ararken açlık çeken halkı uğruna kendini feda etmesi, çeşitli araştırmalarda onun Musa, İsa, Prometheus ve Stalin'le özdeşleşti-

rilmesine neden olmuştur (Kaminskij, 2013: 261). Örneğin eserde yer verilen kutsal motiflerin izini süren Malıgına, Can adlı povestin kurtarıcı kahramanı Çagatayev'in, kendisine atfedilen Mesih rolünü yerine getirmeye çalıştığından söz etmiştir (Malıgına, 1995: 41). Bazı araştırmacıların Çagatayev'i Stalin'in alegorik cisimleşmesi olarak okuduğunu ifade eden Kaminskij ise Sovyet liderinin hem genel olarak Can eserini hem de özel olarak Çagatayev'i anlamak için oldukça önemli bir figür olduğunu vurgular (Kaminskij, 2013: 263). Zira Can'ın kahramanı Çagatayev, önce kendi kayıp babasını Stalin'in koruyuculuğunda bulur; daha sonra halkının yanına geri dönerek ve "baba rolünü üstlenerek 'babasızlıktan' kurtulur" (Gryaznova, 2011: 146).

"Bu küçük halka sosyalizmi nasıl edip de öğretebileceğini bilmiyordu. Artık onu bir başına ölmeye de bırakamazdı, çünkü annesi tarafından çölde terk edildiğinde kendisini de bir çoban ve Sovyet iktidarı sahiplenmişti; yabancı bir adam, Stalin karnını doyurmuş, yaşayıp gelişmesi için korumuştur onu" (Platonov, 2013: 71).

Babasını aramak için yola çıkan ana karakter onu kendi içinde bulur. Ailenin babası ve "halkın babası" olarak "kendi yetimliğinin üstesinden gelir." Nazar Çagatayev'in yolu, önce annesinden ayrılmak, daha sonra babasını bir "yabancı"da bulmak ve nihayet ailesine bir baba olarak geri dönmek üzerine kuruludur (Gryaznova, 2011: 148).

"Uzağa gitmişti ve dönüyordu işte; kendisini büyüten, yüreğini genişleten, şimdi de annesini eğer hayattaysa bulup kurtarması, dünya yüzünde bir yerlerde terk edilmiş ve ölü vaziyette yatıyorsa gömmesi için evine geri yollayan bir yabancıda, Stalin'de bulmuştu babasını" (Platonov, 2013: 25).

Gryaznova'ya göre devletin büyük bir aile olduğu miti, eski zamanlardan beri Rus kültürünün bir özelliği olagelmıştır ve söz konusu devlet mitinin başrolü baba imgesine verilmiştir. Tarihsel olarak, tıpkı toplumu yönetme işlevinin devlete emanet edildiği gibi, aileyi yönetme ve çocuk yetiştirme işlevinin emanet edildiği kişi de baba olmuştur. Dolayısıyla Platonov kahramanlarının baba arayışı, Rus düşüncesinin genel eğilimlerine uyumlu bir arayıştır (Gryaznova, 2011: 145-146).

"Çagatayev Stalin'i babası gibi, hayatını esirgeyen ve aydınlatan iyi bir güç gibi hayal etmese, hissetmese, kendi varlığının anlamını da çözemezdi; onu çocukluğunda terk edilmişlikten ve ölümcül açlıktan koruyan, şimdi de onurunu ve insanîyetini ayakta tutan devrimin iyiliğini hissetmese yaşayamazdı bile" (Platonov, 2013: 132).

Çağatayev, Stalin’i hiç tanımadığı babasının yerine koymuş, ona duyduğu derin minnettarlık hissini temelinde babasızlığı ve kimsesizliği etkili olmuştur. Eserin çeşitli bölümlerinde Stalin aracılığıyla kişileştirilen sosyalizm, Çağatayev için Can halkından uzaklaştırıldıktan sonra, kendisine yaşamı yeniden inşa etme fırsatı tanıyan bir yardım eli gibidir. Eserin pek çok pasajında, Çağatayev’in Stalin’i bir baba figürü olarak tasvir ettiği cümleler tekrarlanır.

“Küçük bozkır istasyonlarında Stalin’in portreleri görülüyordu (...) Stalin yeryüzündeki cümle kimsesizlere babalık eden iyi yürekli bir ihtiyarı andırıyordu (...) her yerde insanlar çalışıyor, asırlık çaresizliğin, babasızlığın, hepsinin içlerine sinen öfkeli şuursuzluğun acısını çıkarıyorlardı” (Platonov, 2013: 25).

Moskova’ya gönderilen Nazar, orada kendisine yeni bir baba edinmiştir. Bu baba, “tüm muhtaç ve unutulmuşların“ yüce babası Stalin’dir. Böylece, annesinden ayrılarak ruhunu kaybeden Nazar’ın anavatanına geri dönmesi, ruhunu geri kazanma girişimi olarak yorumlanır (Bragina, 2008: 300). Can halkı ise Stalin’e Çağatayev kadar bağlı olmadığı gibi, onun nasıl bir “şey” olduğundan da emin değildir, zira halk ölümün pençesinde kıvrılmaktadır. Daha önce pek çok kez, halkının sosyalizm düşüncesine karşı kayıtsızlığını fark ederek üzülen Çağatayev, aynı hayal kırıklığını Stalin kültü konusunda da yaşayacaktır.

“Peki sen Stalin’i biliyor musun?’ ‘Bilmiyorum,’ diye yanıtladı Sufyan. ‘Bir defasında buradan geçen birisinden duymuştum bu kelimeyi, iyi bir şey olduğunu söylemişti. Ama zannetmiyorum. İyi bir şeyse Sarıkamış’a gelsin, tek mil dünyanın cehennemi buradaydı, ben de cümle insanlardan kötü yaşıyorum bu yerde” (Platonov, 2013: 35).

Aleynikov’a göre Can adlı eserde kahramanların isimleri, belirli kavramları sembolize etmek üzere özenle seçilmiştir. Sözelimi eserin kahramanı Çağatayev’in adı olan Nazar, Arapça “nazar” yani “bakmak, görmek” fillinden türetilmiştir ve “ileri görüşlü” (vizyon sahibi) anlamında kullanılarak karakterin gerçek ve hayalî olan arasında ayırım yapma yeteneğine işaret etmektedir. Soyadı ise Türk dillerinde “dürüst, samimi” anlamlarına gelen “çağatay” sözcüğünden gelmektedir. Aleynikov’un nihai yorumu karakterin dürüst, samimi bir görüşe (vizyona) sahip olduğu yönündedir (Aleynikov, 2015: 5-6) ve bu yorum, eserde duygu ile aklın, beden ile ruhun, birey ile devletin, anne ile babanın denge içinde olduğu bir düzenin arandığı yönündeki edebiyat bilimi odaklı yorumlarla da örtüşmektedir. Romanovskaya da ruh kavramının yazarın birçok eserinde okurun karşısına çıktığını ve Can’ın yazarın manevi arayışının bir ürünü oldu-

ğunu vurgular. Yazar ve kahramanları, “samimi bir sosyalizm” («душевный социализм») arayışı içindedirler (Romanosvkaya, 2014: 499). Romanosvkaya burada, ruh manasına gelen “duşa” sözcüğünün çok anlamlılığından yararlanmaktadır ve “duşevniy” sıfatını hem “manevi” hem de “candan, içten, samimi ve yürekten” anlamlarında kullanmaktadır. Nitekim Can halkının “varı yoğu göğsündeki yüreği”dir (Platonov, 2013: 28).

Platonov’un eserine hâkim olan koruyucu baba imgesinin, yukarıda atıf yapılan Gryaznova, Bragina, Aleynikov, Zavarkina ve Romanovskaya’nın da işaret ettiği üzere yazarın sosyalist ütopyanın yaşama uyarlanmasında denge arayışına girmesinin bir sonucu olarak belirttiği söylenebilir. Sovyet sosyalizmi idealinin fiiliyata dökülmesinde hayati sapmalar olduğunu gözlemleyen yazar, öte yandan bir demiryolu işçisinin oğluyken devletin eşitlikçi imkânlarıyla bir mühendis olma şansına eriştiğini de göz ardı edemez. Moskova’da geçirdiği uzun yılların ardından Çagatayev için şehrin ne anlama geldiğini “Yabancı Çagatayev bu şehri memleketiymiş gibi seviyordu; burada uzun süre yaşayabildiği, bilimle tanıştığı, başına kakılmadan çok ekmekler yediği için minnettardı” (Platonov, 2013: 11) sözleriyle tarif eden yazarın, kahramanı ile benzer düşünceler içinde olduğu, bu nedenle rejimi bütünüyle reddetmediği anlaşılmaktadır.

Sonuç ve Değerlendirme

Biyopolitika, kalabalıkların yaşamının idaresini tekeli altına alırken, sürdürülmeye değer yaşamlarla diğerleri arasındaki ayrışmanın da belirleyicisi konumuna yükselir. Bu ayrışma noktasında ortaya çıkan şey, yaşam siyasetinin aynı anda hem bir uzantısı hem de onun öteki kutbu olarak beliren ölüm siyaseti; yani thanatopolitika olur.

Bu incelemede atıf yapılan pek çok çalışmadaki thanatopolitika tanımlarında, onun negatif içeriğine vurgu yapılmış ve kavram, biyopolitikanın karanlık ve öldürücü yüzü, diğer bir deyişle biyopolitikanın makbul yurttaşların zararlı olanlardan ayıklanması sürecinde başvurmak durumunda kaldığı zorunluluğu ve temel bir niteliği olarak değerlendirilmiştir. Ancak başta Stuart J. Murray olmak üzere bir grup çağdaş biyopolitika araştırmacısının ileri sürdüğü görüşlerde, thanatopolitikanın yıkıcı değil yapıcı bir işleve sahip olduğu ileri sürülmüştür. İlk bakışta bir çelişki olarak yadsınabilecek bu iddia, güncel siyasal gelişmeler ve süregiden savaşlar örneğinde açılmadığı vakit, onun ölüm siyasetinin “yaratıcı” kimliğine yönelik ikna gücü de artmaktadır.

Stuart J. Murray, Honaida Ghanim ve Mikko Joronen thanatopolitikayı biyopolitik iktidar karşısında bir direniş imkânı olarak yeniden yorumlamaktadır. Araştırmacılar thanatopolitikanın, öldürücü olduğu zamanda

bile ezilen lehine bir karşı koyma girişimi anlamına gelebileceğini ileri sürerek tahakküm altında bulunan birinin, kendini yok etmek yoluyla, iktidarın bedeni üzerindeki tasarruf yetkisini de ortadan kaldırdığını savunmaktadır. Böylece muktedirin üzerinde egemenlik kuracağı bedenler yok edilmiş olur ve biyopolitik tahakkümün mutlaklığı ve sürekliliği sekteye uğratılır.

Bedenin tahakküm altına alınması sadece düşünce dünyasını ilgilendiren bir problem olmamış, edebî eserlerde de soruşturulan temel meseleler arasında yer almıştır. Bu eserlerden biri olan ve Rus yazar Andrey Platonov tarafından kaleme alınan Can, aynı adlı küçük bir kabilenin uzun yıllar boyunca sömürülen bedenlerinin yükünden kurtulmak adına yavaş bir ölümü seçmesinin hikâyesini anlatır. Bu kabilenin mensubu olan Nazar Çagatayev, yıllar sonra bir Sovyet iktisatçısı sıfatıyla halkını yeniden yaşatmaya, onları yaşamın sürdürülmeye değer bir şey olduğuna ikna etmeye çalışır. Eserin kabul edilmeyen bir versiyonunun finalinde, Can kabilesi Çagatayev'in gayretlerini yanıtızsız bırakır ve "ölmeye devam eder." Ancak Sovyet dönemi Rus edebiyatının bir ürünü olması nedeniyle kabul edilen versiyonun sonunda Çagatayev, (bedeni tamamen çürümeye yüz tutan en zayıf halkalar elendikten sonra) halkın bir bölümünü kurtarmayı başarır ve devlet tarafından öngörüldüğü gibi sosyalist düzeni tesis ederek Moskova'ya geri döner.

Povestin sahip olduğu iki farklı final bir yana bırakıldığında bile, Can halkının eser boyunca ölmeyi yaşamaya yeğlemesi, toplu hâlde gerçekleştirilmek istenen bir kıyımın coşku içinde ve danslar eşliğinde koşması ölümün bir direniş biçimi olarak ele alındığı thanatopolitika anlayışının ileri sürdüğü ilkelerle örtüşmektedir. Sözgelimi, Can kabilesini sömüren Han ve muhafızları, mutlulukla ve esime halinde ölüm dansı yapan bu kabilenin hiçbir üyesine zarar veremez. Zira Han, gücünden korkan insanları öldürmeyi anlamlı bulurken, ölümü mutlulukla kabule geçen yığınları öldürmenin hiçbir anlamı kalmayacağını düşünür. Kurbanlar kendi ölümlerinin yerine, zamanına ve yöntemine kendileri karar verdiğinde, iktidarın ölüm tehdidine dayalı yaptırım gücü hiçe sayılmış olur. Can kabilesinin ölüm dansı, thanatopolitikanın içeriğini belirleyen ölüm itkisinin, onun başka bir boyutu tarafından nasıl alt edildiğini gösterir. Halkı sömüren Han, thanatopolitikanın devamlı ölüm tehdidi altında tutma gücünden faydalanırken; Can halkı da onun (Murray, Ghanim ve Joronen'de görüldüğü üzere) ölümü kanıksayarak iktidar lehine kurulan simgesel gücünü alaşağı etme özelliğine yaslanmaktadır. Can halkı, Han'ın boyunduruğundan kurtulduktan sonra da ölü taklidi yapmayı sürdürmüştü, böylece bedensel hiçbir po-

tansiyel taşımadığı gerekçesiyle “ölmesine izin verilen” halk bedensel yetileri üzerinde başka kimselerin de söz sahibi olmasını engellemiştir. Han’ın sadece feodal sömürü düzenini mi temsil ettiği; yoksa bir “açık yapıt” olan Can’ın Stalinizm eliyle thanatopolitika kimliğine bürünen ayrıştırıcı Sovyet biyopolitikalarına yönelik örtük eleştiriler mi taşıdığı ise, çalışmada anıldığı gibi, Platonov araştırmacılarının esere yönelik çok boyutlu yaklaşımlar sergilemelerine imkân tanıyan bir soru olagelmıştır.

Ölüm kavramı üzerine derinlikli bir düşünme faaliyeti içine girmiş olan Rus yazar Andrey Platonov’un yolu, edebî metinlerinde başvurduğu manevraları ve görünürdeki siyasal pozisyonu sayesinde bir biçimde Stalin kamplarından geçmemiş olsa da, yazar, henüz on beş yaşındayken Sovyet İslah ve Çalıştırma Kamplarına (Gulag) gönderilen oğlundan kapıldığı tüberküloz nedeniyle yaşamını yitirmiştir.¹ Ölüm siyaseti üzerine bu denli kapsamlı ve etkili eserler kaleme alan yazar, Sovyet dönemi thanatopolitikasının “bulaşıcı” doğasının dolaylı bir kurbanı olarak yaşama gözlerini yummuştur.

Kaynakça

- Aleynikov, Oleg Yur’yeviç (2015). “Semantika imyon personajey v povesti A. Platonova «Djan»”. *Vestnik Voronejskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2: 5-8.
- Aydın, Abdurrahman (2016). “Giorgio Agamben: Etten İbarett İnsan ve Biyopolitika Makinesi”. *Biyopolitika Cilt 2- Foucault’dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri*. (Ed. Onur Kartal). Ankara: NotaBene, 109-134.
- Bodin, Per-Arne (1991). “The Promised Land -Desired and Lost. An Analysis of Andrej Platonov’s Short Story “Džan”. *Scando-Slavica*, 37.1: 5-25.

¹ Andrey Platonov’un Erdem Erinç tarafından *Birbirimiz İçin Yaşayacağız* adıyla Türkçeye kazandırılan mektuplarından da takip edilebileceği gibi, oğlu Platon 1938 yılında tutuklanmış, yazar henüz reşit bile olmayan on beş yaşındaki oğlunu kurtarmak için İçişleri Halk Komiserliği’ne, NKVD Cezaevleri Genel Müdürlüğü’ne ve hatta doğrudan Stalin’e oğlunun affedilmesini dileyen mektuplar göndermiştir. Oğlunun tutuklanması, “Büyük Temizlik döneminde SSCB yönetiminin özellikle gençlik örgütlerine karşı tutumu[nun] paranoya boyutunda” olmasıyla ilişkilendirilmiştir (Platonov, 2018: 163). 1940’lı yılların sonuna gelindiğinde ise, Sovyet Yazarlar Birliği üyesi olan Platonov’un tüberküloz tedavisi nedeniyle yardım aldığı, hastalığının tedavisini hızlandıracak ilaçları ve tıbbi gelişmeleri takip ettiği anlaşılmaktadır. Yazar, yaşamını yitirmeden önce yazdığı son mektuplardan birinde muhatabına şöyle seslenir: “Size ölmemem ve yaşamam için gerekli olan ilacımı edinmek konusunda yardımcı olmanız ricasıyla yazıyorum” (Platonov, 2018: 248).

- Bragina, Natal'ya Nikolayevna (2008). "«Vostoçniye» povesti A. Platonova kak popitka dialoga dvuh kul'tur". *Vestnik Nijegorodskogo universiteta im. N.I. Lobaçevskogo*, 6: 297-302.
- Bullock, Philip Ross (2012). "Platonov and the Open Text". *Ulbandus Review (Andrei Platonov: Style, Context, Meaning)*, 14: 302-317.
- Eco, Umberto (1992). *Açık Yapıt*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Kabalıcı.
- Esgün, Toros Güneş (2016). "Thomas Hobbes ve Modern Devletin Biyopolitik Kuruluşu". *Biyopolitika Cilt 1- Platon'dan Arendt'e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*. (Ed. Onur Kartal). Ankara: NotaBene, 105-127.
- Foucault, Michel (2000). "The Political Technology of Individuals". *Power. The Essential Works of Foucault. 1954-1984. Vol. 3*. (Ed. James D. Faubion). (Trans. Robert Hurley and others). New York: The New Press, 403-417.
- Ghanim, Honaida (2008). "Thanatopolitics: The Case of the Colonial Occupation in Palestine". *Thinking Palestine*. (Ed. Ronit Lentin). London & New York: Zed Books, 65-81.
- Gryaznova, Anna Yur'yevna (2011). "Obraz ottsa v povesti A. Platonova «Djan»". *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 17. 5-6: 145-148.
- Hacizade, Leyla (2006). *A.P. Platonov'un Eserlerinde İnsan*. Yüksek lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hiltay, Lal (2016). "Kutsal İnsan, Andrey Platonov ve Can". *Çevrimdışı İstanbul*, 4: 80-86.
- İvanenko, Yelena Anatol'yevna (2019). "Harakteristiki «jertvennogo tela» v gorizonte biyopolitiki i informatsionnih tehnologiy (na materiale sovremennih fantastičeskih blokbastero)». *Vestnik Samarskoy gumani-tarnoy akademii*, 1.25: 31-54.
- Joronen, Mikko (2016). "«Death Comes Knocking on the Roof»: Thanatopolitics of Ethical Killing During Operation Protective Edge in Gaza". *Antipode* 48: 336-354.
- Kaminskij, Konstantin (2013). "Naked Soul on Naked Soil: Economics and Ethnogenesis of «Džan»". *Die Welt der Slaven*, 58. 2: 261-275.
- Kartal, Onur (2019). *Yaşayan Ölüler. Sinema, Biyopolitika ve Felsefe*. İstanbul: İthaki.
- Kaşoğlu, Ayla (2012). "A. Platonov'un 'Can' Adlı Eserinde Yeni Düzenin İnsan ve Toplum Üzerindeki Etkisi". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 1.1: 8-1.

- Khazanov, Pavel (2018). "Honest Jacobins: High Stalinism and the Socialist Subjectivity of Mikhail Lifshitz and Andrei Platonov". *The Russian Review*, 77: 576–601.
- Klyanina, Yelizaveta Romanovna (2014). "Simvolı i obrazi smerti v yevropeyskom iskusstve". *Gumanitarniye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo*, 3. 11: 140–145.
- Malıgina, Nina Mihaylovna (1995). *Hudojestvenniy mir Andreyaya Platonova*. Moskva: MPU.
- Murray, Stuart J. (2006). "Thanatopolitics: On the Use of Death for Mobilizing Political Life". *Polygraph*, 18: 191–215.
- Murray, Stuart J. (2008). "Thanatopolitics: Reading in Agamben a Rejoinder to Biopolitical Life". *Communication and Critical/Cultural Studies* 5. 2: 203–207.
- Nasir, Muhammed Ali (2017). Biopolitics, Thanatopolitics and Right to Life". *Theory, Culture and Society* 34.1: 75–95.
- Özmkas, Utku (2018). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş. Foucault, Agamben, Hardt-Negri*. İstanbul: İletişim.
- Platonov, Andrey (2018). *Birbirimiz İçin Yaşayacağız (Mektuplar)*. (Çev. Erdem Erinç). İstanbul: Metis.
- Platonov, Andrey (2013). *Can*. (Çev. Günay Çetao Kızılırmak). İstanbul: Metis.
- Romanovskaya, Irina Valer'yevna (2014). "Kontsept «Duşa» v povesti A. Platonova «Djan»". *Problemi istoričeskoj poetiki*, 12: 499–512.
- Sivkov, Denis Yur'yeviç (2014). "Paradoksı autoimmuniteta. Predisloviye k perevodu Eda Koena", *Sotsiologiya vlasti*, 4: 174–181.
- Skakov, Nariman (2011). "Prostranstva «Djana» Andreyaya Platonova". *Jurnal NLO*, 1: 1–20.
- Yetkin, Gülhanım Bihter (2015). *A.P. Platonov'un Eserlerindeki Ütopya Anlayışına Başlıca Örnekler*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, Adem (2016). "Hannah Arendt'te Biyopolitika Düşüncesi". *Biyopolitika Cilt 1- Platon'dan Arendt'e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*. (Ed. Onur Kartal). Ankara: NotaBene, 249–279.
- Zavarkina, Marina Vladimirovna (2013). "«Kanonişeskiye» janrı sovetskoy literaturı 1930-h gg. i povesti A. Platonova". *Vestnik Çerepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2. 48: 61–65.

Zavarkina, Marina Vladimirovna (2016). “Utopiya i mif v povesti A. Platonova «Djan»”. *Učyoniye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 5. 158: 105-109.

ÖMER SEYFETTİN'İN “YÜKSEK ÖKÇELER” VE “NAKARAT” HİKÂYESİNDE MİZAHİ UNSURLAR VE AHLAKİ BİR DEĞER OLARAK NAMUS

Humorous Factors and Honor as a Moral Value in Omar Seyfeddin's “High Heels” and “Chorus” Stories

Zeynep Nur TİRYAKI*

ÖZET

Türk edebiyatında hikâyenin önemli isimlerinden biri olan Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mizahi unsurlar yoğun olup onun hikâyelerinde ahlaki bir değer olarak namus kavramı da geniş bir yer tutmaktadır. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri bu anlamda eleştirel bir ton taşımaktadır. Ömer Seyfettin'in “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarat” hikâyeleri mizahi unsurlar taşımaları ve bireyler özelinde sosyal eleştiri yapmaları bakımından öğretici olmakla birlikte iki hikâyenin ortak noktaları mizah ve namustur. “Yüksek Ökçeler”i mizahi bir hikâye yapan unsurlar, “Nakarat”ta kara mizah/trajikomedî biçiminde yer almaktadır. İki hikâyenin bu bağlamda karşılaştırılması, Ömer Seyfettin'in mizahi yönünü ve bu mizahi yönün ne amaçla kullanıldığını açıklamaya olanak sağlayacaktır. Bu hikâyelerdeki namus kavramı ve bu kavramın işleniş biçimi; Ömer Seyfettin'in, hikâyelerinde ahlaki eğitimi nasıl öne çıkardığını anlamaya yardımcı olacaktır. Bu çalışmanın amacı, Ömer Seyfettin'in “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarat” hikâyelerinden yola çıkarak yazarın toplumu eğitme/eleştirme amacıyla yahut safi olarak işlediği mizahi unsurları ve ahlaki bir değer olarak namus kavramını tespit etmektir. Ömer Seyfettin'in hikâyeciliği böylece, hikâyeciliğini oluşturan bu en mühim noktalar üzerinden aydınlatılmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk Edebiyatı, Mizah, Ahlak, Namus, Sosyal Eleştiri.

ABSTRACT

Humorous factors are abundant in Omar Seyfiddin's stories, who is an important personality of stories in Turkish literature, and honor as a moral value plays a significant role in his stories, too. Omar Seyfiddin's stories include a critical tone in this sense. As well as Omar Seyfiddin's “High Heels” and “Chorus” stories are didactic in terms of including humorous factors and making social criticism specific to individuals, common grounds of the two stories are humour and honor. The factors which make “High Heels” a humorous story, take place in “Chorus” in the shape of black humour/tragicomedy. Contrasting the two stories in this context

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı-İstanbul. E-posta: zeynepnurtiryaki@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-3456-5224.



This article was checked by Turnitin.

will enable to explain Omar Seyfiddin's humorous side, and for which purpose this humorous side was used. Honor concept and the treating style of this concept will help to understand how Omar Seyfiddin emphasized moral education in his stories. The purpose of this study is to determine humorous factors that the writer treated, on the purpose of educating/criticizing the society or in a simple way, and the concept of honor as a moral value by predicating on Omar Seyfiddin's "High Heels" and "Chorus" stories. Thus, Omar Seyfiddin's story writing will be illuminated through these most essential points which compose his story writing.

Key Words: Modern Turkish Literature, Humour, Morals, Honor, Social Criticism.

Giriş

Türk edebiyatının önemli hikâyecilerinden biri olan Ömer Seyfettin, hikâyeye yazmaya, Fransızca öğrenip Fransız edebiyatını tanıdıktan sonra başlamış, Fransız edebiyatından beğendiği ilk yazar Guy de Maupassant'ın hikâyelerini "insana gerçeği öğrettiği, insanı gerçeğe görmeye ve düşünmeye alıştırdığı için" güzel bulmuştur (Önertoy, 1972: 138). Nitekim Ömer Seyfettin'in hikâyeciliğinde gerçeklik önemli bir yerdedir. O, gerçeği görür, analiz eder ve hikâyelerinde işler. Yazdıklarının formunun hikâyeye olması önemlidir: Servet-i Fünun'dan sonra en olgun tekniğe sahip hikâyeleri yazan ve küçük hikâyeyi bir yazarın başlı başına bağlanacağı bir edebî tür haline getiren Ömer Seyfettin olmuştur (Önertoy, 1972: 138).

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mizahi unsurlar yoğun olup onun hikâyelerinde ahlaki bir değer olarak namus kavramı da geniş bir yer tutmaktadır. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri bu anlamda eleştirel bir ton taşımaktadır. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, yazarın ele aldığı ağırlık noktasının "medenî seviyemizin yükselmesine engel olan sosyal aksaklıkların tasvir ve tenkidi" olduğunu göstermektedir, yazar bu tenkitlerinde ise mizahi tercih eder (Önertoy, 1972: 140). Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mizahi tercih etmesinin ipuçları Tahir Alangu (1968: 76) tarafından verilmiştir: "Ömer'in Harbiye hayatı bir dönüm noktasıdır. Burada geçen bir hâdisenin, onun şahsiyetini göstermesi bakımından, büyük değeri vardır bence. Bedenen de çok canlı olan Ömer Seyfettin, Edirne Askerî İdadî'sinin birinci sınıfına kadar çok afacan bir çocuk olduğu hâlde, hiç vukuât çıkarmamıştı." Buradaki ipuçları, yazarın "bedenen çok canlı olması" ve "afacan olması"dır. Yakup Kadri, Ömer Seyfettin'in zabıtlık yılları için de aynısını söyler: "Bu genç zâbit bilâ fâsıla neşeli, bilâ fâsıla şûh ve cevval, o fikirden bu fikire, bu bahisten o bahise atlar, ekseri meselelerde düşüncelerimiz birbirine uymadığı hâlde neticede yine bizimle müttelik kalırdı. Ne kadar mûnis, ne kadar hafif bir zekâsı vardı. En acâyip nazariyeler bile onun ağzında tabiileşir ve bizim çoktan inandığımız, bildiğimiz kanaâtlar sırasında

geçerdi...” (Alangu, 1968: 96). Buradan çıkarılacak sonuç, hikâyelerindeki mizahın yazarın kişisel hayatından yansıyan bir yöntem olmasıdır. Hikâyelerinde de bu canlılık, bu afacanlık vardır ve bilhassa “Yüksek Ökçeler”de en abartılı olaylar bile normalmiş gibi anlatılır. Nitekim Olcay Öner toy (1972: 140) da Ömer Seyfettin için “Yakın arkadaşlarının belirttiklerine göre Ömer Seyfettin, yaradılış itibar ile, yaşamaktan derin bir zevk duyan, bedbinlik nedir bilmeyen, kederden kaçma çarelerini arayan bir tiptir. Sade yazarken değil, konuşurken de nükte yapmaktan ve hicvetmekten hoşlanır.” demiş ve hikâyelerinde mizahın önemi ve kullanımını şu şekilde açıklamıştır: “Mizah unsuru, hikâyelerine iki fayda sağlamıştır. Bunlardan birincisi, hikâyelerinin daha ilgi çekici ve sevimli bir hâle gelmesi; ikincisi de, alay etmenin tenkit bakımından taşıdığı kuvvetli etkisinden faydalanarak tenkitlerinin daha etkili bir duruma gelmiş olmasıdır. ‘Yüksek Ökçeler, Koç, Külâh, Nasıl Kurtarmış?, Çakmak’ gibi hikâyeleri ise, sosyal tenkit amacı güdülmeden, doğrudan doğruya mizahla ilgili olarak yazılmıştır.” Bu bağlamda yazarın hikâyelerinde mizahı araştırmak ve açıklamak, onun hikâyeciliğinin önemli bir noktasını anlamayı beraberinde getirecektir.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki diğer önemli nokta, ahlaki değerleri işlemesidir. Yunus Emre Öz saray (2018: 403), Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki ahlaki kavramlara şu şekilde vurgu yapar: “İnsanın yeni bir hayat telakkisi etrafında zihniyet değişimi geçirmesi için hikâyeleriyle toplum eğitimi yolunu seçen Ömer Seyfettin’in hikâyelerine aynı zamanda bu değer değişiminin arızalı yanları da yansımıştır. Bilhassa yeni değerler karşısında yaşanan ahlâk bozgunu kimi hikâyelerinin konusu olmuştur.” Yazarın hikâyelerinde ahlaki bir değer olarak görülen unsurlardan biri, namustur. Yazar, birçok hikâyesinde namus kavramına vurgu yapar. Yahya Kemal Beyitoğ lu (2018: 51-52), Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki namus kavramını şöyle açıklar: “Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki ideal toplumun fertleri ahlaki değerlere sıkı bir şekilde bağlıdır. Özellikle namus, toplumun temel taşlarından birini teşkil eder. Bu fertler en zor şartlarda dahi bu değerden ödün vermezler.”

Ömer Seyfettin’in “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarât” hikâyeleri mizahi unsurlar taşımaları ve bireyler özelinde sosyal eleştiri yapmaları bakımından öğretici olmakla birlikte iki hikâyenin ortak noktaları mizah ve namustur. “Yüksek Ökçeler”i mizahi bir hikâye yapan unsurlar, “Nakarât”ta kara mizah/trajikomedî biçiminde yer almaktadır. İki hikâyenin bu bağlamda karşılaştırılması, Ömer Seyfettin’in mizahi yönünü ve bu mizahi yönün ne amaçla kullanıldığını açıklamaya olanak sağlayacaktır. Bu hikâyelerdeki namus kavramı ve bu kavramın işleniş biçimi, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde

rinde ahlaki eğitimi nasıl öne çıkardığını anlamaya yardımcı olacaktır. Bu çalışmanın amacı, Ömer Seyfettin'in "Yüksek Ökçeler" ve "Nakarat" hikâyelerinden yola çıkarak yazarın toplumu eğitime/eleştirme amacıyla yahut safi olarak işlediği mizahi unsurları ve ahlaki bir değer olarak namus kavramını tespit etmektir. Ömer Seyfettin'in hikâyeciliği böylece, hikâyeciliğini oluşturan bu en mühim noktalar üzerinden aydınlatılmış olacaktır.

1. "Yüksek Ökçeler" ve "Nakarat" Hikâyelerinde Mizah Unsurları

Mizah; gerek hayatta gerekse sanat ve edebiyatta kullanımı itibarıyla yaşanan gerçekliğe farklı bir bakış açısıyla bakabilen, sorgularken gülümseten, gülümsetirken düşündürülen, düşündürürken farklı noktalara dikkatleri çekebilen bir anlatım tarzıdır (Alay, 2019: 22). Mizahın tek kullanım biçimi güldürmek değildir, mizah aynı zamanda abartmak, hicvetmek, kötü bir durumu anlatmak biçiminde de kullanılabilir, yani mizahın toplumsal eleştiri boyutu da vardır. Nitekim Okan Alay (2019: 24), "Ferit Öngören gibi mizahın illa gülme ile bağlantılı görülmemesi gerektiğini savunan araştırmacılar da vardır." demiştir. Mizah, yaşanan olaylardan yola çıkarak bugünü bazen doğrudan bazen de dolaylı bir şekilde sunan, yorumlayan, olayların farklı yanlarını gözler önüne sererek geleceğe ışık tutan bir türdür (Çetinkaya, 2006: 4). Mizahi anlatımın özelliklerinden biri; sembol dilinin kullanılmasıdır, bastırılan bir duygu, düşünce veya isteğin yansıtılması sırasında bir sembolden yararlanılarak dolaylı olarak hedefe ulaşmaya çalışılır, yani mizah; engellenen ve düşüncelerini ifade edemeyen insanların bu ihtiyaçlarını gideren bir araçtır (Alay, 2019: 26). Ömer Seyfettin'in "Yüksek Ökçeler" hikâyesi, Elif Aktaş ve Serap Uzuner Yurt (2017: 210) tarafından mizahi hikâyelere dâhil edilmiştir. "Nakarat" hikâyesi ise doğrudan mizahi bir hikâye değildir, "Nakarat"ı kara mizah olarak değerlendirmek gerekmektedir. Gülnaz Çetinkaya (2006: 7), kara mizah türünü şu şekilde açıklamaktadır: "Turhan Selçuk; 'Mizah (humor) yalnız güldürü değildir. Düşündürülen, eleştiren, istihza eden, bir çeşit acı duygusu veren, hicveden, karışık fikirleri kapsayan ve fikirleri beklenmedik, şaşırtıcı bir biçimde sunan türleri vardır. Kara mizah, pembe mizah deyimleri bu yüzden çıkmıştır.' şeklinde mizahın özellikleri ve türleri ile ilgili bilgiler vermektedir. (Selçuk, 1998)."

Ömer Seyfettin'in "Yüksek Ökçeler" hikâyesi, on üç yaşında altmış altı yaşında bir adamla evlendirilen, genç yaşta dul kalan, başlıca merakı temizlikle namusluluk olan, Göztepe'deki köşkünde evlatlığı, hizmetçisi ve aşçısıyla yaşayan Hatice Hanım'ın hikâyesidir. Hatice Hanım'ın zihnindeki erkek, "romatizma, balgam, pamuk, vandoz, tentürdiyot yığınlarından yapılmış, pis, abus, lanet bir heyula şeklinde" (Galın, 1989: 102) mizahi

biçimde tanımlanmaktadır. Bu tanımlamada hem gülünç (erkeğin yaşlanmanın bütün kötü yanlarıyla özdeşleştirilerek abartılması) hem de üzücü (Hatice Hanım'ın evliliği yüzünden anormal olanı normalleştirilmesi) bir taraf vardır. Ömer Seyfettin, Hatice Hanım'ın şahsında o dönemde yapılan evliliklere ve evliliğe bakışa eleştirel bir bakış yöneltmektedir. Hatice Hanım'ın yaptığı evlilik yüzünden bütün erkeklere takındığı tavırda da yazıldığı dönemi ve bu dönemin yorumlanışını bulmak mümkündür. Nitekim mizahın özelliklerinden biri de yazıldığı dönemi yorumlamasıdır (Çetinkaya, 2006: 4). Fethi Gözler (Arşiv-1), bu konuya şu şekilde açıklık getirmektedir: “Kadının eşini seçme hakkı ile ilgili olarak Tanzimat'tan beri işlenen temaya Ömer Seyfettin de temas etmiştir. O da evlenecek gençlerin birbirine uyan denklikte olmasını ister, özellikle genç kızların ihtiyar erkeklerle evlenmelerine karşı çıkar. Bu fikrini, *Birdenbire*, *Devletin Menfaati Uğruna*, *Antiseptik*, *Nezle*, *Yüksek Ökçeler* adlı hikâyelerinde etraflıca işlemiştir.” Ömer Seyfettin, başlı başına farklı bir makale/tezin konusu olabilecek bu sosyolojik konuyu “Yüksek Ökçeler”in Hatice Hanım karakteri üzerinden mizahi bir şekilde –mübalağa yaparak– işlemektedir. Hatice Hanım'ın başlıca özelliklerinden biri olan temizlik merakı da mizahi bir unsur olarak okunabilir: “Göztepe'deki köşkünün hizmetçi Eleni ile, evlatlığı Gülter'le her sabah beraber temizler, aşçısı Mehmet'i her gün tıraş ettirir, zavallı Bolu'lu oğlanı tepeden tırnağa kadar beyazlar giymeye mecbur ederdi.” (Galın, 1989: 102). Hatice Hanım'daki temizlik merakının abartılı derecede işlenmesi, bu unsuru mizahi kılmaktadır. Mehmet'in “zavallı” diye nitelenmesi, Hatice Hanım'ın abartılı derecede takıntılı yönüne işaret etmektedir. Hatice Hanım'ın abartılı ve mizahi olarak çizilen diğer bir yanı, evinde bulunan kişilere kimseyle görüşmemelerini salık vermesidir: “Benim gibi olun! Ben kimse ile görüşüyor muyum? Sakın siz de komşuların hizmetçileriyle, uşaklarıyla konuşmayın. El insanı azdırır!” (Galın, 1989: 102). Namusluluğu sağlamak için hizmetçilerinin kimseyle görüşmesini istemeyen ve kendisi de kimseyle görüşmeyen Hatice Hanım'ın gayet tabii olan iletişimi karaması absürt ve gülünç bir olaydır. Hikâyede abartıyla sağlanan mizahi unsurlardan biri de Mehmet'in arka bahçedeki mutfağına yabancı bir kedinin dahi girmemesidir.

Ömer Seyfettin, Hatice Hanım'ı “güzel, tombul ve cıvılcıvılcı bir şey” (Galın, 1989: 102) olarak tasvir ederken diğer bir takıntısının altını çizer: Yüksek ökçeler. Hatice Hanım, evrensel güzellik anlayışında daha çok yer edinmiş olan uzun boya ulaşmak için köşkünün içinde yüksek ökçeli iskarpinleri giymektedir: “Fakat boyu çok kısa olduğu için evin içinde de, bir karışa yakın ökçeli iskarpinler giyerdi. Adeta bir cambaza dönmüştü.” (Galın, 1989: 102). “Yüksek Ökçeler”in başlıca mizah unsuru budur. Ömer

Seyfettin, Hatice Hanım'ı yüksek ökçeli iskarpinleriyle adeta bir cambaza dönüştürerek gülünçleştirmektedir. Hanımın yüksek ökçelerinden dolayı hasta olması ve yumuşak terlikler giydikten sonra tamamen iyileşmesi de absürt ve gülünçtür. Evden çıkmadığı, başkalarıyla görüşmeyi namussuzluk saydığı ve evinde süslenme adına yüksek ökçeler giydiği için Hatice Hanım, kendini “saçma” bir hale sokmuş ve bu saçma ve gülünç (cambaz) hali yüzünden doktora gidecek kadar hasta olmuştur. Hatice Hanım'ın gerçek hayatta çok zor rastlanılacak derecede abartılarak okuyucunun dikkatine sunulması, “Yüksek Ökçeler” hikâyesini son derece mizahi kılmaktadır. Hatice Hanım'ın dokuz senelik hizmetçilerinin iki gün içinde ahlaklarının bozulması, tamamen absürt bir durum ve ironi yönüyle mizahi bir unsurdur, hikâye bu ana mizah unsuru etrafında şekillenir. Ömer Seyfettin, Hanım'ın ses çıkarmayan yumuşak terlikler giymeye başlamasıyla iki gün içinde değişen insanlar arasında alaycı bir bağ kurup okuyucuyu şaşırtmaktadır. Hatice Hanım'ın karşılaştığı hırsızlık ve namussuzluklardan sonra her tarafı kilit altına alması, hikâyeyi daha da mizahi kılmaktadır. Köşkte çalınacak hiçbir şey kalmayınca hizmetçilerin hırsızlık yapamadıkları için ahlaksızlık yapmaya devam etmeleri Ömer Seyfettin'in alaycılığını yansıtmaktadır: “Ülen Gülter, artık sen şeker filan getirmeyon?, Ülen, gece niçin gelmiyon? Sana halva yapıp saklayom!, Yakalanazağız vire! Sonra Hanım bizi kovacak!” (Galın, 1989: 103). Ömer Seyfettin, sadece olay örgüsünde değil, dil hususunda da mizahi kullanmaktadır, dilde halk ağzının kullanılması mizahi bir unsurdur. Erol Tanrıbuyurdu (2007: 104), bu konuya şu şekilde açıklık getirmiştir: “Tarih boyunca gülme ve ciddi olma durumu soylularla halk arasında keskin bir sınır çizgisi gibi durmuş, ciddiyet soylular, devlet ve devletin kurumları; komedi ve komik ise halkla ilişkilendirilmiştir.” Alay'a göre (2019: 24) mizah, başlı başına bir tür olmaktan öte; bir ifade biçimi, anlatım tarzı, bir üslup özelliğidir. Mehmet'in “tuhaf bir şapırtı” içinde olması, üçlünün aralarında “çıtır pıtır bir hasbihal”e başlamaları da dilin mizahi kullanımını yansıtmaktadır.

Mizahın zaferi, hakikatin öteki yüzüyle de yüzleşmek demektir, mizah, bu özelliğiyle yaşanan gerçeklikten esinlenerek onu yeniden yorumlayıp komiğin dikkat çekiciliğiyle aktarır (Alay, 2019: 22). Hatice Hanım'ın yüzleştiği hakikatin öteki yüzü, yüksek ökçelerin, kızdığı ahlaksızlıkları örten bir sembol görevi görmesidir. Gülter'in sözleri bu mizahi unsur daha da ön plana çıkarmaktadır: “Ah o terlikler! Her işimizi bozdu. Hanımın geldiği hiç duyulmuyor. Ne yapsak yakalanıyoruz. Eskiden ne iyiydi. Yüksek ökçelerin takırtısından evin en üst katında kımıldandığını duyardık.” (Galın, 1989: 103). İki gün içerisinde gerçek yüzleri açığa çıkan hizmetçilerin yaptıklarından pişman olmamaları, hatta yaptıkları şeyin terlikler yüzünden “bo-

zulduğunu” söylemeleri; Ömer Seyfettin’in hırsız, namussuz, alçak insanlara karşı takındığı eleştirel tutumu yansıtmaktadır. Mizahi anlatımda; “Yapısal bir ilişki, çağrışım, anlaşma, rastlantısal benzerlik vb. yollarla başka bir şeyi temsil eden, onun varlığına işaret eden bir nesne, figür, imaj, mimik, eylem, olay, ses, harf, kelime, işaret.” (Budak, 2000: 462) sembolleştirilerek ima yoluyla amaca ulaşma eğilimi vardır (Alay, 2019: 26-27). Yüksek ökçeler de bu anlatıda, mizahi anlatımın dayandırıldığı yegâne nesnedir ve gerçekliği örten bir perde konumundadır. Hatice Hanım; iki sene boyunca eve aldığı hizmetçilerden daima ahlaksızlık ve namussuzluk görmeye devam edince tekrar başı dönmeye başladığı halde yüksek ökçeleri giymeye devam edip ruhi azap çekmemek için orada olduğunu bildiği hakikatin öteki yüzünü kapatmış, “Hiç olmazsa yüreğim rahat ya...” (Galın, 1989: 104) diyerek teselli bulmuştur. Tüm olup bitenler ahlaki çöküşü, değerlerin altüst oluşunu göstermektedir. Hatice Hanım’ın sonunda buna teslim olması ise Ömer Seyfettin’in ruhi mutluluğu öne çıkardığını gösterdiği gibi okurda bir acıma uyandırır. Burada da komik olmayan bir şeyin mizahi söz konusudur.

“Nakarat” hikâyesi, “Gençliğini Makedonya’da geçirmiş eski bir subayın hatıra defterinden” başlığını taşımaktadır (Seyfettin, 2009: 54). İnci Enginün, Ömer Seyfettin’in bu hikâyede yıkılış halindeki Osmanlı devletinin mozayik yapısında Türklük için yegâne kurtuluş yolu olarak gördüğü Türklük şuurunun uyanışını anlattığını belirtir (Arşiv-2). “Yüksek Ökçeler” ile “Nakarat”ı mizah bakımından ayıran nokta, hikâyelerdeki mizahın farklı türlerde olmasıdır. “Nakarat”, Ömer Seyfettin’in “Balkan coğrafyasındaki karışıklıklardan, Balkan savaşlarından, Balkan kavimlerinin bu savaşlar sırasında Türklere uyguladıkları zulüm ve işkencelerden söz eden hikâyeleri arasında yer alması” (Barış, 2016: 36) hasebiyle ideolojik bir bağlama sahiptir. Ömer Seyfettin, bu hikâyede Bulgarların Türklere olan nefret dolu bakışlarına dikkat çekip Bulgarların çoğunda olan bu bakışın olumlu hale gelmesinin çok zor olduğunu savunur (Güneş, 2011: 173) çünkü milliyetçilik düşüncesinin etkisinde kalan Balkan kavimleri Avrupa devletlerinin desteğini alarak Rumeli coğrafyasını Türklerden arındırmak ve bu coğrafyadan Türk kültür ve kimliğini silmek istemektedirler (Güneş, 2011: 184). Bu hikâyede Türklük idealinin başkalarının/karşı kültürlerin üzerinden hatırlandığını söyleyen Beyhan Kanter (2013: 102), hikâyedeki başlıca mizah unsurunun -kara mizahın- altını çizmiş olmaktadır. “Yüksek Ökçeler” güldürücü bir mizah taşıırken “Nakarat”, kendi değerlerini unuttuğu için Ömer Seyfettin tarafından eleştirilen bir subayın “acı” mizahıdır. Nitekim Abdullah Şengül (2001: 12) de, bunu şu şekilde dillendirir: “Aynı buruk mizah,

anlatıcı kahraman bakış açısıyla kaleme aldığı *Nakarat* isimli hikâyesinde de vardır.”

“Nakarat”, hikâyenin başkahramanı olan subayın hayal ettiği gerçeklik ile içinde bulunduğu gerçeklik arasındaki tezadı yansitarak başlar. Genç subay, içinde bulunduğu durumdan mutlu değildir ve hayale benzeyen bir hakikat bulursa mutlu olacağına inanır. Ömer Seyfettin, genç subayın acı mizahını onu farklı kılarak vurgulayacaktır: “Arkadaşlarımın hepsi memnun... Yalnız ben üzgün! Neden? Bu sefaletten, bu perişanlıktan! Ben mükemmel, düzenli, şık bir ordu istiyorum.” (Seyfettin, 2009: 55). Subay, ideolojik bağlamda, arkadaşları gibi vatani görevini içtenlikle yapmadığından mutsuzdur. Hikâyedeki kara mizah, bu tasvirlerle başlar. Ömer Seyfettin, bir Türk subayının görevinden uzak oluşunu subayı acınası bir hale sokarak eleştirir. Dil hususunda da mizahi unsurlar görülmektedir: “Agâh Usta, Karagöz gibi başını içeri uzattı.” (Seyfettin, 2009: 56).

Subay, birbirine benzeyen boş günlerden bıkip tayinini istediğinde Velmeğe taraflarına gönderilmiş ve burada da aynı korkunç duygular peşini bırakmamıştır: “Bulduğum yer, benliğim, şimdi bana yanlış bir hayal, korkunç bir serap, karanlık bir kâbus geliyor. İsim verilemez bir acı duyuyorum. Sanki bir kabir azabı...” (Seyfettin, 2009: 58). Subayın vatani için bulunduğu yerdeki mutsuzluğu, Ömer Seyfettin’in alaycılığıyla birleşerek abartılır. Bu, mizahi bir unsurdur. Subayın altı aydır ilk defa bir güzel görmenin sevinciyle ona doya doya bakması ve bütün boş zamanlarında pencereye çıkarak içinde bulunduğu durumdan dolayı çektiği azabı yatıştırmaması, canlanması ve hatta gördüğü Balkan kızına olan aşkından merkeze yazarak onu bulunduğu yerden çekmemelerini istemesi, Ömer Seyfettin’in alaycılığıyla yansıtılır. Vatani vazifesini yerine getirmesi gereken subayın içinde bulunduğu halden azap duyması ve bir anda bütün yaşam sevincini bir Bulgar kızına bağlaması, ironik ve abartılı bir mizah unsurudur. Subaya göre yaşadığı bu hal, “taraçadaki güzel, iri, şen kızla uzaktan bir sevişme”dir (Seyfettin, 2009: 61). Subayın, gördüğü bu kızla uzaklara, Amerika’ya kaçmak istemesi, onunla başka hayatlar, başka ufuklar hayal etmesi, vatani görev bilincinden ne kadar uzak olduğunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Beyhan Kanter (2013: 103), subayın uzaktan görüp âşık olduğu Bulgar kızıyla Amerika’ya kaçma düşüncesini “kayıtlardan, sorumluluklardan kurtulmaya yönelik bencil bir tutumun dışı vurumu” olarak değerlendirir. Amerika, Ömer Seyfettin’in savaş yıllarında yazdığı birçok hikâyesinde huzur ve mutluluğun ülkesi olarak tasvir edilmiştir (Koçak, 2015: 640). “Bomba” hikâyesinde Boris de Amerika’ya kaçmak ister ve yazar, Makedonya’nın o tarihlerde insanî muamele, güven ve huzurdan

yoksun olduğunu vurgulamak için Amerika'yı idealize eder (Güneş, 2011: 29). Subayın arzusu hep kaçmak yönündedir: "Hep arzum kaçmak, kayıtlardan kurtulmak, vatani, aileyi, ebediyen terk etmek!" (Seyfettin, 2009: 62). Subay, "bir Bulgar kızı kaçırarak dertler içinde bocalayan zavallı devletin başına yeni bir problem açmak" istemediğini söylese de asıl arzusu bu yöndedir. Bu, ironik bir mizah unsurudur. Ömer Seyfettin, bu açıdan subaya oldukça eleştirel bir bakış yöneltir. Subayın iç konuşmaları "Nakarât"ın temel eleştirel noktalarından birini oluşturur: "İş görecek, vatana hizmet edecek çağımızda, orduyu bırakmak, ateşten, çatışmadan, harpten kaçmak! Artık tabii kurşuna dizilmemek, yahut bir alçak gibi hapisanelerde sürünmemek, hakarete uğramamak için memleketime de dönmeyeceğim. Sevgili annem gözyaşları içinde benim hayalimi arayarak ölecek. Babam akrabalarına, dostlarına karşı benim hıyanetimden utanacak. Kimsenin yüzüne bakamayacak." (Seyfettin, 2009: 62). "Nakarât"taki eleştiriler, Ömer Seyfettin'in bu hikâyede ideolojik bir bağlamda işlediği mizahın temelini oluşturması bakımından oldukça önemlidir.

Subayın âşık olduğu Bulgar kızı Rada, devamlı şu nakaratı söylemektedir: "Naş, naş/Çarigrad naş.../Raz-dva-tri". Subaya göre bu nakarat, aşklarının bestesidir: "Naş"ların öyle tutkulu, öyle canlı, öyle âşık, öyle kızgın bir uzanışı var ki... Ruhtan daha derin bir yerden geliyor." (Seyfettin, 2009: 65). Subay, bu şarkının ezberleyemediği diğer kıtalarında "Balkan, Şıpka, Marista" kelimelerini duyduğu halde bunu aşk bestesi olarak görece kadar safderundur. Gerçekte anlamı "Bizim olacak/İstanbul bizim olacak" olan nakarat, subayın gözünde "Seni çok seviyorum/Seni çok seviyorum" anlamındadır. Genç subayın Bulgar kızına eşlik ederek "Şehvet dolu bir aşk Eflatunilik!" (Seyfettin, 2009: 67) olarak tanımladığı aşk, gerçekte subaya karşı düşmanca bir tavidir. Ömer Seyfettin, hayal ile hakikat zıtlığını ustaca işleyerek subayla alay eder ve vatani görev konusunda bu genç subay gibi olanların da aynı sonla karşılaşmaya mahkûm olduğunu söylemek ister. Üstelik subay, Rada'ya sürpriz yapmak maksadıyla onun söylediği nakaratı kendisi de söylemiş ve kızın "Bravo!" nidalarıyla karşılanmıştı. Bu da Bulgar kızı Rada'nın, Bulgarlar karşısında temsil ettiği Türk milletini küçük düşüren bu genç subayla alay ettiğini göstermektedir. Subayın hediye olarak göndereceği kolonya şişesini Rada'ya iletmesi için verdiği çocuk bile onun bu haline gülmüştür. Bu gülüşe, hem Ömer Seyfettin'in bu hale gülmesi anlamında hem de mizahi bir unsur olarak bakmak mümkündür. Ömer Seyfettin'in mizahi bir unsur olan ironiyi kullanarak söylemek istediği, Türklüğün değerlerine göre hareket ederek gülünç durumlara düşmemek gerektiğidir.

Ömer Seyfettin, nakaratın anlamını öğrenen subayın kötü sonunu şu şekilde vurgular: “İnsan olmadığımı, hayvandan farksız bir budala, bir ahmak, bir sefil olduğumu birdenbire anlamak... Öldürüp de yaşar bırakan bir cehennem yıldırımını gibi beni yere serdi.” (Seyfettin, 2009: 70). Subay, Rada'nın “kendince mukaddes bir fikir için ölen” babasıyla arasındaki farkı sorgulayarak sonunda vatani görevini başkaları üzerinden hatırlamaktadır. Okan Alay (2019: 24), “Mizahçı da tıpkı nükteci gibi bir şeyle, biriyle ya da herkesle alay etmek ister; fakat belirtmeye çalıştığı gülünç yan güldürmek amacını gütmüyor gibi görünmelidir. Hem söylediği vardır burada hem düşündüğü...” diyerek mizah ve alay ilişkisine değinir. Ömer Seyfettin'in de burada kara mizahla düşündürdüğü şey, vatani görevden ve Türklük bilincinden uzak olmanın ne kadar ahmakça olduğudur. Subayın ideal olandan ne kadar uzak olduğunu ve sadece maddi şeylerin peşinden koştuğunu Ömer Seyfettin şöyle dile getirir: “Erkânıharp olmak bütün gençliğimi dolduran bir hırsı. Niçin? Yazacağım işte... Çabuk terfi etmek, yüksek mevkilere geçmek, güzel İstanbul'da zevk içinde, eğlence içinde yaşamak, çok iyi yemek, çok iyi içmek, çok iyi giyinmek, zengin bir hanım avlamak, çabucacık paşa olmak, Avrupa'da ateşemiliterlikle keyif yetiştirerek, ömür sürmek için değil mi? Evet, işte hep bunlar için!” (Seyfettin, 2009: 71). Ömer Seyfettin, bu subay üzerinden devrinin eleştirisini de yapmaktadır. Okan Alay'a göre (2019: 27) mizah, ait olduğu toplumun kültürel dinamikleriyle bir gelenek çerçevesinde gelişerek ilerleme kaydetmiş ve her bir dönemde içinden çıktığı toplumun âdeta aynası olmuştur. Dolayısıyla onda toplumun sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik yapısını gösteren değerler bir aradadır ve bunların ortaya çıkarılmasıyla temsil edilen toplumun kimliğini görmek mümkündür. Aynı şekilde bu hikâyede de Ömer Seyfettin, mizah yoluyla yaşadığı çağı yansıtmıştır. Subayın “zavallı” nitelmesi, Osmanlı Devleti yeniden güçlü bir devlet haline gelmek için hastalığına çeşitli fikirlerle çare bulmaya çalıştığı içindir. Ömer Seyfettin, bu çeşitli fikirler içinde Türkçülüğü savunur ve dolayısıyla bu hikâyede Türklük bilincinden uzak olanlarla alay eder. Ömer Seyfettin'e göre bir kimse vatani vazifesini hakkıyla yerine getirmeli ve içinde bulunduğu toplumun değerlerine göre hareket etmelidir. Mehmet Narlı (2007: 107), “Nakarat”ın kara mizah kullanarak hedeflediği şeyi şu şekilde dile getirir: “Okur, ‘Çarigrad naş’ın ne olduğunu anlar anlamaz, subayın safredunluğuna acıyla güler. Onun trajik kavrayışına hem üzülür hem de onu kınar. Ömer Seyfettin'in istediği de budur.” Narlı'ya göre Ömer Seyfettin bu hikâyede, milliyetçilik ve bağımsızlık hareketlerinin içinde yaşadığı halde kendi durumunu kavramayan bir insanın ancak ahmak ve safderun olduğunu söylemek ister.

2. “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarât” Adlı Hikâyelerde Ahlaki Bir Değer Olarak Namus

Ömer Seyfettin, hikâyelerinde ahlaki değerleri ön plana çıkararak toplumu eğitmeyi amaçlar. Ömer Seyfettin’le ilgili kayıtlar, onun bu özelliğinin kendi kişiliğinden yansıdığını göstermektedir: “Bütün gücünü sosyal tenkide yönelttiği hikâyelerinde psikolojik bir derinlik bulunmamakla beraber, karakter yaratmada büyük bir yeteneğe sahip olduğu muhakkaktır. Hikâye kahramanlarının bazılarında kendi karakterini vermeye çalışmıştır. ‘Penbe İncili Kaftan’ hikâyesinin kahramanı olan Muhsin Çelebi’nin karakterini belirtmek için yazdığı aşağıdaki satırlar, kendi izzet-i nefesine düşkün, başkalarınıninkine de aynı derecede saygı gösteren kişiliğinin tasvirinden ibarettir. ‘Namusuyle yaşar, kimseye eyvallah etmezdi...’ (Önertoy, 1972: 140-141). Namus, sözlükte “Bir toplum içinde ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlılık, iffet ve dürüstlük, doğruluk” (URL-1) şeklinde tanımlanmaktadır. Namus vurgusu, Ömer Seyfettin’in toplumsal eğitiminin kilit noktalarından birini oluşturur. Ona göre ideal toplum, namuslu olmalıdır. Ömer Seyfettin için namuslu, ahlaklı, vicdan sahibi, asil, cesur, düşünen, kendine soru sorabilen kişi; güzel bir geleceğe sahiptir (Er, 2019: 205).

Ömer Seyfettin, “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarât”ta da vurguladığı gibi, toplumun ahlakının bozulduğunu düşünür ve gerçek sanatçının fikirlerini eserlerinde işleyerek topluma aktardığına inanır. İnci Enginün (Arşiv-2), Ömer Seyfettin’in Ali Canip’e yazdığı mektuptan bu düşüncelerin dışı vuruşuyla ilgili şu kesiti aktarır: “Ahlakî ve ruhî sukuttan şüphesiz hepimiz hissemizi almışız. Gel artık, aramızda vefa, mefkureye sadakat, kerem ve fedakârlık gibi faziletleri aramayalım. Gene eskisi gibi kendimce, şahsî olalım. Birer köşeye çekilerek çalışalım. Lisan hakkındaki mefkûremizi gölgede, uzaklarda, tenha yerlerde husule getireceğimiz büyük eserlerde halka kabul ettirelim. Yani hakiki sanatkâr olalım.” Ömer Seyfettin, ahlaki bir değer olarak namusun ideolojisiyle olan bağına da önemser. Namus kavramı, onda büyük bir ideale bağlıdır aynı zamanda: Türklük düşüncesi ile çökmekte olan vatani kurtarmak. Nitekim namus kavramına birçok hikâyesinde değinmesi, onun bu kavrama ne denli önem verdiğini göstermektedir (Tulgar, 2019: 43-341): “Beyaz Lale”, “Diyet”, “Yalnız Efe”, “Namus”, “Yemin”, “Uçurumun Kenarında”, “Mahcupluk İmtihanı”, “Birdenbire”, “Çirkin Bir Hakikat”, “Ölüm”, “Salon Eğlenceleri”.

“Yüksek Ökçeler”in başkahramanı Hatice Hanım’ın başlıca merakı temizlikle namusluluktur. Hatice Hanım, kendisi namuslu olduğu gibi çevresindekilerin de namuslu olmasını ister: “Eleni de, Gülter de son derece

namusluydular. Kileri kitlemezdi, paraları meydanda dururdu. Hele Mehmet'in namusuna diyecek yoktu. Konuşurken gözlerini kaldırıp insanın yüzüne bile bakmazdı. Hatice Hanım, köşkten hiçbir yere çıkmadığı için işi gücü adamlarını teftişti." (Galın, 1989: 102). Hatice Hanım, onları sürekli olarak teftiş etmek bir yana, yabancıların onları azdıracağı düşüncesiyle onların da kendisi gibi hiç kimseyle görüşmemelerini buyurur çünkü başkaları namuslarını kirletebilir. "Ahlaki değerlere olan bağlılık", yani namus, bu hikâyede başkalarının malını gasp etmemek, kişisel hak ve özgürlüklere saygılı olmak, hırsızlık yapmamak, küfürlü konuşmamak, meşru daire dışında hiçbir kadın ya da erkekle münasebet içine girmemek, hele yabancılarla hiç konuşmamak biçiminde yansıtılmıştır. Mehmet'in başını kaldırıp Hanım'a bakmaması da meşru daire dışında hiçbir kadın ya da erkekle münasebet içine girmemek çerçevesinde değerlendirilmelidir. Hanım'ın köşkündekilere kimseyle görüşmemeleri konusunda yaptığı uyarı, Mehmet tarafından "bile" tutulmaktadır. "Bile" vurgusu dikkat çekicidir ve Ömer Seyfettin'in namus kavramını kadınlar için daha gerekli bulduğunu düşündürür.

Hatice Hanım'da baş dönmesine ve dizlerinde, baldırlarında sızıya neden olan yüksek ökçelerin doktorun tavsiyesiyle yerini yumuşak terliklere bırakması; dokuz senelik çalışanlarının iki gün içinde ahlaklarının bozulduğuna şahit olmasına sebep olarak Hatice Hanım'ın gözündeki "namuslu çalışanlar" algısını yıkar. Eleni'yi kendi diş fırçasıyla ağızını yıkarken görmesi kişisel temizlik ve kişisel mülke duyulan saygısızlığa, Gülter'i kilerde reçel kavanozunu boşaltırken görmesi ve keza Mehmet'i et günü olmadığı halde bol bir sahan külbastıyı yerken yakalaması arkadan iş çevirmeye ve hatta bir nevi hırsızlığa ve açgözlülüğe delalettir. Hatice Hanım'ın kuralları ve ahlak anlayışı oldukça sıkıdır ve günden güne namus anlayışına ters olan birçok ahlaksızlık ve namussuzluğa şahit olur. Mehmet'in komşu Paşa'nın neferleriyle koca bir lenger pirinç pilavını atıştırarak yabancılarla görüşmeme, hırsızlık yapmama, açgözlü olmama gibi kuralları çiğnemesiyle her tarafı kilit altına alarak bu ahlaksızlıkları engellemek ister. Hanım'ın kapının aralığından hizmetçilerini gördüğü kısım ise Ömer Seyfettin'in hikâyede namus kavramının yoksunluğunu en çok öne çıkardığı kısım"dır: "Mehmet, ocağın başında kısa iskemleye çökmüş, bir dizine Eleni'yi, bir dizine Gülter'i oturtmuş; kalın kollarını ikisinin bellerine halattan bir kemer gibi sarmıştı. Hatice Hanım, bu levhanın rezaletini görmemek için hemen gözlerini kapadı. Fakat kulaklarının kapağı olmadığı için, konuştuklarını duymamazlık edemedi." (Galın, 1989: 103). Hanım, bu sırada Gülter'in Mehmet'e şeker çalıp getirdiğini ve Eleni'nin gece Mehmet'in yanına gittiğini, Mehmet'inse ona helva yapıp sakladığını işitir. Hanım'ın

gördükleri karşısında gözlerini kapaması ise namus ilkelerine ne kadar sadık olduğunun kanıtıdır. Namussuzluğu görmeye bile dayanamaz. Elif Aktaş ve Serap Uzuner Yurt (2017: 217), bu hikâyede “cinsellik”, “olumsuz örnek” ve “argo, kaba ve küfürlü sözcük” başlıkları altında tespit edilen unsurlara dikkat çekmiştir. Nitekim bu sahnede namusluluğa ters düşen bu üç şey de vardır. Hatice Hanım’ın köşkteki çalışanları bu sahnede namuslu olmanın bütün ilkelerine aykırı davranışlar sergilemişlerdir: Şeker hırsızlığı, bir erkeğin iki kadın ile birden yakın münasebet içine girmesi ve yine bu çerçevede bir kadının gece vakti bir erkekle gizli gizli buluşması, kaba konuşmalar (Ülen). Yüksek ökçeler, sesiyle o vakte kadar yapılan her türlü namussuzluğu gizleyen bir nesne konumundadır. O anda ise yumuşak terlikler hiçbir namussuzluğu örtememektedir. Hizmetçilerin yüksek ökçelerin tıktısıyla yaptıkları şeyi gizlemeleri, doğruluk ve dürüstlük de demek olan namustan ne kadar uzak olduklarını gösterir. Hanım, bu riyakârlığa ve namussuzluğa, hizmetçilerini kovarak oldukça sert bir tepki vermiştir.

Hatice Hanım, sonraki iki sene boyunca evine kimi aldıysa hepsi arsız, hırsız, yüzsüz ve namussuz çıkmaktadır ve Hatice Hanım malı mülkü varken, hiçbir sıkıntısı yokken, hizmetçilerine üzölmekten zayıflamakta ve sararıp solmaktadır. “Hatice Hanım’ın bir çiçek, bir gül gibi gitgide sararıp solması; yalana dolana, namertliğe, ahlaksızlığa tahammöl edemeyen insanların alçak, hırsız ve namussuz insanlar yüzünden heba olduğunun bir örneğidir.” (Er, 2019: 216). Hatice Hanım’ın, bütün bu namussuzluklar karşısında duyduğu azaptan dolayı yüksek ökçelerini yeniden giymesi ve tekrar başı dönmeye başlasa bile onları giymeyi bırakmaması, bilinçli bir seçimdir. Hatice Hanım, yaşadığını bildiği türlü namussuzluk ve yolsuzluğa bakmamayı tercih etmiştir. Hikâyenin namuslu olarak çizilen tek karakteri Hatice Hanım, tek başına bütün bunları değiştirememektedir ve çaresizdir. Ömer Seyfettin, namus ilkelerine uymayan çoğunluğu, yani devrinin insanını en çarpıcı biçimde ortaya koymuş ve onlara ciddi bir eleştiri yöneltmiştir. Hikâyeye, doğrudan doğruya mizahla ilgili olarak yazılsa da sosyal aksaklıkları yansıtmaları bakımından önemlidir. Ömer Seyfettin; ikiyüzlü, yalancı, menfaatçi, riyakâr insanların sayısının artmasını “Yüksek Ökçeler” öyküsündeki Hatice Hanım’ın ‘aşçı, işçi, artık eve ne kadar adam aldıysa hepsinin arsız, hırsız, yüzsüz, namussuz çıkması, tam iki sene bir adam akıllısına rast gelmeyişi’ ile vurgulamaktadır (Er, 2019: 216).

3 Ekim 1918 tarihinde “Yeni Mecmua”da yayımlanan (Barış, 2016: 36) “Nakarât”, namus kavramını toplumsal kimlikle ilişkilendirmektedir. “Nakarât”; Perlibeçe, Babina, Velmeğe gibi yazarın asker olarak bulunduğu

bölgelerde geçer ve bölgede en büyük sıkıntı komitacılarıdır, komitacılar tarafından bölge halkı sürekli zulüm ve baskı altındadır (Koçak, 2015: 646). Koçak (2015: 646); Enginün'ün, Ömer Seyfettin'in kuvvetli milli şüura sahip olmasının kaynağını, bir asker olarak devletin tehlikede olduğu gerçeğini bilhassa Bulgarlar arasında iken gördüğü Rumeli'ye dayandırdığını belirtir. Bu hikâyede, genç subay milli kimlik bilincinden çok uzak bir haldedir. Askerlik hayatını “çapkın, neşeli ve gamsız” şekliyle hayal etmiştir (Seyfettin, 2009: 54-55). “Nakarât”ta namus kavramı, genç subayın milli değerlere uzak oluşu üzerinden verilmektedir. “Ömer Seyfettin, ‘*Ahlâk Bozgunu*’ isimli yazısında milletin ruhunda kökleşmiş akidelere, dimağlara iman olan değerlerin bir bir eridiğinden bahsederken milletin ahlâkının kahramanlık, vatan, fedakârlık gibi birtakım değerlerle yeniden örgütlenmesi gerektiğinden, bunun için de bu değerleri harekete geçirecek bir ideal kişiliğin belirmesinden bahsetmiştir (Özsaray, 2018: 403-404).” Genç subay; “kahramanlık, vatan ve fedakârlık” gibi değerlere sahip olmadığından namusuyla ilgili çalkantılar yaşamakta ve kendinden utanmaktadır. Subayın kimliği, Ömer Seyfettin'in ideal olarak çizdiği kimliğin tam zıddıdır. Ömer Seyfettin, bu yüzden, subayın kimliğinde Türk milletinin bu acı ve gülünç hallere düşmemesi için bu ahlaki değerlere sahip olmasının gerektiğinin altını çizmektedir.

Arkadaşlarının aksine bulunduğu halden memnun olmayan ve hayalin tam zıddı olan hakikatin -çapkın, neşeli, gamsız askerlik hayatı hayal; soğuk, sıkıntılı ve bunaltıcı bir askerlik hayatı hakikattir- ağırlığı altında ezilen subay, taburun tüfekçisi Agâh Efendi'nin sadece eğlenmek, düşünmemek, İstanbul'u büsbütün unutmak yolundaki nasihatlerini tutmaya çalışır. Bu nasihatler, Ömer Seyfettin'e göre toplumun bütünleşmesi gereken “vatan, kahramanlık” gibi değerlerle bağdaşmamaktadır. Bu anlamda Ömer Seyfettin'in toplum ahlakını sağlamak açısından subay ile birlikte Agâh Efendi'nin de eleştirisini yaptığını söylemek mümkündür. Burada aynı zamanda subayın içinde bulunduğu durumdan memnun olmaması paralelinde Ömer Seyfettin'in vatan, kahramanlık gibi değerlere sahip olmayanların mutlaka acı çekeceklerini anlatmak istediği düşünülebilir. Yani toplum ahlakına ters davrananlar, kendilerine zarar vermiş oldukları gibi, içinde buldukları toplumu da küçük düşürürler. Namus kavramı subayın aklına ancak Velmefçe'de Bulgar kızı Rada'ya rastlayışından sonra düşer:

“Taraçadaki güzel, iri, şen kızla uzaktan bir sevişme! Onun ismini bile bilmiyorum. Dükkân sahibine, çırağına da sormadım. Hem sorsam ne fayda? Onu bilmem, fakat birtakım kayıtlar beni sımsıkı bağlamış.

Harb Okulu'nun ikinci sınıfında "Ceza Kanunu" okutan bir hocamız vardı.

'Faziletli olmak insanın elinde değildir. Fakat kim isterse namuslu olabilir. Bu, tercihe bağlı bir şeydir!' demişti.

Onun düşüncesine göre kim gizli yaptığı şeyi açıkça yapıyormuş farz ederek Ceza Kanunnamesi'nin maddelerini hatırlarsa namussuz olmasına imkân yoktu. Lakin fazilet içeriden gelen bir şeydi. Buna zorla sahip olmaya çalışmak "ikiyüzlülük" olurdu." (Seyfettin, 2009: 61-62).

Subay, hiç fazilet sahibi olmadığını acıyla duymaktadır çünkü kızı zorla kaçırmayı düşünmektedir. Kızı kaçırmamanın çok kötü olduğunu, bunun vatanını yüzüstü bırakmaya, dertler içinde boğuşan Osmanlı'ya bir dert daha açmaya yol açacağını bilse de içten içe bunu arzulamaktadır. Ömer Seyfettin için "vatan, kahramanlık, fedakârlık" kavramlarıyla bağdaşan namus, kendi arzularını ülkenin ihtiyaçlarının önünde tutan, içten içe bütün sorumluluklarından uzaklaşmayı isteyen ve hiçbir fedakârlıkta bulunmayan subayda eksiktir. Onu bağlayan birtakım kayıtlar olmasa subay, bütün düşüncelerini derhal gerçekleştirecektir. Subay, namuslu olmak insanın elinde olduğu için kızı kaçırmak düşüncesinden vazgeçse de ahlakın temelini onda olmadığını farkındadır. Örneğin eşkiya takibine memur olduğu halde kızla işleri "azıttıklarını" dillendirir (Seyfettin, 2009: 63). Ömer Seyfettin, burada hem bireysel hem toplumsal gereklilik olan ahlaka vurgu yapmaktadır. Erotik denilebilecek ifadelerle zihnen namusun "Yüksek Ökçeler" hikâyesindeki "meşru daire dışında bir kadın ile erkeğin münasebet içine girmesi" ilkesi aşılmaktadır: "Aman Yarabbi! Ya kalçaları... Ben İstanbul'da hiç kalça güzelliğine dikkat etmemiştim. Eski sanat eserlerinden kalma bir granit heykel gibi... Taraçanın kenarına daima sağ kalçasını kabartarak dayanıyor, yün çoraplı güzel kalın bacaklarını, nihayet bulmaz milli çorabını örerken, uçları ince parmaklı, işten biraz esmerleşmiş kuvvetli pençelerini hep dürbünle seyrediyorum..." (Seyfettin, 2009: 64) yahut "Tahayyülü sırtımda sıcak ürpermeler gezdiren iri fırlak göğüslerini dar cepkeni taşıracakmış gibi sıkıyor." (Seyfettin, 2019: 65). Bir Bulgar kızının bir Türk subayını işinden böylesine alıkoyması, subayın toplum ahlakına yakışır biçimde davranmadığını gösterir. Ayrıca subayın Rada'ya bakışı da ahlaksızcadır. Dolayısıyla burada hem bireysel ahlak sınırları hem de toplumsal ahlak sınırları aşılmış olmaktadır.

Subay, namusluluk için gerekli olan "yalan söylememe" ilkesini de çiğnemiştir: Hep odada oturmasına bir hastalık kulbu bulabilmek ve Bulgar kızı Rada'yı görebilmek için gündüzleri hep penceresi açık oturduğu

halde çavuşa penceresini bir kere açtığını ve nezleden kurtulamadığını söylemiştir. Subayın, Manastır'a gitmeden önce kıza hediye göndermek için ev sahibini "çok mutaassıp" bulması da dikkat çekicidir. Ömer Seyfettin, durumu belirginleştirmek için karşıt karakterlerden yararlanmış ve ev sahibinin tarafında olduğunu hissettirmiştir. Ömer Seyfettin, subayın mutaassıp bulunduğu ev sahibinin, aslında olması gerekeni yapmakta olduğunu ve toplum ahlakını korumaya çalıştığını mizahi bir unsur olan ironi yoluyla anlatmaktadır. "Nakarat", "Ömer Seyfettin için vatan ve kahramanlık duygularının, aşkla kıyaslanamayacak denli yüce olduğu" sonucunu vermektedir. Subay, Bulgar kızın nakaratında aslında İstanbul'u alacaklarını söylediğini öğrendiğinde kendini "şehvetten başka düşüncesi olmayan hayvan" olarak tanımlar (Seyfettin, 2009: 70) çünkü ahlaktan ve namustan yoksun bir şekilde davranmıştır. Ömer Seyfettin için ahlak ve onun bir değeri olarak namus, insanı insan yapan unsurdur: "İnsanın hayvandan farkı ne? Mukaddes, yüce, yüksek bir fikre sahip olması değil mi?" (Seyfettin, 2009: 70). Namusun kahramanlık ve vatani bilinçle bağdaşan yönü; subay, ihtiyar meyhaneciye nakaratın anlamını sorduğunda açık bir şekilde görülmektedir: "'Hâşâ efendim' dedi, 'bizim köyümüzde bunu kimse söyleyemez! Biz bunu kabul etmeyiz. ...Buranın ahalisi hep namusludur.'" (Seyfettin, 2009: 74). Subayın lirik bir aşk güftesi gibi dinlediği bu nakaratı, meyhaneci dillendirmekten dahi çekinmektedir. Subayın nakaratın namusa ters olan tarafını ihtiyar söyleyene kadar bir türlü kavrayamaması ve onu çok müstehcen sanması mizahi bir unsur olup namusun sadece müstehcen karşıtı olmadığını, vatani bilince de bağlı olduğunu gözler önüne serer.

"Nakarat"ın iki ana ve zıt unsuru; "aşk, şehvet" ve "vatan, kahramanlık"tır. Namus kavramı bu kavramların zıtlığı üzerinden işlenmiştir. Subay, kıza ne kadar aşk ve şehvet beslerse vatani görevini o kadar unutmaktadır. Bu aşk ve şehvet; subayın "Seni Seviyorum" anlamında anladığı "İstanbul bizim olacak" nakaratını kızla tekrar etmesine, hatta ardından gelecek kimseler için bu nakaratı duvara kazınmasına sebep olmuştur. Subayın ahlakı anlamak ve yaşamak yolundaki asıl handikabı, maddi şeylere duyduğu hevestir. Yani hikâyeye, daha da genel bir çerçeveden bakılacak olursa, maddiyat ve maneviyatın zıtlığı etrafında kurgulanmıştır, denilebilir. Subay, erkâniharp olma hırsının vatan için değil; "çabuk terfi etmek, yüksek mevkilere geçmek, güzel İstanbul'da zevk ve eğlence içinde yaşamak, çok iyi yemek, çok iyi içmek, çok iyi giyinmek, zengin bir hanım avlamak, çabucak paşa olmak, Avrupa'da ateşemiliterlikle keyif yetiştirerek ömür sürmek" olduğunu itiraf eder (Seyfettin, 2009: 71). Hakikatini ona öğretense, Bulgar kızı Rada, hatta onun kendi davası uğruna ölmeyi göze alabile-

cek, komite olan papaz babasıdır. Subay, zulmüne uğradığı düşmanın ona ve milletine küfreden kızına âşık olarak namusun en büyük ilkesini çiğnemiş olmaktadır. Tayfun Barış (2016: 37), “Nakarât”ın amacını şu şekilde ifade etmiştir: “Zira genç bir Bulgar kızı, askerlikle hiçbir alâkası olmamasına rağmen, bir Türk zabıtinden çok daha önce millî bir bilince varmış ve kendisine göre bir fikri ideal edinmiştir. Dolayısıyla Türklük için esas felâket iki ayrı millete mensup olan bu iki gencin aralarındaki zihniyet farkından kaynaklanmaktadır. Yazarımız da bu noktaya vurgu yapmak suretiyle okuyucularını uyarmakta ve Türk gençlerini millî şuur noktasında uyanık olmaya çağırmaktadır.” Ömer Seyfettin, “Nakarât”taki bu uyanışı namus bilinciyle bağdaştırmış, dolayısıyla gençleri aynı zamanda namuslu olmaya da çağırmıştır. “Nakarât”, namus kavramının özellikle toplumsal bilinçle olan bağı hususunda okuyucuya oldukça önemli mesajlar vermesiyle ve Ömer Seyfettin’in hikâyeciliğinden önemli ipuçları taşımasıyla dikkate değer bir hikâyedir.

Sonuç

Ömer Seyfettin’in “Yüksek Ökçeler” ve “Nakarât” adlı hikâyelerini ortak kılan unsurlar, mizah ve ahlaki bir değer olarak namustur. “Yüksek Ökçeler”in son derece mizahi tonu, “Nakarât”ta yerini kara mizaha bırakmaktadır. Ömer Seyfettin’in hikâyeciliğinde önemli bir yer tutan mizah; hikâyelerine kişiliğinin bir yansıması olarak girmiştir. Ömer Seyfettin mizahı kullanarak hikâyelerinde hem gülünçlük sağlamış hem de toplumu eleştirmiştir. Mizah, “Yüksek Ökçeler” hikâyesinde, yüksek ökçeler sembolüyle işlenmiş ve bu sembol, insanların arsız, hırsız ve namussuz oldukları gerçeğini örtmüştür. Dolayısıyla Ömer Seyfettin, doğrudan doğruya mizahi olarak değerlendirilen “Yüksek Ökçeler” hikâyesinde toplumda ahlaksızlığın ve namussuzluğun gittikçe artmasını da hicvetmiştir. “Nakarât” adlı hikâyede mizah; milli kimliğine küfreden Bulgar kızına âşık olan Türk subayı üzerinden, aşk, şehvet gibi maddi duygular ile vatani bilinç, kahramanlık gibi manevi duygular arasındaki zıtlıkla, ironik bir şekilde işlenmektedir. Ömer Seyfettin bu hikâyede ayrıca, vatan, kahramanlık gibi değerlerin aşk duygusundan çok daha yüce olduğunu savunmuştur. Namus, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde geniş bir yer tutmasıyla yazarın hikâyeciliğinde önemli bir unsurdur. Gerçek sanatçının fikirlerini eserlerinde işleyerek topluma aktardığına inanan Ömer Seyfettin, “Yüksek Ökçeler” hikâyesinde de “Nakarât” hikâyesinde de ahlaki bir değer olarak namusun ilkelerini yerine getirmeyen insanı eleştirmiş, mizah yoluyla devrine ayna tutmuş, bilhassa “Nakarât” hikâyesinde sosyal tenkit yaparak toplumu eğitme amacı gütmüştür. “Nakarât”ta Ömer Seyfettin, Türkleri milli uyanışa ve namuslu

olmaya çağırılmaktadır ve namus kavramını milli kimlikle örtüştürmektedir. Ömer Seyfettin'e göre namus kavramı, ideolojik bir bilinçle anlam kazanır ve namus, insanı insan yapması bakımından oldukça önemlidir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerindeki mizah ve namus kavramları, onun toplum hakkındaki fikirlerine ve hikâyeciliğine ışık tutmalarıyla önemli bir yer taşımaktadır.

Kaynakça

- Aktaş, Elif ve Yurt Uzuner, Serap (2017). "Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde "Çocuğa Göre" Olmayan Unsurlar". *International Online Journal of Educational Sciences*, 9(1): 207-223.
- Alangu, Tahir (1968). *Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul: May Yayınları.
- Alay, Okan (2019). "Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci". *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 116(808): 22-30.
- Arşiv-1: Taha Toros Arşivi (Taha Toros, 001584544010, no: 23-24, 1983); İstanbul Şehir Üniversitesi Arşivi.
- Arşiv-2: Taha Toros Arşivi (Taha Toros, 001584591010, no: 23-24, 1985); İstanbul Şehir Üniversitesi Arşivi.
- Barış, Tayfun (2016). "Türk Edebiyatına Yansıyan Yönleriyle Türk Savaş Tarihinin Kara Bir Sayfası: Balkan Savaşları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42): 32-42.
- Beyitoğlu, Yahya Kemal (2018). "İdeal Bir Toplum Yaratmak: Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Toplumsal Eleştiri". *ÇÜTAD Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 3(1): 26-54.
- Çetinkaya, Gülnaz (2006). *Gırgır Dergisinin Türk Halkbilimi Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Er, Rabia Nesrin (2019). "Çocukların Sosyal Gelişiminde Edebiyatın Rolü". *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(17): 199-219.
- Galin, Müge (1989). *Turkish Sampler: Writings for All Readers*. Indiana: Indiana University.
- Güneş, Mehmet (2011). "XX. Yüzyılın Başlarında Balkanlardaki Siyasî ve Etnik Çatışmaların Ömer Seyfettin'in Hikâyelerine Yansıması". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 29: 163-187.
- Kanter, Beyhan (2013). "Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih ve Dil". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 5(10): 99-113.

- Koçak, Ahmet (2015). “Savaşın Gölgesinde Yazılan Hikâyeler: Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Savaşın Yansımaları”. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 13(18): 637-656.
- Narlı, Mehmet (2007). “Ömer Seyfettin’den Cemal Şakar’a Öykü ve İroni”. *İlmî Araştırmalar Dergisi*, 24: 103-115.
- Önertoy, Olcay (1972). “Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfettin”. *Tür-koloji Dergisi*, 4(1): 137-145.
- Özsaray, Yunus Emre (2018). “Ömer Seyfettin’de Toplum Eğitimi: Hikâyelerin Değer Değişimi Açısından İncelenmesi”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58(2): 399-417.
- Seyfettin, Ömer (2009). *Bütün Hikâyeleri 6*. İstanbul: Üç Harf Yayıncılık.
- Şengül, Abdullah (2001). “Ömer Seyfettin’de Millî Kimlik”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1): 1-14.
- Tanrıbuyurdu, Erol (2007). “Temel Fıkralarında Toplumsal Eleştiri”. *Milli Folklor*, 19(75): 104-107.
- Tulgar, Yıldız (2019). *Ömer Seyfettin’in Hikâyelerindeki Halkbilimsel Unsurların Tespiti ve İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- URL-1: “Güncel Türkçe Sözlük”. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 29.04.2020)

ROMAN DİLİNİ SİNEMAYA YAKLAŞTIRAN GİZLİ AKTÖR: EDİMSÖZLER

The Hidden Actor Which Approximate Novel Language to Cinema: Illocutions

Cem KESER*

ÖZET

İngiliz dilbilimci filozof Austin'in ortaya koyup başka bir dilbilimci J. R. Searle'ün geliştirdiği söz edimleri kuramının hedefi 'günlük dili' araştırmaktır. Edim, Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre, "Yapılmış, gerçekleşmiş iş, amel, fiil" olan edimleri tasniflemesi bakımından dilbilim çalışmalarında farklı bir yaklaşımın gelişmesine sebebiyet vermiştir. Bu yaklaşım dili sadece olgular bünyesinde algılayan ve çözümlen mantıkçı pozitivistlere bir tepki olarak gelişmiş ve günlük hayatta konuştuğumuz dili incelemeye başlamıştır. Söz edimleri kuramının en belirgin özelliği betimleyici ifadelerle edimsel cümleleri bir kural mekanizması oluşturarak ayırması olmuştur. Söz Edimleri Kuramı başlığı altında yapılan çalışmalar, ilk etapta sadece insanlar arasındaki dilsel iletişimi araştırırken daha sonraları edebî metinleri de araştırma malzemesi hâline getirmiştir. Son dönemlerde çokça tartışılan bir başka konu ise sinemanın edebiyat ile ilişkisi ve bu ilişkiye bağlı olarak roman dilinin sinemaya yaklaştığı iddiasıdır. Sinema dilinin oyuncu eylemlerine dayalı olduğu kabulüyle sinemayı besleyen bir kaynak olarak edebiyat ürünlerinin edimsözler üzerinden incelenmesi, bu iddialara cevap verebilecek somut veriler sağlamaktadır. Çalışma, bu iddia çerçevesindeki soruların cevabını aramaktadır. Makalede *Sodom ve Gomore*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Aylak Adam*, *Tehlikeli Oyunlar* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı eserlerdeki edimsözlerin varlığı ve kullanımı üzerine çalışılmıştır. İncelememizin sonucunda ilk baskısı 1928 yılında yapılan ve 295 sayfa olan *Sodom ve Gomore*'nin edimsöz sayısı 922 çıkarken ilk baskısı 1937 yılında yapılan ve toplam 220 sayfa olan *Kuyucaklı Yusuf*'ta bu sayı 1016'dır. Bunun dışında 1959 yılında ilk baskısı yapılan ve 190 sayfa olan *Aylak Adam* romanında ise edimsözler 1345 adet çıkmıştır. İncelediğimiz beş roman içerisinde edimsözlerin en fazla çıktığı eser *Tehlikeli Oyunlar*'dır. Bu romanda 2345 adet edimsöz çıkarken 190 sayfalık *Kırmızı Saçlı Kadın* romanımızda toplam edimsöz sayısı 820'dir. Ek olarak Searle'ün tasnifine göre yaptığımız edimsöz araştırmasında bütün romanlarda sayıları en fazla çıkan edimsözlerin kesinleyiciler ve yöneticiler olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Dilbilim, Gündelik Dil, Söz Edimleri, Edimsözler, Saussure, Austin, Searle, Levent Aysever.

* Yüksek Lisans Öğrencisi. İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı-İstanbul. E-posta: cem_3862@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0002-4107-4255.



This article was checked by Turnitin.

ABSTRACT

The speech-act theory, which was proposed by English linguist philosopher Austin and improved by J. R. Searle, has provided the progress of a different approach in linguistics. This approach has evolved in terms of transforming the daily language into a research ingredient and sorting out acts that are defined by the Turkish Language Society as “work intention, an action which have been done or occurred.” The language of this different approach has evolved as a reaction facing logician positivists, who perceive and analyse language within the phenomenon. It has begun to examine the spoken word in daily life. The most typical characteristic of the speech-act theory is its separation of descriptive expressions from performative sentences via building a rule mechanism. While the studies which were conducted under the title of speech-act theory investigated at first, the linguistic communication only between humans, they later became the research material of the literary texts as well. Another topic of discussion has recently been the gets approach to the cinema. Admitting the fact that the place of the actions in the performer action-oriented cinema world cannot be ignored, we think that research about the literature as a source that obtains nourishment from cinema in terms of actuality will bring a separate aspect to this claim. This study explores the responses to the questions on this claim. In this article, it was studied on the existence and utilization of illocutions in *Sodom ve Gomore*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Aylak Adam*, *Tehlikeli Oyunlar* and *Kırmızı Saçlı Kadın*. 922 illocutions were determined in *Sodom ve Gomore*. Although nine years have passed between the *Sodom ve Gomore* (number of pg.295) and *Kuyucaklı Yusuf* (number of pg. (221), 1116 illocutions were found in *Kuyucaklı Yusuf*. *Aylak Adam* (number of pg. 190) has 1345 illocutions, and also, *Tehlikeli Oyunlar* has 2599 illocutions. It's the highest number among the novels. Lastly, there are 820 illocutions in *Kırmızı Saçlı Kadın* (number of pg.195). It seems to be less than other novels, but considering the number of pages, *Kırmızı Saçlı Kadın* has an important illocution quantity. According to Searle's classification in our illocution study, we observed that the most frequently encountered illocutions are assertives and directives.

Key Words: Linguistic, Daily Language, Speech act, Illocutions, Saussure, Austin, Searle, Levent Aysever

Giriş

İnsanlığın birbiriyle iletişimi ve yaşamdaki sosyal, siyasal ya da kültürel tüm yapıların oluşması dile bağlıdır. Dil hayatın ana öznesidir. İnsan doğayı dil aracılığıyla tanır ya da tanılır. Türdeşlerimizle kurduğumuz sosyal iletişimin yapı taşı olan dildeki edimleri incelemek dile bağlı olarak gelişen edebiyat ve sinemanın arasındaki ilişkiye farklı bir pencereden bakılmasını sağlayabilir. Sinemanın dile olan bağımlılığını hatta dil gibi olduğunu James Monaco şöyle belirtir: “Sinema bir dil değildir ama dil gibi olması nedeniyle, dil araştırmalarında kullandığımız yöntemlerin bazılarını

sinema araştırmalarına uygulamak yararlı olabilir.” (2000: 153). Monaco’nun görüşünden hareketle, edimsel düşünceye dayalı bir dilbilim kuramının roman türü içinde incelenmesinin, sinema-edebiyat yakınlaşması konusuna yararlı bir yaklaşım sağlayabilir.

Sinema sektörü romanlardan uyarlama yaparak edebiyattan malzeme alır ve sonuç olarak romandan uyarlama birçok sinema filmi izleyiciye sunulur. Buradaki uyarlama işleminin içeriğine kısaca değinmek gerekir. Çünkü edebiyatla sinemanın buluştuğu noktalardan biri de uyarlama aşamasıdır. Yönetmen edebî eseri okurken ondan bir senaryo çıkarmaya bakar. Edebî metin senaryoya çevrilirken çevirim senaryosu aşamasından geçer (Yüce, 2005). Bu aşamada yapılan tüm tasarımların öykü içerisindeki kişilere, olaylara ya da yere göre hazırlanması gerekir. Ünlü yönetmen Sergey Eisenstein bu süreçle ilgili şunları belirtir: “Aksiyonun tek tek her durumunun, anının planlara ayrılarak belirtilmesiyle yalnızca heyecansal izlenimi güçlendirmekle kalmaz, olayların özgün yorumunu da yaparız. Alıcının her yeni konumu seyirciyi olaylara belirli tek bir yerden baktırır. Bu arada senaryonun akışı içinde, kişilerin mekân içinde aralarındaki genel ilişkilerini, hareketlerinin yönünü, zaman ve ritim birliğini, vb. korumak da gerekmektedir” (1999: 88). Yönetmenin belirttiği kişilerin genel ilişkilerinin ve hareketlerinin yönü önemli bir yerde durmaktadır. Roman ya da öyküdeki karakterlerin genel ilişkileri ve hareketlerinin yönü edimsellik başlığı altında değerlendirilip bu türlerdeki edimsözlerin varlığının tespit edilmesi sinema ile edebiyat arasında daha önce adı konulmamış bir kanalın açılmasına sebebiyet verebilir. Ek olarak, sinemaya yakınlaşan edebî metinlere, özellikle romana, bu açıdan yaklaşmak 18 ya da 19. yüzyıl okuyucusundan farklı olarak sinemayı gören 20 ve 21. yüzyıl okuyucusunun yazar seçiminin ne yönde etkilendiğine farklı bir açıyla bakmaya zemin hazırlayabilir. Bu hususlardan hareketle makalemizde sinema ve edebiyat yakınlaşması konusuna Söz Edimleri Kuramı üzerinden incelediğimiz romanlarla yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçladık.

Sinematografi bir filmde sahnelerin arka arkaya akmasını sağlayan makineye verilen ad ise söz de dünyada hareketi sağlayan dilsel mekanizmadır. Bu bakımdan bir edebî üründe, edimsözlerin yoğun olarak kullanılmasının metine anlatımsal hareketi kazandıran önemli bir unsur olduğu kanaatindeyiz. Buradan hareketle makalemizde, roman-sinema ilişkisinin ya da roman dilinin senaryoya yakınlaşmasının “dilbilimsel” zeminini bulmaya çalıştık. İddiamızı somutlamak için *Sodom ve Gomore* (Karaosmanoğlu, 2017), *Kuyucaklı Yusuf* (Ali, 2015), *Aylak Adam* (Atılğan, 2017), *Tehlikeli Oyunlar* (Atay, 2018) ve *Kırmızı Saçlı Kadın* (Orhan, 2016) roman-

larındaki edimsöz varlıklarını inceledik. İncelememizde belirttiğimiz romanların içinde bulunan tüm cümleleri Searle'ün edimsöz tasnifine göre (kesinleyiciler, yönettuciler, yükleyiciler, dışavurucular ve bildirgeler) gruplara ayırarak sayısal bir veri elde ettik. Göstermek amacıyla olduğumuz bir başka konu, çalışmamız özelindeki romanların edimsöz sayısındaki gelişme olunca, erken Cumhuriyet döneminden başlayıp günümüz romanına uzanan bir kronolojik sıra yaratmamız gerekiyordu. Bu yüzden kronolojik sıranın başına Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomora*'sini koyduk.

İncelememize konu olan romanları seçerken hâlihazırda görselleştirilmiş romanların içinden çıkarılacak edim varlığı da merakımızı cezbeden bir diğer unsurdur. Buradan hareketle *Kuyucaklı Yusuf ve Tehlikeli Oyunlar* eserlerine ayrı bir parantez açmak zorunda olduğumuzu düşünüyoruz. Bu iki eser sinemaya ve tiyatroya uyarlanmış. *Tehlikeli Oyunlar*'ın tiyatrosu¹ çeşitli tiyatro sahnelerinde hâlâ gösterimdedir. *Kuyucaklı Yusuf* ise Feyzi Tuna'nın yönetmenliğinde 1985 yılında sinemaya uyarlanmış. Romanları seçerken ölçüt aldığımız son nokta ve makalemizdeki bir diğer amacımız ise basımının üzerinden yıllar geçen, *Kuyucaklı Yusuf*, *Aylak Adam* ya da *Tehlikeli Oyunlar*'ın üzerindeki ilginin günümüzde neden bu kadar arttığı ve roman dilini sinemaya yaklaştırdığını düşündüğümüz edimsözlerin bu ilgiye payının olup olmadığını tespit etmektir. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanını seçmemizin nedeni ise Nobel Edebiyat Ödülü'nü almış bir yazarın roman kurgusunda edimsözlerin ağırlığını tespit etmektir.

1. Söz Edimleri Kuramı

18. ve 19. yüzyıllar modern anlamdaki dilbilim çalışmalarının başlangıç dönemi olarak kabul edilir (Yozgat, 2018: 36). 20. yüzyıla gelindiğinde dil tek başına incelenen bir çalışma nesnesi olarak görülür. Hiç şüphesiz bu yüzyıla damgasını vuran dilbilimci Saussure'dür. Saussure'ün ortaya attığı göstergebilim yani dilin bir göstergeler dizgesi olarak tanımlanması (1998: 46) çağdaş dilbilimin önünü açar ve modern dilbilimle ilgili pek çok temel kavramın da oluşmasına zemin hazırlar (Yozgat, 2018: 36). Saussure, dili bir göstergeler dizgesi olarak ele alırken aynı zamanda bir bilim tasarlamak istemektedir. Saussure, toplumsal ruhbilimine bunun sonucu olarak da genel ruhbilimine bağlanacak bir bilim tasarlarken buna göstergebilim adını vermiştir (1998: 46). Saussure "*Genel Dilbilim Dersleri*" eserinde eski dilbilgisi yaklaşımlarının yalnızca "eşsüremlî" olguları incelediğini aktarır (1998: 131). Ünlü dilbilimci "artsüremlîliği" yani dildeki evrim aşamasını da hesaba katarak dilbilimine yeni ve yapısalcı bir yakla-

¹ Metni Düzenleyen ve Oynayan: Erdem Şenocak.

şım kazandırır. Saussure, dilbilimine kazandırdığı yapısalcı yaklaşım tarzıyla kendinden sonraki birçok araştırmacıya ve okula ilham kaynağı olur (Yozgat, 2018: 37). Doğan Aksan, yapısalcılığın Amerika’da çok yankı uyandırdığını özellikle Chomsky ve Chomsky ile aynı paralelde çalışan dilbilimcilerin çabalarıyla 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya atılan Üretken Dilbilgisi Kuramının yapısalcılıktan etkilendiğini bildirir (2006: 18). 20. yüzyılda ortaya çıkan üretken dilbilgisinin farklı bir yönü de cümledeki anlam bileşenini çalışma konusu hâline getirmesidir. Özellikle Chomsky’nin söz dizimi merkezli çalışmaları Katz ve Fodor’un etkisiyle anlam bileşeninin de yer verildiği bir yapıya bürünür.

1950’li yıllardan itibaren Söz Eylem(edim), Metin Dilbilimi/Söylem ve Edimbilim gibi kuramlar cümleyi anlam bileşeni bakımından incelerken bu bileşendeki dil dışı etkenleri de gözlemlemeye başlar. Bahsini açtığımız bu gözleme Tamba Mecz tarafından “gelişmeci dönem, karma dönem ve dilsel modeller” dönemi olarak üçe ayrılan (Aksan, 2006: 19) anlambilimin dönemlerinden “dilsel modeller dönemi”ne girer. Dilin dil dışı etkenlerle birlikte incelenmesi dilbilim çalışmalarında yeni bir kulvar oluşturur.

1955 yılında İngiliz filozof ve dilbilimci J. L. Austin Harvard Üniversitesinde William James seminerleri bünyesinde vermiş olduğu derslerde dilin edimselliği düşüncesinden yola çıkarak yeni bir kuramı temellendirmeye çalışır. Gündelik dil çözümlemesi denilen felsefi bir yöntemi temel alarak yapılan derslerde temellendirilmeye çalışılan kuram, “Söz Edimleri Kuramı”dır. Söz Edimi Kuramı, on iki bölüm süren bu ders dizisi sonucunda derse katılan öğrencilerin ve Austin’in tuttıkları notlar toparlanarak oluşturulan “*Söylemek ve Yapmak*” (Austin, 217) adlı eserle düşünce dünyasına sunulur.

Kuram hakkında ayrıntılı çalışmaları olan Levent Aysever, söz edimi teriminde edimin eyleme, sözün ise dile gönderme yaptığını aktarır (2014: 74). Edimin eylem, sözün ise dile gönderme yaptığını esas alan bir kuramın gündelik dili, araştırma öznesi hâline getirmesi kaçınılmazdır. Dilbilim alanında gündelik dilin incelenmeye başlamasının altında ise farklı bir süreç yatar. Gündelik dili çalışma öznesi hâline getiren gündelik dil felsefecileri dili olgular bünyesinde araştıran mantıkçı pozitivistlerden ayrılırlar. Vedat Çelebi, bu ayrılmayı gündelik dil felsefesinin, mantıkçı pozitivistlerin doğrulanabilirlik ilkesine karşı çıkmasından dolayı oluştuğunu, buna karşın gündelik dilcilerin olgusal bildirimler dışındaki cümleleri de kapsayacak bir anlam kuramı oluşturmayı hedeflediğini söyler (2014: 74).

Gündelik dilci yaklaşımın mantıkçı pozitivistliği eleştirmesi ve gündelik dil anlayışının nasıl oluştuğunu belirlemek için Ludwig Wittgenstein’a ayrı

bir parantez açmak gerekir. Ahmet Alkayış “*Dil Felsefesi Bağlamında Wittgenstein’in Tractatus Logico-Philosophicus ile Felsefi Soruşturmalar Döneminin Karşılaştırılması*” adlı makalesinde filozofun çalışmalarını genel olarak “*Tractatus Logico-Philosophicus*” ve “*Felsefi Soruşturmalar*” olarak iki döneme ayırmanın mümkün olduğunu vurgular (2018: 37). Wittgenstein’in ilk dönem eseri olan *Tractatus*’ta filozof, dünyanın olgular yoluyla belirlendiğini belirtir ve dünyanın sınırlarını olguların oluşturduğunu vurgular (2013: 15). Ona göre bireyler olguların tasarımlarını kurar. Olguların mantıksal tasarımı ise düşüncedir (2013: 23). Filozof eserinde düşünceyle dili bağlarken düşünceye doğrulanabilir bir kavram olarak bakılması gerektiğini “doğru düşüncelerin toplamı, dünyanın bir tasarımıdır” diyerek (2013: 27) belirtmiş olur. Wittgenstein *Tractatus*’ta düşünceleri dile getirebilmeye yarayan ime “cümle-imi” der. Filozofa göre cümle imi de bir olgudur (2013: 29). Dili de bir olgu olarak gören filozof *Tractatus*’ta, gündelik dilin anlaşılması için yapılan sessiz düzenlemelerin korkunç derecede karmaşık olduğunu belirterek gündelik dille alakalı fikrini de ortaya koymuş olur (2013: 47).

Gündelik dilin araştırma malzemesi hâline gelmesi Wittgenstein’in ikinci dönem çalışmalarına denk gelir. Filozof “*Tractatus*”u yazdıktan 31 sene sonra kaleme aldığı “*Felsefi Soruşturmalar*” kitabında çocukların ana dillerini öğrenme sürecini “dil oyunları” (2006: 16) olarak adlandırır ya da oyun kavramını irdeleyip bu başlığın içine kart oyunları, top oyunları, olimpiyat oyunları gibi oyun türlerini de dâhil etmesi sonucunda “aile benzerliği” (2006: 47) gibi bir kavramı ortaya atmış olur. Böylece dili sadece olgular bünyesinde gören bir anlayıştan uzaklaşıp ilk dönem çalışmalarıyla kıyasladığımızda daha çok gündelik ve pratik olan bir çizgiye geçer. Bu geçiş dilbilim çalışmalarında ayrı bir kırılmaya zemin hazırlar.

Söz edimleri kuramı, bu kırılmadan beslenen ve gündelik dili çalışma malzemesi hâline getiren bir kuramdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Austin söz edimleri kuramının nüvesini Harvard Üniversitesinde verdiği derslerde oluşturur. Vedat Çelebi kuramın temsilcisi olan Austin’in gündelik dil felsefesine genel biçimini kazandırdığını ve ilk olarak betimleyici ve edimsel ifadeler arasında ayırım yaptığını söyler (2014: 75). Austin bunu yaparken doğrulanabilir ve hareket bildiren cümleleri birbirinden ayırır. Bu ayırım doğruluk ya da yanlışlık belirten cümleler(betimleyiciler) ve doğruluk ya da yanlışlık değerine sahip olmayan edimlerle ilgili olan bir ayırmadır. Ona göre “istek belirten anlatımlar, emirler, ünlem cümleleri; doğru ya da yanlış olmayan buna karşın günlük yaşantımızda kullandığımız ve kendileriyle birtakım eylemler gerçekleştirdiğimiz söylemlere örnektir (2017: 42-44).

Austin'in bahsettiği eylemler günlük hayatımızda sürekli gerçekleştirdiğimiz eylemlerdir ve bu eylemler dile getirildiğinde iletişime geçen kişilerin bir "edime" ulaştığı cümleler olurlar. Austin bu cümlelere edimsel cümleler adını verir. Levent Aysever, Austin'in "*Söylemek ve Yapmak*" adlı eserine yazdığı sunuş bölümünde filozofun derslerini planlarken "bir şey söylemek bir şey yapmaktır" şeklinde özetlenebilecek dilin edimselliği düşüncesiyle ilgili bir kuramı (söz edimi) temellendirdiğini aktarır (2017: 25). Aysever aynı eserde "edimselliğin" bu eserin üzerinde yükseldiği temel düşünce olduğunu vurgular (2017: 29). Dilin edimsel bir işlevi olduğunu bu şekilde belirten Austin'e göre edimlerin gerçekleşmesi ya da başarıya ulaşması yukarıda da belirttiğimiz gibi edimlerin yanlışlanabilir ya da doğrulanabilir olmasına değil, yerinde olup olmamasına bağlıdır.

Konuşan kişinin dile getirdiği edimsel bir cümle ancak belli koşullarda yerinde olabilir diyen (2017: 14) Austin'e göre yerindelik kavramı söz edimleri için anahtar kavramdır. Filozof, yerindelik koşullarını A, B ve C olarak ayırdığı üç ana başlık üzerinden altı kural hâlinde sıraya koyar. A başlığının iki maddesine göre bir edimin yerinde olması için kabul edilmiş belli bir uyuşimsal (kurala bağlı) işlemin olması ve kişilerin iletişim kurulan ortama uygun olan kişiler olması gerekir. Örneğin mecliste oylamaya sunulmayan bir yasa teklifinin meclis başkanı tarafından direkt kabul edilip teklifin yasa olarak ilan edilmesi kurala bağlı (uyuşimsal) olarak gelişen bir işlem değildir. Yasa teklifinin kabul edilmesi ancak ve ancak oylamayla kabul edilebilecek bir işlemdir ve yasa teklifi sunulduğu anda bunları oylayabilecek kişiler milletvekilleridir. Bu işlem gerçekleşirken milletvekilleri yerine başkaları oylamaya katılıp yasa teklifi geçerse meclis başkanının yasa teklifini kabul etmesi yine yerinde olmaz. Çünkü oylamaya katılan kişiler ortama uygun kişiler değildir.

B başlığının iki maddesine göre, işlemi yani konuşmayı gerçekleştiren kişilerin işlemi yaparken bunu doğru ve eksiksiz bir biçimde yerine getirmeleri gerekir. Austin, C başlığının iki maddesinde ise konuşan kişilerin, edimsel cümleleri söylerken gerçekten bu edimi gerçekleştirecek duygu, düşünce ve yönelimlere sahip olması gerektiğini vurgular. Austin'e göre bu kişiler konuşmanın sonunda dile getirdikleri edimleri gerçekten yapmışlarsa edim yerinde bir edimdir (Searle, 2000: 15) Austin'e göre bu altı kurala uymayan edimlerin hiçbiri yerinde olan edimler değildir.

Görüldüğü gibi Austin bir edimin yerinde olmasını, konuşmayı gerçekleştiren kişiler ile konuşmanın gerçekleştiği ortama yani dil dışı etkenlere de bağlar. Bu aynı zamanda edimsel cümlelerle betimleyici cümleler arasındaki farkın kesin bir şekilde belirlenmesine sebebiyet verir. Ayrıca Aus-

tin'in yaptığı ilk derste betimleyicileri ve edimselleri ayırması söz edimlerinin adının konmasına ve bu kuramın altyapısının oluşmasına temel hazırlar. Sekizinci derste, dizinin beşinci altıncı ve yedinci derslerinde yapılan edimseller için başka ayırıcı özellikler aranma işleminin başarısız olmasının sonucu olarak yeni bir başlangıç yapılır. Austin bu derste söz edimlerini düzsöz, edimsöz ve etkisöz olarak üçe ayırır (2017: 12-13). Bunlardan düzsöz edimi kesin bir anlamı ve gönderisi olan bir cümle için dile getirilmesidir. Austin bu edimi seslendirme, dillendirme ve anlamlandırma olarak üç alt edime ayırır (Searle, 2000: 18). Seslendirme edimi, insanın birtakım sesler çıkarma edimidir. Konuştuğumuz zaman kelimelerin kökünde bulunan seslere Austin "seslem" adını verir. Dillendirme edimi ise belli sözcükleri üretme ve bu sözcükleri söylendiği dilin dilbilgisine uygun şekilde tonlayarak söyleme edimiyken anlamlandırma edimi bir dilin içindeki ses bütünlerini belli bir şeyi anlatmaya çalışarak ve göndermede bulunarak üretme edimidir.

Austin, söz edimleri içinde en önemli basamak olan edimsözleri karar belirciler (verdictives), yaptırıcılar (exercites), yükleyiciler (comissives), davranış belirciler (behabitives) ve serimleyiciler (expositives) olarak beşe ayırır (Searle, 2000: 21). Üçüncü söz edimi ise "etkisöz edimi"dir. Edimsöz bir şey söylerken bir şey yapma ise etkisöz edimi "bir şey söyleyerek bir şey yapmadır." (ya da bir şey söyleyip bir şey yaptırmaktır). Örneğin "X ülkesine savaş ilan ediyorum, askerlerimiz savaşa hazır olsun." diyen bir devlet başkanı bu cümleyi söyleyerek düzsöz edimini gerçekleştirir. Devlet başkanı burada X ülkesi derken savaş açılacak ülkeye göndermede bulunur. Başkan, "ilan ediyorum" cümlesiyle edimsöz edimini yerine getirir. Bunların dışında bu cümle dünya üzerinde savaş başlatacak "etkiye" sahip bir cümledir. Etkisözler bu bakımdan edimsellerin içindeki en "kinetik" olanıdır. Çünkü bu edim, dile getirildiğinde konuşan kişiyi de dinleyen kişiyi de etkisi altına alabilen ve iletişimdeki tüm unsurların hareketlerini yönlendirebilecek bir güce sahiptir. Söz edimlerini bu şekilde sınıflandıran Austin her ne kadar kuramı ilk ortaya atan isim olsa da kuramı geliştiren ve daha da ileriye taşıyan isim Searle olmuştur. Bu bakımdan Searle'e ayrı bir başlık açmamız gerekir.

2. Searle'e Göre Söz Edimleri

Her ne kadar söz edimleri kuramını ilk ortaya atan isim Austin olsa da kuramı asıl geliştiren ve ayakları üzerinde durmasını sağlayan kişinin Searle olduğunun altını çizmemiz gerekir. Söz Edimleri Kuramı için böyle bir öneme sahip olan Searle, bir şey söylemenin ya da bir şey söyleyerek bir şey yapmanın içeriğini araştırmak ister. Kuram hakkında bazı noktalarda

Austin’le hemen hemen aynı çizgide görünen Searle’ün Austin’le farklılaştığı nokta ise düzsöz–edimsöz ayrımının gereksizliği konusundadır.

Searle, Austin’in düzsöz–edimsöz ayrımını “*Austin on Locutionary and Illocutionary*” başlıklı yazısında değerlendirir ve bu ayrımın yapılması gereken bir ayrım olduğunu belirtir (2000: 27). Levent Aysever Searle’ün “*Söz Edimleri*” kitabında kaleme aldığı sunuş bölümünde, düzsöz–edimsöz ayrımının, belirli bir anlamla bir cümle dile getirmek ile belirli bir güçle bir cümle dile getirmek arasında yapılan bir ayrım olduğunu ve bu ayrıma göre ‘bunu yapacağım’ cümlesinin bir söz verme, bir bildirim, bir tehdit, bir uyarı gücü taşıyabileceğini ama bu cümlede ‘yapmak’ ile anlatılmak istenenin her iletişim ortamında aynı olduğunu belirtir (2000: 27).

Searle, kendi sınıflandırmasını Austin’in düzsöz–edimsöz ayrımına yaptığı itirazlar üzerinden kurgular. Searle’e göre herhangi bir iletişim ortamında kendisine bir gönderimde bulunmak amacıyla dinleyen kişiye bir cümle söyleyen kişi, seslendirme edimi, dillendirme edimi, önerme edimi ve edimsöz edimi gibi edimleri gerçekleştirir (2000: 34). Searle “*Söz Edimleri*” kitabının “*Anlatımlar ve Söz Edimleri*” bölümünde söz edimlerini ayırırken şu örneklerden faydalanır: 1. Sam sürekli sigara içer. 2. Sam sürekli sigara içer mi? 3. Sam sürekli sigara iç. 4. Sam keşke sürekli sigara içse (2000: 94). Bu cümleler anlamsal bir kategorileşmeyi de beraberinde getirir. Buna göre kişi ilk cümleyi söylerken bir bildirimde bulunur, ikincisinde bir soru sorulur, üçüncüsünde bir emir verilir, dördüncüsünde ise bir istek dışı vurulur.

Searle bu dört cümle için, cümleler söylenirken cümlelerin hepsinde Sam’e gönderimde bulunduğunu ve aynı zamanda bu nesneye sigara içme eylemini yüklediğini belirtip bu örneklerdeki gönderme ile yükleme edimlerini, kesinleme, soru sorma, emir verme gibi edimlerden ayırmak gerektiğini vurgular (2000: 92). Searle, kişinin bu dört cümlelerin hangisini söylerse söylesin, sözcükler söylemek (sözceleme edimi), gönderme yapıp yüklemede bulunmak (önerme edimi), önerme bildirmek, soru sormak, emretmek, söz vermek vb. gibi edimlerde bulunduğunu ifade eder (2000: 93).

Sözü geçen üç edimi Austin’in söz edimleri sınıflandırmasına karşı çıkararak oluşturan Searle’ün Austin’le aynı düşündüğü tek söz edim türü ise etkisöz edimleri olurken Searle etkisözleri, edimsöz edimi kavramıyla bağlantılı; edimsöz edimlerini dinleyen kişilerin eylemleri, düşünceleri, inançları üzerindeki sonuçlarını gösteren bir edim olarak belirtir (2000: 93).

Sonuç olarak Searle’ün söz edimlerini sınıflandırırken sözceleme edimi, önerme edimi, edimsöz edimi ve etkisöz edimi ayrımına gittiğini belirtebi-

liriz. Buna ek olarak Levent Aysever'in Searle'ün ayırımında dikkat edilmesi gereken söz edimi türünün edimsöz edimi olduğunu aktardığını da (2000: 34) vurgulamamız gerekir. Searle edimsözleri kesinleyiciler, yönelticiler, yükleyiciler, dışavurucular ve bildirgeler olmak üzere beşe ayırır (2000: 49).

Edimsözlerin içeriğini Searle'ün tasnifine göre aktarırken incelediğimiz romanlardan cümle örneklerini vermenin konunun daha iyi anlaşılması hususunda olumlu bir katkı yapacağını düşünüyoruz. *Kuyucaklı Yusuf*'da Yusuf ile işçi kadın arasında geçen şu diyalog kesinleyici sınıfına girer: "... Ne diye ağanı bıraktın da buraya geldi, yenge?", "Dövdüler beni, ağam!" (Ali, 2015: 35). Diyalogda görüldüğü gibi işçi kadın Yusuf'a neden oraya geldiği hakkında bilgi verip açıklama yapar. Bu aynı zamanda işçi kadını söylediği sözün doğruluğu noktasında bir sorumluluğun altına sokar. Kesinleyici sınıfına giren edimsöz ereği bu örnekteki gibi kişiyi dile getirdiği önermenin doğru olduğu konusunda yükümlülük altına sokar. Bu edime örnek olarak ileri sürmek, iddia etmek, bildirmek, yadsımak, savunmak, bilgi vermek, aktarmak gibi cümle türleri örnek verilebilir (Searle, 2000: 49-50). Yine aynı romanda işçi kadının kızına seslenerek "Haydi Kübra, doğrul azıcık, Yusuf Ağa geldi!" (Ali, 2015: 37) demesiyle kadın kızına bir şey yaptırmak ister. Yöneltici edimsöz edimleri ise tıpkı bu örnekteki gibi dinleyen kişiye bir şey yaptırmaya yarayan edimlerdir. Sormak, emretmek, buyurmak, rica etmek, yalvarmak, dua etmek, yasaklamak bu edime örnek olarak gösterilir (Searle, 2000: 50). Üçüncü edimsöz ise yükleyicilerdir. Bu edimsöz türü Searle'ün Austin'in edimsöz edimi tasnifiyle örtüşen bir edimsözdür. *Aylak Adam'ın* 21. sayfasında Sadık karakterinin Sami'ye verdiği "Elbet sana da bakacam..." cümlesi Sadık'ı gelecekte yerine getirmesi gereken bir sorumluluğa iter. Bu bakımdan cümle yükleyici edimsöze örnektir ki bu edimsöz kişiyi gelecekte bir yükümlülüğe sokar. Söz vermek, tehdit etmek, yemin etmek, reddetmek, teklif etmek, güvence vermek yükleyicilere örnektir (Searle, 2000: 50). Dışavurucular ise kişinin içindeki ruhsal durumu aktaran edimlerdir. *Tehlikeli Oyunlar*'da geçen "...özür dileirim: bir yanımız çok ısınmıştı." (Atay, 2018: 21) Hikmet'in içindeki ruhsal durum dışı vurulmuştur. Bu edimin örnekleri ise teşekkür etmek, tebrik etmek, özür dilemek, taziyede bulunmak, esef etmek olarak verilebilir. Son edimsöz türü olan bildirgeler ise dünyayı değiştirme amacıyla olan edimlerdir. Bu edimlere istifa etmek, işten kovmak, atamak örnekleri verilir (Searle, 2000: 50-51). "... Alay falan değil, dedi, dört gün önce bir sokak levhasında 'iki Öksüzler Sokağı' adını okuduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım." (Atılğan, 2017: 19). Örnekte görüldüğü gibi konuşucu atama yaptığını belirterek dünyada bir değişim yapmaktadır.

Söz Edimleri Kuramı dilbiliminde yeni bir sayfa açılmasına sebep olurken dilin en önemli yazınsal yaratısı olan edebiyat metinlerinin incelenmesinde de yeni bir yol açar. Edimsel cümleler ile edebî cümlelerin aynı paralelde değerlendirilip değerlendirilmeyeceği Derrida'nın “*edebî sözce-lemelerin dilin gündelik ve standart kullanımının üzerine asalakça*) *tutunmuş bir kullanım türü olduğunu*” (Büyüktuncay, 2014: 96) savunan Austin ve kuramı geliştiren Searle'e yaptığı eleştiriler sonucunda belirlenir. Derrida edebî edimsellere asalak olarak bakan Austin'e (yukarıda değindiğimiz) edimlerin bağlam ve yinelenebilirlik özellikleri üzerinden eleştiri yapar. Derrida'ya göre edimsel cümleler içindeki anlamı kaybetmeden alıntılanıp başka bağlamlara taşınabilir (Büyüktuncay; 2014: 99). Bu bakımdan anlam tek olsa da edimsel söz sınırsız bir bağlam zincirine girebilir. Günlük hayatta iletişim kuran insanların konuşmasının ardından anlamın konuşucuların niyetinden bağımsızlaşabilmesi durumu üretim süreci biten bir edebî yaratı için de aynıdır. Kısacası bağlam sınırlandırılabilir bir olgu değildir ve her zaman yenileştirilebilir.

Derrida'nın Austin'e karşı çıktığı bir başka konu ise edimsellerin yinelenebilirlik kavramı üzerine olur. Örneğin bir kişinin Müslüman olabilmesi için kelime-i şahadet içindeki sözcükleri yinelemesi gerekir, bu şekilde dine girme işlemi gerçekleşmiş olur. Derrida ise bu yineleme işlemini sadece örnekteki gibi ciddi söylemler için geçerli olmadığını belirtir. Ona göre tüm dilsel göstergeler alıntılanamaz, tekrarlamak ya da çarpıtılmak suretiyle yinelenebilir (Büyüktuncay, 2014: 100). Özetle hem dilbilimi hem de edebiyat metinlerini incelemeleri açısından değişik bir pencere açan Söz Edimleri Kuramı ülkemizde birçok araştırmaya konu olmuştur.² Bu araştırmaların önemli bir özelliği kuramın üzerinden edebî ürünlerin incelenmesidir. Kuramın edimlerle betimleyici ifadeleri net bir çizgide ayırıştırması ve dildeki edimleri tasniflemesi nedeniyle dilin edebî yaratıları olan roman, hikâye hatta şiir gibi edebî ürünleri Söz Edimleri Kuramı başlığı altında incelemek bu türler hakkında geçmişte yapılan metin incelemelerine nazaran daha farklı sonuçlar ortaya çıkartabilir.

3. Sodom ve Gomora, Kuyucaklı Yusuf, Aylak Adam, Tehlikeli Oyunlar ve Kırmızı Saçlı Kadın Kitaplarındaki Edimsözlerin Varlığı Işığında Roman Dilinin Sinemaya Yaklaşması

Diğer sanat dalları düşünüldüğünde, sinema, tarih sahnesine daha geç çıkmış olduğundan “yedinci sanat” olarak adlandırılır. En son ortaya

² Söz edimleri konusunda yapılan çalışmalara örnekler şunlardır: (Hirik, 2019; Polat, 2011; Çelebi, 2014; Gökmen ve Çağlayan, 2011; Akşehirli, 2011; Aysever, 2013; Say, 2019; Hirik, 2018; Dilek, 2007).

çıkan sanat dalı olmasından dolayı, kendinden önce ortaya çıkan ve kültür dünyasında kök salmış resim, edebiyat, müzik ve tiyatronun etkisine girer ya da etkiler ve adını saydığımız dallarla sürekli iletişimde olur. Hatta Bazin, sinemanın diğer sanatların reenkarnasyonu olarak ortaya çıktığını söyler (2000: 67). Sinemanın edebiyatla olan ilişkisinde vurgulanması gereken ana husus edebiyatın kurgusal söylem noktasında sinemaya kaynaklık etmesidir. Rene Wellek bu konuda, sinemanın kendine özgü bir dil oluştururken edebiyattan tema ve konu üzerinden yararlandığını ve edebiyatın sinemaya hazırlanacak senaryoya temel olan metin bakımından malzeme verdiğini aktarır (1983: 43). Bunun örnekleri olarak günümüzde hem Türkiye’de hem de dünyada edebî üründen uyarlama birçok filmin ve dizinin çekildiğini görüyoruz. Edebiyat sinemayı bu yönde etkilerken sinemanın da edebiyata etkisi kaçınılmazdır. Sinemanın romanı etkilemesi hem “sinema izleyen kitap okuyucusunun değişen beklentileri” hem de sinemaya ayak uyduran roman kurgusu üzerinden olur. Yüzyıllar boyunca, herhangi bir olayın kurgusunu kitap cümlelerinden takip eden okuyucu, gelişen imkânlarla birlikte kurguyu hareketli bir düzlemde (sinemada) takip etmesiyle birlikte okuyucu-izleyiciye dönüşür. Burada üzerinde durulması gereken konu, edebî metinlerdeki betimleme unsurunun sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte değişmesidir. 19.yüzyılda henüz sinemanın gelişmemiş olmasının bir etkisi olarak belirtebileceğimiz uzun betimlemeli romanlar yazılır.

Zeynep Çetin “*Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*” adlı tez çalışmasında Zola’nın “*Doktor Pascal*” romanında yazarın bir bahçeyi 15 sayfa boyunca betimlendiğini belirtir. (1999: 210). Buna karşın 20. yüzyıl romancısı ve okuyucusu için durumun değiştiğini aktaran Çetin’e göre Malraux, Steinbeck, Hemingway, İlya Ehrenburg gibi romancıların dile sığınmadığını bunun yerine sinemanın görsel imkânlarından faydalandığını ve okurların bu yazarların romanlarını okurken kitabı adeta “gördüklerini” belirtir (1999: 211). Sinemanın edebiyatı etkilemesine dair diğer bir örneği de roman yazarının sinema anlatımından etkilenmesi üzerinden verebiliriz. Yazar, sinemadan etkilenecek edebî metindeki olayın oluş sırasını bozar. Bu yapı son dönem edebî metinlerinde sürekli olarak okuyucunun karşısına çıkan kurgusal bir yapıdır.

“*Postmodernizmin Romana Yansması: Yeni Roman*” makalesinde Zeynep Çetin, James Joyce’un sinemadaki birbiriyle alakasız görünen parçaları yan yana koymaya benzer bir anlatım yarattığını aktarırken *Ulysses*’in bu anlatıma örnek olarak verileceğini bildirir (2001: 155). Çetin, sinema tarzı anlatımla Ulysses arasındaki bu benzerliği okuyucunun romanı

istediği yerden başlayarak yeni bir sıralamaya koyması üzerinden tespit eder. Ulysses’da kırılan zaman, romanın bölümlerine sirayet etmiş, başı ve sonu olmayan, istenildiği yerden başlanacak bir kitap kurgusu okuyucunun eline geçmiştir.

Romanda mekân ve zaman kavramları deyince akla hiç şüphesiz kronotop kavramı gelmektedir ki bu da sinemasal anlatımı roman anlatımıyla birleştiren bir başka unsurdur. Mustafa Sözen “*Bakhtin’in Romanında Kronotop Kavramı ve Sinema*” makalesinde Bahktin’in Türkçeye mekân-zaman olarak çevrilen kronotop (kronos [zaman]-topos [yer]) terimini Einstein’dan ödünç aldığını aktarır (2018: 93). Sözen kronotop kavramının romanda geçen temel anlatısal olayları örgütleyen bir merkez olduğunu ve romandaki anlatımın mekân-zamanda düğümlendiğini söyler. Sözen’in makalesinden hareketle Bahktin’in kronotop kavramını edebiyatın sanatsal olarak ifadeleştirdiği zaman ve mekân ilişkilerinin içkin bağlantılılığına kronotop adını verdiğini aktarmamız gerekir. Mekân-zaman anlamında kullanılan kronotop kavramı romanda yazarın kurduğu dünyayla direkt olarak ilgilidir. Peki sinema ile romanı yakınlaştıran bir diğer unsurun kronotop olduğu sonucuna nereden vardık? Sözen yukarıda adını verdiğimiz makalesinde sinemanın zaman ve mekânı düzenleme sanatı olduğunu aktarır. Aynı zamanda sinema görselliğe dayandığı için yer- olay ve zamanı aynı zamanda dokuduğu ve bu sebepten sinemadaki kronotopun edebî metnin anlatımındaki başat unsur olduğunu bildirir (2018: 97). Edebî ürünü kaynak alan sinema edebî metindeki mekân-zaman olgusunu “yeneden doker” ve özellikle uyarılama eserlerde bu öğeleri görselleştirerek izleyiciye sunar.

Görüldüğü gibi edebiyat ve sinemanın arasında her daim canlı ve tek taraflı olmayan bir etkileşim söz konusudur. Bu etkileşim, edebiyat ve sinemanın anlatım kurgularını ve okuyucu-izleyicinin tercihlerini değiştirecek kadar güçlü bir etkileşimdir. Zeynep Çetin’in yukarıda bahsettiğimiz çalışması üzerinden kültür hayatına sinema girmiş 21.yüzyıl okuyucusunun “eseri okurken görmek istemesi” okurun yazar seçiminde etkili olabilecek bir unsurdur. Ülkemizde, günümüzde en çok okunan yazarlara şöyle bir baktığımızda Orhan Pamuk, Sabahattin Ali, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, gibi isimleri ilk sıralarda görüyoruz. Bunun nedenini sadece bu yazarların (Sabahattin Ali hâriç) modernist ya da postmodernist olması mıdır?³ Evet, Türkçe romanın sinema diline yaklaştığı, sinema söyleminden yararlandığını ya da sinemanın romandan yararlandığı bilinen bir gerçekliktir. Bu

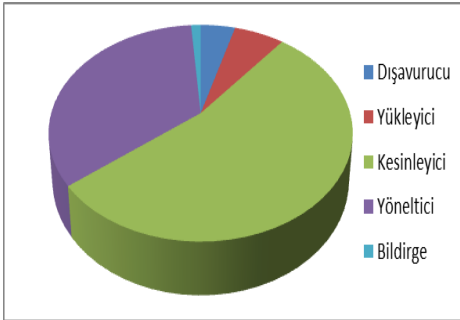
³ Adı geçen yazarların modernist ya da postmodernist yönlerinin incelendiği eser olarak bk. (Ecevit, 2016).

tespitin, metinlerarasılık, montaj, kolaj, brikolaj gibi terimlere dayandırılmasının ya da romanlarda kullanılan dilin geçmiş zamandan şimdiki zamana kaydığının söylenmesinin, roman dilinin sinema diline yaklaştığının bir dayanağı olarak belirtilmesi yanlış değildir fakat bu tespitin geliştirilmesi gerekmektedir.

Bize göre edimsözler romana okunabilir olması dışında yeni bir fonksiyon katar. Romandaki kurgu edimsözlerin etkisiyle okuyucunun elinde artık “izlenebilen“ bir metne dönüşür. Dolayısıyla insanların arasındaki iletişimde kullandığı hareket, iş ve oluş fiillerinin edimlerini tasnif eden edimsözlerin edebi metinde yer alması -bizce- okuyucuya romanı ya da hikâyeyi gözünde hareketli kesitler olarak canlandırmasına yardımcı olur. Bu hususlar üzerinde yukarıda belirttiğimiz eserlerdeki cümleleri Searle’ün edimsöz tasnifine göre inceledik. İncelememizin sonucunda ilk baskısı 1928 yılında yapılan ve 295 sayfa olan *Sodom ve Gomore*’nin edimsöz sayısı 922 çıkarken ilk baskısı 1937 yılında yapılan ve toplam 220 sayfa olan *Kuyucaklı Yusuf*’ta bu sayının 1116 olduğunu gördük. Bunun dışında 1959 yılında ilk baskısı yapılan ve 190 sayfa olan *Aylak Adam* romanında ise edimsözler 1345 adet çıkmıştır. İncelediğimiz beş roman içerisinde edimsözlerin en fazla çıktığı eser *Tehlikeli Oyunlar*’dır (2018). Atay’ın romanında 2345 adet edimsöz çıkarken 190 sayfalık *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında toplam edimsöz sayısı 820’dir. Eserlerdeki edimsözlerin istatistiksel dağılımı şu şekildedir.

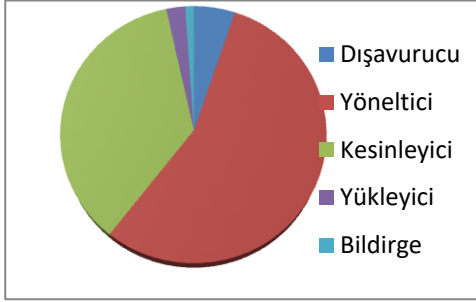
4.Edimsözlerin Eserlere Göre İstatistiksel Dağılımı

Kırmızı Saçlı Kadın Romanının Edimsöz İstatistikleri



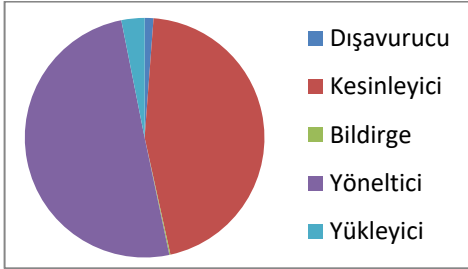
Edimsöz Türü	Sayı	Oran (%)
Dışavurucu	36	4%
Yükleyici	52	6%
Kesinleyici	440	54%
Yöneltilici	282	35,00%
Bildirge	10	1,00%
TOPLAM	820	

Tehlikeli Oyunlar Romanının Edimsöz İstatistikleri



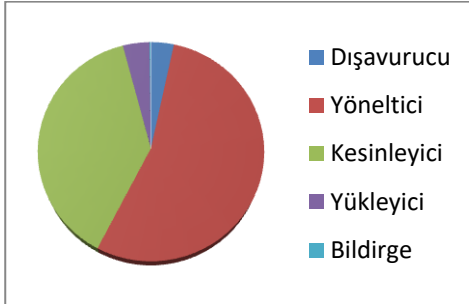
Edimsöz Türü	Sayı	Oran (%)
Dışavurucu	134	5%
Yöneltici	1439	55%
Kesinleyici	937	45%
Yükleyici	61	3%
Bildirge	28	1,00%
TOPLAM	2599	

Aylak Adam Romanının Edimsöz İstatistikleri



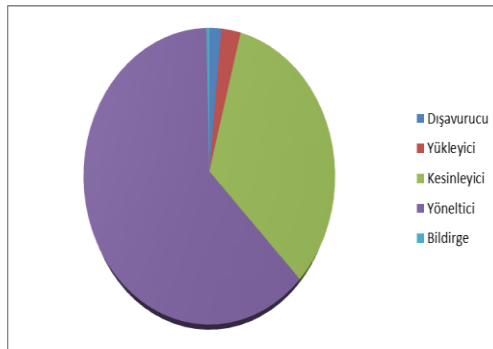
Edimsöz Türü	Sayı	Oran (%)
Dışavurucu	16	1%
Kesinleyici	610	45%
Bildirge	2	1,00%
Yöneltici	675	50%
Yükleyici	42	3%
TOPLAM	1345	

Sodom ve Gomore Romanının Edimsöz İstatistikleri



Edimsöz Türü	Sayı	Oran (%)
Dışavurucu	31	3%
Yöneltici	500	54%
Kesinleyici	353	38%
Yükleyici	36	4%
Bildirge	2	0,20
TOPLAM	922	

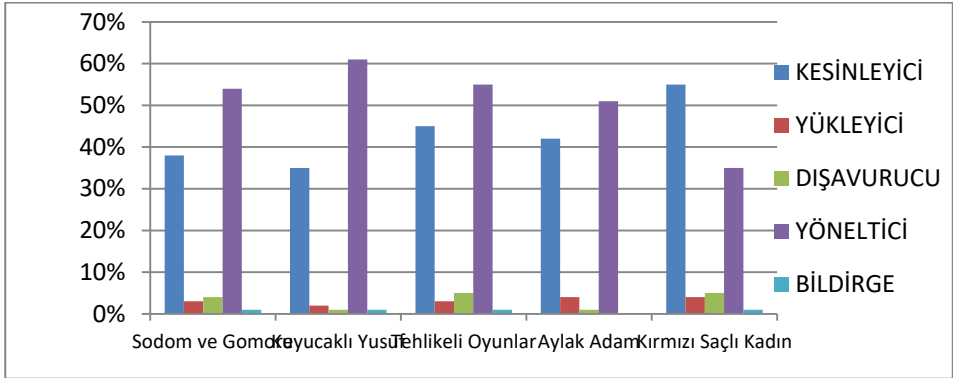
Kuyucaklı Yusuf Romanın Edimsöz İstatistikleri



Edimsöz Türü	Sayı	Oran (%)
Dışavurucu	16	1%
Yükleyici	26	2%
Kesinleyici	390	35%
Yöneltici	680	61%
Bildirge	4	0,30%
TOPLAM	1116	

Beş Romanın Edimsözlerinin Genel Analizi

	KESİNLEYİCİ	YÜKLEYİCİ	DIŞAVURUCU	YÖNELTİCİ	BİLDİRGE
<i>Sodom ve Gomore</i>	38%	3%	4%	54%	1%
<i>Kuyucaklı Yusuf</i>	35%	2%	1%	61%	1%
<i>Tehlikeli Oyunlar</i>	45%	3%	5%	55%	1%
<i>Aylak Adam</i>	42%	4%	1%	51%	
<i>Kırmızı Saçlı Kadın</i>	55%	4%	5%	35%	1%



İlk olarak şunu belirtmemiz gerekir ki beş eserin dördünde edimsöz sayısı açısından kronolojik bir yükselme tespit ettik. *Kırmızı Saçlı Kadın* da ise aynı yükselişten söz edemiyoruz. Fakat 295 sayfalık *Sodom ve Gomore*'de 920 adet edimsöz çıkarken 195 sayfalık *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında 820 edimsözün çıkması bizlere bu eserde de yoğun bir edimsöz varlığının olduğuna işaret eder. Buradan hareketle çalışmamızda incelediğimiz romanların genelinde edimsöz yoğunluklarının arttığıнын altını bir kez daha çizmemiz gerekir.

Searle'ün tasnifine göre yaptığımız edimsöz araştırmasında bütün romanlarda sayıları en fazla çıkan edimsözlerin kesinleyiciler ve yöneltiliciler olduğunu gördük. Bu bakımdan bu iki edimsöz türüne ayrı bir parantez açmamız gerekir. Kesinleyiciler (assertives) bir şeyin söylediği gibi olduğu konusunda konuşan kişiyi yükümlülük altına sokan edimlerdir. Burada önemli olan durum dünyanın söze uygun olması durumudur.⁴ Yöneltiliciler

⁴ Sözü'nün dünyaya uygunluğu ya da dünyanın söze uygunluğu konusunu, Levent Aysever, *Söz Edimleri* kitabına yazdığı sunuş bölümünde şu şekilde açıklar: Karısının verdiği Fasulye, yağ, salam, ekme gibi malzemeleri almaya giden bir adamla onu takip eden dedektif örneğinde, alışveriş yapan adamın elindeki listeyle dedektifin elindeki liste aynıdır. Alışveriş yapan adamın elindeki listenin amacı dünyayı söze uydurmaktır. Buna karşılık dedektifin elindeki listeyi adamın eylemlerine uydurması gerekir. Bu bakımdan dedektif sözü dünyaya uydurmaya çalışmaktadır. Aralarındaki fark eğer adam siparişe uymayan bir malzeme alırsa bunu düzeltebilir fakat dedektif bunu yapamaz. Ayrıntılı bilgi için bk. (Searle, 2000: 42).

(directives) ise söylenen sözün dinleyen kişiye bir şey yaptırmaya çalışan edimlerdir. Yöneltilerde konuşan kişi herhangi bir isteğini dışavurur. Bu edimde ise dünya söze uydurulur. İncelediğimiz romanlarda sayısı yüksek çıkan kesinleyici ve yöneltilerinin tanımsal içeriğinde “dünyayı söze uyduran” ya da sözün dünyaya uygun olması hususlarının bulunması, bize edimsözlerin (incelediğimiz romanlar özelinde) yazarın kendi dünyasını yaratırken bilerek ya da bilmeyerek başvurduğu unsurlar olduğunu gösteriyor. Kesinleyici ve yöneltilerinin sayılarının yorumlarını yukarıda belirttiğimiz şekilde yapmakla beraber bu edimsözlerle ilgili birkaç noktaya daha değinmemiz gerekir. Kesinleyici edimsöz türünün örnekleri, ileri sürmek, iddia etmek, bildirmek, yadsımak, savunmak, bilgi vermek, aktarmak, ısrar etmek, varsaymak, tahmin etmektir. Romanları incelerken en fazla karşımıza çıkan kesinleyici türlerinin -en çoktan en aza doğru- aktarım, tahmin, bilgi vermek ve bildirmek edimleri olduğunu belirtmemiz gerekir. Searle’ün tasnifinde kesinleyici ve yöneltilerinin dışında yükleyici, dışavurucu ve bildirge de vardır. Tekrar hatırlatacak olursak yükleyiciler söz vermek, tehdit etmek, yemin etmek, reddetmek gibi konuşan kişiyi gelecekte bir eylem yaratma konusunda yükümlülük altına sokan edimlerdir. Bu edimsöz türü ise romanlarda en fazla çıkan üçüncü edim olmuştur. Yükleyiciler özelinde ise dünya söze uydurulur.

Dışavurucu ve bildirge ise romanlarımızda en az çıkan iki edimsözdür. Dışavurucular bireyin yaşadığı ruhsal hâli dışa vurmasıyla oluşan bir edimsözdür. Dışavurucu edimsözlerin teşekkür etmek, tebrik etmek vb. örnekleri vardır ki bu iki örnekte teşekkür eden ya da tebrik eden kişi sevinç ve minnet duygularını dışa vurmuş olur. Bildirgeler ise dünyada bir değişiklik yaratma ereğinde olan edimsözlerdir. (istifa etmek, işten çıkarmak vb.) Bu iki edimin az çıkmasının nedeni aslında tezimizdeki iddiamızı güçlendirecek cinstendir. Özellikle katıksız bir dışavurucu edime ulaşabileceğimiz metnin roman değil senaryo olduğunu düşünüyoruz. Kurgusu gereği senaryo, edimsözlerin daha yoğun bulunabileceği bir metin türüdür. Çünkü senaryo metninde karakterlerin oyununu gerçekleştirdiği mekândan, duygu durumlarına kadar her şey kayıt altında olmak zorundadır. Oyununun gerçekçi bir rol yapabilmesi için bu es geçilemeyecek bir noktadır. Bu bakımdan bu iki edimsözünü senaryo edimsözünü olarak tasnif etmemizin olumlu olacağını düşünüyoruz. Diğer üç edimin “edebî edim” olduğunu söylememiz için daha geniş bir araştırma yapmamız gerekir fakat kesinleyici, yöneltiler ve yükleyici edimlerinin cümle örneklerine baktığımızda diğer kitaplar da bulunabilecek edimler olduğunu da göz ardı etmememiz gerekir.

Özellikle *Tehlikeli Oyunlar*'da dışavurucu ve bildirgenin diğer romanlara göre fazla çıkması ise bir başka sonucu gözler önüne seriyor. Eserde yazarın yaptığı şey yaşadığımız hayattaki tarih, mekân ve gerçeklik gibi kavramları eserin evreniyle birleştirerek yepyeni bir dünya ortaya koymasındır. Atay bu eserde roman özelliği ağır basan bir senaryo kaleme almıştır. Atay'ın eserde kullandığı dili senaryoya yaklaştıran unsurun eserde kullandığı 134 adet dışavurucu olduğunu düşünüyoruz. Bu sayı incelediğimiz eserler arasında çıkan en yüksek dışavurucu sayısıdır. Bu bakımdan Atay'ın hem roman edimlerini hem de senaryo edimlerini birleştirebilen bir yazar olduğunu görüyoruz. Bu durum aslında başka bir sorunun cevabını da beraberinde getiriyor.

“21. Yüzyıl okuyucusu”na *Sodom ve Gomore*'nin dili mi daha yakın geliyor yoksa *Tehlikeli Oyunlar*'ın dili mi? Bunun nedenini sorguladığımızda (çalışmamız özelinde) “romanı izlemek isteyen okurun” beklentisinin devreye girdiğini düşünüyoruz. Atay, eserindeki yoğun edimsöz kullanımıyla okuyucunun konuyu daha iyi “yaşamasına” sebebiyet veriyor. Bu bakımdan günümüz okurunun tercihinin *Sodom ve Gomore*'den yana değil *Tehlikeli Oyunlar*'dan yana olmasının bir nedeni de bu beklenti oluyor.

Sinemanın edebiyattan aldığı malzemeler düşünüldüğünde, bu beş romanda en çok yönlü ve kesinleyicilerin bulunmasının, roman evreninin okuyucunun gözünde kristalize olmasına ve görselleşmesine yardımcı olduğu düşüncesindeyiz. Eserlerde tespit ettiğimiz edebî edimler anlatıma hareket kazandırarak kelimelere, cümlelere ve paragraflara “görsel bir vücut” dokuyor, “karakterlerin edimleri” vücut buldukça maddileşen kitabın konusu kendi sınırlarını aşıyor ve kendine yeni bir mecraya arıyor. Biz bu yeni mecranın sinema olduğunu düşünüyoruz. Burada söylemeye çalıştığımız bir kitabın sinema ya da diziye uyarlanması için mutlaka belirli bir edimsöz oranına sahip olma kuralı değildir. Elbette ki kitaplar edimsöz sayısına bakılmaksızın senaryolaştırılabilir, iddiamız edimsözlerin romanı sinemaya yaklaştırdığıdır. Diğer yandan günümüzde, dönemlerindeki yazarların bir adım önüne çıkarak okunan Oğuz Atay'ın, Sabahattin Ali'nin, Yusuf Atılgan'ın çok fazla rağbet görmesinin nedenlerinden birinin de yoğun edimsöz kullanımı olduğunu düşünüyoruz. Çünkü yeni bir okur kitlesiyle karşı karşıyayız. “21.yüzyıl okuru” olarak adlandırabileceğimiz bu kitle çok büyük teknolojik gelişmelere şahit olmuştur. Özellikle sinemanın gelişimi kitap okuyucusunun yönelimlerine yön vermiştir. Kolay iletişim ve üst düzey görsellik (sanal gerçeklik gözlükleri vs.) çağında yaşayan 21. yüzyıl okuyucusunun romandan beklentisi artık sadece roman evrenini okumak değil “roman evrenini okurken izlemektir”. Yuka-

rıda Zeynep Çetin'in yaptığı çalışmayı referans gösterirken okuyucunun Malraux, Steinbeck, Hemingway, İlya Ehrenburg gibi yazarların kitaplarını okurken kitabı âdeta gördüklerini belirtmiştik. Bunun nedeni ise yeni nesil okuyucunun sinemayı görmesi ve sinemanın etkisiyle kitaplardaki betimleyici cümlelerin azalmasıydı. Betimleyici cümlelerin azalması sonucunda oluşan yeni roman diline betimleyicilerle edimleri ayıran Söz Edimleri Kuramı penceresinden bakmanın ve bu bakışı sinema-edebiyat ilişkisi içinde değerlendirmenin bahsettiğimiz yeni okuyucu kitlesinin romandan beklentilerini ve süreç içerisinde değişen roman kurgusunun özelliklerini anlamak gibi önemli bir pozisyonudur. Edimsöz sayılarını incelediğimiz romanlardaki yazarların (özellikle Sabahattin Ali, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan) edimsözlerin katkısı ile döneminden farklı bir üslup tutturup böylece bahsettiğimiz bu okur kitlesinin beklentilerini karşılayabilecek bir boyuta erişebildiklerini düşünüyoruz.

Kitapta anlatılan olayları okurken görmek ya da karakterleri birebir izlemek sadece betimlemeyle açıklanacak bir durum değildir. Romanda, yapılmış, gerçekleşmiş, iş, amel olarak tanımlanan edimlerin yoğun olarak geçmesi okuyucuyu betimlemenin bile üstünde olan bir boyuta taşır. Bu boyut, romanın konusunu sadece okuyarak değil izleyerek yaşamakla ilgili olan bir boyuttur.

(...) “Duracak zaman değil. İşin çaresine bakmalı!

Çaresine bakılacak tarafı mı var? (...) Üç senede, beş senede, elbet ödemeye çalışacağız.” (Ali, 2015: 49).

Diyalogdaki ilk cümlede geçen “işinin çaresine bakmalı” ifadesinde karşıdaki kişiye bir şey yaptırma ereğinde olan yöneltici edim, ikinci cümlede ise soru sorularak yöneltici, “elbet ödemeye çalışacağız” ifadesiyle de kişiyi gelecek hakkında bir yükümlüğe sokan yükleyici bir edim yerine getirilmiştir.

Cümlenin başına “buyurgan bir sesle” ifadesi konularak okuyucuya karakterin sözü söylerken ne yapmak istediği ve konuşucunun potansiyel ruh hâli hakkında daha ayrıntılı bilgi veren bir cümle yazılabilir ama buradaki yöneltici edim, okuyucuya sözü söyleyen ve dinleyen karakterin, içinde bulunduğu “ciddi durumu” hayal dünyasında canlandırma fırsatı verir. Ayrıca son cümledeki yükleyici edim sayesinde, okuyucu güvence veren karakteri zihninde sorumluluk hisseden bir kişi olarak çizebilir. Bu noktada roman söylemi sinemaya yaklaşır. Ciddi bir konu konuşan ve konuşucular-dan birinin sorumluluk duygusuna sahip olduğu anlaşılan iki kişiyi zihinde canlandıran edimler okuyucuya diyalogdaki karakterleri âdeta izlettirir.

“Tekaüt olduktan sonra kanaatlerim biraz değişmişti ama gene de hangi resim sergisine gitsem, koşar ressamı tebrik ederdim; bütün piyeslerden sonra alkışlamaktan ellerim acırdı.” (Atay, 2018: 280). Bu cümlede ise tebrik etme ile yerine getirilen edim dışavurucu edim olur. Dışavurucu edimde sözü söyleyen kişinin ruhsal durumu dışı vurulmuş olur. Cümledeki tebrik etme ifadesi tebrik eden insanın sevincini dışı vuran bir ifade olur. Kişi tebrik ederek sevinme duygusunu dışı vurur. Dolayısıyla okuyucunun gözünde alkışlarken sevinen bir karakter canlanmış olur. Buradaki canlanma durumu betimleme yapar gibi durağan bir hâlde değil karakterin edimine bağlı olarak gelişen dinamik bir canlanmadır. Bu dinamizm, okuyucuya kitabı okurken kitap kurgusunu gözünde sürekli hareket ettirmesini sağlayan bir dinamizmdir. İncelediğimiz iki romandan verdiğimiz örnekler ışığında Austin ve Searle tarafından betimleyici cümlelerden ayrımı kesin bir çizgiyle ayrılmış edimlerin, sinema ile tanışmış okuyucuya romanı okurken kurguyu durağan bir şekilde değil tıpkı sinemadaki gibi akıcı bir şekilde “yaşamasına” fırsat verdiğini çalışmamız özelinde tespit ettiğimizi düşünürüz.

Sonuç

Dünden bugüne insanlığın oluşturduğu kültür ve sanata bağlı tüm alanlar türümüzün düşünsel gelişiminde bizlere yol gösterici unsurlar olmuştur. Edebiyat ve sinema özelinde düşündüğümüzde bu alanların hem entelektüel hem de bilişsel yönlerimizi en çok besleyen alanlar olduğu sonucunu çıkarımlayabiliriz. Kültürel hayatımızı şekillendiren bu iki alanın birbiriyle iletişimlerini çeşitli yönlerden incelemek, toplumsal psikoloji ve sosyoloji disiplinlerine de hizmet edecek boyuttadır. Makalemizde her şeyden önce bu iki dalın birbiriyle iletişiminin dil üzerinden olduğunu bu yüzden dilbilimsel bir yöntemle bu ilişkiye bakmanın gerekliliğini vurgulamaya çalıştık.

Çalışmamızda defaatle 21. yüzyıl okuyucusunun bir kitaptan beklentisi sinemanın gelişimiyle birlikte farklılaştığını belirttik. Okuyucu roman evrenini okumanın yanında artık onu izlemek de istemektedir. Bu istemle birlikte hareket eden okuyucunun yazar seçimi de belirlenmiş olur. *Aylak Adam, Kuyucaklı Yusuf ve Tehlikeli Oyunlar* gibi eserlerin günümüzde daha büyük bir ilgiyle okunmasının nedeninin yukarıda belirttiğimiz “yeni okuyucu tipinin kitaptan beklentileri” olduğunu düşünürüz. Sinemanın aksiyona yani edime dayalı bir dili olduğu kabulünden incelediğimiz eserlere bakarsak eserlerdeki yoğun edim kullanımının hem okuyucunun eserlere olan ilgisini arttırdığını hem de edimsel sözlerin (bu eserler özelinde) roman dilini sinemaya yaklaştırdığını tespit edebiliyoruz. Günümüzde çok

okunan kitaplar göz önüne alındığında *Aylak Adam*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Tehlikeli Oyunlar* ya da *Kırmızı Saçlı Kadın* gibi eserlerin bir adım öne çıkmasının bir nedeni de bu kitaplardaki “edimsöz varlığı olabilir mi?” Bizce bu sorunun cevabı bu araştırma özelinde “evet”tir. Buradan hareketle söz edimi varlığının edebî ürünlerde tespit edilmesinin sinema ve edebiyat ilişkisini inceleyen, okuyucunun değişen beklentilerini tespit etmeye çalışan, edebî metine dilbilimsel bir pencereden bakmaya çalışan tüm araştırmacılara farklı bir yol göstereceği kanaatindeyiz.

Kaynakça

- Aksan, Doğan (2006). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2009). *Her Yönüyle Dil: Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.
- Akşehirli, Soner (2011). “Söz Edimleri Kuramı Açısından Kurgusal Anlatı Metinlerinde Söz Aktarımı”. *Turkish Studies*, 6(2): 143-162.
- Ali, Sabahattin (2015). *Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alkayış, Ahmet. (2018). “Dil Felsefesi Bağlamında Wittgenstein’in Tractatus Logico-Philosophicus ile Felsefi Soruşturmalar Döneminin Karşılaştırılması”. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1): 35-47.
- Atay, Oğuz (2018). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Yusuf (2017). *Aylak Adam*. İstanbul: Can Yayınları.
- Austin, J. L. (2017). *Söylemek ve Yapmak 2*. (Çev. R. L. Aysever). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aysever, Levent (2013). “Bir Söz Edimi Olarak Yargı Edimi”. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3).
- Bazin, Andre (2000). *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Büyüktuncay, Mehmet (2014). “Söz Edimleri Kuramı ve Edebiyat: Anlam, Bağlam, Yinelenebilirlik”. *International Journal Of Language Academy*, 2(1): 93-105.
- Can, Aytekin; Uğurlu, Faruk (2010). “Gölgesizler Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine”. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 77-83.
- Çelebi, Vedat (2014). “Gündelik Dil Felsefesi ve Austin’in Söz Edimleri Kuramı”. *Beytulhikme An International of Philosophy*, 4(1): 74-89.
- Çetin, Zeynep (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çetin, Zeynep (2001). “Roman-Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga”. *Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi*, 143-165.
- De Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Dilek, Fidan (2007). *Türkçe Ezgi Örüntüsünde Duygu Durum ve Söz Edimi Görünümü*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ecevit, Yıldız (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema Dersleri*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Gökmen, Seda Dilber; Çağlayan, Nilay (2011). “Türkçe Derslerinde Söz Edimlerinin Öğretimi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Dil Dergisi*, 154.
- Hirik, Erkan (2018). “Söz Edimleri Kuramı Bağlamında Atasözleri-Deyimlerde Toplum-Topluluk Adları ve Duygu Değerleri”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 24: 158-177.
- Hirik, Seçil (2019). “Dede Korkut Hikâyelerinde Söz Edimi Yapıları”. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1): 751-768.
- James, Monaco (2000). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2017). *Sodom ve Gomore*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Orhan, Pamuk (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Polat, Yusuf (2011). “Yabancı Dil Öğretimi Kitaplarında Söz Edimi Öğretimi”. *Dil Dergisi*, 153.
- Say, Gamze (2019). “Ay Işığında Şamata Adlı Tiyatro Metninde Söz Edim İncelemesi”. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 9(1): 274-286.
- Searle, John R. (2000). *Söz Edimleri*. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Sözen, M. Fadıl (2018). “Bahktın’ın Romanında Kronotop Kavramı ve Sinema”. *Akdeniz sanat*, 1.
- Wellek, Rene (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.
- Wittgeinstein, Ludwig (2006). *Felsefi Soruşturmalar*. İstanbul: Totem Yayıncılık.
- Wittgeinstein, Ludwig (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yozgat, Umut (2018). *Dilbilim Kuramları*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Yüce, Tuncay (2005). “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 67-74.

BURHÂNEDDÎN-İ BELHÎ'NİN MESNEVİ VE KASİDELERİNDE ZAMAN VE MEKÂN*

Time and Place in the Miscellany and Mathnawi of Burhâneddîn Balkhi

Faizullah QADERI**

ÖZET

Bu çalışmada, Muhammed Burhâneddîn-i Belhî'nin (1849-1930) hayatı, eserleri ve Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Başlıklar 1380 numaralı mecmuada bulunan mesnevi ve kasidelerinin yazılış tarihi ve yeri incelemesine yer verilmiştir. Burhâneddîn-i Belhî, 1853 yılında ailesiyle birlikte Afganistan'ın Kunduz beldesinden göç ederek 1861 yılında İstanbul'a gelmiş ve hayatının geri kalanını burada geçirmiştir. Belhî, Osmanlı'nın son yüzyılında yaşamış ve devrinin önde gelen şairleri arasında yer almıştır. Hayatı boyunca yalnızca şiirle meşgul olan Belhî, geçimini de şiir yazarak temin etmiştir. Şiiri ruhun gıdası sayan şair, bulunduğu her meclisi şiirleriyle şenlendirmiştir. Sokakta karşılaştığı dostlarına hâl hatır sormak yerine şiir okuması sebebiyle “şâir-i seyyâr” lakabıyla anılmıştır. Ayrıca dönemin şairlerinden farklı olarak, kaleme aldığı her şiirin sonunda manzumede yer alan beyitlerin sayısına, şiirlerin yazılış tarihleri ve yerlerine dair açıklayıcı bilgiler vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Burhâneddîn-i Belhî, mesnevi, kaside, zaman, mekân.

ABSTRACT

This study consists of Muhammad Burhâneddîn Balkhi's (1849-1930) life, his works and the date and place of writing mathnawi and euology in the miscellany mecca 1380. Burhâneddîn Balkhi emigrated with his family from the Kunduz town of Afghanistan in 1853 and came to Istanbul in 1861 where he spent the rest of his life. Belhî lived in the last century of the Ottoman Empire and was one of the leading poets of his time. Belhî, who was only engaged in poetry throughout his life, made his living by writing poems. Poet, who considers poetry as the food of the soul, has enlivened every assembly with poems. Instead of asking his friends on the street, he was known as “şâir-i seyyâr” because of his poetry reading. In addition, unlike the poets of the period, at the end of each poem he wrote, he has given explanatory information about the number of couplets in the poetry, the writing dates and places of poems.

* Bu makale, Faizullah Qaderi tarafından ve Prof. Dr. Orhan Bilgin danışmanlığında, 2019 yılında tamamlanmış “Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Başlıklar 1380 Numaralı Mecmua'da Burhâneddîn-i Belhî'ye Ait Mesnevi ve Kasideler (İnceleme, Transkripsiyon ve Çeviri)” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi. İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü-İstanbul. E-Posta: fqaderi.91@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-2411-7660.



This article was checked by Turnitin.

Key Words: Buhnâneddîn Balkhi, miscellany, mathnawi, time, place.

Giriş

Türkistan coğrafyası, Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden bu yana Anadolu ile etkileşim halinde olmuş, yetiştirdiği fikir insanlarıyla gerek ilmî gerekse kültürel zenginlikleriyle beraber insan gücü bakımından da bu toprakları beslemiştir. Özellikle Büyük Selçuklu Devleti'nin Anadolu üzerine yoğunlaştırdığı fetih hareketlerinden beri bu etkileşim daha ön plana çıkmıştır. Nitekim Anadolu ile Türkistan bölgelerinin aynı devlet çatısı altında bir araya gelmeleri hadisesi de bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu etkileşimin en önemli sebeplerinden biri Türkistan bölgesinden Anadolu'ya yapılan göçlerdir. Tarih boyunca siyasi, ekonomik ve sair sebeplerden dolayı bölgede yaşayan halk, buradan göç etmek zorunda kalmıştır. Bu göç hareketlerinin kimi zaman bir ya da birkaç aile etrafında kimi zaman da daha geniş kitleler hâlinde gerçekleştiği bilinmektedir.

Güney Türkistan'a dâhil olan ve bugün Afganistan coğrafyasında yer alan bölgeler de yukarıda bahsettiğimiz göç hareketlerinin yaşandığı yerler arasındadır. Bu bölgelerden özellikle de Belh şehrinin, Mevlânâ ve ailesinin 1212 yılında Anadolu'ya geldiği yer olması hasebiyle hafızalara önemli bir mevki olarak yerleştiği bilinmektedir (Kahraman, 2012: 1).

Yüzyıllar sonra bu tecrübeye benzer bir şekilde gerçekleşen bir başka göç hadisesi de yine Mevlânâ gibi geldikleri aynı coğrafyada köklü bir şöhrete sahip olan Seyyid Süleymân-ı Belhî (1805-1877) ve ailesinin serencamıdır. 1853 yılında, Belh'ten ayrılıp Anadolu'ya gelen bu aile, en nihayetinde -yine Mevlânâ örneğinde gördüğümüz, Alâeddin Keykubat'ın Konya'ya davetine benzer bir şekilde- son Osmanlı padişahlarından Sultan Abdülaziz'in (hs. 1861-1876) davetiyle İstanbul'a yerleşmiştir.

Memleketi Afganistan'ın Belh, Kunduz, Bedahşan ve Katagan halkı tarafından şeyh olarak tanınan Süleymân-ı Belhî, 19. yüzyılın ortalarında, 1853 yılında bütün mal varlığını vakfedip, hac niyetiyle ailesi ve yanlarına katılan üç yüz kişilik bir kabileyle birlikte Afganistan'dan ayrılarak göç yolculuğuna başlamıştır. Süleymân-ı Belhî'nin öncülük ettiği kabileye, çoğunluğu Kunduz, Bedahşan ve bu şehirlere bağlı kasaba ve köylerde yaşayan Özbek ve Tacik müritleri, aileleriyle birlikte dâhil olmuştur. Süleymân-ı Belhî ve ailesi, Türkistan'ın -hâlihazırda Afganistan sınırları içerisinde yer alan- Kunduz şehrinde başladıkları yolculuğu Meşhed ve Bağdat üzerinden devam ettirerek 1857 yılında Konya'ya ulaşmış, burada dört yıl ikamet ettikten sonra da Bursa'ya geçmiştir. Nihayet Sultan Abdülaziz'in daveti

üzerine 1861 yılında İstanbul'a yerleşen Süleymân-ı Belhî ve maiyeti, iki yıl boyunca burada devlet misafirhanesinde ağırlandı (Öz, 2002a: 158-159).

Bu makale, Seyyid Süleymân'ın oğlu olan Burhâneddîn-i Belhî'nin (1849-1930) bir mecmua içerisinde yer alan mesnevi ve kasidelerini mekân ve zaman açısından incelemek, böylelikle Türk kültür ve edebiyat tarihi içerisinde pek tanınmamış bir şairin şahsiyet ve şiirlerini tanıtmak, devrinin şairlerinden farklı olarak yazdığı her manzumenin sonuna düştüğü açıklayıcı kayıtlara dikkat çekmek için hazırlanmıştır.

Makale giriş ve iki bölüm halinde tasarlanmıştır. Giriş kısmında Türkistan topraklarından özellikle güney Türkistan olarak bilinen ve bugünkü adıyla Afganistan topraklarından Anadolu'ya yapılan göç ve bu göçler neticesinde gelişen ilmî kültürel etkileşim hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Birinci bölümde, Burhâneddîn-i Belhî'nin hayatı ve ailesi hakkında bilgi verilmiş, edebî kişiliği ve eserleri üzerinde durulmuştur. Şairin hayatı hakkında bilgi verirken gerek müellifin kendi beyânâtı gerekse yine birinci elden bir kaynak olarak şairin hem oğlu hem de müstensihî olan Muhammed Musa'nın (1875-1930) mesnevi ve kasideler vesilesiyle sayfa sonu ve kenarlarına düştüğü notlar da dikkate alınmıştır.

İkinci bölümde, şiirlerin yazılış tarihi ve yeri (zaman ve mekân) başlığı altında, mesnevi ve kasidelerin sonuna müstensih tarafından manzumenin beyit sayısı, yazılış tarihi, yeri ve kimin hakkında kaleme alındığı ile ilgili kayıtlara yer verilmiş ve bu bilgiler tablo hâlinde gösterilmiştir. Bu bölümün devamında sonuç ve kaynaklar kısmına yer verilmiştir.

1. Burhâneddîn-i Belhî'nin Mesnevi ve Kasidelerinde Zaman ve Mekân

1.1. Hayatı

Burhâneddîn-i Belhî ve ailesi hakkında ulaşabildiğimiz bilgiler, daha çok oğlu Muhammed Musâ'nın babasının eserini temize çekerken, şiirlerin başına ve sayfa kenarlarına düştüğü notlara dayanmaktadır. Bu notlar şiirlerin yazıldığı yerler, Belhî ailesi ve çevresiyle ilgili bilgileri ihtiva etmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda şairin hayatı hakkında şunlar söylenebilir:

1265/1849 yılında Afganistan'ın Belh şehri civarındaki Kunduz belde-
sinde doğmuştur. Asıl adı Muhammed Burhâneddîn Kılıç olup, Özkent hükümdarlarından olduğu rivayet edilen dedesi Burhâneddîn Kılıç'ın adını taşımaktadır. Bir mesnevisinde büyük dedesinin Türkistan mülkünün padişahı olduğunu, başkenti olan Özkent'te ikamet ettiğini ve âdil bir hükümdar olduğunu söyler:

Mülk-i Turânda ki ol şâhib-serîr

Burhannedîn Kılıc ismiyle şehir

Gün gibi feyz u fûrûgı var idi

Hüsrev-i dâdâr u hoş-reftâr idi (Kahraman, 2012: 9-10).

Burhannedîn-i Belhî Afganistan'ın Belh şehrine bağlı Kunduz, Bedahşan ve Katagan beldelerinde yaşayan halkın büyük bir hürmet gösterdiği Şeyh Seyyid Süleymân-ı Belhî'nin dördüncü oğludur.¹ 1294/1877 yılında Şeyh Murâd-ı Buhârî Dergâhı meşihatına atanan ve Nakşibendî tarikatına mensup olmakla birlikte Melâmî-Hamzavî kutbu olarak kabul edilen Abdulkâdir-i Belhî'nin (d. 1255/1839 - ö. 1341/1923) de kardeşidir.² Adı, mektup ve imzalarında "Seyyid Muhammed Burhâneddin", "Seyyid Muhammed Burhâneddin Kılıç", nesebi ise "el-Hüseynî, el-Belhî", "el-Hâşimi, el-'Alevî" olarak geçmektedir (Öz, 2002a: 167).

19. yüzyılın ortalarına doğru Afganistan İngilizler tarafından işgal edilmiş; bölge halkının direnişi neticesinde İngilizler geri çekilmek zorunda kalmıştır. İngilizlerin geri çekilmesinin ardından Afgan emirleri arasında taht kavgaları ve iç savaş zuhur etmiştir. Şeyh Seyyid Süleymân-ı Belhî de ülkesindeki bu istikrarsızlıklar nedeniyle 1269/1853 yılında bütün varlığını vakfedip hac niyetiyle ailesi ve üç yüz kişilik bir kabileyle birlikte Afganistan'dan ayrılarak göç yolculuğuna başlamıştır. Süleymân-ı Belhî'nin öncülük ettiği bu kabileye çoğunluğu Kunduz, Bedahşan ve bu şehirlere bağlı kasaba ve köylerde yaşayan Özbek ve Tacik mürit ve mürideleri de dâhil olmuştur. Süleymân-ı Belhî ve ailesi, Meşhed üzerinden Bağdat'a ulaşmıştır. Bağdat'ta bir elçi vasıtasıyla Osmanlı-Rus Savaşı'nın (1852-1856) sona erdiği haberini alan kabile, bu havadis üzerine hac ziyaretini ertelerek Anadolu topraklarına geçmiş, netice itibarıyla Belh'ten başlayıp İran ve Irak toprakları üzerinden devam eden bu göç yolculuğuna, 1274/1857 yılında Konya'da fasıla verilmiştir. Burada dört yıl ikamet ettikten sonra göç, Bursa'ya doğru devam etmiş, bunun ardından dönemin padişahı Sultan Abdülaziz'in (s. 1861-1876) daveti üzerine Süleymân-ı Belhî riyasetindeki bu kabile, 1278/1861 yılında İstanbul'a ulaşmıştır. İki yıl boyunca resmî misafir olarak ağırlanan (Öz, 2002b) kafilenin Belh'ten başlayarak İstanbul'da son bulan göç yolculuğu toplamda dokuz sene sürmüştür.

İstanbul'a geldiğinde 12-13 yaşlarında olan Burhânedîn-i Belhî, tahsilini babasından ikmal etmiştir. Klasik tarzda Farsça, Türkçe ve Çağatay Türkçesiyle yazılmış şiirleri bulunan şair, hayatı boyunca resmî bir görevde

¹ Belhî ailesi hakkında bk. (Öz, 2002a: 157-188).

² Bk. (Osmânzâde Hüseyin Vassâf, 2006; Azamat, 1988).

bulunmamıştır. Şiiri ruhun gıdası olarak kabul etmiş, yalnızca şiir ve hat sanatıyla meşgul olmuştur. Şairliği kadar hattatlığı ile de ön plana çıkmış, özellikle de talik yazı türünde mütehassıs olmuştur. Geçimini babasına bağlanan ve onun vefatından sonra da kendisine devredilen maaşla sürdürmüştür. Bu aylık, “sâdât”tan olanlara verilen ödeneğin bütçeden çıkarılmasıyla kesilmiş, bunun üzerine kendisi ve ailesi büyük sıkıntılar çekmiştir. Kira bedelini ödeyemediği için sık sık adres değiştirmek durumunda kalmıştır. Gerçekten de oğlu Muhammed Musâ'nın, şiirlerinin altına düştüğü notlarda Burhâneddîn-i Belhî ve ailesinin değişik adreslerde ikamet ettiği görülmektedir. Resmî makam ve şahıslara mektup yazarak kesilen maaşının geri ödenmesi için talepte bulunmuş ve sonunda kendisine 650 kuruş maaş bağlanmıştır (Kahraman, 2012: 14-15).

Belhî, 1929 yılı Ekim ayında hastalanmış ve 4 Mart 1930 tarihinde Heybeliada'da vefat etmiş ve ada kabristanına defnedilmiştir. Ölümü üzerine Abdullah Cevdet'in (ö. 1932) “Bir Şark Zekâsı Söndü” başlıklı makalesinde, onun için “Kadim Şark terbiye ve tahsilinde emsali kalmamış kibar, necib bir ârif ve şair, onun vefatıyla gâib oldu. Şahsî muarefemiz olan bu kudsî zatın Çağatay Türkçesiyle latif şiirleri vardır ve Ali Şîr Nevâî'nin adîli idi” (Abdullah Cevdet, 1930: 5382) ifadelerini kullanması, onun, çevresinde itibar gören saygın bir kişilik olduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

1.2. Ailesi

Sadberg Hanım ile evli olan Burhâneddîn-i Belhî'nin, Yahyâ Kemâleddîn, Muhammed Musâ, Süleymân Celâleddîn ve Ahmed İsâ isimlerinde dört oğlu vardır. En büyük oğlu Yahyâ Kemâleddîn 1318/1900 yılında da ağır bir hastalık geçirmiş ve kendisinden önce vefat etmiştir.

Şairin eserlerini temize çekmesiyle tanıdığımız, ikinci oğlu Muhammed Musâ'dır. 1875 yılında Eyüp Nişanca'sındaki Şeyh Murâd-ı Buhârî Dergâhında doğmuş, Üsküdar'da Hoca Sabri ve Mehmet Emin Efendi mekteplerinde okumuştur. İyi bir tahsil gören ve Fransızca bilen Muhammed Musâ sağ ve sol elle yazabildiği için imzalarında “Yemînî” ve “Yesârî” lakabını birlikte kullanmıştır. Babası hayatta iken onun eser ve yazılarını derleyip istinsah etmiştir. 12 Kasım 1930 tarihinde Heybeliada'da vefat etmiştir (İnal, 2017: 50-51).

Belhî'nin üçüncü oğlu Süleymân Celâleddîn, Galatasaray Sultânîsi'nden mezun olmuş, hukuk fakültesinde okumuştur. İstanbul'da kütüphane memurluğu, Tasnif-i Kütüp Komisyonu üyeliği ve Arşiv Dairesi memurluğu gibi görevlerde bulunmuş ve 1957 yılında vefat etmiştir. En küçük oğlu Ahmed İsâ ise, Üsküdar Kuleli Lisesi'nde bir süre okuduktan

sonra 1926 yılında Bursa Birinci Lisesi'ne geçiş yapmış ve bu yıldan itibaren Bursa'da ikamet etmiş olduğu, 1927 yılından itibaren Bursa Çekirge Hastanesi'nde stajyer doktor olarak görev yaptığı kayıtlarda geçmektedir (Öz, 2002a: 170-171).

Şair'in eşi Sadberg Hanım da 28 yaşındayken 1300/1882 yılında vefat etmiş, Eyüp Sultan civarındaki Hankah-ı Murâdiye haziresine defnedilmiştir. Eşinin vefatından sonra bekâr ve münzevi bir hayat sürmüş olan Belhî, bu ölümden sonra dile getirdiği hüznü şiiirlerini "Firkâtiye" başlığı altında toplamıştır.³

1.3. Edebi Kişiliği

Burhâneddîn-i Belhî, döneminin şiiiri, dil ve üslup anlamında farklı bir noktaya gelmiş olmasına rağmen, Türkçede divan şiiiri geleneğini sürdürmüş; yirminci yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da Farsça klasik şiiir geleneğinin örneklerini vermiş bir şiiirdir.

Belhî, yazdığı Farsça şiiirlerinde çoğunlukla "Burhân" mahlasını kullanmıştır. Şair, Türkçe manzûmelerinde ise; "Burhân-ı Belhî, Burhân-ı Hüseyinî, Belhî, Merd-i Belh, Hüseyinî" gibi mahlasları kullanmıştır. Hemen her şiiirde olduğu gibi Belhî de şiiirde ustalığına, şiiirlerinin mana gücü ve etkisine vurgu yapmış; şiiirlerini ince manalar üzerine bina etmiştir.

Şiiir söylemekten zevk alan ve bulunduğu her meclisi şiiirleriyle şenlendiren Belhî hakkında, sokakta karşılaştığı tanıdıklarıyla merhabalaştıktan sonra hâl hatır sormak yerine şiiir okuması sebebiyle "şâir-i seyyâr" yakıştırmasında bulunulmuştur (İnal, 1999: 275).

Belhî, tasavvuftan daha çok şiiirle uğraşmaktan zevk almış, önde gelen şiiirlerden birçoğunun şiiirlerini tahmis etmiştir. Hasret teması, onun şiiirlerinde çoğunlukla işlenmiş konulardan biridir. Memleketi Belh ve Kunduz'a duyduğu özlemle duygu dolu şiiirler yazmıştır.

Belhî, şiiirliğinin yanında hat ustalığıyla da bilinmektedir. Bursalı Abdülkâdir Efendi'den tâlik hat dersi alarak 1290/1874 yılında icazet almıştır. Bu konuda Hüseyin Vassâf (ö. 1929) onun için, "Hüsn-i hattı ta'likde zamanımızın İmâd-i sânisidir" (Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*: 406) ifadesini kullanmıştır. Şair bazı gazel ve rubailerinde hat sanatındaki yeteneğini övmüş ve levhalarını hattın en büyük ustalarından biri olan, Mîr İmâd-i Hasani'ye (ö. 1024/1615) benzetmiştir⁴.

³ Şiiirler için bk. Burhâneddîn-i Belhî, *Nakaratlı Manzûmât ve Şarkiyât*, (Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar nu: 1370), 14-51.

⁴ Rubai için bk. (Özkan, 2016: 120).

Ayrıca şair topluma kötü örnek olan olumsuz kişilere bir sosyal tepki olarak şiirler kalem almış; müderris ve vaiz sınıfında olan bazı resmî kişileri hicvetmiştir. Farsça Divan'ının 110. gazelinde kendisinin hiciv yönüne “zebân-ı tiz dârem” (sivri bir dilim var) ifadesiyle işaret etmiştir.

Manzumelerinin altına düşülmüş notlardan Belhî'nin şiirlerinin bazılarını “şâir-i seyyâr” lakabına uygun olarak yolculuk ve gezi sırasında nazmettiği görülmektedir.

Belhî'nin edebî kişiliğine ve yaşadığı döneme ilişkin bilgi veren birtakım kaynaklara rastlamaktayız. Bu kaynaklardan birinde, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, Belhî'nin Türk, Fars ve Çağatay edebiyatıyla meşgul olduğunu, onun bu üç dildeki şiirlerinin üç divan oluşturacak miktara ulaştığını belirtmiştir. Ayrıca Belhî'nin kişilik sahibi biri olduğunu, talik yazısını pek nefis bulduğunu söyleyerek, onu “şâir-i mâhir” olarak nitelendirmiştir. Şairliği hususunda ise Farsça şiirlerinin Türkçe olanlardan daha kuvvetli olduğu belirtilmektedir (İnal, 1999: 274-278).

Hüseyin Vassâf ise Belhî hakkında, “Zevk-i tarîkatten pek ziyâde neş'e-i şi'riyyeleri gâlibdir” (Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*: 406) diyerek tasavvuf yolunda bulunmaktan ziyade şiirle meşgul olduğunu söyler. Onu “şâir-i meşhûr” olarak nitelemiş ve Hafız-ı Şîrâzî'nin (ö. 792/1390) vârisi olarak gördüğünü ifade etmiştir. Belhî'yi bizzat tanıyanlardan biri olan, dönemin fikir ve siyaset adamlarından Abdullah Cevdet ise Çağatayca şiirlerini beğendiğini ifade ederek onu Ali Şîr Nevâî'nin dengi saymıştır.

Ayrıca Belhî'nin, aile üyeleri gibi Mevlevî şahsiyetler ile yakınlığı olduğu bilinmektedir. Şiirlerinde Mevlâna'ya karşı olan muhabbetini dile getirir. Rubailerinde onun eşsiz eseri *Mesnevî*'nin en önemli mazmununu olan “ney” mazmununu kullanarak aşk hikâyesinin ney gibi bir gönülden dinlemek gerektiğini, kendisinin de şiirlerinde aşk sırrını anlatmaya çalıştığını söylemektedir (Özkan, 2016: 19-20).

1.4. Eserleri

Burhâneddîn-i Belhî eserlerini genellikle, Türkçe ve Farsça olarak kaleme almıştır. Türkçe gazelleri arasında Çağatay Türkçesiyle yazılmış manzumeleri de vardır. Şiirlerinde Burhân mahlasını kullanmıştır. Şairin, biri Türkçe⁵ diğeri Farsça⁶ olmak üzere iki *Divanı* vardır. Hâfız-ı Şîrâzî (ö. 792/1390), Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 691/1292) ve Abdurrahmân-ı Câmî (ö. 898/1492) gibi Fars edebiyatının seçkin şairlerinin beyit ve gazellerine

⁵ Türkçe divanı Bahattin Kahraman tarafına *Burhân-ı Belhî ve Türkçe Dîvân'ı*, adıyla hazırlanmış, 2012 yılında yayımlanmıştır.

⁶ Farsça divanı Kasım Evli tarafından (2014) yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır.

yazdığı tahmislerine yer verdiği *Mecmua-i Tahmîsât*⁷ vardır. Bunun yanı sıra muhtelif şahısların doğum ve ölümlerine dair Farsça ve Türkçe *Tarih Manzûmeleri Mecmûa'sı*, *Nevruziye*, *Gurbetiye*, *Hasretiye* gibi muhtelif başlıklar altında toplanmış şiirleri içeren *Nakaratlı Manzûmât ve Şarkiyât*⁸, şairin dua, yakarış ve niyazlarının yer aldığı *Münâcât*⁹ vardır. Bunlarla birlikte Farsça *Defter-i Rubâ'iyât*¹⁰, *Âyîne-i Dil-i Burhân*, *El-Vâridâtul-Burhâniyye*, *Ahsenu'l-Kasas* gibi çoğunluğu Farsça ve bir kısmı Türkçe olan mesnevilerini ihtiva eden *Defter-i Mesneviyât*¹¹ ve büyük bir kısmı Muhammed Burhâneddîn-i Belhî'ye ve aileye ait muhtelif mektupların ve bazı resmî belgelerin suretlerini içeren *Defter-i Kuyûdât*¹² adlı eserleri vardır.

2. Şiirlerin Yazılış Tarihi ve Yeri (Zaman ve Mekân)

Burhâneddîn-i Belhî, kaleme aldığı Türkçe ve Farsça divanlarında, mesnevi, kaside ve sair eserlerinde çağdaşı olduğu şairlerden farklı olarak, manzumelerinin sonlarına düştüğü kayıtlarda; eserin ne zaman ve nerede yazıldığı, beyit sayısı ve kimin hakkında yazıldığına dair bilgileri sayfa kenar ve sonralarında ayrıntılı bir şekilde belirtmiştir. Eserlerini temize çeken oğlu Muhammed Musa da bu kayıtları muhafaza etmiştir. Bu kayıtlarda, İstanbul'un 19. yüzyılın sonları ile 1920'li yıllar arasında semt, cadde, sokak ve köşk adları ve sahiplerinin adları zikredilmektedir. Özellikle edebî sohbetlere ve meclislere ev sahipliği yaptığı düşünülen köşkler, dönemin İstanbul hayatı için önem arz etmektedir.

Burhâneddîn-i Belhî ve ailesi, İstanbul'da bazen kiracı bazen de geçici bir süre misafir olarak; Yenikapı, Kartal Yakacık Karyesi, Kadıköy Acıbadem, Yakacık Vezirçeşme, Yakacık Köyü Çalkantı Çeşme, Çamlıca, Büyük Çamlıca, Küçük Çamlıca, Üsküdar Valide Bağı, Üsküdar Nuhkuyu Dere İçi Çiçekçi Sokağı, Kartal-Rahmanlar, Haydar Paşa-Acıbadem, Küçükçekmece, Yenikuyu, Soğanlık Köyü, Ayasofya Ahir Kuyu, Sarayburnu Ahir Kapı, Üsküdar Tophanelioğlu ve son olarak da Heybeliada gibi semtlerde ikamet etmiştir (Öz, 2002a: 167-168).

⁷ *Mecmua-i Tahmîsât*, Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırmalar Merkezi Kütüphanesi (SÜSAM) Uzluk Arşivi No: Y55.

⁸ *Nakaratlı Manzûmât ve Şarkiyât*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, nu:1370.

⁹ Bu mecmua Yusuf Öztürk ve Zeynep Yücel'in çevirisi ile Yüce Gümüş tarafından 2016 yılında yayımlanmıştır.

¹⁰ Bu mecmua Mehmet Ali Özkan tarafında (2016) Yüksek Lisans Tezi olarak çalışılmıştır.

¹¹ *Defter-i Mesneviyât*, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, nu:1374 ve 1380.

¹² Bu eser *Defter-i Kuyûdât* [Belhi Ailesine Ait Özel ve Resmî Yazışmalar], adı altında Aliye Uzunlar ve Arzu Meral (2017) tarafından hazırlanmış ve yayımlanmıştır.

Belhî'nin manzumesini en çok kaleme aldığı mekânın başında ise Eyüp Sultan Nişancası'ndaki Şeyh Murâd-ı Buhârî Dergâhı gelmektedir. Nakşî-Müceddidî, aynı zamanda Melâmî tekkesi olan bu dergâhta, şairin babası Seyyid Süleymân-ı Belhî ile ağabeyi Abdulkâdir-i Belhî, şeyhlik görevinde bulunmuş ve burada uzun yıllar ikamet etmişlerdir. Bu dergâh tasavvufi sohbetlerin yanı sıra Belhî ailesini İran, Türkmenistan, Afganistan ve Hindistan'da bulunan dergâh ve medreselerle ilişki içerisinde tutmuş hatta Osmanlı Sultanı Abdülhamid Pan-İslamizm politikaları çerçevesinde bu dergâhlardan istifade etmiştir.

Aşağıda Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 1380 numaralı nüshada yer alan mesnevi ve kasidelerin yazılış tarihi, yeri tablo olarak gösterilmiş, devamında ise metnin transkripsiyon ve tercümesine yer verilmiştir.

2.1. Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 1380 Numaralı Mecmuada Yer Alan Mesnevi ve Kasidelerin Yazılış Tarihi ve Yeri Tablosu

Şiir Nu.	Yazılış Tarihi	Yazılış Yeri
Mesnevi 1	1343/1924	Göztepe Merdivenköyü Mimi Deresi'nde bulunan Ağaoğlu Köşkü
Mesnevi 2	1321/1903	Kadıköy'de bir mekân
Mesnevi 3	1307/1889	Eyüp Nişanca'daki Murâdiye Dergâhı
Mesnevi 4	1345/1926	Haydarpaşa Acıbadem'deki 6 numaralı köşk
Mesnevi 5	1343/1924	Göztepe Merdiven Köyü Mimi Deresi'nde bulunan Ağaoğlu Köşkü
Mesnevi 6	1300/1882	Eyüp Nişanca'daki Murâdiye Dergâhı
Mesnevi 7	1294/1876	Eyüp Nişanca'daki Murâdiye Dergâhı
Mesnevi 8	1314/1896	Kartal Yakacık köyü Vezir Çeşmesinde bulunan bir köşk
Mesnevi 9	1331/1912	Üsküdar Valide Bağı karşısında Veysipaşa sokağında bulunan bir köşk
Mesnevi 10	1322/1903	Kartal Yakacık köyü Vezir Çeşmesinde bulunan bir köşk

Mesnevi 11	1331/1912	Üsküdar Valide Bağı karşısında Veysipaşa sokağında bulunan bir köşk
Mesnevi 12	1324/1905	Kartal Soğanlık Köyü'nde bulunan Hünkâr Hâcesi Köşkü
Kaside 1	1302/1884	Eyüp Nişanca'daki Murâdiye Dergâhı
Kaside 2	1329/1910	Bağlarbaşı Nuhkuyusu Caddesi'nde bulunan bir ev
Kaside 3	1330/1911	Kuzguncuk Nakkaştepe'de Beylerbeyi Caddesi'nde bulunan bir ev
Kaside 4	1326/1907	Çamlıca Kısıklı caddesindeki Millet Bahçesi karşısında bulunan bir köşk
Kaside 5	1299/1881	Eyüp Nişanca'daki Murâdiye Dergâhı
Kaside 6	1301/1883	Eyüp Nişanca'daki Murâdiye Dergâhı

2.2. Mesnevi ve Kasidelerin Sonunda Yer Alan Kayıtlar¹³ ve Tercümesi

Mesnevi 1

Mecmû' -i ebyât -ı Âyîne -i Dil -i Burhân 52, Fî 2 Cemâziyelâhîr sene 1343 ve fî 29 Kânûn -ı Evvel sene 1924 yevmü' l -isneyn. İstanbul tâbi' i Ner -dübân Karyesinde Mû'min (mîmî) Deresinde Karamân Çiftliği ittişâlinde kâ'in Ağaoğlu köşkünde müste' ciren muķîm iken tanzîm kılınmıştır.

“Âyîne -i Dil -i Burhân' ın toplam beyit sayısı 52' dir. Cemâziyelahir (al -tınıcı) ayı sene h. 1343' te ve 29 Kânun -i Evvel (Ocak) ayı m. 1924 senesi Pazartesi günü. İstanbul tâbii Merdiven Köyü mimi deresinde bulunan Ağaoğlu köşkünde kiracı olarak ikamet ettiği zaman yazılmıştır”.

Mesnevi 2

16 Şevvâl sene 1321, 22 Kânûn -ı Evvel Rûmî 1903, Der -şebî se şenbe be -yek sâ' at çehâr -yek mânde in ebyât nüvişte şud, İstanbul tâbi' i Kağı Köyünde muķîm iken inşâd olunmuştur.

“Şevval (onuncu) ayının 16' sı sene h. 1321, Kânûn -i Evvel (Ocak) ayının 22' si sene m. 1903, Salı gecesinde saat 1' e 15 dakika kala bu beyitler

¹³ Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, nu:1380, 30^a -52^a ve 91^a -101^a.

yazılmıştır. İstanbul tâbii Kadıköy’de ikamet ettiği zaman yazılmış/okunmuştur”.

Mesnevi 3

10 Ramazân sene 1307, Eyüp Sulţan civarında Nişāncı Maħallesinde kâ’in Hānķāh-ı Murādiye’de muķim iken nazm edilmiştir.

“Ramazan (dokuzuncu) ayının 10’u sene h. 1307, Eyüp Sultan civarında Nişanca mahallesinde bulunan Murādiye dergahında ikamet ederken yazılmıştır”.

Mesnevi 4

Fî 9 Zilhiccetü’ş-şerife sene 1345 (İstanbul tâbi’i Hāydar Paşa’da Acıbadem’de kâ’in 6 numaralı köşkte müste’ciren muķim iken nazm edilmiştir) İn nā-tamām hikāye-i manzūme ki “Ahsenu’l-ķaşas” nām dāred ez evrāk-ı perişān ve müsveddehā-yı Hāzret-i Şā’ir ‘ale’l-‘acele cem’-āverī numūde derīn-cā ‘aleyhde nüvişte şud. Fî 15 Rebīyülevvel sene 1351 ve fî 18 Temmuz sene 1932 Düşenbe Heybeliada.

“Zilhicce (on ikinci) ayının 9’u sene h. 1345, İstanbul tâbii Haydarpaşa Acıbadem’de bulunan 6 numaralı köşkte kiracı olarak kaldığında yazılmıştır. Bu tamamlanmamış manzum hikâyenin adı “Ahsenu’l-kasas” olup Hazret-i şair’in evrāk-ı perişan ve müsveddelerinden alalacele toplanarak burada ayrı olarak yazılmıştır. Rebīyülevvel (üçüncü) ayının 15’i sene h. 1351 ve 18 Temmuz sene m. 1932 Pazartesi günü Heybeliada”.

Mesnevi 5

15 Cemāziyelevvel sene 1343/13 Kānūn-ı Evvel sene 1924 yevmü’l-isneyn, Merdiven Köyü civarında Mū’min (mīmī) deresinde Beylik Karamān Çiftliği ittişālinde kâ’in bir köşkte müste’ciren muķim iken nazm edilmiştir. (Mecmū’-i ebyāt-ı “El-Vāridātu’l Burhāniyye” 104).

“Cemāziyülevvel ayının 15’i sene h. 1343, Kānūn-ı Evvel (Ocak) ayının 13’i sene m. 1924 Pazartesi günü Merdiven Köyü civarında mimi deresi Beylik Karaman çiftliği bitişğinde bulunan köşkte kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır. (El-Vāridātu’l Burhāniyye adlı mesnevinin toplam beyit sayısı 104)”.

Mesnevi 6

1300 târiħinde Eyüp Sulţan civarında Hānķāh-ı Murādiye’de muķim iken inşād olunmuştur. İbn-i Hū’āce Kellānī Seyyid Süleymān hāzretleriniñ vaţan-i me’lūfleri olan Belķ tâbi’i Hānķāh-ı Çāl Karyesinden târiħ-i hicretleri: 1269. İnan ve Anadolu tārīķıyla İstanbul’a ķadar müddet-i seyāhatları doķuz sene devām etmiştir. Ma’iyyet-i reşādet-penāhilerinde on dört

nüfusdan mürekkebe olan ve 'iyâli ile beraber üç yüzü mütecâviz havâş-ı müride ve müridânı var idi. Eben 'an-cedd 'umüm kabâ'il ve 'aşâ'ir ve aqvâm-ı Katakâniye ve Kunduz ve Bedahşânî'nin pîr-i rûşen-zamîrî idi. Afganistânî'nin istilasından evvel Bedahşân hükümdarı Muhammed Sa'id Han, Kunduz hükümdarı Atalık Gâzî Murâd Han'dır.

"H. 1300 yılında Eyüp Sultan civarında bulunan Murâdiye Dergâhında bulunduğu zaman yazılmıştır. Hâce Kellânî'nin oğlu Seyyid Süleymân hazretleri asıl vatanları olan Belh'e tâbi Hânkâh-ı Çal köyünden hicret ettikleri tarih h. 1269'dur. İran ve Anadolu üzerinden İstanbul'a kadar olan yolculuğu dokuz sene sürmüştür. Bu doğru yol yolculuğunda kendisiyle beraber bulunan 14 aile ferdi ile beraber üç yüzü aşkın has mürit ve mürideleri vardı. Babadan dededen bütün kabile ve aşiretler ile Kataganiye, Kunduz ve Bedahşân'ın aydın gönüllü pirleri vardı. Afganistan'ın istilasından önce Bedahşân hükümdarı Muhammed Sa'id Han, Kunduz hükümdarı ise Atalık Gazi Murad Han'dır".

Mesnevi 7

Ğurre-i şehri Şevvâlu'l-Mükerrrem 1294, Eyüp Sultân civârında Hânkâh-ı Murâdiye-i Nakşbendiye'de muķim iken nazm kılınmıştır. Mecmû'-i ebyât 63.

"Şevval (onuncu) ayının birinci günü sene h. 1294'te Eyüp Sultan civarında bulunan Murâdiye Dergâhında bulunduğu zamanda yazılmıştır. Toplam beyit sayısı 63".

Mesnevi 8

Mecmû'-i ebyât 14. Der-eşref-i sâ'at be-itmâm resîd ve be hüsn-i hitâm encâmîd. Fî 27 Rebiyyülâhîr sene 1314. İstanbul tâbi'i Kartal Kazâsında Yakacık Karyesinde Vezîr Çeşmesi karşusunda bağ içinde kâ'in bir köşkte müste'ciren muķim iken Eyüp Sultân civârında Nişancı Maħallesinde 48 numaralı Hânkâh-ı Murâdiye'de biraderleri Seyyid Abdülkâdir ve Seyyid Behâulhak vâlideyn-i Belhî hâzerâtının nezdlerinde müsâfir iken nazm olunmuştur.

"Toplam beyit sayısı 14. En uygun saatte tamamlandı ve hayırlısıyla son buldu. Rebiyyülâhîr (dördüncü) ayının 27'si sene h. 1314'te İstanbul tâbii Kartal Kazasında Yakacık köyünde Vezir Çeşmesi karşısında bağ içinde bulunan bir köşkte kiracı olarak bulunduğu zaman Eyüp Sultan civarında Nişancı mahallesinden 48 numaralı Murâdiye Dergâhında kardeşi Seyyid Abdülkadir ve Seyyid Behâulhak'ın anne-babalarının yanına misafir olarak gittiğinde yazılmıştır".

Mesnevi 9

Fî 15 Şa'bân 1331, İstanbul tâbi'i Üsküdar'da Validebağrı karşusunda Veysipaşa sokağında kā'in bir köşkte müste'ciren muķim iken tanzim kılınmıştır. Der-ħaķķ-ı ħ'āceğān ve işānān-ı Ĥānķāh-ı Çāl-ı Ķundüz güfte şude est ve in ħ'işānān-ı memleket der-ħin-ı nazm der-ħayāt bñdend ve ħatt-ı ānān pīş ez-in be-dest-i Ĥazret-i Seyyid-i Belĥ reside bñd.

“Şa'bān (sekizinci) ayının 15'nde sene h. 1331 yılı İstanbul tâbiî Üsküdar'da Validebağrı karşısında Veysipaşa sokağında bulunan bir köşkte kiracı olarak kaldığı zamanda yazılmıştır. Kunduz'un Çal Hānķāhı'nın Hāceler ve İşānlari hakkında yazılmıştır ve bu memleketteki akrabalar bu beyitlerin yazıldığı zaman hayattaydılar ve onları yazıları bundan önce Hz. Seyyid-i Belhî'ye ulaştırmıştı”.

Mesnevi 10

Fî 10 Şa'bân 1322 ve 16 Eylül Rümî 1903 Çehārşenbe, Yaķacak Ķaryesinde Vezir Çeşmesinde Ayazma'ya gidecek yol üzerinde kā'in bir köşkte müste'ciren muķim iken tanzim kılınmıştır. Mecmū'-i ebyāt 48.

“Şa'bān (sekizinci) ayının 10'u sene h. 1322 ve 16 Eylül m. 1903 Çarşamba günü, Yakacak köyünde Vezir Çeşmesinde Ayazma'ya giden yol üzerinde bulunan bir köşkte kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır. Toplam beyit sayısı 48”.

Mesnevi 11

Fî 25 Zil-ķa'de 1331 ve fî Teşrin-i Evvel Rümî 1912, Üsküdar'da Topĥanelioğlundu Koşu yolunda Validebağrı Serayı karşusunda Veysipaşa sokağında kā'in bağlı ve mā-şadaķlı aşu boyalı bir köşkte müste'ciren muķim iken tanzim kılınmıştır. Mecmū'-i ebyāt 78.

“Zilkade (on birinci) ayının 25'i sene h. 1331 ve Teşrin-i Evvel (Ekim) ayı sene m. 1912, Üsküdar Tophanelioğlu Koşu yolunda Validebağrı serayı karşında Veysipaşa sakağında bulunan bağlı ve denildiği gibi aşu boyalı bir köşkte kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır. Toplam beyit sayısı 78”.

Mesnevi 12

Fî 27 Receb 1324, İstanbul tâbi'i Ķartal Ķazāsı Köylerinden Şoğanlık Ķaryesinde kā'in üç Ĥñnķār Ĥ'ācesi köşkinde müste'ciren muķim iken tanzim kılınmıştır. Mecmū'-i ebyāt-i Şerĥ-i Ahvāl 153.

“Receb (yedinci) ayın 27'si sene h. 1324, İstanbul tâbiî Kartal Kazası köylerinden Şoğanlık köyünde bulunan Hñnķār Hoca'sı köşkinde kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır. Şerh-i Ahval adlı mesnevinin toplam beyit sayısı 153'tir”.

Kaside 1

Fî Rebîyülevvel sene 1302, Eyüp Sultân civârında Hânķāh-ı Murâdiye’de muķim iken inşād kılınmışdır.

“Rebiyülevvel (üçüncü) ayı sene h. 1302 de Eyüp Sultan civarında Murâdiye Dergâhında kaldığı zaman yazılmıştır”.

Kaside 2

Fî 9 Zilhiccetü’l-şerife sene 1329, İstanbul tâbi’i Üsküdar’da Bağlarbaşı’nda Nûh Kuyusu Caddesinde kâ’in bir hânede müste’ciren sâkin iken nazm edilmişdir.

“Zilhicce (on ikinci) ayının 9’u sene h. 1329 da İstanbul tâbii Üsküdar’da Bağlarbaşı Nuh Kuyusu Caddesinde bulunan bir evde kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır”.

Kaside 3

Fî ğurre-i Muħarrem sene 1330, İstanbul tâbi’i Kuzguncuk’da Nakkaştepesinde Beylerbeyi Caddesinde Mekteb karşıusunda kâ’in bir hânede müste’ciren sâkin iken inşād kılınmışdır.

“Muharrem (birinci) ayının birinci günü sene h. 1330 da İstanbul tâbii Kuzguncuk’ta Nakkaş tepesinde Beylerbeyi Caddesinde okul karşısında bulunan bir evde kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır”.

Kaside 4

Fî 25 Cemâziyelâhîr 1326 ve fî 11 Temmuz Rümî 1907 yevmü’l-cum’a, İstanbul tâbi’i Çamlıca’da Kısıklı Caddesinde Şarı Kaya’da Millet Bağçesi karşısında kâ’in bir köşkte müste’ciren sâkin iken nazm edilmişdir.

“Cemâziyülâhîr (altıncı) ayının 25’i sene h. 1326 ve 11 Temmuz m. 1907 de Cuma günü İstanbul tâbii Çamlıca’da Kısıklı caddesinde Sarı Kaya’da Millet Bahçesi karşısında bulunan bir köşkte kiracı olarak kaldığı zaman yazılmıştır”.

Kaside 5

Fî Cemâziyelâhîr 1299, İstanbul tâbi’i Eyüp Sultân’da Nişancı ‘Atîķ Mustafâ Paşa Maħallesinde Hânķāh-ı Murâdiye’de muķim iken tanzîm kılınmışdır.

“Cemâziyülâhîr (altıncı) ayı sene h. 1299 da İstanbul tâbii Eyüp Sultan’da Nişancı Atik Mustafa Paşa Mahallesinde Murâdiye Dergâhında kaldığı zaman yazılmıştır”.

Kaside 6

Fî âhîr-i Rebiyülâhîr sene 1301, Hânkâh-ı Murâdiye'de muķim iken nazm olunmuşdur.

“Rebiyülahir (dördüncü) ayının sonunda sene h. 1301 de Murâdiye Dergâhında kaldığı zaman yazılmıştır”.

Değerlendirme ve Sonuç

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşayan Muhammed Burhâneddîn-i Belhî, Afganistan'ın önemli ailelerinden gelmekte olup, hayatını şiir ve hat sanatına vakfeden, güçlü ve usta kalemıyla yazdığı Farsça ve Türkçe şiirlerle adını tarihe nakşetmiş bir şahsiyettir.

Giriş kısmında bahsedilen Afgan Türkistan'ında, Anadolu topraklarına yapılan göç hikayesi ve bu göçler sebebiyle meydana gelen ilimi ve kültürel etkileşim eserlerinin içeriğinde kendini göstermiş ve günümüze yansımaları zaman ve mekân bağlamında geniş ölçüde kendini göstermiştir.

Hasılı dönemin şairlerinden farklı olarak şiirlerinin sonunda beyit sayısı, yazılış tarihi, yeri ve kimin hakkında yazıldığı konusunda sayfa sonu ve kenarlarında düştüğü kayıtlara yer verilmesi dönemin sosyal, kültürel ve edebi yapısı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Bu ipuçları İstanbul'un kimi edebî mekânlarında sayılan sokaklarını ve köşklarini günümüze taşıması açısından da önem arz eder. Belhî'nin aile büyükleri, çevresi ve ikamet ettikleri eski İstanbul'un mahalle, sokak ve köşkları ile samimi oldukları kişiler hakkında da ayrıca çeşitli bilgiler vermesi bu kayıtların biyografik malumat ve kültür tarihi açısından da önemlidir.

Kaynakça

Azamat, Nihat (1988). “Abdülkâdir-i Belhî”. *DİA*. 1: 231-232. İstanbul: TDV Yayınları.

Burhâneddîn Belhî. *Nakaratlı Manzûmât ve Şarkıyât*. Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar. No:1370.

Burhâneddîn Belhî. *Defter-i Mesneviyât*. Süleymaniye Kütüphanesi. Yazma Bağışlar. No:1374.

Burhâneddîn Belhî. *Gazeller*. Süleymaniye Kütüphanesi. Yazma Bağışlar. No:1368 ve 1379.

Burhâneddîn Belhî. *Mecmûa*. Süleymaniye Kütüphanesi. Yazma Bağışlar. No:1380.

Burhâneddîn Belhî (2016). *Münâcât*. (Haz. Yüce Gümüş). (Çev. Yusuf Öztürk ve Zeynep Yücel). İstanbul: Tasavvuf ve Musiki Araştırma Derneği Yayını.

- Burhâneddîn Belhî (2017). *Defter-i Kuyûdât*. [Belhi Ailesine Ait Özel ve Resmi Yazışmalar]. (Haz. Aliye Uzunlar ve Arzu Meral). İstanbul: Revak Kitabevi.
- Evli, Kasım (2014). *Muhammed Burhâneddîn-i Belhî ve Farsça Divan'ı (Tenkitli Metin)*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1970). *Son Hattatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1999). *Son Asır Türk Şâirleri (Kemâlüş-Şuarâ)*. (Haz. Müjgân Cunbur). 1. cilt. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kahraman, Bahattin (2012). *Burhân-ı Belhî ve Türkçe Divân'ı*. Konya: Kömen Yayınları.
- Osmanzâde Hüseyin Vassâf (2006). *Sefîne-i Evliyâ*. 2. cilt. (Haz. Mehmet Akkuş- Ali Yılmaz). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Öz, Yusuf (2002a). "Afgan Türkistan Muhacirlerinden Süleyman Belhî Ailesi ve Defter-i Kuyûdât Fihristi". *Bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 23: 158-171.
- Öz, Yusuf (2002b). "Süleymân Belhî Ailesi ve Son Mevlevî Postnişinleri ile Mektuplaşmaları". *X. Milli Mevlâna Kongresi Tebliğler*, 1. cilt. Konya: SÜ Basımevi, 149-161.
- Öz, Yusuf (2006). "Burhâneddîn Belhî ve Türkçe Mektupları". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*: 15.
- Özkan, Mehmet Ali (2016). *Muhammed Burhâneddîn-i Belhî'nin Farsça Rubaileri (İnceleme Metin-Çeviri)*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SEYYİD'İN MANZUM MENÂSİK-İ HACCI VE MENÂZİLNÂMESİ İLE NEŞREDİL- MİŞ MENAZİLNÂMELER ARASINDA MENZİLLER BAKIMINDAN BİR MUKAYESE ÇALIŞMASI

Poetic Hadj Missions and Pilgrimage of Seyyid and A Comparison Study
Between Some Published Pilgrimages In Terms of Ranges

Kadri Hüsnü YILMAZ*

ÖZET

Toplumların sosyal hayatının hemen her unsuru, her türlü faaliyeti edebî ürünlerin birer malzemesidir. Temelinde yolculuk olan ve gezilip görülen yerlerin anlatıldığı eserlerin oluşturduğu bir edebî tür olan seyahatnâmelerin belki de bir alt türü sayılabilecek ürünü de hac yolculuğundaki izlenimlerin anlatıldığı eserlerdir. Bu tip eserler, haccın gerekleri ve yasaklarını anlatan menâsikler ve hac yolculuğunda konaklanan yerlerle ilgili coğrafi, yiyecek içecek durumu ve mesafe bilgileri veren menâzıl nâmeler olmak üzere ikiye ayrılır. Kimi yazarlar bu iki kısımdan birini kaleme alırken kimi yazarlar her iki kısma da eserlerine yer verirler. Seyyid'in eseri de menâsik ve menâzil olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Eserin metni, Berlin Milli Kütüphanesi ve Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi'nde bulunan iki yazma nüsha üzerinden oluşturulmuştur. Menâsik bölümünde, haccın gerekleri, haccı eda etmenin şartları, ihrama nasıl girileceği haccın farzları, vacipleri, terk edilmemesi gereken sünnetler, haccı bozan unsurlar, mekruhlar, haram olan şeyler, gibi birçok konuda toplam on altı başlık altında bilgiler verilmektedir. Menâzil bölümünde ise, İstanbul'dan Şam'a kadar olan yerlerin sadece isimleri verilirken Şam'dan Medine'ye kadar konaklanan menzillerin coğrafi şartları, yiyecek içecek durumları ve aralarındaki mesafelere de yer verilmiştir. Seyyid'in eserin bazı yerlerinde içinde bulunduğu ruhsal durumdan bahsettiği, bazen de rüşvet ve adaletsizlik gibi toplumsal konularda da eleştirilerde bulunduğu görülmektedir. Çalışmada son olarak hac menâzıl nâmeleri arasındaki ortaklıklar ve farklıklar gösterilmeye çalışılmış, aynı yolu takip eden ve hem su durumu hem de mesafe bilgileri veren Sulhî, Seyyid ve Cûdî'nin menâzıl nâmeleri bu yönleriyle bir tabloda gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Menâsik, menâzıl nâme, hac seyahatnamesi, Seyyid, Karşılaştırma.

* Dr. Öğr. Üyesi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Nevşehir. E-posta: kyilmaz84@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-2117-6633.

ABSTRACT

Almost every element of social life of societies and all kinds of activities are materials of literary products. It is a literary genre consisting of works that are based on travel and where the places to be visited are described perhaps the product, which can be considered as a subspecies, are the works in which the impressions of the pilgrimage journey are explained. These types of works are divided into hadj missions describing the requirements and prohibitions of pilgrimage and pilgrimages that provide geographical, food and beverage status and distance information about the places to stay on the pilgrimage journey. While some writers write one of these two parts, some authors place their works on both parts. The work of Sayyid also consists of two parts, namely hadj missions and pilgrimage. The text of the work is based on two manuscripts in the Berlin National Library and the Library of Religious Affairs. In the hadj mission section, information is given under sixteen titles in various subjects such as the requirements of the pilgrimage, the conditions of the pilgrimage, how to enter the pilgrimage, the pilgrims of the pilgrimage, the wajibs, the sunnahs that should not be abandoned, the pilgrimage elements, the makruhs, the things that are forbidden. In the pilgrimage section, while only the names of the places from Istanbul to Damascus are given, the geographical conditions of the ranges, the conditions for foods-drinks and the distances between them are also included from Damascus to Madinah. It is seen that Sayyid talked about the mental situation in some parts of the book, and sometimes made criticisms on social issues such as bribery and injustice. In the study, the partnerships and differences between the pilgrimage ranks were tried to be shown, and the pilgrimage journeys of Sulhî, Seyyid and Cûdî, who follow the same path and provide both water status and distance information, are shown in a table with these aspects.

Key Words: Hadj mission, pilgrimage, hadj travelbook, Seyyid, comparison.

Giriş

Arapça “gitmek, yönelmek” anlamlarına gelen hac kelimesi; terim olarak, Mekke’de bulunan Kâbe’yi ve civarındaki kutsal yerleri belirli vakitte, usulüne göre ziyaret etmek ve yapılması gereken şartları yerine getirmek suretiyle tamamlanan ibadet demektir (Paçacı, 2010: 210). Yavuz Sultan Selim döneminde 923/1517’de Mısır’ın fethedilmesinden sonra Osmanlı Devleti Hicaz’ın yönetimini de devralmış, böylelikle hac organizasyonunun da sorumluluğunu yüklenmiştir (Yalçın, 2007: 122). Osmanlı Devleti’nde hac vazifesinin her yıl düzenli ve güvenli bir şekilde yerine getirilebilmesi için padişahların denetim ve gözetimi altında hac organizasyonları gerçekleştirilmiş, Devlet tarafından îâşesi ve askerî koruması temin edilen kervanların kullanması için menziller ve güzergâhlar düzenlenmiştir. Osmanlı hac menzillerinin daha çok Kahire-Mekke ya da İstanbul-

Şam-Mekke güzergâhlarını takip ettiği bilinmektedir (Ersoy, 2007: 32; Doğan, 2013: 128-129).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yollar, Anadolu ve Rumeli'de genel olarak sağ kol, orta kol ve sol kol olmak üzere üç ana güzergâh ile bunlara bağlı tâli yollardan meydana gelmekteydi. Bu ana yollardan Anadolu sağ kol güzergâhı, Üsküdar-Eskişehir-Akşehir-Konya-Adana-Antakya yolu ile Halep'e kadar uzanmaktaydı. Diğer taraftan Antakya'dan ayrılan bir yol, Şam'a kadar gitmekte ve Şam'dan ise biri Mekke'ye, diğeri ise Kudüs'e olmak üzere iki yol ayrılmaktaydı. Üsküdar ile Halep arasında 247 saatlik bir mesafe vardı (Armağan, 2000: 73). Anadolu, Rumeli ve diğer yerlerden gelen hacı adayları, kervanın hareketine kadar Şam'da toplanırlar, Şam'a kadar at, katır ve eşekle, Şam'dan itibaren develerle yol alırlardı. Şam'dan hareket edecek kervana çoğu zaman Şam valisi emîrül-hacc tayin olunurdu. Onun yönetimindeki kervan, önceden belirlenen bir tarihte Şam'dan sonraki ilk menzil olan Kubbetü'l-hacc'a doğru yola çıkar ve oradan Müzeyrib'e geçerdi. Kervan, Müzeyrib'den sonra Mafrak, Ayn-ı Zarka, Ma'an, Eşmeler (Darü'l-Hacc), Tebük yolu ile Medayin-i Salih ve onun güneyindeki Ūla'ya gelir ve orada bizzat Mekke emiri veya gönderdiği vekil tarafından karşılanırdı (Armağan, 2000: 79). İstanbul'dan Şam yolu ile Medine ve Mekke'ye giden hac yolu üzerinde, hacıların ve diğer yolcuların ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve daha rahat bir şekilde yolculuk etmelerini sağlayabilmek için gerek Osmanlılar ve gerekse daha önceki dönemlerde cami ve mescitler, kervansaraylar, hanlar, hamamlar, imaretler ve köprüler yapılarak vakıflar tahsis edilmiş ve yollarda güvenliği sağlayabilmek için belirli noktalarda derbentler tesis edilmiştir. Ayrıca, uzun hac yolculuğunda hacı kabilelerinin su ihtiyaçlarını karşılayabilmek için ise kuyular ve birke denilen su havuzları oluşturulmuştur. Bedevilerin hacı kabile ve kervanlarına tecavüz ve saldırılarını önlemek için de her yıl surreler gönderilmiştir (Armağan, 2000: 99).

Osmanlı toplumuna mensup sanatçılar da resmî veya özel kervanlara katılarak hac görevlerini yerine getirmek için hareket noktalarından Mekke'ye varıncaya kadar geçtikleri yerleşim yerlerini, buralar hakkında topladıkları bilgileri, sekiz aydan fazla süren yolculukta başlarından geçenleri, hac görevini yerine getirmek için yaptıkları ibadetleri anlatan eserler kaleme almışlardır. Bu eserler İstanbul'dan Mekke'ye uzanan çok geniş bir coğrafya hakkında doğrudan bilgiler verirler (Coşkun, 2002: 3). Hac seyahatnâmesi/menâzilnâmesi/menâsiki şeklinde isimlendirilen bu eserlerin çoğu hac kervanlarının güzergâhı (menâzil) ve haccın edası (menâsik) konusunda insanları bilgilendirme amacıyla yazılmıştır. Hac ibadetini konu

alan metinler genel olarak “menâzil-i hac” ve “menâsik-i hac” adı altında iki gruba ayrılmıştır. Menâzil-i hac türündeki hac seyahatnâmelerinde gidilen konaklardan bahsedilir, menâsik-i hac eserlerinde ise haccın şartları konu edilir (Yaran, 1996: 412). Osmanlı hac seyahatnâmelerinin ilk örneği olarak Ahmed Fakîh’in (ö. 1221?) *Kitâbü Evsâf-ı Mesâcid-i Şerîfe* isimli eseri kabul edilmektedir. Fevrî’nin de (ö. 1571) Âşık Çelebi’ye (ö.1572) yazdığı bir mektupta hac yolculuğundaki izlenimlerini aktardığı bilinmektedir. Nâbî’nin (ö. 1712) mensur olarak kaleme aldığı *Tuhfetü’l-Harameyn*’i edebî kıymeti bakımından bu literatürün en önemli örneklerinden biridir. Sulhî (ö. 1697’den önce), Bahrî (ö. ?) gibi şairler hac kervanlarının güzergâhını manzum olarak tanıtırken Abdurrahman Hibrî (ö. 1087/1676), Kadrî (ö. ?) ve Mehmed Edîb (ö. 1807’den önce) de mensur tarzdaki eserlerinde haccın edası hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedir (Coşkun, 2007: 20). Bu eserlerin yanında son yıllarda Nâtık’ın (ö. 1717) *Tuhfe-i Nâtık*’ı (Aksoyak, 2020), Servet (Donuk, 2017a) (16. yy?) *Cûdî* (Koyuncu, 2017) (ö. 1756’dan sonra), Sulhî (Donuk, 2017b) (ö. 1659) ve Seyyid’in (Donuk, 2019a; 2019b) (ö. 1706) hac menâzilnâmeleri/menâsikleri yayımlanmıştır.

Bu çalışmada, Seyyid’in menâsik ve menâzil olmak üzere iki bölümden oluşan eserinin Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi (DİB) 1237 numarada kayıtlı nüsha ile Berlin Milli Kütüphanesi, Türkçe yazmaları, ms. or. oct. 1602 künyeli nüsha üzerinden karşılaştırmalı metni ortaya konmuş, daha önce neşredilmiş olan hac menâzilnâmeleri de menziller bakımından karşılaştırmaya tâbi tutulmuştur. Bu çalışmaya, ilk olarak metnin başında “*Hazâ Nazm-ı Menâsik-i Seyyidî*” ifadesi bulunan DİB 1237 numarada kayıtlı nüsha üzerinden başlandı. Metnin yazılış tarihiyle uyuşan (1110/1699) Seyyidî mahlaslı bu tarz bir eser kaleme alan birine rastlanmadı. Sonrasında yapılan menâsik/menâzil literatürü taramasında Donuk’un (2019a) Berlin ms. or. oct. 1602 nüshasından hareketle eserin menâzil bölümünü yayımladığı ancak, yapılan karşılaştırmada iki nüshanın birbirinin eksiklerini tamamladığı görüldü (Donuk ile de bu durum istisare edildi). Bu çalışmanın farkı, menâsik ve menâzil bölümlerini iki nüsha üzerinden oluşturulan karşılaştırmalı metnini bir arada bulundurması, müellifin yolculuk sırasındaki duygusal durumlarına yer vermesi ile menâzil literatüründeki neşredilmiş diğer örnekler arasında kapsamlı bir karşılaştırmaya yer veriyor olmasıdır.

1. Seyyid ve Menâsik-i Haccı

Müellif, mahlasını eserinin menâsik bölümünde beş yerde Seyyidî (DİB: 3a, 7a, 7b, 10a, 12b; Berlin: 15b, 18a, 19b, 20a, 21b) üç yerde de Sey-

yid (DİB: 1b, 3a, 8b, 9a Berlin: 14b, 15b, 19a, 19b) şeklinde zikretmektedir. Menâzil bölümünde ise üç yerde Seyyidî (DİB: 22a, 23b, 25b Berlin: 13a, 29a, 30a), üç yerde de Seyyid (DİB: 13a, 17b, 22a Berlin: 22a, 25a, 28a) olarak zikretmektedir. Ayrıca Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB) Kütüphanesi'nde bulunan yazmanın başında "Hâzâ Menâsik-i Seyyidî" ifadesi bulunmaktadır. Donuk, Seyyidî mahlasındaki "-i"nin nida ifadesi olarak kullanıldığını, müellifin mahlasının Seyyid olması gerektiğini Seyyid mahlaslı diğer kişilerle yaptığı karşılaştırmada titizlikle ortaya koymaktadır (Donuk 2019: 129-130). Bu durumda eserin müellifi, Bursa Enarlı Zaviyesi Şeyhi Seyyid Mehmed Emin Efendi'dir. Seyyid, eserin menâzil kısmında ne zaman yola çıktığı, ailesi ve doğum yeriyle ilgili bazı bilgiler vermektedir. İlk beyitte hac yolculuğunun 1110/1699 yılına tesadüf ettiğini söyleyen Seyyid, ikinci beyitte iki çocuğunu evde bıraktığını -muhtemelen- bir kardeşin diğer kardeşe eğitim verdiğini, bazen de ona kızdığını söylemektedir.

Bin yüz on târîhine oldı müsâdif 'azm-i hacc
Hak Teâlâ virdi kudret olamaz takdîre lecc

İki yavrum kodum evde biri okur okudur
Ol biri okur ol anı gâhî gâhî kakıdur (1-2. beyitler)

Seyyid menâzilnâmenin onuncu beytinde vatanının Ereğli, on dokuzuncu beyitte, doğum yerinin Çifethan'a altı saat mesafedeki Yenihan olduğunu söylemektedir.

İlgın u Ladik'le Konya İsmil ü Karabıñar
Mavtınım şehri Ereğli andadur 'Âlibıñar (10. beyit)

Gel merâma maskat-ı re'sim olandır Yenihân
Altı sâ'atdır oradan tag içinde Çiftehân (19. beyit)

Biyografik kaynaklarda hakkında verilen bilgilerde, Beliğ'e göre Konya'nın bir köyünde (Donuk, 2016: 35), Mehmed Fahreddin'e göre Konya'nın bozkır kasabasında doğmuştur (1332: 110b). Zengin bir kişi olan babası Hacı Mustafa Ağa'nın isteğiyle ticaretle uğraşmış, rüyasında bir şeyh görmesi üzerine ticareti bırakıp seyahat etmeye başlamıştır. Rüyasında gördüğü kişinin Lofça'da karşılaştığı Halvetî şeyhi Şeyh Ali olduğunu anlayınca onun müridi olmuştur. Şeyh Ali'den icazet aldıktan sonra Ahmed Paşa Zaviyesi şeyhi olmuştur. 1091/1680 yılında Bursa'da Enarlı mahallesinde Enarlı Zaviyesi'ni kurup ilk postnişini olmuştur (Ekinci, 2018: 2715). Yirmi yıl

bu görevde bulunduktan sonra 13 Şaban 1118/20 Kasım 1706 tarihinde seksen yaşında vefat etmiştir (Donuk, 2016: 35).¹

2. Eserin Yazılış Tarihi

Seyyid, eserin menâzil bölümünün ilk beytinde hac yolculuğunun 1110/1699 tarihinde tesadüf ettiğini belirtmektedir.

Biñ yüz on târîhine oldı müsâdif ‘azm-i hac
Hak Te‘âlâ virdi kudret olamaz takdîre lec

Son beyitte ise, eseri 1110/1699 tarihinde yazdığını hem yazıyla hem de ebced hesabına göre yâ (10), gayn (1000) ve kâf (100) olmak üzere toplamda 1110/1699’da hac yolculuğuna çıktığını söylemektedir.

Bunuñ târîhi yüz ondur işâret yâ vü gayn ü kâf
Hulûsa ülfet eyler tâ ola bu kâsî kalbiñ sâf

Esere ait her iki nüshanın da sonunda istinsah tarihlerine dair bilgiler bulunmaktadır. Berlin ms. or. oct. 1602 künyeli nüshanın sonunda,

Temmetü’l-menâsik tahrîren fi 24 şevvâl sene 1121

DİB 1237 künyeli nüshanın sonunda ise, Halil isimli müstensihin kaleminden çıktığı anlaşılan bir beyit bulunmaktadır.

Okuyanun fasîh olsun lisânı

Yazanın rûhına subhü’l-mesânî sene 1122 ‘amel Halîl

Buna göre, eldeki nüshaların müellifin hac yolculuğuna başladığı tarihten 11-12 yıl sonra istinsah edildiği ortaya çıkmaktadır.

3. Eserin Bulunduğu Yazmalar

1. Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi², 1237 numarada kayıtlı yazma 34 varaktan oluşmaktadır. 1b yaprağında “Hâzâ Menâsik-i Seyyidî” başlığıyla başlayan eserin 12b yaprağına kadar olan kısmında menâsik bölümü bulunmaktadır. Aynı yaprağın yarısından itibaren besmeleyle başlayan menâzil bölümü 25b yaprağında son bulmaktadır. Sonrasında, Seyyidî’ye ait olmak üzere 26b-29a yaprakları arasında “Hâzâ Nazm-ı Peygamberân Aleyhimü’s-selâm” başlığı altında manzum peygamberler vasfı, 29a-30a arasında “Nazm-ı Çihâr Yâr”, 30a’da “Beyt-i Nazm-ı İmâm-ı A‘zâm Hazretleri” başlığı altında altı beyitlik manzum parça bulunmaktadır. 30b-35a yaprakları arasında Şevki’ye ait “Nazm-ı Ravza-i Mutahhara ve Nazm-ı Mekke-i Mükerrerme başlıkları altında manzum parçalar bulunmaktadır.

¹ Seyyid Mehmed Efendi’nin hayatı hakkındaki bilgiler verilirken Donuk (2019a) büyük ölçüde yol gösterici olmuştur.

² Buradan sonra bu nüsha D kısaltmasıyla yer alacaktır.

Eserin 1b varağı altın yaldızlı mihrabiyeli, metnin etrafı 1b ve 2a varağında altın yaldızlı bordürlü, çift siyah ve tek kırmızı cetvelle çerçevelenmiş, diğer varaklarda metnin etrafı kırmızı cetvelle çerçevelenmiş, konu başlıkları ve cümle sonu noktaları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Nüşanın 11a yaprağında Muhammed bin el-Hâcc Muhammed adında 1123/1711 tarihli bir vakıf mührü bulunmaktadır. Eserin şirazesı dağılmış, bazı varaklar birbirinden ayrılmış, bazı varaklara kâğıt yapıştırmak suretiyle tamir görmüş, bazı varakları su almış ve lekeler oluşmuş ve bazı varaklarda mürekkep dağılmış ve yazıya zarar vermiştir. Eserin sonunda; Halil isimli müstensihe ait 1122/1710 yılında yazıldığına dair aşağıdaki beyit bulunmaktadır.

Okuyanuñ fasîh olsun lisânı

Yazanuñ rûhına subhü'l-mesânî sene 1122/1710 'amel Halil

2. Berlin Milli Kütüphanesi³, Türkçe yazmaları, ms. or. oct. 1602 numarada kayıtlı yazmada; Mehmed Ebülfazl-ı Sancarî'ye ait mensur Menâkıb-ı Mekke (1b-14a), Seyyid'e ait Manzum Menâsiknâme (14b-21b) ve Manzum Menâzilnâme (21b-30b), Sâni'nin Ahlâk-ı Resûlullâh Manzumesi (31b-37b), hat sanatıyla yazılmış yazılar (38a, 42a); Livaü'l-hamd (40a), Zülfikâr (41b), Mescid-i Aksa (40b-41a), hac mekânları (42b-44a), Hz. Peygamber'in kadem-i şerifleri (44b-45a) ve Kâbe'nin (45b-46a) estetik değer taşıyan çizimleri; dört halifenin hilyelerinin işlendiği gerçekçi bir gül motifi (47a); Hz. Muhammed'in soy ağacı (47b-48a), esmaü'l-hüsna ve esmaü'n-nebinin üzerine yazıldığı gül tasviri (48b), dinî içerikli tablo ve çizimler (49a-53a) ve Seyyid'e ait tasavvufî içerikli 13 beyit (52b-53a) bulunmaktadır. 54 varaktan oluşan yazma, yekşah tekniğiyle yapılmış, üstten ayırma, salbekli, tığlı Rûmî şemseli, zencirekli, miklepli, taba renk meşin ciltlidir. *Menâkıb-ı Mekke*, *Menâsiknâme*, *Ahlâk-ı Resûlullâh*'ta serlevha çizilmiştir. Bunların ilk ikisi mülevven ve müzehheptir. Tüm varaklar çift kuzulu cetvellidir. Sayfalarda takibe kaydı mevcuttur. Âharlı, açık krem renk kâğıdı vardır. Harekeli, okunaklı bir nesih hat ile yazılmıştır. Yazmanın müstensihi belli değildir. Ancak özellikle Arapça ve Farsça kökenli kelimelerde harekelerin yanlış konulması, Farsça terkip -i'sinin yazımında bir standardın olmaması, pek çok mısradaki metin tamirine ihtiyaç duyulması müstensihin kültür seviyesinin düşük olduğu izlenimi vermektedir. Menâzilnâmenin sonunda 24 Şevvâl 1121/26 Aralık 1709, tasavvufî beyitlerin bitiminde ise 1119/1707/8 tarihli istinsah kayıtları vardır. Buna göre yazma 18. yüzyıla aittir. Nüşada yer alan hat ve resimler sanatsal açıdan

³ Buradan sonra bu nüsha B kısaltmasıyla yer alacaktır.

kıymet taşımaktadır. Yazma, fiziksel bakımdan düzgün kondisyondadır (Donuk, 2019: 128).

4. Eserin Şekil ve İçerik Özellikleri

4.1. Şekil Özellikleri

İki bölümden oluşan eserin şekil hususiyetlerini ayrı ayrı değerlendirmek gerekir. Hacda yerine getirilmesi gereken şartlar ile yasakların anlaşıldığı toplam on altı başlık altında bilgiler verilen ilk bölüm menâsik kısmıdır. Bu kısımda, en azı iki beyitlik (Fi Beyân-ı Şerâitü'l-Hac, Fi Beyân-ı Şerâit-i Sıhhatü'l-Edâ), en uzun on altı beyitlik (Fi Beyân-ı Mâ-yahrumu 'Ale'l-muhrim), bir de mensur bölüm (Fi Beyâni'l-İhrâm) bulunmaktadır. Mensur bölüm dışında kalan on beş başlıkta ise üç farklı vezin kullanılmıştır. Müellif, “Fi Beyân-ı Melâzime Minhü'l-Tasadduk” başlığı altında Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün, “Fi Beyân-ı Ahkâm-ı Fevti'l-Hacc” başlığı altında Mefâ'ilün Fe'ülün, geriye kalan on üç manzum bölümde ise Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün veznini tercih etmiştir.

145 beyitten oluşan eserin menâzil bölümünün 1-90 beyitleri arasında Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün veznini kullanan Seyyid, “Vasf-ı Ravza-i Mutahhara vü Medîne” başlığı altındaki 91-105 beyitleri arasında Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün veznini kullanmıştır. 106-108. beyitler arasında Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün veznine dönen müellif, kendi acizliğinden bahsettiği 109-120. beyitler arasında Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün veznini tercih etmiş, 121-134. beyitler arasında yeniden Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün veznini kullanmıştır. Hz. Peygamber'in ravzasından bahsettiği 135-136. beyitlerde Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün veznini, metnin geri kalanı olan 137-145. beyitlerde ise Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün veznini kullanmıştır.

Seyyid'in vezin konusunda genel olarak başarılı olduğu söylenebilirse de özellikle menâsik kısmında kusurlu beyitlerin olduğunu belirtmek gerekir. Kimi beyitlerde metin tamiri yapılarak düzeltilen yerlerden bazıları ve metinde görülen vezin aksaklıklarının bulunduğu mısralar aşağıdaki gibidir:

Aşağıdaki mısradaki yer verilen “yigirmi” yerine “yirmi” tercih edildiğinden vezin düzene girmektedir.

Halk taksîr fi'l-harem yigirmi/yirmi iki vâcib tamâm (D 6a, B 17b)

Şu mısradaki ise müstensih, “kuzı” ya da “koyunları”dan birini tercih etse vezin kurtulacaktır.

İ'tikâdı pâk kavm eksik degil ~~kuzı~~ koyunları (D 13b, B 22b)

Aynı şekilde şu mısradaki müstensihin kullandığı “dahı” metinde çıkarılması anlamada bir eksiklik yaratmadığı gibi vezni de rahatlatmaktadır.

Benek ile ~~dahı~~ Kudife oldu otuz tokuz tamâm

Vâsıl ol Şâm-ı şerîfe kalmasın kalbde zulâm (D 14b, B 23a)

Fi't-tavâf meşş oldu onuncu rek'atandır-li't-tavâf (D 5b, B 17a)

Müzdelife'de Vakfe'dir ba'de't-tulû'fecr-i nehâr (D 5a, B 17a)

Katl-i sayd-ı berre işâret kesr-i beyza netf-i rîş (D 10b, B 20b)

Dahı dördüncü Müzeyrib'den kalkınca Mefrak'a (D 15b, B 23b)

'Âsî Hurma on beşi[nci] eylesün nazm yüzüñ ak (D 18b, B 25b)

Oradan menzil-i Cüdeyde buldu envâ'-ı hubûr (D 23b, B 29a)

Kafiye tatbikinde de başarılı olduğu söylenebilen Seyyid'in eserinde iki yerde kafiye kusuruna rastlanmaktadır. Aşağıda yer alan birinci beytin ilk mısrası her iki nüshada da “helâk” şeklinde geçmektedir. Bu kelime kafiye uyumunu sağlamak için “harâb” şeklinde tamir edilmiştir. İkinci beyitte ise ses bakımından belki uygun olabilecek kafiye, harf bakımından sağlanamamaktadır.

Hikmetin sordukda didiler 'Arab itdi [harâb]

Ben didüm bulmaya ni'met görse su olsun serâb (D 15a, B 23b)

O şehri enver-i 'âlemde oldu bir gün oturmak

Ne mümkün def' ola arzû hukûk yerine getürmek (D 22b, B 28a)

4.2. İçerik Özellikleri

a) Menâsik Bölümü

Haccın gerekleri, haccı eda etmenin şartları, ihrama nasıl girileceği ve şartları, haccın farzları, vacipler, terk edilmemesi gereken sünnetler, haccı bozan unsurlar, mekruhlar, haram olan şeyler, hacda sadaka vermek ve hacda gerçekleşen ölüm gibi birçok konu hakkında toplam on altı başlık altında bilgiler verilmektedir. En azı iki beyitlik (Fi Beyân-ı Şerâitü'l-Hac, Fi Beyân-ı Şerâit-i Sihatü'l-Edâ), en uzununu on altı beyitlik (Fi Beyân-ı Mâyahrumu 'Ale'l-muhrim), bir de mensur bölüm (Fi Beyâni'l-İhrâm) bulunmaktadır. Bu bölüm, genel itibarıyla haccı adaylarına yönelik bir rehber niteliği taşımaktadır denilebilir. Bu sebeple dili sade ve her kesim tarafından anlaşılabilir seviyededir.

b) Menâzil Bölümü

Seyyid 1110/1699 tarihinde İstanbul'dan başladığı hac seyahatinin Şam'a kadar olan bölümünde geçtiği birçoğu (Antakya'ya kadar) bugün-

kü Anadolu toprakları içinde kalan yerleşim yerlerinin sadece isimlerini zikretmektedir. Bu yerler şöyledir: Üsküdar, Gebze, Derbend, İznik, Lefke, Söğüt, Eskişehir, Kadihüsrev, Bayat, Bolvadin, İshaklı, Akşehir, Ilgın, Ladik, Konya, İsmil, Ereğli, Yenihan, Çiftehan, Hanyayla, Çakıt, Adana, Misis, Kurdkulağı, Payas, Belen, Antakya, Zambakiye, Şuşur, Madik, Hama, Humus, İki kapılı, Nebke, Kuteyfe, Şam. Şam'dan itibaren Medine'ye kadar olan menzillerin ise dağlık, taşlık, kumluk, kurak, dikenli, otlu, sıcak sulu ya da susuz olmak üzere çeşitli coğrafi özelliklerinden bahsedilmektedir. Bu menziller ve özellikleri şu şekildedir:

Tarhana Hanı: İlk menzil olan Tarhana Hanı, geniş bir ova üzerindedir, buranın sâkini yoktur. Suyu bol olan ve sıkıntısı olmayan bir yerdir.

Dile: Bu menzilde konaklanmadan geçilmiştir. Müellife göre Dile'nin çevresi, bu durumu görenleri titretecek kadar helak olmuştur.

Kütaybiye: Sayısız nimet vardır.

Müzeyrib: Bu menzil çölün başlangıcıdır. Seyyid burayı eşsiz bir yer olarak tanımlamakta, Buradaki halkın birbirine eşit olduğunu söylemektedir.

Mefrak: Taşlı dağlar arasında olan bu menzilde deve otu çoktur. Buradaki halkın çoğu namaz kılmadığı için müellif bunları yüz karası olarak anmaktadır.

Ayn-ı Zerka: Bu menzilin suyu çoktur. Burada da namaz kılmayanların olduğunu söyleyen Seyyid, bu kişilere nuru olmayan dinsiz ifadesini kullanır.

Balk Ovası: Müellif, suyun bulunmadığını söylediği bu menzili, taşsız bir ova olduğu için Mefrak'a benzetir.

Hân-ı Katran: Suyu hoş, geniş bir ovadadır, esen rüzgar yüzünden insanlar sıkıntı çekebilmektedir.

Hasa/Tabut Korusu: Suyun bulunduğu bu menzilde ayrıca çokça kuzu ve koyun sürüsü de vardır. Hacılar, sonraki menzile gitmek için çok taşlı bir inişten inmişlerdir. Yazar buradaki halkın genellikle yalın ayak ve eşek gibi cahil olduklarını söyler.

'Aneze/Uneyze: Ufak kara taşlı, otu olmayan suyu güvensiz bir yerdir. Hacı adaylarının hoşuna giden bir yerdir.

Ma'ân: Hendekten akan suyu, hurması ve inciri olan bir yerdir.

Belabaşı/Akabebaşı: Suyun kökü kurumuş bir menzildir.

Cigayman: Suyun kökü kurumuş bir menzildir.

Zat-ı Hac/Zâtü'l-Hac: Yer yer hurmaların olduğu fakat sıcaklığına dayanmanın zor olduğu bir yerdir.

Kâ'u'l-Basit/Kâ'-ı Bistrât: Kumu çok fakat yiyecek-içecek bakımından kıt bir yerdir.

'Âsî Hurma: Bu menzilde su yoktur fakat güzel ve yürümesi kolay bir yerdir.

Mugayr: Müellif bu menzili güçlüğün başı olarak nitelemektedir. Suyu yoktur, yiyecek malzemesi azdır.

Haydar Kalesi: İki tarafını siyah taşların sardığı Bu menzilde su çoktur. İnmeye layık bir yer olsa da çok taşı ve kuru otların da çok olduğu bir yerdir, insanların genellikle başı ağrıdığı için az kişi buradan selamete geçer.

Bülke-i Mu'azzam: Suyun bol olduğu bu menzili müellif "mâ"-i rahmet ile tolmuş mâl-â-mâl" şeklinde tasvir etmektedir. Ayrıca burada sakız çiğnemenin caiz olduğunu söylemektedir.

Dâr-ı Hamrâ/Şakku'l-'Acûz: Bu menzil ufak mermer çakıllı, etrafı tüm tüm kayalarla çevrili bir ovadır.

Müdn-i Sâlih: Müellif Dâr-ı Hamrâ'dan yola çıktıktan sonra Müdn-i Sâlih'de durmadan 'Ula'ya kadar yol aldıklarını, bu yüzden insanların ve hayvanların çok zahmet çektiklerini söylemektedir.

'Ulâ: Bu menzilde, kayadan kesilme sayısızca yüksek hanlar vardır. Seyyid bütün bunların yazılabilmesi için çok mürekkep gerekeceğini söyler. Sınırsız hurma ağaçları, yer altından ara ara çıkan suları vardır.

Matran: Bu menzilden konaklanmadan geçilmiştir. Bu menzil, iki tarafı dağ ve taşlarla çevrilidir, insanların yüzleri karadır. Burası, otu, suyu olmayan, deve dikeninin çok olduğu bir yerdir.

Karîb Bi'r-i Cedîd/Şu'bu'n-nîm: Burada yetecek kadar su bulan hacı adayları sıkıntılarından kurtulup mutlu olmuşlardır.

Hediye Eşmesi: Bu menzilde toprağı deştikçe su çıkmaktadır fakat bu su içenleri ishal etmektedir. Müellif bu yüzden bu sudan kesinlikle içilmesi gerektiğini tavsiye etmektedir. Ayrıca burada çok fazla deve öldüğü için etrafın leş koktuğunu söyleyen Seyyid, bu yüzden çok sıkıntı çektiğini fakat Allah'ın yardımıyla bundan kurtulduğunu ifade etmektedir.

Fahleteyn: Seyyid, Fahleteyn'e geldiklerinde buranın suyunu içip rahatladıklarını söylemektedir.

Vâdi'l-Kurâ: Bu menzilde sayısızca hayvan olduğunu söyleyen müellif, menzilin coğrafi özellikleri ya da su durumu hakkında bilgi vermemektedir.

Medîne: Medine'nin özelliklerini anlatmanın mümkün olmadığını söyleyen Seyyid, Allah'ın nice yüz bin peygamberi burada sakladığını söyler. Hz. Peygamber'in kabrinden bahseden yazar, burada 315 sütun olduğunu, eninin 202, boyunun da 300 adım olduğunu aktarır. Yumuşak, kızıl kumlu bir yerdir ve dört kapsı vardır.

Zü'l-Hüleyfe: Bu menzil hakkında metin içerisinde bilgi yoktur. Derkenarda Medine'den buraya olan iki saat mesafe bilgisi yer almaktadır.

Kubûr-ı Şühedâ: Suyu, otu, hurması, kavunu ve karpuzu bol bir yerdir. Müellife göre yeryüzünde böyle hasılatı olan bir yer daha yoktur.

Cüdeyde: Bu menzil siyah taşlı yüksek dağları olan bir yerdir ve bu durum insanın kalbine mutluluk vermez.

Bedr: Otu, suyu ve karpuzu bol bir yerdir. Buranın kadınları çadır çadır gezmektedir ve müellife göre hiç utanmaları yoktur.

Meymûn Ovası: Oldukça düz ova olan bu menzilin suyu yoktur ancak otu çoktur.

Râbî'a Eşmesi/Kudeyde: Hacı adayları burada ihrama girmişlerdir. Suyu çoktur.

Güzelce Birke/'Usfân: Kumu beyaz bir yerdir. Hz. Peygamber kuyusuna tükürmüştür. Bu yüzden lezzetinden şüphe edilmeyecek bu kuyudan su içenler sıhhat bulur.

Fâtıma Vâdisi: Bu menzil hakkında metin içerisinde bilgi yoktur. Derkenarda 16 saatlik mesafe bilgisi yer almaktadır.

5. Seyyid'in Duygu Durumu ve Toplumsal Eleştiri

Seyyid'in menziller arası mesafeler, menzillerin coğrafi özellikleri, su ve yiyecek durumları hakkında verdiği bilgilerin yanında, metnin bazı bölümlerinde, içerisinde bulunduğu ruh halini de yansıtan ifadeler yer verdiği bazen de şahit olduğu durumlarla ilgili sosyal eleştirilerde bulunduğu görülür.

a) Duygu Durumu

Seyyid'in yolculuğu, ilk beyitte verdiği tarih bilgisinden sonra metnin henüz başında evde bıraktığı iki çocuğunun bahsiyle başlar. Çocuklardan biri diğerini okutmakta, belli ki ara sıra ona kızmaktadır. Devamında gelen beyitlere bakılacak olursa Seyyid'in çocuklarına olan sevgisi görülecektir. Allah'tan tek dileği, kendi çocuklarının ve Hak yolunda olanların evlatlarının olgunlaştıklarını göstermesidir. Ardından bu duasını işitenlerin amin demesini ve Allah'ın, onları az amelle yüksek makamlara koymasını dilemektedir.

Bin yüz on tārîhine oldu muşâdif ‘azm-i hacc
Hak Te‘âlâ virdi kudret olamaz taqdire lecc

İki yavrum kodum evde biri oğur okudur
Ol biri oğur ol anı gâhi gâhi kağıdur

İkisinin de kemâlin göstere Hallâk-ı hû
Seyyid’in baş maşşadı Hak’dan degül illâ ki bu

Dağı sâ’ir ehl-i Hak evlâdına vir yâ İlâh
‘İlm ü fazl şöyle kim def ideler dünyâda âh

Seyyidi ider recâ kim işiden âmin diye
Az ‘amelle anı Hak ‘âlî maşşâmâta koyu (1-5. beyitler)

Konaklamadan geçtikleri Dile şehrinin helâk durumunda olduğunu söyleyen Seyyid’e göre burayı görenin teni titrer. Bunun sebebini sorduğunda, Araplar’ın burayı helak ettiğini öğrenir, bunun üzerine o da, Araplar için “su görseler serap olsun, nimet bulamasınlar dedim” diyerek bedduada bulunur.

Sâniyen Dile dinür biz konmaduk geçdik anı
Çevresi şöyle helâk kim görenün ditrer teni

Hikmetin şordukda didiler ‘Arab itdi [harâb]
Ben didüm bulmaya ni‘met görse şu olsun serâb (26-27. beyitler)

Belabaşı ve Cigayman menzillerinde su kurumuştur. Seyyid de bu durum karşısındaki acizliği konusunda Allah’a yakarmakta, O’ndan af dilemektedir.

On birincisi Belâbaşı Cigaymân on iki
İbtilâdır bu iki de kurumuş şuyun köki

‘Acizüz Rabbim bu huccâc kuluna eyle nazar
Şübhe yok zü’l-hâne dârında ne varsa sezer

Münkirât u zulm u fıska kalmamış aşlâ ‘aded
Def ine yok kudretüm ‘afv eyle yâ Rabbi meded (53-55. beyitler)

Seyyid, aşağıdaki beyitlerde ise okura, nasihatte bulunmaktadır. Bu alçak dünya için sessiz kalmamalı, lanete bulaşmayıp bu nasihate kulak verilmelidir. Hz. Peygamber kıyamet gününde şefaate edene dek daima Hak yolunda sabit olunmalıdır.

Söyle luğf eyle denî dünyâ için itme sükût
Olma mazhar la‘nete luğf eyle bu nuşşımı tüt

Kendüne kendün gerekse Hak’da dâ’im kıl şebât
Tâ kıyâmetde şefâ‘at ide fahr-ı kâ’inât (62-63. beyitler)

Hediye Eşmesi isimli menzilden bahsederken toprağı deştikçe suyun çıktığını fakat bu sudan içenin ishal olduğunu söyleyen Seyyid, bu sudan kesinlikle içilmemesi gerektiği konusunda tavsiyede bulunmaktadır. Ardından burada çok sayıda deve öldüğü için leş kokuları olduğunu, bu yüzden titiz kimselerin sıkıntı çekebileceğini söyler. Kendisinin de bu durumdan etkilendiğini ifade eden Seyyid, Allah'ın yardımıyla bu durumdan kurtulduğunu, Fahleteyn'e gelip buranın suyunu içince rahatladığını söylemektedir.

Orda olan menzile dirler Hediye Eşmesi
Şuyı deştikde çıkar içse tayansın çeşmesi

‘ Aynı içme şuyı ishāl itmede yok iştibāh
İçme zinhār tūt vaşiyet dimeyesin tā ki āh

Deve ölmüş hadden efzūn lāşesi dağı koğar
Ter-ṭabī‘ at olana zaḥmet virür belki yağar

Ben ḥaḳir çekdim elem def‘ itdi Mevlā-yı Raḥīm
İlticāmuz aḥadır kullarınuñ ḥālin ‘ alim

Oradan kałkduğda menzil nāmına dir Faḥleteyn
Şuyın içdük virdi Rabbim gūne gūne rāḥatın (84-88. beyitler)

Kusur ve suçlarının çokluğu konusunda itirafta bulunan Seyyid Allah'ın sonsuz lutfuna sığınıp Hz. Peygamber'in hatırı için içtenlikle af dilemektedir.

Pür kuşūram ‘ ācizem hiç cürmime olmaya ‘ add
İ‘ tirāfım saña ma‘ lūm luṭfuña ya var mı ḥadd

Biz kuluz bizden ḥatā sizden ‘ aṭa vaşf-ı ḳadīm
Ol güzel peygamberinüñ ḥātırı-içün yā ḳadīm

Şad hezār ‘ işyān-ı fişka ‘ afv ile eyle nağar
Ba‘ de tevbe itsün itsün cümle ‘ isyāndan ḥazer (106-108. beyitler)

b) Toplumsal Eleştiri

Dönemin âlimleri, hakimleri, namaz kılmayanlar ve rüşvet Seyyid'in eserinde eleştirdiği konuların başında gelir. Artık eski âlimler göçmüş, nöbet sırası yenilere gelmiştir. Fakat bu âlimler eskilerin fikirlerini tutmadıkları için yanlış yoldan gitmekte, Hak sözünü tutmadıkları için rahat yatamamaktadırlar. Eğer âlim istiğnada olup zalimlere yönelmese, şerî kural-lara göre de gerekmedikçe hiç birine gitmese, pek güzel olmaz mıydı, cahil bile olgunlaşmaz mıydı, dünya baştan başa adaletle dolmaz mıydı? (doları). Seyyid bunları bir kişiye söylemektedir. Belli ki onu da bin kese bile doyuramamaktadır.

Eski kuzgun göçdi nevbet geldi bil ‘ālimlere
Eyleye Rabbim hidāyet küçücek zālîmlere

Fikr-i eslāf itmeyüp her biri toğrı gitmeye
Hağ kelāmı ũutmaya bir gice rāhāt yatmaya

‘Ālim istiđnāda olsa zālîme meyl itmese
İktizā olmasa ũer‘en hiç birine gitmese

Pek güzel olmaz midi cāhil kemāl bulmaz midi
‘Āleme cümle ‘adālet ser-te-ser ũolmaz midi

Bu ĩtiĕabum cümleye maĕşüş degildir bir kese
Baş olan ‘ālimleri ũoyuramaz oldu biñ kese (13-17. beyitler)

Namaz kılmayanlar da Seyyid’in eleũtirilerine maruz kalır. Mefrak’ın taşlı dağlar arasında deve otu çok olan bir olduğunu söyleyen Seyyid, burada çok kişinin namaz kılmadığını, bunların yüz karası olduğunu ifade eder. Bir sonraki menzil olan Ayn-ı Zerka’da da durum farklı değildir. Burada da namaz kılmayanları nuru olmayan dinsiz olarak niteler. Bunların kanları dört mezhepte de mubahtır. Bunun farkına varan hacı günde bin kez ah eder

Dağı dördinci Müzeyrib’den kaçınca Mefrak’a
Zāhir olur güne güne ol konağdan tefriĕa

Deve otı çokdur anda taşlı tağlar arası
Çok kişi kılmaz namāzı dağı yüzler ĕarası

Mücede olsun ‘Ayn-ı Zerka’dır beşinci şuyı çok
Anda da kılmaz namāzı dinsizüñ hiç nürü yok

Hākimüñ görmez gözi kim bile bula anları
Dört mezāhib içre ũek yokdur mübāđdır ĕanları (31-34. beyitler)

İsimleri hakim, görünüşleri insan ama hayvan gibi gezerler şeklinde tanımlanan hakimler bütün bela ve günahların sorumlularıdır.

İsmi ĕükkām ũüreti insān gezer ĕayvān mişāl
Bunlarıñdır bu belā ĕākimleriñ cümle vebāl (37. beyit)

Veli olarak tanınan fakat namaz kılmayan bazı nursuzlar da vardır, şüphesiz onlara veli değil deli denir. Hırsıza hırlı deyip pîri olmayanlara pîrim diyenler inkar edenlerdir, cahillerdir ve halkı soyanlar onlardır.

Ba‘zı nürsuz var namāz kılmaz yine nāmı veli
Şübhe itme anlara dimez veli illā deli

Hırsıza hırlı diyüp pîrsizlere pîrim diyen
ũer‘i münkirdür ya cāhildür odur ĕalkı soyan (38-39. beyitler)

Gösteriş merakı hakimleri boğmaya başlamış fakat bunun sıkıntısını güçsüz düşen padişah çekmektedir. Rüşvetin boyutları o kadar büyüktür ki, karaları ve denizleri dahi rüşvet olarak almışlar, otlar daha çıkmadan kalmıştır. Ancak belli ki padişah bu olanların çok farkında değildir. 58. beyitte kendine seslenen Seyyid, yeter coşma artık derdine ilaç ara derken aslında umutsuzluğunu padişah uyanmadıkça bir derde ilaç bulunmaz şeklinde dile getirmektedir.

Zinet ü hâyli u haşem hâkimleri kılmış ‘garîk
Pâdişâh çeksin ‘azâbın kaldı ayakda ‘arîk

Rüşvet aldı berr ü bahri bitmeden kaldı giyâh
Ağ olur yüzi yedinde varsa rüşvet-i siyâh

Gel merâma coşma Seyyid derdiñe ara ‘ilâc
Pâdişâh uyanmaya bir derde bulunmaz ‘ilâc (56-58. beyitler)

Kızılbaşlar, vahiy neden Ali’ye gelmedi diye öfkelenirler ve hakimlerin gözünü onlara rüşvet olarak verdikleri altın, gümüş, şallar ve kuşaklar kapatırlar. Karalar ve denizler, tüm dünya rüşvetle dolup taşmaktadır.

Muķâbil bāba geldikde ayakların başar tekrār
Vahiy niçün ‘Alî’ye gelmedi dir gayz ider tekrār

Yumar hâkimlerüñ gözün tefâriķ şal kuşak sim zer
Cihân rüşvetle māl-â-māl topludur cümle bahr u ber (140-141. beyit)

Seyyid’in eserin çeşitli yerlerinde Kızılbaşları da eleştirdiği görülmektedir. Şu beyitlerde, Kızılbaşlar’ın her yerde bulunup makam sahibi bey ve paşaların çoğunlukla onlardan olduğuna değinmektedir.

Surh-ser itdi ihâta ‘âlemi başdan başa
Dikķat itseñ ğâlîben andan durur beg ü paşa

Ķande beg paşa havâş ‘ad olınan bî-şümār
Şöyle üslüb kullanur şâkird degül ehl-i kumār (59-60. beyitler)

Seyyid, bu ziyareti Allah’ın lutfu olarak görse de “Kızılbaş kafir”in derdini sürekli olarak içinde taşımaktadır. Dinsiz olarak nitelediği bu kişileri artık Allah’a havale etmektedir.

Kerem luş eyleyüp Rabbim ziyâret ni‘metin virdi
Derünümde faķaķ bâķi Ķızılbaş kâfirün derdi

Gözümle gördüm ey mü’min kaçan varsa ķarîb yâra
Yürür sür‘atle dinsiz döndürür yüzini divâra

Gice gündüz niyâz ile havâle eyle Ğaffâra
Mecâlîñ kalmadı Seyyid cezâ-yı ķahr-ı Ķahhâra (103-105. beyitler)

Seyyid, Mescid-i Haram'ın özelliklerinden bahsederken dahi söz arası-
na Kızılbaşları katmaktadır. Çevresinin otuz iki tunç direkler çevrili, etrafı-
nın da tavaf için mermerle döşendiğini söyleyen Seyyid, burada da Kızıl-
başları görmektedir. Bunlar vahiy neden Ali'ye gelmedi diye öfkelenirler,
hakimlere rüşvet olarak kıymetli hediyeler vererek onların gözlerini kapa-
tırlar.

Yapılmış Hazret-i Beyt ol Hārām'ın ortasında tā
Otuz iki direk tuçdan dikilmiş çevresinde tā

Tavāf için döşenmiş mermer ile her cevānibler
Ne hāletdir çoğun gördüm Kızılbaş ecānibler

Muķābil bāba geldikde ayakların başar tekrār
Vahiy niçün 'Alī'ye gelmedi dir ğayz ider tekrār

Yumar hākimlerün gözün tefārik şal kuşak sım zer
Cihān rüşvetle māl-ā-māl topludur cümle baħr u ber (138-141. beyitler)

6. Türk Edebiyatında Yazılmış Önemli Hac Menâzilnâmeleri: Ortaklık- lar ve Farklılıklar

Osmanlı İmparatorluğu'nda yollar, Anadolu ve Rumeli'de genel ola-
rak sağ kol, orta kol ve sol kol olmak üzere üç ana güzergah ile bunlara
bağlı tâli yollardan meydana gelmekteydi. Bu ana yollardan Anadolu sağ
kol güzergahı, Üsküdar-Eskişehir-Akşehir-Konya-Adana-Antakya yolu ile
Halep'e kadar uzanmaktaydı. Diğer taraftan Antakya'dan ayrılan bir yol,
Şam'a kadar gitmekte ve Şam'dan ise biri Mekke'ye, diğeri ise Kudüs'e
olmak üzere iki yol ayrılmaktaydı. Üsküdar ile Halep arasında 247 saatlik
bir mesafe vardı (Armağan, 2000: 73).

Servet'in (16. yy?) menâzilnâmesinde, Şam'dan Kudüs'e geçildiği,
orada Kubbetü's-Sahra, Mescid-i Aksâ ile kıyamette insanların toplana-
cağına inanılan yer, Bâb-ı Cennet, Bâb-ı Rahmet, Tevbe Kapısı, Davud
peygamberin zincirinin ucu, Hz. İsa'nın saf, ak mermerden oyulmuş beşiği,
Hz. Muhammed'in mi'râca çıktığı yer, Cebrâil'in Sahratullah'taki parmak
izleri, Hz. İsa'nın göğe yükseldiği yer, Hz. Meryem'in kabri ve Hz. Musa'nın
mezarı ziyaret edildikten sonra tekrar Şam'a döndükleri görülür (Donuk
2017: 21). Yolculuk kaldığı yerden diğer menâzilnâmelerle aynı seyrinde
devam eder.

Nâbî'nin (ö. 1712) ise Şam'dan Kudüs'e, oradan Kahire/Mısır'a yönel-
diği sonrasında Mısır kafilesiyle birlikte Âdiliyye, Birketül-hacc, Tih Sahra-
sı, Sina Dağı, Mısır Akabesi, Bedr-i Huneyn, Râbiğ menzillerinden geçerek
Medine'ye ulaştıkları görülür (Coşkun, 2002).

Mevcut menâzilnâmeler arasında deniz yolunu kullanmalarıyla Nâtık, Fevrî ve Muhlis'in diğer menâzilnâmelerden ayrıldığı görülür. Nâtık (ö. 1717), İstanbul'dan yola çıktıktan sonra diğer örneklerde görüldüğü gibi bugünkü Anadolu toprakları arasındaki menzilleri takip etmiş, İskenderiye, Ebukır, Rşşîd, Nil Nehri üzerinde Meâş isimli bir gemiyle Kahire'ye ulaşmıştır. Burada Mısır hac kafilesine dahil olarak, Âdiliyye, Birke, Dar-ı Hamrâ, Acrut Kalesi, Teye, Nahl Kalesi, Alâiye, Sütûh, Akabe, Zuhrr-ı Hamâr, Şerefe, Uyûn-ı Kasab, Mevâlice Kalesi, Hanek, Havra, Yenbua, Bedr-i Huneyn, Rabia Eşmesi, Kadîde/Kudeyd, Asfan/Usfan menzillerinden geçerek Mekte'ye ulaşmıştır (Aksoyak, 2020: 48).

Eldeki mevcut menâzilnâmelere bakıldığında, bugünkü Anadolu topraklarında yer alan yerleşim birimlerinin genel olarak sadece isimlerinin zikredildiği, bu yerlerle ilgili ayrıntılı bilgilere fazla yer verilmediği görülür. Karayolunu tercih eden menâzilnâme yazarlarının, menzillerle ilgili su ve yiyecek durumu, coğrafi özellikler, saat mesafesi gibi bilgiler vermeye - hac menzilin başlangıcı olarak kabul edilebilecek- Şam'dan itibaren başladıkları görülmektedir. Deniz yolunu ya da Mısır menzili takip edenlerle Şam'dan yolculuğa başlayanların kesişme noktası Bedr-i Huneyn olarak tespit edilmiştir.

Mevcut örnekler arasında Şam'dan başlayıp birebir aynı yolu takip eden ve hem su durumu hem de menziller arası saat mesafelerine yer veren Sulhî, Seyyid ve Cûdî'nin menâzilnâmeleri; menzil adları, su durumu ve menziller arası mesafelerine göre karşılaştırmalı olarak aşağıdaki tabloda verilmiştir. Menzil isimleri, menzilde suyun olup olmaması ve mesafeler arasındaki farklılıklar tablonun bitiminde değerlendirilmiştir.

Menzilin Adı			Su Durumu			Mesafesi/Saat		
Sulhî	Seyyid	Cûdî	Sulhî	Seyyid	Cûdî	Sulhî	Seyyid	Cûdî
Tarhana Hânı/ Hân-ı Zinnûn/	Tarhana Hânı/ Hân-ı Zinnûn/	Tarhana Hânı	yok	yok	var	5	5	5
Dile	Dile	Dile	-	-	var	12	12	11
Müzeyrib	Müzeyrib	Müzeyrib	-	-	var	9	8	8
Mafrik	Mefrak	Mefrak	yok	-	yok	10	12	13
'Ayn-ı Zerka	'Ayn-ı Zerka	'Ayn-ı Zerka	var	var	var	11	12	13

Bulka, Zeyney/Düzovaa	Balk Ovası	Sahrâ-yı Belka	var	yok	yok	9	13	16
Kal'a-i Katran	Kal'a-i Katran	Hân-ı Katran	var	var	var	14	13	10
Aynu'l-Hasa/ Tâbût Korusu	Hasa/Tâbût Korusu	Tâbût Korusu	yok	var	var	12	12	14
'Aneze	'Uneyze	'Uneyze Kal'ası	yok	yok	yok	9	12	14
Ma'ân	Ma'ân	Ma'ân	var	var	var	10	9	8
'Akabebaşı	Belâbaşı/ 'Akabebaşı	Şam 'Akabesi	yok	yok	yok	10	18	16
Tubaylıyya	Cıgaymân	Hısn-ı Cıgaymân	yok	yok	-	11	14	13
Kâ'u'l-Basit	Kâ'u'l-Basit/ Kâ'-ı Bisrat	Kâ'-ı Bast/ Kazuk Tutmaz	yok	yok	yok	11	12	12
Âsi Hurma/ Sahrâ-yı Tebük	Âsi Hurma	Âsi Hurma/ Tebük	var	yok	yok	10	11	8
Mugâyir	Mugayr	Megâyir	yok	yok	yok	8	16	12
Kal'a-i Hayber	Hayder Kal'ası	Kal'a-i Hayder	var	var	var	18	6	6
Birke-i Muazzama	Bülke-i Muazzama	Birke-i 'Uzmâ	var/yok	var	var	17	18	18
'Ukayra	Dâr-ı Hamrâ/ Şakku'l-'acûz	Dâr-ı Hamrâ/ Pirinç Ovası	yok	yok	yok	19	18	19
-	Müdn-i Sâlih	Medâyin-i Sâlih	-	-	-	-	-	18
'Ulâ	'Ulâ	'Ulâ	var	var	var	19	17	5
Mattarân	Matrân	Sahrâ-yı Katran	yok	yok	yok	14	16	16
Şu'bu'n-Nakam	Karîb Bi'r-i Cedîd/Şu'bu'n-Ni'm	Vâlîde Kuyusu	yok	var	var	18	11	8
Hediye Eşmesi	Hediye Eşmesi	Hediye Eşmesi	var	var	var	14	18	17
Fahleteyn	Fahleteyn	Fahleteyn/ Selam Kayası	yok	var	var	13	18	16
Vâdi'l-Kurâ	Vâdi'l-Kurâ	Vâdi'l-Kurâ/ Bi'r-i Nasuh Paşa	yok	var	var	12	14	10

Medine	Medine	Medine	vat	var	var	11	15	17
Zü'l-Halife / Ali Kuyusu	Zü'l-Halife	Âbar-ı 'Ali	var	var	var	12	2	2
Kubûr-ı Şühedâ	Kubûr-ı Şühedâ	Dühedâ Makberesi	yok	yok	yok	12	12	13
Cüdeyde Kuyusu	Cüdeyde	Cüdeyde	var	var	var	12	16	13
Bedr	Bedr-i Cüneyn	Bedrül-Huneyn	var	var	var	13	-	11
Bedr-i Meymûn	Meymûn Ovası	Meymûn Ovası	yok	yok	yok	15	16	16
Râbia Eşmesi	Râbia Eşmesi	Cuhfe	var	var	var	19	16	14
Güzelce Birke	Güzelce Birke/ Kudeyd	Kudeyd	var	var	var	18	7	12
-	'Usfan	'Usfan	-	var	var	-	-	13
-	Fâtıma Vadi-si/ Vâdî-i Şâh Nisâ	Vâdî-i Fâtıma	-	-	-	-	16	12
-	-	Beytullah	-	-	-	-	-	6
-	-	Arafat	-	-	-	-	-	5
-	-	Mînâ	-	-	-	-	-	1
-	-	Bathâ	-	-	-	-	-	2

Yukarıdaki tablo eserlerin yazılış tarihlerine veya yazarlarının ölüm tarihlerine göre oluşturulmuştur. Sulhî'nin eserinin hangi tarihte yazıldığına dair bir bilgi yoktur ancak Sulhî'nin safer 1070/Kasım 1659 tarihinde öldüğü bilgisi kayıtlıdır (Donuk 2017: 94). Dolayısıyla eserin, yazarın anılan ölüm tarihinden önce yazıldığını söylemek mümkündür. Seyyid hac yolculuğuna 1110/1699 yılında çıktığını, Cûdî de eserin bitiş tarihinin 1169/1756 olduğunu söyler (Koyuncu 2017: 180). Tablo incelendiğinde, üç menâzilnâmede çoğunluğu aynı olmakla birlikte menzil isimlerinde, menzillerdeki su durumunda ve menzil mesafelerinde bazı farklılıklar olduğu görülmektedir.

Menzil isimlerindeki farklılıkların bir kısmı, müstensihin harekeleme tercihlerinden kaynaklandığı (Mafrik/Mefrak, 'Aneze/'Uneyze, Ci-gaymân/Cugaymân, Matrân/Mattarân), bir kısmının da aynı menzil isminin yazmaların derkenarlarında diğer isimlerinin de (Aynu'l-Hasa/Hasa/Tâbût Korusu, Âsi Hurma/Sahrâ-yı Tebük, Dâr-ı Hamrâ/Şakku'l-'acûz/Pirinç Ovası, Kâ'u'l-Basit/Kâ'-ı Bisrat/ Kazuk Tutmaz, Zü'l-Halîfe/Alî Kuyusu/Âbar-ı 'Alî, Bedr/Bedr-i Cüneyn, Güzelce Birke/Kudeyd) verilmiş olmasından kaynaklandığı görülmektedir. Ayrıca Sulhî'nin menâzilnamesini Güzelce Birke'de, Seyyid'nin Fâtımâ Vadisi'nde, Cûdî'nin ise dört menzile daha yer vererek Bathâ'da sonlandırdığı görülmektedir.

Hac menzillerinde yazarlar tarafından yer verilen bir diğer özellik, buralarda suyun bulunup bulunmadığıyla ilgilidir. Tablodaki karşılaştırmada menzillerin çoğundaki su durumu aynıyken bazı yerlerde (Tarhana Hânı, Bulka/Balk Ovası, Âsi Hurma, Aynu'l-Hasa/Tâbût Korusu, Şu'bu'n-Nakam/Vâlîde Kuyusu, Fahleteyn, Vâdi'l-Kurâ) uzlaşmanın olmadığı görülmektedir. Hac aylarının şevval ve zî'l-kâde ayları ile zî'l-hicce ayının ilk 10 günü (Karagöz vd. 2007: 41) olduğu göz önüne alındığında eserlerin yazılış tarihlerinden hareketle -kesin olmamakla birlikte- bu durumun mevsimsel olduğu düşünülebilir. Cûdî'nin eserini yazdığı 1169/1756 yılının şevval ayın hicri takvime göre temmuz ayına, Seyyid'nin yolculuğa başladığı 1110/1699 yılının şevval ayı ise nisan ayına rastlamaktadır. Sulhî'nin eserini hangi yılda kaleme aldığı bilinmemekle birlikte, safer 1070/kasım 1659 olan ölüm yılına bakılacak olursa onun da hac görevini yaz aylarında yerine getirmiş olduğu ihtimal dahilindedir.

Tabloda karşılaştırılan bir diğer unsur menziller arasındaki saat mesafesidir. Üç eserde menziller arasındaki saat cinsinden mesafenin aynı olduğu tek menzil Tarhana Hanı'dır. Diğer menzillerde genel olarak aradaki mesafeler 1-3 saat gibi farklılıklar göstermektedir. Ancak bazı menziller arasındaki saat farklarının çokluğu dikkat çekicidir. Örneğin; Bulka/Balk Ovası için verilen mesafe Sulhî'de 9, Seyyid'de 13, Cûdî'de 16 saattir. Mugâyir menzili için verilen mesafe Sulhî'de 8, Seyyid'de 16, Cûdî'de 12 saattir. Hayder Kal'ası için verilen mesafe Sulhî'de 18, Seyyid'de 6, Cûdî'de 6 saattir. Zü'l-Halîfe/Alî Kuyusu için verilen mesafe Sulhî'de 12, Seyyid'de 2, Cûdî'de 2 saattir. Bu farklılıkların sebebi de mevsim şartları, kervanın büyüklüğü, ulaşımı sağlayan hayvanların durumu, kafiledaki insanların hastalık, yaşlılık gibi durumlar olduğu düşünülebilir.

Sonuç

Hac seyahatnâmesi/menâzilnâmesi/menâsiki şeklinde adlandırılan eserler, hac kervanlarının güzergâhı (menâzil) ve haccin edası (menâsik) konusunda insanları bilgilendirme amacıyla yazılmıştır. Genel itibariyle iki bölümden oluşan bu çalışmanın Seyyid tarafından kaleme alınan metninde hem menâsik hem de menâzil bölümleri bulunmaktadır. Menâsik bölümünde, haccın gerekleri, haccı eda etmenin şartları, ihrama nasıl girileceği haccın farzları, vacipleri, terk edilmemesi gereken sünnetler, haccı bozan unsurlar, mekruhlar, haram olan şeyler, gibi birçok konuda toplam on altı başlık altında bilgiler verilmektedir. Menâzil bölümünde ise, İstanbul'dan Şam'a kadar olan yerlerin sadece isimleri verilirken Şam'dan Medine'ye kadar konaklanan menzillerin coğrâfi şartları, yiyecek içecek durumları ve aralarındaki mesafelere de yer verilmiştir. Seyyid'in eserini benzerlerinden ayıran önemli özellikleri, bilhassa menâzil bölümünde kendi içinde bulunduğu ruhsal durumlar hakkında ipuçları vermesi ve rüşvet, hakimlerin adaletsiz tutumları, bilgisiz âlimler, namaz kılmayanlar, Kızılbaşlar'ın her yerde bulunup makam sahibi bey ve paşaların çoğunlukla onlardan atanması gibi çeşitli konularda eleştirilerini dile getiriyor olmasıdır.

Çalışmanın ikinci ana bölümü, neşri yapılmış eserleri arasında izledikleri güzergâhları bakımından yapılan karşılaştırma üzerinedir. Osmanlı Devleti'nde hac organizasyonlarının düzenli ve güvenli bir şekilde yerine getirilebilmesi için devlet tarafından iâşesi ve askerî koruması temin edilen kervanların kullanması için menziller ve güzergâhlar düzenlenmiştir. Bu örneklerin hemen hepsinde hac yolculuğu İstanbul'dan başlamakta, Medine'de son bulmaktadır. İstanbul'dan başlayıp Antakya'ya kadar olan güzergâh hepsi için ortaktır. Buradan sonra ortaya üç farklı yol çıkmaktadır. En çok tercih edilen güzergâh, Şam'dan itibaren Mefrak, Ma'ân, Âsi Hurma, 'Ulâ, Medine güzergâhdır. Nâbî ve Servet'in ise Şam'dan Kudüs'e geçtikleri, Servet'in bir takım ziyaretlerden sonra Şam'a dönüp buradan yola devam ettiği görülürken, Nâbî'nin Kudüs'ten Mısır'a yöneldiği oradan Mısır kafilesiyle Medine'ye ulaştığı görülmektedir. Nâtık, Fevrî ve Muhlis'in İskenderiye'den deniz yoluyla Kahire'ye geçip oradan Mısır kafilesine katılarak Medine'ye ulaştıkları görülmektedir. Deniz yolunu ya da Mısır menzili takip edenlerle Şam'dan yolculuğa başlayanların kesişme noktası Bedr-i Huneyn olarak tespit edilmiştir. Ayrıca, aynı yolu takip eden ve hem su durumu hem de mesafe bilgileri veren Sulhî, Seyyid ve Cûdfî'nin menâzilnâmeleri bu yönleriyle bir tabloda gösterilmiştir. Bu üç örnek arasında söz konusu şartlarda yapılan karşılaştırmada geçilen yerler aynı olsa

da bazı farklılıklar bulunmaktadır. Menzil isimlerindeki farklılıkların, müstensihin harekeleme tercihlerinden kaynaklandığı, menzillerdeki su durumunun farklılığının mevsimsel şartlardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Menziller arasındaki mesafe farklarının ise yine mevsimsel şartlar, kervanın büyüklüğü, ulaşımı sağlayan hayvanların durumu, kafiledaki insanların hastalık, yaşlılık gibi durumlarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Ek: Seyyid'in Menâsik-i Hacc ile Menâzilnâmesi'nin Karşılaştırmalı Metni

[D,1b] Hazā Nazm-ı Menâsik-i Seyyid⁴
[B,14b] Bismi'l-lâhi'r-raḥmâni'r-raḥîm⁵
Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Şart-ı İslâm'dan birinün rûkn-i a' zam olduğun
Naşş haber virdi teyakḫun it nedir hacc-ı şerîf

Her umûri naḳle rabṭ it bilesin n'olduğın
Ol vaiktde saña şer' an dinilür taḫkiḳ zarrîf

Hac luğatde ḳaşda dirler iştilâḫîsin beyân
Eyle Seyyid cümle ihvâna ola zâhir ' ayân

Fi'l-i ḫâş ile zamân-ı ḫâşda zâ'ir olmalı
Ol mekân-ı ḫâş kim sa'y idüp anda olmalı

Ḥazret-i hacc-ı şerîfiñ iştilâḫ ma' nâsı bu
Zabṭa 'azm eyle 'amel it bulasın cennetde bû

[D,2a] Beş gün içre tam olacak cümle ef'âl-i hac
[B,15a] Ba'zı fâzıl böyle taşriḫ eylemişdir itme lec

Fî Beyâni Vücüb-ı Şerâi'ti'l-Hac
Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Ḳaç durur dirseñ vücüb-ı şart-ı hacc-ı zü'l-ḫilim
Ṭâ'at İslâm 'aḳl ḫurriyet bulûğ vaḳt ' ilim

Bu yedi şartuñ biri olmaya farz olmaz o hac
'Aḳl ile dîn olamaz var cehile tevbe it kaç

Fî Beyâni Şerâi'ti'l-Edâ
Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Yâ ne miḳdârdır edâ-yı şart dinirse fi'l-mesâ
Beş velikin müşterek beyne'l-ricâlü ve'n-nisâ

Emn-i râḫ ḫabs olmamaḳ şıḫḫat bulunmaḳ fi'l-beden
[D,2b] Bunlar 'âm bâḳi nisâya ḫâş durur şorsın giden

'İddet olmamaḳ ikinci 'avrete maḫrem gerek

⁴ Başlık: B-

⁵ Besmele: D-

Gidemez şer‘an bilā-maḥrem gide ta‘zīr gerek

Böyledir şer‘-i Muḥammed men‘e ḳādirdir emīr
‘Ālime i‘lām-ı farz icrāsı lāzım li‘l-emīr

Şimdi bunlar ḳaldılar ‘ālimlere danışmadan
El deger mi dāniře fāsıd ile ḳonuřmadan

Şimdi meydān fāsıdūndūr ḡāfilūndūr cāhilūn
[B,15b] Fehm yoḳ temyīz yoḳdur ḫākim olan zāhilūn

Baḳsa eslāfiñ tevārīḫde ne idi kārları
‘Ālim-i ‘āmiller idi cümle yār u ḡārları

[D,3a]
Ḳaldı şūret uğrusı vallahi ta‘dād olmadan
Gide gör ‘uḳbāya Seyyid zerre mu‘tād olmadan

Hey‘ete baksāñ tıyulmaz ḳavl ü fi‘l-i Bā-Yezīd
Cüz‘ice im‘ān iderseñ fi‘lidir fi‘l-i Yezīd

Ehl-i dūnyā olanıñsa fehmine virdi kelāl
Terk-i ‘ilim hetik-i ‘ırz-ı cehl ile ḫulm-ı ḋalāl

Āḫ-ı ḫuccāc yerde ḳalmaz ḫākim açsın ḡözini
Nuşret itsün gice gündüz ḫāliř itsün özini

Cümleden fāsıd ne dimek şer durur ‘ācil cezā
Mā‘adāsı ‘ibret alsun itmesün ḫālḳa ezā

Seyyidi ḳaşr it yeter ‘ārif olan añlar dutar
[D,3b]Añlamazsa il için cem‘ olana dīnin şatar

Fi Beyān-ı Şerāiṭ-i Şiḫḫatü‘l-Edā

Fā‘ ilātün Fā‘ ilātün Fā‘ ilātün Fā‘ ilün

Yazdılar daḫı ṭoḳuzdur şart-ı şıḫḫat li‘l-edā
[B,16a] Żabṭına sa‘y idene her kim ise cānım fedā

‘Aḳl İslām [u] temyīzle zamān iḫrām mekān
Bī-cimā‘ ol yil edā fi‘le ‘azīmet keyfe kān⁶

Fī Beyāni Şerāiṭi Vuḳū‘ Ani‘l-Farz
Fā‘ ilātün Fā‘ ilātün Fā‘ ilātün Fā‘ ilün

Mevte dek ibḳā vü İslām ‘aḳl-ı ḫürriyyet edā
Kendi nefsiyle eger ḳādır ise olur edā

Ġayrıdan olmaya ḳaşdı daḫı niyyet nāfile
Vaḳfe‘den evvel cimā‘ olursa fāsıd ḡāfile
[D,4a]

Ṭoḳuzuncı şart bulūḡdur bālīge olur ḫıṭāb

⁶ Beyitte, “‘Aḳl, İslām, temyīz, zamān, iḫrām, mekān, bī-cimā‘, yil, ‘azīmet” kelimelerinin her birinin altına kırmızı mürekkeple 1’den 9’a kadar sırasıyla numara vrilmiştir.

Bu otuz şart oldu cümle zabıt idendir müsteşâb

Fî Beyâni'l-İhrâm

El-İhrâm huve'd-duhuli fi iltizâm hürmetihi mâ yekünü 'aleyhe⁷ halâlen kable iltizâm girmedür ma'nâ-yı İhrâm iltizâma şol harâm şey kim hılli mu'ayyen idi kable iltizâm.

Fî Beyâni Ferâ'izi'l-Hac

Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Fi'l-haķıķa farz üç İhrâm vukûf ile tavâf
Raĥmetullah metn içre altıdır hıfz eyle şâf
[B,16b]
Telbiye niyyet vukûf tertib tavâf mutlak tavâf
[D,4b]Niyyeti taşrih iden metn-i muşannif itme laf

Farz olan yerlerde lebbeyk yâ anuñ mişli ile
Farz tamâm olur daĥı taķlid-i ĥurbân şevķ ile

Oķına tamâm vürüd üzre ziyâd olsa ĥasen
Bundan eksik oķına mekrûh olur olmaz ĥasen

Niyyete ĥaşd didiler cüz' ice ĥurmaĥdur vukûf
Mâ' adâ tafşilin im'ân eyle ol şâĥib vukûf

Fî Beyâni'l-Vâcibât

Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Vâcibât yigirmi iki on tokuz sünnet tamâm
Ĥâcetünse zabıtın it cehl ile rabt olmaz rümâm

Otuz üç yıldır İşim Ĥaķķ'a bu ĥalkı ĥaķ ile
[D,5a]Da' vet ammâ buldum az Ĥaķķ'a [da] tâbi' ĥaķ ile

Ĥâcıyam dirseñ su'âl olınsa yoķ şer'î cevâb
Cehl ile şey' ĥâşıl olmaz ĥande bulursın şevâb

Şanma kim kendüm tamâm itdüm İşim buldı tamâm
Yoĥa yoķ cürm ü ĥuşûrum ĥaddi geĥmişdir tamâm
[B,17a]

Evveli miķâtdan İhrâm sa'ydır beyne's-Şafâ
Daĥı ve'l-Merve üçüncü ibtidâsı min Şafâ

İstidâmetdür nehâren li'l-ĥurûbi fi'l-vukûf
Olmaya Vaķfe nehâren cüz' mine'l-leylde vukûf

Müzdelife⁸ Vaķfe'dir ba'de't-ĥulûc fecr-i nehâr
Budur altıncısı yedincisidir remy-i cimâr

[D,5b]

Ĥalk taķşir tokuzuncısı vedâ' için tavâf
Fi't-tavâf meşy oldu onuncü rek'atân⁹ li't-tavâf

⁷ 'aleyhe: 'aleyhe D

⁸ Her iki nüshada "Müzdelife'de" şeklinde olan kelimedden vezin gereĥi "--de" çıkarılmıştır.

⁹ Her iki nüshada "rek'atandır" şeklinde olan kelimedden vezin gereĥi "-dur" çıkarılmıştır.

On ikincisi tahâretdir teyâmün on üçü
‘Aks ider ba‘zî kilâb anlardır itüñ ard kıçı

Setr-i ‘avret qadr-i mâyesür tahâret min şiyâb
Di¹⁰ on altıncı tavâf nerâirin oldu meşâb

On yedincisi tavâf ekşer[i] olur¹¹ ziyâd
Ol tavâf ola verâ-yı fi‘l-ḥaṭîm it i‘tiyâd

Ḳable ḥalkın remy-i cemre fi‘n-naḥîr ma‘nâda ‘âm
Müfrid-i ḳârın temettu‘ ol durur tafşil-i ‘âm

[B,17b]Remy ḥalk beyninde ḳârın leh temettu‘ çün cezâ
[D,6a] Zebḥ-i ḳurbân oldu yigirminci kesr itme ezâ

Bu ikinün zebḥ yevm-i naḥr içindedir imâm
Ḥalk taḳşîr fi‘l-ḥarem yirmi¹² iki vâcib tamâm

Vâcibüñ ḥükmi lüzüm-ı dem durur it iḥtirâz
N’olacak dimez ḥayâ ider olan ehl iḥtirâz

Fî Beyâni Süneni’l-Mü’ekkede
Fâ‘ ilâtün Fâ‘ ilâtün Fâ‘ ilâtün Fâ‘ ilün

Müfrid-i bi‘l-ḥacc için dindi sünendendir tavâf
Ḳârın âfâḳiyyedir evvel ḳudüm ber-iḥtilâf

Şavṭ-ı ülâda remil sa‘y içre itmek her veleh
Hînet üzre yürümeḳ bâḳide zıdd-ı her veleh

Müzdelife¹³ oldu beşincisi beytütet yine
[D,6b]Oldı altıncı mübit cânım işit yevmü’l-Mina

‘İnde’l-iḥrâm ḡusl ile lübs-i azar ile ridâ
Rek‘atâ’l-iḥrâm muḳaddem soñra iḥrâm it edâ

On biri tekrâr lebbeyk ibtidâ vü istilâm
Vaz‘ -ı yed taḳbîl ile rûkn-i yemânî istilâm

Fi‘-ṭ-tavâfi’l-ḥacci ‘umre ıztibâ‘ dur on beşi
[B,18a] İstilâm it sa‘y ile beyne’ṭ-tavâf pāk it işi

Zıkr-i envâ‘ -ı du‘â vâriddir efḍal fi‘ṭ-tavâf
Sa‘y-ı eşvâṭ-ı muvâlât oldu bil beyne’ṭ-tavâf

Ḥuṭbe üç mevzi‘ de maḥşuş ḡusl-ı yevm-i ma‘rifet¹⁴

Ḥükmi-i sünnetdir isâ‘et mâ‘adâda evveli terk
[D,7a]Farz terk itmek gibidir cāhile evlâ-yı terk

¹⁰ Di: Didi D

¹¹ Olur: ola B

¹² Metinde yigirmi şeklinde geçen kelime vezin gereği yirmi olarak alındı.

¹³ Müzdelife: Müzdelife’de B

¹⁴ Beytin ikinci mısraı iki nüshada da bulunmamaktadır.

Çaldı bilinmekden aşlā hükmi-şer' üñ rütbesi
Dürri meknün olsa diñlemez yok ise rütbesi

Çan iderler şimdi rütbe māl ile cāh-ı cemāl
'Aqlıñ başıña al bağ böyle mi dir zü'l-celāl

Māl [u] cāh [u] pāyemüz var diyü bunda şorıdan
Yārın anda zāhir olur n'işler aña var iden

'İlm ü fazl u zirve-i taqvāyadır anda nazar
Şübhe iden şāhibin zāyi' ider gibi gezer

Gezme ruḡşat elde iken tevbe eyle pāk ile
Seyyidi gel 'āmil ol iş bitmez aşlā kāl ile
[D,7b]
Seyyidi dün maḡşada virme vücūduña elem
[B,18b] Çokça izhār itme ḡaḡḡ'ı ḡaşm elindedir kalem

Fī Beyāni'l-Müfsid
Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün

Müfsid-i ḡacdur cimā' -ı dübr-i kıble bī-nizā'
Ger nikāhan yā sifāhan diñle sen ehl-i fezā'

Vaḡfeye ḡurmazdan evvel ekşer 'umre olmadan
Ger olursa bu dinilen ḡaldı ol ḡac olmadan

Muḡrim iken her biri itse cimā' -ı keyfe kān
Her birinüñ ḡaccı fāsıd olmada yoḡdur gümān

Lāzım oldı cümlesine eylemek ḡaccın ḡazā
ḡārın[a] ger mu'temir? ḡükm eyledi şāhib-ḡazā
[D,8a]

Fī Beyāni'l-Mekrūhāt¹⁵
Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün

Cümle mekrūhāt-ı ḡacca didiler yigirmi dört
Nazmına sa' y eyle luḡf it ba' zi¹⁶ 'işyāñıñ ört

Eşhür-i ḡacdan muḡaddem giymedir iḡrām biri
ḡārınüñ iḡrām-ı ḡacca 'umre soñ mekrūh yiri

Vireler iḡrāma izn-i cāriye vü 'abdine
Men' ide soñra azār ile ridāyi 'aḡdine

[B,19a] Gevdeye bir şey'i şarmak intifā' ile duḡul
Taḡt-ı estāra ḡazer it itme şer' isiz duḡul

Böyledir şer' -i Muḡammed daḡl idüp olma fuḡul
Terk-i beytütetle ḡuḡbe daḡı te'ḡir-i nüzul
[D,8b]

¹⁵ Mekrūhāt: Mekrūh D

¹⁶ ba' zi: Buḡz B

Mescid-i cemre haşşisin remyi remy itmek kebîr
Mess şayib şemm ü fevâkih dağı kesr itmek kebîr¹⁷

Şevb-i necs ile tavâf beytûte fi yevmi'l-Minâ
Kıl müyesser yâ İlâhî cümleye virgil minâ¹⁸

Halk-ı rubu' ile tavâf ibtidâ ğayru'l-ħacer
Ref' -i zikre fi't-tavâf virmez rızâ İbn-i Ğacer

Beyne'l-esbû' in tavâfuñ cem' i mekrûh bî-şalât
Târîke Seyyid şefâ' at ide fahr-ı kâ'inât

Fî beyânî Mâ-yahrumu 'Ale'l-muħrim
Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Muħrime iħrâm ile olan ħarâm kırk beş ħarâm
Dört bölük oldı velâkin zikr olan kırk beş ħarâm

[D,9a]

On sekizde dem taşadduğ on üç on birde bahâ
Bâkî kalan üçde cânım cebr [ü] nâkış li'l-bahâ

[B,19b]

Dem taşadduğ kıymet ile cebr [ü] noķşân her ne var¹⁹
Cümle vâcib cümleye terk eylemez rahmet umar

Rahmet ummak ictinâb itmeksizin dindi muħâl
İçmeden kandum u toydum yimeden dinmek muħâl

Baba ana dilini de añlamakdan kaldı nâs
Bâ' işi vallâhi şek yok dinilürse şerr-i nâs

Şerr-i nâs kimdir diyü tevfiķ olup şorsa biri²⁰
Kütb-i eslâf toptoluydı sormağa ķorsa biri

Gel merâma Seyyidî debretme derdiñ tebrenir
[D,9b]Cüz'ice fehmî olan añlar murâdı debrenir

Hak bilinmez halk ile bil halk bilinir Hak ile
Böyledir ħükm-i selef müşbet durur bu Hak ile

Evvelâ itmek cimâ' u lems ü ħuble' anaķâ
Üçi şehvetle muķayyed siyyemâ mu' anaķâ

Kaşş-ı lihye rub' -ı re's-i halkile lübs-i kamış
Vech [ü] ra'suñ rub' ı gelen kâmilten örtmek desîs

Fî Bahri Āħer
Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün

¹⁷ Vezin aksamaktadır.

¹⁸ Minâ: muti B

¹⁹ D nüshasında mısraın başında bulunan "cümle" kelimesi B nüshasında yoktur. Kelimenin varlığı vezni aksattığı için metne alınmamıştır.

²⁰ biri: bir kişi B

[B,20a]

Teṭayyüble tedehhün lübs şevb-i maşbü' muṭayyib
Meger mağsül ola maşbü' bulunmaya muṭayyib

Daḥı terk eyleye remyi tecävüz ide Mîkâti
Bilâ ihrâm tecävüzdür giçe gün²¹ ekşer evḳâti

[D,10a]

Ṭavâf-ı şadr-ı sa' yuñ ekşerin itme on dördi
Tedâvî terk-i vâcib ekl-i ṭayyib te'ḥîre virdi

Bu ma' dūd on sekiz vâcib bunuñ terkinde vâcib şât
Velikin iki mevzi' de kifâyet²² eylemez bil şât

Ṭavâf-ı halkdan evvel Vaḳfe'den sonra cimâ' cânî
Cünüb ḥayz ü nifâs-ile ziyâret oldı çün şânî

Bu iki fi'l-i ' işyâna baḳarla ibl olan vâcib
Ḥazer it Seyyidî nazm it nedir bâḳî kalan vâcib

Fî Beyânî Mâlezime Minhü'l-Taşadduk²³
Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün Mefâ' ilün

Teṭayyüb ' uzv-ı moḳşânı giye mu' tād olan şevbi
Yüriye baş [u] vechin daḥı günden az ola ḥünü

[D,10b]

Rubu' dan azı halk idüp daḥı ḡayırda halk-ı ser
Ve hem kaşş-ı azâfir başdan az yâḥûd ola ekşer

[B,20b]

' Uzuvdan az tedihîn ü daḥı üç taş birin terki
Ṭavâfi nakl iden muḥdiş daḥı şadr-ı tavâf terki

Ṭavâfdan da ziyâret çün eḳallî terk oldı on üç
Taşadduḳdur olan vâcib bularda ḡayrı yoḳ şey hiç

Fî Beyân-ı Mâlezime Minhü'l-kıyâmeti
Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Ḳatl-i şayd-ı berre işâret kesr-i beyza netf-i riş²⁴
Daḥı itmekdir dalâlet ger iderse bâṭıl iş

Kesr-i ḳaṭ' u ' uzv-ı cerḥ ḳaṭ' -ı şecer daḥı nebât
Ḳıymeti vâcib bu on birde ' amel it ḳıl şebât

[D,11a]

Fî Beyânî Mâyecibu Fiha Cebrü'n-noḳşân
Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Cerḥ-i netf-i riş idüp şaḡa vire noḳşân aña

²¹ Her iki nüshada da gün ve ekser kelimelerinin arasında bulunan “ya” vezin gereği metne alınmamıştır.

²² mevzi' de kifâyet: B-

²³ Başlık B-

²⁴ Vezin aksamaktadır.

Bu üçünden vâcib olur cebr ü noqşân aña

Vaşf olan kırk beş harâm oldı beyân eyler merâm
Nice itmek hürmeti Rabbuñ didi beytü'l-harâm

Fî Beyâni Aşkâmi Fevti'l-Hacc

Mefâ' ilün Mefâ' ilün Fe' ülün

Vukûf fevt olmağ ile fevt olur hacc
[B,21a] Şürûtı olmaya bâtıll olur hacc

Aña lâzım taħallül ide ' umre
Sürer ef'âl-i ' umre âhir ' omre

Mina günine yitişirse ol hâc
[D,11b] Ki kurbân vâcib olmaz gel gözün aç

Gelen yıl yâ dağı şonra kaçāsı
Olur vâcib budur Haqq'ın kaçāsı

Temettu' müfrid olursa bu aşkâm
Ola kârın olur ' aks üzre aşkâm

Ṭavâf-i ' umre sa' y ider anuñ çün²⁵

İder haccıñ fevâti-çün ṭavâfi
Ḥudâ mesrûr ide ehl-i ṭavâfi²⁶

İkisi çün dağı halk ile sa' yı
İder ıskât-ı dem halk ile sa' yı

Ki hacdan ğayrı şey kalmaz kaçāya
Dir âmennâ olan râzı kaçāya

[D,12a]

Fî Beyâni Mâ-yubâhu li'l-Muħrimi velâ Yelzimu bi-Fi 'lihi Şey 'un
[B,21b]Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilâtün Fâ' ilün

Otuz altı oldı cānum muħrime olan mübâh
Lâzım olmaz bir cinâyet bu durur hük-m-i mübâh

Ḳatl-i hayye fâre ' akreb kelb ğurâb nemi ba' üz²⁷

Ḥad 'at seretân kurt zabb berâğiş sülħafât^{28, 29},
Dört şeyi zebh ile şayd-ı semek cā'iz şıfât

Ġusl idüp ħammâma³⁰ girmek dağı cā'izdir gözüm

²⁵ Bu beytin ikinci mısraı iki nüshada da bulunmamaktadır.

²⁶ Ḥudâ mesrûr ide ehl-i ṭavâfi D-

²⁷ Bu beytin ikinci mısraı iki nüshada da bulunmamaktadır.

²⁸ Sülħafât: sülħafân D

²⁹ Der kenarda: ebl, baqar, ğanem, decâc

³⁰ ħammâma: ħammâ D

Maḥmil-i fuṣṭāt u istizlāl-i beyte yoḡ sözü̇m

Şedd-i hemyān lübs-i ḥātem ḡat³¹ -i eṣcār-ı ḡaşış
Raṭb u yābis fi'l-ḡarem cā'iz degül olsa ḡaşış

İktiḡāl min ḡayrı ṡib dühn-i şıḡāḡ ekl-i semīn
[D,12b] Dühn ü laḡm ü şaḡm ü ilḡā-yı ³¹aba itmek cebīn

ḡusl-ı şevb ḡaşd-ı nezāfet daḡı teccīd-i libās
Seyyidī ³²azm-ı ḡulūş it ḡalmasın ḡalbūnde pas

Bu otuz altı mübāḡ³² oldı beyān eyle ³³ayān
³⁴İlme ṡālib olmayan dünyā vü ³⁵uḡbāda yayan

Bismi'l-lāhi'r-raḡmāni'r-raḡīm³³
Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün

1 Bin yüz on tāriḡine oldı muşādif ³⁴azm-i ḡac
[B,22a] ḡaḡ Te'ālā virdi ḡudret olamaz taḡdire lec

2 İki yavrum ḡodum evde biri³⁴ oḡur oḡudur
Ol biri oḡur ol anı ḡāhi ḡāhi ḡaḡıdur

3 İkinisün de kemālin ḡöstere ḡallāḡ-ı hū
[D,13a]Seyyid'İN baş maḡşadı ḡaḡ'dan degül illā ki bu

4 Daḡı sā'ir ehl-i ḡaḡ evlādına vir yā İlāh
³⁵İlm ü faḡl şöyle kim def ideler dünyāda āh

5 Seyyidī ider recā kim işiden āmin diye
Az ³⁵amelle anı ḡaḡ ³⁵ālī maḡāmāta ḡoya

6 Gel merāma şehr-i ḡoştāḡine'den cümle ḡonak
Naḡma al her birin ³⁵avn-i ḡaḡ'la olsun yüzün āḡ

7 ḡācinuñ baş maḡşadı ³⁵ilm-i menāsik bir bu
İkinis eyle beyān tā bulasın cennetde bū

8 Üsküdār u Geybüze Derbend İznik Lefke ḡān
Söḡüt Eskişehr [ü] ḡāzi ḡusrev [ü] ḡoşca cān
[D,13b]

9 Fi'l-ḡaḡāika biri Bāyād [u] biri Bolāvadīn
Aḡşehir'den evvel İşḡāḡlı bulamadım dadın
[B,22b]

10 İlḡın [u] Lādik'le ḡonya ismidir³⁵ ḡarabīñār
Mavṡnım şehri Ereḡli andadır ³⁵Ālibīñār

11 Vaḡt geldikde coşar ḡācet kesilse şoḡılır
Nī³⁵ mete ḡad yoḡ süri ḡoḡ gice gündüz şaḡılır

³¹ aba: D-

³² mübāḡ: D-

³³ Menziller arası mesafeler, ilgili yerleşim yerine verilen numaralarla dipnotlarda yer almaktadır.

³⁴ biri: bir birin D

³⁵ ismidir: ismid B

- 12 İ‘ tiḳādı pāk ḳavm eksik degül ḳoyunları³⁶
Ḥamdülillāh ſimdi pek keſrettedir düzgünleri
- 13 Eski ḳuzḡun³⁷ göçdi nevbet geldi bil ‘ ālimlere
Eyleye Rabbim hidāyet göçecek zālimlere
- 14 Fıkr-i eślāf itmeyüp her biri toḡrı gitmeye
[D14a]Ḥaḳ kelāmı tıtmaya bir gice rāḥāt yatmaya
- 15 ‘ Ālim³⁸ istiḡnāda olsa zālime meyl itmese
İḳtiżā olmasa ſer‘ en hiç birine gitmese
- 16 Pek güzel olmaz mıdı cāhil kemāl bulmaz mıdı
‘ Āleme³⁹ cümle ‘ adālet ser-te-ser tılmaz mıdı
- 17 Bu ḥiṭābum cümleye maḥſūſ degildir bir kese
Baş olan ‘ ālimleri tıyurmaz oldı biñ kese
- 18 Añladın mı inhidām-ı dīne bā‘ iş olanı
[B,23a]Añlamazsañ nefye ‘ azm it ḳabz-ı rūḥa geleni
- 19 Gel merāma maskaṭ-ı re‘ sim olandır Yeñihān
Altı sā‘ atdir oradan taḡ içinde Çifteḥān
[D,14b]
- 20 Ḥānyayla vü Çakıt ‘ ālimleri çok Adana
Misis [ü] Ḳurdḡulaḡı Payas Beleñ ſor gidene
- 21 ‘ Antaḳıyye Zanbaḳıyye⁴⁰ ſu‘ ūr Madiḳ Ḥama
Ḥamaſ⁴¹ İkiḳapulı gir çık öbüründen yaña
- 22 Benek ile⁴² Ḳudife oldı otuz tıokuz tamām
Vāſıl ol ſām-ı ſerīfe ḳalmasın ḳalbde zulām
- 23 ſehr-i ſām‘ dan tā merām‘ a vāſıl olan menzilin
Cümlesin naẓm eyleseñ herkes bilirdi menzilin
- 24 Ḳalb-i ḥuccāca feraḥ ilkāsına yoḡ iſtibāh
Bā‘ iş-i tezkır olur ider du‘ ā-yı intibāh
- 25 Nām-ı Ḥān-ı Tarḥana⁴³ sükkān yoḡ vāsi‘ fezā⁴⁴
[D,15a]Menzil-i evvel odur çak ſuyı yoḡ anda eżā
- 26 ſāniyen Dile dinür biz ḳonmaduḡ geçdik anı
Çevresi ſöyle helāk kim görenüñ dıtrer teni
[B,23b]
- 27 Ḥikmetin ſorduḡda didiler ‘ Arab itdi [ḥarāb] ⁴⁵

³⁶ İki nüshada da “koyunları”dan önce “kuzı” gelimesi yer almaktadır. Vezin gereḡi bu kelime çıkarılmıſtır.

³⁷ ḳuzḡun: ḳuzḡun D

³⁸ ‘ Ālim: ‘ Ālem D

³⁹ ‘ Āleme: ‘ Ālime B

⁴⁰ Zanbaḳıyye: Zanbiḳe B

⁴¹ Ḥamaſ kelimesi D nüshasında ilk mısraın son kelimesi olarak yer almaktadır.

⁴² “ile”den sonra her iki nüshada da “daḡı” ifadesi bulunmaktadır, vezni aksattıḡı için metne alınmamıſtır.

⁴³ Tarḥana Ḥānı sā‘ at: 5

⁴⁴ Fezā: ḳazā B

⁴⁵ Metinde “helāk” olan kelime kafıye gereḡi ḥarāb ſeklinde tamir edilmiſtir.

- Ben didüm bulmaya ni^c met görse şu olsun serāb
- 28 Kõnilan sāni Kũteybe⁴⁶ arz-ı ni^c met bĩ-şũmār
Bõyle berbād eyleyen Hāķ'đan nice raħmet umar
- 29 Şālisi anuñ Mũzeyrib⁴⁷ mebde-i çõl bĩ-nażĩr
Cũmle ħalk anda mũsāvi ger faķĩr ũ ger vezĩr
- 30 Bu ũçũn tertĩb ile sā^c at kaç dirseñ cevāb
Beş on iki sekiz v'allāhu a^c lem bi'ş-şavāb
[D, 15b]
- 31 Daħı dõrdinci Mũzeyrib'den kaķınca⁴⁸ Mefraķ'a⁴⁹
Zāhir olur gũne gũne ol kõnaķđan tefriķa
- 32 Deve otı çoķđur anda taşlı tağlar arası
Çoķ kişi kılmaż namāzı daħı yũzler ķarası
- 33 Mũcde olsun ^cAyn-ı Zerķa⁵⁰ dır beşinci şuyı çoķ
Anda da kılmaż namāzı dinsizũn hiç nũri⁵¹ yoķ
- 34 Hāķimũn gõrmez gõzi kim bile bula anları
Dõrt mezāhib iķre şek yoķđur mũbāħđır ķanları
- 35 Hācimuñ đĩn añlayanı āh ider her gũnde biñ
[B,24a]Anı men^c iderse ger⁵² artar ğumũmı gũnde biñ
- 36 Yā niçũn artar ğumũmı diyũ şorsa bir kişi
[D,16a]Tũzi çoķ ķor yağ dõker ibriķ çalar bitmez işi
- 37 İsmi ^cakkām şũreti insān gezer ħayvān-mişāl
Bunlarıñdır bu belā ħāķimlerũn cũmle vebāl
- 38 Ba^c zı nũrsuz var namāz kılmaż yine nāmı velĩ
Şũbhe itme anlara dimez velĩ illā deli
- 39 Hırsıza ħırlı diyũp pĩrsizlere pĩrim diyen
Şer^c i mũnkirdũr ya cāhildũr odur ħalkı şoyan
- 40 Sõz⁵³ budur v'allāhi cāhil tevbe eyle gel uyan
Baña ketm el virmez itsem unılır ağza oyan
- 41 ^cAyn-ı Zerķa'dır kõnaķ altıncıdır Balķ Ovası⁵⁴
Şuyı yoķ Mefraķ gibidir lik taşsız ovası
[D,16b]
- 42 Hān-ı Kātrān⁵⁵ dır yedinci şuyı hoş vāsĩ^c fezā
Şõyle esdi rũzgār mihter olan çekdi ezā

⁴⁶ Kũteybiye sā^c at: 12

⁴⁷ Mũzeyrib sā^c at: 8

⁴⁸ Kaķınca: kaķınca B

⁴⁹ Mefraķ sā^c at: 12

⁵⁰ ^cAyn-ı Zerķa sā^c at: 12

⁵¹ Nũri: nũr D

⁵² ger: eger B, D

⁵³ Sõz: sõzũm D

⁵⁴ Balķ Ovası, sā^c at: 13

⁵⁵ Kātrān ħān, sā^c at: 13

- 43 Sekizinciye Haşâ dinmiş ü Tâbüt-ı Korusı⁵⁶
İki sâ' at şuyı var çok kuzı koyun sürüsü
[B, 24b]
- 44 İnişi var indi huccâc taşlı mevzi' bî-şümâr
Yalın ayak ekşeriye kavm-i câhil ke'l-himâr
- 45 Tokuzuncısı 'Uneyze'dir onuncısı Ma'ân⁵⁷
Sehl ide feyyâz-ı mu'tlak uludur çün müste'ân
- 46 Kara taşı var uvağ yok otı şuyı bî-emân
Hoş gelir züvvâre bir hâlet durur⁵⁸ yokdur gümân
- 47 Beyt-i ekrem Tûr-ı Sînâ ravza-i fahrü'l-munâ
[D, 17a] Ma'tlab ola niçe hoş gelmez aña küll-i 'anâ
- 48 Şuyı var hândeğden aklar inciri hurması var
Hağ budur cem' olmuş anda har-ı cehl[ü] har-ı nâr
- 49 Cehl ile dîn olmaduğın bildüren bize Resül
Dir bular hâşâ bu fi'l ile bizdendir Resül
- 50 Dimedi mi olma mağrûre kızım eyle 'amel
Sen anı geçdiñ mi hınzîr yâ nedir terk-i 'amel
- 51 İftihâr olmaz neseble didi Hayy u Zü'l-Celâl
Bî-'amel aç gözünü v'allâhi bu söz k'ez-zülâl
- 52 Mâl [u] câh [u] kuvvet-i ensâb ile fahr eylemek
[B,25a] Fi'l-i kâfirdir 'udül itmeye kılıç yâ kürek
[D,17b]
- 53 On birincisi Belâbaşı⁵⁹ Cigaymân⁶⁰ on iki
İbtîlâdır bu iki de kurumuş şuyun köki
- 54 'Acizüz Rabbim bu⁶¹ huccâc kuluna eyle nazâr
Şübhe yok zü'l-hâne dârında ne varsa sezer
- 55 Münkirât [u] zulm [u] fişka kalmamış aslâ 'aded
Def'ine yok kudretüm 'afv eyle yâ Rabbi meded
- 56 Zînet ü [hayl]⁶² [u] haşem hâkimleri kılmış 'garîk
Pâdişâh çeksin 'azâbın kaldı ayakda 'arîk
- 57 Rüşvet aldı berr ü bahri bitmeden kaldı giyâh
Ağ olur yüzi yedinde varsa rüşvet-i siyâh
- 58 Gel merâma coşma Seyyid derdiñe ara 'ilâc

⁵⁶ Tâbüt-ı Korusı, sâ' at: 12

⁵⁷ 'Uneyze, sâ' at: 12; Mâ'ân, sâ' at: 9

⁵⁸ hâlet durur: hâletdür B

⁵⁹ 'Ağabebaşı, sâ' at: 18

⁶⁰ Cigaymân, sâ' at: 14

⁶¹ Bu: B-

⁶² Bu kelime iki nüshada da "hây" şeklindedir.

[D,18a] Pādiṣāh uyanmaya bir derde bulunmaz ʿilāc

- 59 Surḥ-ser itdi ihāṭa ʿālemi başdan başa
Diḳḳat itseñ ġāliben andan durur beg ü paşa
- 60 Kānde beg paşa ḥavāṣ ʿad olınan⁶³ bī-ṣūmār
Şöyle üslūb ḳullanur şākird degül ehl-i ḳumār
[B, 25b]
- 61 Hāḳ cezāsın vire her kim bile de ide sūkūt
Laʿ net olmaḳ şerʿ ile şābit daḥı bulmaya ḳut
- 62 Söyle luṭf eyle denī dūnyā için itme sūkūt
Olma maẓhar laʿ nete luṭf eyle bu nuṣḥım[ı] tūt
- 63 Kendüñe kendüñ gerekse Hāḳʿda dā ʿim ḳıl şebāt
Tā ḳıyāmetde şefāʿat ide faḥr-ı kā ʿināt
[D, 18b]
- 64 On üçünci Zāt-ı Haccʿı⁶⁴ baʿ zı baʿ zı ḥurması
Ḥarrı ġālib şöyle kim ḳābil degüldir ṭurması
- 65 Ḳum[ı] çoḳ maḥşūlı yoḳ anda ḳonaḳ Ḳāʿuʿl-Basīt⁶⁵
Ḳāʿ-ı Bistrāt daḥı dirler māʿadā Ḳāʿuʿl-Basīt
- 66 Şuyı yoḳ ammā güzel yürümesi ḳolay ḳonaḳ
ʿAşi Ḥurma⁶⁶ on beşi[n-ci] eylesün⁶⁷ nazm yüzün aḳ
- 67 Güçlüğın başı Muḡāyir⁶⁸ şuyı yok hem bülğası
On yedinci şuyı çoḳdur ismi Ḥayder Ḳalʿası⁶⁹
- 68 Fiʿl-ḥaḳıka inmege lāyık Muḡāyir çoḳ taşı
Az ḳişi bulur selāmet ekşeriñ⁷⁰ aḡrır başı
- 69 İki cānibin ihāṭa eylemiş seng-i siyāh
Şuyı çoḳ yaş otı yoḳ ammā ki çoḳ yābis giyāh
[D,19a-B, 26a]
- 70 On sekiz⁷¹ Bülke Muʿazzam⁷² Dār-ı Ḥamrā⁷³ on çoḳuz
Ateşi ḥadden ziyāde çiyemek cāʿiz şaḳız
- 71 Bülke şuyı māʿ-ı raḥmet ile ṭolmuş māl-ā-māl
Çoḳ vaḳitde didiler görülmemiştir bu ne ḥāl
- 72 Dār-ı Ḥamrā bir ufaḳ mermer çaḳıllı bir fezā⁷⁴
Çevresi tüm tüm ḳayalar iḳtizā itmiş ḳazā

⁶³ olınan: olınanda B

⁶⁴ Zātüʿl-Ḥac, sāʿat: 10

⁶⁵ Ḳāʿuʿl-Basīt, sāʿat: 12

⁶⁶ ʿAşi Ḥurma, sāʿat: 11

⁶⁷ Eylesün: olsun B

⁶⁸ Muḡāyir, sāʿat: 16

⁶⁹ Ḥayder Ḳalʿası, sāʿat: 6

⁷⁰ Ekşeriñ: ekşeride B

⁷¹ Sekiz: sekizinci D

⁷² Bülke-i Muʿazzama, sāʿat: 18

⁷³ Dār-ı Ḥamrā ve Şaḳḳuʿl-ʿacüz, ve Pirinç Ovası sāʿat: 18

⁷⁴ Fezā: ḳazā B

- 73 Müdn-i Şālih'dir yigirminci yitişdir yā Raḥīm
Kıl müyesser cümle ḥacı kullarıña yā Raḥīm
- 74 Dār-ı Ḥamrā'dan 'Ulā⁷⁵,ya ḳonmadılar sürdiler
İns ü ḥayvāna velikin ḥayli zaḥmet virdiler
[D,19b]
- 75 Ḳayadan kesilme 'ālī ḥāneler var bī-'aded
Cümle nazm olmaḳ olursa ḥaylice lāzım midād
- 76 Oradan ḳalkdıḳda menzil nāmına dinmiş 'Ulā⁷⁶
Yaḳlaşıldı baş merāma diyelüm şalli 'alā
- 77 Her murāda şübhe yoḳ sensin mübelliḡ ḳulları
Tā selām virmege tevfiḳ eyle cümle dilleri
[B,26b]
- 78 Ḥurması taḡ çam gibi şöyle [ki] bitmiş ḥaddi yoḳ
Līk bir esfel mekāna düşmiş ammā meddi yoḳ
- 79 Şuyı var aḳar yer altından gehī gāhī çıkar
Şu bulma bir maḥalde kişi zaḥmet mi çeker
- 80 Ḳonmaduḳ Maṭrān⁷⁷,dan geçdik ü ḳonduḳ bir kıra
[D,20a] İki cānib taḡ [u] taşlar cümleñüñ yūzi ḳara
- 81 Otu şuyı yoḳ velikin yoḳ muḡaylāna 'aded
Cümlesi yine ḳayırmaz çünki a'ladur şaded
- 82 Üç ḳonaḳ alduḳ ikide yine ol taḡlar medīd
Ol ḳonılan mevzi' e dindi ḳarīb Bi'r-i Cedīd⁷⁸
- 83 Ḥamdülillāh yitecek miḳdār şuyı buldılar
Gam u hemden ḳurtılup her biri mesrūr oldılar
- 84 Orda olan menzile dirler Hediyye Eşmesi⁷⁹
Şuyı deşdikde çıkar içse ṭayansın çeşmesi
- 85 'Ayn[ı] içme şuyı ishāl itmede yoḳ iştibāh
İçme zinhār ṭut vaşiyet dimeyesin tā ki āh
[D,20b-B,27a]
- 86 Deve ölmüş ḥadden efzūn lāşesi daḥı ḳoḳar
Ter-ṭabī' at olana zaḥmet virür belki yaḳar
- 87 Ben ḥaḳīr çekdim elem def' itdi Mevlā-yı Raḥīm
İlticāmuz aḥadır ḳullarınıñ ḥālin 'alīm
- 88 Oradan ḳalkduḳda menzil nāmına dir Faḥleteyn⁸⁰
Şuyın içdüḳ virdi Rabbim gūne gūne rāḥatın

⁷⁵ 'Ulā, sā' at: 18

⁷⁶ B nüshası der-kenarda: Ya' ni 'Ulā'ya ḳonmışlardır ya' ni Dār-ı Ḥamrā'dan

⁷⁷ Maṭṭarān, sā' at: 16

⁷⁸ Ve daḥı Şu' bu'n-ni' am dirler bir ismine, sā' at: 11

⁷⁹ Hediyye Eşmesi, sā' at: 18

⁸⁰ Faḥleteyn, sā' at: 18

- 89 Ba' dehu bir menzile geldik adı Vādī'l-Ḳurā⁸¹
Ḥaddi geçmiş ḥaddi daḡı zād-ı ḡayvān bī-merā
- 90 Ḳalkıcaḡ andan da menzil şehri-i faḡr-ı kā'ināt⁸²
Şalli yā Rabbi 'aleyhim vemḡü 'annā seyyi'āt
Vaşf-ı Ravza-i Mutāhhara vü Medīne⁸³
[D,21a] Mefā'ilün Mefā'ilün Mefā'ilün Mefā'ilün
- 91 Ne mümkün vaşf ola ol zāt-ı eşref böyle bir dilden
Velī mehmā teyessür añalum tā çıḡmayaḡ yoldan
- 92 Vücūdın mess iden topraḡ olıcaḡ cümleden efdāl
Daḡı vaşfa ne ḡacet dinile fāzıl u yā efdāl
- 93 Ḥudā cūdın vücūdın şemse teşbih eyleyüp itdi
Nümāyān ravza-i pāki tefekkür eyle⁸⁴ baḡ n'itdi
- 94 Nice yüz biñ resūlı ravzasın Ḥaḡ eyledi iḡfā
[B,27b] Bu fazlı fikr iden cāna ḡalır mı zerrece meḡfā
- 95 Şefā'at sendedir sende liyāḡat yok durur bende
Ümüdüm i'tirāfımdır daḡı yoḡ zerre şey' bende
- 96 Recāmı kesmezem Rabbim senüñ iḡsān-ı baḡriñden
[D,21b] Yüzim yoḡdur günāhım çoḡ beni ḡıfz eyle ḡahriñdan
- 97 Niyāzum cümle ḡuccācdan bunı ḡuyduḡda heb āmin
Diyeler diyene cümle vire maḡşūdım āmin
- 98 'Amūdi ravza-i pākūñ 'adedde üç yüz on beş tam
Bu māli şarf iden cāna Ḥudā iḡsānın ide 'āmm
- 99 Adımla iki yüz iki eni⁸⁵ ol ravza-i pākiñ
Uzunı üç yüz adımdır başına devlet ol ḡākiñ
- 100 Ḳızıl kumdur içi yumşaq yapılmış dört kenārında
Menāre segrini⁸⁶ sükkān iderler m'ola dārında
- 101 Ḳapısı dördtür illā birisi cümleden fāzıl
Ki zīrā vaḡy-i Ḥaḡ'la gelmiş andan yār-ı Cebrā'il
[D,22a]
- 102 Yatur yanından yār-ı ḡār ile hem Ḥazret-i Fārūḡ
Göremez nice kimseler velī yıpratsalar çaruḡ
[B,28a]
- 103 Kerem luḡf eyleyüp Rabbim ziyāret ni'etin virdi
Derünımda faḡaḡ bāḡi Ḳızılbaş kāfirūñ derdi

⁸¹ Vādī'l-Ḳurā, sā'at: 14

⁸² Medīne-i Münevvere Şerrefehullāh, sā'at: 15

⁸³ Başlık: B-

⁸⁴ Eyle: it B

⁸⁵ Eni: inin B

⁸⁶ Segrini: şükriñi B

- 104 Gözümlle gördüm ey mü'min kaçan varsa karib yāra
Yürür sür'atle dinsiz döndürür yüzini divāra
- 105 Gice gündüz niyāz ile havāle eyle Ğaffāra
Mecālīñ qalması Seyyid cezā-yı kahr-ı Qahhāra
Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün
- 106 Pür kuşūram 'ācizem hiç cürmime olmaya 'add
İ' tirāfım saña ma' lūm luḫfuña yā var mı ḥadd
- 107 Biz kuluz bizden ḥatā sizden 'aṭa vaşf-ı kādīm
[D,22b] Ol güzel peygamberinüñ ḥāṭır-ı cün yā kādīm
- 108 Şad hezār 'iṣyān-ı fişka 'afv ile eyle nażar
Ba' de⁸⁷ tevbe itsün itsün cümle 'iṣyāndan ḥazer
Mefā' ilün Mefā' ilün Mefā' ilün Mefā' ilün
- 109 O şehr-i enver-i 'ālemde oldı bir gün oturmak
Ne mümkin def' ola arzū ḫuḫūḫ yirine getürmek⁸⁸
- 110 Kılındı cum'a okundı ḥadıṣ-i ḥükm-i inşāti
Ḥuzūr-ı ḥazret-i 'Āli'de 'aks itdiler inşāti
[B,28b]
- 111 Ne bilsin zāhil [ü] cāhil bu ḥālātı diye münker
Bilen daḫı ne mümkindir diye ḥāşā aña münker
- 112 Sükūt āşārı yoḫ ḡayrı ikinci dā'ı ḥubb-ı cāh
Anı def' itmez illā Mehdi yā kaşd ide pādişāh
[D,23a]
- 113 Cereyā şurre cürmi qalblerin heb eylemiş berbād
Neden dirseñ ciger qanı tereddüd itmesün 'ubbād
- 114 Yazılmışdır kütüblerde firār itdi veliyullāh
Mezālimler girelden aç gözün tevbeyle eyle āh
- 115 Buyurdi Ḥazret-i Sa'd'a gire bir loḫma bir qarna
Qabül olmaya dir kırık 'ām nażar idindi bu qarna
- 116 Cenāb-ı Ḥazret-i Şāri' diye bir münkere münker
O münkerdir 'ale't-te'yid görürseñ sen daḫı f'enker
- 117 Cehāletdir şaḫın zinhār dime kim bunda cā'iz bu
Eger dirseñ sefāhatdir bulasın cennet içre bñ
- 118 Teraḫḫisi muḫadderdir velikin bunda 'iṣyānuñ
[D,23b] Ḥazer it imdi tecdiden eger var ise 'iṣyānuñ
- 119 Teşekkī Ḥazret-i Allāh'a qaldı ḡayrı yoḫ çāre
[B,29a] Vire 'ācil cezāsını biline kim yüzi kara
- 120 Dön imdi Seyyidī semt-i merāma bāḫiyi⁸⁹ i' lām⁹⁰

⁸⁷ Ba' de: Ba' dehu D

⁸⁸ Kafiye kusuru var

İde ol muntazır bir gün dikilir hazret-i a' lām

Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün

- 121 Şehr-i nūr-ı Faḥr-ı ' Ālemden konaḫ Ḳurb-ı Ḳubūr⁹¹
Oradan menzil-i Cüdeyde bulduḫ envā' ḥubūr
- 122 Şuyı otı ḳavunı ḥurması vü ḳarpuzı çoḫ
Mezra' a ḥāşıl olur çayır çemen yeryüzi yoḫ
- 123 Tā Cüdeyde⁹² menzile gelince zabṭ it min ḳubūr
Seng-i esved taḡ-ı ' ālī ḳalbe hiç gelmez sürür
[D,24a]
- 124 Nāmı Bedr olan mekāna indük andan bī-elem
Otu şuyı ḳarpuzı keşretde hiç yoḫdur elem
- 125 Gezmede çadır çadır⁹³ ' avretlerinde yoḫ ḥayā
Cehl [ü] ḳasvet ' ālemi tıtdı nice olsun ḥayā⁹⁴
- 126 Ḳā' a geldik oradan bir nām-ı Meymūn Ovası⁹⁵
Şuyı yoḫdur gerçi ammā otı çoḫ düz ovası
- 127 Oldı otuz ikinci menzil ism Rābī'⁹⁶ şuyı çoḫ
Girdiler iḥrāma ḥüccāc degme kim geymezi yoḫ
[B,29b]
- 128 Otuz üçüncü daḫı Ḥulbaş Ḳudeyd⁹⁷ dinir aña
Döndi ḥüccāciñ yüzi maḳşüdü Akşā'dan yaña
- 129 Faḥr-ı ' ālem ḥürmetine sehl ide Ḥallāḳ-ı Hū
Her ni' am keşretde bulduḫ siyyemā ḳarpuz [u] şı
[D,24b]
- 130 Menzil-i erba' selāşın dindi ' Uşfān ḳumu aḳ
Ḳuyısına Faḥr-ı ' Ālem itmiş ilḳā-yı buzāḳ
- 131 Şiḥḥati imdi muḳarrer lezzetinde yoḫ gümān
Zemzeme daḫı yitişdir bizleri Rabbim amān
- 132 Oradan ḳalḳduḳda menzil Vādī-yi Şāh Nisā⁹⁸
Yā İlähī ḳıl müyesser beytüñi ' inde'l-mesā
- 133 Yevm-i sebt içre duḫül oldı müyesser Ka' be'ye
Şad hezārān ḥamd u şükr it vāşıl oldıḳ Ka' be'ye
- 134 Münkerātından süküṭ it def' e çün yoḫdur maḥāl
Gelmedikçe Ḥazret-i Mehdī anuñ def' i muḫāl

⁸⁹ Bākīyi: bākī B

⁹⁰ Medīne-i Münevvereden Zü'l-ḫalife, sā' at: 2

⁹¹ Ḳubūr-ı şühedā, sā' at: 12

⁹² Cüdeyde, sā' at: 16

⁹³ Tarama sözlüğüne bakılmalı

⁹⁴ Chehl [ü] ḳasvet ' ālemi tıtdı nice olsun ḥayā D-

⁹⁵ Nām-ı Meymūn Ovası, sā' at: 16

⁹⁶ Rābī' a Eşmesi, sā' at: 16

⁹⁷ Güzelce Bürge, sā' at: 7

⁹⁸ Fātıma Vādisi, sā' at: 16

Mefā‘ ilün Mefā‘ ilün Mefā‘ ilün Fe‘ ülün

- 135 Direkler beş yüz on dördür tayağkunla kemerler
[D,25a]Direkler üzre yapılmış veli üç kat kemerler
[B,30a]
- 136 Uzunı üç yüz ondur⁹⁹ eni iki yüz yigirmi
Kireç taşıyla mebnî evlerin çoğı degirmi

Mefā‘ ilün Mefā‘ ilün Mefā‘ ilün Mefā‘ ilün

- 137 Tamām kırk yerden açılır çapusu Hâzret-i Beytî¹⁰⁰
...¹⁰¹
- 138 Yapılmış Hâzret-i Beyt ol Hârâm’uñ ortasında tâ
Otuz iki direk tuçdan¹⁰² dikilmiş çevresinde tâ
- 139 Tavâf için döşenmiş mermer ile her cevâ nibler
Ne hâletdir çoğın gördüm Kızılbaşlı ecâ nibler
- 140 Muğâ bil bâba geldikde ayakların başar tekrâr
Vañiy niçün ‘ Alî’ye gelmedi dir gayz ider tekrâr
- 141 Yumar hâkimlerüñ gözün tefâriğ şal kuşak sîm zer
Cihân rüşvetle mâl-â-mâl topludur cümle bañr u ber
[D,25b]
- 142 Karîb olmağ gerek Mehdi hürücü Seyyidi ağla
Hudâ vağtin bilir şabr it özüñi şoylayup sağla
- 143 Ziyâret-gâh-ı ‘ âliler görüldi qalmanı hâşret
Cinân-ı lâ-yezâlîde görîşin def‘ ola hayret
- 144 Menâzil bâb-ı hüccâcuñ menâsik emrini icmâl
Beyân idün ki hüccâcdan du‘ â mağbûl¹⁰³ ‘ ale’l-icmâl¹⁰⁴
[B,30b]
- 145 Bunuñ târihi yüz ondur işâret yâ¹⁰⁵ [vü] gayn ü kâf¹⁰⁶
Hulûşa ülfet eyle tâ ola bu kâsi qalbiñ şaf
- B Temmetü’l-menâsik tañrîren fi 24 şevvâl sene 1121
- D Oğyanuñ faşîh olsun lisâni
Yazanuñ rûhına seb‘ a’l-meşânî sene 1122 ‘ amel-i Hâlîl

Kaynakça

Abdülkadiroğlu, Abdülkerim (1999). *İsmail Beliğ Nuhbetü’l-âsâr li-Zeyli Zübdetü’l-eş’âr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

⁹⁹ Ondur: adımdır B

¹⁰⁰ Tamām kırk yerden açılır çapusu Hâzret-i Beytî D-

¹⁰¹ Beytîn ikinci mısraı iki nüshada da bulunmamaktadır.

¹⁰² “tuçdan” kelimesi B nüshasında iki kez yazılmıştır.

¹⁰³ Mağbûl: mağsûd B

¹⁰⁴ ‘ ale’l-icmâl D-

¹⁰⁵ Yâ: bâ B

¹⁰⁶ Ebeced hesabına göre; ye 10, gayn 1000, kaf 100’dür. Bunların toplamı müellifin metnin ilk beytinde de eserini yazmaya başladığını söylediği 1110/1699 tarihine tekabül etmektedir.

- Aksoyak, İ. Hakkı (2020). *Nâtık Mehmet Efendi, Tuhfe-i Nâtık*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Armağan, A. Latif (2000). “XVIII. Yüzyılda Hac Yolu ve Menziller (Menâzilü'l-Hacc)”. *Osmanlı Araştırmaları*, XX: 73-118.
- Coşkun, Menderes (2002). *Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-harameyn'i*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Doğan, Faruk (2013). “18 ve 19. Yüzyıllarda Şam-Medine Hac Yolu ve Güvenliği: Cerde Başbuğluğu”. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 6/XV: 27-157.
- Donuk, Suat (2016). *Türk Edebiyatında Vefeyâtnâme ve İsmail Belîğ'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Donuk, Suat (2017a). “Servet Mahlaslı Bir Şaire Mâl Edilen Manzum Bir Hac Seyahatnamesi”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 41: 13-38.
- Donuk, Suat (2017b). “Sulhî'nin Manzum Hac Menâzilnâmesi”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 18: 85-118.
- Donuk, Suat (2019a). “Bursa Enarlı Zaviyesi Şeyhi Seyyid Mehmed Efendi ve Manzum Hac Menâzilnâmesi”. *Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi* 28: 123-169.
- Donuk, Suat (2019b). “Bursa Enarlı Zaviyesi Şeyhi Seyyid Mehmed Efendi'nin Menâsik-i Manzumesi”. *ASEAD V. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*.
- Ekinci, Ramazan (2018). *Vekayî'u'l-fuzala Şeyhî'nin Şakaik Zeyli*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Ersoy, Seyfeddin (2007). “Dünü ve Bugünü ile Türkiye'de Hac Organizasyonu”. *Türkiye'de Hac Organizasyonu Sempozyumu (Tebliğ ve Müzakereler)*. 27-47. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Karagöz, İsmail vd. (2007). *Hac İlmihali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Koyuncu, Fatih (2017). “Cüdfî'nin Manzum Hac Seyahatnamesi”. *Journal of Turkish Language and Literature* 3/1: 177-219.
- Mehmed Fahreddin. *Gülzâr-ı İrfân*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Atıf Efendi Bölümü, no: 1923.
- Paçacı, İbrahim vd. (2010). “Hac”, *Dinî Kavramlar Sözlüğü*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Seyyid. Manzum Menâsik-i Hac ve Menâzilnâme. Berlin Milli Kütüphanesi (Staatsbibliothek zü Berlin), Ms. Or. Oct. 1602.
- Seyyid. Manzum Menâsik-i Hac ve Menâzilnâme. Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi no: 1237.
- Yalçın, Tuğba (2007). “Arşiv Belgelerinde Osmanlı Sultanlarının Hacıların Emniyetini Sağlamada Gösterdikleri Hassasiyet”. *Din ve Hayat*. 3: 122-125.
- Yaran, Rahmi (1996). “Hac”, *DİA*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 14: 410-413.

XIX. ASIRDA YENİ DİL VE ÇOK ANLAMLILIK

New Language and Polysemy in the XIXth Century

Mustafa ÖNER*

ÖZET

XIX. asır, Türkiye’de ve Türk Dünyasında kendilerine göre tarihî şartlarla farklı biçimlerde modernleşmenin yaşandığı bir çağdır. Modern okulların açılması, yaygın eğitimin kurulması, okuma-yazmanın yayılması, yazılı kültürün ve basının gelişmesi, roman ve tiyatro gibi edebiyat türlerinin Avrupa’dan gelişi hemen göze çarpan yeniliklerdir. Bu yenilikler çağı hiç şüphesiz yepyeni bir dil yarattı. Genel dil bilimi verilerine göre, bir dilin anlam yapısının toplumun yaşantısına doğrudan bağlı olduğunu ve yaşantıdaki değişimlerin doğrudan doğruya dilin semantiğine yansıdığını biliyoruz. Bu toplum ve dil bağlantısını konumuz olan çok anlamlılık dolayısıyla iyice vurgulamak gerekir. Türkçe *ocak* sözünün *Acemi ocağı*, *Yeniçeri ocağı*, *cebeci ocağı*, *topçu ocağı* gibi teşkilat adları, askerî terminolojideki biçimleri çok anlamlılık (*polysemy*) örnekleridir. Yine Türkçe *sancağ* “bayrak” Osmanlılarda, XV. yüzyılda “idare” ve “kumanda” anlamları yanında artık “idarî bölge” polisemik anlamına da geçmiştir. Ancak *oda* sözündeki bu çok anlamlılığın yanı sıra “serbest meslek adamlarını içinde toplayan resmî birlik” gibi yeni anlamının ve *sanayi odası*, *ticaret odası* gibi kullanımlarının XIX. asırda Tanzimat’tan sonra Fransızca *chambre* sözünün tercümesi (*calque*) ile meydana geldiği anlaşılıyor. Yenileşme çağı olan XIX. asırda Türkçeye geçmeye başlayan Fransızca alıntılar, bugün azımsanmayacak kadar çoktur ve dilde neredeyse değişmeden yaşamaya devam etmektedir. Bunların yanı sıra *ticaret odası*, *sanayi odası* örneklerindeki gibi kopyalanmış anlamlar ise incelenmeye muhtaç çok anlamlılıklar arasında örtülü durmaktadır. Bu makalede oda, daire vb. kelimelerde çok anlamlılık olgusu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, çok anlamlılık, anlam bilgisi, oda, daire, Türk Dili.

ABSTRACT

In the 19th century historical circumstances experienced various ways of modernization in Turkey and the Turkic World. The opening of modern schools, establishing the public school system, as more people became literate, the development of printing press, the growth of cultural publications and the arrival of novels and theatre plays from Europe brought novelty to the society and created a new lan-

* Prof. Dr. Ege Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-İzmir. E-posta: mustafa.oner@ege.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-2875-8409.



guage. According to the general linguistics data it is well known that the meaning structure of a language is directly related to the life of the society and the changes in life are directly reflected in the semantics of the language. Being associated with the title it is necessary to emphasise the connection between society and language from the polysemy point of view. The Turkish word for organization, *ocak*, as used in the military terminology *Acemi ocağı*, *Yeniçeri ocağı*, *Cebeci ocağı*, *Topcu ocağı* can be accepted as examples of polysemy. As another example, the Turkish word *sancak* had the meaning “flag“ during the Ottoman Empire, but “administration” and “command” during the XV century as well as “administrative region”. However, the word *oda*, which has also got a modern meaning “an official association for business owners”, in the connection with *sanayi odası*, *ticaret odası*, got this meaning obviously in the translation (calque) of the French word *chamber* (calque) after the Tanzimat in the XIX century. A lot of words started to derive from French language into Turkish during the XIX century and still a precious number of borrowed words exist almost unchanged. In addition to these, like the copied meaning (calque) examples as *ticaret odası*, *sanayi odası*, polysemy needs to be examined more detailed. This article examines the polysemy of the words *oda* “chamber”, *daire* “office” etc.

Key Words: modernism, polysemy, semantic, *oda* “chamber”, *daire* “office”, Turkish.

Giriş

XIX. asır, Türkiye’de II. Mahmud (hâkimiyet devri: 1808-1839) ile başlayan devlet yapısındaki yenileştirme ve düzeltme çalışmaları ve ardından da Tanzimat (reformlar) sürecinin damgasını taşıyan kapsamlı bir yenilik çağıdır. Modernleşmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu’nun devlet reformlarının, Sultan Abdülmecid (hâkimiyet devri: 1839-1861) zamanında 3 Kasım 1839’da ilan edilen *Hatt-ı Hümayun* dâhilinde bu “düzenlemeler” manzumesi içinde sürdüğü görülüyor.

Mehmet Kaplan’ın tahliline göre; Tanzimat öncesinde hâkim olan ulema sınıfı, aklından ziyade hafızasını kullanır, yeni ve şahsi bir fikir ileri sürmeyi bir “bid’at” telakki eder. Tanzimat’tan sonra Batı örneğine göre yetişen Türk aydınının başlıca özelliği “akıl”a değer vermesi ve yeni fikirler ileri sürmekten korkmamasıdır. Eskinin tam tersine bu devirde “terakki” ve “hürriyet” fikirlerine büyük önem verilir. Bu devirde edebiyatta “yenilik” ve “orijinalite” en büyük değer sayılır (Kaplan, 2018: 466). Ahmed Hamdi Tanpınar da bu devirde yeni bir kâinat görüşüyle, yeni bir dil anlayışıyla karşılaştığını, asırlardan beri sürüp giden bir ruh tembelliğinin sarsılıp geleneğin, müphemün dünyasından, aklın ve aydınlık düşüncenin dünyasına geçildiğini tespit etmektedir (Tanpınar, 1982: 198).

Türkçe düşünme ve yazma biçimini kökten değiştiren bu yenilikler çağı hiç şüphesiz kabul etmeliyiz ki yeni bir dil yarattı. Bu yenileşme veya yenicilik Osmanlı Türkiye'si ile sınırlı değildir, aynı devirde Rusya'daki Müslüman Türk topluluklarında da başka şartlarda meydana gelmiştir: Bu olguyu, burada yeni hayatın getirdiği kavramlarda yaşanan çok anlamlılık (İng. *polysemy*, Rus. *polisemiya*) dolayısıyla ele almak istiyoruz.

İnceleme

Genel dil biliminde *semantique* terimini ilk kez kullanan Micheal Bréal eserinde *polisemi* için ayrı bir bölüm oluşturmuştur (Bréal, 1897: 154-162): “Yeni anlam, ne olursa olsun, eskiyi bitirmez, ikisi de yan yana yaşar. Aynı terim dönüşümlü olarak esas anlamda veya mecazi anlamda, kısıtlı anlamda veya genişletilmiş anlamda, soyut anlamda veya somut anlamda kullanılabilir... Kelimeye yeni bir anlam verildiği için çoğalır; biçimce benzer, fakat değeri farklı olan yeni kopyalar üretir gibi görünür. Bu çoğalma olgusuna *polisemi* diyeceğiz” (1897: 154).

Anlam biliminin kurucusu sayabileceğimiz Micheal Bréal, uygarlık ve dil bağlantısında şu dikkatlerini de kaydediyor: “Bir uygarlık çeşitlilik ve servet bakımından arttıkça, meslekler, eylemler ve toplumun yaşamını oluşturan çıkarlar farklı insan grupları arasında paylaşılır; ne zihin durumu ne de faaliyetler rahip, asker, politikacı, sanatçı, tüccar ve çiftçi için aynıdır. Her ne kadar aynı dili miras almış olsalar da, sözcükler farklı bir nüans ile renklendirilir, bu da onu sabitleştirir, sınırlandırır ve iyice içine girer. Alışkanlık, çevre, tüm ortam atmosferi kelimenin anlamını belirler ve çok genel olanı netleştirir, düzeltir.” (1897: 312).

Çok anlamlılık bir sözcüğün temel anlamını kaybetmeden, çeşitli yollardan, temel anlamıyla mutlaka ilişkili olan yeni kavramları anlatır duruma gelmesidir (Kıran 1996:269). Uzmanlara göre, çok anlamlılık bir kusur değil, dilin temel bir niteliğidir. Olağan koşullarda, ne çok anlamlılık ne de eş seslilik bir bulanıklığa yol açar (Ullmann, 1978: 358).

Çağdaş anlam bilimcilerden Gergely Pethő'nün tespiti de bu çizgileri vurguluyor: “Çok anlamlılık nedir? sorusuna dil bilimi literatüründe standart ve açık tek cevap vardır: Çok anlamlılık, belirli bir yaklaşımda anlamın nasıl tanımlandığına bakılmaksızın, iki veya daha fazla anlam taşıyan tek bir kelimenin var olması demektir. Bu tanıma sık sık eklenen bir diğer nokta, bu iki veya daha fazla anlamın birbiriyle ilişkili olmasıdır. Bu, prensip olarak doğru olsa da, bir kelimenin gereksiz olduğunu ve bu nedenle dışarıda bırakılması gerektiğini iddia edebilir, çünkü bir kelimenin iki veya daha fazla ilgisiz anlamı varsa, artık tek bir sözcük olamaz, ancak aslında iki

veya daha fazla sözcük resmî olarak aynıdır, yani aynı kelime formu ile gerçekleştirilir.” (2001: 177) G. Pethő'nün bir “kelimenin ilgisiz anlamı” dediği olgu, tarihteki anlam gelişmesini izlemenin mümkün olmadığı noktada gerçekleşmektedir. Buna göre Eski Türkçe *çal-* “vurmak” biçiminin Türkiye Türkçesindeki “hırsızlık yapmak” ve Tatarcadaki “hayvan boğazlamak” anlamlarının nasıl geliştiği izlenemezse sözlüksel olarak eş sesli ve başka kelimeler olarak kabul edilme tehlikesi taşımaktadır. Oysa anlam bilgisi, ET *çal-* ile Türkiye Türkçesi ve Tatarca şekillerin aynı kökten gelişen çok anlamlılıklar olduğunu açıkça göstermektedir.

Türk dil biliminde de çok anlamlılık konusu incelenmiştir: 1960'lı yıllardan beri Türkiye Türkolojisinde anlam bilimini geliştiren Doğan Aksan, özellikle “Anlambilimi ve Türk Anlambilimi” (1971) adlı öncü eserinde polisemiye dillerdeki örnekleriyle incelemiştir (1998: 70-72). D. Aksan ayrıca yazdığı *En Eski Türkçenin İzlerinde* başlıklı monografisinde Eski Türkçe *agi* “ipekli kumaş” > “servet, varlık, hazine”; *sab* “söz” > “haber”; *si-* “kırmak” > “fethetmek, zapt etmek” gibi en eski çok anlamlılık örneklerini de incelemiştir (2000: 76-85). Göktürk belgelerinde bir hareketi ifade eden, somut kavramları yansıtan fiillerde de çok anlamlılık görülür. (Erol, 2008: 52).

Günay Karaağaç “Eş Yazılılık, Eş Seslilik ve Çok Anlamlılık” başlıklı yazısında özellikle eş seslilik ve çok anlamlılığın Türkçe sözlüklerdeki karışmış madde yapılarını tahlil etmiştir. Leonard Bloomfield'in “*Language*” başlıklı kitabındaki şöyle esaslar yazarın kapsamlı çalışmasının esaslarını belirlemiştir: “Çok anlamlı bir kelimedenden birden bire yeni bir kelime oluşmaz; bu tedricen olur. Yeni kelimeler, aynı kelimelerin anlamlarının asıl anlamlarından zaman içinde ayrılmalarıyla ortaya çıkarlar. Çeşitli dil birliklerinin farklı yer ve zamanlarda, farklı ortamlarda kullanılmaları dillerin ses yapısında dal ses (allophone) ve dal şekilleri (allomorphe) ortaya çıkarırken, dillerin anlam yapısında da dal anlamları, mecaz anlamları ortaya çıkarır.” (1994: 39). Dil biliminin bu kuramsal görüşlerini Türkolojiye getiren G. Karaağaç, Türkçedeki *koz*, *ansız*, *barış-*, *götür-*, *iste-*, *konuş-*, *kişi*, *öfke*, *boykot*, *deyyus*, *dum dum*, *kalas*, *kavat*, *degme*, *gömlek*, *günlük*, *koyun*, *bağ*, *dağ*, *gam*, *yad* sözlerindeki eş seslilik- çok anlamlılık sorunlarını tek tek tahlil etmiştir (1994: 31-55).

G. Karaağaç, Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü'nde de çok anlamlılığın esaslarını belirtmiştir: “Çok anlamlılık, birebir karşılıma engel olması ve dolayısıyla bir iletişim kusuru olmasına rağmen, bilhassa eski devirlerin edebiyatlarında pek rağbet görmüş; dilin eş sesli veya çok anlamlı yapılarına başvurmak, estetik bir ölçü olarak kabul edilmiştir. Dillerin ses ve an-

lam yapılarının sürekli değişmesi, çok anlamlılıktan eş sesliliğe, eş seslilikten çok anlamlılığa sürekli bir geçişin de kapısını açar. Bugün için çok anlamlı görünen sözlerin bütün anlamları eş seslilik içinde olabilir veya bugün anlamları arasındaki ilişki unutulduğu için eş sesli olarak düşünölen sözler, aslında eski devirlerin çok anlamlı tek bir sözü olabilir. (...) Eş sesliliğin ve çok anlamlılığın birbirini izleyen durumlar olmaları yüzünden bunların sık sık birbirlerine karıştırıldıkları görölür. Bazen bu iki yapıyı birbirinden ayırmak zorlaşır, hatta imkânsızlaşır. Bazen eş seslilik ve çok anlamlılık o kadar iç içededir ki sadece dilden hareketle işin içinden çıkılmaz olur ve bu noktada dil dışı konulara başvurmak gerekir; sosyal ve tarihsel alanlara, kültür alışverişlerine gidilir. Kısacası eş seslilik ile çok anlamlılık, aralarındaki çizgiyi bazen açıkça sezemediğimiz, aynı ses değerine sahip iki veya daha fazla dil birimini ilgilendiren bir dil durumudur.” (2013: 250).

Tatar dil bilimcisi ve Türkolog F. S. Safiullina, *Hezërgë Tatar Edebiy Tëlē - Leksikologiya* (1999) başlıklı eserinde sözün leksikal anlamı dolayısıyla konuyu ayrıntılı biçimde tasvir etmiştir: “Dildeki sözler tek tek değildir, onlar cümlede başka sözlerin çevriminde yaşarlar. Sözün anlamı onun başka sözlerle ilişkisiyle açıklanır. Sözün anlam hacmi, başka sözlerle ne derecede münasebete girdiğine göre dar veya geniş olabilir. (...) Dilin sözlük yapısında tek anlama ve birkaç anlama sahip olan sözler ayrılır. Sözün esas anlamı, varlığı, doğrudan doğruya ve başka anlamları göz önünde tutmadan yansıtır: “*Kitap, masa, elma, güneş*” vb. Mecaz anlamda ise varlık aynı sözün başka anlamları vasıtasıyla açılır: “*Aydınlık oda - aydınlık düşünceler; oğlan koşuyor - tren koşuyor; derin su - derin hürmet*”... Sözün esas anlamıyla birlikte ilave anlamlara sahip olması onun çok anlamlılığı (Yun. *polis* “çok” + *sema* “işaret”) diye adlandırılır. İletişimde sık kullanılan, tarihi büyük olan sözlerin anlamları özellikle çok olur. Mesela “*Tatar tëlënëñ añlatmalı süzlëgë*”nde bazı sözlerin düzinelerce anlamı kayıtlıdır: *Tabuv* “bulmak” 45; *töşüv* “düşmek, inmek” 66; *saluv* “koymak” 61; *yörëtüv* “yürütmek” 66; *bir-* “vermek” 36; *buluv* “olmak” 39; *kaluv* “kalmak” 25; *töşërv* “düşürmek” 28; *tartuv* “tartmak, çekmek” 37; *ciberüv* “göndermek” 28 anlamı gösterilmiştir. (...) Bizi saran dünya son derece zengindir. Onu tanıyıp bilmek imkânları da sonsuzdur. Eğer her yeni kavramı yeni sözle adlandırmaya başlasak sözler o kadar çoğalır ki insanoğlu bütün gerekli sözleri hatırında bile tutamazdı. O nedenle insan akli en ekonomik yolu, aynı sözü yeni anlamlarda da kullanmak yöntemini seçmiştir.” (1999: 15-20).

Tatar leksikolojisi üzerine üç ciltlik monografide çok anlamlılığı da genişçe inceleyen Gölşat Galiullina vd. hem bu sahanın araştırma tarih-

çesini hem de Tatarca polisemi örneklerini tasnif ederek ele almışlardır. Bu eserde *monosemantik* “tek anlamlı” *polisemik* “çok anlamlı” sözler anlam yapılarındaki karşıtlıkla tasnif ve tahlil edilmiştir (Galiullina vd., 2015: 90-102). Eserdeki şu tespit önemlidir: “Esas anlamlar, ikincil anlamlarla karşılaştırınca paradigmatik bakımdan bağlıdır, sentagmatik açıdan serbesttir; başka türlü ifade edersek, nominatif anlam kontekste bağlı değildir. Dili iyi konuşan biri onu, sözü kullanırken hemen hemen her zaman esas anlamda kabul eder. İkincil anlamlar ise kontekste bağlı olarak açılırlar. Bu şekilde sözün esas anlamı ilave anlamlardan bağlam içinde ayrılabilir (2015: 96-97). Çok anlamlılık hakkında kuramsal açıklamaların yapıldığı bu eserde, *başlı* “başı olan” > “akıllı”; *yomşak* “yumuşak” > “mütevazı, mazbut”; *aklık* “beyazlık” > “aydınlık”, “safılık”; *isepsöz* “hesapsız, çok” > “gamsız, geniş (insan)”; vb. Tatarcadaki çok anlamlılık örnekleri tahlil edilmiştir.

Alfiya K. Bulatova da *Polisemiya v sovremennom tatarskom lieratur-nom yazıke* başlıklı çağdaş Tatar edebî dilinde çok anlamlılık üzerine hazırladığı monografisinde öncelikle genel dil bilimindeki çok anlamlılığın (6-19) ve Türkolojideki çok anlamlılığın araştırma tarihçesini vermiş (2018: 19-28), ardından da Tatar edebî dilinden tespit ettiği örnekleri kapsamlı biçimde tahlil etmiştir: *kirte* “çit” > “engel”; *yöz* “yüz” > “satır, yüzey”; “dış görünüş”; “itibar” vb. (2018: 29-85).

Kazakçada *köp magınalılık* terimiyle incelenen polisemi, hem sözlük yapısından kaynaklanır hem gramerde söz yapımından gelişebilir diye tahlil edilmektedir: Mesela, -LIK yapım ekiyle isimler de sıfatlar da yapılmaktadır (Kaliev 2005: 166-167).

Azerbaycanlı Türkolog Baba Meherremli, “*Türk dillerinde isim köklerinde leksik-semantik inkişaf*” başlıklı eserinde; anlam genişlemesinin tarihî olarak bilginin artması ilgili olduğunu belirtir: “Sözün mecazlaşması yoluyla anlam genişlemesinin meydana gelir; dildeki semantik genişlemenin sebepleri polisemi ve omonimleşme ile açıklanabilmektedir.” (Meherremli, 2012: 176-177).

Tarihî morfoloji ve anlam bilgisi bakımlarından temel varlıklar olan kök fiiller de Kıpçak lehçeleri bağlamında incelenmiş ve 24 adet söz varlığında çok anlamlılık tabakaları tespit edilmiştir: Kıp. *aş-* > Karay. *aş-* “kaybolmak” ~ Kzk. *as-* “böbürlenmek”; Kıp. *em-* > Tat. *im-* “sömürmek, istismar etmek”; Kıp. *as-* > Kırg. *as-* “yemek kotarmak” ~ *et as-* “et yemeği pişirmek”; Kıp. *eg-* > Kzk. *iy-* “ikna etmek”; Kıp. *in-* > Nog. *en-* “doğmak, dünyaya gelmek” gibi çok anlamlılıklar son derecede ilgi çekicidir (Sırtı 2019: 142-163).

Burada dilin anlam yapısının toplumun yaşantısına doğrudan bağlı olduğunu ve yaşantıdaki değişimlerin doğrudan doğruya dilin semantiğine yansıdığını vurgulamalıyız. Bu toplum ve dil bağlantısı konumuz olan çok anlamlılık bakımından büyük önem taşır.

Babaş Èbilkasimov “*XIX gasırdıñ ekinşi jartısındağı Kazak èdebiy tili*” başlıklı eserinde XIX. asırda Kazakça söz varlığının yeni sözlerle geliştiğine değinmektedir (1982: 157-167). “Toplumun ekonomik ve sosyal durumundaki değişimlerin öncelikle dilin leksikasında da görüleceğı malumdur” diyen yazar, Kazakistan topraklarına bütünüyle hâkim olan Rusya İmparatorluğunda gelişen kapitalizmin etkisiyle geleneksel hayvancılığın bırakıldığı, para dolaşımının hızlandığı ve Kazak dalasında şehirlerin sayısının birdenbire arttığını belirtir. 1868-1869 kanunnameleri ile Kazak toprakları üç genel vali hâkimiyetinde altı bölgeye (*oblast*), bölgeler ise ilçelere (*uyezd*) bölünmüş, geleneksel mahkemeler yanında, yeni vatandaşlık mahkemeleri açılmış, beylerin ve mollaların hukukları epeyce sınırlanmıştır (Èbilkasimov, 1982: 158).

Sosyal yönü olan bu tarz değişimler Kazak edebî dilini yeni kavramlarla zenginleştirmiştir. Halkın yaşantısındaki bu yeniliklerle birlikte gelen yeni kavramları karşılamakta öncelikle dilde önceden mevcut söz türetme yollarından faydalanıp yeni sözler yapılması, halkın eskiden beri kullandığı eski sözlere yeni anlamlar eklenmesi gereğı doğdu. Bunlar yetmediğinde de başka bir dilden sözler alındığı görülüyor.

B. Èbilkasimov’a göre Kazak topraklarına İç Rusya’dan gelip yerleşenlerle birlikte Kazaklar arasında da tarımla meşgul olanlar çıkmaya başladı. Hayvancılık alanında da bunun ticari türüne veya hayvan neslini geliştirmeye yöneldiler, eski hayvancılık yerine bunun ticareti gelişti. Bu arada Kazakça *şarva* “köylü, çiftçi” sözündeki eski anlamın tarımdaki *egin şarvası* “ekin çiftçisi” ve hayvancılıktaki *mal baguv şarvası* “hayvan bakım çiftçisi” kullanımları gelişmiştir. Aynı zamanda *kèsip* “meslek” sözünde de “kâr amaçlı yapılan fiil” diye yeni bir anlam ve *kèsipşi*, *kèsiphor* diye türevleri gelişmiştir. Bu kavram artık herhangi bir meslek veya meşgaleyi değil üretim amaçlı bir mesleği karşılamaktadır. Devrin basılı kaynaklarında; *jezşi* “bakırcı”, *etikşi* “çizmecici”, *tiginşi* “terzi”, *kündikşi* “tülbentçi” gibi meslek adlarının yanı sıra *bazar*, *kerven*, *kirekeş* “nakliyecici, arabacı”, *savdager* “tüccar”, *satuvşısı* “satıcı, pazarlayıcı”, *aluvşısı* “alıcı, müşteri” vb. ticari terimler de sıkça görülmeye başlar (1982: 159).

Kazak leksikologu B. Èbilkasimov “hayvanları olmadığı için yaylaya çıkamayan fakir köylü” anlamındaki *jatak* sözünün de XIX. asrın ikinci yarısında oluştuğunu ve onların ibretlik hayatının dönemin gazete sayfalarına

yansıdığını belirtir (1982: 161). Kazak daları ve yerli halkının, arlık hâkimiyetinde bir koloniye dönüşmesi dilde de yankısını bulmaktadır.

XIX. asırdaki bu sosyal değişimler Kazakçada mevcut sözlerde bir çok anlamlılığa da yol açmıştır; mesela gazete yayımı başlamasıyla dilde yepyeni kavramlar peyda olmuştur: *kazit* “gazete”, *redaktsiya* “redaksiyon”, *kazit şıgaruvşılar* “gazete çalışanları”, *kazit aluvşılar* “gazete alanlar”, *basmahana* “matbaa”, *kazitşiler* “redaksiyon çalışanları” vb. Yine posta teşkilatının kuruluşuyla *poçtavoy* “posta”, *kantor* “yazıhane”, *telegram* “telgraf” gibi Rusça terimler girdiği gibi *enşeyin hat* “basit mektup”, *amanat buyım* “gönderi”, *akçalı hat* “değerli mektup” gibi yeni terimler yaratıldığı görülür. Eski çağlardan beri çadırın veya evin bir bölümünü bildiren *böl-* fiili kökenli *bölme* sözü XIX. asırdaki yeni hayatın getirdiği kavramlaştırma ile “şube”, “sergi salonu” ve “nüfus sayımı alanı” anlamlarını kazanmıştır (Èbilkasimov, 1982: 164-166). Dilin kendi söz varlığında ortaya çıkan yeni anlamlar ve çok anlamlılık olgusu, Kazak bozkırındaki yeni hayatı karşılayan bir zenginlik olarak gelişmiştir.

XIX. asırda Rusya Türkleri arasında görülen hayatın bu yeni biçimleri, Türkiye Türklerini de sarmıştır. “Merkeziyetçi idarenin gerçekleşmesinde 19. yüzyıl teknolojisinin iki ürünü büyük rol oynadı: Telgraf ve demiryolu. Telgraf, Osmanlı İmparatorluğu’nda süratle kurulan bir haberleşme ağıdır ve bu alanda Avrupa devletlerine paralel bir gelişme gösterilmiş, telgraf ve posta personeli iyi yetiştirilmiştir. Haberleşme Osmanlı İmparatorluğu’nun ve sonra da Cumhuriyet’in hem ülke üzerindeki süratli kontrolünü, hem de hükümranlığını sağlayan müesseselerin başında gelir. Demiryolu ulaşımı ise idarenin iştibahla beklediği, fakat mali kriz yaratan ve dış borçlanmayı arttıran bir araç oldu.” (Ortaylı, 2008: 512).

Türkiye’nin yenileşme ve gelişme tarihi dolayısıyla da Türkçede daha önce hiç kullanılmayan bir dizi kavramın çağın kültür dili olan Fransızca-dan öğrenildiği açıktır; bunlar XIX. asırda Türk dilinde ilk kez kullanılmaya başlayan modern kavramların karşılıklarıdır: *Hürriyet*, *milliyet*, *cumhuriyet* gibi çağdaş kavramların karşılıkları, o günkü dil anlayışınca mevcut Arapça köklere *-iyyet* takısının eklenmesiyle Tanzimat dönemi Türk aydınları tarafından yapılmıştır (krş. Şirin, 2017; Öner, 2019).

Osmanlı Devleti’nin Yeni Çağ başlarında Doğu Avrupa ve Orta Doğu’da yükselen bir devlet teşkilatı kurması dolayısıyla, Türkçede bir “çok anlamlılık” tabakası zaten daha önceki çağlarda oluşmuştur: Eski Türkçeden beri kutlu görülen *ocak* sözü (*otçuk*, *oçuk*, *oçak* DTS, 1969: 362) özel olarak Bektaşî tekkelerinin meydan odalarında kıblenin olduğu yerdeki ocağın adıdır. Yeniçeri teşkilatı da kendisini Bektaşîliğe bağlı saydığı için

ocak Osmanlılarda askerî bir terim haline gelmiştir (Pakalın, 1971: 711). *Acemi ocağı, Yeniçeri ocağı, cebeci ocağı, topçu ocağı* gibi teşkilat adları, askerî terminolojideki çok anlamlılıklardır (krş. Uzunçarşılı, 1988: 444-451).

Türkçe **sancak** “bayrak” Osmanlı Devletinin geliştiği çağlardan beri bir çok anlamlılık örneği olmuştur: “*Sancak*, XV. yüzyılda ‘idare ve kumanda’ anlamları yanında artık ‘idarî bölge’ anlamında da geçmeye başlamış olmalıdır. Bu bağlamda *sancak* teriminin ilk dönemlerde şüphesiz askerî bir ağırlığı vardı. Ancak zamanla eyaletlere bağlı sancak beyi idaresindeki idarî bir bölgeyi de ifade etmiştir. Böylece Osmanlı tımar sistemi içinde hem bir gelir dilimini belirten dirlik ve askerî birlik, hem de o sancağa bağlı tımarlı askerlerin bulunduğu bölgeyi tanımlamaya başlamış, bu sonuncusu bir idarî birim tanımı olarak da yaygınlaşmıştır.” (Şahin, 2009: 97).

Eski Türkçe *tonan-* “giyinmek, kuşanmak” fiiline dayanan **donanma** “armada” sözünün, Türkiye tarihi kadar eski olan denizcilik faaliyetinin gelişmesi neticesinde (Bostan, 1996: 11) kullanıma girdiği anlaşılıyor. Marmara Denizi kıyılarında gelişen Osmanlı Devleti kuruluşunun hemen ilk aşırında denizi aşırp Gelibolu’yu ele geçirmiştir. İstanbul’u alan ve *Sultanu’l-Berreyn ve Hakanu’l-Bahreyn* (“iki kara ve iki denizin hükümdarı”) unvanını kullanan Fatih’in Karadeniz ve Ege hakimiyetleri ile deniz gücünün büyüdüğü bellidir (İnalçık, 2016: 214). “Ancak Akdeniz’de kuvvetli bir donanmanın ortaya çıkışı, Kanuni devrine rastlar. 16. yüzyıla kadar Osmanlı donanması “çektiri” denen hafif gemilerden müteşekkildi. Fakat zamanla Venedik ve Ceneviz’e karşı kalyon tipi gemiler inşasına başlandı. Bunlar kullanılan kürek sayısına göre firkate, kalita, kadırğa gibi isimler alırlar.” (Ortaylı, 2008: 245). Bu arada Eski Türkçeden beri bilinen *tonan-* > *donan-* fiilinin gemilerin silahlandırılıp techiz edilmesi anlamıyla dile *donanma* biçiminde yerleşip çok anlamlılık kazandığı anlaşılıyor. *Donanma* Osmanlı İmparatorluğu’nda aynı zamanda “muhtelif şenlik vesileleriyle resmi binaların, evlerin, dükkanların ve meydanların donatılması münasebetiyle kullanılan bir tabirdir.” (bkz. Pakalın, I, 474).

Türkçe **oda** “Evin oturma, çalışma, yatma için kullanılan bölmesi” sözünün *otağ* “çadır” biçiminden tarihî şartlarda evrimleşerek geldiği açıktır (krş. ET *eb* “çadır” > TT. *ev*). Osmanlı saray teşkilatını çağına uygun bir biçimde geliştiren Fatih Sultan Mehmed’in kurduğı Enderun’daki (idarî ve askerî kadronun yetiştirildiği saray okulu) eğitim, Büyük ve Küçük odalar, Doğancı Koğuşu, Seferli Koğuşu, Kiler Odası, Hazine Odası ve Has Oda olmak üzere yedi kademe üzerine kurulmuştu (İpşirli, 1995: 186; Yeniçeri kışkalarında da *oda kedhüdası, odalı yeniçeriler* vb. denilmesi hakkında bk.

Pakalın II, 715-717). Saraydaki dairelerin bu adları aslında XV. yüzyılda bile *oda* sözünün kazandığı çok anlamlılıktır. İstanbul'daki Yenisaray'dan (Topkapı) önce Edirne'deki sarayda bile bulunan, kabullere mahsus dairenin "Arz Odası" adıyla II. Mehmed tarafından yaptırıldığını (bk. Eyice, 1991: 444) dikkate alırsak bu *oda* sözündeki çok anlamlılık XV. asrın başlarına kadar çıkar. Uzunçarşılı'nın tabiriyle; "Padişahlar, XV. asırdan XVIII. asır başlarına kadar şahıslarına mahsus merkez ordusuyla devlet idaresi için zadegân yetiştirmekten ziyade Müslüman ve Türk terbiyesiyle yoğrulmuş kendilerine sadık bir bende sınıfını yetiştirmek" üzere aynı zamanda bir okul olan sarayda *oda* ve koğuş denen bu dairelerde gençleri mükemmel bir tahsile tabi tutuyorlardı" (1984: 298).

Osmanlı Devletinin ilk dönemlerden beri görülen bu saray odaları kullanımının XIX. asır başlarında kurulan *tercüme odası* dolayısıyla yeni bir kullanım daha kazandığı görülüyor. Başlangıçtan beri Fenerli Rumlar arasından yetişen devlet tercümanlarının 1821 Mora isyanında ihanetleri tespit edilmiş; bu mühim iş için sarayda o devirden itibaren bir tercüme odası oluşturulmuştur. (Akyıldız, 2011: 504)

Ancak *oda* sözündeki bu çok anlamlılığın yanı sıra "serbest meslek adamlarını içinde toplayan resmî birlik" gibi yeni anlamının ve "sanayi odası, ticaret odası" gibi kullanımlarının XIX. asırda Tanzimat'tan sonra Fransızca *chambre* sözünün tercümesi (*calque*) ile meydana geldiği anlaşılıyor. Fransızcanın *oda* kavramının kullanım ve anlamlarını incelediğimizde Osmanlılardaki gibi saray odalarının resmî bürolar olarak geliştiğini görürüz:

Fransızca *chambre* "1. Bir evde, özellikle de bir kişinin özel kullanımı için, uykuda, orada çalışmak için kullanılan bir oda. 2. Mutlak anlamdaki oda, kralın odası ve buna bağlı olarak bu odanın memurları. 3. Gemilerdeki oda, kamara. 4. Yasama yetkisini paylaşan meclis. 5. Oda adı altındaki bir meclisin, bir assamblenin toplandığı yer. 6. Sarayda adalet odası veya sayıştay gibi kurumlar. 7. Bir organın disiplininden sorumlu olan veya belirli çıkarlar için toplanan meclisler, ticaret odası, sigorta odası vb. Noterler, avukatlar, icra memurları, müzayedeciler odası (URL-1).

Fransızcadaki "bir meclisin toplandığı yer" anlamının "sanayi odası" ve "ticaret odası" kullanımlarına yol açtığı anlaşılıyor. Bunlar sarayın dışındaki sivil kurumlardır. Mesela Paris Sanayi ve Ticaret Odası XIX. asır başında açılmıştır. Modernizmin geliştiği Türkiye'de de benzer kurumlar açılmış ve Fransızcadaki *chambre* sözünün tercümesiyle Dersaadet (İstanbul) Ticaret Odası (1884) İzmir Ticaret Odası (1885) gibi yeni kurumlar ve yeni adlandırmalar meydana gelmiştir (URL-2).

Türkçe **oda** sözünün yanı sıra Arapça bir alıntı olan **daire** sözünün “hane” anlamı eskiden beri varken “bir devlet işini yürütmekle görevli bölüm” anlamı yani “devlet dairesi” kullanımı devlet teşkilatı içinde sonradan gelişmiş olmalıdır. Osmanlı klasik çağında bile “Efendi Dairesi” denen Yeniçerilerin yazı işlerinin yapıldığı ve maaş defterlerinin tutulduğu bir daire vardı. “Yeniçeri Efendisi” de denilen yeniçeri kâtabi Yeniçeri ve Acemi ocaklarının maaş ve esâme kayıtlarının tutulduğu kalemin âmiri ve Ağa Divanı’nın üyesi olarak buradaki davalarda yargılama görevini üstlenirdi. (Beydilli 2013: 457) Yine Topkapı Sarayı’nda *Hırka-ı Saadet Dairesi* denen mukaddes emanetlerin sergilendiği bölüm için de bu *daire* sözü kullanılmıştır. Yavuz Sultan Selim zamanından beri inşa ve tadil edilen bu daire özellikle II. Mahmud’un saltanatı sırasında tamamen mukaddes emanetlere tahsis edilerek *Hırka-i Saâdet*, *Emânât-ı Mukaddese* veya *Mukaddes Emanetler Dairesi* olarak anılmıştır. (Yavaş-Bozkurt, 2006:111) Sir James Redhouse tarafından hazırlanan ve ilk kez 1852’de basılan sözlükte (*Müntehabât-ı Lugât-ı Osmâniyye*) bu eski anlam “birbirine yakın ve müteallik olup başkalarından ayrılmış birtakım oda” ve “bir efendinin hizmetinde müstahdem olan kesân” biçiminde verilmiştir (2009: 68).

Türkiye’de modern zamanlar tarihinin uzmanı olan İlber Ortaylı’nın şu tespitleri konumuz bakımından çok değer taşır: “XIX. yüzyılda ülkenin büyük şehirlerinin de fiziki dokusunda ve yaşam biçiminde değişmeler görüldü. Saray, Bâbüâlî denen sadrazam konağı, Süleymaniye’deki Ağa Kapısı ve Şeyhülislamlik’tan başka belli başlı resmî bina tanımayan İstanbul’un bir bölümü nezaretler, devlet daireleriyle donandı. Beyoğlu ise bankalar ve ticarethaneler, mağazalar, restoran ve cafelerle doldu.” (Ortaylı, 2007: 66) “Aslında İstanbul’da sadrazamın, şeyhülislamın, İstanbul kadısının belli bir ofisi yoktu. Kamusal binalar yani bugünkü gibi resmi daireler yakın zamanların icadıdır. Her yüksek memurun konağı, onun ofisiydi aynı zamanda.” (Ortaylı, 1986: 66) Ortaylı’nın andığı “resmî daireler” Osmanlı İmparatorluğu’nun son devrinde başlayıp Cumhuriyet döneminde de süren modern devlet teşkilatındaki kurumlardır. Bugün bütün devlet kurumlarında daire başkanlıkları biçimindeki yapılanmanın eski sarayın çevresinde oluşan resmi kurumların devamı olduğunu anlıyoruz. Sarayın belirli amaçlar için düzenlenen bölümlerinden, XIX. yüzyılda Tanzimat sonrasında modern devlet teşkilatının geliştiği çağda, ilkin sarayla sınırlı devlet işlerinin yürütüldüğü binalara ve bu devlet kurumlarına *daire* denmesi sonra bağımsız binalara sahip devlet kurumlarının da bu adlandırma ile anılması önemli birçok anlamlılık örneğidir.

Sonuç

Sonuç olarak; gelişen devletin veya toplumun dili de genişlettiği açıktır: Dilin söz varlığındaki gelişme, yabancı dillerden yapılan alıntılar kadar dilde eskiden beri bulunan sözlerin çok anlamlılaşması ile de mümkün olmaktadır. Yenileşme çağı olan XIX. asırda Türkçeye geçmeye başlayan Fransızca alıntılar, bugün azımsanmayacak kadar çoktur ve dilde neredeyse değişmeden yaşamaya devam etmektedir. Bunların yanı sıra *ti-careet odası*, *sanayi odası* örneklerindeki gibi kopyalanmış anlamlar ise incelenmeye muhtaç çok anlamlılıklar arasında örtülü durmaktadır. Osmanlıların saraydaki merkezî konutun yanındaki belli amaçlarla yapılan resmî büroları asırlarca *daire* adı ile kullanması ve bugün artık bir konut anlamına gelmeyen devlet dairelerinin de bu adla yaşaması dildeki önemli birçok anlamlılıktır. Burada andığımız şu birkaç örnek, yeni çağda oluşan yeni dilin yapısı içindeki çok anlamlılıkların tarihî gelişmeler ışığında ne biçimlerde oluştuğunu daha derinden incelemek gerektiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Aksan, Doğan (1998). *Anlambilim (Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi)*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2000). *En Eski Türkçenin İzlerinde, Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlatıldığı Gerçekler*. İstanbul: Simurg.
- Akyıldız, Ali (2011). “Tercüme Odası”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* C. 40, 504-506.
- Beydilli, Kemal (2013). “Yeniçeri”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* C. 43. 450-462.
- Bostan, İdris (1996). “Gemi”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* C. 14, 11-15.
- Bréal, Michel (1897). *Essai de Semantique (Science des Significations)*. Paris: Hachette.
- Bulatova, Alfiya Karimovna (2018). *Polisemiya v sovremennom tatarskom literaturnom yazıke*. Kazan.
- DTS: *Drevnetyurkskiy slovar’* (1969). Red. V. M. Nadelyaev – D. M. Nasilov – E. R. Tenişev – A. M. Şçerbak) Leningrad: Akademiya Nauk SSSR.
- Èbilkasımov, Babaş (1982). *XIX asırdıñ ekinşi jartısındağı Kazak èdebiy tili*. Almatı: Gılım.
- Erol, Hülya Arslan (2008) *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişmeleri*. Ankara: TDK.
- Eyice, Semavi (1991). “Arz Odası”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 3. C. 444-445.

- Galiullina, Gölşat /Red./ (2015). *Tatar Leksikologiyasë, Öç Tomda, I Tom.* Kazan: Tatarstan Respublikası Fenner Akademiyasë.
- İnalçık, Halil (2016). *Akademik Ders Notları.* İstanbul: Timaş Yayınları.
- İpşirli, Mehmet (1995). “Enderun”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 11. C. 185-187.
- Kaliev, Gabdolla (2005). *Til Bilimi Terminderiniñ Tüsindirne Sözdigi.* Almatı: Sözdik-Slovar.
- Kaplan, Mehmet (2018). “Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi”. *Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu.* (Haz. H. İnalçık, M. Seyitdanlıoğlu). İstanbul: İş Bankası Yayınları, 463-475.
- Karaağaç, Günay (1994). “Eş Yazınlık, Eş Seslilik ve Çok Anlamlılık”. *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, VIII: 31-55.
- Karaağaç, Günay (2013). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Kıran, Zeynel (1996). *Dilbilim Akımları.* Ankara: Şahin Matbaası.
- Mehrerremli, Baba (2012). *Türk dillerinde isim köklerinde leksik-semantik inkişaf.* Bakı: Elm ve Tehsil.
- Ortaylı, İlber (1986). *İstanbul'dan Sayfalar.* İstanbul: Hil Yayın.
- Ortaylı, İlber (2007). *Batılılaşma Yolunda.* İstanbul: Merkez Kitaplar.
- Ortaylı, İlber (2008). *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi.* Ankara: Cedit Neşriyat.
- Öner, Mustafa (2019). “Tatarlarda Millî Dil ve Millî Edebiyat”. X. Mejdunaradnoya nauçno-praktičeskaya konferentsiya “Soxranenie razvitie rodnix yazıkov v usloviyax mnogonatsional'nogo gosudartsva: problemı i persepektivi. Kazanskiy Federal Universitet İstitut filologiya i mejkul'turnıy komunikatsii, Kazan 2019, 219-223.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: MEB.
- Pethő, Gergely (2001). “What is Polysemy? – A survey of current research and results” Bibok, K./E. Németh T. (eds.) *Pragmatics and the flexibility of word meaning.* Oxford: Elsevier, 175-224.
- Safiullina Flora Sadriddinova (1999). *Hezërgë Tatar Edebiy Tëllë- Leksikologiya.* Kazan: Hețët.
- Sırtı, Ezgi (2019). *Kıpçak Lehçelerinde Kök Fiiller (Tarihî-Karşılaştırmalı Söz Varlığı İncelemesi).* Ankara: TDK.
- Şahin, İlhan (2009). “Sancak”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, 97-99.

- Şirin, Hatice (2017). “Türk Dilinin Özgürlük Anlamlı Sözleri”. *Bilkent XII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultay Bildirileri*, 157-162.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Ullmann, Stephen (1978). “Anlambilimi” (Çev. N. Fırat). *Türk Dili*, 324: 355-363.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1984). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1988). *Osmanlı Tarihi* 1. C. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- URL-1: (<https://www.cnrtl.fr/etymologie/chambre>). (E.T. 15.01.2020).
- URL-2: (<https://www.ito.org.tr/tr/kurumsal/hakimizda/tarihlerle-ito>). (E.T. 15.01.2020).
- Yavaş, Doğan; Bozkurt, Nebi (2006). “Mukaddes Emantler Dairesi”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 31, 111-114.

ARKAİK YOLCULUĞUN YENİDEN ÜRETİLMESİ BAĞLAMINDA “İYİ BİRİ” FİLMİ

In The Context of Reproduction of The Archaic Journey; “İyi Biri” Movie

Cansu İRMAK*, Ayşe SEZER*, Berkant ÖRKÜN*

ÖZET

Yönetmenliğini ve senaristliğini Ayhan Sonyürek'in yaptığı, başrollerini Cengiz Bozkurt, Mustafa Alabora gibi isimlerin paylaştığı 2015 yapımı olan İyi Biri filmi, gerek konu gerek oyuncu performansı ile adından söz ettirmiş bir film olup sıradan bir insanın hikâyesini çok yönlü bir şekilde işlemiştir. Filmde Cengiz Bozkurt'un canlandırdığı Mızrap karakteri üzerinden, sıradan bir insanın gecikmeli olarak hayat gerçekleri ile tanışmasına ve bu sürede yaşadığı travmalara şahit olmaktadır. Çıktığı yolculuk sırasında yaşadığı olaylar ve yolunun kesiştiği herkes, Mızrap'ın hayatına etki etmiş ve onun değişiminde önemli bir role sahip olmuştur. Aynı zamanda klasik kahraman anlayışının modern kahramana dönüşü bağlamında ele alınabilecek olan film, kültürel çözümleme başta olmak üzere, disiplinlerarası yorumlanabilme/okunabilme zenginliğini de bünyesinde barındırır. Joseph Campbell'in monomit kuramını baz alarak yapılan bu çalışmada Mızrap karakteri, kahramanın sonsuz yolculuğu bağlamında yorumlanmış, yolculuk boyunca kahramanın karşısına çıkan karakterler ve bu karakterlerin işlevleri tek tek incelenerek filmdeki kültürel olgular yorumlanmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken anlatının (filmin) çok katmanlı derin yapısına, kültürel ve toplumsal belleğine oldukça çok nüfuz edebilme çabası öne çıkmış ve bu bağlamda anlatının (filmin) geleneksel anlatılarla olan ilişkisine de değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İyi Biri Filmi, J. Campbell, monomit, yolculuk, erginlenme.

ABSTRACT

“İyi Biri” movie directed and written by Ayhan Sonyürek his leading roles were shared by famous people such as Cengiz Bozkurt and Mustafa Alabora. The film processed the stories of ordinary people in multi ways, made a name with both sub-

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı-İstanbul. E-posta: irmakcansuu@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-4988-3639.

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı-İstanbul. E-posta: sezer17884555@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0001-5021-3053.

* Doktora Öğrencisi. Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı-İstanbul. E-posta: berkant.orkun@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-5376-2151.



This article was checked by Turnitin.

ject and acting. In the film, we witness the delay of traumas of acquaintance and life facts experienced by an ordinary person with the Mızrap character played by Cengiz Bozkurt. The people he met during his journey and the events he experienced will affect the life of Mızrap and play an important role in his change. At the same time, the film which can be considered in the context of the return of classical hero types to modern hero types, contains the richness of interdisciplinary interpretation/ reading along with cultural analysis. Based on Joseph Campbell's monomyth theory, the character of Mızrap will be explained in the context of the 'the hero with a thousand faces', during the journey, the characters that come across the hero and their functions will be examined one by one and the cultural elements in the film will be interpreted. In addition, the effort to examine the deep structure, cultural and social memory of the narrative (film) has come the fore in this article. And, in this context, the relation of the film with traditional narratives is also mentioned.

Key Words: "İyi Biri" Movie, J. Campbell, monomyth, journey, puberty.

Giriş

Her metin, ister görsel olsun ister yazınsal, kültürel belleği yeniden üretir. Bunu yaparken üretildiği çağın toplumsal dinamiklerinden beslenir ve âdeta şimdiki ve geçmişi iç içe geçirerek kültürel birikimin devamlılığını sağlar. Yuri Lotman, *Düşünen Dünyalar İçinde İnsan-Metin- Semiyosfer-Tarih* isimli eserinde metnin işlevi olarak gördüğü bu olguyu şöyle açıklar: "*Metin yalnız yeni anlamlar üreticisi (jeneratör) değil, ayrıca kültürel belleğin toplayıcısıdır (kondensatör)... Metin tarafından kendi çevresinde oluşturulan anlamsal uzam, dinleyicinin belleğinde yatan kültürel bellekle (gelenek) belli bir korelasyona girer. Sonuçta metin yeniden semiyotik bir yaşam kazanır...*" (2012: 24-25).

Bu bağlamda baktığımızda; bir metin olarak romanların, öykülerin, filmlerin, resimlerin hatta meddah gösterilerini andıran stand-up gösterilerinin bile toplumsal-kültürel belleğe dair birçok öge taşıdığını ve bu öğeleri yeniden ürettiğini söyleyebiliriz. Bu bakış açısıyla inceleyeceğimiz "İyi Biri" filmi, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün katkılarıyla çekilerek 2015 yılında vizyona girmiş bir filmidir. Filmin yönetmeni ve senaristi Ayhan Sonyürek olup başrol oyuncusu Mızrap karakterini canlandıran Cengiz Bozkurt'tur. Antakya, Adana, Mersin coğrafyasında çekilen film, Mızrap karakterinin Samandağ'dan Mut'a doğru yolculuğu üzerine kurulmuştur. Mızrap karakterinin memleketi olan Samandağ; Türk, Arap ve Ermeni gibi pek çok etnik grubu bünyesinde barındıran bir Hatay ilçesidir. İlçede ağırlıklı olarak Arap Alevileri olarak bilinen Nusayrî Alevî Araplar yaşamaktadır (Yiğit, 2019: 10). Filmde de bununla bağlantılı ola-

rak yer yer Alevîler tarafından ayrı bir öneme sahip olan “yedi ulu ozan”¹dan eserlere yer verilmiştir. Filmde kullanılan kıyafetler ve karakterlerin ağır özellikleri, Akdeniz Bölgesi’nin Adana Bölümü ile örtüşmektedir. Bu örnekler gibi pek çok kültürel unsuru bünyesinde barındıran “İyi Biri” filmi, Mızrap’ın ev, yuva, iş ve eş hayalleri için Mut’a doğru yolculuğunu işlemektedir. Filmin ana karakter ve kahramanı olan Mızrap, 40 yaşında olup çalışmayan ve anne babasıyla yaşayan biridir. Babasının bulunduğu işten de ayrılınca, babası tarafından evden kovulur ve asker arkadaşı olan Salim’in yanına gitmek için yola koyulur. Mızrap’ın asker arkadaşı Salim’in yanına gitmeyi isteme sebebi ise Salim’in ona daha öncesinde kendi yaşadığı yer olan Mut’ta çok toprak olduğunu ve isterse onun da gelip toprak edinebileceğini, ekip biçebileceğini, hatta yuva kurabileceğini söyleyen bir mektup göndermesidir. Bu mektuba güvenerek yola düşen Mızrap’ın başına pek çok olay gelmiştir. Meşakkatli ve maceralı yolculuğunu tamamlayıp Mut’a vardığında Salim’in kendisine şaka yaptığını, burada onun kendisi için işleyebileceği bir toprağının bile olmadığını anlar. Hayal kırıklığına uğrayan Mızrap; yolda karşılaştığı, ölmek üzere olan yaşlı bir kadın ve köpeği Karakız ile birlikte tekrar yola koyulur. Mızrap’ın yeni yolculuğu baba evine dönmek amacıyla başlatılan bir yolculuk değildir. Yeni yolculuğu ileriye dönük bir yolculuk olup belli bir amaç ya da hedeften yoksundur. Filmin başında kendisini “iyi bir insanım ben” diye tanımlayan Mızrap, filmin sonunda: “Artık iyi biri değilim ben, iyi biri olmayacağım” diyerek yolda yanına aldığı yaşlı kadından ve köpeği Karakız’dan kendi başlarının çaresine bakmasını ister. Ancak yol burada da bitmez.

“İyi Biri”, bireyin olgunlaşma sürecine odaklanan bir tür anlatı olup konusu, kurgusu, karakterleri ve bu karakterlerin temsil ettikleri değerler açısından insan, toplum ve kültür odaklı yorumlara son derece elverişli bir filmidir. Bu çalışmada öncelikle Mızrap karakteri, erginlenme yolculuğu ya da kahramanın sonsuz yolculuğu bağlamında detaylı bir şekilde incelenecek, ardından da bu yolculuğu sırasında karşılaştığı karakterler ve bu karakterlerin Mızrap üzerindeki etkileri yorumlanmaya çalışılacaktır.

1. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Bağlamında “Mızrap”

İnsanlık tarihinin dünden bugüne kadar getirdiği ortak değerler ve inanışlar aynı şekilde ilerleme göstermese de kendi içinde bir sisteme sahiptir. Kültürel bellek yahut ortak bilinç olarak nitelendirilen bu durum, farklı coğrafyalar ve farklı kültürlerde yaşayan ırkların bile zihin yapısı ve

¹Nesimî, Fuzulî, Hatâyî, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Yemînî ve Vîrânî, Alevîler tarafından çok sevilen ve nefesleri cemlerde okunan yedi büyük şairdir (Gölpınarlı ve Boratav, 2010:9).

inançlarının çıkış noktalarının ortak yahut benzer olabileceğini bizlere gösterir. İnsanlığın geçirdiği her dönem mücadelenin amacına, muhatap olunan varlıklara ve olaylara göre şekillenmiştir ve her dönemin mücadelesi az da olsa insanın bilinçaltına yerleşmiştir. Konumuz gereği bu durumun örneğini, savaşçı toplumların kendi aralarında geliştirdiği kahramanlık hikâyeleri ile verebilir; yine insanlığın ortak bilincinin biçimsel yansımalarından biri olan arketip -bilhassa kahraman arketipi- kavramından bahsedebiliriz. Arketip kavramı, ilk kez Jung tarafından ortaya atılmış olup şu şekilde açıklanmıştır:

“Rüyalar bile, farklı folklor ve mitolojilerde belirli motiflerin hemen hemen aynı şekilde tekrarlanması şeklinde, büyük ölçüde ortak (kollektif) malzemeye dayanmaktadır. Ben bu motiflere arketip diyorum, bu kavramla kastettiğim şey, hemen hemen yeryüzünün her köşesindeki mitlerin parçalarını oluşturan kollektif nitelikteki şekiller ve imgeler ve aynı zamanda da bilinçdışı kökenli bireysel ürünlerdir. Arketip motifler olasılıkla insan aklının, sadece gelenekler ve göç yoluyla değil aynı zamanda soya çekim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan arketip kalıplarından başlamaktadır.” (Jung,1998: 57).

Günümüz dünyası ve insanını baz alarak düşündüğümüzde, kahraman algısı dönemlere göre farklılık gösterebilir ve gelişimini modern anlamda sürdürebilir. Bunun modern anlamda en güzel örneklerinden biri, konumuz olan İyi Biri filmindeki Mızrap karakteridir. Dolayısıyla bu metinlerde yeniden üretilen kültürel öğelerin izlerini sürmek ve bu öğelerin değişimlerini/dönüşümlerini ortaya çıkarmak da ancak bu metinlerin farklı disiplinler tarafından yorumlanmasıyla mümkün olabilir.

Kendini gerçekleştirmek için yola çıkan Mızrap, kurallar gereği bu yolda birden fazla duygusal sınava tâbi tutulmuş ve bununla beraber, bireyleşme süreci başlamıştır. Kahramanın kendini gerçekleştirmek adına çıktığı ve birtakım savaşlar verdiği bu sembolik yol, hemen hemen tüm milletlerin geleneksel anlatılarında kendine yer etmiş bir motiftir. Bu konu, kapsamlı bir şekilde ilk kez Joseph Campbell’ın, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*(2010) adlı eserinde ele alınmış, akabinde çeşitli anlatılara uyarlanan bir model haline gelmiştir. Bizler de bu konuyu, detaylı bir kahraman analizinin ardından, Joseph Campbell’ın monomit kuramı ile birlikte ele alarak, söz konusu filmi “yola çıkış”, “erginlenme” ve “dönüş” (Campbell, 2010) olmak üzere üç eşikte ele alıp yorumlamaya çalışacağız.

Mızrap, ilerlemiş yaşına rağmen hayatın gerçekleriyle yüzleşmekte geç kalmış, -yahut bilerek geciktirilmiş- yaşadığı yerden dışarı çıkmaması sebebiyle, iyilik ve kötülüğün farkına varamamış heterojen kişiliğiyle in-

sanlık tarihinin “çocukluk dönemini” sembolize eden bir karakterdir. Mızrap’ın 40 yaşına kadar her açıdan bir saflık dönemi yaşaması, akla “İnsan doğuştan mı kötüydü yoksa sonradan mı kötü oldu?” gibi soruları getirirse de her kahraman gibi o da seçilmiş birisidir ve hayatının bundan sonrası için “yaşına uygun” davranması ve bir uyum sürecine girmesi beklenmektedir. Kendisinin en yakın arkadaşının dişi ve sakat bir köpek oluşu, bir zanaat ve meslek sahibi olmayışı, üzerine sosyal, ekonomik vb. herhangi bir sorumluluk almayışı, toplumdan dışlanması için yeterli sebepler olarak görülürken Mızrap için her davranışının altında vicdanî ve haklı sebepleri vardır. Çünkü o, anneden kopuş sürecini daha saf ve kısmî bir şekilde köpeği ile olan arkadaşlığıyla tamamlamış, meslek sahibi olamayışını ise henüz bir güçlkle karşılaşmadan pes edip çocuklar gibi eğlenerek telafi etmiştir. Bu sebeple Mızrap, hümanist ve anarşist bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Mızrap’ın istemli ya da istemsiz olarak toplumsal normları reddetmesi (evlenmeyişi, statü ve mülkiyet sahibi olmayışı ve yaşının gerisinde davranışlar sergilemesi), hayatını asgarî ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde idame ettirmesi ve dünya kötülüklerinden bihaber oluşu, onu kısmî bir derviş ya da filozof olarak nitelendirmemize olanak sağlarken, bu durumun profan tarzda ilerlediğini de belirtmek isteriz. Dünya yaşamı için eksik olan kahramanımız Mızrap, bireyleşme süreci olarak adlandıracağımız macerasına babasının sitemi ve tokadı sonrasında mecburi olarak girmiş, daha doğrusu bu sürece gecikmeli olarak 40 yaşında itilmiştir. Bireyleşme süreci, kısa bir ifadeyle hayata hazırlanma, kendini gerçekleştirme eylemidir. Jung bu süreci şöyle açıklar:

“Birey yaşama ayrışmamış bir bütün halinde başlar. Sonra tıpkı bir tohumun bitkiye dönüşmesi gibi, birey de tam ayrışmış, dengeli ve bölünmemiş bir kişiliğe dönüşür. Bir kişinin kendi kendini ya da tam özbenini gerçekleştirme çabası arketipik bir olaydır, yani insanda yarıdılıştan vardır; hangi yolla ifadesini bulacağı, kişinin amacını nasıl gerçekleştireceği kişiden kişiye değişirse de bu birlik arketipinin güçlü etkisinden kimse kaçamaz.” (Akt.: Hall ve Nordby, 2016: 85-86).

Filmde bu süreç, bir yolculuk üzerinden tasavvur edilmiş ve yol metaforu bolca kullanılmıştır. Yol, genel bir ifade ile bir yerden bir yere giderken, üzerinde bulunduğumuz alanı ve mesafeyi ifade ederken mecazî ve sembolik olarak daha çok hayat ile özdeşleştirilmiştir. Hayat, var olmak adına başlı başına bir mücadeledir ve hayat içerisinde birden çok aşılması gereken yol ve verilmesi gereken mücadele vardır. Filmde de baştan sona bir yolculuk hikâyesinin anlatılması ve yol metaforunun sıklıkla kullanılması boşuna değildir. “Erginlenme” olarak adlandırılan ve hayatta geçil-

mesi gereken yollardan biri olan bu süreç de bireyleşme süreci olarak karşımıza çıkar. Er ya da geç bu sürece girecek olan Mızrap'ı bu sürece iten ilk hareket, kozmik bir dokunuş olarak da değerlendirebileceğimiz babasının tokadıdır. Öz farkındalığa ulaşmamış bir birey için başkalarının psikolojik ya da fiziki uyarıları gereklidir. Buradaki tokat da tıpkı bayılanları ayıltmak, yaşama döndürmek adına hayatî bir refleks olup bir sarsma, uyarı işareti ve sembolik olarak süreci başlatan harekettir ve komşuların müdahalesiz kalması da sürecin başlaması gerektiğini gösteren önemli bir durumdur. Babasının tokadı üzerine evi terk eden kahraman, kendisi için kaçış ve umut noktası olarak gördüğü asker arkadaşı Salim'den gelen ve ona birçok şey vaat eden mektuba sığınır. Mektup yıllar önce gelmesine ve arkadaşıyla yüz yüze bir iletişiminin olmamasına rağmen, Mızrap için dostluğu aynı kalmış ve değişmemiştir. Bu durum, insan doğasına ters düşen gerçek dışı, hatta ütöpik bir olaydır. Mızrap, basit bir ifadeyle herkesi kendi gibi sanan, insanların değişeceğini düşünemeyen bir karakterdir. Bu dayanaksız mektup, onun için bir kaçış yoludur. Evi terk ederken geçtiği köprü de bir o kadar sembolik ve arketipsel boyutuyla ele alınması gereken bir yapı olup akla Deli Dumrul'un inşa ettiği köprüyü getirir. Deli Dumrul ve Mızrap'ın bireyleşme sürecine tabi tutulma nedenleri bir yerde aynıdır ve ikisi de öz farkındalığa ulaşmamış, dünya gerçekleri hakkında bilgisi olmayan kişilerdir. Deli Dumrul anlatısı ve İyi Biri filminde ortak motif köprü imgesidir. Köprü, girilecek bireyleşme sürecine filmin başında vurgu yapar ve bir çeşit eşiktir. Bu eşiği geçtikten sonra hayatında birçok değişiklik olacak; gerçeğe ve yeni bir bilince erişecektir. Bilgin Saydam bu durumu şöyle ifade eder: “Yaşantı, yaşantılayan birimi yaşantı öncesi durumuna göre farklılaştırır. Bu farklılaşma, göz ardı edilebilecek kadar küçük ya da yaşamı bütünüyle değiştirecek kadar sarsıcı olabilir. Değişimin bilincinde olmak ve yaşantı sonrası konumu ‘yeni bilinç düzlemi’ olarak benimsemek, kelimenin sözlük anlamıyla yaşantı öncesine ‘yabancılaşmadır’.”(2011: 202). Kısacası köprü imgesi, yeni bilinç düzlemi denilen değişim sonrası dönemin sembolik bir ifadesidir ve yolculuk sonunda Mızrap asla aynı Mızrap olmayacaktır.

Aslında sıradan olan bu hikâyenin, yine sıradan bir insan baz alınarak anlatılması, günümüz kahraman algısının da modernize edildiğinin bir göstergesidir. Mitik ve destansı anlatılardaki kahramanın aksine toplumsal bir meseleye çözüm getirmemiş olan kahramanımız, kendi gerçekliğini aramak adına koyulduğu yolda modern insanı her haliyle tanımış ve tanıtmıştır. İnsanlığın ortak bilinçaltındaki kahraman algısı, değişim ve dönüşümlerle, bireyi odak noktasına alarak varlığını devam ettirmekte ve

karşımıza modern bir kahraman tipi çıkarmaktadır. Fakat hikâye her ne kadar sıradan gözükse de filmdeki diğer karakterler bir o kadar canlı ve orijinal kişilerdir. Hepsinin ayrı kesimlerden karakterler olmaları ve Mızrap'ın dünyasındaki kişilere hiç benzememeleri, modern dünyanın bir tezahürüdür. Bu sebeple kahramanımız, her türlü ilişkisinde bocalar, hatta köpeğine bile yer yer insan muamelesi yaparak (yemeğini paylaşması, yolculuğa onunla çıkması vb.) diğer insanların tepkilerini de üzerine çeker. Çünkü modern dünyada, her canlı ve nesnenin bir görevi/değeri vardır. Bunun dışında davranmak dışlanmaya, hatta suçlanmaya yol açar.

Mızrap'ın yolculuğunda karşılaştığı insanlar, farklı karakterlere sahip olsalar da hepsinin ortak bir özelliği vardır; eksiklik... Bu insanların hepsi fiziki ya da duygusal açıdan eksik, diğer bir ifadeyle kendi benliğini arayan insanlardır. Mızrap ile ortak noktaları, farklı yollardan gitseler bile bir yerde hayatları kesişmiş, kendi bireyleşme süreçlerini tamamlamaya çalışan insanlar olmalarıdır. Monomit kurama göre üç bölümde inceleyeceğimiz Mızrap'ın yolculuğu, günümüzde geçen bu hikâyenin, modern dünyada hâlâ canlı tutulduğunu göstermektedir.

1.1. Yola Çıkış

Film, Mızrap'ın tek ayağı olmayan köpeği Karakız ile koşma ve ardından köpeği ile pehlivanmış gibi güreşme sahnesi ile başlar. Mızrap karakteri, bu sahnede âdeta doğanın bir parçası gibidir ve doğadan ayrışmamıştır. Köpeğiyle mutlu bir şekilde oynayan Mızrap, aslında ideal bir cennette gibidir. Bu cennette doğa-insan iç içe ve yan yanadır. Fakat kız kardeşinin babasının geldiğini belirtmesiyle Mızrap, birdenbire kendine çekidüzen verir. Babası Muharrem, bir tekme savurarak köpeği kovalar ve Mızrap'ın annesi Şehriban'a: "Bu sefer onu korumayacaksın Şehriban!" diyerek Mızrap'ın üzerine yürür. Burada babanın anneye karşı söylediği bu söz önemlidir. Çünkü belli bir yaşa gelmiş ama hala kendi yaşlıları gibi olgunlaşmamış ve dünya gerçeklerine sırtını çeviren bir adamın ortaya çıkmasına, onu gereğinden fazla koruyan annesinin neden olduğu düşünülür. Sahnenin devamında babasının Mızrap'a her işten çıktığı için kızdığını görürüz. Onun toplumun isteklerine cevap vermeyen biri olduğunu babasının: "Sen padişah torunusun? Kaç yaşındasın sen?" sorusundan anlarken işinin, arabasının, diplomasının, bir yuvasının ve saygınlığının olmadığını da devamında Mızrap'a babası tarafından yöneltilen bir dizi sorudan anlarız. Babasının bu sorularına karşılık annesi ve kız kardeşi araya girerek Mızrap'ın iyi bir insan olduğunu söylerler. Mızrap da "Evet baba, ben iyi biriyim..." diyerek kendini savunur. Fakat babası Mızrap'ı Karakız ile kıyaslayıp, onu Karakız'a denk tutar, çünkü Karakız da "iyidir" ancak kimseyi ısırma-

mıştır ve babasının nazarında işe yaramazdır. Babasının gözünde Mızrap da bir “hiç”tir, “adam” değildir. Bu duruma sinirlenen Mızrap sahnenin devamında “Baba yeter artık, sus, sus” diye bağırmış ve babasının attığı bir tokatla evinden, Samandağ’dan atılmıştır.

Filmin bu sahnesinde babanın sorduğu tüm sorular aslında toplumun değerlerini ve kırk yaşında bir bireyden beklentilerini gözler önüne sermektedir. Bir mesleğinin ya da diplomasının olmasının yanında ev, arsa, araba gibi mal varlığının da olması beklenmektedir. Eğer bunlar yoksa kimsenin onunla evlenmeyeceğinin, karısının ve çocuğunun olmayacağına, toplumun gözünde “efendi” statüsüne erişemeyeceğinin vurgusu yapılmaktadır. Baba ile oğul arasında yaşanan bu diyalog, bireyden beklenen bir statü sahibi olma ve bu statüye uygun rolleri icra etme beklentisine vurgu yapmaktadır. Mızrap, toplum içerisinde anlam ve değer sahibi olmasını sağlayabilecek bir statüden yoksundur ve bu nedenle de kendisinden, başka bir deyişle yaşından beklenen rolleri icra edememektedir. Doğa ile iç içe olması ve çocuksuluğu, onun ayrışmamışlığına ya da kültürel bir varlık olamadığına, bir statüye sahip olamaması ve buna uygun rolleri icra edememesi ise sosyalleşemediğine vurgu yapmaktadır. O, doğduğu ana rahmini simgeleyen evden kopamamış, kendisini gerçekleştirememiş, bireyleşme ve sosyalleşme süreçlerini yaşayamamış ya da annenin sergilediği aşırı korumacı tutum nedeniyle yaşamaya bilinçli bir şekilde teşebbüs etmemiş 40 yaşında bir “çocuk”tur. O, hem içine doğduğu aile, hem de kendisini bünyesinde olgun bir birey olarak görmek isteyen toplum için önemli bir sorundur. Mızrap, bütün bu özellikleriyle soyun, toplumsal varlığın ve hayatın sürdürülmesi adına da başlı başına bir sorundur. O, kendisini çoktan terk etmesi gereken “cennet”inden çıkmasını ve dünya üzerindeki meşakkatli hayatına başlamasını sağlayacak olan “yasak meyve”sini yememiş, sabiliğin nimetlerinden mahrum kalmayı göze alamamış, iyiyi kötüyle birlikte idrak edememiş ya da deneyimleyememiş bir âdemdir.

Campbell’in monomit kuramına göre; filmin bu sahnesi kahramanın seçildiğinin göstergesidir. Kendi köpeğiyle birlikte bir “cennet” imgesinde yaşayan Mızrap, babasının tokadıyla sarsılmıştır. Artık bu cennetten çıkmak ve gerçek hayata atılmak zorundadır. Bu tokat aslında babanın Mızrap’ı ana rahminden kopmaya zorlamasıdır.

Nitekim askere gitmesine rağmen hayata hazır olmayan ama artık “büyümek” ve toplumsal ortama katılmak zorunda olduğunu farkederek Mızrap, bu tokattan sonra evi terk etmeye karar verir. Bunun onun evi ilk terk ettiği olmadığı da filmde kız kardeşi ile konuştuğu sahneden anlaşıl-

maktadır. Ancak bu sefer durum farklıdır, çünkü kırk yaşında olan Mızrap, herkesin gözü önünde babasından tokat yemiştir.

Mızrap'ın gidebileceği tek yer askerlik arkadaşı Salim'in yanıdır, çünkü Salim ona yukarıda da değinildiği gibi bir mektup göndererek kendi bulunduğu köyünde çok toprak olduğunu, eğer isterse kendisine toprak verebileceğini ve Mızrap'ın bu köyde kız da bulabileceğini söylemiştir. Evden, topraktan ve bir yuvadan mahrum olan Mızrap, toplumun gözünde “efendi” statüsüne yükselmek için yola çıkarken bile annesinden yardım alır, annesi onun çantasına gizlice para koyar. Babanın baskıcı tavrının yanında annenin koruyucu tavrı bu sahneyle bir kere daha pekişmektedir. Bu ayrılma aşamasında en ilginç olan durum ise Mızrap ve köpeği Karakız arasındaki ilişkidir. Mızrap, annesi ve kız kardeşiyle vedalaştığı gibi Karakız ile de vedalaşır ve kız kardeşi ile yeğenini Karakız'a emanet ederek dönüp onları alacağını da söyler. Mızrap, köpeğine veda etse de Karakız onu takip eder ve Mızrap sonunda onu da yanında götürmek zorunda kalır. Burada ilginç olan bir ayağı eksik olan Karakız ile Mızrap'ın birbirine olan derin ilişkisindeki simgeselliktir. Mızrap'ın doğayı ve ilkelliği temsil eden Karakız'dan ayrılamamasının nedeni aslında kendi “cennet”inden ayrılmak istememesi olarak da değerlendirilebilir.

1.2. Erginlenme

Karakız'dan ayrılamayan Mızrap'ın ilk karşılaştığı sorun, Karakız ile birlikte aynı otobüste seyahat edemeyecek olmasıdır. “Uygar dünyanın” dışında kendi cennetinde yaşayan Mızrap için bu anlaşılmaz bir şeydir. Hatta buna karşı çıkmak için, uygar dünyanın argümanlarını kullanarak, kendisini ve köpeğini otobüse birlikte almayacağını söyleyen otobüs firması çalışanına “Bu yaptığınız insan haklarına aykırı, hayvan haklarına da aykırı” der. Sonra da kendi pantolonundaki kemeri çıkararak Karakız'ın boynuna tasma gibi bağlar. Aslında burada Mızrap uygar dünyaya adım attığını fark etmiş ve artık bu dünyanın kurallarına göre hareket etmesi gerektiğini anlamaya başlamıştır. Bu nedenle kemeri köpeğe tasma gibi takması, simgesel olarak kendini ve Karakız'ı uygarlaştırma girişimi olarak okunabilir. Nitekim sonrasında yolculuğa devam etmek için bindikleri kamyonetten de Karakız kaşındı diye indirilirler ve Mızrap “iki dakika tutamadın, adamın yanında kaşındı kendini...” diyerek Karakız'a çıkışır. Aslında suçlamaya başladığı kendi “ilkelliği”dir. Fakat bu ilkelliğinden, daha doğrusu doğaya bağlılığından çabucak kurtulamaz. Yol kenarlarındaki yeşil alanlarda yatar, ağaç kenarlarında Karakız ile birlikte ekmek yer, ekmeğini Karakız ile bölüşür. Yani aslında uygar dünyanın yollarından geçse de kendi “cennet”ini sürdürme çabası sürmektedir. Fakat bu çaba, “uygar

dünyanın” içinde atılan her adımda zarar görmektedir. Yol kenarında el kaldırdığı için durmayan araçlara yönelerek iyi insan kalmadığını haykırır. Tam da bu sırada, bir araba durur. Mızrap: “Bir tane iyi insan kalmamış diyecektim, dur dur var, kalmış kalmış iyi insan kalmış...” diyerek umutlanır, fakat arabadan inen adamlar, onu hırpalayarak parasını alırlar. Bu olay “uygar dünya”nın onun “ilkel dünyası”na karşı ikinci saldırısıdır ve bu aşamada Karakız ile birlikte parasız ve aç kalarak sınırlanır. Karakız, çöplerden beslenmeye devam eder, fakat Mızrap aç kalır ve karşısına çıkan bir evin bahçesinden dışarıya sarkan incirden yemeye başlar. Evin bahçesindeki motor parçalarını görerek “Karakız burası Cennet...” der. Cennet meyvesi olarak görülen incir ağaçları ile dolu bahçeye girer ve “Kimse yok mu?” diye sorar. Ses gelmeyince motor parçalarına dokunmaya başlar ve tam bu anda bir mermi sesiyle irkilir. Evin sahibi olan Mustafa Dayı “hırsız-sın sen” diyerek silahını ateşlemeye devam eder. Mızrap ağacın arkasına saklanır ve aç olduğunu, sadece incir aldığını söyler. Bunun üzerine Mustafa Dayı ağacın arkasından çıkmasını ister ve Mızrap cennetteki yasak meyveyi yemişçesine ağacın arkasından köpeği ile utanarak ve korkarak çıkar. Bu sahne, W. Radloff tarafından derlenen Altay yaratılış mitini çağrıştırmaktadır. Mite göre Tanrı, insanlara dokuz dallı ağacın dört dalından meyve yenmesini yasaklayarak güneşin doğduğu yanda bulunan beş dalın meyvelerinden yemelerini buyurur. Yılan ile köpeğe, bu ağacın dört dalından yemek isteyenleri bırakma diye emreder. Erlik’in baştan çıkarılmasıyla yasaklanan dallardan meyve yiyen Eje ile Törüngey, tüyleri dökülmüş çıplak bedenlerini ağaçların altına gizlerler.² Mızrap da “cennet” diye nitelendirdiği bahçedeki inciri yedikten sonra köpeğiyle birlikte bir ağacın arkasına saklanır.

“ilkel dünya”daki gibi avcı-toplayıcı bir şekilde yaşamaya çalışan Mızrap bu sahnede yine “uygar dünya”nın kurallarıyla, özellikle de “özel mülkiyete girilmez” ilkesiyle karşılaşmıştır. Bir başka dikkat çeken noktaysa Mızrap’ın bu durumdan, bir ağacın arkasına saklanarak kurtulmaya çalışmasıdır. Yeraltını, yerüstünü ve gökyüzünü, yani üç katmandan ibaret olan evreni birleştirdiğine inanılan kutsal ağaç, zor zamanlarda altına sığınılan mitolojik kutsallığa sahip bir kùlttür. Kutsal ağacın altına sığınmak ise Tanrı’yi simgeleyen ağaç vasıtasıyla Tanrı’ya sığınmak anlamına gelmektedir.

Tekerlekli sandalyeyle yaşamını sürdüren Mustafa Dayı, Mızrap’ın haline acır, sofrayı kurarak onu doyurur. Mersin’e gitmek için bir motosiklete

² Radloff tarafından derlenen Altay yaratılış miti için bkz.: (İnan,1986 :14-19)

ihtiyacı olduğunu söyleyen Mızrap'a ancak bir şartla yardım edeceğini söyler. Bu şart da Mustafa Dayı'yı planöre benzeyen bir araçla uçurmasıdır. Mızrap bunu kabul etmek zorunda kalır. Planör benzeri aracı motosiklete bağlar ve hızlanır, böylece Mustafa Dayı sevinerek uçar ve gökte kaybolur. Mızrap'ın zor durumda kaldığı bir anda karşısına çıkan ve uçarak kaybolmadan önce ona para da veren Mustafa Dayı, aslında geleneksel anlatıların ihtiyar yardımcıları ile "Hızır"ının görevini üstlenmiştir. Türk kahramanlık destanlarının yardımcı ihtiyarları, yolculuğa çıkan kahramanların atlarını bulmalarını da sağlarken, kimi Türk halk hikâyelerinde ise Hızır, zorda kalan kahramanları boz atlarının terkisine atarak gideceklere götürür.³ Buradan da anlaşılacağı üzere Mustafa Dayı, kendisini gerçekleştirmek için yolculuğa çıkan Mızrap'ın "motor"u, geleneksel anlatılara başvurarak ifade edecek olursak "at"ıyla buluşmasını sağlamıştır.

Bilindiği gibi "Hızır" en zor zamanında kahramanın karşısına çıkar, ona yardım yolunu gösterir ve sonrasında da kaybolur. Burada Mustafa Dayı Mızrap'a önemli olanın yolda olmak olduğunu söylemiş ve onun yoluna devam etmesi için gerekli koşulları sağlamıştır. Nitekim filmin son sahnesinde, Karakız'ı ve yaşlı kadını benzini bitti diye indiren ve "iyi biri" olmaktadır vazgeçen Mızrap, Mustafa Dayı'yı yeniden gökyüzünde görür ve Karakız'ı ve yaşlı kadını motora bindirerek yola devam eder.

Mustafa Dayı'nın verdiği motor bir engelli aracı olması nedeniyle ilginçtir. Hatta bu nedenle bir kadın, Mızrap'ı önce dilenci zanneder sonra da onun engelli olmadığını anlayınca ona kızmaya başlar. Bunu gören bir sokak satıcısı da Mızrap'a vurur. Bu vuruş, Mızrap için simgeseldir, çünkü "uygar dünya" kullandığı aracın bile insana bir kimlik verdiğini ve insanın bu kimliğin dışına çıkamayacağını gösterir. Nitekim bu sahneden sonra Karakız ile bir parkta oturarak konuşan Mızrap, babasının ona söylediği "Sen bir hiçsin" lafını defalarca tekrarlar. Aslında en büyük amacı hiç değişime uğramadan, kendi "cenneti" ile hedefine ulaşmaktır ama "uygar dünya" her seferinde bu "ilkel" düşüncenin gerçek yaşamda yeri olamayacağını hatırlatır. Bu hatırlatma süreci yolda karşılaştığı Ceren isimli kadınla da devam eder. Erkek arkadaşıyla tartışan Ceren, Mızrap'ın motosikletine biner ve birlikte yola devam ederler. Mızrap, "uygar dünya"nın monoton ve iktidarcı yapısından sıkılarak anarşist bir yaşamı tercih eden Ceren'i başlarda tuhaf bulsa da sonradan ona âşık olur. Ceren ise en başta onun duygularını çocukça bulsa da sonrasında "uygar dünya"ya karşı olan

³Yolda iken darda kalan Âşık Garip, Hızır tarafından atın terkisine bindirilerek gideceği yere götürülür (Türkmen, 1995).

tutumu için Mızrap ile birlikte yola devam etmeyi uygun bulur. Çünkü yaşamak istediği anarşist hayat aslında Mızrap'ın "ilkel dünya"sına bir dönüştür, fakat eski erkek arkadaşı yine yollarına çıkarak Ceren'i "uygar dünya"nın nimetleriyle etkiler ve Ceren neredeyse hiç düşünmeden Mızrap'ı yarı yolda bırakır. Ceren, başına buyrukluğu, özgürlükçü tutumu ve şeytani simgeleyen evli ve paralı bir erkeğin peşinden gitmesiyle âdeta Âdem'in ilk eşi olduğuna inanılan Lilith'i çağrıştırmaktadır. Lilith'i çağrıştıran ve Mızrap'ın cinsellik olgusuyla yüz yüze gelmesini sağlayan Ceren, her ne kadar baştan çıkarmak gibi özel bir amaç taşımasa da Buda'yı baştan çıkarmaya çalışan Mara gerçeğine çağrışım yapmaktadır (Eliade,2003: 87-89). Statü ve mülkiyetle anlamlı hâle gelen "uygar dünya", bu olayla Mızrap'a kendisini bir daha hatırlatmıştır. Mızrap ağlayarak Ceren'in kendisine aldığı elbiseleri çıkarmaya başlar, aslında bu eylem de başlı başına bir "arınma" olarak nitelendirilebilir. Ceren'in Mızrap için bir diğer önemi ise, onda ilk defa cinselliği uyandırması, bir erkeğe karşı cinsin bedenini fark ettirmesidir. Ceren soyunurken cinsel arzuları uyanan Mızrap, aslında erginlenme aşamalarından birini daha yaşamış, cinsel kimliğinin fark ederek sabilik evresinden çıkmak adına bir adım daha atmıştır. Fakat bu adım, Mızrap'ın, başka bir deyişle Âdem'in, kendisini kadın, başka bir deyişle Havva ile tamamlaması için yeterli gelmemiştir.

Filmde, yol kenarında duran Karakız'a çarpan şoförün jandarma komutanı tarafından hiç işlem yapılmadan ve uğurlanarak gönderilmesi, "uygar dünya"nın işleyiş mekanizmalarını Mızrap'a yeniden öğretmiştir. Bu olaydan sonra Ali ve Hüseyin isimli güvenlik güçlerince aranan devrimciler tarafından kaçırılan Mızrap burada farklı bir durumla karşılaşır. Ali ve Hüseyin, yıllardır güvenlik güçlerinden kaçarak yaşayan ve devrimin hayal olduğunu, kimsenin onları kurtarmayacağını bildikleri hâlde sırf birbirlerini hüsrana uğratmamak için hâlâ direnen iki eski arkadaştır. Bu iki arkadaş aslında yine "uygar dünya"nın dışında kendi ütopyik dünyalarını kurmuşlardır, ama bu dünyada her şeyin hayalden ibaret olduğu hem Ali tarafından hem de Hüseyin tarafından bilinmektedir. Devrimci arkadaşların durumu, dünya gerçeğinden ve toplumdaki uzaklaşarak kendi mağaralarına, başka bir deyişle "uygar dünya"nın zıddı olan "doğa"ya sığınarak çileci bir hayat tarzı sürdüren dervişleri andırmaktadır. Mızrap'ın şahit olduğu bu durum, ona "uygar dünya"nın dışında kalınamayacağını, kalındığı takdirde gerçeklerden kopulacağını bir kez daha göstermesi bakımından önemlidir.

Ormanda devrimcilerin topladığı doğal meyveleri jandarma komutanına satan Gülizar Bacı, Mızrap'a: "Hedefini bilmen yetmez, bir yere gideceksen eğer nerede olduğunu da bilmen lazım, kendini bilmen lazım, yörü

yörü, rehbersiz yürümeyen adam” diyerek onun simgesel olarak erginlenme aşamasında olduğunu vurgular. Nitekim bu sözden sonra nehre giren Mızrap, nehrin kenarında çırılçıplak uzanarak hem Ceren’in sözlerini hatırlar hem de anne karnındaki cenin pozisyonunda durur. Bu sahne anne karnına geri dönüşü ve asıl olarak ise yeniden doğuşu simgeler. Lakin yeniden doğması için Mızrap’ın erginleşme sürecine katkıda bulunacak başka olaylar da gerçekleşecektir.

Devrimcilerden ayrıldıktan sonra Karakız ile yola koyulan Mızrap’ın yolda motoru bozulur. Dağ başında bir ev görür ve tornavida istemek için eve doğru gider. Burada bir yaşlı kadın görür ve ona selam verir. Bu selama karşılık yaşlı kadın da “Hoş geldin evladım, biz de seni bekliyorduk.” der. Bu sözlere şaşırarak Mızrap ise yaşlı kadının kendini karıştırdığını, onu tanımadığını ve insanın tanımadığı adamı neden beklediğini sorar. Yaşlı teyzenin cevabı dikkat çekicidir çünkü “Ölmek için evladım.” der. Yaşlı teyzeyle konuşmaya devam eden Mızrap, onun yalnız olmadığını, bir yaşlı teyzenin daha aynı evde yaşadığını anlar. Yaşlı kadınların anlattıklarına göre bir adamla evlenmişler, daha küçük olan yaşlı kadın da kuma olarak kaçmıştır lakin ikisinin de çocuğu olmamıştır. Burada ilginç olan filmde iki yaşlı kadının da isimlerinin geçmemesidir. Buradaki yaşlı kadınlar, Mızrap’ın bilinçaltındaki “anne” arketipini temsil edebilir mi? Bu konuda Carl Gustav Jung şunları söylemektedir:

“Arketipin taşıyıcısı öncelikle kişisel annedir, çünkü başlangıçta çocuk onunla tam bir ortaklık, bilinçdışı bir özdeşleşme içindedir. Anne, çocuğun hem fiziksel hem de psişik önkoşuludur. Ben bilincinin uyanmasıyla ortaklık yavaş yavaş ortadan kalkar ve bilinç, bilinçdışıyla zıtlasmaya başlar, ki bu da bilincin önkoşuludur. Böylece ben ve anne ayrımı oluşur ve annenin kişisel özellikleri giderek belirginleşir. Onun imgesindeki tüm efsanevi ve gizemli özellikler ortadan kalkar ve bunlar, en yakın olan kişiye, örneğin büyükanneye yüklenir. Büyükanne, annenin annesi olarak anneden daha “büyük”tür. Asıl “büyük ana” odur. Hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini taşıdığı sık sık görülür. Zira bir arketip bilinçten uzaklaştırıldığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir. Anneden büyükanneye geçiş, arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelir.” (2019: 38).

Bu bağlamda bakıldığında yaşlı kadınların isimsiz olması, aslında simgesel olarak dikkat çekicidir. Kendi bilincindeki “cennetimsi yaşam”dan çıkmaya çalışan ve “uygar dünya”nın gerçeklerine maruz kalan Mızrap, kendi cennetindeki idealize ettiği “anne” arketipini geride bırakıp “ben” olma yolunda öyle kolay adım atamaz ve nitekim ölen yaşlı kadın-

lardan birini mezara gömüp diğerini yanında götürecektir. Yine Jung'un ifadesiyle:

“Mitolojide sık sık görüldüğü gibi, Büyük Ana'nın özelliklerinden biri de eril karşılığıyla bir çift oluşturmalarıdır. Bu nedenle erkek, Sophia'nın lütfuna mazhar olan oğul sevgiliyle, bir puer aeternus (ebedi çocuk) ya da bir filius sapientiae, bir bilgeyle özdeşleşir... Bu özdeşleşmelerle, birinin diğerinden, karşıtımdan asla ayrı olmadığı zıt eşleşmeler âlemine gelmiş bulunuyoruz. Birey olmanın, kendi olma deneyiminin yaşadığı alandır bu.” (2019: 42).

Yani Mızrap yeniden doğmak için ve “ben” olmak için sembolik olarak bir anneye muhtaçtır. Bu nedenle de yaşlı kadını yanında götürür.

Yeri gelmişken Mızrap'ın yolculuğunun bazı açılardan Buda'nın aydınlanmasını sağlayan yolculuklarını çağrıştırdığını da belirtmemizde yarar vardır. Ölümü ve öldükten sonra defnedilmeyi bekleyen yaşlı kadınlar, Buda'nın karşılaştığı yaşlılık ve ölüm gerçeğine; tekerlekli sandalyeye mahkûm olan ve bundan ancak uçarak kurtulabileceğini düşünen Mustafa Dayı, kötürümlük ya da hastalık gerçeğine; bir mağarada saklanan devrimci arkadaşlar, sakin ve dingin ermiş gerçeğine; Lilith'i çağrıştıran ve Mızrap'ın cinsellik olgusuyla yüz yüze gelmesini sağlayan Ceren, her ne kadar baştan çıkarmak gibi özel bir amaç taşımasa da, Buda'yı baştan çıkarmaya çalışan Mara gerçeğine çağrışım yapmaktadır (Eliade, 2003: 87-89).

1.3. Dönüş-Yeniden Doğuş

Yanına aldığı yaşlı kadınla birlikte asıl yola çıkış hedefi olan Salim'in köyüne gelen Mızrap çok mutludur. Salim ile birlikte konuşurken yüksek bir yerden ağaçlarla kaplı olan ovaya doğru bakarlar. Her şeye rağmen kendi “ideal cennet”ini yitirmeden yeni bir “cennet”e kavuştuğunu düşünen Mızrap, Salim'in kendisine şaka yaptığını, burada ona verecek bir toprak olmadığını duyunca büyük bir şaşkınlıkla Salim'in iki yakasına sarılır ve onu sarsmaya başlar. Bu sahne aslında önemlidir, çünkü Mızrap öncelikle babasından tokat yiyerek yola çıkar, yolda kendisini soyan insanlardan dayak yer, Adana'da engelli arabasına bindiği için ve engelli taklidi yaparak insanları kandırdığı sanıldığı için şiddete maruz kalır, karakolda jandarma komutanından tokat yer yani hep şiddete maruz kalan kendisidir, lâkin bu sahnede arkadaşı Salim'e şiddet uygular. Aslında sembolik olan bu sahnede asıl sarsılan Mızrap'ın kendisidir, bu âdeta yeniden doğumun sancılarını gibidir. Nitekim Salim'e çok kızan Mızrap motoruna atlar, Karakız'ı ve yaşlı kadını da yanına alarak yola çıkar. Salim arkasından yanlışı yola gidi-

yorsun diye bağıırır, fakat Mızrap ona kızgınca “O taraftan geldim zaten” der. Bu cümle bile artık geri dönüşün olmadığını, erginlenme döneminin bittiğini ve yeniden doğuşu gösterir. Nitekim gittiği yolda da benzini bitince arabadan iner, yaşlı kadını ve köpeği indirerek artık başlarının çaresine bakmasını ister. “Ben iyi biri” değilim diyerek bağıırmaya başlar ve motorunun arkasında yazan “İyi Biri” levhasını sökerek ayaklarının altına alıp çığner. “Ben iyi biri değilim, artık ben kötü biriyim... Herkes kendi başının çaresine baksın, ben de kendi başımın çaresine bakacağım, bundan sonra kimseye eyvallahım olmayacak, hadi bakalım eyvallah...” der ve yürüme-ye başlar. Tam yaşlı kadını ve Karakız’ı bırakıp giderken Mustafa Dayı’yı yeniden gökyüzünde görür ve geri dönerek yaşlı kadına: “Yine de benimle gelmek istiyor musun?” diye sorar ve o kafasını sallayınca da “Benden günah gitti...” diyerek yaşlı kadını ve Karakız’ı motoruna bindirerek, çalışmayan motoru eliyle ittirir. Burada kullandığı “Bundan sonra kimseye eyvallahım olmayacak!” cümlesi aslında erginlenme aşamasının bittiğinin en önemli göstergesidir. Motorun benzinin bitmesi ve motoru uzayan yol boyunca artık iterek götürmesi de “cennet ideali”nin bittiğinin ve “uygar dünya”nın kurallarını artık tanıdığının en önemli göstergesidir. Buradaki olaylar ve akabinde gelişenler, şoka girmiş, inandığı her şey boşa çıkmış, belki de kendi ütopyasına bilinçli bir şekilde sığınmış olan insanın, hayatın gerçekleriyle acımasız bir şekilde karşılaşması sonucu verdiği tepkilerdir. Kırk yaşına kadar herhangi bir sorumluluk almamış olan Mızrap, köpeği ve yaşlı kadının sorumluluğunu almak zorunda kalır. Tükendiğini düşündüğü ve dile getirdiği anda tekrar yola devam etmesi -üstelik kendi imkânlarıyla, motoru iterek- bir içgüdü olan yaşama isteğinin ortaya çıkışıdır. Bundan sonraki rotasının belli olmayışı ve yüklendiği sorumluluklar, hayatının diğer kısmının daha çetin geçeceğini işareti olmakla beraber, bireyleşme sürecinin/yolculuğunun henüz bitmediğini de gösterir. Çünkü motorunu eliyle iterek bir yokuşa doğru süzülüp giden yola koyulan Mızrap, yaşlı kadını yanına almakla hâlâ anneden kopuşunu gerçekleştirememiştir. Her ne kadar artık kötü biri olduğunu söylese de yanına aldığı köpek ve yaşlı kadın, Mızrap’ın her şeye rağmen hâlâ iyi ve saf birisi olduğunu gösterir. Bu iyilik ve saflık, hayatının bundan sonraki aşamasında da sık sık aldanmasına ve istismar edilmesine yol açacak gibidir. Fakat bu saflık ve iyilik artık baba evinden Salim’in köyüne kadarki yolculuğu biçimlendiren saflık ve iyilik değildir. Maruz kaldıkları ve deneyimledikleri, bu saflıkla iyiliğin yanına hayatı ve insanları tanıdırlığı, başka bir deyişle tecrübeyi de katmıştır. Mızrap, artık, tıpkı diğer insanlar gibi zamana, mekâna, şartlara ve çıkarlara bağlı bir şekilde iyi olmakla kötü olmak arasında gidip gelecektir. Başka

bir deyişle, bundan sonraki hayatını içinde iyilikle kötülüğü aynı anda barındıran ve yeri geldiğinde iyi yönünü, yine yeri geldiğinde kötü yönünü öne çıkarabilecek ergin/kültürel bir insan olarak sürdürecektir. Kötü biri olduğunu söylediği ve yanındaki yaşlı kadınla kötürüm köpeği geride bırakmaya karar verdiği anda gökte uçarken gördüğü Mustafa Dayı, Mızrap için umudu ve kararlığı simgelemiştir. Tekerlekli sandalyeye mahkumken gökte uçan bir insana dönüşen Mustafa Dayı'nın yeniden görünmesi, Mızrap'a umutların tüketilmemesi, her düşüşten sonra ayağa kalkılması, her şeye rağmen hayatın devam ettirilmesi gerektiğini, bütün zorluklara rağmen hayallerin gerçekleştirilebileceğini düşündürür. Yaşadığı anlık gelgitler ile Mustafa Dayı'nın neden olduğu bu düşünce, hayatın ve deneyimlerin olgunlaştırdığı Mızrap'ın bundan sonraki hayatını nasıl sürdüreceği hakkında ipuçları vermektedir. O artık hem iyi hem kötü olabilen, hem düşebilen hem kalkabilen, hem sorumluluk alabilen hem bundan kaçabilen, hem kendisini hem başkalarını düşünebilen kültürlü bir insandır.

2. Mızrap'ın Dünyasına Giren Karakterler ve Temsilleri

2.1. Mızrap'ın Ailesi

Toplumun en küçük birimi olan aile; bireyi şekillendiren ve hayata hazırlayan bir kurumdur. Biyolojik, psikolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik pek çok işlevi olan ailenin toplumsal işlevi; yetiştirdiği bireyin güvenliğini sağlayıp bağıllık ihtiyacını doyurma, sosyal statüsünü sağlayarak eş seçmesine ve yuva kurmasına yardımcı olma ve tanıdık bir çevre edinmesini de sağlayıp bireyi toplumsallaştırmaktadır. Ekonomik olarak ise aile topluma kattığı bireyi meslek sahibi yapma işlevine sahiptir.⁴ Toplumsallaşamamış bir birey olan Mızrap'ın ailesi, kentte değil de kırsalda yaşayan geleneksel bir ailedir. Toplumsallaşma; bireyin toplumun norm ve değerlerini içselleştirerek ve toplumsal rolleri yerine getirmeyi öğrenerek toplum üyesi haline gelmeyi öğrenme sürecidir (Marshall, 2005: 760). Geleneksel toplumlarda toplumsallaşamamış aykırı bireyler, kolaylıkla kabul görmezler ve onların böyle olmasında en büyük etkenin ailesi olduğu düşünülür. Mızrap'ın ailesi de aslında Mızrap'ın toplumsallaşamamasının en büyük sebebidir.

Mızrap; annesi, babası, kız kardeşi ve yeğeni ile yaşamaktadır. Mızrap'ın annesi Şehriban, torunu İpek'i ve geç de olsa oğlu Mızrap'ı şekillendirme çabası içinde olan bir kadındır. Bunu filmin ilk sahnesinde Mızrap'ı Karakız ile oynarken "Sen çocuksun!" diye uyarımasından ve İpek'in Mızrap'ın köpeği Karakız'la güreşmesine izin vermemesinden anlarız. Mızrap,

⁴ Ailenin işlevleri hakkında detaylı bilgi için bkz.: (Kır, 2011).

İpek'i de köpekle oynaması için çağırdığında Şehriban İpek'i "sen onlara uyma" diyerek engeller, çünkü oğlu Mızrap, toplumun kabulleri doğrultusunda yaşayan bir birey değildir ve torununun da Mızrap gibi olmamasını, toplumun ona yüklediği rollere göre davranmasını istemektedir. Bunda İpek'in cinsiyetinin de etkili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Cinsiyet rollerini öğrenme döneminde olan İpek'in köpekle yuvarlanması -henüz çocuk olsa bile- mensubu olduğu toplum ve dolayısıyla ailesi için istenmeyen bir durumdur.

Şehriban'ın bu şekillendirici tavrına rağmen babası Muharrem'in gözünde Mızrap'ı koruyan, onun toplumun kabullerine göre bir birey olmasına sebep olan kişidir. Bunu Muharrem'in Mızrap'a bağırdığı sahnede "Bu sefer onu korumayacaksın Şehriban" demesinden anlarız. Nitekim Mızrap Samandağ'ı terk ederken de Şehriban, oğlunun valizine gizlice para sıkıştırır. Mızrap, bunu otobüs bileti alırken fark eder ve hemen annesinin yaptığını anlar.

Şehriban'ın bu korumacı tavrına karşı babası Muharrem daha baskıcıdır, çünkü geleneksel toplumda çocuğun toplumsallaştırılması, belli bir yaştan sonra babanın sorumluluğundadır. Baba, çocuğu topluma hazırlamalıdır ve çocuğun toplum içerisindeki tutum ve davranışlarından birinci derecede sorumlu olmalıdır. Çocuğun topluma ve dolayısıyla hayata hazırlanma sürecindeki yetersizlik ya da başarısızlığının arkasında aile, özellikle de baba yer alır. Mızrap, yaşının ve cinsiyetinin ona yüklediği rolleri yerine getirememiş, toplumsallaşamamış bir bireydir. Toplumun Muharrem'den, Mızrap'a dönük beklentileri, Mızrap ile babasının tartıştığı sahnede yansıtılmıştır. Bu tartışma sırasında babasının art arda sorduğu "Kaç yaşındasın?", "Bir işin, mesleğin, ustalığın var mı?", "Bir diploman var mı? Kendine ait bir evin, arsan, araban... Karın, çocuğun... Niye yok Mızrap Efendi?", "Niye kimse sana kız vermiyor?", "Niye insanlar seni görünce önünü iliklemiyor?" soruları, toplumun 40 yaşındaki bireyden beklentilerini göstermektedir. Babanın bu sorularının arkasında, sadece toplumun beklentileri değil, babanın kendisini yetersiz ya da başarısız hissetmesi de yatmaktadır. Mızrap, bu beklentilerin hiçbirini gerçekleştirmediği için toplumun baskısını, başka bir deyişle kınamasını derinden hisseden Muharrem, baskıcı ve "acımasız" birine dönüşmüştür. Büyüdükçe annesinde olan sorumluluğu babasına geçen Mızrap, belli bir yaşa geldiğinde artık babasının himayesinden de çıkmalıdır. Yukarıda da zikredildiği gibi birey, belirli bir yaşa geldikten sonra hâlâ toplumsallaşamadıysa toplumun gözünde bunda en büyük etken ailesinin özellikle de babanın tavrıdır. Muharrem, bu tutumuyla kırk yaşına gelmiş Mızrap'ı bir tercihe zorlamakta, bu

tutumunu sürdürdüğü takdirde kırk yaşına kadar bir çocuk gibi yaşadığı baba ocağını, ana kucağını terk etmesini sağlamaya çalışmaktadır. Muharrem, yetersizliğinin ya da başarısızlığının sadece kendi ailesi ve soyunun devamı için değil, aynı zamanda toplum için de tehdit oluşturacağını bilincindedir. Bu nedenle kendisini artık tavizsiz bir tutum sergilemek zorunda hissetmekte, çoktan hayatını kurması gereken oğlunu kendi hayatını kurmaya, bunu başaramazsa da içinde yaşadığı toplumun dışına çıkmaya zorlamaktadır.

Babanın söz konusu tartışmayı dış mekânda komşularının gözünün önünde yapması da dikkat çeken bir diğer husustur. Kırsal yerleşmelerde “mahalle baskısı” kente nazaran daha şiddetlidir. Şehriban bu sebeple Muharrem’i bu sahnede “komşular” diyerek uyarır. Tartışmanın devamında Muharrem, “Ne kadar çok sevinmiştim sen doğduğunda, nereden bilirdim senin adam olmayacağını, bir hiç olacağını...” der. Burada ataerkil düzeni sürdüren toplumlardaki erkek çocuğun önemi ve ona dönük beklentiler, Muharrem karakteri üzerinden vurgulanmaktadır. Yine “adam olmak”tan anlaşılan iş, aş ve eş sahibi olmaktır. Başka bir deyişle statü sahibi olmak ve bu statünün gerektirdiği rolleri icra etmektir. Mızrap’ın bu tartışmanın sırasında babasına toplum içerisinde sesini yükseltmesi de babanın iktidarının sarsılmasının alâmeti olarak görülür ve babası, yukarıda da sözü edildiği gibi, kozmik dokunuş/vuruş olarak nitelendirdiğimiz tokadını atarak “Defol git evimden...” der. Ev, statü sahibi olan ve bu statüye uygun rolleri icra eden babanın mülkiyetindedir ve üzerine düşenleri yapmayan Mızrap’ın artık bu mülkiyette yeri yoktur. Baba, son çareyi doğup büyüdüğü yuvada gereğinden fazla kalmış olan ve kendi yuvasını kurmakta fazlasıyla geç kalan “kuş”u yuvadan atmakta bulmuştur. Baba Muharrem, mensubu olduğu toplum içinde bir türlü dikiş tutturamayan oğlunu yuvadan atmakla acımasız bir tutum sergilemiş gibi görünmekle birlikte konumu ve yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü mazur görülebilecek bir karakterdir. Onun bu katı tutumu, Mızrap’ın çoktan çıkması gereken kendini gerçekleştirme ya da olgunlaşma yolculuğuna çıkmasına vesile olmuş, Mızrap’ın gerçek hayata dair gerçekleri öğrenmesini, deneyimli bir bireye dönüşmesini sağlamıştır. O, hayatın gerçeklerini göz önünde tutarak bu tür bir katı ve acımasız tutumu sergilemek zorunda kalan sevgi dolu merhametli bir babadır aslında. Mızrap’a karşı sergilediği sabırlı tutumu ile evi terk eden oğlunu gizlice üzümlere izlemesi, bu durumun göstergesidir.

Mızrap’a karşı sevgiyle yaklaşan aile bireyleri ise yeğeni İpek ve kız kardeşidir. İpek’in sorumluluğunun annesinde ve annesinin ailesinde oldu-

ğu ilk sahnede İpek'in dedesi Muharrem'den okolata istemesinden, sonrasında Mızrap'ın Mut'a varınca İpek'i ve kız kardeşini yanına almayı planlamasından anlaşılmaktadır. Kız kardeşi, Mut'u uzak bulduğu için "iyi biri" olarak tanımladığı abisinin gitmesini istememektedir. Mızrap, Samandağ'dan ayrılırken İpek'i Karakız'a emanet etmiş, onları da Mut'a gidince yanına alma hayali kurmuştur. Buradan anlaşılıyor ki Mızrap, içine doğduğu toplumun kabullerine ve isteklerine göre şekillenmemiş bir karakter olsa da "dayılık" kurumunun gerekliliklerini farkında olan biridir. Aynı zamanda buradan anlaşılmaktadır ki Mızrap'ın yanına almayı istediği annesi şehriban, kız kardeşi ve yeğeni İpek, onun "cennet"inde daima vardır.

2.2. Evcilleştirmeden Bireyleştirilmeye: Karakız

Karakız, tek bacağı olmayan, siyah renkli, dişi bir köpektir. Filmin başından sonuna kadar sahibi Mızrap'ın yanından ayrılmamıştır. İlk sahnede Mızrap onu koşturur, onunla oynar ve pehlivan gibi greşir. Mızrap onu evcilleştirmiş, ona bir isim vermiştir. Ancak babası Muharrem'in gözünde Karakız, "işe yaramaz bir it"tir. Çünkü kırsalda yaşayan insanlar hayvana ihtiyaç doğrultusunda yaklaşırlar. Köpeğin "iyi" olup olmadığını belirleyen sürüyü ya da evi korumasıdır. Karakız, saldırgan olmayan, hiç kimseyi daha önce ısırmamış bir köpektir, hatta boynunda bir tasmaşı dahi yoktur. Kendi yuvasını henüz kuramayan Mızrap, Karakız'ı da yuvasız, doğal ortamında bırakmıştır. Mızrap, Samandağ'ı terk ederken Karakız peşinden gitmiştir. İlk sahneden beri köpeğiyle konuşan Mızrap bu sahnede de Karakız'la konuşup onu yanına daha sonra alacağını söylemiştir. Ancak Karakız yine de onu terk etmemiştir. Mızrap Mut'a gitmek için otobüs bileti almaya gittiğinde de Karakız'ı kovan adama "O benim köpek..." demiştir. Ancak adam, Karakız'ı bir "sokak iti" olarak gördüğünü ve onunla otobüse binemeyeceğini belirtmiştir. Bunun zerine Mızrap "Bu yaptığınız insan haklarına aykırı, hayvan haklarına da aykırı..." demiş ve belinden kemerini kartıp Karakız'a geçirmiştir. Uygar dünyayla karşılaşan Mızrap, köpeğinin henüz evcilleştirilmediğini fark edip ve Karakız'ı yalnızca bir kemer ile evcilleştirmiştir. Sonrasında otostop çekerek bindiği arabadan da Karakız'ın kaşınması yüzünden atılan Mızrap, Karakız'a "Bu sefer gönlünü almaya cağım, suçlusun çünkü..." der ve önceden yapsa hiçbir şekilde kızmaya cağı köpeği Karakız'ın insan gibi davranmasını, onunla birlikte modern dünyaya uyum sağlamasını, modern insanın istediği gibi köpeğin doğasına aykırı olarak insanî hareketler sergilemesini beklemektedir. Nitekim filmin devamında modern dünyanın simgesi olan Ceren karakteri, Karakız'ı bir "engelli vatandaş" olarak görüp alışveriş merkezine alınmamasına tepki göstermiştir. Devamında mağazaya girdiğinde de mağaza çalışan-

larına “Hanımefendiyle ilgilenebilir misiniz? Kendisi kırmızı bir boyun bağı istiyor da...” derken Karakız’dan bahsetmiş ve Karakız’ı bireyleştirmiştir. Yine Karakız kaza geçirdiğinde de veteriner onun için “Karakız Hanım” tabirini kullanmıştır. Kırsal bir yerleşme olan Samandağ’da işe yaramaz sokak iti olan Karakız, kent toplumunda önce evcilleşmiş ardından bireyleşmiştir.

2.3. Boz Atlı Hızır: Mustafa Dayı

Asıl adı Gabriel olan ama yaşadıkları coğrafyada kendilerini asıl kimliklerini gizlemek zorunda hissettikleri için Mustafa ismini kullanan Mustafa Dayı, Mızrap’ın en çaresiz kaldığı bir zamanda karşısına çıkar. Keldânî⁵ kimliğiyle öne çıkan Mustafa Dayı’nın bahçesindeki meyveleri ve motor parçalarını gören Mızrap onun bahçesine girer. Öncelikle Mızrap’ı bir hırsız sanan ve yürüyemediği için tekerlekli sandalyede oturan, aynı zamanda da tek gözü de kör olan Mustafa Dayı ona silah sıkar. Sonrasında Mızrap’ın durumunu anlayarak ona yardımcı olur. Mızrap’ın Mersin’e gideceğini öğrenince ona tek bir şartla yardım edeceğini, eğer uçuşmasına yardım ederse motoru vereceğini söyler. Mızrap ona neden uçmak istediğini sorunca şu cevabı verir: “Hayatım boyunca oturdum, hiç ayağa kalkmadım, hep aşağıdaydım, birileri hep yukarıdaydı. Ciğeri beş para etmez bir sürü adam bana yukarıdan baktı, tepemden baktı. Şimdi topunun tepesinden bakacağım.” İsteddiği motoru tamir ederek Mızrap’a veren Mustafa Dayı’ya Mızrap onun artık motorla işi olup olmadığını sorar. Mustafa Dayı “Sokakta işim yok artık benim, benim derdim gökyüzüyle.” cevabını verir. Bu konuşmadan sonra Mızrap’ın yardımıyla Mustafa Dayı gökyüzünde uçacaktır. Uçmadan önce parasını Mızrap’a verir ve havada paraya ihtiyacım yok der.

⁵“Milâttan önce II. binin sonunda Güney Mezopotamya’ya gelen ve zamanla Yeni Babilonya İmparatorluğu’nun hâkim sınıfını teşkil eden bir kavimdir. (...) Buldukları bölgelere göre farklı isimler alan Asurlular’la Keldânîler ve Süryânîler aynı kökten gelen kavimlerdir. Aslında aynı kavmin monofizit inancı benimseyenlerine Süryânî, Nestorius’un görüşlerini kabul edenlere Nestûrî veya Asurî, Nestûrî iken Katolik olup Roma’ya bağlananlara da Keldânî denilmektedir. Katolikliği benimseyip Roma’ya bağlanan Nestûrîler’i ifade eden Keldânî adlandırması Batı menşelidir. Papalık, Sâsânî İmparatorluğu topraklarında yaşayan Nestûrî hıristiyanlardan Katolikliği benimseyip Roma’ya bağlananlara Keldânî adını vermiştir. Çoğunlukla Doğu Asurî kilisesi mensubu olan Urmiye ve Hakkâri bölgesi kabileleri kendilerini Asurî, Ninevâ ve çevresinde yaşayanlar Keldânî, Kuzey Mezopotamya, Güneydoğu Anadolu ve Suriye’de yaşayanlar ise Süryânî diye adlandırmaktadır. (...) Keldânîler daha ilk yüzyıllarda Hıristiyanlığı kabul etmişlerdir. (...) Günümüzde Keldânî Katolik kilisesi mensuplarının sayısı 1-1,5 milyon civarındadır; bunlar Irak, Suriye, İran, Türkiye, Mısır, Amerika ve Gürcistan’da yaşamaktadır. 150.000 Keldânî ise Amerika’dadır, bunların da 100.000’i Detroit’te bulunmaktadır. Türkiye’deki Keldânîler’in sayısı oldukça azdır (500 ile 1000 arasında) ve genellikle Diyarbakır, Mardin, Mersin ve İstanbul’da yaşamaktadırlar.” (Albayrak, 2002).

Şarap şişesini yudumlar ve Mızrap'ın yardımıyla Mustafa Dayı'nın yaptığı planör benzeri araç uçar. Mustafa Dayı uçmak üzereyken Mızrap ona nereye doğru gideceğini sorar. Mustafa Dayı ise: "Nereye gittiğin önemli değil, önemli olan yolda olmak" cevabını verir. Gökyüzüne yükselen Mustafa Dayı ise artık Mustafa ismini bırakarak Gabriel'im ben der ve uçmaya devam eder. Sonrasında Mızrap onun için sır olup uçtu der. Filmin sonuna doğru, artık kötü biriyim ben diyen ve yaşlı kadınla Sarıkız'ı gerisinde bırakarak yürümeye başlayan Mızrap, yukarı bakarak "Mustafa Dayı" diye iki kez tekrarlar, elini gökyüzüne doğru sallar ve Karakız ile yaşlı kadının yanına geri döner. Mustafa Dayı'nın filmdeki en işlevsel yönü onun "Hızır kişiliği"nde toplanmıştır. Mızrap'ın yani kahramanın en zor zamanında karşısına çıkarak ona yardım etmesi ve yol göstermesi ardından da sırlara karışması, Türk mitolojisindeki Hızır motifinin misyonunu üstlendiğini göstermektedir. Nitekim, filmin sonunda da yine Mızrap'a görünerek onu karardan vazgeçirir, yani yine ona yardım eder. Bir diğer önemli noktaysa asıl isminin Gabriel olmasıdır. Gabriel, dört melekten biri olan ve İbrani dinlerinde Tanrı'nın mesajlarını peygamberlere ileten melek Cebrail'in Hıristiyanlıktaki adıdır. Bu yönüyle de bakıldığında aslında Mustafa Dayı, ki Mustafa ismi de Müslümanların peygamberi olan Muhammed'in adlarından biridir, Mızrap için kutsal bir dokunuş olarak nitelendirilebilir. Nitekim, gökyüzüne yükselince de Mustafa Dayı'nın kendisine Gabriel demesinin sebebi de bu olarak değerlendirilebilir. Burada en önemli noktalardan biri de gökyüzüne çıkmadan önce Mustafa Dayı'nın şarap şişesinden kırmızı şarap içmesidir. Luka İncili'ne göre İsa son akşam yemeğinde havarilerine ekmeği bölerek verir ve "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir" der. Aynı şekilde şarap kâsesini eline alarak da: "Bu kâse sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır" der (Luka, 22:19-290). Bu nedenle de Mustafa Dayı'nın gökyüzüne çıkmadan önce kırmızı şarabı içmesi İsa'nın son akşam yemeğindeki bu antlaşmaya gönderme yapan önemli bir ayrıntıdır. Mızrap'ın karşısına çıkan hemen her karakterde bir eksiklik vardır. Nitekim Mustafa Dayı'nın da bir gözü kördür ve yürüyemediği için tekerlekli sandalyeyle hareket etmektedir. Filmin karakterlerindeki bütün bu eksiklikler, herkesin ve her şeyin eşsiz ve mükemmel olduğu cennet tasvirindeki insanlarla çelişmektedir. Aslında bu çelişkiyle birlikte gerçek dünyanın aldatıcılığına ve geçiciliğine de gönderme yapılmıştır.

2.4. Cinselliğin Keşfinde Şehirli ve "Marjinal" Bir Kadın: Ceren

Ceren, Mızrap'ın yolda karşılaştığı bir kadın karakterdir. Giyinişiyle, konuşma tarzıyla ve hayata bakış açısıyla Mızrap'ın önceden tanıdığı hiçbir kadına benzememektedir. Mızrap, ona seslenirken önce "bacım" tabirini

kullanmış, ancak Ceren'in sert tepkisiyle karşılaşmıştır. Sonrasında "bacım"a göre daha modern olduğunu düşündüğü "abla" tabirini kullanmış, yine sert bir tepkiyle karşılaşmıştır. Son çare olarak "Ceren Hanım" diyen Mızrap, yine bir tepkiyle karşılaşmıştır. Mızrap'ın yetiştiği kültürde tanımadığı bir kadına ismiyle seslenmek "ayıp" karşılanan bir durumdur ve bu yüzden Mızrap, Ceren'e ismiyle hitap etmekte zorlanmıştır. Ceren küfürlü konuşunca da "Böyle konuşma ben alışık değilim." diyerek tepkisini göstermiş, karşılaştığı bu kadını anlamlandırmaya çalışmıştır.

Ceren ailesinden ayrı, yıllardır İstanbul gibi bir büyük bir şehirde yaşayan, resmî olarak başka biri ile evli olan erkek arkadaşı Kerem'le yasak aşk yaşayan ve daima yolda olan bir kadındır. Mızrap'ın ailesinde, etrafında gördüğü bütün kadınlardan farklı olan Ceren karakteri, Mızrap'ın dünyasında farklı bir pencere açılmasını sağlamıştır. Alışveriş merkezine girerken Karakız'ı da sokana kadar mücadele etmesi Mızrap'ı şaşırtmıştır. Daha sonrasında kasada ödeme yaparken kasiyerlerin ve Mızrap'ın yanında erkek arkadaşı Kerem'i arayıp sosyal medyadaki tatil fotoğraflarını açmak ve karısının görmesi ile tehdit etmesi ve onu kınayan gözlerin önünde para istemesi, Ceren'in başkalarının ne dediğini önemsemeyen bir karakter olduğunu göstermektedir. Aslında Samandağ'da 40 yaşına gelmesine rağmen çalışmayarak ve yuva kurmayarak aykırı bir tip olarak görülen Mızrap, şehrin aykırı kadını Ceren'i anlamlandıramamıştır. Çünkü Mızrap evlenmek için Mut'a giderken, Ceren evlenmek istememektedir ve bunu "Onunla (Kerem'le) evlenmek isteyen kim? Takılıyorduk..." diyerek ifade etmiştir. Samandağ'da iken etrafında gördüğü herkesin hayattaki amacı evlenmek, yuva kurmak, ev-arsa almak olan Mızrap için bu anlaşılmayacak bir durumdur.

Bağlanmaktan ve acı çekmekten korkan Ceren, kendini "cadde kızı" olarak tanımlamaktadır. Evlilik ve çocuk hayali olmayan Ceren, çocuk yerine barınaktan köpek almayı tercih eden bir karakterdir. Ceren, bu yönüyle aslında modern insanın evcil hayvanlarla sevgisizliğini ve yalnızlığını bastırmayı tercih ettiğini yansıtmaktadır.

Ceren Mızrap'ın gözünde güzel, zeki, damarına basınca sinirli ve ağız bozuk bir kadındır. Köpeği Karakız ile konuşurken "Bizim oralarda olsa evde kalırdı. Kimse almazdı onu... Kötü gözle bakarlardı ona." diyerek de Ceren'in geleneksel kültürde kabul görmeyecek bir karakter olduğunu gözler önüne sermiştir. Ancak yaşadığı toplumun aykırı tipi olan Mızrap, yolda gördüğü modern toplumun bu aykırı kadını kendine yakın bulmuş ve onu hayallerine dahil etmiş ve evlenme teklifi etmiş, böylece ilk reddedilmeyi

ve ardından ilk terk edilişi tatmış ve ergenlik çağında yaşaması gereken duyguları 40 yaşında yaşamıştır.

Ceren'in filmdeki en önemli rolü Mızrap'ın erginleşmesine cinsel anlamda katkıda bulunmasıdır. Mızrap'ın cinselliğini keşfedişi Ceren'in onun yanında iken üstünü değiştirmesiyle başlamış, ardından ateşin başında ettiği dansla devam etmiştir. Bu durumda Ceren, şamanların esrime sırasında karşılaştıkları “göksel eşe” benzemektedir. Bilindiği üzere şamanlar, şamanlık eğitimi bittikten sonraki esrime deneyiminde gökte gelecekteki eşiyile karşılaşır ve onunla da cinsel ilişkiye girerler. Şamanı şaman yapan bu eşler değildir, onlar yalnızca esrimelik deneyimde şamana yardımcı olurlar (Eliade,1999: 102-106). Ceren de Mızrap'ın bu yolculuğunda ona cinsel yanını göstermiş, Mızrap'a yardımcı olmuş, ancak Mızrap'ı Mızrap yapan unsur olmamıştır.

Henüz kendi yolunun başında olan Mızrap, yolda olmayı hayat tarzı olarak benimsemiş Ceren'den Ceren'in İspanya hayali sebebiyle ayrılır ve yukarıda da değinildiği gibi, Ceren'den kalan her şeyi atarak ve nehirde arınarak sıyrılır.

2.5. Kendi Sanal Cennetlerinde Yaşayan Devrimciler: Ali ve Hüseyin

Devrimcilerden ilk defa jandarma karakolundaki komutan bahseder. Mızrap'a şüpheli olarak: “Sen şu dağdaki iki adama yardım ediyor olmaya-sın, bak ben taktım onlara, eğer onlara yardım ediyorsan...” der. Sonrasında su içmek için nehir kenarına inen Mızrap iki devrimci tarafından yakalanır. İki devrimci Mızrap'ı jandarmanın adamı ve muhbir olmak ile suçlar. Mızrap isyan ederek: “Abi yapmayın ya sizde mi döveceksiniz beni, her gelen bir tokat atıyor ya, ne yaptım ben size, bütün dünyanın suçunu ben mi yükledim” diyerek isyan eder. İsimleri Ali ve Hüseyin olan devrimciler, Mızrap'ın zararsız bir kişi olduğunu anlayarak onunla sohbet etmeye başlarlar. Nehrin altında yatıp kalktıklarını, ne vakit haber gelirse o vakit devrimi yapmak için aşağıya (kasabaya) ineceklerini, yıllardır burada olduklarını söylerler. Devrimin yakın olduğunu ve güç katmak için Mızrap'ın da kendilerine katılmaları gerektiğini ifade edince Mızrap: “Vallahi abi halk sizin burada olduğunuzu bilmiyor, valla benim yolum düşmese ben nereden bileceğim sizin burada olduğunuzu. Benim dayım da sizin gibi devrimciydi, inanırdı, ama o bile 20 yıl oldu, kendi işine bakıyor.” der. Sonrasında Mızrap'la yalnız kalan Ali de Hüseyin de: “Aslında kendilerinin devrimin yakın olmadığını bildiklerini ama diğeri üzülür ve yaşayamaz diye gerçeği söylemediklerini” ifade ederler. Yani ikisi de birbirini hayal kırıklığına uğratmamak için ve birbirlerine zarar gelmesin diye gerçeği söylememektedirler.

Devrimcilerin dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlayan ve onlara yiyecek ve malzeme getiren Gülizar isimli kör kadın da vardır. Devrimciler ormandan topladıkları böğürtlen gibi meyveleri ona vermekte, ondan da ihtiyaçlarını almaktadırlar. Bu aşamada Ali ile Gülizar isimli yaşlı kadının konuşmaları ilginçtir. Ali “Bu kuşları besliyorsun tamam, kurtları niye besliyorsun, bir gün bizi bir yerde kıstırıp yiyebilirler.” deyince Gülizar “Yiyebilirler, orman kanunu. Şehrin kanunlarından korkup kaçmışsınız, isyan etmişsiniz, şimdi orman kanuna mı karşı geliyorsunuz?” diyerek tepki gösterir. Ali, “Biz sizi kurtarmak için yola çıktık.” deyince Gülizar yine: “Kurtarılacak kadar aciz mi görülüyorum ben” diyerek onunla dalga geçer.

Devrimcilerin filmdeki en işlevsel yönü Mızrap’a uygar dünyanın dışına çıkmanın trajikomik bir durum olduğunu göstermesidir. Kendi ideal cennetlerini devrimle kurabileceklerine inanan devrimciler, ormanın içindeki nehrin içinde kalarak kendi gerçekliklerine (aslında cennetlerine) çekilmiş durumdadırlar. Bu trajikomik olayın farkında olduklarını Mızrap’a söylemeleri de aslında uygar dünya dışında, onu değiştirmeden, kendi cennetini kurmanın bir kendini kandırmaca olduğunu vurgulamaktır. Nitekim hem Mızrap hem de Gülizar bacı, bu trajikomik duruma vurgu yapan konuşmalarıyla gerçeği devrimcilerin yüzüne söylerler.

Burada aslında filmdeki cennet imgesine de değinmemiz gerekir. Yazının başında söylediğimiz gibi Mızrap ilk sahnede, köpeğiyle birlikte koşarken çok mutludur. Babası ona sorumluluktan kaçtığını söyleyip tokat atmadan önce âdeta bir cennette gibidir. Babasının tokadıyla bu cennetten çıkmak zorunda kaldığını anlar ve başka bir cennete ulaşma çabası içinde arkadaşı Salim’in yaşadığı Mut’a doğru yolculuğa çıkar. Bu yolculuk sırasında tanıştığı Ceren ile Mut’taki cennete kavuşacağını düşünür. Ceren onu yarı yolda bırakır ve aslında hedefindeki cennete doğru olan yolculuğunda ilk düş kırıklığını yaşar fakat yoluna devam eder. Tam da bu aşamada devrimcilerle ve onların ideal cennet gerçekliğinin trajikomikliği ile karşılaşması, aslında Mızrap için uyarıcı bir etkidir. Böyle bir cennet idealinin uygar dünyada olamayacağı, artık bu düşünceden vazgeçmesi gerektiği yoksa komik duruma düşeceği ona âdeta devrimciler aracılığıyla gösterilir. Fakat Mızrap bundan ders almayarak, her şeye rağmen o cennet idealine sarılarak yoluna devam eder.

2.6. Her Şeyi Gören Kör Kadın: Gülizar Bacı

Filmde Mızrap’ın yolunun kesiştiği insanlardan biri de kör bir köylü kadındır. Her şeyden fazlasıyla haberdar olan fakat sadece gözleri görmeyen bu kadın, halkın tek bir bedende toplanmış hâli ve halkın eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Suç sayılmasına rağmen aranan iki devrimciye yiyecek ve

eşya satarak gelir elde eder ve devlete karşı da tabir yerindeyse üç maymunu oynar. Bu kadının kör fakat her şeyden haberdar olması, toplumun da içinde bulunduğu duruma göre hareket edişinin tezahürüdür. Kendine göre hayatta kalma yollarını öğrenmiş ve bilhassa ticari anlamda birçok kurnazlığına şahit olduğumuz bu kadının, Mızrap'ı “Gözleri görüyor, kulakları duyuyor ve ayakları tutuyor, ama yine de kayboluyor.” şeklinde eleştirmesi, kendisinin eksikliklerine rağmen ondan daha üstün ve akıllı olduğunu gösterme şeklidir. Görme yetisini kaybetmiş olmasına rağmen, sezgileri ile hayatına devam eder ve nesnelere tanımlamak için onlara dokunur. Bu dokunuş aynı zamanda karşıdaki kişi ya da nesnelere iyi olup olmadığını anlamak adına yaptığı bir davranıştır ve dokunarak anlamak, modern anlamda düşünüldüğünde, daha ilkel bir davranış aklı getirir. Gülizar Bacı, aslında bir hedefe varmaya çalışan Mızrap'a, sadece gideceği yerin değil, bulunduğu yerin de önemli olduğunu; insanın kendisini bilmesi gerektiğini gösterir. Bu klasik tutum ve davranışlar, risk almayan, bulunduğu mevkiyi koruyan, değişim ve dönüşüme kapalı bir düşünce tarzının dışavurumu; kendi gibi düşünmeyi/davranmayı dışlayan yapının bedenleştirilmesidir. Gülizar Bacı, gerek giyim-kuşamı ve üslubu gerekse kurnazlığı ile klasik köylü tipini ve hayat görüşünü anlatan başarılı bir karakterdir.

2.7. Ölümü Bekleyen Adsız Yaşlı Kadınlar

Mızrap'ın karşısına son çıkan veyolculuğuna farklı bir anlam katan karakterler, isimsiz yaşlı kadınlardır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, yolculuğa çıkış ile birlikte ana rahminden kopan Mızrap, yolculuk bitiminde başka bir dişinin varlığı sayesinde ana rahmine tekrar dönecektir. Kahramanlık konulu anlatılarda, kahramanın kendini kanıtlama ya da erginlenme dönemi, anneden kopuşun bir sonucu olarak karşımıza çıkar ve karşı cinsle münasebet kurulana kadar bu süreç iki kadın arasında devam eder. Burada asıl dikkate değer olan konu, kadın ve erkek ilişkilerinin iç içe geçmiş görevlerinin keskin çizgilerle ayırlamıyor oluşudur. Bunun nedenini Jung kısa bir şekilde şöyle özetler: “Hiçbir erkeğin şüphesiz bütünüyle eril olmaması, içinde kadını bir yanın olması; aynı şekilde kadının da bütünüyle dişil olmaması ve içinde eril bir tarafın olması.” (2016:12). Mızrap'ın kırk yaşında ana rahminden ayrılması/kovulması, bir çeşit cennetten kovulmayı andırır da cennet aynı zamanda anne arketipi simgesidir ve yolculuk boyunca Mızrap da hem maddi hem manevi cennetini arar. Mızrap, sembolik olarak anneden ilk kopuşu ve karşı cinsle münasebetini köpeği Karakız ile yaşar. Bu münasebetin sağlıksız ve yetersiz oluşu, insan dışı bir varlık olması ve (köpeğin) sakatlığı ile anlaşılır. Her şeye rağmen tüm yol-

culuk boyunca Karakız, Mızrap'ın yanında ve onunla beraber cennetten kovulmuş sayılacaktır. Yukarıda da değinildiği gibi köpek mitolojide önemli bir yer tutmaktadır ve görevi bekçiliktir. Şeytan tarafından yanlış yola sapıtılınca cennetten kovulmuş bir melek rolündedir (Tryjarski, 2016: 105).

Mızrap, karşı cinsle gerçek anlamda ve ilk kez Ceren sayesinde tanışır ve kadın doğasına bu kadar yakın olur. Gerek Ceren'in Mızrap'ın doğasına, kişiliğine uygun olmaması, gerekse hayatlarının farklı yollarda ilerlemesi onları bir noktada ayırır. Daha sonra yaşlı kadınlar ile tesadüf/tevacuk eseri karşılaşır ve onlar için Mızrap beklenen kişidir. İki kuma olan bu kadınlar, kocaları olan kişiyi erken yaşta kaybetmiş, birbirlerine destek olmuş, ölümü beklemişlerdir. Ne çocukları olmuş ne de hayatta yüzleri gül-müştür. Annenin ikili doğası gereği, ölüm ve ölümler diyarı gibi kavramlar da anne arketipi ile birlikte anılır. Ölümü bu denli huzurla bekleyiş ve hayat-tan çekiliş (Evleri de kimsenin olmadığı, insanlardan uzak bir yerdedir.) bir çeşit ölmeyi önce ölme ve kendini hayattan soyutlamadır. Aynı zaman-da her sözünde derin anlamlar olan bu kadınlardan birinin “Birileri ölecek ki, diğerlerine yer açılsın” sözü, olgunlaşmayı ve bilgeliği temsil eder. Bu söz eski bir şaman inancıdır ve buradaki yaşlı kadınları, bir çeşit kadın şa-man olarak görmeyi mümkün kılar.

2.8.Ütopik Bir Karakter: Salim

Salim karakteri, filmde küçük ve pasif bir rolde görünmesine rağmen, Mızrap için yolculuktaki motive kaynağı ve tabir yerindeyse bir umut ışığıdır. Mızrap'ın hayalleri için kendi köyünden çıkarak başladığı yolculuğu, Salim'in köyünde son bulacak ve ödülünü Salim'den alacaktır. Yolculuk sonunda bu beklentilerinin boşa çıktığını gören Mızrap, hayattan “sembolik son bir tokat” daha yemiştir ve bu durumun sorumlusu olarak Salim'i görmektedir. Salim, travmatik ve ironik bir karakter olarak karşımıza çık-maktadır. Uzun yıllardır görüşmediği Mızrap'a belli aralıklarla mektuplar gönderip kendi durumunun iyiliğinden bahsetmesi ve onu yanına çağır-ması, kendi beklenti ve isteklerini karşılayamaması sonucu farklı tatmin yollarına girmesi ve uzakta olduğu bir insana kendini ispat etme girişimi-dir. Salim, köyde kaldığı için evlenememiş -köyde kaldığı için kimse ona kız vermemiş- ve köy ahalisi tarafından dışlanmış bir bireydir ve Mızrap üzerinden kendini ispatlama ve tatmin yoluna girmiş pasif bir kişiliktir. Gönderdiği mektuplarda kendine ait bir dünya/ütopya oluşturan ve istek-lerini, beklentilerini, hayat aşamalarını buraya yazan Salim için Mızrap, bir çeşit tatmin nesnesi ve günah keçisi olmuştur. Çünkü Salim, her şeyi ba-şaran bir adam edasıyla Mızrap'ı dolaylı olarak eleştirmiş ve ona tepeden bakmıştır. Kendi köy halkının ona yaptıklarını o da Mızrap üzerinde uygu-

lamış ve uzaktaki bir insan vasıtasıyla olmak istediği kişi rolünü oynamıştır. Kısacası Mızrap'ın saflığını bilen ve ondan yararlanan, hayatî tatminlerini sağlayan Salim, belki de filmdeki en travmatik ve çaresiz kişidir denilebilir. Mızrap'a cesaret veren ve onu dolaylı yoldan sürece iten mektuplar/Salim'in vaatleri, Mızrap'a bir yandan cenneti vaat ederken bir yandan da hayatın gerçekleri ile karşılaşmasına vesile olmuştur. Salim karakteri ve Salim'in vaatleri baştan beri Mızrap'ın üzerinde etkili olmuş ve Mızrap bilmeden Salim'e hayranlık beslemiştir.

Salim'in kendi içinde bastırdığı duygu ve istekleri, zamanla ütopyik bir hal almış, yazıya dökülmesiyle/mektuplaşmasıyla bu düşünceler kendilerine yaşam alanı bulmuştur. Toplumsal bir dışlanmaya maruz kalan Salim'in mektupları sapmış/anomik bir davranışın örneğidir. Bir yandan kendi gerçekliğinin farkında olup, diğer yandan ütopyik bir hayatın reklamını Mızrap'a yapan Salim, bu durumu ve yetersizliğini sadece Mızrap ile paylaşmış ve bilinçsizce onu kendine dert ortağı yapmıştır. Mızrap'ın ondan kilometrelerce uzak olması, bir gün çıkıp geleceğini tahmin edememesi, bilinçaltını mektuplarında daha sert ve kontrolsüz bir şekilde açığa çıkarmıştır. Gerçekte Mızrap, onun dostu ve sürekli yanında olan birisi değildir. Bu sebeple kendi hayal dünyası ve isteklerini ona daha rahat bir şekilde açmış, kendi psikolojik tatminini devam ettirmiştir. Mektuplar ve mektupların belli aralıklarla fakat düzenli olarak gönderilmesi de Salim'in söylediği gibi basit bir şakadan ziyade, kendine bulduğu bir yaşam ve kabul alanıdır. Ayrıca bu mektuplar, istenilen hayatın kabulü için de yapılan birer ritüel ve yetersizliklerinden arınma görevi görmektedir.

Variş noktası ve Salim'in memleketi olan Mut ilçesi, Mızrap'ı bir mutluluğa değil, trajediye ve hayal kırıklığına getirmiştir. Burada kendisiyle ve hayatla yüzleşen tek kişi Mızrap olmayıp, Salim'in de kendi gerçekleriyle yüzleşmesine ikisinin konuşmalarından tanık oluruz. Her şey bir yana, artık mektup yazacak ve ona inanacak kimse kalmamıştır ve ister istemez hayatın gerçeklerini Salim de kabul etmek zorundadır. Salim, Mızrap'ın bu yolculuğunda güvensizliği, hayal kırıklığını ve insan zaaflarını temsil etmesi yönüyle önemli bir karakterdir.

Sonuç

Umberto Eco, anlatıyı bir ormana benzetir ve anlatı ormanında gezinmenin, oyunun çocuk için gördüğü işlevi gördüğünü söyler. Çocuklar oyuncaklarla, gelecekte yapacakları eylemleri daha yakından tanımak için oynarlar. Anlatıları okumak da gerçek dünyaya nasıl anlam vereceğimizi gösteren bir oyun oynamak gibidir. Yalnız bu oyunu en iyi şekilde oynamak için; anlatının gönderme yaptığı imgeleri ve boşlukları “örnek okur”

tavriyla okumak ve adeta usta bir puzzle yapıcısı gibi kültürel dinamiklerin ve olguların anlatıyla ilişkilerini doğru ilişkilendirmek gerekir. Kuşkusuz bu eksiksiz bir süreç olmayacaktır. Tam tersine, her ne kadar anlatı birçok yönüyle incelense de gözden kaçan ya da görülemeyen eksik bir açıklama hep olacaktır. Ama burada önemli olan, anlatının çok katmanlı derin yapısına, kültürel ve toplumsal belleğine oldukça çok nüfuz edebilme çabasıdır. Nitekim bu makalede de “İyi Biri” filminin kültürel kodları/göndermeleri filmin yansıttığı kültürel belleğe ve toplumsal belleğe dair olgularla birlikte açıklanmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde; ilk olarak filmin başkahramanı Mızrap'ın yolculuk sürecinin sıradan bir yolculuk süreci olmadığı, geç kalmış bir erginleşme sürecinin ve yeniden doğum sürecinin bir parçası olduğu tespit edilmiş ve bu doğrultuda film, Campbell'in monomit kuramı çerçevesinde yeniden okunmuştur. Bunun yanında; filmdeki birçok sahnenin semitik dinlerdeki, mitolojilerdeki ve folklordaki göndermeleri saptanmaya çalışılmış; filmde yer alan diğer karakterlerin kültürel olgularla ilişkileri de ortaya konulmuş ve bu karakterlerin filmin başkahramanı olan Mızrap'ın erginleşme/yeniden doğum sürecine olan katkısı üzerinde durulmuştur. Böylece arkaik toplumlara ait düşünce biçimi olarak değerlendirilen kültürel olguların, aslında uygar dünyada yansımalarının nasıl devam ettiği de gösterilmiştir. Örneğin; filmde Mızrap'a yardım edip sonra uçarak sırlara karışan Mustafa Dayı'nın Cebrail'i ve Hızır'ı nasıl temsil ettiği, ölmek üzere olan yaşlı kadınların anne arketipi ile olan ilişkisi, Ceren'in şamanların esrime sırasında karşılaştıkları “göksel eş” ile olan benzerliği gibi farklı olguların kültürel kodları ayrıntılı olarak yorumlanmıştır.

Bütün bu değerlendirmelerle birlikte 2015 yılında çekilmiş olan bu filmin âdeta arkaik bir metin gibi kültürel belleği ve toplumsal belleği yeniden üretmesi, genel olarak anlatıların derin yapısındaki toplumsal işlevin de devamlılığını nasıl sürdürdüğünü göstermesi yönüyle de ele alınması gereken önemli bir unsurdur.

Kaynakça

- Albayrak, Kadir (2002). “Keldânîler”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 207-210.
- Boratav, P. Naili ve Gölpınarlı, Abdalbâki (2010). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- Eco, Umberto (2015). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm*. (Çev. İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.
- Eliade, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt II Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna*. (Çev.: Ali Berktaş). İstanbul: Kambalacı Yayınevi.
- Hall, Calvin S. ve Nordby, Vernon J. (2016). *Jung Psikolojinin Ana Çizgileri*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Cem Yayınevi.
- İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İncil* (2015). İstanbul: Kutsal Söz Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (1998), *Psikoloji ve Din*. (Çev. Remziye Karabey). İstanbul: Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Jung, Carl Gustav (2016). *Feminen Dişillığın Farklı Yüzleri*. (Çev. Tuğrul Veli Soylu), Pinhan Yayıncılık: İstanbul.
- Jung, Carl Gustav (2019). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kır, İbrahim (2011). Toplumsal Bir Kurum Olarak Ailenin İşlevleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(36): 381-404.
- Lotman, Yuri (2012). *Düşünen Dünyalar İçinde İnsan-Metin-Semiyosfer-Tarih*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Marshall, Gordon (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay, D. Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Saydam, M. Bilgin (2011). *Deli Dumrul'un Bilinci Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tryjarski, Edward (2016). *Türkler ve Doğa*. (Çev. Hafize Er-Dursun Ayan-Reşide Gürses. Editör: Dursun Ayan), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Türkmen, Fikret (1995). *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*. 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yiğit, Melike (2019). *Hatay'ın Samandağ İlçesinde Konuşulan Arapça Üzerine Bir Derleme Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi. Çorum: Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

VAN'DA KOSE OYUNU

Kose Play in Van Province

Zafer ÖNLER*

ÖZET

Küçükbaş hayvancılığın yaygın ve önemli bir geçim kaynağı olduğu Van köylerinde yakın zamana kadar çobanlar tarafından “Kose” adında bir oyun düzenlenirdi. Şubat ayının ilk haftasına denk gelen ve yılda bir kez oynanan bir oyun olan “Kose”, koç katımından yüz gün sonrası hesaplanarak yapılırdı. Yüzüncü günde kuzuların koyunun karnında canlandığına inanılır ve bu bağlamda Kose oyunu uğurlu sayılırdı. Çobanlar yüzüncü günün akşamında bir evde toplanıp bir çobana beyaz bir bez giydirir, yünden beyaz bir sakal takar ve o çobanın yüzünü una bularlardı. Elbisesinin içi otla doldurulur, “Kose” adı verilen bu çobana korkunç bir görünüm verirlerdi. Beline de bir çingirak takılır, eline iki sopa verilirdi. Kadın kılığına sokulan bir başka çoban da Kose'nin karısı rolüne girerdi. Ardına takılan gençler ve diğer çobanlarla ev ev dolaşırlar, her evde biraz oynarlar, hediye olarak para, un, vb. yiyecek toplar, sonra kendi aralarında bölüşürler, pişirdikleri yiyeceklerle kendilerine bir ziyafet çekerlerdi. Bu oyunun hemen hemen aynısı, Mehmet Şerif Fırat'ın “Doğu İlleri ve Varto Tarihi” adlı kitabında “Kalkağan” olarak yer almaktadır. Kiptapta bahsedilen oyunun zamanla farklılaştığı ve günümüzde ise tümünden unutulduğu görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Halk Bilimi, Hayvancılık, Kose, Geleneksel Oyunlar, Van İli.

ABSTRACT

Until recently, a traditional play called “Kose” was organized by the shepherds in Van villages, where ovine breeding was a common and important source of livelihood. “Kose”, which is an annual traditional play that coincides with the first week of February, was made by calculating a hundred days after the ritual of “koç katımı”. On the 100th day, it is believed that the lambs come alive in the stomach of the sheep, and in this context, Kose play was considered auspicious. The shepherds would gather in a house on the evening of the 100th day and put a shepherd in a white cloth, wear a white beard from wool and find the face of that shepherd in flour. The dress was filled with grass, they would give this shepherd called “Kose” a scary look. A rattle was attached to his waist, and two sticks were placed in his hand. Another shepherd, who was disguised as a woman, would take the role

* Emekli Prof. Dr. - Çanakkale. E-posta: zafer.onler@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0001-8758-7526.

of Kose's wife. With young people and other shepherds hanging around, he walks home, plays a little in every home, collects food, money, flour, etc. as a gift, and then they split among themselves and feast on themselves with the food they cook. Almost the same of this entertainment is included as "Kalkağan" in Mehmet Şerif Fırat's book "Doğu İlleri ve Varto Tarihi [Eastern Provinces and Varto History]". It is seen that the game mentioned in the book has changed over time and has been completely forgotten today.

Key Words: Folklore, Farming, Kose, Traditional Plays, Van Province.

Giriş

Her şey değişim içerisinde. Üretim biçimi ve üretim ilişkilerinin değişmesi, ekonomik ve sosyal gelişmeler, toplumların gelenek ve göreneklerinde de değişim ve dönüşümlere yol açar. Kimi gelenek ve görenekler de unutulmuş, tarihe mal olurlar. Bunların yerine yeni hayat tarzlarına uygun gelenekler ve yaşama biçimleri ortaya çıkar. Ülkemizde hayvancılık da nitelik değiştirirken onunla ilgili bazı inanış, eğlence ve gelenekler de ortadan kalkmakta ve unutulmaktadır. Hayvancılıkla ilgili unutulmuş eğlencelerden biri de, çobanlarca düzenlenen ve "Kose çıkarmak" diye adlandırılan çoban oyunudur.

Çocukluk ve ilk gençlik anılarım arasında Kose oyununun ayrı bir yeri vardır. Burada aktarmaya çalışacağım Kose, Van, Saray İlçesi, Sırımlı (Harapsorik) köyünde, 1960'lı yıllardaki gözlemlerime dayanmaktadır. O tarihlerde Van köylerinde yaygın olarak uygulanan bu çoban oyunu, 1970'li yıllardan itibaren yavaş yavaş ortadan kalkmış, günümüzde ise tümten unutulmuştur. Kose oyunu, hayvancılıkla geçinen Van'ın tüm köylerinde düzenlenirdi. Yörenin 1700 ila 2500 metre arasında değişen rakımı, buğday, arpa dışında başka tarım ürünlerinin üretilmesine elverişli değildir. O zamanlar tahıl verimi de oldukça düşüktü. Çok az aile kendi tüketimlerinden bir miktar fazla buğday üretebiliyor ve satabiliyordu. Asıl geçim kaynağı özellikle küçükbaş hayvancılıktı. Gelir, canlı hayvan satışı, yağ, peynir, yün ve benzeri hayvansal ürünlere dayanırdı. Bundan dolayıdır ki koyun neredeyse kutsal bir hayvan konumundaydı ve koyunla ilgili birçok gelenek ve halk inanışı yörede yaygın olarak yaşatılmaktaydı.

Kose Oyununun İçeriği

Kış mevsiminin oldukça uzun sürmesi ve koyunların kapalı usullerle ağıllarda beslenmeleri nedeniyle kuzulama tarihlerinin havaların ısınıp karların erimesiyle hayvanların merada otlamaya çıkabileceği ilkbahara denk getirilmesi öngörülmekteydi. Bunun için ağustos ayında koçlar dışı koyunlardan ayrılır, yaklaşık olarak 7-8 Kasım tarihinde koyunların içine

salınır, buna “koç katımı” denirdi. Eski takvimlerde yıl, Kasım ve Hızır olmak üzere iki kısma ayrılırdı. “Kasım” bölümü, kasım ayının sekizinde başlar, şubat ayının 29 çektiği yıllarda 180 gün, diğer yıllarda ise 179 gün sürer ve 5 Mayıs günü biter. Mayıs ayının 6’sında “Hızır” günleri ile yaz başlar ve 186 gün sürerek 7 Kasım’da sona ererdi (URL-1). Koç katımı genelde 1 Kasım’da olur bu da Miladi takvimde 8 Kasım’a denk gelirdi. Böylece kuzulama, beş ay sonra, nisan ayı başlarına denk getirilirdi. Pek çok hayvan sahibinin birlikte uyguladıkları koç katımları da şenlik havasında olur, birtakım ritüeller içerirdi. Koyunların kuzulamaları ise, koyunlarda gebelik süresi olan 5 ayın sonunda, nisan başlarında başlardı. Koç katımından yüz gün sonra kuzuların ana karnında canlandığına inanılırdı. Bu tarih yaklaşık olarak şubat ayının ilk yarısına denk gelirdi. Kose oyunu, kuzuların bu canlanma tarihi dolayısıyla yapılan bir oyundu.

Bu oyunu çobanlar düzenlerdi. Köyde kaç çoban varsa akşamüstü bir evde toplanıp oyunu birlikte hazırlarlardı. Oyunun ana karakterleri “Kose” denen özel bir kılığa bürünmüş kişi ile onun karısını oynayan, kadın kılığına girmiş bir erkekten oluşurdu. Karanlık çöktükten sonra Kose ve ardına takılmış çobanlarla eğlenceyi izleyen genç delikanlılar ve çocuklar, ev ev gezer, her evde birkaç dakika oyunlarını oynadıktan sonra, para, un, yağ, bulgur gibi hediyeler toplar, gecenin bitiminde çobanlar bir evde bir araya gelerek topladıkları para ve yiyecekleri kendi aralarında paylaşırlar, ardından dağılırlardı.

“Kose” karakterini canlandıracak kişi için genellikle iriyarı bir çoban tercih edilirdi. İlk beyaz bezden çok geniş, kaba saba dikilmiş bir elbise giydirilir, geniş elbisenin içi otla doldurulur, böylece Kose’ye devasa, ürkütücü bir görünüm verilirdi. Başına yüksekçe bir külah giydirilir, unla bembeyaz bir görümün verilirdi. Külahın üzerine 8-10 santimetre uzunluğunda, bükülmüş ottan iki boynuz yapılırdı. Bembeyaz, yünden uzun bir sakal bıyık takılır, yüzde açıkta kalan yerler unla ağartılırdı. Kose’nin arkasında kuyruk sokumunun üstüne bir çan sarkıtılır, hareket ettikçe çan gürültü çıkarırdı. Kısacası, bu görünümüyle, Kose’nin kim olduğu asla bilinemez ve oyuncu tanınmazdı. Kose, korku verici bir görünüme bürünür, özellikle çocuklar, bir yandan ondan korkarlar, bir yandan da ev ev gezdiği süre içerisinde onun ardından koşmaktan geri durmazlardı. Çocuklar kendisine yaklaşırsa Kose sopasıyla onlara vurur, onları kovalardı. Kose’nin iki elinde iki değnek olurdu. Evlerin içinde oynarken bu değnekleri birbirlerine vurarak ritim tutardı. Değneklerin diğer bir işlevi karısına sataşanları, onu kaçırmaya kalkanları ya da kendine yaklaşım dokunanları dövmektir.

Kose'nin karısı rolündeki kişi de kadın elbisesi giydirilmiş bir erkekti. Başına bağlanan kırmızı tül biçimindeki başörtüsü yüzünü kapatır, böylece onun da kim olduğu anlaşılmazdı. Karısının elinde bir dikiş iğnesi olurdu. Köy içerisinde yürürlerken, kendine sataşan erkeklere bu iğneyi batırarak kendini korurdu. Kose, karısı, evlerden azık toplayacaklarından kova ve torba taşıyan bir iki çoban ve diğer çobanlarla, onların peşine takılan gençler ve çocuklardan oluşan kalabalık grup, koyunları olan hemen her evi tek tek gezerlerdi.

Kose ile karısı evin içine girer ev halkı ve aile reisinin önünde oynarlardı. Birbirine çarptıkları sopaları ve dillerinin ucunu dışarı çıkarıp içeri çekecek nefesleriyle “pırr pırr” diye çıkardıkları seslerle oyunlarına ritim tutarlardı. Bu tuhaf ritim oyunun müzikal dokusu yerine geçerdii. Kose ile karısı karşılıklı oynarlarken birden Kose kendini yere atar, ölü taklidi yapardı. Karısı bunu görünce üzüntü ve telaş hareketleri yapar, Kose'nin üzerine eğilir, ağlama taklidiyle dizlerini döverdi. Karısının yakarışlarının üzerine Kose tekrar canlanıp ayağa kalkar, böylece karşılıklı oynamaya yeniden devam ederlerdi. Beş on dakika süren bu oyundan sonra Kose misafir geldikleri aile reisinin önünde durur ve avucunu açarak ondan para isterdi. Kose, verilen parayı az bulursa “pırr pırr” sesleri çıkararak sopasıyla aile reisinin dizlerine vurur, karısı da ona yardım ederek aile reisine hafifçe iğne batırır böylece para miktarını arttırdırlardı. Evin hanımı da ikilinin ardından gelen ve ellerinde kova ve torbalar olan çobanlara un, şeker, yağ, yumurta gibi hediyeler verirdi.

Evden eve gezerlerken Kose'nin karısı ona hissettirmeden ardından gelen gençlerle cilveleşir, gençlerden biri de kadını kolundan tutar ve onu kaçırdı. Kose kaçanların peşlerine düşer, sopayla gence vurarak karısını geri alırdı. Kadın da o anda gence iğne batırır, böylelikle zorla kaçırdığını Kose'ye göstermiş olurdu. Bu gezme işi bitince Kose ve diğer çobanlar akşam hazırladıkları eve tekrar gelir, topladıkları yiyeceklerle yemek pişirir, parayı ve artan yiyecekleri bölüşür, ardından dağılırdı.

Yukarıda betimlemeye çalıştığım ve günümüzde tümnden unutulmuş bu oyunun kökeninin animist inanışlara kadar uzandığı tahmin edilebilir. Ancak tarihsel geçmişini ve hangi inanışın ne tür bir ritüele dayandığını ortaya koymak noktasında daha önceki çalışmalara bakıldığında özellikle And'ın Anadolu'daki Köse oyunları ile ilgili önemli tespitlerinin olduğu görülecektir. And, “Dionisos ve Anadolu Köylüsü” (1962) ve “Oyun ve Büğü” (2012) isimli çalışmalarında Van, Iğdır, Doğubeyazıt, Kırşehir gibi Anadolu'nun pek çok yerinde simgesel ve işlevsel olarak yoğun bir çeşitlilikle sergilenen Köse oyunlarının aynı zamanda diğer kültür dairelerinde de

(özellikle İran coğrafyasında) hemen hemen aynı senaryo çerçevesinde örneklendiğini belirtmektedir. Ona göre Köse oyunu temelinde yılbaşı simgesi olarak özellikle hayvancılıkla uğraşan toplumlarda yeni yılın bereketle karşılanması amacıyla bir canlandırmadır. Söz gelişi Eski İran’da ilkbahar gün-tün eşitliğinde uygulanan törene *Rükûb el Köse*, *Köse Bernişîn* ya da *Kösenişîn*; Azerbaycan sahasında *Köse Gelin*; yine İran-Hurremdere’de *Ak Köse – Kara Köse* olduğunu belirten And bu temsilde Köse karakterinin biten kışı canlandırdığını vurgulamaktadır (And, 1962; And, 2012).

Köse karakterinin uzun sakalı, elindeki sopası, kıyafet ve davranışı, korku vericiliği ile köken olarak büyücü/rahip inanişından geldiği söylenebilir. Nitekim And da (2012: 319) bununla ilgili olarak “Köse ile kıyamet”te çıkacak Deccal arasında büyük bir benzerlik bulabiliriz. Deccal her üç dinde de olmakla beraber İslam’daki tanımı, yeri Köse’ye büyük benzerlik gösterir. Çirkindir...” diyerek Köse karakterinin korkutucu biçimde temsil edilmesinin simgesel değerini vurgulamaktadır. Buna mukabil Köse karakterinin uzun sakallı olarak temsil edilmesi bir anlamda ismiyle görsel temsili arasındaki uyumsuzluktan mizah durumunun yaratılmasını da sağlayabilmektedir. Zira hırpani, uzun saç ve sakallı tipler Dinç’in (2012: 251) çalışmasındaki “berber oyunu”nda örneklendiği gibi köy seyirlik oyunlarında sıklıkla karşılaşılan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Birçok mit gibi bunun ilkel inanişların kalıntısı olduğunu belirtmek mümkündür. Bir çoban oyunu, koyunlara bereket ve uğur getireceğine inanılan bu teatral eğlence, kim bilir tarihi süreçte hangi tür aşama ve değişimlerden geçerek bu son biçimine dönüşmüştür. Burada yer alan motiflerin zıtlıklara dayandığı ve bereketi artırmaya dönük inanişların sembolleri olduğu söylenebilir. Halk bilimi veya etnoloji araştırmalarının konusu olan bu alan, farklı toplumların kültür tarihlerinde benzerleriyle karşılaştırmalar sonucu kimi yargılara varılabilir. Gelenek ve görenekler toplumun yaşama tarzının ve inançlarının yansımalarıdır. Zaman içerisinde toplumda üretim biçiminin ve üretim ilişkilerinin değişime uğramasıyla, bunun yansıması olarak gelenek ve görenekler de değişim ve dönüşümlere uğrarlar. Köse oyunu da geleneksel hayvancılığın teknolojik gelişmelerle toplumdaki yerinin daralmasıyla, seyirlik türlerin toplum içindeki etkinliğinin televizyon, internet gibi iletişim mecralarına yenik düşmesiyle, kolektif yaşam biçiminin bireyselliğe doğru evrilmesiyle günümüzde tümünden unutulmuştur.

Köse ve Kalkağan Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Aynı kökten kaynaklanan gelenekler, tarihsel süreçteki değişimlerinin yanı sıra, aynı zaman diliminde yöreden yöreye de farklılaşırlar. Bu farklı-

laşmalarda da üretim tarzı, üretim ilişkileri ve çeşitli halk inanışları temel etkindir. Kose oyunu da değişik yörelerde farklı biçimleriyle var olmuş olmalıdır. Nitekim M. Şerif Fırat'ın "Doğu İlleri ve Varto Tarihi" adlı kitabında "Kalkağan Töresi" adıyla, Kose oyunuyla neredeyse aynı olan bir oyun aktarılır (1970: 237). Fırat'ın eseri 1945 yılında yazılmıştır. Buna göre o tarihte bu gelenek Muş-Varto yöresinde yaşamaktaydı. Fırat'ın bu eğlence ile ilgili verdiği bilgileri olduğu gibi aktarmakta yarar vardır:

"Doğu illerindeki halkın ve en çok Alevî aşiretlerin eskiden kalma âdetlerinden birisi, Rumî Birincikanun ayında yapılan kalkağan töresidir. Bu töre bugün bile unutulmamış, birçok bölgelerde oynanmaktadır. Kalkağan şenliği gecesinde köyün bütün delikanlı ve kızları bir ev boşaltarak burada el ele verip bar tutar ve sabahlara kadar oynarlardı. Bu barda, varsa davul çalınır, yoksa delikanlılar türkü söyler oynanırdı. Bar başlamadan önce bir oğlan, kadın elbisesini giyer, yüzünü kızıl ipekli bir peçe ile örterek güzel bir gelin gibi süslenir. Ayrı bir delikanlı da başına kalın şal ve keçe parçalarını bağlar, kafasına keçeden bir külah geçirir, külahın etrafını ot burmalarıyla sarar ve bu burmadan beline bir kuşak bağlar ve keçi kılından düzdüğü bir ak sakalı çenesine yapıştırır, bu adam genç bir kadınla evlenmiş, vahşi bir ihtiyara benzerlik yapar. Bu komik ihtiyarın adı (kalkağan) koca ve genç bir gelin kıyafetine giren delikanlı da onun karısıdır. Kalkağan karısını arkasına takarak elinde müthiş bir sopa ile evleri dolaşır. Yolda yürürken kaba, kaba mırıldanarak ortalığı velveleye verir. Bütün köyün çapkın delikanlıları onun peşinde sıralanıp gezerler. Genç kadın kocasından gönülsüz olduğu için, ara sıra gizliden yüzünü arkasında dolaşan delikanlılara çevirir, onlara işaret eder, kalkağan bu işareti görünce elindeki sopa ile delikanlılara saldırır, onları sopalar, kaçıır, karısını hem sopa ile tehdit eder hem de kendisine hainlik yapmaması için yalvarır ve öper. Delikanlılar kalkağanın bu kılıbıklığını görünce kahkahayı savururlar. Kalkağan buna öfkelenerek geri döner, delikanlıları kovalar. Genç gelin meydana yalnız kalınca, delikanlının birisi onu kaçırmak için bir tarafa saklar. Kalkağan dönüp karısını bulamayınca, küplere biner, yaygarayı koparır. Elindeki sopa ile rastgele saldırır. Nihayet karısını bir gencin yanında bulunca ona sarılır, öper hiçbir şey olmamış gibi, gelini okşar, kendisini kayıp ettiği için suç işlediğini ve bu suçun affını diler, onu tekrar peşine takarak evleri dolaşır. Delikanlılar da yine kendisini takip eder dururlardı. Kalkağan girdiği her evin sahibi karşısına dikilerek müthiş bir sesle selam verir ve hemen karısının elini tutarak oynar. Türlü maskaralıklar yapar. Bu oyunda delikanlıların genç geline işaret ettiklerini görünce oyunu bırakarak elindeki sopa ile bunlara saldırır ve öfkesinden ölmüş gibi ev sahibinin önünde

yere serilir. Karısı kalkağanın başucunda ağlar, onu ayıltır. Ev sahibi kalkağana bahşış olarak yağ, bulgur, un verir, kalkağan bu suretle topladığı bahşışleri yanındaki delikanlılara sırtlatıp bar evine döner. Bu evde kazanlar kurulur, aşçılar işler, bütün köyün kız ve delikanlıları sabahlara kadar bar tutar ve şarkı söyler eğlenirlerdi.” (Fırat, 1970: 237-238).

Geçmiş yıllardaki gözlemlerimden aktardığım Kose oyunu ile Fırat'ın Varto yöresinden aktardığı Kalkağan töresinin birbirine çok benzediğini söyleyebiliriz. 1970'li yıllara kadar bu geleneksel oyunun Van'ın bütün köylerinde düzenlendiği kesindir. Van dışında da küçükbaş hayvancılığın yaygın olduğu daha birçok yörede bu oyunun farklı adlarla düzenlendiği görülmektedir. Ana hatlarıyla birbirinin benzeri olan bu iki oyun arasında çok az farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar şöyle sıralanabilir:

1. İki eğlence arasındaki farklılıklardan ilki adlarıdır. Van'da “Kose” denirken Fırat'ta “Kalkağan” denmektedir. Kose sözcüğünün anlamı konusunda bir açıklama bulamadım. Kürtçede “kose”, Türkçedeki “köse” sözcüğüyle hem yapı hem anlam olarak aynıdır ve sakalı, bıyığı çıkamayan ya da çok seyrek olan erkeklere denir. Oysa oyundaki Kose karakteri, son derece kıllar içinde kaybolmuş biridir, köselikle bir anlam ilgisi bulunmamaktadır. Ancak And'ın belirttiğine göre (2012: 321) Azerbaycan'daki temsillerde kış simgeleyen Köse'nin tüysüzlüğü de (ki tüyler sonradan eklenecektir) kışın bitkisizliğine, çıplaklığına çağrışım yapmaktadır. Buna göre Köse'ye oyun hazırlığında yoğun kıllardan oluşan uzun bir sakal takılması bir anlamda gelmesi beklenen baharın bereketiyle de ilişkilendirilebilir. Bu meyanda gerek Farsça gerekse Türkçe sözlüklerde “kose/köse” sözcüğünün bilinen anlamı dışında farklı bir anlamı bulunmamaktadır. Ancak mevcut sözlüklerde böyle bir sözcük bulunmamaktadır. Yapısı belki de “kalk-ağan” (gez-egen, çal-ağan gibi) biçiminde eylemden türeyen bir ad olarak açıklanabilir fakat anlam ilişkisi pek izah edilebilir değildir.

2. Kose oyunu, bir çoban eğlencesidir, kuzunun yüzüncü günde koyunun karnında canlandığı inancıyla düzenlenir, bunun uğur ve bereket getireceğine inanılır. Oyunu çobanlar düzenler, başışları onlar toplar, toplanan para ve yiyecekleri aralarında bölüşürler. Kose'nin peşine gençler ve yeni yetme çocuklar takılır. Kalkağan'da eğlencenin bir gerekçesinden söz edilmez, bütün köy halkı katılır, halaylar çekilir. Kalkağan'ın gezmesi bu eğlene içerisinde bir fasıl gibidir. Ayrıca Fırat'ın eserinde gençlerin toplandığı bir bar evinden söz edilmektedir.

3. Bir diğer farklılık, düzenleme tarihlerindedir. Kose, uğur ve bereket getireceği inancıyla, kuzunun koyunun karnında canlandığına inanılan, koç katımını yüzüncü günü düzenlenir. 6-8 Kasım günlerinde koç katımı

yapıldığından yüzüncü gün, şubat ayının ilk haftası düzenlenir. Kalkağan'da koyun ve çobanlarla ilgili bir atıf bulunmamaktadır. Yapılan betimlemede bunun genel bir eğlence olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bunun da daha eskilerde bir çoban eğlencesi, koyunlarla ilişkili bir inanıştan kaynaklandığı, zamanla bunun çıkış noktasının unutulduğu düşünülebilir. Fırat, bunun aralık ayında yapıldığını yazıyor. Koyunların döllenmeye başlamaları Eylül başlarına denk gelir ve aralık başlarına dek sürer. Muş-Varto yöresinde eğer koyunların kuzulaması kışa denk gelmesini engelleme kaygısı ile koçları ayırma geleneği yoksa aralıkta düzenlenen Kalkağan eğlencesi yüzüncü gün ile ilgili demektir.

Sonuç

Toplumun sosyal ve ekonomik açıdan değişim içinde olması, gelenek ve göreneklerde de çeşitli değişikliklere yol açmaktadır. Bir çoban eğlencesi olan “Kose” oyunu da günümüzde tümenden unutulmuş bir geleneksel eğlencedir. Temsil yönüyle pek çok simgesel anlama sahip olduğu anlaşılan Kose oyunu nezdinde unutulmuş olsalar bile bu tür gelenek ve göreneklerin tespit edilmesi ve toplumun kültür tarihine mal edilmesi önemlidir. Bu tür tespitler, kültür tarihi alanında yapılacak daha kapsamlı çalışmalara malzeme oluştururlar. “Kose” eğlencesinin de kökeni, tarihsel süreçte geçirmiş olduğu evreler ve içinde ne tür inanışların kalıntılarını barındırdığı konularının açığa çıkarılması, halkbilim alanında çalışan bilim insanlarının daha derin araştırma ve incelemeleri sonucunda gerçekleştirilebilir. Bu tür araştırma ve incelemeler, toplumun sosyal tarihinin aydınlatılmasına katkı sağladığı gibi farklı toplumlar arasındaki kültürel etkilenmelere de ışık tutabilir.

Kaynakça

- Fırat, M. Şerif (1970). *Doğu İlleri ve Varto Tarihi*. Ankara: Kardeş Matbaası.
- And, Metin (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dinç, Mustafa (2012). Anadolu Köy Seyirlik Oyunları Bağlamında Çanak-kale İli Dümrek Köyü “Oturtma” Eğlencesi. *Milli Folklor*, 94: 249-255.
- URL-1: Hızır ve Kasım Günleri, http://www.turktakvim.com/index.php?link=html/Hizir_ve_Kasim_Gunleri.html (E.T. 10/04/2020).

DEDE KORKUT KİTABI'NDA İKTİDAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİSİ BAĞ- LAMINDA BAYINDIR HAN

Bayındır Khan in the Context of Government and Gender in the Book of
Dede Korkut

Ayşe UĞURELİ*

ÖZET

Cinsiyet, bireylerin doğuştan sahip olduğu biyolojik bir özellik iken cinsiyet rolü, toplumsal bağlamda bu cinsiyete yüklenen anlamsal kodlar olarak tarif edilebilir. Önceleri iş bölümlerinin kadın ve erkeğin doğasına uygun olarak ayrışması ve üreme odağında ortaya çıkan cinsiyet rolleri sonraki zamanlarda kalıplaşarak nesilden nesile aktarılmıştır. Zamanla cinsiyet rolleri bağlamında erkek, güç ve zorluk gerektiren çoklukla dış mekân işlerini üstlenirken kadın iç mekânda kalmıştır. Dolayısıyla cinsiyet rollerinin ayrışması aynı zamanda toplumsal yapıların inşa süreçlerini de etkilemiştir. Erkekliğin asıl cinsiyet olarak belirlendiği ataerkil toplumlarda toplumsal yapılar erkeklik ile inşa edilmiş, bu durum da iktidar ve eril cinsiyet ilişkisini güçlendirmiştir. Dede Korkut Kitabı'nda iktidar olmak savaşı, düşmanlarına karşı acımasız, cömert, koruyup kollayan, lider, toplumun her aşamasına her kurumuna nüfuz eden ve bunları da Tanrı'dan aldığı güç ve yetki ile yerine getiren demektir ve boylarda iktidarın tüm bu yetkileri Bayındır Han'ın bünyesinde eril iktidar aracılığıyla hayat bulmuştur. Öyle ki Bayındır Han boylarda fiilen yer almaz fakat ağırlığı, gücü ve iktidarı ile daima merkezdedir. Bu çalışmada Dede Korkut Kitabı'nda eril cinsiyet ve iktidar ilişkisi bağlamında Bayındır Han tartışılmıştır. Oğuz toplumunda cinsiyet ilişkilerinin ve Türk törelerince idealize edilmiş toplumsal düzenin Bayındır Han iktidarı ile nasıl ve ne şekilde sağlandığı analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Cinsiyet Roller, İktidar, Eril Cinsiyet, Dede Korkut Kitabı, Bayındır Han.

ABSTRACT

Gender is a biological feature of individuals that are inherent in a social sense, but gender can describe loaded semantic codes are gender roles. Previously, the gender roles that emerged with the division of labor segments in accordance with the nature of men and women and reproductive focus were transferred from one generation to the next. In the context of gender roles over time, while the man usually adopts outdoor works that require strength and difficulty, the woman remain-

* Doktora Öğrencisi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı-Ankara. E-posta: ayseugureli@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-2249-0007.

ned in the interior. Therefore, the decomposition of gender roles also affected the construction processes of social structures. In patriarchal societies where masculinity is determined as the main gender, social structures were built with masculinity, which strengthened the relationship between power and masculine gender. Being power in the Book of the Dede Korkut means warrior, brutal against his enemies, generous, protecting and guarding, leader, penetrating every institution of every stage of society and fulfilling them with the power and authority he gained from God, and all these powers of power in all sizes Bayındır Han has come to life through masculine power. So much so that Bayındır Han does not actually take place in the stories but his weight, authority and power are the basic scales of the stories. In this study, Bayındır Khan was discussed in the context of masculine gender and power relationship in the Book of Dede Korkut. In the Oguz society, how and in what way the gender relations and the social order idealized by the Turkish tengrisim were achieved by the Bayındır Khan power were analyzed.

Key Words: Gender Roles, Power, Male Gender, The Book of Dede Korkut, Bayındır Khan.

Giriş

Toplumların cinsiyet rollerine atfettiği değer dünya görüşüne, sanatına, folkloruna yansır. Bu bakımdan Dede Korkut Kitabı, Türk toplumunun dünya görüşünü yansıtması bakımından oldukça önemli bir kaynaktır. Ataerkil toplumlarda erkeklik sorgulamaları toplumun temel dinamiklerini görmek adına önemlidir çünkü toplumsal yapılar erkek egemenliğine göre inşa edilir. Hatta kadının konumu bile erkeğin egemenliği temel alınarak belirlenir. Dolayısıyla eril iktidarın toplumsal yapıları nasıl ve ne şekilde etkilediğini anlayıp analiz etmeden diğer toplumsal dinamikleri anlamlandırmak, genel anlamda kültürel çözümler yapmak doğru sonuçlar ortaya çıkarmayacaktır. Dede Korkut Kitabı'nın da ataerkil bir toplumun yaratımı olduğu düşünüldüğünde, erkekliği sorgulayan çalışmalar Oğuz toplumunun sosyal ve kültürel yapılanmasını görmek adına önemlidir.

Dede Korkut Kitabı'nda tüm boylar Türklerde ataerkil toplum düzeninin örneğini yansıtmaktadır. Erkeklik, savaş, av, kan dökme, düşmana karşı egemenlik kazanma, baba-oğul¹ ilişkisi, erkek-kadın ilişkileri ve aile bağları başta olmak üzere boylardaki hemen her detayda eril iktidarla uygulanan güçlü bir töre bilinci göze çarpar. Kitapta yer alan on üç boyda da konu ne olursa olsun; aile, töre, iktidar ve erkeklik birbiriyle bağlantılı olarak daima merkezdedir. Dede Korkut Kitabı'nda iktidar Bayındır Han'dır ve

¹ Konuyla ilgili ayrıca bk. (Çetinkaya, 2015; Koca, Uğurlu, 2010; Yalçınkaya, 2015; Yücel Çetin, 2015).

bu dört kavram Bayındır Han'ın eril iktidarı ile sürdürülür. Bayındır Han'ın tüm boyların ana eksenini olduğu düşünülürken Dede Korkut Kitabı üzerine yapılacak herhangi bir çalışmada önce bu eksenin görmek ve anlamak gerekliliği doğmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Türk kültürünün en önemli eserlerinden biri olan ve milli kimlik inşasında önemli bir yapı taşı olan Dede Korkut Kitabı'nda iktidar ve eril cinsiyet ilişkisini Bayındır Han üzerinden okuyarak idealize edilmiş "toplum düzenini" analiz etmektir.

Ataerki toplumlarda her şeyin başı eril hâkimiyettir. Fakat ataerkilliğin toplumsal bir sistem olduğu ve her toplumun kendi töresince uygulandığı unutulmamalıdır. Bu çalışmanın yukarıda da bahsedildiği şekilde, ilk ortaya çıkış amacı en basit şekliyle söylenirse Dede Korkut Kitabı'nda Bayındır Han iktidarı ile şekillenmiş siyasi ve toplumsal düzeni okumak iken literatür taraması yapıldığında konuyla ilgili literatüre eleştirel bir bakış açısı getirmek ikinci amaç olmuştur. Bunun sebeplerinden ilki Kamal Abdulla'nın da dediği gibi (2015: 40) Dede Korkut metninin mahiyet ve ifade olmak üzere ikili bir yapıya sahip olması, ikincisi ise toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarının modern insan tarafından çizilmiş olmasıdır. Dede Korkut metinleri ikili bir yapıya sahiptir; dolayısıyla herhangi bir durum ya da olay bugünün gözünden "baktım, gördüm, çalıştım" ilkesine bağlanamaz.

İlk feminist teorilerin 19. yüzyılın başında ortaya atıldığı bunlara karşılık 1980'li yıllarda hegemonik erkeklik ve kadınlık kavramlarının türetildiği (Messerschmidt, 2019) düşünülürken toplumsal cinsiyet rolleri günümüz insanının sorunsalıdır. Arkaik metinlerde toplumsal cinsiyeti bir sorunsal olarak ele almak yanlıdır. Bu, arkaik metinlerde "cinsiyetler arasında fark yoktur, cinsiyet rolleri yoktur" demek değil, "arkaik metinlerdeki cinsiyet rollerinin dinamikleri bugünkü cinsiyet rolleri dinamiklerinden farklıdır" demektir. Zira bu metinlerde (bugünün gözüyle) kadınların erkek gibi savaştığı, erkeklerin kadın gibi ağıladığı da görülür. Dede Korkut Kitabı'nda Türk töresinin çizdiği sınırlar dâhilinde iktidarın eril gücü kadınlara karşı yıkıcı ya da aşağılayıcı değildir. Eril iktidarın yıkıcı gücü daima düşmanlara, bütünleştirici gücü ise toplumun bireylerine yansıtılmıştır. Ayrıca toplumsal cinsiyet rollerinin dışında ya da içinde olmak; çekirdek ailesinin devamlılığını sağlamak için, doğasına uygun olsa da olmasa da belirli mesai saatleri içinde belirli bir sisteme dâhil olarak çalışan, ne giyeceğine ve ne yiyeceğine moda otoriteleri tarafından karar verilen, kültür endüstrisinin sunduğu imkânlar dâhilinde eğlenebilen insanın sorunudur. Göçebe bir yaşam tarzını benimseyen yaşama şansı fiziksel ve psikolojik gücü yerindeyse yüksek olan bireylerin kadınlık ve erkeklik çizgilerinin günümüz-

deki anlamda keskin olmadığı açıktır. Ortada bireylerin değil iktidarın cinsiyeti vardır.

Bu makalede, Dede Korkut Kitabı'nın milli kimliğimizin en önemli eserlerinden biri olduğu ve bu kitaptaki boyların idealize edilmiş bir toplum düzeninin ürünü olduğu göz önünde bulundurularak Bayındır Han'ın eril iktidarı ile şekillenen ve Türk töresince uygulanan toplumsal cinsiyet örüntüleri incelenmiştir. Bu makalede yukarıda da belirtildiği gibi toplumsal cinsiyet ilişkileri bir sorunsal olarak değil, idealize edilmiş bir toplum düzeninin parçası olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl ortaya çıktığını ve hangi dinamiklerle beslenerek ilerlediğine değinmek konunun anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

Cinsiyet Rollerinin Doğuşu

Kadın ve erkek cinsiyet rollerinin belirginleşmesi ve ataerkil sistemin oluşmasında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bunlar genel hatlarıyla üç aşamada incelenebilir: Biyolojik faktörler, toplumsal iş bölümü ve özel mülkiyetin etkileri. Her birey hayata kadın ya da erkek olarak kabul görmüş iki temel cinsiyetten biriyle gelir ve yaşamının ilerleyen dönemlerine içine doğduğu kültürün cinsiyetine yüklediği anlamları öğrenerek ve bunları uygulaması beklenerek devam eder. Dolayısıyla erkek ya da kadın olmak bir cinsiyetken erkeklik ya da kadınlık bir cinsiyet rolüdür. Bu cinsiyet rolü bireyin yaşamının merkezidir. Toplum bireyden, aile ve toplumsal statüden meslek seçimine hatta yiyecek içecek tercihlerine kadar cinsiyet rolüne göre hareket etmesini bekler. Kadınlık ve erkeklik olarak cinsiyet rollerinin farklılaşmasının sebebi büyük oranda bu iki cinsiyetin kendine has biyolojik farklılıklarına dayandırılmaktadır. Louann Brizendine, *Kadın Beyni* (2011) ve *Erkek Beyni* (2011) eserlerinde her ne kadar toplumsal cinsiyet rolleri toplum tarafından veriliyormuş gibi görünse de kız ve erkek çocuklarının davranış farklılığının biyolojik cinsiyetleri tarafından ortaya çıkarıldığından bahseder. Her ne kadar toplumdan topluma farklılıklar olsa da bu temel biyolojik farklılık kadın ve erkeğin rollerinin ayrılmasında ilk aşamadır. Hayatı boyunca beyni testosteron etkisinde olan erkek ve beyni östrojen etkisinde olan kadın tabii olarak aynı rollere girmemiştir. Sadece hormonların ve fiziksel gücün etkileri düşünüldüğünde; erkek cesurken kadın korkak olmuş, erkek koruyan kadın korunan, erkek savaşçı kadın idare edici ve fedakâr, erkek özgür kadın kontrol edilebilen olmuştur. Toplumda erkeğe daima mantık ve güç çerçevesinde yürütülebilecek roller biçilirken kadına duygunun temsil ettiği roller biçilmiştir.

Biyolojik farklılıktan gelen bu ayrışmanın psikolojik tarafı da oldukça güçlüdür. Dökmen'e göre (2010) toplumsal cinsiyet aslında psikososyal-

dir. Cinsiyet farklılığı demek, kadın ve erkek bedeninin farklılığı demektir ve bu doğuştan gelir, toplumsal cinsiyet rolleri farklılığı ise bireyin büyüme sürecinde, sosyalleşme basamaklarında toplum tarafından öğretilen rollerin farklılığıdır ve bu durum kültürden kültüre farklılık gösterir. Tüm bunlar olurken birey daha ilk aşamadan itibaren cinsiyetinin psikolojisine göre hareket eder. Örneğin ataerkil toplumlarda “kız gibi ağlamak” ifadesi hem erkek çocuğun psikolojisine ağlamanın güçsüzlükle ilişkisini hem kız çocuğun psikolojisine güçlü olmak için ağlamaması gerektiğini kazır.

Her iki cins arasında görünürde var olan biyolojik ve psikolojik farklılığın bir diğer ayağını da iş bölümüne dayalı farklılık oluşturur. Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşmasında iş bölümü faktörü değerlendirilirken biyolojik kabuller göz ardı edilmemelidir çünkü toplumsal cinsiyet rolleri kadın ve erkeğin birbiriyle kıyaslanarak birinin diğerinden üstün olduğu anlayışı ile değil her iki cinsin de kendi fiziksel güçlerinin ve insanî yaratılışlarının gereği olarak doğada iş bölümü yapmaları sırasında oluşmuştur. İlerleyen süreçlerde ise bu iş bölümü belirginleşerek toplumsal yapının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Zamanla iş bölümü hayatın/ toplumun ortak kuralları ve normları haline gelmiştir.

Adler (2004), kadın ve erkek cinsiyet rollerinin dağılımının iş birliğini mutlak suretle etkilediğinden bahseder. Adler’den özetle; kadınların ve erkeklerin fiziksel yapılarının getirisine göre hangi işte yarar sağlayacaklarsa ona yönelmeleri iş bölümünün temelini oluşturur. Özellikle kadının annelik süreci de bu iş bölümünü ayrıca etkilemiştir çünkü bu durum kadının özel alanda kalmasına sebep olurken erkeğin kamusal alanda gücünü artırmıştır. Ataerkil sistemin ortaya çıkması da bu aşamadan sonradır.² Engels (2003: 29-81) ise kadının ev için üretim faaliyetinin erkeğin maddi üretiminin yanında değersiz kaldığını ve böylece erkeğin aile içinde egemenliğini ilan ettiğine değinir. Bu aşamadan sonra bu egemenliğin öğrenilerek aktarılması ve toplumsal yapıları inşa süreci gelir.

Eril İktidar ve Kadınlık

Biyolojik süreçlerle başlayan, toplumsal iş bölümüyle devam eden ve son olarak da özel mülkiyetle güçlenen erkek egemenliği, iktidarın eril

² Ataerkil ve anaerkil düzenle ilgili var olan iki temel tezden ilki önce ataerkilliğin olduğunu daha sonra anaerkilliğe geçildiğini savunurken ikincisi önce anaerkilliğin olduğunu sonra ataerkilliğe geçildiğini savunur. Reed (2012) ve Adler (1999: 11-12) ikincisini savunur. Adler’e göre anaerkillikten ataerkilliğe geçişte erkekler ve kadınlar arasında güçlü bir güç mücadelesi olmuştur. Erkekler, anaerkil sistemde düşman kabilelerle savaşma sırasında güç kazanmış ve ardından özel mülkiyet kavramının gelişmesiyle birlikte bu güçlerini de kullanarak kadınlara boyun eğdirmişlerdir (1999: 11-12).

cinsiyetle inşasını da beraberinde getirmiştir. Toplumsal anlamda iktidar ve eril cinsiyet ilişkisi dinî kurallarla da ayrıca sorgulanamaz hale gelmiştir. Öte yandan insan toplumsal bir varlık olarak yaşamaya başladığından beri zamanın ve dönemin ihtiyaçlarına göre bir iktidar inşa etmiştir. İnşa ettiği bu iktidar toplumun değer yargıları ile oluşmuştur. Mesela Tanrı üç büyük din olan Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te mutlak kral olarak tasvir edilmiştir (Hacımüftüoğlu, 2017). Dolayısıyla Tanrı'nın gücü ve sözü her şeyin üstündedir. Toplumsal yapıların sürdürülmesi Tanrı'ya mutlak itaat ile gerçekleşecektir. Tanrı tasavvurlarındaki bu keskin, mutlak yapı erkekliğin kuralları ile büyük oranda örtüşmektedir.

Ataerkil toplumlarda erkek asıl cinsiyet kadın öteki cinsiyet ya da ikinci cinsiyet olarak görülmüştür. Toplumsal yapı erkeğin dünyasına ve iktidarına göre şekillenmiş ve bu düzende kadın sisteme uyarlanarak anlam kazanmıştır. Simone de Beauvoir, "Kadın doğulmaz kadın olunur." (1993) derken erkek için aynısını söylememektedir çünkü ataerkil toplumun asıl cinsiyeti erkek olduğundan erkek doğulur ve yaşamın ilerleyen zamanlarında erkeklik çeşitli aşamalarda pekiştirilir. Ataerkil toplumlarda erkeklik sonradan kazanılmaz. Eril cinsiyetin manifestosu niteliğindeki "Erkek adamın erkek oğlu olur." sözü bu bakış açısıyla okunmalıdır. Erkeklik kimliği daha çocuk doğmadan tüm toplum tarafından oluşturulmaya başlanır. Kadın ise Beauvoir'un ifadesiyle, "Kadın, erkek neye karar verirse odur" (Beauvoir, 1993: 17). Bu durum hayatın evrelerinde açıkça görülmektedir. Bir erkeğin yetişkinlikten yaşlılık dönemine kadar temel rolü erkek egemenliğini sürdürmek iken kadından her dönemde farklı bir rol ya da cinsiyetinin farklı taraflarını yaşaması beklenir. Çocukluk, genç kızlık, evlilik, annelik ve yaşlılık döneminde³ toplumun da erkeğin de kadından beklentileri farklılaşmaktadır. Bu çalışmaya konu olan Dede Korkut Kitabı'nda da Oğuz erlerinin kadınlara yaklaşımı ve onlara biçtiği roller üçe ayrılmıştır:

1. Oğuz kadınları anne ya da hayat arkadaşı rollerinde sadık ve iffetlidir. Her ne kadar mukaddime kısmında dört türlü kadın tipinden bahsedilse de boylarda Türk töresine uygun kadın tipi öne çıkar.

2. Oğuz kadınları dişilik özellikleriyle betimlenmez. Duygularını var olan genel kanının aksine bir erkeği yönetebilecek kadar stabil tutabilirler. Yine var olan genel kanının aksine kendilerini bir erkeğe ihtiyaç duymadan koruyabilirler fakat kamusal alanda erkeklere denk olamazlar.

3. Kâfir kızları ise Oğuz kadınlarının aksine dişilik özellikleriyle betimlenir ve ganimet olarak görülür.

³ Ayrıntılı okumalar için bk. (Beauvoir, 2010).

Kendi kadınlarının daima iyi yönlerine vurgu yapan ve kadınlarına törelerin getirdiği sınırlılıklarla yaklaşan Oğuz erkekleri kâfir kızlarına aynı şekilde yaklaşmaz. Erkek gibi dövüşen, çocuklarına anne eşine sadık bir eş olan, “Ayşe Fatma soyundan...” şeklinde tasvir edilen Oğuz kadınlarına karşı fiziksel ve dişil özellikleriyle tasvir edilen ve Oğuz erkeklerinin ganimet olarak gördüğü kâfir kızları vardır. Kazan’ın kâfire “Kızını gelinini ağ göksümde oynatdum” (Ergin, 2009: 237)⁴ soylamasında da olduğu gibi ataerkil toplumlarda düşmanlık hukukunda düşman kadınlarını kullanarak erkeklerin aşığılanması bir erkeği en fazla yaralayacak durumdur. Bu noktada düşman kadınları kayıp göndergelere (Adams, 2013: 100) dönüştür. Ataerkil değerlerin kayıp gönderge sistemi aracılığıyla kurumsallaştığını söyleyen Adams’a göre; hayvanlar nasıl parçalanıp ete indirildiğinde isimlerini cisimlerini kaybederek kayıp göndergeler haline geliyorsa kadınlar da yalnızca dişilik özelliklerine indirgenerek erkeğin tahakkümüne girdiğinde kayıp göndergeleşir (Adams, 2013: 200-104). Oğuz erleri için kayıp gönderge haline gelen kâfir kızları erilliğin her türlü tahakkümüne hizmet edecek bir dişidir yalnızca. Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy’da “Tokuz kara gözlü, hub yüzlü, şaçı ardına örülü, göksi kızıl düğmelü, elleri bileğinden kınalı, parmakları nigarlı, mahub kâfir kızları kalın Oğuz biglerine sağrak sürüp içerler idi.” (Ergin, 2009: 95) nitelemesi bunun göstergesidir. Oğuz kadınlarını kayıp gönderge olarak göstermekten alıkoyan sistem ise Türk töresidir. Örneğin, babalarının ve “ak sakallı” olarak nitelikleri büyüklerin sözlerinden çıkmayan Oğuz erleri için anneleri de “ağ pürçekli”dir. Annelerine karşı olumsuz davranışlarını engelleyen töre kanunu ise “ana hakkının Tengri hakkı” olmasıdır. Nişanlı ve eşleri de genelde “ağ yüzlü”dür. Annelerini ve eşlerini dişilik özellikleriyle değerlendirmeyip saygısızlık yapmayan Oğuz erleri, kâfir kızlarını kayıp göndergelere dönüştürüp üzerlerinde eril tahakküm kurabilirler. Eğlik Koca oğlu Alp Eren için yapılan “Kırk cübbe bürinüp otuz yidi kal’a bigünün mahub kızlarını çalup bir bir boynun kuçan yüzinde tutağında öpen...” (Ergin, 2009: 113-114) nitelemesi bunun göstergesidir. Üstelik bu bir yiğitlik soylamasıdır. Buradan yola çıkarak bu boylarda her iki cinsiyetin de rolleri ve ortaya çıkan bakış açıları Türk töresince idealize edilerek sunulmuştur. Bu durum da Bayındır Han’ın iktidarı ile vücut bulur ve bir sonraki bölümde ayrıntılı ele alınacağı üzere en önemli vurgu birlik beraberliktir. Makalenin temel

⁴ Aynı durum düşmanın tavırları için de geçerlidir. Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy’da (Ergin, 2009: 111) kâfirin Burla Hatun’a sağrak sürdürerek Kazan’a hayf etmek istemesi ve Kazan’ın annesini Yahyan Keşiş Oğlu’na vermek istemesi Kazan’ın erkekliliğini, Türk törelerine göre namusu olan kadınlar aracılığıyla zedeleme amacı taşır.

tezi arkaik metinlerde bugünkü cinsiyet kalıpları ve kuramları üzerinden cinsiyet rolleri çözümlenmeleri yapılamayacağı üzerine kurulmuştur, arkaik metinlerde kadınlık ve erkeklik olmadığı üzerine değil. Dolayısıyla bu aşamaya kadar olan kısımda yapılan tespitler cinsiyet rollerinin ayrışmasına dayalı olan temel düzeyde tespitlerdir. İlerleyen başlıklarda Oğuz toplumunun kendi dinamikleri ile oluşturulmuş Bayındır Han iktidarı üzerinden kurgulanmış ataerkil düzen ve cinsiyet rolleri ele alınmıştır.

Eril İktidar ve Bayındır Han

Dede Korkut Kitabı'nda Bayındır Han Oğuz toplumunun hükümdarıdır. Boylarda, Hanlar Hanı, Bayındır Han, Han Bayındır, Bayındır Padişah olarak geçer. Türk töresince hükümdarlar Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisidir. Bu durum Bayındır Han'ın gücüne güç katmaktadır. Bayındır Han boylarda fiilen yer almasa da toplumun tüm kesimlerinde ve kolektif olarak yaşanan tüm olaylarda etkisi açıkça görülmektedir. Bayındır Han, Oğuz beylerine kılıç ve taht veren, törelerin uygulanmasını kontrol eden, av ve akın gibi Oğuz beylerinin erkeklik inşasında önemli kararları yönlendiren bir iktidardır. Diğer Oğuz beyleri tarafından iktidarı sorgulanmaz çünkü Bayındır Han'a itaat etmek töreye ve Tanrı'ya itaat etmektir.

Aday (2017: 417-424), Bayındır Han'ın mutlak otoritesini Tanrı ile ilişkilendirerek açıklar. Aday Bayındır Han'ı; tek muktedir güç, sığınılan ve zorda kalanlara yardım eden, büyüklüğün ve zenginliğin göstergesi olan, korkulan ve cezalandıran, mükâfatlandıran, irade kabiliyetine sahip, Tanrı'nın vekili, birleştirici ve bütünleştirici ve adaletin sembolü olarak değerlendirir. Pehlivan (2014; 388-396) ve Abdurrezzak (2015) da Bayındır Han'ın yarı Tanrı görünümlü mutlak otoritesine değinmişlerdir.

Eril cinsiyetin öne çıkan en önemli özellikleri güç, ihtişam ve soyun devamlılığıdır. Bayındır Han da tam olarak bu üç önemli hususta Oğuz toplumunu yönetir. Bu elbette Türk törelerince uygulanır. Oğuz erlerinin güçleri aile ve boyları için koruyucu bir güçken düşman için yıkıcıdır, ihtişam içerde toplumsal kurumları ve eril iktidarı güçlendirme aracıyken düşmana korku salar, soyun devamlılığı Türk törelerine göre doğrudan Tanrı buyruğudur.

Dede Korkut Kitabı'nda da av ve savaş sahnelerinin çarpıcı ve güçlü bir şekilde betimlenmesi erkekliğin ihtişam üzerinden sunulmasıdır fakat sadece savaş zamanlarında güç göstermek için değil barış zamanlarında da bu ihtişama ihtiyaç vardır. Eril iktidar, dosta düşmana sınırlarını bu yolla gösterir. Bayındır Han'ın yılda bir kez düzenleyerek tüm Oğuz beylerini topladığı toy ihtişam mekanlarının en önemlisidir:

“Bir gün Kam Gan oğlu Han Bayındır yirinden turmuş-idi. Sami günlüğü yir yüzine dikdürmüş-idi. Ala sayvanı gök yüzine asanmış-idi. Bin yirde ipek halıcası döşenmiş-idi. Hanlar hanı Han Bayındır yılda bir kerre toy idüp Oğuz biglerin konuklar-idi. Gine toy idüp atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurmuş-idi” (Ergin, 2009: 77-78).

Bayındır Han'ın bin yerde ipek halılar döşeterek çadırlarını göğe yükselttiği ziyafeti onun erkek iktidarının göstergesi ve zenginliğini temsil eder. Cömertliğin yanında hayvanlar ve et üzerinden yapılan betimlemeler dikkat çekicidir. Et, sosyolojik olarak ataerkil toplumlarda bir erkeklik göstergesi, vahşi ve güce dayalı hayatın bir sembolüdür. Erkeğin daima kadına göre daha fazla güce ihtiyacı olduğu düşünülerek erkeklik et yemek üzerinden inşa edilir. Adams (2013) et yemenin erkeklere özgü olduğu özelliklerle kanlı etleri yemenin erkekler için güç göstergesi sayıldığı ve bunun kültürel kabulde yaygın olduğu üzerinde durur. Bu bağlamda Bayındır Han'ın ziyafetinde kestirdiği hayvanlardan bahsedilmesi de bu eril gücün en önemli temsilidir. Üstelik kesilen hayvanlar da türlerinin erkek hayvanlarıdır. Erkek hayvanların kesilmesi ilk bakışta üretim faaliyetlerini durdurmamak için dişi hayvanların kesilmesinden kaçınma anlamını taşısa da bu hayvanların özellikle erkeklerinin kesildiğinin ve tüketildiğinin belirtilmesi de eril gücün pekiştirilmesini temsil eder çünkü ataerkil toplumda özellikle güçlü hayvanların etinin yenmesinin güç getireceğine (Adams, 2013: 87) inanılır. Erkek hayvanlar üzerinden eril iktidarın gücünü gösterme ve pekiştirmenin bir diğer örneği Bayındır Han'ın hayvanlarını güreştirmesidir.

“Bayındır Han'ın bir buğası var idi, bir dahı buğrası var idi. Ol buğa katı taşa boynuz ursa un kibi ügidür-idi. Bir yazın bir güzün bu buğa-yle buğrayu savaşdurular-idi. Bayındır Han kalın Oğuz bigleri-y-ile ile tamaşaya bakar-idi teferrüç ider-idi.” (Ergin, 2009: 81).

Güçlü hayvanların eti yendiğinde güç kazanılacağına olan inanç burada da ortaya çıkmaktadır. Hayvanlar doğrudan Bayındır Han'ın gücünü temsil etmektedir. Bunu da ancak deve ve boğa gibi güçlü hayvanların erkeği yapabilir.

Ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi, sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşkın erkeksi bir idealin kurulmasını gerektirir (Connel 1998: 118). Bayındır Han'ın meclisi Oğuz erleri için erilliğin bu gerekliliklerini inşa eden bir mekandır. Oğuz erlerinin, bu ziyafetlerde keyiflenip ava çıkmak istemeleri bunun örneğidir. Kazılık Koca Oğlu Yigenek Boyu'nda, Kazılık Koca'nın yeme içmeden sonra keyiflenerek ava çıkmak istemesi ve Bayındır Han'dan izin alması şu şekilde anlatılır: “Kazılık Koca dirler-idi bir kişi var-idi. Bayındır Hanun veziri-idi. Şarabın itisi başına çıkdı. Kaba dizi üzeri-

ne çökdü. Bayındır Handan akın diledi. Bayındır Han destur virdi. Nereye diler-isen var didi.” (Ergin, 2009: 199). Burada av, erkek kahramanın statüsünü et ve kan üzerinden pekiştirme eylemidir çünkü erkeklik, özellikle kanlı hayvanlar üzerinden inşa edilir (Adams, 2013)⁵. Av iznini Bayındır Han’ın vermesi ve Kazılık kocanın yanına “işe yarar kocalar” olarak ava çıkması da kahramanın erkeklik statüsünü sembolik olarak beylerle ve iktidarla paylaştığının göstergesidir. Diğer taraftan av, erkeğin rolünü başarıyla yaptığında ödüllü haline gelir. Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderha’yı Öldürmesi boyunda (Ekici, 2019) Salur Kazan’ın yedi başlı ejderhayı öldürerek hem Bayındır Han’ın nazarında hem de Oğuz toplumunda itibarını ve gücünü pekiştirmesi buna örnektir.

Güç, Bayındır Han’ın meclisinde statü kazanmanın en önemli koşuludur. Oğuz erleri, Bayındır Han meclisindeki yerlerini “kılıcı-y-ile etmeği-y-ile” (Ergin, 2009: 100) alır. Bu güç Oğuz erleri için önemli olsa da yukarıda bahsedildiği şekilde aşkın erkeksi ideali kurmak için güç kullanmaları, sürekli ve orantısız şekilde değildir. Oğuz erleri, düşmanlarına karşı her zaman acımasızdırlar fakat düşmanı zaaflarından vurmazlar. Kendileri (Salur Kazan ve Kan Turalı) uyurken düşman tarafından basılırken, “Yatur yerde er öldürmek merdlük olmaz.” (Ekici, 2019: 139) diyerek düşmanı uyurken öldürmezler. Savaş meydanında aman diyeni öldürmezler, “Alp eren erden adın yaşurmak ayıb olur.” diyerek düşmandan kimliklerini saklamazlar. Bunlar Türk töresinde savaş hukukunun onlara çizdiği sınırlılıklardır. Bu sınırlılıklara uymaları salt güce dayalı kurulmuş erkek idealini çürütür. Nitekim kâfirlerin gücü ve egemenliği böyledir ve Oğuz erlerini her türlü zaaflarından vurmaya hazır görünürler.

Toplumsal Aidiyet ve Soyun Devamlılığı Konusunda Bayındır Han İktidarı

Boylarda eylemleriyle yer almayan Bayındır Han, toplumsal anlamda birlik sağlanması gerektiğinde buyruklarıyla görünür. Erkekliğin asıl cinsiyet olduğu ataerkil toplumlarda soy babadan ilerler. Bu sebeple erkek çocukların doğması ailenin güç ve soy devamlılığını sağlama konusunda önemlidir. Aynı zamanda savaşçı toplumlarda nüfusun sürekli bir artış göstermesi gerekir. Bayındır Han’ın bu konudaki otoritesi, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boy’unda (Ergin, 2009: 78) oğlu olanı ak otağa kızı olanı kızıl otağa oğlu kızı olmayanı kara otağa kondurarak “Oğlı kızı olmayanı Allah Ta’âla kargayupdur, biz dahı kargaruz” sözüyle tecelli etmektedir. Otorite tarafından keskin bir şekilde ortaya konan bu tavır, gücünü Türk törelerine

⁵ Ayrıca bk. (İrem Değer, 2019).

uygun bir bey olarak, savaşçılığı ve cömertliğiyle kazanan bir muhatap için de oldukça yaralayıcıdır. Nitekim bu tavır karşısında oğlu kızı olmadığı için kara otağa kondurulan Dirse Han, “Bayındır Han benim ne eksükliğüm gördi, kılıcumdan mı gördi, suframdan mı gördi, benden alçak kişileri ağ otağa kızıl otağa kondurdu, benim suçum ne oldu-kim kara otağa kondurdu?” (Ergin, 2009: 78-79) diye sorgulama yapmaktadır. Ataerkil toplumda yiğitlik ve cömertlik en önemli meziyetlerdir. Dolayısıyla burada ilk dikkat çeken ayrıntı toplumda oğlu kızı olmayan birinin kılıcı ve sofrası güçlü bile olsa toplumsal statüsünün düşük olacağıdır. Oğuz toplumunda oğlu olanlar, kızı olanlar ve oğlu kızı olmayanlar aynı statüde değildir. Nitekim statü anlamında erkek çocuğa sahip olmak en yüksektedir. Herhangi bir beyin çocuğunun olması -özellikle erkek- bey için soy devamlılığı iken Bayındır Han için ordunun ve devletin devamlılığıdır. Bu sebeple Oğuz erlerinin erkeklik inşası da bizzat Bayındır Han tarafından takip edilir. Beyler kendi bireysel iktidarlari için ne kadar hizmet ediyorsa Bayındır Han’ın iktidari için de o kadar hizmet eder. Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’na benzer olarak Kam Pürenin oğlu Bamsı Beyrek Boyu’nda da benzer kaygılar vardır. Bay Püre Bey, Bayındır Han’ın karşısında Kara Göne oğlu Kara Budak’ı, sağ yanında Kazan oğlu Uruz’u, sol yanında Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek’i görür. Kam Püre Bey bunlari gördüğünde ah eyler, böğürü böğürü ağlar (Ergin, 2009: 116). Ağlamasının sebebi soyunu devam ettireceği, tacını tahtını bırakacağı bir oğlu olmamasıdır. Oğuz beylerine meramını anlatır hep birlikte dua ederler ve bir oğlu olur. Bay Püre Bey, meclisteki bey oğullarına bakarak oğul istediğini; “Menüm dahı oğlum olsa, Han Bayındırın karşusın alsa tursa kulluk eylese, men dahı baksam sevinsem kıvansam, güvensem.” sözleriyle dile getirir (Ergin, 2009: 116). Kahramanlar için Bayındır Han tebaasına bir oğul vermek önce soyun devamlılığını sağlayacağı sonra da kahramanın statüsünü yükseltip Bayındır Han’ın iktidarını güçlendiriceği için önemlidir, olmayışı da bir eksikliktir.

Soyun devamlılığı konusunda önemli olan bir diğer husus sadece savaşacak kan dökecek salt güce dayalı bir yaşam sürecekle evlat arayışı değildir. Gücüyle olduğu kadar ahlakıyla da törelere bağlı, toplumsal birlik ve aidiyet konularında da Bayındır Han’a yaraşacak bir evlat sahibidir. Zira beyler de Bayındır Han meclisindeki statülerini güçlerine ek olarak cömertlik, güçsüze yardım etme gibi erdemlerle alırlar. Ters Uzamiş’in Egrek’e söylediği “Mere Uşun Koca oğlu bu oturan bigler her biri oturduğu yiri kılıcı-y-ile etmegi-y-ile alupdur, mere sen baş mı kesdün kan mı tökdün aç mı toyurdun yalıncaak mı tonatdun...” (Ergin, 2009: 225) sözü bunun göstergesidir. Bir diğer örnek, Dirse Han oğlu Boğaç Han boyunda görölr.

Dirse Han ile oğlu Boğaç'ın arasını açmak isteyen kırk namerdin ilk olarak yirmisi Dirse Han'a gelerek şu sözleri söyler:

“Görür misin Dirse Han neler oldu, yarımasun yarçımasun, senün oğlun kür kopdı erçel kopdı, kırk yiğidin boyına aldı, kalın Oğuzun üstine yorı-yış itdi, ne yirde güzel kopdı-y-ise çeküp aldı, ağ şakallu kocanın ağzın söğdi, ağ pürçeklü karınun südin tartdı, akan turı sulardan haber kiçe, arkurı yatan Ala Tağdan teber aŗa, Hanlar Hanı Bayındıra haber vara, Dirse Hanun oğlu böyle bid'at işlemiş diyeler, gezdüğünden öldüğün yig ola, Bayındır Han seni çağıra, sana katı kazab eyleye, böyle oğul senün nene gerek, böyle oğul olmakdan olmamak yigdür, öldürsene” (Ergin, 2009: 83).

Ardından diğer yirmisi gidip şu sözleri söyler:

“Kalkubanı Dirse Han senün oğlun yirinden örü turdı, göksi güzel kaba tağa ava çıkdı, sen var iken av avladı kuş kuşladı anasınun yanına alup geldi, al şarabun itisinden aldı içdi, anası-y-ile sohbet eyledi, atasına kasd eyledi, senün oğlun kür kopdı erçel kopdı arkurı yatan Ala Tağdan haber kiçe, Hanlar Hanı Bayındıra haber vara, Dirse Hanun oğlu böyle bid'at eylemiş diyeler, seni çağırdalar Bayındır Hanun katında sana kazab ola böyle oğul nene gerek öldürsene” (Ergin, 2009: 84).

Burada kırk namert yiğit Boğaç'a törelere karşı geldi diye iftira atar. Atılan iftira yaşlılara, kadınlara ve anne-babaya saygısızlıktır. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken nokta törelere karşı çıkmanın, bir beyi tahından bir babayı oğlundan edeceği yani ölümle sonuçlanacağıdır. Ataerkil toplumda törelerin taşıyıcısı asıl cinsiyet olan erkektir fakat burada belirleyici olan husus törelere karşı gelen bir çocuğu babasından önce Bayındır Han'ın otoritesinin kabul etmeyeceğidir. Töreyle karşı gelen Boğaç hem babasının hem Bayındır Han'ın iktidarını tehlikeye atmıştır. Öyle ki Bayındır Han bunu duyduğunda Dirse Han gazaba uğrayacaktır. Oğuz beylerinin erkekliği tek başına değerli değil Bayındır Han onayladığı sürece değerlidir. Boğaç'ın bir boğayı yıkarak kazandığı itibar ve erkeklik, törelere karşı geldiği sürece, iktidar tarafından onaylanmayacağı düşünöldüğünde Türk toplumunda erkekliğin salt güçle değil iktidar ve töre ile de ilişkisi görölmüş olur. Boyun devamında kırk yiğidin yaptığı oyunla birbirine düşman olan baba oğul oyunu bozmayı başarır ve yeniden bir araya gelir. Bu defa Boğaç, Bayındır Han tarafından beylik ve taht ile ödöllandirilir (Ergin, 2009: 94).

Soyun devamlılığı konusunda olduğu kadar toplumsal birlik olmak da Türk töresinde önemlidir ve Bayındır Han'ın iktidarı ile kontrol ettiği bir diğer alan budur. Her ne kadar ataerkil toplumlarda bireysel iktidarlar çoğu zaman erkeklerin -İç Oğuz'a Dış Oğuz'un Asi Olduğu Boy'da olduğu gibi (Ergin, 2009: 243-251)- kendi içlerinde mücadelesine dönse de Dede Korkut Kitabı'nda düşmanlarla mücadele esas amaç olduğu için buna sık sık rastlanmaz. Oğuz erleri özellikle av ve savaş durumlarında Bayındır Han'ın emriyle hızlıca bir araya gelip güçlerini birleştirir. Erkeklerin savaşçı özellikleri ile tasvir edilmesi erkekliğin kimlik olarak nasıl savaş üzerinden anlam bulduğunu gösterir çünkü "Savaş toplumsal cinsiyetler arasındaki sınırları belirleyen ve erkeksi olanı erkeksi olmayandan ayırt edendir. Bundan dolayı savaş erkekliğin kazanıldığı bir yoldur." (Karner, Kepekçi, 2012: 66; Akbalık, 2014: 112).

Oğuz erlerinin savaş ve av durumlarında birlik olması toplumsal kuralların her şeyin üstünde olduğunun bir kanıtıdır. Bireysel olarak güç ve hüner sergileyip toplumsal statülerini arttırma fırsatı varken Oğuz erleri aksine birlikte hareket eder çünkü av ve savaş, kritik ve tehlikeli zamanlardır. Dolayısıyla iktidarın kontrolünde yapılıır. Kahramanların düşmanla savaşlarında birlik olma sahneleri oldukça güçlü ve mübalağalı betimlemelerdir. Kahramanların nitelikleri de bir o kadar abartılmıştır: Salur Kazan'a yeten Oğuz erlerinden bazılarının tasviri şöyledir:

"Kara Dere ağzında Kâdir viren, kara buğa derisinden bişiginün yapığı olan, açığı tutanda kara taş kül eyleyen, bıyığın ensesinde yidi yirde dügen, erenler evreni. Kazan Bigün kartaşı Kara Göne çapar yetdi. Çal kılucun kardaş Kazan yetdüm didi.

Kapu Dervendindeki demür kapuyı depüp alan, altmış tutam ala gönderinün ucında er böğürden Kıyan Selçük oğlu Delü Dundar çapar yetdi.

Hemidilen Merdin kal'asın depüp yıkan, demür yaylu Kapçak Melike kan kUSDuran, gelüben Kazanun kızın erlik -ile alan. Oğuzun ak şakallu kocaları görende ol yiğidi tahsinleyen, al mahmüzi şalvarlu, atı bahri hotazlu Kara Göne oğlu Çapar Budak çapar yetdi.

Destursuzça Bayındır Hanun yağısın basan, altmış bin kâfire kan kuşduran, ağ boz atnun yilisi üzerinde kar turdıran Gaflet Koca oğlu Şir Şemseddin çapar yetdi.

Çaya baksa çalumlu Çalkara kuşu erdemli, kur kurma kuşaklu, kulağı altun küpelü, kalın Oğuz biglerini bir bir atından yıkıcı Kazılık Koca Oğlu Big Yigenek çapar yetdi.

Altmış ögeç derisinden kürk eylese topuklarını örtmeyen, altı ögeç derisinden külab itse kulaklarını örtmeyen, kolu budu haraça uzun baldırları ince, Kazan Bigün tayısı at ağızlu Aruz Koca çapar yetdi” (Ergin, 2009: 112-113).

Oğuz erlerinin tasvirlerinin bu kadar olağanüstü yapılmasının sebebi de yine birlik beraberliğin eril güç üzerinden kurgulandığının göstergesidir. Bu kahramanlar savaş alanında eril iktidarın güçlendiricisi ve taşıyıcısıdır çünkü iktidarı elde bulunduranlar olarak erkeklerin toplumsal tanımı, yalnızca zihinsel beden imajları ve fantezilere değil, kas gücü, duruş, beden duygusu ve dokusuna da dönüştürülür. Bu, erkeklerin iktidarının başlıca “doğallaştırılma”, diğer bir deyişle doğa, düzeninin parçası olarak görülmeye biçimlerinden biridir (Connel,1998: 153). Ek olarak, kahramanların eril bilinci de Bayındır Han’ın iktidarı ile bağlantılıdır. Bunun somut örneği akınlardan sonra beylerin Bayındır Han’a pençik çıkarmalarıdır. Bu bağlamda kahramanların erkekliklerini pekiştirme eylemlerinde Bayındır Han iktidarına bağlılık bireysel iktidarlarından önce gelir. Bay Püre Oğlu Bamsı Beyrek (Ergin, 2009: 153), Kazılık Koca Oğlu Yiğenek (Ergin, 2009: 206), Begil Oğlu Emren (Ergin, 2009: 224) ve Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı (Ergin, 2009: 115) boylarda pençik çıkararak bağlılık bildirme söz konusudur.

Türk Töresinin Taşıyıcısı Olarak Oğuz Toplum ve Bayındır Han

Çalışmanın bu aşamasına kadar olan bölümlerde Oğuz toplumunda kadınların ve erkeklerin cinsiyet rolleri ile ilgili toplumsal sınırlılıkları ve özgürlükleri ele alınmıştır. Cinsiyet rolleri ile ilgili bu çerçevenin de Bayındır Han’ın eril iktidarı ile şekillendiği ve yürütüldüğü gösterilmiştir. Ayrıca Bayındır Han’ın iktidarının da üstünde Türk töresinin olduğu bu sebeple boylarda idealize edilmiş toplumsal cinsiyet rolleri şeması çizildiği savunulmuştur. Bu aşamaya kadar Oğuz erleri güçlü, savaşçı ve ataerkil bir toplum düzenini bilek gücüyle sürdüren kahramanlar olarak, Oğuz kadınları ise hem fiziksel hem duygusal olarak sağlam karakterli kadınlar olarak ve Bayındır Han da tüm bunları kontrol eden sistemin yürütücüsü olarak ele alınmıştır. Bu bölümde ise tüm bu tespitlerin dışında kalan örnekler değerlendirilecektir. Nitekim bu bahsedilen toplumsal cinsiyet rolleriyle ters düşen örnekler de vardır. Bunlardan ilki erkeklerin kadınlarla kamusal alanda yaşadıkları güç çatışmalarıdır. Bamsı Beyrek Banı Çiçek ile güreştiğinde Banu Çiçek’i yenemediği takdirde itibarının zedeleneceğini düşünerek küçük bir oyunla Banı Çiçek’i (Ergin, 2009: 116-153) yener. Aynı şekilde Kan Turalı, üzerine düşman geldiğinde Selcen Hatun’un kendisine yardım etmesini istemez (Ergin, 2009: 184-199). Bu iki örnekten yola çıkarak,

Oğuz toplumu bir kadına yenik düşen bir erkeği de bir kadın yardımıyla düşmana galip gelen erkeği de kabul etmemektedir. Erkeklerin bu kaygıları akla hegemonik erkeklik tartışmalarını getirir. Bu noktada sorulması gereken soru “Dede Korkut Kitabı’nda hegemonik erkeklik var mıdır, var ise Bamsı Beyrek ve Kan Turalı bu hegemonyayı taşıyamadıkları için mi kaygı yaşar?” olmalıdır.

Hegemonik erkeklik terimi, Connel tarafından 1987 yılında atarının feminist teorik kavramsallaştırmasının yeterliliğine odaklanan tartışmaların yoğun olduğu bir dönemde ortaya atılmıştır (Messerschmidt, 2019: 21). Kavram, acımasız iktidar çekişmelerinin ötesinde özel yaşamın ve kültürel süreçlerin eril tahakkümle şekillendirilmesine dayanan bir üstünlükten bahseder. Hegemonyada fiziksel güç ve toplumsal güç birlikte çalışır (Connel, 1998: 246-247). Hegemonik erkeklik her ne kadar ilk bakışta sadece fiziksel güce dayalı bir sistem gibi görünse de aslında fiziksel ve toplumsal gücün eril tahakkümle toplumun tamamını yönetmesine dayanır. Hegemonik erkeklik hem kadınlar üzerinde kurduğu iktidar nedeniyle hegemoniktir, hem de diğer erkeklik biçimleri üzerinde kurduğu iktidar ile (Kurtuluş vd., 2004: 55). Hegemoninin merkezinde erkeğin kadınla ve diğer erkeklerle mücadelesi vardır. Dolayısıyla hegemonik erkeklik günümüzün kadın ve erkekleri için geçerli olabilecek bir sistemdir. Bamsı Beyrek ve Kanturalı’nın kadınlar karşısındaki güç kaygısını tek taraflı olarak ‘hegemonik erkekliğin gerekliliklerini taşıyamamak ve erkeklik kaygısı duymak’ olarak değerlendirmemek gerekir. Bu metinlerde eril bir hakimiyet vardır fakat bu her iki cins için de yıkıcı, cinsiyet kimliklerini zedeleyici, zorlayıcı bir hegemoni değildir.

Bize göre Bamsı Beyrek ve Kan Turalı’nın durumları şu şekilde okunmalıdır: Öncelikle bir kızla güreşmenin dünya destanlarında evrensel bir motif olduğunu ve anaerik dönemden kaldığını söyleyen Kamal Abudulla (2015: 50-53) bu motiflerin metnin yaşı hakkında bilgi verdiğini söyler. Mesela Selcen Hatun ve Banı Çiçek’e verilen tepkiler, oğlunu kurtarmak için ata binip kılıç kuşanan Burla Hatun’a verilmez. Bu da ilgili metnin eskiliğini gösterir. Beyrek’in buradaki kaygısını eski sistemin yeni temsilcisi olan Banı Çiçek’e karşı eril iktidarın sağlamlığını savunan bir karakter olarak değerlendirmek gerekir. Kan Turalı ve Selcen Hatun arasında yaşanan diyalogları ise tek taraflı okumamak gerekir. Sistem ataerik olabilir fakat erkeklerin bu sistemde neyi nasıl yaptıkları kadar kadınların da nasıl yaptıkları, nasıl tavır aldıkları önemlidir. Kan Turalı istediği kızın özelliklerini “Men yirümden turmadın ol turmuş ola, men kara koç atuma binmedin ol binmiş ola, men kanlu kâfir iline varmadın ol varmış mana baş getürmüş

ola.” (Ergin, 2009: 185) şeklinde belirtmektedir. Bu özelliklere sahip bir kız bulduğunda da kaygılar yaşamaktadır. Yine aynı metinde Selcen Hatun okattığında Kan Turalı'nın “Başındaki bit ayağına indi.” diyerek korkusu da gösterilir. Burada her iki cinsiyetin de korkusu ve kaygısı vardır ama birbirlerine zarar vermeden her iki cinsin de anlaşabildiği görülür. Hegemonik erkeklik, mutlak kültürel egemenlik, seçeneklerin ortadan kalkması anlamına gelmeyeceğinden, bir güçler dengesi içinde, diğer bir deyişle bir oyun esnasında kazanılan üstünlük anlamında görülmesi gerektiğinden, yerinden edilemeyecek bir “olgu” olarak anlaşılmalıdır (Comwall ve Lindisfarne, 1994: 19; Kurtuluş vd., 2004: 55). Bu da erkeklerin ve kadınların toplumsal konularda anlaşabildiği ve güç dengesi kurabildiği sürece ortada bir çıkmaz ya da yıkımdan bahsedilmeyeceğini gösterir. Nitekim Kan Turalı da Bamsı Beyrek de eşleriyle anlaşır. Eğer katı ve yıkıcı bir hegemonik erkeklik tavrı olsaydı ne Kan Turalı'nın korktuğunu ne de Beyrek'in güreşi oyunla kazandığını günümüzün okuyucusu bilemezdi. Kadınların varlığı eril hegemoni tarafından tamamen görmezden gelinseydi, çocuğu olmayan Dirse Han eşine “Senden midir, benden midir?” (Ergin, 2009: 78) diye sormazdı. Kendisini ihtimal dâhilinde tutmayarak eşini (kadını) suçlardı.

Ataerkil toplumlarda erkeklik, düşüncenin açık ve kesin, kadınlık ise muğlak ve belirsiz biçimleriyle ilişkili olarak kalmıştır (Lloyd, 1996: 23). Diğer bir ifadeyle erkeklik mantıkla kadınlık duygu ile temsil edilmiştir. Fakat Oğuz erkeklerinde ve kadınlarında durum bu kadar keskin değildir. Bugünün gözüyle bakacak olursak erkeklerin kendi rolleri dışına çıktığı örnek, ağlamalarıdır. Salur Kazan'ın evini kurtarmak isteyen Karaca Çoban'ın (Ergin, 2009: 99), Uruz esir olduğunda Salur Kazan'ın (Ergin, 2009: 100), Çocuğu olmayan Pay Püre'nin (Ergin, 2009: 116), Beyrek'in sözde kanlı gömleğini gören Oğuz beylerinin (Ergin, 2009: 132), Kan Turalı üç canavarla savaşırken yiğitlerinin (Ergin, 2009: 190), Beyrek öldüğünde Salur Kazan'ın (Ergin, 2009: 250) ağlaması hatta pek çoğunun da “böğür böğür ağladı” şeklinde betimlenmesi oldukça şaşırtıcıdır. İlk bakışta erkeklerin ağlarken gösterilmesi ataerkil sistemin zayıf tarafı olarak görülür. Çünkü ağlamak duygulara yenik düşerek güçsüzlüğü, güçsüzlük de edilgenliği getirir. Hâlbuki erkeklik, etkin, belirlenmiş formula, kadınlık da edilgen, belirlenmemiş maddeyle aynı safta yer alır (Lloyd, 1996: 24) idi. Bu durumda bahsedilen örnekleri, tüm bu sınırların ötesinde, Oğuz erlerinin duygularını göstermedeki özgürlüğü olarak okumak gerekir. Öyle ki, Oğuz toplumunda ağlamanın güçsüzlük ile ilişkilendirilmediği açıktır.

Erkeklik, savaş, av, soy devamlılığı konularında duygularını gizleyen Oğuz erkeklerinin aksine Oğuz toplumunun kadınlarını da sık sık duygularını kontrol ederek ve hatta erkeklere akıl verirken görürüz. Çocuğu olmamasına öfkelenen Dirse Han'a toy vermesini salık veren eşi, öfkesine yenik düşüp Bayındır Han'a asi olan Begil'e "Padişahlar Tanrı'nın gölgesidir." diyerek Bayındır Han'a asi olmaması gerektiğini söyleyen eşi, Kazan'ın namusuna leke sürmemek için kâfirlere oyun yapan Burla Hatun'u, Kan Turalı'nın öfkesi karşısında orta yolu bulmaya çalışan Selcen Hatun'un "Mere kavat oğlu kavat men aşğa kulpa yapışuram, sen yukaru kulpa yapışursın." (Ergin, 2009: 197) ifadesiyle görürüz. Bunlar ataerkinin sınırları dışında kalan örneklerdir ve istisna olarak kabul edilemeyecek kadar da fazladır. Türköne bu durumu; göçebe fetih ve yağma düzeninde, savaşçı, sürü sahibi ve avcı kahraman erkekler, sürekli hareket halinde olmalarından dolayı öfke ve duygularıyla, anlık tepkileriyle hareket eden bir kişiliğe sahip olduklarını kadınların ise, onlara akıl-fikir veren, yol gösteren, yatıştıran, aile üyeleri arasında sağlam bağların oluşmasını sağlayan kişiler olarak görüldüğünü (1995: 207) söyler. Buradan yola çıkarak ağlayan erkekler de; düşmanla savaşan, erkeklerine akıl veren kadınlar da kendi cinsiyet rollerinin dışına çıkmaz. Oğuz erkekleri ve kadınları Bayındır Han özelinde eril iktidarın onlara çizdiği toplumsal ahlak, İslam hukuku ve Türk töresinin taşıyıcısıdır. "Er namusu erde gerek er gayreti erde gerek; eger erdür, eger hatun bu dünyada namuslu, gayretli koççak gerek; namussuz, gayretsiz ademoglu arı cihanun yüzünde gezmeyüben kara yerün altında gurda gerek." (Ekici, 2019: 93) ifadesi de bunun göstergesidir. Kısaca, Oğuz toplumun kuralları kadın erkek ayrımı yapılmaksızın âdemoğlu olan herkesin sorumluluğudur. Bunları bir kalıba sokarak cinsiyet sorunsalına dönüştürmemek gerekir. İlk feminist teorilerin ve kavramların 19. yüzyılın ilk yarısında, hegemonik erkeklik ve hegemonik kadınlık kavramlarının 1980'lerde ortaya çıktığı (Messerschmidt, 2019) düşünüldüğünde toplumsal cinsiyet rolleri bugünün insanının sorunsalıdır. Bu metinlerde eril bir egemenlik vardır fakat bunun yıkıcı yüzü daima düşmanlara gösterilir. Bu metinlerde boy ve aile birliği her şeyin üstünde tutularak idealize edilmiş bir toplum düzeni çizilmiştir. Dede Korkut Kitabı, göçebe Oğuzların İslâmî dönemlerini (XI.-XIV. yüzyıllar) yansıtan bir destanî tarihtir. Yine de onun bir destan olduğu, üstelik geç dönemlerde (XIV-XV. yüzyıllar) kaleme alındığı, bu yüzden daha çok idealize değerleri yansıttığı unutulmamalıdır (Türköne, 1995: 207). Diğer taraftan Dede Korkut Kitabı, donuk bir metin de değildir, çok yönlü, çetin derin ve zıtlıkları olan bir geçişin yansımasıdır

(Abdulla 2015: 15). Hem Oğuzların İslamiyet'e geçiş dönemini yansıtan hem de mitten yazıya geçişi yansıtan bir metindir.

Sonuç

Bu çalışma, arkaik metinlerdeki cinsiyet rollerinin sınırlarını çizen dinamikler ile bugünkü cinsiyet rollerinin sınırlarını çizen dinamiklerin farklı olduğunu dolayısıyla arkaik metinlere bugünün gözüyle bakılmaması gerektiğini savunan bir çalışmadır. Bu bağlamda ataerkil Türk toplumunun sözlü kültür mirası Dede Korkut Kitabı'nda cinsiyet rollerinin sınırlarının Bayındır Han'ın eril iktidarı ile çizildiği tespit edilmiştir. Bayındır Han, Tanrının ve Türk töresinin Oğuz toplumundaki temsilcisidir ve otoritesi bundan dolayı sorgulanmaz. Akınlara, avlara fiilen katılmaz, öyle ki konuşmaları dışında fiilen eylemlerini anlatan hiçbir ibare de yoktur. Bayındır Han mutlak otoritesiyle tüm Oğuz beylerinin erkeklik gururlarını, fiziksel güçlerini, soylarının devamlılığını, evlenme kararlarını, erginlenme aşamalarını kontrol eder. Çünkü Oğuz erlerinin erkekliklerini pekiştiren bu eylemler aynı zamanda Bayındır Han'ın iktidarını eril cinsiyet rejimi ile güçlendirmekte ve toplumsal kurumların devamlılığını sağlamaktadır. Bayındır Han bu yönüyle boyların merkezinde yer alır. Bu bağlamda Oğuz beylerinin erkekliklerini Bayındır Han'ın iktidarı ile şekillenmiş ve güçlendirilmiş bir cinsiyet rolü olarak okumak gerekir. Beylerin kendi başına hareket etmemesi, özellikle erkekliklerini gösterebilecekleri av ve akın gibi eylemlerde mutlaka Bayındır Han'ın onayını almaları bu görüşü desteklemektedir. Oğuz beyleri cinsiyet rollerinin getirdiği olumlu ya da olumsuz her özelliği kabul etmekte ve buna göre davranmaktadır. Eşlerine ve çocuklarına değer vermeleri, acı olaylar karşısında ağlamaları, esir düşmeleri erkeklik rollerini zedelemmez. Aynı durum kadınlar için de geçerlidir. Toplumun her ferdi Türk töresi merkeze alındığında cinsiyet rollerini yaşamakta özgürdür, erkekler ise ataerkil toplum düzeninin eril cinsiyete getirdiği ayrıcalığı ve statüyü yaşamakta fakat bunu hegemonik bir tavırla değil idealize edilmiş bir tavırla yapmaktadırlar.

Kaynakça

- Abdulla, Kamal (2015). *Mitten Meddaha Gizli Dede Korkut*. (Çev. Ali Duyamaz). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Abdurrezzak, Ali Osman (2015). "Dede Korkut Kitabı'nda Erkek Kahraman Statüsü". *NWSA -Humanities*, 10(3): 94-114.
- Adams, Carol J. (2013). *Etin Cinsel Politikası*. (Çev. Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Aday, Erdal (2017). “Türklerde Tanrı Anlayışı ve Bayındır Han’a Yansıması”. *Akademik Bakış Dergisi*, 60: 414-425.
- Adler, Alfred (1999). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği*. (Çev. Seçkin Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.
- Adler, Alfred (2004). *İnsanın Doğası*. (Çev. Ayşen Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- Akbalık, Esra (2014). “Dede Korkut Kitabı’nda Bir Cinsiyet Rejimi Olarak ‘Erkeklik’”. *Türkbilig*, 27: 105-119.
- Beauvoir, de Simone (1993). *Kadın İkinci Cins Bağımsızlığa Doğru*. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınları.
- Beauvoir, de Simone (1993). *Kadın İkinci Cins Genç Kızlık Çağı*. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınları.
- Beauvoir, de Simone (2010). *Kadın İkinci Cins Evlilik Çağı*. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınları.
- Brizendine, Louann (2011). *Erkek Beyni*. (Çev. Gül Tonak). İstanbul: Say Yayınları.
- Brizendine, Louann (2011). *Kadın Beyni*. (Çev. Zeynep Heyzen Ateş). İstanbul: Say Yayınları.
- Connel, Raewyn W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çetinkaya, Gülnaz (2015). “Dede Korkut Hikâyeleri’nde Benlik, Kimlik, Kişilik Üçgeninde Devletlü Oğul, Yiğit ve Eren”. *Türkbilig*, 30: 79-88.
- Dökmen, Zehra Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ekici, Metin (2019). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Engels, Friedrich (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Eriş Yayınları: Ankara.
- Ergin, Muharrem (2009). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Hacımuftuoğlu, Halil (2017). “En Büyük ve Mutlak Otorite: Kral-Tanrı Allah ve Krallığı”. *Milel ve Nihal*, 14 (1): 161-200.
- İrem Değer, Zeynep (2019). “Dede Korkut Hikayelerinde Erkek Olmanın Eşiğinde Av”. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7 (17): 267-279.
- Koca, Kürşat ve Serdar Uğurlu (2010). “Dede Korkut Hikâyelerinden Hareketle Türk Kültüründe Erkek Evlat Olarak Oğul Kavramı”. *Akademik Bakış Dergisi*, 22: 1-10.

- Kurtuluş, Cengiz vd. (2004). “Hegemonik Erkekliğin Peşinden” *Toplum ve Bilim*, 100: 50–70.
- Lloyd, Genevieve (1996). *Erkek Akıl, Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Messerschmidt, James W. (2019). *Hegemonik Erkeklik*. (Ed. Çimen Günay vd.). İstanbul: Özyeğin Üniversitesi Yayınları.
- Pehlivan, Gürol (2014). *Dede Korkut Kitabında Yapı, İdeoloji ve Yeniden Yaratım*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Reed, Evelyn (2012). *Kadının Evrimi*. (Çev. Şemsa Yeğin). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Türköne, Mualla (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Yalçınkaya, Fatoş (2015). “Geleneği Geleceğe Taşıyan Oğullar: Dede Korkut Kitabı’nda Baba Oğul İlişkisi”. *Millî Folklor*, 27(107): 60–71.
- Yücel Çetin, Ayşe (2015). “Dede Korkut Kitabı’nda Baba, Oğul ve Baba Oğul İlişkisi”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2): 55–63.

HABERTÜRK, SABAH VE BİRGÜN GAZETELERİNDEKİ SURİYELİ MÜLTECİ HABERLERİNİN ELEŞTİREL SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

Critical Discourse Analysis of Syrian Refugee News in the *Habertürk*, *Sabah* and *Birgün* Newspapers

Merve ÇALIK*, Kemal Cem BAYKAL**

ÖZET

Dünyanın birçok yerinde tarih boyunca süregelen ve küresel bir insanlık meselesine dönüşen mülteci konusu, Suriye'deki iç savaşın ardından 2011 yılı itibari ile Türkiye'de de gündem konusu haline gelmiştir. Suriye vatandaşları ülke değiştirmek durumunda kalmış ve Türkiye'ye göç etmişlerdir. Hem geleneksel medyada hem de yeni medyada 'Suriyeli mülteci' konusu, farklı bakış açıları ile ele alınmıştır. Medyada çıkan her haber farklı bakış açılarının birer yansıması olarak görülebilir ve haberi yazan kişinin süzgecinden geçirilerek meydana gelir. Haberde kullanılacak her ayrıntı o kişinin belirlediği amaç doğrultusunda ortaya konulmaktadır; bu bağlamda, haberler arasında ideolojik farklılıklar oluşmaktadır. Bu argümanlar göz önünde bulundurularak, bu çalışmada Suriye'den Türkiye'ye göç etmek durumunda kalan Suriyeli mültecilerin Türkiye medyasındaki temsili incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda, Teun A. Van Dijk'in Eleştirel Söylem Çözümlemesi Modeli kullanılmıştır. Bu model ile 2019'daki Ocak, Şubat ve Mart ayları arasında Habertürk, Birgün ve Sabah gazetelerinin online arşivlerinde Suriyeli mültecileri konu edinen haberler nefret söylemi bağlamında analiz edilmiştir. Bu yönü ile araştırma sosyolojik bir boyut da taşımaktadır. Araştırmanın sonunda ideolojik farklılıklardan kaynaklanan haberlerdeki farklı görüşler analiz edilmiştir. Bu farklı görüşler üzerinden yapılan analizlerle gerçeğin yeniden nasıl üretildiği ortaya konulmuş ve bahsi geçen gazetelerin yayın politikalarındaki farklılıklara odaklanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, *Birgün* gazetesinin Suriyeli sığınmacılara karşı herhangi bir nefret söyleminde bulunmadığı ve mülteci haberlerini verirken konuyu mağduriyet teması içerisinde işleyerek hümanist bir bakış açısı ile ele aldığı gözlemlenmiştir. *Sabah* gazetesinin mülteci haberlerini aktarırken fedakârlık olgusundan yararlanarak kamuoyu oluşturmaya çalıştığı, böylece mültecilerin maddi ve manevi yük olduğu

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı-Çanakkale. E-posta: calikmerve@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0001-7776-1260.

**Dr. Öğr. Üyesi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü-Çanakkale. E-posta: kcbaykal@comu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-6879-4391.

algısını yıkmaya çalıştığı sonucuna varılmıştır. *Habertürk* gazetesinin ise bazı haberlerinde Türkiye’de meydana gelen olayların sorumlusu olarak mültecileri gösterme yönelimine sahip olduğu, bazı haberlerinde ise mültecilere karşı sahiplenici bir tutum sergilediği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göç, Mülteci, Suriye Savaşı, Nefret Söylemi, Eleştirel Söylem Çözümlemesi.

ABSTRACT

The so-called refugee crisis, which has continued throughout history in the world and turned into a global humanitarian issue, has also become one of the most significant subjects on the agenda of Turkey since the outbreak of the Syrian civil war in 2011. This resulted in a mass migration of Syrian citizens to Turkey. The issue of Syrian refugees has been taken into consideration from different perspectives both in traditional media and new media. Every news published in the media can be seen as a reflection of different perspectives and occurs through the filter of the person who writes the news. Every detail to be used in the news is put forward for the purpose determined by that person; in this context, ideological differences occur between the news. Considering these arguments, this study investigates the representation of Syrian refugees, who have had to flee Syria, in Turkish media. For this purpose, Teun A. Van Dijk’s Critical Discourse Analysis Model was used. Through this model, in the online archives of the *Habertürk*, *Birgün* and *Sabah* newspapers between January, February and March 2019, the news about Syrian refugees were analysed within the context of hate speech. This study, therefore, also has a sociological dimension. At the end of the study, different opinions in the news stemming from ideological differences were analysed. The analysis of these different views revealed how the reality was reproduced, which, for that reason, helped investigate the differences in the publication policies of the aforementioned newspapers. As a result of the research, it was observed that the *Birgün* did not use hate speech against the Syrian refugees and handled the issue with a humanist point of view while reporting the refugees news. It was concluded that the *Sabah* tried to create public opinion by making use of the concept of sacrifice while conveying the refugee news, thus attempting to undermine the perception that the refugees were economically and morally burden. It was also revealed that the *Habertürk*, on the one hand, had a tendency to hold the Syrian refugees responsible for undesirable events occurring in Turkey while it, on the other hand, had a possessive attitude towards the refugees.

Key Words: Migration, Refugee, Syrian War, Hate Speech, Critical Discourse Analysis.

Giriş

İç savaşlardan, devlet stratejilerinden ve benzeri birçok sebepten dolayı insanlar ülkelerini terk etmek ve başka bir ülkede yaşamak zorunda kalmışlardır. Bu insanlar ‘mülteci’ olarak adlandırılmaktadır.

Türk Dil Kurumunun tanımına göre (2019) “mülteci” kelimesi Arapça kökenli olup bu kelimenin Türkçe karşılığı “sığınmacı”dır. Sığınmacı ise “[b]aşka bir ülkeye veya yere sığınmış olan kişi, sığınık, mülteci” ya da “[y]abancı bir ülkede iltica etmeden önce belirli bir süre kalan kimse” olarak tanımlanmıştır. 2011 yılının Mart ayından itibaren, Suriye’de devam eden çatışmalar ve iç savaş yüzünden, birçok insan hayatını kaybetmiş ya da ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır. Suriye’nin komşuları olan Mısır, Ürdün, Lübnan ve Türkiye de, yaşanan bu sürecin akabinde, kapılarını Suriyeli mültecilere açmıştır. Göç etmek zorunda kalan Suriye vatandaşları, göç sırasında ve göç ettikleri ülkelere vardıklarında da çeşitli problemlerin üstesinden gelmek zorunda kalmıştır. 2013 yılı itibari ile Türkiye’ye göçler gitgide artmış ve yaklaşık 180 bin sığınmacının Türkiye’deki kamplarda yaşadığı ve bu sayıdan çok daha fazlasının da kamp alanları dışında bulunduğu tespit edilmiştir. 2015 yılına yaklaşırken Türkiye’de Suriyeli sığınmacıların sayısının iki milyondan fazla olduğu bilinmekteydi. Yıllar içerisinde neredeyse ikiye katlanan Suriyeli mültecilerle beraber Türkiye’deki sosyal, kültürel ve ekonomik dokunun değiştiği gözlemlenmiştir (Erdoğan, 2019: 1-2).

Birçok açıdan Türkiye’deki mevcut yapıyı dönüştüren Suriyeli mülteciler kamp alanlarında yaşadıkları güvenlik, sağlık ve barınma sorunlarından dolayı Ankara, İstanbul, İzmir, Gaziantep gibi büyükşehirlere göç ederek kendilerine sağlanan imkânlar ile ev kiralamıştır. Bu sığınmacılardan bazıları iş hayatına atılmış, bazıları ise geçici tarım işçiliği gibi kayıt dışı ve iş güvenliği neredeyse hiç olmayan işlerde düşük ücretler karşılığında çalışmaya başlamışlardır (Gül, 2018: 10).

Kamp alanlarında barınamayan ya da kendi imkânları ile ev tutamayan sığınmacılar, sokaklarda, yıkık binalarda, parklarda, meydanlarda ve daha birçok açık alanda çadırlar kurarak yaşamlarını sürdürmeye çalışmışlardır. Bu durum, bazı sivil toplum örgütlerini harekete geçirmiş ve akabinde insan haklarının ihlal edildiği görüşü sıkça dile getirilmiştir. Suriyeli mülteciler birtakım ırkçı söylemlere maruz kalmış ve güvenlik tehdidi olarak algılanmıştır; ayrıca, mülteciler yapılan birçok haberde Türkiye için ekonomik bir yük olarak yansıtılmıştır. Dolayısıyla, medyaya yansıyan haberler ile olumsuz bir ‘Suriyeli’ temsili yaratılmış ve bu, sığınmacılara karşı daha da belirginleşen önyargı oluşturmuştur (Arcimaviciene ve Bağlama, 2018: 1).

Belirginleşen bu önyargı ve olumsuz temsil, bu makalenin temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmada Türkiye basınında Suriyeli mültecilerin yardımı ihtiyacı olan ve insanı temel haklarından dahi yoksun kişiler olarak

mı yoksa Türkiye için ekonomik bir yük ve güvenlik tehdidi oluşturan kişiler olarak mı yansıtıldığı incelenmiştir. Bu çalışma, ‘nefret söylemi’ bağlamında, bazen hükümeti eleştiren bazen de hükümete yakın haberler yapan ve bünyesinde birçok farklı düşünceden insanı barındıran *Habertürk*, muhalif olarak konumlandırılabilir *Birgün* ve izlediği yayınlarda hükümete daha yakın bir pozisyon alan *Sabah* gazetelerinin 2019 Ocak, Şubat ve Mart ayları arasında toplam üç ay süre ile Suriyeli mülteciler ile ilgili yapmış oldukları haberlere odaklanmıştır. Bu haberler, Teun A. Van Dijk’in gazete haberlerini analiz etmek amacı ile geliştirdiği ‘eleştirel söylem analizi’ ile incelenmiştir. Bu yöntemin kullanılmasının temel nedeni, bu yöntem ile farklılaşan ve değişen ifadelerin, ideolojik kodlamaların, çıkarların ve iktidarların özelliklerinin göreceli olarak daha kolay bir şekilde ortaya çıkarılmasıdır (Sözen, 2014: 120).

1. Nefret Söylemi

“Nefret” kelimesi Türk Dil Kurumu’nda (2019) “bir kimsenin kötülüğünü, mutsuzluğunu istemeye yönelik duygu” ve “tiksinme, tiksinti” olarak tanımlanmaktadır. Nefret duygusu, gerek söylem ile gerekse eylemde hoşgörüsüzlüğün beslediği tehlikeli ve güçlü bir duygudur. Söylem ise bir meta eylemidir. Bilgi, anlatım, ideoloji, müzakere, beyan tarzı, güç ve güç mübadelesi ile eyleme dökülen dile ilişkin süreçlerdir. Söylem, yalnızca siyasi değil aynı zamanda sosyal, kültürel ve ekonomi gibi birçok alanda sosyal hayatın tüm yönü ile ilişkili olabilir (Sözen,1999). Söylem, pek çok yaklaşıma dayandırılarak farklı perspektiflerden ele alınıp açıklanan bir kavramdır. Bazı araştırmacılar, söylemi bütün konuşma ve yazma eylemleri olarak görürken, diğerleri ise sadece konuşma uygulamaları olarak değerlendirmiştir. Foucault ise, söylemi diğer tanımlara göre daha genel, tarihi ve gelişme sürecinde olan dil uygulamaları olarak görmüştür (Potter ve Wetherell, 1987). Foucault (1969: 27) her bireyin farklı olduğu argümanından yola çıkarak bireylerin söylemlerinin de farklı olacağını ifade etmektedir. Tarihsel zaman süreci boyunca insanlık, farklı maskeler kullanmıştır. Yani, her bireyin görüşü ve söylemi tarih boyunca farklılık göstermiştir. Söylem, belirli bir süre içerisinde insan gruplarının geliştirdikleri fikirler, ifadeler veya bilgilerdir. Söylem, sohbet ve konuşmaları da içinde barındıran tüm iletişim türlerini kapsar. Bunun yanı sıra, sohbet ve konuşma sadece söz ile ifade edilen önermeler değil, aynı zamanda sosyal dünyayı görme, sınıflara ayırma ve tepki verme şekillerini de içerir (Parker, 2002; Punch, 2005: 92).

Söylem çözümlemesinin üç temel özelliği vardır. Sosyal olma özelliği, söylemin bilinen ilk özelliğidir. Söylemin sosyal olan yönü, kelime ve an-

lamının yanı sıra nerede, kim tarafından, nasıl, kim için veya niçin kullanıldığı ile ilişkilidir. Sosyal ve kuramsal olan yapılar kelimelerin anlamlarını değiştirme özelliğinden gelmektedir; bu yüzden, evrensel bir söylem ortaya çıkmaz. Söylemin ikinci özelliği, bir söyleme karşıt farklı söylemlerin varoluşudur. Son özelliği ise, söylemler arası zıtlıkların olabileceği gibi, söylemler arası belirli bir hiyerarşinin de olabileceğidir. Söylemler iktidar biçimleri, çatışmalar ve hiyerarşi olguları ile ilişkilidir. Kuramsal bağ açısından, söylem ve iktidar kavramı arasındaki ilişki bu noktada oldukça önemlidir. Söylem ve iktidar kavramları bazen o kadar çok iç içedir ki, bazı kuramsal tanımlarda benzer kavramlar olarak ifade edildiği görülmektedir (Punch, 2011: 216).

Nefret kelimesi ve söylem sözcüğünün birleşmesi ile oluşan “nefret söylemi”nin pek çok farklı kişi tarafından tanımı yapılmıştır. Birçok kişi tarafından yorumlansa da dünya genelinde kabul edilen ne bir tanım bulunmamaktadır. Pek çok ülke, “nefret söylemi” anlamına gelen birçok ifadeyi yasaklayan düzenlemeler yapmıştır, yine de nefret söylemi farklı kurum, kuruluş, medya ve kişiler tarafından ele alınmıştır (Çağlak, 2019: 4). En kapsamlı tanımlardan birini de Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi yapmıştır. Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi nefret söylemini şu şekilde tanımlamaktadır: “İrkçi nefret, yabancı düşmanlığı, antisemitizm veya hoşgörüsüzlük ifade eden saldırgan milletçilik de dâhil olmak üzere, hoşgörüsüzlüğe dayalı diğer nefret biçimlerini yayan, teşvik eden, savunan ya da haklı gösteren her türlü ifade biçimidir” (akt. Karan, 2012: 84). İfade özgürlüğünün en önemli savunucularından Mill’in kuramı bağlamında düşünüldüğünde de, “ani” bir toplumsal tehlikeye yol açabileceğinden dolayı nefret söylemi tehlikelidir. Mill’in “zarar prensibi” kavramı bu bakımdan önemlidir. Buna göre, birey, kendisinden başka hiç kimsenin çıkarlarını ilgilendirmedeği sürece eylemlerinden dolayı topluma karşı sorumlu değildir; ama başkalarının çıkarlarına zararlı olan eylemlerinden dolayı birey sorumlu hale gelir. Bu durumda birey, hem toplumsal hem de yasal cezaya bağlanabilir (Mill, 2015: 130). Bu argümanlar dâhilinde, nefret söyleminin toplumda potansiyel bir ‘zarar’ unsuru oluşturabileceği ve Mill’e göre ifade özgürlüğü olarak değerlendirilemeyeceği açıktır.

Benzer bir şekilde, Baker nefret söylemini hoş olmayan ifadelerin bile belirli bir değerinin olduğunu savunarak meşrulaştırmıştır. Ona göre, birey kurduğu cümleler ile kendi hayatı hakkındaki temel değerleri ortaya koyar ve bu cümleler ile birey farklı düşüncelere ve hükümlere ulaşabilir (akt. Türay, 2016: 36; Demirbaş, 2017: 2695).

Nefret söylemi, genellikle kışkırtıcı önyargılardan beslenerek hedefindeki kitleleri düşmanlaştırıp bu kitleleri şiddete özendirilmektedir. Günümüz dünyasında, pek çok gelişmiş ülkede de görüldüğü gibi, mülteciler gibi genellikle savunmasız gruplarla toplumun arasında veya o toplumda yaşayan bazı gruplarla çeşitli gerginlikler yaşanmakta ve bu gerginlikler sonucunda da bazen şiddet açığa çıkmaktadır. Nefret söylemi ile ilgili yapılan çalışmalarda, toplumda azınlıkta kalan, dezavantajlı olan ya da görünürlüğü çok fazla olmayan topluluklar, bu söylemin hedefi olarak görülebilir (Çoban, 2015: 226) Bu bağlamda, nefret söylemi birçok farklı temelde ele alınabilir. Bunlardan biri siyasal düşünceleri temel alan nefret söylemidir. Bu nefret söylemi, bir siyasi düşüncenin tamamını hedef alabileceği gibi kısmi olarak küçük bir grup insana da odaklanabilir. Bir diğer nefret söylemi kadına yönelik olandır. Bu söylemin temelinde cinsiyetçi bir yaklaşım söz konusudur ve bu, kadını ötekileştiren ve ikinci sınıf yerine koyan bir söylem türüdür. Sığınmacılara yönelik nefret söylemi de günümüz dünyasında söz konusudur. Bu söylem, etnik grupları, göçmenleri ve yabancı olarak nitelendiren insanlara karşı sergilenen düşmanca tutuma neden olur. Başka bir söylem türü de homoseksüel olarak adlandırılan gay, lezbiyen, transseksüel vb. kişileri cinsel kimliklerinden dolayı hedef alan nefret söylemidir. Bu nefret söylem türleri dışında başta Alevi yurttaşlar olmak üzere Sünni olmayan tüm mezheplere ya da Avrupa’da Müslümanlar bireylere yönelik inancı ve mezhebi temel alan bir nefret söylemi türü de söz konusudur. Zihinsel ve fiziksel engeli olan bireylere karşı da nefret söylemi söz konusu olabilmektedir (Binark ve Çomu, 2012: 13-14). Özbilgin (2019: 292) güç odaklı bir irdelemenin toplumsal politika ve söylemlerin farklı kesimlere olumlu ve olumsuz etkilerini ortaya koyacağını belirtmiştir.

İçinde sadece “nefret” ifadeleri ile ya da duygusu aracılığı ile olmadığı nefret söylemini tespit etmek için oldukça zordur. Bu tür söylem, ilk bakışta normal ya da mantıklı görünen ifadelerde saklanmış olabilir. Bunun yanı sıra, bu ifadeler onur kırıcı nitelikte olsalar da ifade özgürlüğü adı altında birtakım yürürlükteki metinlerden ve Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’nin veya diğer kurumların hukukunda barınan ilkelerden yararlanabilir (Weber, 2009: 12).

1.1. Teun A. Van Dijk’in Eleştirel Söylem Analizi

Hollandalı akademisyen Teun A. Van Dijk, yapısalcılıktan uzaklaşarak postyapısalcılığa yaklaşan söylem çalışmaları yaparak alanının önemli öncüllerinden biri olmuştur. Daha çok gazete haberleri üzerine yaptığı çalışmalarda, metin indirgemeci bir yaklaşım ile yetinmeyerek, haberi

üreteni de çözümleme kapsamına dâhil ederek postyapısalcılığa yaklaşmıştır. Dijk, sadece haber çözümlemesine değil aynı zamanda okurun, metin üzerindeki yaratıcı etkisini de önemsemektedir. Okur, haberi okuduğunda onu kendi ideolojisi, bilişsel algısı ve dünya görüşü ile algılayıp diğer bireylerden farklı yorumlar getirmekte ve bu durum onun üzerinde farklı bir etki bırakabilmektedir (Ülkü, 2004: 371-399). Dijk'in haberler üzerinden okuyucuların farklı yorumlamalar yapabileceği fikri Barthes'ın yazılı metin kavramını akla getirmektedir. Barthes bu kavramı kurmaca metinler üzerine geliştirmiş olsa da bu kavram haber metinleri üzerinden de okunabilir. Zira haberler de gerçek olaylardan beslenen kurmaca metinler olarak sınıflandırılabilir. Haberler her ne kadar gerçek olaylardan meydana gelse de, haberi yapan kişinin süzgecinden geçirilerek, yukarıda da belirtildiği gibi, o kişinin ideolojisi, bilişsel algısı ve dünya görüşü ile filtrelenip ortaya konmuş ürünler halini alır. Dolayısıyla, gerçek olay ve muhabirin ortaya koyduğu haber birbirinden uzaklaşır. Bu bağlamda, medya gerçeği yansıtırsa bile bu gerçek, muhabirin süzgecinden geçirildikten sonra gerçeğin yeniden inşası ile ortaya konulmuş bir üründür (Güngör, 2011: 270).

Söylem çözümlemesi, konuşmalarda ve metinlerde meydana gelen sosyal güçlerin kötü niyet ile kullanılması, egemenlik, eşitsizliklerin artması gibi konuları ele alan ve bunlara karşı meydan okuma yollarını araştıran analitik bir söylem incelemesi türüdür. Bu tür araştırmaların ana amacı, toplumsal olaylardaki anlaşılmayan durumları ve yanlışlıkları ortaya çıkarmaktır (Van Dijk, 2003: 352). Metni bir söylem olarak analiz etmek, toplumdaki durumu sorgulamak demektir. Bu bağlamda, bir söylem çözümlemesi yapmak metinleri toplumsal bağlamından ayırmadan tüm boyutları ile değerlendirmektir (Yüksel, 2012: 170). Teun Van Dijk, Eleştirel Söylem Çalışmaları ile basındaki ve televizyondaki haberleri incelemek için yeni bir problem yönelimi geliştirmiş, bu yönelim ile sosyal problemlerin çözümü üzerine yoğunlaşmıştır. Bir grubun diğer grup üzerinde baskı üretilmesinde ya da yeniden üretiminde söylemin gücüne odaklanmıştır (Arkonaç, 2014: 227). Teun A. van Dijk, söylemin ideolojiler yolu ile ortaya çıktığını ve onlara göre şekillendiğini söylemiştir (1988: x). Bu söylemlerin niçin, hangi bağlamda ve kim ya da kimler tarafından üretildiği oldukça önemlidir. Teun A. van Dijk, bu yöntemi ile sadece söylemi değil, aynı zamanda söylem ile temsil edilen derin anlamı da analiz etmeyi amaçlamıştır. Sosyo-bilişsel kuramın kurucusu olarak da bilinen van Dijk, toplum, biliş ve söylem arasında bir ilişkinin olduğunu dile getirmiştir. Ona göre, her söylemin doğduğu yer sosyal bir ortamdır. Başka bir deyişle, söylemin üretimi sırasında bulunulan ortam ve ideolojik yapı oldukça önemlidir ve

bu nedenle van Dijk bağlamsal unsurlardan da yararlanarak haberlerdeki söylemin çözümlenmesinin önemli olduğunu savunmuştur. O, “sentaktik” ve “semantik” olmak üzere dil çözümlemesini iki farklı türde incelemiştir. Haber metinlerini oluşturan cümlelerin dil bilgisi yapıları ile ilişkili olan kısım sentaktik olarak adlandırılır. Cümlenin söz dizilimi, olay anlatılırkenki söz/lexical sıralaması, işlevsel ilişkileri, cümlenin aktif ya da pasif biçimlerinin anlamsal rolünü açıklar. Kelimeler ve cümle üzerinden metnin tamamının anlamına odaklanarak, söylemde vurgu yapılan kısmı ise semantik olarak isimlendirilmiştir (van Dijk, 1988: 6-11).

Van Dijk, metnin söylem çözümlemesini makro ve mikro olarak ikili bir şablon oluşturarak açıklamıştır. Makro yapının alt başlıklarını “tematik” ve “şematik” çözümlenme oluşturmaktadır. Makro yapıda haberlerin girişleri, başlıkları, haberdeki ana olay, haberin kaynağı, bağlamsal bilgi, ardalan bilgi ve haber fotoğrafları ele alınmaktadır. Tematik yapı, teorik açıdan semantik makro yapılar ile açıklanan bir metnin konusunun hiyerarşik bir şekilde düzenlenmesidir. Bu yüzden, tematik yapılar, metinlerdeki en önemli bilgileri tanımlayarak, ilgili konuları ve ilişkileri içerir. Tematik bir incelemenin temel amacı, haberlerdeki söylemin temasını belirlemek, metinlerin koşullu, hiyerarşik ilişkilerini ve anlamsal özelliklerini de belirlemektir. Makro yapının bir diğer kolu ise durum ve yorum bilgisinden oluşan şematik yapısıdır. Şematik yapı, sade ana olay, bağlam, ardalan bilgi si ve yorum hakkında bilgi vermek ile kalmaz, aynı zamanda haber öykülerinde de rol oynayabilir (Dijk, 1988: 73-93). Mikro yapıda ise, daha önce de belirtildiği gibi, sentaktik çözümlenme, bölge bazında uyum, haberde kullanılan sözcüklerin seçimi ve haberde kullanılan retorik incelenmektedir. Bu incelemelerin yanı sıra cümle yapısında aktif ya da pasif bir ifade kullanılıp kullanılmadığı, cümlenin basit mi yoksa karmaşık bir şekilde mi verildiği, haberdeki cümleler arasında nedensellik ve işlevselliğin olup olmadığı, hangi fotoğrafların kullanıldığı ve bilgilerin ve görgü tanıklarının cümleleri de incelenmektedir (Van Dijk, 1988: 6).

2. Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Önceden belirtildiği üzere söz konusu gazetelerin 2019 yılı Ocak, Şubat ve Mart aylarındaki çevrimiçi haberlerinde Suriyeli mülteci konusu düzenli olarak incelenmiştir.

2.1. Birgün Gazetesi

Birgün gazetesi çevrimiçi haber sitesinde Suriyeli mültecilerin Türkiye’deki hayatlarının ve Türkiye’ye yönelik ekonomik ve sosyal etkilerinin anlatıldığı haberlere üç ay içerisinde dokuz kez yer vermiştir. Çalışmanın

bu bölümünde bu 9 haberin 4 tanesini incelenmiştir. Bu gazetenin seçilme amacı muhalif ve aynı zamanda Suriyeli mültecilerin bu gazetede ki haberleştirilme biçiminin sol dünya görüşünü ne ölçüde yansıttığının belirlenmesi ile ilgilidir.

Gazetede 02.01.2019 tarihinde “Türkiye’de göçmen işçi olmak: Pasaport rehin sömüründe tavan” başlığı altında Suriyeli mültecilerin iş hayatında yaşadığı zorluklara ve kötü koşullara, aldıkları ücretlerin yetersiz olmasına ve sağlık anlamında hayatlarının değersiz görülmesine, herhangi bir sağlık güvenlerine sahip olmamalarına değinilmiştir. Haberin makro incelemesi yapıldığında, başlık üzerinden kesin bir yargıya ulaşılmıştır. Haberin ana konusu, Suriyeli mültecilerin ucuz işçi olarak kullanılması ve sağlıklarının hatta yaşam haklarının hiçe sayılmasıdır. Alt başlıklarda üç yıl içerisinde işçi cinayetlerinin %96 oranında arttığı vurgulanarak neden sonuç ilişkisi kurulmuştur. Haberin ilk cümlesinde mülteciler için “ucuz işçi”, “ekonomik büyüme için önemli bir kaynak” ifadeleri kullanılarak haber başlığına atıfta bulunulmuştur. Verilmek istenilen mesaj, başlık ve haberin kısa özeti haber girişinde verilmiştir. Haberde kaynak olarak Türk Tabipleri Birliği yayını olan Toplum ve Hekim Dergisi’nin “Göç” başlıklı sayısında Doç. Dr. Aslı Davas’ın “Göçmen işçilerin sağlığını neler belirler?” adlı yazısı kullanılmıştır. Haberde Suriyeli mültecilerin sayısı ve çalışma izni alabilen mültecilerin genele oranı verilerek haberin güvenilirliği artırılmak istenmiştir. Haberde çocuklar dâhil olmak üzere mültecilerin ağır ve insanlık dışı şartlarda çalıştırıldıkları ve bunun sonucunda da çok fazla can kaybının yaşandığı anlatılmıştır.

Haberin mikro yapısı incelendiğinde, haber genelinde ucuz işçi, çalışma zorluğu, hiçe sayılma, ayrımcılık, kötü koşullar, işçi cinayeti gibi olumsuz ifadeler kullanıldığı ve haber üzerinden olumsuz bir etki yaratıldığı görülmektedir. Haberde verilmek istenilen olumsuz mesajlar yüzdeler oranlarla ve rakamlarla desteklenmiştir. Ara başlıkta “ayrımcılık zorluyor” ifadesi ile mültecilere karşı bir ayrımcılığın söz konusu olduğu açıkça belirtilmektedir. Haberin başından sonuna Suriyelilerin yaşam kalitelerinin çok kötü olduğundan, onlara ayrımcılık yapıldığından ve hiçbir şekilde can güvenliklerinin düşünülmediğinden tek tek bahsedilmiştir. Sömürünün yapıldığı ana özne “Suriyeliler” olarak ifade edilmiştir. Haberde kullanılan tüm ifadelerin açık ve anlaşılır şekilde anlatıldığı görülmektedir (Birgün, 2019a).

14.02.2019 tarihinde yapılan “Medyadaki Suriyeli algısı ayrımcılığı tektikleyebilir” haberinin makro incelemesi yapıldığında, medyada yayınlanan haberlerle, Suriyelilere karşı geliştirilen olumsuz tutumun daha da

arttığı konusuna değinilmiştir. Haber başlığı üzerinden kesin bir yargıya ulaşmak ve haberin içeriğini anlamak mümkündür. Haberin kaynağının Türkiye Ekonomi Politikaları Araştırma Vakfı'nın (TEPAV) “Suriyeliler Haberlerde Ne Kadar ve Nasıl Yer Alıyor” başlıklı bir değerlendirme raporu olduğu belirtilmiştir. Haberde Suriyelilerle ilgili yapılan haberlerde medyanın etkisi araştırılmış ve bu etkinin çok fazla olduğu araştırma sonunda açıkça belirtilmiştir. Haberde herhangi bir alt başlık bulunmamıştır. “Suriyeli”, “mülteci” ve “sığınmacı” kelimeleri ile yayınlanan haberlerde “milyon”, “yaşındaki”, “yakalandı” ve “yaralı” gibi kelimelerin çok fazla kullanıldığı ortaya konulmuştur. Verilmek istenen mesaj haberin son cümlesinde açıkça belirtilmiştir. Haberde, yapılan araştırmaya dair 521 farklı haber kaynağının olduğu ve yaklaşık 28 bin haber başlığının incelendiği gibi sayısal veriler kullanılarak haberin güvenilirliği artırılmıştır. Haberin mikro incelemesi yapıldığında, kullanılan sözcük seçimi ve dil, mültecilerin medya tarafından mağdur edildiğini ortaya koymaktadır. Haberde verilen araştırmaya göre mültecilere karşı peşin hükümler üzerinden medya üzerinden bir algı oluşturulmak istendiği ortaya konulmuştur. Haberde pasif cümle yapıları kullanılmıştır. Ayrıca haberdeki cümle yapıları karmaşık değil, son derece basit ve sadedir (Birgün, 2019b).

Gazetenin 19.03.2019 tarihli “İstanbul’un taşı toprağı ölüm!” başlıklı haberinin makro incelemesi yapıldığında, başlıkta mültecilere karşı herhangi bir olumsuz söylem söz konusu değildir. Haberin giriş kısmında haberin kaynağı olarak İstanbul İşçi Sağlığı ve İş Güvenliği Meclisi'nin İstanbul'da yaşanan iş cinayetleri ile ilgili raporu verilmiştir. Bu rapora göre 2018 yılında İstanbul'da yaklaşık 226 işçi, 2013 ve 2018 yılları arasında ise en az 154 işçi çalışma sırasında hayatını kaybetmiştir. Ayrıca, Türkiye'de meydana gelen her 7 iş cinayetinden bir tanesinin İstanbul iline ait olduğu belirtilmiştir. Bu haber verileri ve sayısal yüzdelerle desteklenerek haberin güvenilirliği artırılmıştır. Haberde bir adet fotoğraf, bir adet grafik ve bir adet şablon verilmiş ve haber içeriği bu veriler ile desteklenmiştir. Haberin Suriyeli mültecilerle ilgili olan kısmı şudur: İstanbul'da 2018 yılında 24 adet mülteci iş kazalarından dolayı hayatını kaybetmiştir. Bu kişilerden 8'i Afganistanlı, 4'ü Suriyeli, 4'ü Türkmenistanlı, 3'ü Pakistanlı, 2'si Azerbaycanlı, 1'i Özbekistanlı, 1'i Rusyalı ve 1'i Ukraynalıdır. Bu haberde Suriyelilere karşı herhangi bir söylem ya da tutum belirtilmemiştir. Haberin mikro incelemesinde ise cümle yapılarının pasif olduğu görülmüştür. Haberdeki genel retoriğe bakıldığında mültecilere karşı herhangi bir algı oluşturulmaya çalışılmamıştır. Mültecilerin, İstanbul'da yaşayan bireyler olarak

hayatlarını kaybettiği vurgusu yapılmıştır. Haberde kullanılan tüm ifadelerin basit ve anlaşılır şekilde anlatıldığı görülmektedir (Birgün, 2019c).

Gazetede 26.03.2019 tarihinde yayınlanan “iki halk bir kazan: Bol kepeçe kardeşlik” başlıklı haberin makro incelemesi yapıldığında mültecilere karşı olumlu bir tavır sergilendiği görülmüştür. Haberin giriş kısmında mültecilerin Türkiye’ye uyum sağlamaya çalışmalarından bahsedilmiştir. Haberin ana konusunun mültecilerin Türkiye’de yaşamaya başladıktan sonra Türkiye’ye onların da yararlı bir şeyler yaparak olumlu bir tutum sergilemek istedikleri belirtilmiştir. Türk vatandaşları ve mülteciler arasında uyumu sağlamak adına aktivitelerin yapıldığı TİAFİ’de mülteci kadınların bir mutfak kurma fikrinin olduğu belirtilmiştir. Bu mutfağa “açık mutfak” adı verilmiş ve bu mutfak sayesinde ihtiyacı olan kişilere ücretsiz yemek yapıldığı ifade edilmiştir. Habere Suriyeli mültecilerle yapılan görüşmelerden cümleler eklenerek Türk halkına karşı gösterilen kardeşlik olgusu güçlendirilmiştir. Haberin mikro incelemesinde ise, “kardeşlik”, “Türkiye bize kapılarını açtı”, “gönüllü” gibi kelimeler kullanılarak haberde mültecilere karşı olumlu bir algı yaratılmıştır. Haberin cümle yapılarının tümü aktif olarak kullanılmıştır. Haberde kullanılan tüm ifadelerin basit bir dille ve anlaşılır bir şekilde anlatıldığı görülmektedir (Birgün, 2019d).

2.2. Sabah Gazetesi

Sabah Gazetesinin 2019 yılının Ocak, Şubat ve Mart ayları arasındaki çevrimiçi haberlerinde Suriyelilere ait 4 haber vardır. Bu gazetenin haberlerinde genellikle hükümetin mülteci politikasıyla ilgili olumlu bir görüş çerçevesinde mağduriyet temalarının işlendiği görülmüştür. Mültecilere karşı nefret söyleminin açıkça ya da dolaylı olarak anlatıldığı herhangi bir habere rastlanmamıştır.

Gazetenin 09.01.2019 tarihinde yayınlanan “Lübnan Cumhurbaşkanı’ndan “Yüzyılın Anlaşması”na tepki” başlıklı haberin makro incelemesi yapıldığında haberin mağduriyet teması üzerinden anlatıldığı görülmüştür. Haberin başlığında bir devlet büyüğünün anlaşmaya rağmen tepkisini ortaya koyduğundan bahsedilmiştir. Haberin giriş cümlesinde ise başlıkta ki bu tepkinin, “toprağından kovulmuş ve kimliği elinden alınmış mültecilerin hakları” ifadesi dikkate alındığında, mülteciler için verilen bir tepki olduğu anlaşılmaktadır. Haberin konusu Lübnan Cumhurbaşkanlığından gelen yazılı açıklamaya göre Avn, Baabda Cumhurbaşkanlığı Sarayı’nda yabancı birçok diplomatı davet etmiştir. Bu davette, ABD “Yüzyılın Anlaşması”na değinmiştir, ancak Lübnan başkanı mültecilerin haklarını savunma pahasına yapılan anlaşma ile barışın olmayacağını dile getirmiştir. Mültecilerin Lübnan’da kalmasındaki endişesini dile getirerek mültecilere

ülkelerine geri dönmeleri için uluslar arası platformda toplumun net bir duruşunun olmadığını dile getirmiştir. Habere Birleşmiş Milletler Yüksek Komiserliğinin 2017 sonu verisi olarak 2017'nin sonunda Lübnan'da bulunan mülteci sayısının 997 bin olduğu ifade edilmiştir. Haberin ara başlıkları “Mülteci Hakları pahasına...”, “Bu Anlayışla Barışa Varılamaz”, “Uluslararası Toplumun Net Bir Duruşu Yok” gibi ifadelerle aslında mültecilerin yanında bir tutum sergilerken aynı zamanda kendilerinin de ülke olarak mültecilere bakmak zorunda kaldıkları için mağdur olduklarının mesajını vermiştir. Haberde kullanılan gergin yüz ifadeli fotoğraflar ile haberde belirtilen ifadelerdeki ciddiyet kanıtlanmaya çalışılmıştır. Haberin mikro incelesi yapıldığında haberde aktif cümle yapılarının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca haberde 6 adet fotoğraf kullanılmış olup, kullanılan tüm fotoğraflarda diplomatların gergin yüz ifadelerinin olduğu görülmüştür. Haberin “Uluslararası Toplumun Net Bir Duruşu Yok” ara başlığında mülteci probleminin çözülememesinin nedeni uluslararası toplumun net bir duruşunun olmayışı gösterilerek nedensellik ilişkisi kurulmuştur ve ana tema desteklenmiştir. Haberde kullanılan tüm ifadelerin basit bir dille açık ve anlaşılır şekilde anlatıldığı görülmektedir (Sabah, 2019a).

Gazetede 21.01.2019 tarihinde “Federal hükümet çalışanlarına mültecilerin yemek desteği” başlığı altında mültecilerle ilgili bir haber paylaşılmıştır. Haberin makro incelemesi yapıldığında haber başlığında mültecilerin federal çalışanlarına yemek yaparak destek oldukları anlatılmıştır. Haberin giriş cümlesinde Felafel House isimli restoranın sahibi olan Terou'nun açıklamasına yer verilmiştir. Bu açıklamaya göre, Suriye'deki çatışmadan kaçıp ABD'nin Tennessee isimli eyaletine yerleşerek hayatını burada sürdüren Yasin Terou, federal hükümetin maaşını alamayan çalışanları yararına bir kampanya başlatmıştır. Bu kampanya ile işçiler, Felafel House restoranında kimliklerini göstererek ücretsiz bir şekilde yemek yiyebileceklerdir. Haberin ana teması olarak vefa işlenmiştir. Amerikalı insanların onlara sevgilerini gösterdiklerini, onların bunun karşılığında yardıma ihtiyaçları oldukları anda onlara vefa borçlarını ödemek uğruna yardım ettiklerini ve problem odaklı değil çözüm odaklı olduklarını ifade etmişlerdir. Haberin son kısmında Terou'nun mültecilere ev sahipliği yaptığı için Türk halkına da teşekkür ettiği verilmiştir. Türkiye'deki mülteci kardeşlerinden de aynı şekilde haberler duymak istediği belirtilmiştir. Haberin mikro incelemesi yapıldığında ise, “sevgi hareketi”, “yardımseverlik”, “sevgi için”, “ev sahipliği” gibi ifadeler kullanılarak haber retoriği üzerinden olumlu bir algı yaratılmaya çalışılmıştır. Bu haberle mültecilerin mağduriyetlerinin yanı sıra iyi insanlar olduğu mesajı verilmiştir. “Biz de karşılı-

ğını veriyoruz” alt başlığı ile nedensellik ilişkisi kurulmuştur. Haberde mültecilere ait bir fotoğraf verilmiştir. Haber aktif cümle yapıları ile aktarılmıştır. Haberde kullanılan dil açık ve sade bir şekilde ifade edilmiştir (Sabah, 2019b).

Gazetenin 25.01.2019 tarihli haberin “Taksim kışkırtmasının arkasındaki kirli ittifak” isimli başlığının makro analizi yapıldığında mültecilere karşı kötü bir ittifakın yapıldığına dair bir argüman bulunmaktadır. Haberin giriş kısmında yılbaşı gecesinde Taksim’de kutlama yapan Suriyeli mülteciler için sosyal medya aracılığı ile bir linç kampanyasının başlatıldığı belirtilmiştir. Bu olayda 51 provokatör tutuklanmıştır. Linçi gerçekleştiren kişilerin arkasında HDP, FETÖ ve PKK’nın kurduğu ittifakının olduğu vurgulanmıştır. Haberde verilmek istenilen mesaj, mültecilere karşı nefret söyleminin yasa dışı gruplar ve bunların legal temsilcileri tarafından geliştirildiğidir; haberin teması ise mağduriyettir. “2 Bin 47 Kişi Gözaltına Alındı” alt başlığı ile suçlulara hak ettiği cezanın verildiği vurgulanmıştır. Haberin son bölümünde “Sözcü’den Destek” isimli bir alt başlık yer almaktadır. Bu başlık altında, *Sözcü* gazetesinin her fırsatta FETÖ terör örgütüne açıkça destek olduğu ve *Sözcü* gazetesinin, FETÖ’nün 17 Aralık operasyonundan bir gün öncesinde “AKP’nin gönderdiği silahlar belgelendi” diye bir manşet attığı ve bu gazetenin mültecilerin Taksim’deki eğlencesini internet sitesinde mülteci bir gencin eğlenmekte olan iki kadını taciz ettiği iddiası ile duyurarak provokasyonu yapan kişilere destek olduğunu belirtmiştir. Haberin mikro incelemesine bakıldığında, haberin son kısmında başka partilerin ya da başka gazetelerin provokasyonları desteklediği, ancak onların desteklemediği konusu işlenmiştir. “Ülkemde Suriyeli istemiyorum“, “Savaş bizim değil onların“, “Suriyeliler defolun“ gibi ifadelerle mültecilerin mağdur olduğu teması yinelenmiştir. Türkiye’de Suriyeli mültecilerin her daim korunduğuna ve mağduriyetlerinin giderilmesi için adalet sisteminin çalıştığına dair vurgu yapılarak metindeki başlıca söylem desteklenmiştir. Haberde mültecilere karşı Twitter’da yayınlanan tweetlerin ekran görüntüleri bir araya getirilerek, haber ile ilgili tweetlerin okuyucular tarafından okuması sağlanmıştır. Haberde aktif cümle yapısı ve sade bir dil kullanılmıştır (Sabah, 2019c).

Gazetenin 18.02.2019 tarihinde yayınlanan “YÖK’ten “Suriyeli mülteci öğrencilere ilişkin“ iddialara yalanlama” başlıklı haberin makro incelemesi yapıldığında başlıkta, mültecilere dair yayınlan haberin yanlışlığını düzeltilmek için bu haberin yapıldığı belirtilmiştir. Haberin giriş kısmında haberin konusu olarak Yükseköğretim Kurulu (YÖK), Türkiye’ye gelen Suriyeli mültecilerin sınavsız bir şekilde Türkiye’de istedikleri üniversitelere

gidebileceklerine dair haberlerin asılsız olduğunu belirtilmiş ve böyle bir durumun mümkün olmadığına ve bundan sonra da olmayacağına dair açıklamada bulunulmuştur. Haberde verilen Yükseköğretim Kurulu yazılı fotoğraf ile haberin kaynağının resmi bir kurum olduğu vurgulanmış ve haberin ciddiyeti kanıtlanmaya çalışılmıştır. Haberin mikro incelemesi yapıldığında ise, haber cümlelerinin aktif yapılar olduğu görülmüştür. Haber oldukça kısa, açık ve basit bir dille anlatılmıştır (Sabah, 2019d).

2.3. Habertürk Gazetesi

Habertürk gazetesinin 2019 yılının Ocak, Şubat ve Mart aylarındaki çevrimiçi haberlerinde Suriyelilere ait 50 haber vardır. Çalışmanın bu bölümünde bu 50 haberin 4 tanesi incelenmiştir. Bu gazetenin seçilme nedeni, *Habertürk*'ün yer yer mevcut iktidarın lehine ya da aleyhine haberler yapıyor oluşu ve bu bağlamda ideolojik anlamda liberal oluşudur. *Habertürk*'ün incelenen haber içeriklerinde mültecilere karşı nefret söyleminin açıkça ya da dolaylı olarak verildiği herhangi bir habere rastlanmamıştır. Bu çalışmada incelenen *Birgün*, *Sabah* ve *Habertürk* gazetelerinin 1 Ocak 2019 – 31 Mart 2019 aralığındaki haber sayısı kıyaslandığında 50 haber yaparak Suriyeli mültecilere çevrimiçi sayfalarında en çok yer veren gazete *Habertürk* olmuştur.

Gazetenin 04.01.2019 tarihinde “Suriyeliler için çözüm ne?” başlıklı haberinin makro incelemesi yapıldığında haber başlığından Suriyeliler ile ilgili yaşanan fikir ayrılığı vurgulanmıştır. Haberin giriş cümlesinde yılbaşında Özgür Suriye Ordusu bayrağı ile Taksim’de “kutlama” yapan mülteciler ile ilgili tartışmaların devam ettiği ifade edilmiştir. Özgür Suriye Ordusu bayrakları ile Taksim’de buldukları ayrıntısının 25.01.2019 tarihinde Sabah Gazetesi’nde yayınlanan haberde verilmediği görülmüştür. Haberde *Habertürk* yazarlarının mültecilerle ilgili yorumlarına yer verilmiştir. Bu yazarlar; Fatih Altaylı, Murat Bardakçı, Nagehan Alçı ve Nihal Bengisu Karaca’dır. Haber, “Göçmen dalgaları ile büyüyeceğiz” alt başlığı altında hükümete yakınlığı ile bilinen liberal kökenli yazarlardan Nagehan Alçı’nın yazısı ile başlamaktadır. Alçı, “Tehlikeli sularda yüzüyorsunuz” isimli yazısında Apple sahibi Steve Job’u örnek göstererek mültecilerin geldikleri ülkelere her zaman dinamizm ve zenginlik kazandırdığını iddia etmiştir. Ayrıca yazısına, imparatorluk mirasçısı bir ülkede yaşadığımızı ve sosyal medyada sadece beğenilmek adına mültecilerin dışlanmaması gerektiğini ve onlara ayrımcılık söylemi yapılmaması gerektiğini açıkça ifade etmiştir. Ayrıca, Türkiye’nin bir mülteci ülkesi olarak bilindiği ve bu göçlerle ülkenin daha da büyüyeceği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, nefret söyleminden ve ötekileştirmeden uzak bir tutum sergilemiş ve hükümetin ‘açık kapı politi-

kası'nı desteklemiştir. Murat Bardakçı, "Almanya'nın kalkınmasındaki gibi" başlıklı yazısına mültecilerin sisteme dâhil edilmesi gerektiğini vurgulayarak başlamıştır. Mülteci konusuna dış politikadan örnek olarak 1960 yılındaki Almanya'yı vermiştir. Almanya'nın Doğu ve Batı olarak ikiye ayrıldığı sırada kalkınmak için Almanların yerine ülkelerinde bulunan sığınmacıların çalıştırıldığını ve ülke kalkınmasına ve sisteme dâhil edilen sığınmacıların ülke yararına ucuz iş gücü olarak çalıştırıldığını hatırlatmıştır. Genç Almanların çalışmama nedenlerini de havalı bir iş arayışında olmaları ile ilişkilendirmiştir. Bardakçı'nın yazısının ana konusu faydacılık üzerinedir. Yazıda, mültecilere karşı herhangi bir nefret söylemi söz konusu değildir. "Fatih Altaylı'dan 4 soru" alt başlığında ise Fatih Altaylı '4 milyon Yunan mülteci olarak gelse buna cevabı ne olurdu' sorusuna 4 soru ile cevap vermiştir. Altaylı'nın bu yazısında verilmek istenilen mesaj sorgulanılması gereken bazı soruların olduğudur. Yazıda, mültecilere karşı herhangi bir nefret söylemi söz konusu değildir. Nihal Bengisu Karaca "Suriyelilerin makûs tarihi" alt başlıklı yazısında nefret söyleminin aksine mağduriyet teması "makûs" ifadesi ile ilişkilendirilmiştir. Makûs tarihleri ne olursa olsun adlarının "Bu Suriyeliler", Esad'a karşı savaşa girişenlere "terörist", kaçanlara "korkak", uyum sorunu yaşayanlara ise "Ortadoğulu" olacağından geldiği ifade edilmiştir. Haberde herhangi bir fotoğraf verilmemiştir. Haberin mikro incelemesi yapıldığında yazarların ifadeleri ve haberde kullanılan dil sade ve anlaşılırdır. Haber aktif cümle yapıları ile yazılmıştır (Habertürk, 2019a).

Gazetede 14.01.2019 tarihinde "Ürdün'de Suriyeli kadın kendini yaktı" başlığı ile Suriyeli kadın mülteciler ile ilgili bir haber yapılmıştır. Bu haberin makro incelemesine bakıldığında, Suriyeli mülteci bir kadının kendini yaktığı anlatılmıştır. Haberin giriş cümlesine bakıldığında bu başlığın nefret söylemi ve ötekileştirme ile yapılmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü başlıkta değinilmek istenilen, kendini yakan şahsın Suriyeli olup huzur bozduğu değil, geçim sıkıntısı çekip zor durumda olduğu için bunu yaptığıdır. Haberin ana konusu Ürdün-Suriye sınırındaki Rekban mülteci kampında yaşayan bir kadının 3 çocuğunun açlığına dayanamadığından dolayı kendini yaktığıdır. AA Haber'in eklediği son bilgiye göre de kadının ağır yanıkları olduğu ve tedavisinin devam ettiği eklenmiştir. Haberin kaynağı olarak Rekban mülteci kampı basın sorumlusu Ömer el-Hımsi'nin yanında AA Haber'in bilgisi de eklenerek haberin güvenilirliği artırılmıştır. Haber mağduriyet teması üzerinden aktarılmıştır. Haberde çocuklarının açlığına dayanamadığı için kadının kendini yaktığı anlatılarak neden-sonuç ilişkisi kurulmuştur. Haberin mikro incelemesi yapıldığında, haber ile ilgili her-

hangi bir fotoğraf verilmemiştir. Haberin genelinde aktif cümle yapısı kullanılmıştır. Cümle yapılarının tamamı basit ve sade bir dille okuyucuya aktarılmıştır. Haber, “dayanamadı”, “açlık”, “ağır yanık” gibi ifadeler üzerinden okuyucunun acıma duygusunu uyandırıcı nitelikte verilmiştir (Habertürk, 2019b).

Gazetede 04.02.2019 tarihinde “Suriye’den sonra İngiltere’deki evlerinden de ayrılmak zorunda kaldılar” başlıklı haberin makro incelemesi yapıldığında, haber başlığında bu haberde mağduriyet temasının işleneceği mesajı verilmiştir. Haberin giriş kısmında, saldırıya uğrayan Cemal’in babasının olaya getirdikleri yoruma yer verilmiştir. Babası, çocuklarının ve onların tehdit edildiği videodan sonra artık güvende olmadıklarını, buldukları yerden ayrılmak zorunda kaldıklarını ve başka herhangi bir seçeneklerinin olmadığını açıklamıştır. Haberin konusu, iç savaş yüzünden Suriye’den ayrılmak zorunda kalan Cemal ve ailesinin sığındıkları İngiltere’de de saldırıya uğradıktan sonra ayrılmak zorunda kalmaları ile başlar. Cemal 16 yaşındadır ve Huddersfield kentinde okul arkadaşı tarafından saldırıya uğramıştır. Cemal’in babası Guardian gazetesine yaptığı açıklamadan 3 gün önce şehri terk ettiklerini bildirmiştir. Babanın adı haberde verilmemiştir. Baba, İngiltere’ye yeni bir gelecek kurmak için geldiklerini ve güvende olacaklarını umduklarını, ancak diğer ülkelerin de aynı şeyi yapacağı fikrine sahip olduğunu belirtmiştir. Cemal’in kız kardeşi Farah’ın ifadesine de haberde yer verilmiştir. Farah, başörtüsünü ve saçını sürekli olarak okul arkadaşlarının çektiğini anlatmıştır. Haberde mağduriyet teması, başlıkta da belirtildiği gibi, işlenmiştir. Haberde “Diğerleri de aynı şeyi yapacak”, “Başörtümü ve saçımı çekiyorlardı”, “Kimse bizi dinlemedi” alt başlıkları ile ötekileştirildikleri, İslam karşıtı kişiler tarafından şiddete maruz kaldıkları ve mağdur oldukları vurgulanmıştır. Habere ait videodan 3 fotoğraf kolaj şeklinde verilmiştir ve haberin inandırıcılığı arttırılmıştır. Haberin mikro incelemesinde ise cümle yapıları aktif bir şekilde verildiği görülmektedir. Haberin dili sade ve anlaşılırdır. Haberde sürekli olarak görgü tanıklarının cümlelerine yer verilmiştir (Habertürk, 2019c).

Gazetede 11.02.2019 tarihinde “Kurtarma gemisinde Aylan Kurdi adı verildi” başlıklı haberin makro incelemesi yapıldığında haberin giriş cümlesinde sığınmacı kurtarma gemisi olan Professor Albrecht Penck’ e 2015’in Eylül ayında Bordum açıklarında boğularak ölen Suriyeli bebek Aylan Kurdi’nin adının verildiği anlatılmıştır. Haberde “yürek burkan”, “trajik”, “üzüntü” kelimeleri üzerinden mağduriyet teması işlenmiştir. Haberde bebeğini kaybeden babanın yaşadığı keder onun cümleleri ile aktarılmış ve ölen çocuğunun adının gemiye verilmesinden dolayı yaşadığı mutluluk

ifade edilmiştir. Haberde 3 fotoğraf kullanılmıştır. Bunlar, Aylan Kurdi'nin ölü olarak kıyıda yatan hali, babanın üzüntü içerisindeki hali ve geminin fotoğrafıdır. Fotoğraflar haberi sadece özetlemekle kalmamış aynı zamanda haberin okuyucuya verdiği duygunun daha da artmasına neden olmuştur. Haberin mikro incelemesinde ise, cümle yapıları aktiftir ve haber sade ve anlaşılır bir dil ile yazılmıştır. Geminin fotoğrafı ve üzerinde Aylan Kurdi yazması haberin inandırıcılığını arttırmıştır (Habertürk, 2019d).

Gazetede 12.03.2019 tarihindeki “Türk sanatçı Rahman Altın, Mama filmiyle bir ödüle daha aday...” başlıklı haberin makro incelemesi yapıldığında başlık ile mülteciler arasında herhangi bir bağlantı kurulamamaktadır. Haberin giriş kısmında Rahman Altın'ın “Cenneti Beklerken” ve “Kelebeğin Rüyası” filmlerinin müzikleri ile ödül aldığı ve bestesini yaptığı ‘Mama’ filminin müziği ile yeni bir ödüle aday olduğu anlatılmaktadır. Bu haber ile mülteci konusunun bağlantısı şudur; bu film Suriye'deki çatışmalardan ve iç savaştan kaçan Suriyeli bir mültecinin hayatta kalma ve yeni bir ev kurma hayali ile bir çıkış yolu aramasını anlatmaktadır. Film üzerinden mağduriyet ve duygudaşlık duygusu izleyicilere, dolaylı olarak da haberi okuyanlara yansıtılmıştır. Nefret söyleminin aksine, ana tema birçok gazetede olduğu gibi mağduriyettir. Haberde bir adet fotoğrafa yer verilmiştir. O da Rahman Altın'ın fotoğrafıdır. Haber, Rahman Altın'ın aldığı ödüller listesi ile sonlandırılmıştır. Haberin mikro incelemesinde, cümle yapıları göz önünde bulundurulduğunda haberin genel anlamda aktif bir cümle yapısı ile yazıldığı görülmüştür. Haber anlaşılabilir bir dil ile yazılmıştır (Habertürk, 2019e).

Sonuç

Radyo, televizyon ve gazete gibi kitle iletişim araçları yayınladıkları haberler ve enformasyon kaynakları ile kamuoyu oluşumunda oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bu kitle iletişim araçları ile üretilen söylemler, geniş kitleleri etkiler ve söylemler eylemlere dönüşür. Medya aracılığı ile halka aktarılan mesajlar olumlu ya da olumsuz düşünce oluşturmakta ve bu, kullanılan dil ve ideoloji üzerinden doğal bir süreç içerisinde gerçekleştirilmektedir.

Haberlerde verilen gerçek ile olaylardaki gerçek, ideoloji farklılıklarından dolayı, değişime uğramış ve harmanlanmış şekilde izleyicilere ya da dinleyicilere sunulmaktadır. Medyanın kalkınması için gereken ekonomik dinamikler, siyaset ile basın arasındaki ilişkiyi doğrudan etkileyebilmekte ve bunun sonucunda da yansıtılan gerçek dönüşüme uğrayabilmektedir. Medya kuruluşu sahiplerinin ideolojik düşünceleri ve siyasi bağlantıları,

mutlak gücün vermek istediği mesajı, haberlerdeki metinler içerisine gizlenerek, çoğu kez örtük bir şekilde, izler kitle aktarılır.

Toplumun belirli kesimleri arasında yaşanan ideolojik, siyasal, tarihsel, sosyokültürel ve ekonomik çatışmalar, medya aracılığı ile aktarılan söylemlerin belirli dönemlerde daha fazla ya da daha az olmasını belirleyen olgulardır. Medyanın duyduğu ticari kaygılar, siyasilerin baskın gücünün basındaki etkisini doğrudan arttırmıştır. Bu kaygılar, medyanın sunuş şeklini etkilemekte ve bu bağlamda aynı gün yazılan aynı olay, farklı gazetelerde farklı şekillerde verilebilmektedir.

Türkiye'nin konumu gereği, çevresindeki krizlere duyarsız kalmaması sonucunda 2011 yılında Suriyelilerin Türkiye'de misafir edilmesi olağan bir durum olarak görülebilir. 2011'den günümüze kadar gelen süreçte Suriyeli mülteci konusunun hükümete yakın ve muhalif gazetelerde farklı şekillerde yansıtılması beklenirken bu gazetelerin benzer söylemleri kullandığı görülmüştür. Bu üç gazetede de sığınmacıları acınacak halde ve yardıma muhtaç kişiler olarak tanımlamaktadır. İdeolojik farklılıklar, Türkiye'nin Suriye iç savaşına müdahalesi ve akabinde ortaya çıkan mülteci akınının İslami argümanlarla meşrulaştırılmaya çalışılmasının doğru olup olmadığı konusunda yaşanmaktadır.

Türkiye medyasında mülteci haberlerinin incelenme biçimleri ve oluşturulmak istenilen düşünceler, Suriyeli mültecileri ve uyum süreçlerini oldukça fazla etkilemektedir. Hükümete yakın ve uzak gazetelerin çıkardıkları sonuç genellikle farklı iken işlenen mağduriyet teması her üç gazetede de aynıdır.

Birgün gazetesi, Suriyeli mültecilerin mağduriyeti teması üzerinden hükümeti eleştiren mesajlar vermiştir, ancak bu mesajı verirken Suriyelere karşı herhangi bir nefret söylemi söz konusu değildir. Mültecilerin yardıma muhtaç oldukları ve zor bir savaştan kaçarak Türkiye'ye geldikleri belirtilmiştir. Ne var ki, hükümetin bu insanları korumak ve yardım etmek için Türkiye'ye kabul etmesini yanlış bir politika olarak belirli retorikler üzerinden eleştirmiş ve bu insanların Türkiye'de başlarına gelen kazalardan, yaşadıkları ekonomik ve psikolojik zorluklardan ve yaşadıkları can kayıplarından hükümeti sorumlu tutmuştur. Suriyeli mültecilere “biz” ve “onlar” söylemi üzerinden ötekileştirmek yerine var olan duruma hümanist bir bakış açısı ile yaklaşmış ve ayrımcı dil ve nefret söylemi kullanmak yerine, dolaylı ve direkt anlamda, hükümet eleştirisi yapmıştır.

Sabah gazetesi, hükümetin ‘açık kapı’ politikasını ve Türkiye'ye mülteci alımını olumlu bir şekilde aktarmıştır. İktidara yakınlığından dolayı

mülteci olayını fedakârlık olgusu ile alıcıya aktarmış ve Türkiye için sahiplenilen ülke imajı çizmiştir. Mültecilerin yaşadıkları problemleri mağduriyet teması üzerinden işlemiş ve ayrımcı bir söylemden kaçınmıştır. Nefret söyleminin oluşmaması adına haberlerinde kamuoyu oluşturmaya çalışmıştır. Mültecileri maddi ve manevi bir yük olduğu argümanının dışına çıkarak onlara misafirperver ve yardımsever davranılması gerektiğinin mesajını vermeye çalışmaktadır. Bu mesajları bazen psikolojik olarak bazen ise İslami terminoloji üzerinden ‘din kardeşliği’ söylemi ile vermiştir.

Habertürk gazetesinde ise ne hükümet yanlısı bir tutum ne de hükümet karşıtı bir tutum görülmektedir. Bu gazete, mülteciler konusunda bazen sahiplenici bir imaj çizerken bazen de Türkiye’de meydana gelen olayların uygulanan yanlış politikaya bağlı olduğu mesajını vermiştir. Suriyelilere karşı diğer iki gazetede olduğu gibi nefret söylemi veya ayrımcı bir dil kullanılmamıştır.

Kaynakça

- Arcimaviciene, L. ve Bağlama, Sercan H. (2018). “Migration, Metaphor and Myth in Media Representations: The Ideological Dichotomy of ‘them’ and ‘us’”. *Sage Open* 8/2: 1-13.
- Arkonacı, Sibel Ayşen. (2014). *Psikolojide Söz ve Anlam Analizi, Niteliksel Duruş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çağlak, Engin (2019). “Medyada Algı Yönetimi Aracılığıyla Kamuoyu Oluşturulması: 1915 Avusturalyasında Broken Hill Olayı Üzerinden Savaş Söylemi Çözümlemesi”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21: 4.
- Çoban, Serhat vd. (26/27 Ekim 2015). “Uluslar Arası Yeni Medya Yeni Yaklaşımlar 26-27/10/2015 Konferansı Yeni Medyada Barış ve Savaş Dili” Çanakkale-Türkiye, 226.
- Demirbaş, Timur (2017). “Nefret Söylemi ve Nefret Suçları”. D.E.Ü. *Hukuk Fakültesi Dergisi*, 4.
- Erdoğan, Cennet (2019). *Türkiye Basınında Suriyeli Mülteci Kadın İmgesi: Farklı Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Foucault, Michel (1969). *The Archeology of Knowledge*. London: Tavistock.
- Güngör, Nazife (2011). *İletişim Kuramları ve Yaklaşımları*. İstanbul: Siyasal Kitapevi.

- Karan, Ulaş (2012). *Nefret İçerikli İfadeler, İfade Özgürlüğü ve Uluslararası Hukuk*. (Ed.: Yasemin İnceoğlu). *Nefret Söylemi ve/veya Nefret*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Mill, John, Stuart(2015): *Özgürlük Üzerine*. (Çev. Tuncay Türk). İstanbul: Oda Yayınları.
- Parker, I. (2002). "Discourse analysis". (Ed. P. Banister., E. Burman., I. Parker., M. Taylor., C. Tindal). *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide*. Buckingham: Open University Press, 92-108.
- Potter, J., ve Wetherell, M. (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*. London: Sage.
- Punch, K. Keith. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (Çev. D. Bayrak, H. B. Arslan, Z. Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Punch K. Keith (2011). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. (Çev. Dursun Bayrak, H. Bader Arslan, Zeynep Akyüz). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Sözen, Edibe. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi, Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Sözen, Edibe (2014), *Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- Özbilgin, Mustafa. (2019). "Farklılık, Eşitlik ve Güç". *Örgütlerde Güç ve Politika*. (Ed. Harun Yıldız ve Tarhan Okan). İstanbul: Beta Yayınları, 289-303.
- Türay, Aras (2016). *Nefret Söylemi Bağlamında Halkı Kin ve Düşmanlığa Tahrik Suçu*. Ankara: Seçkin Kitabevi.
- Ülkü, Güler. (2004). "Söylem Çözümlemesinde Yöntem Sorunu ve Van Dijk Yöntemi". *Haber Hakikat ve İktidar İlişkisi*. (Ed. Ç. Dursun). Ankara: Elips Yayınları.
- Van Dijk, Teun A. (1988). *News Analysis Case Studies of International and National News in the Press*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Van Dijk, Teun A. (2003). *Critical discourse analysis. The Handbook of Discourse Analysis*. Deborah Schiffrin, (Ed. Deborah Tannen ve Heidi E. Hamilton). Oxford: Blakwell Publishers, 352-372.
- Yüksel, C. B. (2012). *İdeoloji ve Gündelik Hayatta Milliyetçilik: Rahip Santoro Cinayeti ve Basında Temsili*. Ankara: Genesis Kitap.

Zeynep Gül (2018). *Nefret Söylemi Bağlamında Türk Basınındaki Suriyeli Mülteci Haberlerinin Eleştirel Söylem Çözümlemesi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Weber, Anne (2009). *Nefret Söylemi El Kitabı*. Strazburg: Council of Europe Publishing.

İnternet Kaynakları

Birgün (2019a). “Türkiye’de göçmen işçi olmak: Pasaport rehin sömürü tavan”. 2 Ocak. <https://www.birgun.net/haber/turkiye-de-gocmen-isci-olmak-pasaport-rehin-somuru-tavan-242031> (08.12.2019).

Birgün (2019b). “Medyadaki Suriyeli algısı ayrımcılığı tetikleyebilir”. 14 Şubat. <https://www.birgun.net/haber/medyadaki-suriyeli-algisi-ay-rimciligi-tetikleyebilir-246920> (08.12.2019).

Birgün (2019c). “İstanbul’un taşı toprağı ölüm”. 19 Mart. <https://www.birgun.net/haber/istanbul-un-tasi-topragi-olu-250397> (08.12.2019).

Birgün (2019d). “İki halk bir kazan bol kepçe kardeşlik”. 26 Mart. <https://www.birgun.net/haber/iki-halk-bir-kazan-bol-kepce-kar-deslik-251135> (08.12.2019).

Habertürk (2019a). “Suriyeliler için çözüm ne?”. 4 Ocak. <https://www.haberturk.com/suriyeliler-icin-cozum-ne-2281288> (11.12.2019).

Habertürk (2019b). “Ürdün’de Suriyeli kadın kendini yaktı”. 14 Ocak. <https://www.haberturk.com/urdun-de-suriyeli-kadin-kendini-yakti-2290879> (11.12.2019).

Habertürk (2019c). “Suriye’den sonra İngiltere’deki evlerinden de ayrılmak zorunda kaldılar”. 4 Şubat. <https://www.haberturk.com/suriye-den-sonra-ingiltere-deki-evlerinden-de-ayrilmak-zorunda-kaldilar-2340511> (11.12.2019).

Habertürk (2019d). “Kurtarma gemisine Alan Kurdi’nin adı verildi”. 11 Şubat. <https://www.haberturk.com/kurtarma-gemisine-alan-kurdi-nin-adi-verildi-2369371> (11.12.2019).

Habertürk (2019e). “Türk sanatçı Rahman Altın ‘Mama’ filmiyle bir ödüle daha aday”. 12 Mart. <https://www.haberturk.com/turk-sanatci-rahman-altin-mama-filmiyle-bir-odule-daha-aday-2400604> (11.02.2019).

Türk Dili Kurumu (2019). “Nefret”. Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/> (11.02.2019).

- Sabah (2019a). “Lübnan cumhurbaşkanından yüzyılın anlaşmasına tepki”. 9 Ocak. <https://www.sabah.com.tr/dunya/2019/01/09/lubnan-cumhurbaskanindan-yuzyilin-anla-smasina-tepki> (09.12.2019).
- Sabah (2019b). “Federal hükümet çalışanlarına mültecilerin yemek desteği”. 21 Ocak. <https://www.sabah.com.tr/amerika/2019/01/21/federal-hukümet-calisanlarina-multecilerin-yemek-destegi> (09.12.2019).
- Sabah (2019c). “Taksim kışkırtmasının arkasındaki kirli ittifak”. 25 Ocak. <https://www.sabah.com.tr/gundem/2019/01/25/taksim-kiskirtmasinin-arkasindaki-kirli-ittifak> (09.12.2019).
- Sabah (2019d). “YÖK’ten Suriyeli mülteci öğrencilere ilişkin iddialara yanlanlama”. 18 Şubat. <https://www.sabah.com.tr/egitim/2019/02/18/yokten-suriyelimulteci-ogrencilere-iliskin-iddialara-yanlanlama> (09.12.2019).
- “Sosyal Medyanın Nefret Söylemi için Kullanılması İfade Özgürlüğü Değildir!”. <http://yenimedya.wordpress.com/2012/01/20/sosyal-medyanin-nefret-soylemi-icin-kullanilmasi-ifade-ozgurlugu-degildir/>. (12.10.2018).

KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Kültür Araştırmaları Dergisi 2018 yılında Türkiye merkezli yayın hayatına başlamış bir dergidir. Kültür Araştırmaları Dergisi folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer veren; “dergipark” üzerinden açık erişim şeklinde, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında olmak üzere üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Dergide yayınlanan her makale okuyucularına, gayri-ticari olmak koşuluyla okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, basma, arama ya da tam metinlerine bağlantı yapma izni vermektedir. Kültür Araştırmaları Dergisi, kültüre yönelik çalışma yapan disiplinlerin araştırma alanına giren konularla ilgili güncel bilgi ve bulguların ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel bir ortamda tartışılmasına katkıda bulunmayı; akademisyenler, araştırmacılar ve lisansüstü öğrenciler odağında bilimsel ve etik ilkelerle uyumlu nitelikli bir akademik yayın platformu olmayı amaçlamaktadır. Kültür Araştırmaları Dergisi, folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili disiplinlerde bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazılarını kapsamaktadır.

YAYIN İLKELERİ

1. Kültür Araştırmaları Dergisi, “dergipark” üzerinden açık erişim şeklinde, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere üç aylık periyotlarla yılda dört sayı yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Editör Kurulu kararıyla ek sayılar veya özel sayılar yayınlanabilir.
2. Kültür Araştırmaları Dergisi’nde, folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
3. Kültür Araştırmaları Dergisi’nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.
4. Editör Kurulu, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayınlamak ya da yayınlamamak hakkına sahiptir. Kültür Araştırmaları Dergisi’nde yayınlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazarına aittir.
5. Dergiye gönderilen makaleler başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Tam metin halinde yayınlanmamış sözlü bildiriler veya tezden üretilmiş makaleler dipnotta bu durum açıklandığı sürece yayınlanabilir.
6. Kültür Araştırmaları Dergisi, açık erişim politikasını desteklemektedir. Dergide yayınlanan her makale okuyucularına, gayri-ticari olmak koşuluyla okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, basma, arama ya da tam metinlerine bağlantı yapma izni vermektedir.
7. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelime Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.

8. Yazılar, <http://dergipark.gov.tr/kulturder> adresindeki Makale Gönderme sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilir. Dergiye gönderilen makaleler editöryal incelemenin ardından çift kör hakem değerlendirme sürecine tabi tutulmaktadır. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerileri doğrultusunda düzenlediği metni editörlüğe iletir. Yazarlar, hakemlerin görüş ve önerilerine gerekçeleriyle birlikte itiraz edebilir ve itiraz gerekçelerini editörlüğe iletebilirler. Bu durumda editör kurulu gerekli görürse, yazıyı başka hakemlere göndererek yeniden değerlendirme talebinde bulunur. Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır.

9. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.

10. Makaleler, belirtilen ilkelere uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

TELİF HAKLARI

Makalenin dergiye gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazarlar, başvuru sürecinde çalışmalarının telif haklarından feragat etmiş kabul edilirler. Bu durum başvuru sürecinde yazarlar tarafından onaylanan Telif Hakkı Devir Formu ile kabul edilmiş sayılır ve telif ücreti ödenmez. Telif Hakkı Devir Formu derginin sitesinde ilgili bağlantıda yer almaktadır. Yazarlar, makale yayın başvurusunda bulunurken bu formun imzalı-taranmış halini dergipark sistemine yüklemekle mükelleftirler.

ÖDEME

Dergiye gönderilen makaleler için başvuru, inceleme veya yayınlama ücreti adı altında herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

SINIRLILIKLAR

1. Derginin her sayısında “özgün araştırma“ ve “derleme araştırma“ türünde en fazla 25 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 27 yazıya yer verilmektedir. Çeviri veya kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. 2. Makale; özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 40 sayfa olmalıdır.

ETİK İLKELER

Yazarlar İçin Etik İlkeler

1. Dergiye gönderilen çalışmaların bilim alanına katkı sunacak nitelikte olması yazarın sorumluluğundadır.

2. Yazarlar dergiye gönderdikleri çalışmaların dergi yayın politikalarına, etik ve yazım kurallarına uymasında sorumludurlar.
3. Yazarlar çalışmalarında özgünlük, bilimsellik ve başka çalışmalara ait telif hakları gerektirecek verilerin kullanımı gibi hususlarda gerekli hassasiyeti göstermelidirler.
4. Dergiye gönderilen çalışma daha önce herhangi bir başka dergide yayınlanmamış/yayına kabul edilmemiş olmalıdır.
5. Çalışmalarda isimleri bulunan diğer yazarların araştırmancının tüm aşamalarında katkıları bulunduğundan emin olunmalıdır. Çalışmaya herhangi bir katkısı bulunmayan kişilerin yazar olarak çalışmaya eklenmesi bilimsel etiğe aykırı bir davranıştır.
6. Dergiye gönderilen çalışmaların atıf ve kaynak gösterimi hususları eksiksiz olmalıdır.
7. Hayvan, çevre ve insan üzerinde yapılan çalışmalarda, kişisel bilgilerin korunmasını gerektiren araştırmalarda Etik Kurul Belgesi talep edilir.
8. Dergiye gönderilen çalışmalar her ne kadar intihal taramasından geçirilecek olsa da, bu konudaki sorumluluk ve sonuçlar tamamen yazarın yükümlülüğündedir.
9. Dergiye gönderilecek her çalışmanın Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesine uygun olması yazarların sorumluluğundadır.

Hakemler İçin Etik İlkeler

1. Hakemler dergide yayımlanacak makalenin akademik kalitesinin en temel tespit edicisi olduklarının bilinciyle davranmakta ve akademik kaliteyi artırma sorumluluğuyla değerlendirme yapmakta birincil derecede sorumludurlar.
2. Hakemler, yalnızca uygun bir değerlendirmeyi yapmak için gereken uzmanlığa sahip oldukları, kör hakemlik gizliliğine riayet edebilecekleri ve makaleye dair detayları her şekilde gizli tutabilecekleri makalelerin hakemliğini kabul etmelidirler.
3. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalarla ilgili olarak ulaştıkları bilgi ve değerlendirme sonuçlarını üçüncü kişilerle paylaşamazlar. Hakemler dergi yayın politikası ve yazım kurallarına göre tarafsız, adil ve yapıcı olmak üzere çalışırlar.
4. Hakemler, yalnızca makalelerin içeriğinin doğruluğunu ve akademik ölçütlere uygunluğunu değerlendirmelidir. Makalede ortaya konan düşüncelerin hakemin düşüncelerinden farklı olması değerlendirmeyi etkilememelidir.
5. Hakemlerin kendilerine gönderilen yazıyı belirtilen sürede değerlendirememeleri durumu varsa veya kendilerine iletilen yazılarda kendilerini yetersiz hissetmelerini gerektiren bir durum söz konusu ise bu hususta editörleri bilgilendirmelidirler.
6. Hakem raporları objektif ve ölçülü olmalıdır. Hakaret içeren, küçümseyici ve itham edici ifadelerden kesinlikle kaçınılmalıdır.

7. Hakemler, değerlendirme raporlarında yüzeysel ve muğlak ifadelerden kaçınmalıdır. Sonucu olumsuz olan değerlendirmelerde sonucun dayandığı eksik ve kusurlu hususlar somut bir şekilde gösterilmelidir.

Editör / Editör Kurulu İçin Etik İlkeler

1. Editör / Editör Kurulu, yayından birinci derecede sorumludur. Başvurulan yazıların uygunluğuna ve yayınına karar verirken yazar veya yazarların ırkı, cinsiyeti, inancı, uyuşu gibi etkenlere göre değil derginin yayın politikasına ve bilimsel ilkelere göre karar verir.
2. Editör / Editör Kurulu işlem basamaklarında gizliliği esas tutar ve kişisel bilgileri hakemler ve üçüncü kişiler ile paylaşamaz.
3. Editör / Editör Kurulu, dergi politikasında belirtilen ilgili alanlara katkı sağlayacak makaleleri değerlendirme sürecine kabul etmelidir.
4. Editör / Editör Kurulu, kabul veya ret edilen makaleler ile herhangi bir çıkar çatışması/ilişkisi içinde olmamalıdır.
5. Editör / Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Editör Kurulu veya hakemler tarafından intihal, dilimleme, dublikasyon, sahte veri kullanımı, haksız yazarlık vb. etik ihlaller tespit edilirse editörlük süreci durdurulur ve gerekçesi bildirilmek suretiyle başvuru reddedilir.
6. Editör / Editör Kurulu bir makaleyi kabul etmek ya da reddetmek için tüm sorumluluğa ve yetkiye sahiptir.
7. Hakemlerin ve yazarların isimlerinin karşılıklı olarak gizli tutulması editörün / editör kurulunun sorumluluğudur.
8. Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin intihal taraması süreçlerinden editör ve editör kurulu birincil derecede sorumludur.
9. Dergiye gönderilen makalelerin ön inceleme, hakemlik, düzenleme ve yayınlama süreçlerinin vaktinde ve sağlıklı bir şekilde tamamlanması editörün / editör kurulunun görevidir.
10. Editör / Editör Kurulu dergiye makale kabul ederken akademik kaygı ve ölçütleri öncelermelidir.

Etik Kurul Belgesi

Kültür Araştırmaları Dergisi “yayın Etiği”, “araştırma Etiği” ve “yasal/özel izin belgesi alınması” ile ilgili uluslararası standartlara ve kurallara uygun yayın anlayışını benimsemiştir.

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

1. Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar, 2. İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması, 3. İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar, 4. Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar, 5. Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif

çalışmalar. Ayrıca; Olgü sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının; başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve bu hususun belirtilmesi; kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir. 2020 yılı öncesi araştırma verileri kullanılmış, yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (makalede belirtilmelidir), bir önceki yıl dergiye yayın başvurusunda bulunulmuş, kabul edilmiş ama henüz yayımlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul izni gerekmemektedir. Üniversite mensubu olmayan araştırmacılar da bölgelerinde bulunan Etik Kurullara başvurabilmektedir.

YAZIM KURALLARI

Başlık: Türkçe başlık koyu ve büyük harflerle 10 punto, ortalanmış şekilde; İngilizce başlık ise Türkçe başlığın hemen altında, normal, sadece ilk harfleri büyük, 10 punto ve ortalanmış şekilde olmalıdır.

Yazar adı: Yazar adı ve soyadı sağa yaslı, koyu 10 punto olmalıdır. Yazarların unvanı, görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri * işaretiyle dipnotta verilmelidir. Hakem sürecinde bu isim kaldırılarak yazı isimsiz bir biçimde hakemlere gönderilir.

Özet: Makalenin başlığından sonra en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler 9 punto olarak yazılmalıdır.

Sayfa düzeni: Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: Genişlik 16 cm, yükseklik 24 cm

Kenar Boşlukları: Sol kenar boşluğu 2 cm, üst, sağ ve alt kenarlar 1,5 cm

Yazı tipi: Century Gothic

Yazı tipi stili: Normal

Boyutu (normal metin): 10

Boyutu (dipnot metni) : 8

Paragraf Aralığı: Önce 0 nk, sonra 6 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

Bölüm başlıkları: Alt başlıkların hepsi ilk harfleri büyük olacak şekilde ve koyu olmalıdır. Numaralandırma tercih edilirse “Giriş” ve “Sonuç” bölümüne numara verilmemelidir.

Tablo ve şekiller: Tablo ve şekillerin numarası ve adları şeklin hemen altında olmalıdır.

Hacim: Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dâhil olmak üzere en fazla 40 sayfa olmalıdır.

Diğer hususlar: Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir. Yazım ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu’nun Yazım Kılavuzu

esas alınmalıdır. Yazıların kaynakçalarında Latin alfabe dışında başka bir alfabe karakterleri kullanılmamalıdır.

Kaynakların Düzenlenmesi

a. Metin içi gönderme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar(lar)ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76).

Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler (Belge-1) veya (Arşiv-1) şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde (KK-1) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

b. Kaynakçanın Düzenlenmesi

Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için

“a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, Mehmet Fuat (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ergun, Metin ve Aça, Mehmet (2005). *Tıva Kahramanlık Destanları-1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aça, Mehmet vd. (2009). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Çeviri Kitap:

Sartre, Jean-Paul (1967). *Edebiyat Nedir*. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: De Yayınevi.

Kitap Bölümü:

Yolcu, Mehmet Ali (2019). “Kadın Folkloru Araştırmalarında Yöntem Sorunları”. *Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Folkloru Yazıları*. (Ed. Mehmet Ali Yolcu). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 65-72.

Makale:

Yolcu, Mehmet Ali (2018). “Folklor Araştırmalarında Kültürel Rölativist Tutumların Eleştirisi”. *Motif Akademi*, 21: 48-52.

Tez:

Yolcu, Mehmet Ali (2011). *Balıkesir’den Derlenen Maniler Üzerinde Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

Yolcu, Mehmet Ali (2018). “Bacılar ve Kardeşler: Toplumsal Yapı ve Söylem Açısından Alevi Ataerkilliği”. *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (Çanakkale, 8-10 Kasım 2018)*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 66-69.

İnternet Kaynakları:

URL-1: “Social Groups”. <http://www.sociologyguide.com/Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Dinç, 1982 doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf, İstanbul. (Görüşme: 12.06.2014).

