

ISSN: 1300-7874



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI

JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH

uluslararası hakemli dergi
international peer reviewed journal

Yılda iki sayı yayımlanır.
Biannual

22. Yıl/Year
42. Sayı/Volume

Niğde
2017-Güz/Autumn

Kurucu / *Founding*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT

□

Editör / *Editor*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
Prof. Dr. Hikmet KORAŞ
Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL

İngilizce Editörü / *English Manuscripts Editor*
Okt. Nimet ALPASLAN

□

Yazı İşleri Müdürü / *Editorial Assistant*
Yard. Doç. Dr. Ramis KARABULUT

Düzenleme / *Technical Editors*
Ar. Gör. Dr. Dinçer APAYDIN
Ar. Gör. Hatice YILDIZ
Ar. Gör. Zeynep ŞENER
Ar. Gör. Elif PALIÇKO

□

Haberleşme / *Communication*
turklukbilimi@gmail.com
nazimhpolat@gmail.com

Ramis KARABULUT
Sırasöğütler Mah. Çevreyolu
Aydoğdu Ap. Kat: 2, Nu. 2

☎ 0542 626 24 56
Bor / NİĞDE

ISSN: 1300-7874
Ağ Adresi/*Web Address*
www.tubar.com.tr

□

Baskı/*Printing*
Bizim Büro Mat.
Büyük Sanayi 1. Cad. Sedef Sok.
Nu: 6/1 İskitler / ANKARA
☎ (0 312) 435 82 07 - 229 99 28

Basım tarihi: Aralık / *December* 2017

□

Banka Hesap Nu.
Bank Account Number
Garanti Bankası/*Bank*
Niğde Şubesi/*Branch*
Hikmet KORAŞ
TR49 0006 2000 2560 0006 6945 66

TÜBAR'ın tarandığı dizinler
TÜBAR is indexed and abstracted by

EBSCO Academic Complete Search
MLA Modern Language Association
SOBİAD Sosyal Bilimler Atf Dizini
ULAKBİM-Sosyal Bilimler Veri Tabanı

□

Danışma Kurulu / *Advisory Board*
Prof. Dr. Vahit TÜRK
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Abdürreşit KARLUK
(Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Prof. Dr. Necdet OSAM
(KKTC Doğu Akdeniz Üni.)

Doç. Dr. İbrahim MARAŞ
(Ankara Üni.)

□

Yayın Kurulu / *Editorial*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
(Gazi Üni.)

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL
(Amasya Üni.)

Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üni.)

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ
(Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
(Hacettepe Üni.)

Prof. Dr. Selahaddin BEKKİ
(Ahi Evran Üni.)

Doç. Dr. Serkan ŞEN
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Dr. Ablet SEMET
(Georg-August Üniversitesi Göttingen)

42. Sayının Hakemleri / Referees

Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üni.)	Prof. Dr. Ülkü GÜRSOY (Gazi Üni.)
Prof. Dr. Adnan AKGÜN (Marmara Üni.)	Doç. Dr. Barış KARAELMA (Gazi Üni.)
Prof. Dr. Aleaddin AKÖZ (Selçuk Üni.)	Prof. Dr. Murat KOÇ (Marmara Üni.)
Doç. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Hacettepe Üni.)	Prof. Dr. Muammer NURLU (Gazi Üni.)
Prof. Dr. Ahmet BURAN (Fırat Üni.)	Doç. Dr. Oğuz ÖCAL (Kırıkkale Üni.)
Prof. Dr. Hayati BEŞİRLİ (Gazi Üni.)	Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Ege Üni.)
Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üni.)	Prof. Dr. Çağatay ÖZDEMİR (Gazi Üni.)
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN (Ankara Üni.)	Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Gazi Üni.)
Doç. Dr. Selçuk ÇIKLA (Erzincan Üni.)	Prof. Dr. Serdar SAĞLAM (Gazi Üni.)
Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ (Medeniyet Üni.)	Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK (Erciyes Üni.)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Gazi Üni.)	Doç. Dr. Cafer ŞEN (Dokuz Eylül Üni.)
Prof. Dr. Âbide DOĞAN (Hacettepe Üni.)	Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL (Nevşehir Üni.)
Doç. Dr. Mehmet Can DOĞAN (Gazi Üni.)	Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU (Ondokuz Mayıs Üni.)
Doç. Dr. Türker EROĞLU (Gazi Üni.)	Doç. Dr. Selahittin TOLKUN (Anadolu Üni.)
Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK (Ege Üni.)	Prof. Dr. Mehmet Mahur TULUM (Anadolu Üni.)
Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK (Karabük Üni.)	Doç. Dr. Sefa YÜCE (Gazi Üni.)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS 5

Prof. Dr. Nâzım H. POLAT	TAKDİM <i>EDITORIAL</i>	7
Prof. Dr. Fatma AÇIK	“Yarkınay” (Yorqınay) Draması <i>Plays of “Yorqınay”</i>	11
Yrd. Doç. Dr. Çiğdem AKYÜZ	Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar Bağlamında Bağış Destanı <i>Epic of Bagyshy in the Context of Metaphysics of War and Symbolic Weapons</i>	27
Yrd. Doç. Dr. Sibel BULUT	Tanzimat Dönemi Tiyatro Uyarlamalarının Dilde Sadeleşme Hareketi Açısından Önemi <i>The Importance of Theatre Adaptations in Tanzi- mat Period for Language Simplification Movement</i>	45
Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK	Çanakkale Savaşlarının Türk Hikâyesine Yansımaları <i>The Reflections of the Dardanelles Wars on the Turkish Stories</i>	61
Yrd. Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM	Cemal Süreya Şiirinde İroni <i>Irony in Cemal Süreya’s Poems</i>	77
Yrd. Doç. Dr. Ramis KARABULUT	<i>A Coup (May 27, 1960) – A Novel: The Star Resis- ting in the Darkness</i> Bir Darbe (27 Mayıs 1960) – Bir Roman: Karan- lığa Direnen Yıldız	109
Yrd. Doç. Dr. Mustafa KARATAŞ	Göçerevlilik ve Yerleşiklik Bağlamında Selçuk- nâme’deki Kültür Unsurları <i>Cultural Items in Selçuknâme as Part of Nomadism and Sedentation</i>	127
Prof. Dr. Abdürreşit Celil KARLUK	Uygur Toplumunda Değişmenin Sonucu Olarak Aydınlarda Bölünmüşlük ve Kültürel Kopukluk <i>Cultural Fragmentation and Disorientation Among The Uyghur Intellectual Community as a Result of the Transformation in the Uyghur Turk Society</i>	171
Yrd. Doç. Dr. Halef NAS	Necip Fazıl’ın <i>Çerçeve</i> ’lerinde Mizah Anlayışı <i>Necip Fazıl’s Sense Of Humour In His Çerçeves</i>	205

Arş. Gör. Zeynep TEK	Düşlerin Yorumu'ndan Ziya Paşa'nın Rüyâ'sına Bir Savunma Mekanizması Olarak "Fantezi" <i>From The Interpretation of Dreams to Rüyâ of Ziya Paşa: 'Day Dreaming' as a Defense Mechanism</i>	227
Yrd. Doç. Dr. Funda UZDU YILDIZ	Acıbademdeki Köşk Öyküsünde Anlatıcı ve Anlatı Kişilerinin Kiplikler Açısından İncelenmesi <i>An Analysis Narrator And Characters According To Modality in Story "Acıbademdeki Köşk"</i>	259
Prof. Dr. Feyzan GÖHER VURAL	Kökenlerinden Günümüze Türk ve Makedon Düğünlerinde Davul – Zurna ile Tapan – Zurla <i>Davul-zurna (Drum Shawm) and Tapan – Zurla in Turkish and Macedonian Weddings from Past to Present</i>	273
Yayın Tanıtımı	/ Book Review	
Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK	Feyzi ERSOY (2016), <i>Türkiye Türkçesinde Kelime Tahlilleri</i>	299
Arş. Gör. İbrahim YILMAZ	Kemal YAVUZ – Orhan YAVUZ (2016), <i>Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri)</i>	301

TAKDİM

(42)

DERGİPARK MAKALE TAKİP SİSTEMİ

Değerli Türklük Bilimi gönüllüleri,

Dergimiz *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 40. sayıdan itibaren yazıların hakem sürecini ve bu süreç içinde yazarla bütün iletişimlerini kayıt altına almak amacıyla Dergipark makale takip sistemi üzerinden yürütmek istemekteydi. Ancak hem 40. hem 41. sayının işlemleri -gecikme tehlikesinden dolayı- söz konusu sistem üzerinden değil e-posta adresleriyle yazışılarak yapılmıştı. Çünkü yazarlar yazı yükleyememekten, dergi yönetimi olarak bizler ise yüklendiği söylenen yazıları görememekten yakınıyorduk. Beklenmeyen bu zorluklar karşısında kararımızı erteleyerek 40. ve 41. sayıları gecikmeye mahal vermeksizin yayımlayabilmiş idik. Fakat 42. sayının işlemlerini artık Dergipark makale takip sistemi üzerinden yapabilmeliydik.

Aslında söz konusu sıkıntıları yaşayan, sadece TÜBAR değildi. Aynı şikâyetleri başka dergiler de dile getiriyordu. Bu arada Ulakbim söz konusu şikâyetleri gidermek için makale takip sistemini yeniledi. Aksaklıkların giderilmesi, sistemi daha kullanışlı hâle getirdi. Ancak yine de işlemlerimizi kolay yürütebildiğimiz söylenemez.

Öncelikle hakemlere ulaşmakta sıkıntı çekilmektedir. Dergi editörünün hakem atayabilmesi için ilgili öğretim elemanının Dergipark makale takip sistemine kayıtlı olması gerekmektedir. Fakat pek çok kimsenin ad ve soyadıyla hiçbir alakası olmayan bir rumuzla üye olduğu görülmektedir. Bu durumda sistemin, “kullanıcı adı” yanında ya kişi adıyla (öğretim elemanının gerçek adı) aramaya elverişli olması yahut üyelik işlemini yapanlara, adı ve soyadı hatırlatmayacak bir takma ad kullanılmaması gerektiği ihtar edilmelidir. Bunun yanında hakemlerin

dosya yüklemeye çok uzun süre beklemeleri ama yine de başarılı olamamaları bir başka şikâyet konusudur. Hatta bu sebeple pek çok dergi bu sistemi kullanmak istememektedir.

Ayrıca Dergipark internet sitesine ulaşım hususunda da yazarlar ve hakemler sorun yaşamaktadır. Sebep, Dergipark sisteminin güncel adresi (<http://dergipark.gov.tr/>) yerine, eski internet adresi ([dergipark.ulakbim.gov.tr/?](http://dergipark.ulakbim.gov.tr/)) üzerinden işlem yapılmaya çalışılmasıdır. Belki de aksaklıkların çoğu bu adres karışıklığından ileri gelmektedir.

Kaydettiğimiz zorlukların tamamı Dergipark teknik ekibinin küçük müdahaleleriyle giderilebilir.

Her şeye rağmen bilimsel dergilerimizin işlemlerini bu sistem üzerinden yürütmesi, konuyla ilgili bilgi ve istatistik havuzu oluşturulması için son derece gereklidir.

Türkiye'deki akademik dergilerin çoğu, yazılarını iki hakeme göndermektedir. Hâlbuki *Türklük Bilimi Araştırmaları*, üç hakemden rapor almak hususunda, baştan beri ısrarcıdır. Bu durum, dergimizin, yukarıda anlatılan zorlukları bir kat daha fazlasıyla yaşaması anlamına gelmektedir. Buna rağmen TÜBAR, sistemde kalmaya devam edecektir.

Daha güzel, daha olgun sayılarla huzurunuzda olabilmek umuduyla...

30 Kasım 2017 - Ankara

Nâzım H. POLAT

EDITORIAL

(42)

DERGİPARK ARTICLE TRACKING SYSTEM

Distinguished Turkology Research volunteers,

In order for *Journal of Turkology Research* to record the process of the peer review of articles and all the communication procedures with the author as of the 40th issue of our journal, we wanted to perform our editorial through Dergipark article tracking system. However, the process of both 40th and 41st issues were conducted through e-mail instead of abovementioned system for fear of a delay. Because writers were complaining that they could not upload articles, and we, as the administrators of the journal were complaining that we could not see the articles that were said to be uploaded. Under these unexpected difficulties, we postponed our decision and were able to publish the 40th and 41st issues without delay. Though, we should now be able to process the 42nd issue through the Dergipark article tracking system.

In fact, it was not just TÜBAR that went through the trouble. Other journals were also expressing the same complaints. In the meantime, Ulakbim renewed the article tracking system to overcome the problem. The elimination of the faults has made the system more useful. However, we cannot say that we can easily handle the process.

First of all, it is difficult to reach the referees. In order for the editor to appoint a referee, the instructor concerned has to be registered in the Dergipark article tracking system. But it seems that many of them have signed with a pseudonym that has nothing to do with their first and last name. In this case, it is necessary for the system to be suitable for searching by the name of the person (the real name of the instructor), or those who sign up to the system should be warned that they should not use a

pseudonym that does not remind their name and surname. However, another complaint is that the referees have to wait too long to upload files but they cannot succeed anyway. For this reason, many journals do not even want to use this system.

In addition, authors and referees have problems in accessing the website of Dergipark as well. The reason is that, instead of the current address of the Dergipark system (<http://dergipark.gov.tr/>), they try to operate through previous internet address ([dergipark.ulakbim.gov.tr/?](http://dergipark.ulakbim.gov.tr/)). Perhaps most of the glitches stem from this address confusion.

All the difficulties we have mentioned can be solved with tiny interventions of Dergipark technical team.

Despite all, the fact that our scientific journals carry out their transactions through this system is extremely necessary to establish a repository of related information and statistics.

Most of the academic journals in Turkey send their articles to two referees. However, *Journal of Turkology Research* has been persistent in getting reports from three referees since the very beginning. This means that our journal has much more difficulty in the process described above. Nevertheless TÜBAR will remain in the system.

With the hopes and wishes of bringing you better and more mature issues...

November 30, 2017 - Ankara

Nâzım H. POLAT

“YARKINAY” (YORQINAY) DRAMASI

Prof. Dr. Fatma AÇIK*

ÖZ: Bir yandan geçmişi bir şekilde değerlendirirken öte yandan bugüne ışık tutmak amacıyla kaleme alınan tarihi dramalarda yazar, tarih aracılığıyla mensup olduğu toplumun çelişkilerini, değişmeyen veya değiştirilemeyen yönlerini, sorunlarını, iyi ve güzel yönlerini anlatmayı hedefler. Özbek edebiyatında da aydınlanma dönemi diyebileceğimiz yirminci asrın başlarında Ceditçilerin çok sayıda drama kaleme aldığı bilinmektedir. Bu tür eserlerle, tarihî bilgi edebî zevkle harmanlanıp yeni kuşaklara fikir üretebilme yeteneği kazandırılmaya çalışılmıştır. Çolpan, “Yorqinoy” (Yarkınay) adlı eseri vasıtasıyla sosyo-kültürel açıdan bakıldığında sınıf farklılıkları, kahraman yaratma, çarpık düzen gibi olguları tarihselci bir perspektifle ele alarak sadece 19. asrın toplumsal manzarasını ortaya koymakla kalmamış, dünden bugüne tarihsel bir sürecin hikâyesini de okuyucularına aktarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkistan, 19. asır, Çolpan, “Yorqinoy”.

Plays of “YORQINAY”

ABSTRACT: In a historical drama which is produced to evaluate and offer an insight into the past, the author aims to describe the contradictions of the society, its unchanging or unchangeable aspects, problems, and desired and beautiful aspects through history. It is known that Jedidists produced a great number of drama in Uzbek literature in the early twentieth century, the period of enlightenment. Thanks to these works, historical knowledge has been tried to be blended with literary pleasure and new generations are enabled to produce new ideas. Cholpan does not only reveal the social landscape of the 19th century by dealing such phenomena as social differences, hero creation and distorted order with a socio-cultural perspective but presents the story of a historical period to the reader in “Yorqinoy”.

Keywords: Turkistane, 19th century Cholpan, Yorqinoy

* Gazi Üni. Gazi Eğitim Fak. Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Böl.
fatmaacik1@gazi.edu.tr *Gönderim Tarihi: 28.11.2016 Kabul Tarihi: 31.05.2017*

Yarkınay (Yorqinoy) Dramasının Yazılmasında Etkili Olan Sosyal ve Siyasi Durum

İvan Grozni'nin, 1552'de Kazan'ı işgali esnasında Kırım Hanlığı ile Osmanlı Devleti'nden yardım talep edilmiş ancak bu talebe olumlu cevap alınamamış ve Kursk ve Tula'ya asker gönderilememiştir. Böylece Ruslara Türk coğrafyasının kapıları açılmıştır. Kazan Hanlığı'nın toprakları Rusların eline geçmesinden iki asır sonra Kırım Hanlığı'na ait topraklarda kaybedilmiştir. Ardından Osmanlı Devleti'nin Kafkaslarda ve Balkanlardaki topraklarının bir bölümü Rusların eline geçmiştir. Acı olan şu ki, Türk milletinin kendi arasındaki iletişimsizliği, yekvücut olamaması eskiden ona nasıl zarar vermişse, sonraki dört yüzyılda da aynı şekilde devam etmiştir.

Yaklaşık iki yüz elli yıl süren Türkistan Türklerinin siyasi birliği, 16. yüzyılın sonlarına doğru Şıban Hamı Abdullah (1551 - 1597) ve oğlu Abdülmümin'in (1598) ölümlerinden sonra taht kavgalarına sahne olmuş ve devlet; Buhara, Hive ve Hokand Hanlığı şeklinde bölünmüştür (Eckmann 1963: 121).

Çar I. Petro'nun amacı, Türkistan coğrafyası ile birlikte, Kafkasya ve İran'ı son olarak da Hindistan'ı ele geçirmektir. Onun bu politikası kendisinden sonra gelen yöneticiler tarafından da sürdürülmüş ve nihai sonuca ulaşıncaya kadar sürekli olarak Türkistan'ın gücü sınanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkistan'ın adım adım işgali Rusya'nın İngiltere ile ilişkilerinin gerginleşmesine neden olmuştur. Hatta 1855-1866 yılları arasında Rusların Hindistan sınırına yaklaşması ve Afganistan'a nüfuz etmek istemesi iki ülkeyi savaş noktasına taşımıştır. Ancak Rusya'nın İngiltere ile savaşmaya cesaret edememesi ve Afganistan'daki İngiliz nüfuzunu kabullenmesi savaşın çıkmasını önlemiştir. Rusların yeni sömürgeler kazanma doğrultusunda sıcak denizlere inme veya kara yoluyla Hindistan'a ulaşma gayretine karşın, İngiltere, ekonomisinde önemli bir yere sahip olan Hindistan üzerindeki egemenliğini devam ettirme siyaseti takip etmiştir. Neticede iki ülke arasında uzlaşma sağlanmış; Rusya, Afganistan'ı işgal etmekten vazgeçerken, İngiltere de Asya'daki Rus işgallerine karşı sessiz kalmıştır.

İç çekişmeler ve Rus taarruzu Batı Türkistan'ı eğitim, teknoloji, bilim ve sanat bakımından geri bırakmış, uzun süren savaşlardan dolayı ekonomi zayıflamış ve halk fakir düşmüştür. Safevilerin ve Rusların iki farklı koldan yürüttükleri siyaset sonucunda Hanlıklar ile Osmanlı Devleti arasındaki irtibat engellenmiş böylece hâkimiyet Rusların eline geçmiştir. Türkistan Türkleri sadece siyasi ve iktisadi bakımdan değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel alanlarda da Rus hegemonyası altına girmiştir. Bu noktada özellikle iki hususun altını çizmek gerekir. Birincisi Türkistan Genel

Valisi General K. P. Kaufman'ın bölge ahalisinin Ruslaştırılması için öncelikle yerli çocukları Rus okullarına çekerek Rusçanın etkisini arttırmak ve Rus vatandaşlık ilkelerinin benimsetilmesi için uygun ortam oluşturana kadar Müslümanlara karşı belirli alanlarda görmezlikten gelme politikası uygulamaktır. İkincisi ise İslami kurumların arkasındaki maddi desteği kesip üstündeki denetim mekanizmasını kaldırmayı mektep ve medreselerin kısa sürede çöküşünü sağlama politikasıdır. (Erşahin 1999: 86-87)

Rusya'nın Türkistan siyaseti karşısında Hanlıklar, birlik olmak yerine hem Rusya ile hem de birbirleriyle hem de hanlık içinde taht mücadeleleri nedeniyle zayıf düşmüş ve hâkimiyeti kaybetmişlerdir¹. Buhara Hanlığı, Emir Muzaffereddin döneminde Rusların hâkimiyeti altına girmek zorunda kalmış (1868), Alim Han zamanında resmen ortadan kaldırılmıştır (Alpargu 2002: 568). Hive Hanlığı 1873 'te tamamen işgal edilmiş² ve 1920'de resmen ortadan kaldırılmıştır. Hokand Hanlığı 1868'de kısmen işgal edilmiş, 1876'da ise bütünüyle ortadan kaldırılmıştır. 1865 tarihinde Taşkent Rusların eline geçmiştir. Rus birlikleri Mayıs 1868'de Buhara birliklerini mağlup ederek burayı Rusya'nın bölgedeki ileri karakolu haline getirmiştir.

Rus istilası esnasında ve sonrasında devam eden isyan hareketleri Türkistanlılar arasında birlik sağlanamaması nedeniyle olumlu bir neticeye ulaşamamıştır. Rusya'ya tabi milletler kendi haklarını ve hukuklarını elde etmek için isyan etmenin yeterli olmadığını anladıkları anda kurtuluş için yeni fikirlere sarılmışlardır. Sadece Batı Türkistan'ı değil tüm Türk coğrafyasını etkisi altına alan İslamcılık (Panislamizm) ve Türkçülük (Pantürkizm) hareketleri toplumun önde gelen kişileri için umut ışığı olmuştur. Her iki düşünce ile ulaşılmak istenen nokta Rusya'daki Müslümanların millî duygularını uyandırmak, millî okullar açmak, millî aydınlar yetiştirip Ruslaştırma siyasetine karşı mücadele etmek için çalışmaktır. Rusya'nın boyunduruğu altından kurtulma çabaları ve ileri bir toplum olma yolunda Türkistanlı aydınların faaliyetleri 1938 yılına kadar devam etmiştir. Aydınların büyük bir kısmı bu tarihte susturulmuş, eserleri yasaklanmış ya da

¹ Teke Türkmenleri, Yemreli kabilesinin kervan baskınları, Aral'da isyancı Sufileri, Beş Kal'a Özbeklerinin itaatsizliği, Karakalpak Hasan Bay kabilesinin isyanı, Hoca Murad Bey isyanı, Töre Murad Sufi ve Yomut Türkmenlerinin isyanları, Merv'de yaşayan Sarık Türkmenlerinin Özbeklerle mücadelesi gibi hadiseler bölgenin fiziken yıkımı yanında kadın ve çocukların hızla köleleştirilmesine, kolera, veba gibi salgın hastalıkların yayılmasına ve sefaletle teslim olmasına neden olmuştur. (Vambéry, Travels in Central Asia, s. 360–361).

² Hive Hanı ile Ruslar arasında on sekiz maddeden oluşan bir antlaşma imzalanır. Antlaşmaya göre Hive Hanlığı Rusya İmparatorluğuna tabi olacaktır ve diğer Türkistan Hanlıklarıyla ittifak edemeyeceği gibi Rusya'nın Taşkent Valisinden izin alınmadığı müddetçe onlarla harbe de giremeyecektir (Mac Gahan, a. g. e., s. 253–256).

hepten yok edilmiş olsa da 19. asrın sonları 20. asrın başlarındaki millî çizgide ilerlemeye yönelik anlayış 21. asra kadar, bir şekilde gelmiştir. Her türlü baskıya rağmen devamlılığı sağlayan, asır başlarında Ceditçi edip ve aydınlar matbuata, eğitime, sanata yönelerek Batı Türkistan'ın sosyal hayatında yarattıkları değişim, kısa sürse de milli uyanışın mümkün olabileceğini göstermişlerdir.

Türkistan matbuatı sayesinde kısa ömürlü de olsa kardeş, dildaş, millettaş, dindaş Türk dünyası ortaya çıkmış kader birliği etmiştir. Söz konusu aydınlar, geçmişin acı deneyimlerinden örnek almak, gelecek için bir can, bir ten olup mücadele etmek zaruretine inanmışlardır. “Tercüman” (Tercumon), “Vakit” (Vaqd), “Şûrâ” (Sho‘ro) ve “Ang” (Ong) Kafkasya ve Volga boylarında çıkarılan ve Çarlık Hükümeti'nin sömürgeci siyasetine karşı mücadelede önemli tecrübelerle sahip olan gazete ve dergilerden birkaçıdır. Söz konusu yayın organları Batı Türkistan'da millîlik ve modernleşme fikrini geniş kitlelere yaymaya çalışmıştır. Bu gazete ve dergileri çıkarımlar dönemin önde gelen yazar, şair ve düşünce adamlarıydı. Sanatı topluma hizmet için kullanmışlardı. Tam da bu nedenlerle büyük bir çoğunluğu 1936-1938 arasında ya milliyetçilikle suçlanıp kurşuna dizilmişler ya da Sibiryâ kamplarında ölüme terk edilmişlerdir. Ancak, Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrasında bağımsızlığını ilan edebilen Türk coğrafyalarında 20. asrın başlarındaki gerçekler araştırılmaya ve yazılmaya başlanmıştır. Değerleri canlandırma ve o dönemin düşünce hayatı, edebi eserlerle ilgili yayın faaliyetleri hızını kaybetmemiştir.

Bu makaleye konu olan Abdulhamid Süleymanoğlu Çolpan da 1934'te açık bir şekilde Özbek milliyetçiliği yapmak ve Özbek halkının Sovyetleştirilmesine engel olmak suçundan tutuklanan sanatçılardan biridir. Bir süre sonra serbest bırakılmış ancak 13 Haziran 1937'de “Millî İttihad” adında, Sovyet inkılâbına karşı bir teşkilâtın üyesi olmak suçundan yeniden tutuklanmıştır. On altı ay devam eden tutukluluğu sırasında, Sovyet ideolojisini benimsemedikleri için hapsedilen Abdurrauf Fıtrat, Abdullah Kadiri, Atacan Haşim, Gazi Alim Yunusoğlu gibi diğer millî şair ve yazarlarla birlikte çok ağır hakaret ve işkencelere maruz kalmıştır.

Çolpan'ın sorgulaması; Millî İttihad Teşkilâtına üye olmak ve Sovyet rejimi aleyhinde faaliyetlerde bulunmak, Türkistan'ın istiklâli için savaşmak, Basmacı (Korbaşı) millî istiklâl hareketini desteklemek, Sovyet hükûmetini aldatmak, Türkperestlik (Türkçülük) teşkilâtının liderleri kabul edilen Feyzullah Hocayev ve Turar Rıskulov'un çevresinde faaliyetlerde bulunmak, şiirlerinde Sovyet ihtilâline karşı milliyetçiliği övüp göklere çıkarmak, Sovyet rejimini yıkmak üzere dış güçlerle işbirliği yapmak ve gençlere milliyetçilik ruhu aşılamak suçlarını işleyip işlemediği üzerinedir (Şerafiddinov, 1994: 30-32; Çolpan 1991: 16-18).

4 Ekim 1938 gecesinde Taşkent’te idam edilmiştir. 5 Ekim 1938’de mahkeme, Çolpan’ı idama mahkûm etmiştir (Çolpan 1994: 193). İdamın üzerinden 19 yıl geçtikten sonra 1957 yılında, Rusların “ödün ve baskı” politikasının bir gereği olarak Çolpan’la birlikte tasfiye edilen millî aydınların “masum” oldukları devlet tarafından kabul edilmiş ve “iade-yi itibar”ların ardından eserleri üzerindeki yasak da kaldırılmıştır (Çolpan 1994: 193). 52 yıl sonrasında ise İstiklal Kahramanı olarak ilan edilmiş ve ismi Özbekistan’da çeşitli sokaklara, binalara verilirken, eserleri de Özbek halkının beğenisine sunulmuştur.

Çolpan belki de suçluydu! Çünkü “Sadai Türkistan” (Sadoi Turkiston) gazetesinin 1914 yılı 15. Sayısındaki “Adabiyat Nedir?” (Adabiyot Nadur?) isimli makalesinde;

Edebiyat gerçek manası ile ölen, sönen, kararan, yaralı gönüllere ruh vermek için; yalnız bedenimize değil, kanımıza kadar işlemiş kara balçıkları temizleyecek olan keskin yürek kirlerini yıkayacak olan bilgiler, paslanmış aynalarımızı temiz ve saydam kılacak, toz ve toprak dolan gözlerimizi arındıracak bulak suyunun vazifesini gördüğü için insanlık adına zaruridir (Çolpan 1994: 37).

diyerek edebiyatın amacının insanlığa ve milletine hizmet olduğunu belirtmiştir. Ancak bu anlayış Komünist Parti’nin “şekilce millî içerikçe sosyalist” anlayışına ters idi. “Proleter edebiyatı” oluşturma yolunda 1926 yılında kurulan “Kızıl Kalemler” cemiyeti ile Şura (Sovyet) Hükümetinin siyasetini halk kitlelerine yaymak, Şura (Sovyet) Hükümetinin varlığını meşrulaştırmak ve millî çizgide eser veren yazar ve şairlerle mücadele etmek hedeflenmişti. Komünist Partinin 23 Nisan 1932 tarihinde aldığı kararla, edebiyatta çok seslilik yavaş yavaş yerini tek sesliliğe bırakmaya başlamıştır. 1934 yılında Moskova’da toplanan Şura Yazarlarının I. Kurultayı sonrasında sosyalist edebiyatı yaratma kararı doğrultusunda, diğer cumhuriyet edebiyatlarında olduğu gibi Özbek edebiyatında da yeni bir dönem başlamıştı. Tüm bu kararlara rağmen Çolpan’ın gerek 1926 öncesi gerekse sonrasında kaleme aldığı eserlerinde bazen açık açık bazen de metaforik bir dil kullanarak millî çizgiden ayrılmadığı görülmektedir.

Çolpan ve Yarkınay (Yorqinoy) Draması

Çolpan edebî hayata hamasî, millî, tarihî şiirler yanında lirik, tabii, trajik ve sosyal şiirler yazarak girmiştir. Mahalli bir gazete olan “Sadai Fergana” (Sadoi Farg’ona), Orenburg’da çıkan “Şura” (Sho’ro) dergisi, “İştirakiyun” (Ishtirokiyun), “Kızıl Bayrak” (Qizil Bayroq), “Türkistan” (Turkiston), “Buhara Ahbarı” (Buxoro Axbori) gazetelerinde yayımlanan şiirlerinde dile, edebiyata, millî kültür ve tarihe, mitolojik şahıs ve kaynaklara, hürriyete, bağımsızlığa, kadın ve insan haklarına geniş yer vermiş; epik, lirik, pastoral duyarlılıkta, bireysel ve sosyal hüznü işlemiştir.

“Kalender” (Qalandar), “Mirzakalender” (Mirzaqalandar), “Andicanlı” (Andijonlik) ve nihayetinde “Çolpan” (Cho’lpon), “Tan Yıldızı” (Tong Yulduzi) mahlasları ile vatan, millet sevgisi, hürriyet duygusu, cehaletle mücadele, geçmişe özlem gibi konularda şiirler, hikâyeler kaleme almıştır. Özbek şiirine yepyeni, tabii ve lirik bir duyuş tarzı getiren şiirleriyle, 20. yüzyılda eser veren bütün Özbek şair ve yazarlarını etkilemiştir. Aynı zamanda “Halk” (Xalq-1921), “Menekşe” (Binafsha), “Bozulan Ülkeye” (Buzilgan O’lkaga), “Gönül” (Ko’ngil), “Zincir” (Kishan), “Güzel” (Go’zal), “Diyarım” (Diyorim), “Vijdan Erki” (Vijdon Erki), “Kozgalış” (Ko’zg’alish), “Hazan” (Xazon-1923), “Özbeğim” (O’zbekim), “Kalender Aşkı” (Qalandar İshqi), “Yol Esdeliği” (Yo’l Esdaligi), “Şark İçin” (Sharq Uchun), “Emelinin Ölümü” (Amelning O’limi), “Erkinlik İsteği” (Erkinlik İstagi), “Ben Şair mi? (Men Shoirmi?-1928)” gibi şiirleri Türkistanlı gençler için millî heyecan ve şuur kaynağı olmuştur. Türk dünyasının 1920’li yılların başlarında içinde bulunduğu vahim durum ve bu arada Türkiye’deki Millî Mücadele/İstiklâl Harbi ile ilgili duygu ve düşüncelerini “Bulaklar” (Buloqlar-1922), “Uyanış” (Uyg’onish-1923), “Saz” (Soz-1923) ve “Tan Sırları” (Tong Sirlari-1926) adlı şiir kitaplarında toplamıştır. (Açık 2007: 111)

Yeni Özbek şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan Çolpan aynı zamanda hikâyeleri, tiyatro eserleri ve romanı ile de nesir sahasında önemli bir isimdir. “Doktor Muhammedyar” (Do’xhtur Muhammadiyor-1914), “Aydın Gecelerde” (Oydin Kechalarda-1922), “Novvay Kız” (Novvoy Kız- 1927), “Kurban-ı Cehalet” (Qurboni Jaholat), “Kar Koynunda Lale” (Qor Qo’ynida Lola- 1923), “Gevheray” (Gavharoy) gibi hikâyelerinde de fakirlik ve cehaletin insanların hayatlarını nasıl etkileyebileceğini ve toplumsal çöküşe neden olacağını göstermeye çalışmıştır. Çolpan bu ve benzeri hikâyeleri ile Özbek nesrinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. “Doktor Muhammedyar” (Do’xhtur Muhammadiyor) adlı hikâyesinde ilerlemenin yolunun eğitimden geçtiğini hikâyenin ana kahramanının ağzından; *“Halk menfaatini bilse, millî mektep ve medreseler açsa, Avrupa üniversitelerine çocuklarını gönderse, onlar doktor, mühendis, gazeteci, zanaatkâr, iş adamı olsa ve bunların her biri eğitim aldığı alanda işe girip halkın menfaatine gözeterek çalışsa ne kadar iyi ve güzel olurdu .”*(Açık, 2012: 38-39) şeklinde ifade ederek hem 20. asır başlarında hem de 21. asırda Türkistan coğrafyasından gerek Türkiye’ye gerekse Avrupa ve Amerika’ya öğrenci göndermenin önemine dikkat çekmiştir.

Yirminci yılların ikinci yarısında Çolpan’ın Yarkınay (Yorqinoy-1920), “Halil Fereng” (Xalil Farang-1921), “Yine Uylenemen” (Yene Uylanaman-1926), “Ortak Karşibayev” (O’rtoq Qarshiboev-1928), “Müş-tümzar” (Mushtumzo’r-1928), ve V. Yan ile birlikte yazdığı “Hücum”

(Hujum-1928) oyunları ile bu türde de başarısını ortaya koymuştur. Söz konusu dramalarda kadın hakları meselesi, zulüm ve adaletsizlik konularını işlemiştir. Ayrıca dünya edebiyatından Gorki'nin “Ana”, “İgor Buliçev”, Puşkin'in “Dubrovskiy”, Gotsi'nin “Melike-i Turandat”, Şekspir'in “Hamlet” adlı eserlerini Özbek Türkçesine tercüme etmiştir.

1936 yılında yazdığı “Gece ve Gündüz” (Kecha ve Kündüz) romanının “Gece” (Kecha) bölümünde geçmişin karanlık sayfaları, şu ana kadar bulunamayan “Gündüz” (Kündüz) kısmında ise büyük bir olasılıkla Ekim İhtilali'nden sonraki dönem anlatılmıştır. “Gece” (Kecha)'de “Ceditçi Şerafiddin Hocaev, Miryakub'a Çar memurlarını kastederek;

Biz bunları sevmiyoruz. Bunlar bizim düşmanımızdır! Bizim memleketimize Rus hükümeti “sömürge” diye bakmakta, yani kendi vatanlarının üvey evladı gibi... Bunun için buraya iyi memurlarını göndermiyor.” dedi. Çar vekili Naib Töre de Çarizmin çökmekte olduğunu hissetmekte; “O büyük imparatorluk dehşetli fırtına ve dalgalılar sebebiyle zulmete, belirsizliğe, yokluğa sürükleniyor.

diyerek bir şekilde Rus memurlarını dolayısıyla Rus idaresini eleştirmektedir. (Kerimov 2001: 286)

Çolpan, Çar Hükümetinin memurları üzerinden Çarlık idaresini eleştirdiği gibi Hanlar yönetimindeki memurlar/beyler üzerinden Hanlık idaresinin de hikâyeleri ve dramlarında eleştirmiştir. Özbekler arasında drama, 1910'lardan sonra gelişen bir türdür. Behbudi'nin 1911 yılında yazdığı ve 1913 yılında yayımlanan “Pederkuş” (Padarkush) adlı eseri Özbek dramasının ilk örneğidir (Açık 2007: 49). Abdullah Badri, Hacı Muin, Nusratillah Kudretillaoğlu, Abdullah Avlani, Abdullah Kadiri, Gulam Zaferi, Hamza Hakimzade Niyazi, Abdurrauf Fıtrat, Batu (Mahmut Hadi) ve Miyan Buzrık, Mahmut Subay, Gazi Yunus ve Gulam Zaferi dönemin Özbek drama yazarları arasındadır. Kadiri, Fıtrat, Batu ve Miyan Buzrık “halk düşmanı” ilan edildikten sonra eserlerinin okunması ve sahnelenmesi yasaklanmıştır (İmamov-Jorayev- Hakimova 1995). “Halk Düşmanı” olarak ilan edilmelerinde edebiyat anlayışları ve bu anlayış doğrultusunda eser vermeleri yatmaktadır. Onlara göre edebiyat, bir davaya yararlı olduğu nispette değer kazanır. Tiyatro ise diğer edebi türlerden daha üstündür. Çünkü milleti vatan sevgisiyle coşturmak yolunda tiyatro göze, kulağa hitap ederek hem daha akılda kalıcı hem de hafızalarda etkisi daha çok olan bir türdür. Halkın eğitiminde tiyatrolar bir araç olarak kullanılabilir ve tiyatroların dili halkın anlayabileceği şekilde olmalıdır. Ceditçiler, halkın tiyatro vasıtasıyla bilinçlendirilebileceğine inanmışlardır.

Abdulhamid Çolpan da halkı aydınlatma gayesiyle yazdığı drama türünde eserler kaleme almıştır. Ancak “Muştumzar” (Mushtumzo'r-

1928), “Hücum” (Hucum-1928), “Ortak Karşibayev” (O‘rtoq Qarshiboev-1929) adlı dramalarının akıbeti bilinmemektedir. Bu eserlerin sahnelenmesine rağmen neşredilmemesi nedeniyle onlarla ilgili bir değerlendirme yapılmamıştır. “Özbek Dramaturgiası Tarihi” (O‘zbek Dramaturgiası Tarixi, Jo‘raev- Hakimova 1995: 74) adlı eserde; Muştumzar” (Mush-tumzo‘r) ve “Ortak Karşibayev” (O‘rtoq Qarshiboev) adlı eserlerle ilgili yazılan makalelerden yola çıkarak bu eserlerde Hanlıklar dönemi sosyal hayatının ele alındığı, özellikle kadının toplumdaki konumunun işlendiği belirtilmiştir. “Hücum” adlı komediyasında da kadın hakları konusu hicvi tarzda işlenmiştir, denilmektedir.

Cedit edebiyatının kurucularından olan Mahmud Hoca Behbudi ve Münevver Kari tiyatroyu “İbrethane” diye isimlendirmektedir. Bu anlayışın bir sonucu olarak Çolpan “Yarkınay” (Yorqinoy) piyesinde ibretlik vakalardan birini işlemiştir. 1921 yılında yazılıp sahnelenen bu eser yeniden düzenlenerek 1926 yılında yayımlanmıştır. Özbek halk masalları esasına göre yazılan altı perdelik eserdeki vakalar Hanlıklar döneminde geçmektedir.

Sosyo-kültürel açıdan bakıldığında “Yarkınay” (Yorqinoy), sınıf farklılıkları, kahraman yaratma, çarpık düzen gibi olguları tarihselci bir perspektifle ele alması ile sadece 19. asrın toplumsal manzarasını ortaya koymakla kalmaz, dünden bugüne tarihsel bir sürecin hikâyesini de içerir.

Dramanın şahıs kadrosu çok kalabalık değildir. Yarkınay (Olmas Batır’ın kızı), Polat (Olmas Batır tarafından büyütülmüş ve onun evinde bahçıvanlık yapan evlatlığı), Kumru (Olmas Batır’ın evindeki hizmetkârlardan biri), Olmas Batır (Yarkınay’ın babası, Han’ın en güvendiği adamı), Mamahatun (Yarkınay’ı büyüten nine), Nişabsay Beyi Olmas Batır’dan sonra Han’ın ikinci adamı ve herkesin korktuğu biri), Kal (Nişabsay Bey’in hizmetkârı), Hanzade Tovhanbek (Han’ın oğlu), Nişabsay’ın emrinde çalışan Novça Pelvan, Boranbay ve kapı kulları.

“Yarkınay” (Yorqinoy), piyesinde Çolpan insanların şahsiyetini ahlâk kavramı ekseninde sorgulamaktadır. Eserin ana karakteri Polat, yazarın diğer eserlerinde de rastlanan sıradan bir hayat sürerken olayların etkisiyle idealist bir tipe dönüşür. Zalim bir beye karşı duyulan öfke, kin ve intikam duygusu Polat’ın dağa çıkmasına neden olur. Polat hayatı pahasına da olsa zulmün sona ermesi için çaba sarf eder. Köylülerin de Polat’a inancı vardır. Bu inanç Polat’ta beşerî aşktan vatani aşka geçişi sağlar.

Eser, müstebit bir bey olan Olmas Batır’ının zulümleri ekseninde gelişen olaylar ve bu olaylara engel olmak isteyen Polat arasındaki mücadele üzerine kurgulanmıştır. Bu mücadelede yazar ve dramdaki diğer karakterler de Polat’ın arkasındadır. *İhtiyar: ‘Yok, evladım, selamete çıkış*

çok zor. Eğer bu taraftan biz savaşsak, düşmanı çukura doğru yönlendirsek! (Bir an sessiz kaldıktan sonra) Keşke, bizim yiğit Polat, bu savaşı kazansa, oğlum, bu memleket gözyaşı dökmekten kurtulurdu bir müddet. (Çolpan 1991: 348).

İhtiyarın bu düşüncesine katılmayan ve ümidini kaybetmiş olan Bekçi, adil bir düzene kavuşamayacakları inancındadır: *“Tüm yurt yiğit Polat’ın yanında savaşa bile Olmas Batır’ın şansı yaver gider, diyorlar. Bilmiyorum, adalet, hak bu kadar ayaklar altına alınır mı?”* (Çolpan 1991: 348)

Yazarın oyunda öne çıkardığı karakterlerden biri de işlediği zulümlerle okuyucuyu sarsan Olmas Batır’dır. Hanlar tarafından yönetilen Türkistan’da adalet yerini zulme bırakmıştır. Bu eserde zulmün temsilcileri Olmas Batır ve Nişabsay Beyi’dir.

Polat, Olmas Batır’a ceviz ağacının dibindeki çukurda yatanların kim olduğunu, kaç kişi olduğunu sorar. Çukurdan çıkan kemiklerin kime ait olduğunu ve bulduğu kâğıtta ne yazdığını anlamaya çalışır. Kemiklerin kime ait olduğu ve dilekçede ne yazdığı sorusu Olmas Batır’ı şaşırtır. Ama onda ne utanç duygusu ne de pişmanlıktan eser vardır. Polat okuma yazma bilmemesine rağmen ki, bu durum Türkistan’da o devirdeki cehaletin ne kadar yaygın olduğunu göstermesi bakımından önemlidir, o dilekçe sayesinde çukurda yatanların babası, abisi, dayısı ile diğer akrabaları olduğunu öğrenmiştir.

Olmas Batır, erkek kardeşine kızını vermediği için Polat’ın babasını ve akrabalarını öldürmüş, sadece küçük bir çocuk olan Polat’ın bir ömür boyu hizmetçi/ kul olarak çalıştırılmak için sağ bırakıldığı gerçeği eserde okuyucuya şu sözlerle açıklanır:

- Polat: Bir köyün tamamını incir çekirdeğini doldurmayacak bir şey için yerle bir eden kişi, “sırrının yayılmasından niye korksun?” Bu kadar adamı öldürdüğünüz yetmezmiş gibi bu gerçeği de toprağa gömmek mi istiyorsunuz? Sizinle nasıl istersem öyle konuşurum. Ben artık hiçbir şeyden korkmuyorum! (Yarkınay’a) Cellat babayla değil, şefkatli, kız kardeşim gibi gördüğüm sizinle helalleşmek isterim. Hakkınızı helal edin kardeşim! (Çolpan 1991: 290)

Kişilik itibariyle gaddar ve zalim olan bu beyler, zekice oyunları ve işlediği cinayetlerle halkın korkulu rüyasıdır. Aslında kendileri de bu durumun farkındadır. Hanın oğlu Tovhanbek babası hakkındaki düşünceleri bu görüşün açık delillerindendir: *“-Hanzade: Sahipsiz kalmış biçare taht! Senin bu hallere düşeceğini biliyordum... Şu saraylar hepsi boş kaldı. Bu-*

rada Tanrı'dan bile korkmayıp devran süren babam, hırsız Polat şehre girince hazinesini alıp kaçtı. Saraydaki herkes kaçtı” (Çolpan 1991: 367) sözleriyle babasının zalim olduğu kadar korkak bir yönetici olduğunu da itiraf eder.

Çolpan'a göre, Rusların egemenliği altında kalan coğrafyalardaki Türk topluluklarında, gerçek ve samimi bir gelecek düşüncesi, hedefleri yoktu. Onlar yalnızca günün, şu dakikanın menfaati için, karnını doyurmak gayesi ile yaşıyor ve birçoğu daha fazla çalışarak daha iyi yaşamının mümkün olacağını bilmiyorlardı. Beyinleri kaplayan cehaleti dağıtacak, içerisinde buldukları durumu açıklığıyla gösterecek, ilerlemeye, gelişmeye zorlayacak kitaplar, gazeteler, dergiler çok geç yayın hayatına girmişti. Matbuat özgürlüğünün aşırı ölçüde kısıtlanmış olması uzunca süre Türkistanlıları hem dünyada hem de kendi coğrafyalarında olup bitenlerden habersiz bırakmıştı. Hal böyle iken, söz konusu coğrafyalardaki halkı eğitime, gelişmeye yönlendirecek, onlara vazifelerini gösterecek ve bu yolda çalışmaya yönlendirecek medreseler, hocalar, kitaplar gerekiyordu. Ancak Çarlık Rusyasının baskıcı siyaseti, özellikle, vakıfları Türkistanlıların elinden alması, medreselerin harap edilmesi, Rus göçmenleri Türkistan'a yerleştirme siyaseti, yerli halkın her geçen gün daha da geri kalmasına, yoksullaşmasına, toprakların ve devletin idaresinin Yahudi ve Ermenilerin eline geçmesine neden olmuştu. Cehalet, iç çekişmeler, taht kavgaları ve hanlara, beylere karşı isyanlar günbegün artmaktaydı. Böyle bir ortamda devlet düşüncesi de, çağa ayak uydurma fikrinin de gelişmesi mümkün görünmemekteydi.

Dramda Nişabsay Bey ve Olmas Batır'ın karşı kutbunda yer alan Polat olumlu özellikleriyle öne çıkan bir karakterdir. Her anlamın aslında bir başka anlam üzerine inşa edildiği ve toplumsal değerlerin birbirinin zıttı ile anlamlaştığı gerçeği, eserlerin karakterleri için de geçerlidir. Yazarın diğer eserlerinde de uygulamaya koyduğu iyi / kötü; olumlu / olumsuz karakter karşılaşmasına bu eserde de rastlarız. Polat; dürüst, merhametli, vatansever, güvenilir, zulme başkaldıran, onurlu ve aşkına değer vermesi özellikleriyle idealist bir kimlik olarak okura takdim edilmiştir:

- Polat: Taç, taht... saltanat... sizin omzuma yüklediğiniz yükünüz... Ne kadar ağır olursa olsun onu taşımam gerek. . Taçların, tahtların arkasında yurt var, memleket var, halk var... Onları düşünmek lazım. Onun gamını azaltmak gerek... Siz bu tahtı bana öncekilerin elinden biz sefa sürelim diye alıp verdiğiniz, size iade ederim. Bana böyle bir saltanat gerekmez! Sizin bana layık gördüğünüz bu tahtı yurdun dertlerine deva olamazsam, istemem... (Çolpan 1991: 373)

Bu noktada dikkati çeken en önemli husus, halkın Polat’ın başkaldırıp dağa çıkmasını yadırgamaması, hatta yanında yer almasıdır. Polat bir kurtarıcı olarak görülüyor. Sıradan insanlar yaşam mücadelesinde her şeyi ayrıntılı irdeleme şansına sahip değildir. Bütün hayalleri rahat yaşam koşullarına kavuşmak olan cahil halkın birilerinin peşinden gidip yönetime başkaldırmayı olağan bir davranış olarak algılaması gerçeğini hanlıklar dönemindeki isyanlara bakınca sıkça görmekteyiz. Polat hiç istemese de kendisine biçilen bu rolü oynamak zorunda kalmıştır. Çünkü o artık halkın kurtuluş sembolü yeni Köroğlusudur. Köroğlu Özbekistan, Türkmenistan ve Azerbaycan sahasında da yıllarca anlatılagelmiş bir destan kahramanıdır. Bu nedenle de Polat’ın zalim beylere, Hana karşı başlattığı harekette halktan birçok kişiyi yanında bulması yadırganmamalıdır.

Kitaba da adını veren “Yarkınay” karakterine gelince; Hanın en korkusuz adamı Olmas Batır’ın kızı olan Yakınay, eser boyunca Polat’a olan aşkı ve bağlılığının devam etmesi ile müstesna bir karakter olarak karşımıza çıkar. Güngörmüş biri olan Yarkınay, Nişabsay Bey tarafından kaçırıldığında akıllı stratejiler izleyerek hem ninesini hem evlerinde muhafız olarak çalışan Boranbay’ı hem de kaçırılmasında en önemli rolü oynayan Kal’ı ölümden kurtarmış ayrıca Polat’ın yanına giderek Polat ile babası arasındaki savaşa da son vermiştir.

- *Yarkınay: İşte bu yakışıklı delikanlıya kendimi göstermek için senin yanında söylüyorum: Ne kadar yakışıklı olursa olsun ben Han çocuklarını sevmiyorum! Seni, parasız pulsuz seni, bahçıvan seni her şeyden çok seviyorum! O kadar zaman sabrettim, şimdi yine sabrederim! Ama Polat, sabrın da bir sınırı var... (Çolpan 1991: 374)*

Eserlerini son derece ustalıkla bir yöntemle kurgulayan yazarın, günümüze değin birçok yazarı/ şairi gerek düşünsel gerekse üslup açısından etkilediği inkâr edilemez. Ona göre insanı yetiştiren vatan toprağıysa, vatan için hizmet etmek onun yolunda ölmekten daha tabii ne olabilir?

“- Polat: Beni yurdun esenliği için bir kez daha ölümden kurtardınız, gelin, bu yurdun selameti için birlikte hizmet edelim, çalışalım. Yurdumuz esenliğe kavuştuktan sonra...” (Çolpan 1991: 374) Piyesini bu cümlelerle noktlayan Çolpan’ın, kendi siyasal – ahlaksal dönüşümünü yarattığı kahramanlarında görmek isteğini; onlarla birlikte görmek / yaşamak niyetini anlıyoruz.

Türklerin dünyanın en eski ve en medeni milletlerinden biri olması hasebiyle 19. asırda içine düştükleri zilleti ve cehaleti anlamak mümkün değildir. Geçmişin harabe, virane haline gelmiş abideleri ve onlarda saklı

yazılar, tozlanmış kitaplar; bir zamanlar Türklerin bilimde, sanatta, felsefede ne kadar ilerlediklerinin göstergeleridir. Fuzuli'nin sanatı, Yesevi'nin insanlığı, İbni Sina'nın tıp ve fen bilimlerindeki başarısından sonra gelinen nokta kabul edilemez. Bu nedenle silkinip kendimize gelmemiz gerektiğini “Bugünkü Türk İli Türkistan ve Onun Yakın Tarihi” adlı eserinde Zeki Velidi Togan; “İşte Türkün hakiki millî seciyesi budur. Yani her vakit hayatın ortasında, güreş meydanında bulunmak ve her yerde kendi varlığını göstermek. Tarihi Türk, hiçbir vakit basıldığı noktada kalmayıp derhal kalkan lastik gibi yahut kendisini sıkmak isteyen avucun içine sığmayan civa gibi olmuştur.” (Togan 1981: 608) diyerek dirilişimizin köklerimize, özümüze döndüğümüz takdirde mümkün olabileceğine; Ziya Gökalp de “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabında; “Eski Türklerde vatani ahlak çok kuvvetliydi. Hiçbir Türk, kendi ili, yani milleti için hayatını ve en sevgili şeylerini feda etmekten çekinmezdi. Çünkü il Gök Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesiydi.” (Gökalp 2014: 168) derken Türkistan'dan Türkiye'ye doğru geniş bir coğrafyada benzer duygu ve düşüncelere vurgu yapmaktadırlar. Türk, hiçbir şart altında zincirlere vurulamaz; vatan toprağının düşmanların ayakları altında çiğnenmesi karşısında mücadele etmeden duramaz. Bazen bu düşman dışarıdan gelen değil içimizden birileri de olabilir. Bu ahval ve şeraitte de Türk'e düşen görev Polat'ın yaptığı gibi onu Türk istiklalini ve istikbalini korumak olmalıdır.

Toplumları incelerken sadece tarihî metinlerini esas almak eksik olacaktır. Tarihî hadiseleri kültürel kaynaklarla teyit etmek, olayları resmî söyleminin dışında da incelemek daha isabetli olacaktır. Tarihçilerinin yazmadıklarını, yazmadıklarını yazar ve şairler eserleriyle dile getirirler. Toplumdaki sosyal olaylar temelinde üretilen metinlerle dönemin sosyal çarpıklıkları, yozlaşan değerler karşısında farklı davranış biçimleri sergileyen kişiler işlenebilmektedir.

Bu yüzden de Çolpan; tiyatro eserlerinde, hikâyelerinde ve romanındaki kahramanları ile Türkistanlıların geleneklerini, ahlakını, kültürel yapısını yücelterek bu değerleri pekiştirmeyi sağlayacak yönde halkın eğitilmesine yardımcı olmak istemiştir. Belli bir olay veya toplumu derinden etkileyen çeşitli olaylar, hayat sahneleri, yankı uyandıran ayaklanmalar gibi konular işleyerek halkın eğitimini hedeflemiştir. .

Son Söz Yerine

Edebî metinler sadece estetik hazları tatmin eden edebî ürünler değildir, bu eserler aynı zamanda toplumdaki sosyal olayları yansıtan, tarihe ışık tutan değerli kaynaklardır da. Yazar ve şairler yaşadıkları dönemde cereyan eden sosyal hayatı dünya görüşleriyle birleştirerek kendine has bir

üslupla kaleme alırlar. Bu yolla edebi eserler hem yazar/şairlerinin hem de dönemin damgasını taşıyıp olur.

Hokand Hanlığı bünyesinde barındırdığı Özbek, Kıpçak ve Kırgız boyları arasında çok sık çekişmeler yaşanmış, ayrıca Buhara Emirliği ile mücadeleleri de Hanlığın zayıf düşmesine ve Rusya'nın egemenliği altına girmelerine neden olmuştur. Boylar arasındaki anlaşmazlıklarda bazı boyların Ruslardan yardım istedikleri hatta onlarla ittifak ettikleri bilgisi hem o dönemin eserlerinde hem de tarihî kaynaklarda mevcuttur.

Tarihî tiyatronun amacı, bir şekilde geçmişî değerlendirmektir. Yazarlar, tarih aracılığıyla mensup olduğu toplumun çelişkilerini, değişmeyen veya değiştirilemeyen yönlerini, sorunlarını, iyi ve güzel yönlerini anlatırlar.

Tarihe müracaat daha çok şuur devrinde olur. Özbek edebiyatında da hem tarihî roman hem de tarihî tiyatro ilgi görmüştür. Tarihî tiyatrolar en çok ulusal bilincin uyandığı ya da ulusal birliğin kurulmaya çalışıldığı dönemlerde yazılır söylemi (And 1973: 769), aslında tarihin bir anlamda toplumun geçiş dönemlerini kolaylaştırdığını ve bunalımlı dönemlerinden çıkışına yardım ettiğini belirtmek içindir. Özbekistan'da 20. asrın başlarında, II. Dünya Savaşı ve 1991'de bağımsızlığını ilan edip güçlü bir devlet kurma aşamalarında tarihî tiyatro ve romanlara yönelişin olması işte bu yüzdendir.

Bu tür eserlerde amaç tarihî bilgiyi edebî zevkle harmanlayıp nesillere fikir üretebilme yeteneğini kazandırmaktır. “Milletler, buhranlı anlarında millî tarihlerinin şan dolu günlerini estetik bir şekilde ifade eden edebî eserler vasıtasıyla bedbinlikten kurtularak, insanlığın devamı için elzem olan ümit ve imana kavuşmuşlardır.” (Kerman 1998: 274) Çolpan özgürlük, bağımsızlık için cesur insanlara gerek duyulduğunun bilincinde olarak bu dramayı kaleme almıştır. Serdengeçtilik, millet ve vatan sevgisinden doğar. Sevgi, cesareti getirir. Ancak cesaret, yalnızca vatan için savaşmak mücadele etmek değil, onu abat, varlıklı yapmaktır. Milletini her yönden dünya devletlerinin seviyesine çıkarmaktır. Bunlar kolay iş değildir, elbette. Öncelik kendi kendini yönetebilmektir. Elbette bunu sağlayabilmek için millî birliği sağlamak gerekir. Türklerin kötü idare edilmesi sebebiyle parçalanmışlığını sadece Çolpan'ın bu dramasında değil, şiirlerinde de Abdullah Kadiri'nin romanında da Abdurrauf Fıtrat'ın dramalarında da görmekteyiz.

19. asırda İdil Kıpçakları Azerbaycanlıları, onlar Osmanlıyı, Kaşgarlılar Özbekleri, Horasanlıları, yani ağabey kardeşini, kardeş abisini tanımaz duruma gelmişti. Müslümanlar parçalanmış halde yaşıyorlardı. Bu

durum Çolpan'ı zaman zaman ümitsizliğe düşürse ve bu ümitsizliğini gösteren eserler verse de genel olarak zulme dayanan her türlü zulmü yok etme gayesi taşıyan “Yarkınay” (Yorqinoy) adlı tiyatro eserinde, hikâyelerinde ve şiirlerinde halka ümit ve inanç aşlamaya çalışmıştır.

“Çolpan öldürüldükten sonra da hâkim ideoloji ondan korkmaya devam etti” diyen edebiyat araştırmacısı Azat Şerafiddinov bir başka gerçeği daha ortaya koymaktadır. O;

Çolpan'ın adı edebiyat tarihinden silinmiş, kütüphanelerdeki kitapları toplatılmış, dergilerde yayınlanmış şiirleri ve resimleri karalanmıştı. Böyle bir zamanda bile Çolpan ve Kadiri'nin eserleri gizlice okunuyordu. Şahsen, ben de “ÖtkenGünler” (O'tkan Kunlar), “Mihraptan Çayan” (Mehrobdan Chayon), “Gece ve Gündüz” (Kecha ve Kündüz) romanlarını II. Dünya Savaşına denk gelen lise yıllarımda okumuştum. Yalnız ben değil, bütün sınıf okumuştum. Kitabı nereden aldığım aklımda değil, hatırladığım bu kitapların yalnız bir günlüğüne bize verildiği idi. Hepimiz sabaha kadar oturup, bu kitapları bitirirdik (Şerafiddinov 1994: 35-36) .

diyerek yetmişli, seksenli yıllarda edebi sahada faaliyet gösteren şair ve yazarların Çolpan'ın izinde eserler vermelerinin nasıl mümkün olabildiğine de bir anlamda açıklık getirmiş oluyor.

KAYNAKÇA

AÇIK, Fatma (2006), Özbek Edebiyatı, Alp Yayınevi, Ankara.

_____ (2012), Özbek Hikâyeciliği ve Özbek Edebiyatından Seçme Hikâyeler, Berikan Ofset Matbaa, Ankara.

ALPARGU, Mehmet (2002), “Türkistan Hanlıkları”, Türkler Ansiklopedisi. Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

AND, Metin (1973), “Türk Tiyatrosunda Tarihî Oyunlar ve Bunların Yazılış Gereklere”. 25-29 Eylül 1970 Türk Tarih Kongresi Bildiriler, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

BENZİNG, Johannes (1964), “Philologiae Turcicae” Fundamenta II, Wiesbaden.

CAHUN, Leon. (1896), Asya Tarihine Giriş. Kökenlerden 1405'e Türkler ve Moğollar. (Çev. Sabit İnan Kaya. 2006), Seç Yayın Dağıtım, İstanbul.

CHO'LPAN, A. Süleymon (1991), Yana Oldim Sozimni, G'afur G'ulom Nomi-dagi Nashriyoti, Toshkent.

ECKMANN, János (1963), Çağatay Edebiyatının Son Devri, TDAY Belleten, Ankara.

- EGAMBERDİYEV, Mirzahan (2005), Çarlık Rusyasının Türkistan’daki Eğitim Politikası (1870-1917). *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, VI, 1s. 103-108.
- ERŞAHİN, Seyfettin (1999), Türkistan’da İslam ve Müslümanlar, İlahiyat Vakfı Yayınları, Ankara.
- HAKİMOVA, C. (1995), O’zbek Dramaturgiyasi Tarixi, O’qituvchi, Toshkent.
- İMOMOV, B., JORAYEV K., XOKİMOVA H. (1995), *O’zbek dramaturgiyasi tarihi*, O’qituvchi, Toshkent.
- KARİMOV, Gulom (1987), O’zbek Adabiyoti Tarixi, O’qituvchi, Toshkent.
- KARİMOV, Naim (2000), Cho’lponning “Kecha va Kündüz” ro’mani to’grisida. <http://www.ziyouz.com/index.php?option=comcontent&task=view&id=100>
- KERMAN, Zeynep (1998), Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Akçağ Yayınları, Ankara.
- MAC GAHAN, J. Aloysius (1995), Hive Seyahatnamesi ve Tarihi Musavver (Çev. Kolağası Ahmed, Haz.: İsmail Aka, Mehmet Ersan), Akademi Kitabevi Yayınları, İzmir.
- ROZİMUXAMMAD, Bahram (1997), Cho’lpon - Tong Yulduzi Demak, O’qituvchi, Toshkent.
- SOMUNCUOĞLU, B. Tümen (2014), Çarlık Rusyası Dönemi Türkistan’ında İslam ve Modernleşme”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* Yıl 18, S. 2.
- SHARAFİDDİNOV, Ozat (1994), Cho’lponni Onglash, Yozuvchi, Toshkent.
- _____ (1994), Cho’lpon. Shoir Haqidagi Rivoyatlar va Haqiqatlar, Cho’lpon Nashriyoti, Toshkent.
- _____ (1993), İstiqlol Fidoilari. M. Cho’kay, Cho’lpon, A. Hoshim, Sharq Nashriyoti, Toshkent.
- SHARAFİDDİNOV, Ozat - NORMOTOV Ömer (1994), Cho’lpon Adabiyot Nedir, Cho’lpon Nashriyoti, Toshkent.
- TOGAN, A. Z. Velidi (1981), Bugünkü Türkili (Türkistan) ve Yakın Tarihi, Enderun Yayınevi, İstanbul.
- Ziya Gökalp (2014), Türkçülüğün Esasları, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

SAVAŞ METAFİZİĞİ VE SEMBOLİK SİLAHLAR BAĞLAMINDA *BAGIŞ* DESTANI*

Yrd. Doç. Dr. Çiğdem AKYÜZ**

ÖZ: Savaşlar, zamanı ve mekânı şekillendiren başat unsurlar olarak Türk destanlarında tarihî tabakayı oluşturdukları gibi kolektif metafizik bilinç bağlamında cihat ülküsüne de işaret ederler. Destan kahramanı şahsında temsil edilen bu ülkü, salt toprak parçasını ele geçirmekten ziyade Türkleştirme ve imar faaliyetlerini içerir. Böylelikle destanlarda zikredilen topraklar, fethedildikten sonra kutsal mekânlar vasfı kazanarak vatana dönüşürler. Destan kahramanı, bireysel çıkarları yerine toplumsal yararlılık, barış ve bağımsızlık uğruna savaşarak bir fatihe dönüşür. Kahramanın savaş esnasında metafizik/mistik güçler ve ata ruhlardan destek görmesi ve ona zaferi getiren silahlarının, toplum hafızasında saklanan birtakım geleneksel/kültürel veriyi sembolize etmesi söz konusudur. Bu çalışmada, bir Kırgız destanı olan *Bagış*'ta yer alan savaşlar, metafizik boyutları ile ele alınmış ve silahların sembolik yönleri, kahramanın başarısına manevi katkıları bakımından incelenmiştir. *Bagış*'ın kullandığı silahlardan ok-yay, mızrak, kılıç ve tüfek seçilerek konu, bu çerçevede derinleştirilmiştir. İnceleme neticesinde savaşın, metafizik boyutu ile kahramanın ontik evreninin merkezinde yer aldığı, manevi ve mitolojik değerler ile desteklendiği ve bu bakımdan *kutsal* kabul edildiği ifade edilebilir. Savaş silahlarının ise epik devrin özgürlük, bağımsızlık, hâkimiyet, hükümdarlık gibi kavramları sembolize ederek kahramanın başarısına ve savaşmadaki inanç ve kararlılığına katkı sağladığı görülür.

Anahtar Kelimeler: *Bagış* Destanı, Savaş Metafiziği, Silahlar, Silah Sembolizmi.

Epic of *Bagyshy* in the Context of Metaphysics of War and Symbolic Weapons

* Bu çalışma, *Bagış Destanı: İnceleme-Metin* adı ile 2013 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Programı'nda hazırlanan doktora tezinin bir bölümünün yeniden düzenlenmiş hâlidir

** Mardin Artuklu Üni. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl.
cigdemakyuz@gmail.com *Gönderim Tarihi: 28.11.2016 Kabul Tarihi: 19.06.2017*

ABSTRACT: Wars are primary factors which shape time and space and create the historical layer in Turkish epics and they also point to the idea of jihad in the context of collective metaphysical consciousness. That ideal is represented by the hero of epic and include not only seize of the territory but also expeditions leading up to Turkification and activities to reconstruction. Thereby the lands mentioned in the epics, got qualification of holy places after conquered. Epic hero becomes a conqueror for social utility rather than individual interests. Hero is supported by the soul of ancestors, metaphysics/mystical powers and his weapons. All of these point to some traditional/cultural symbols which are kept in community memory. In this study, the metaphysical aspects of the wars and symbolic aspects of the weapons in Bagysh which is one of Kyrgyz epics, are examined. Arrow, bow, spear, sword and rifle are chosen from Bagysh's weapons and the main subject is deepened in this framework. It can be said that the war compose the centre of the hero's ontic universe with its metaphysical dimension and the hero is supported by spiritual and mythological values. In this regard it is accepted as a holy notion. On the other hand, it is determined that war weapons symbolize the notion of freedom, independence, sovereignty, and hegemony of the epic period. Additionally, war weapons contribute to the success of the hero and to the faith and determination of his war.

Keywords: Epic of Bagysh, Metaphysics of War, Symbolic Weapons.

Giriş

Tarih boyunca dünyaya yön veren, sınırları yeniden çizen, mekânın yurda/vatana dönüşmesini sağlayan savaş, Türk sözlü kültürünün en hacimli yaratmaları olan destanlarda işlenen birincil izlektir. Kronolojik veriler ile birebir uyuşmamakla birlikte insanlık tarihinde izleri olan bütün savaşlar destanlaşmıştır denebilir. Nitekim destanlar, tarihî kişileri ve olayları işaret etmeleri bakımından zamanının kaydını tutmaları yanı sıra dinî, ahlaki, hukuki, ekonomik vb. pek çok geleneksel ve sosyokültürel veriyi savaşlar bağlamında güncel düzleme aktarırlar. Ancak Türk destanlarında savaşın, kutsal bir kavram olduğu, düşmanla cenk etmekten daha derin bir anlam taşıdığı, kin ve nefretten ziyade özgürlük ve bağımsızlık gibi idealerin sembolü hâline geldiği görülür.

Savaş, yıkıcı ve ürpertici sıfatlarından onu meşrulaştıran kahramanlık ülküsü ile arınır. Savaşın meşru olma durumu, kentleri harap edip kan dökmenin, neyin uğruna degeceği sorusuna verilen cevapla ilintilidir. Toplumsal düzenin bozulmasıyla gündeme gelmesi, bozulan dengenin faillerine yöneltilmesi ve onları tekrar nizama sokmak gayesini içermesi bakımından savaş, adaleti sağlama düşüncesinin tezahürüdür (Guénon 2003: 52). Kutsal olan uğruna verilen savaşın ödülü ise zaferdir ve bu bakımdan zafer de kutsaldır.

Orhun Abideleri'nde yer alan “[Ü]ze kök teñri asra yağız yér kılın-tokda êkin ara kişi oğlu kılınmış kişi oğlın-ta üze eçüm apam bumın kağan istemi kağan olormış” (Aydın 2012: 44) satırlarında Bumin Kağan ve İstemi Kağan'ın yeryüzü ve gökyüzü hükümdarı kılınması ile *Oğuz Kağan* destanındaki “[K]ün tug bolgıl kök kurıkan” (Bayat 2006: 262) ifadelerinde yer alan Oğuz'un *cihan hâkimiyeti mefkûresi* aynı şeyi işaret eder. Bu bağlamda Türk hakanları, sınırlı bir toprak parçasını düşman elinden almak gibi bir amacın ötesinde gücünün yettiği/elinin ulaşabildiği her yeri fethetmek ve yeryüzünü özgürleştirmek isterler. Zira onlar, bir ülke ya da dünyevi ihtiraslar için değil üstün bir medeniyet ilkesi uğruna savaşıldığına her türlü sınır, tehlike ve tehdidin aşılabacağına inanırlar (Evola 2003: 23).

Dede Korkut Kitabı'nda bezirgânlar, kendisi dururken Beyrek'in elini öpünce Pay Püre Big “...*Mere benüm oğlum/Baş mı kesdi kan mı dökdi...*” (Ergin 2008: 120) dediğinde kahraman olmanın ve yiğitliğin gereklerini ifade eder. Zira Beyrek'e on beş yaşına girmesine rağmen baş kesip kan dökmeye için henüz ad konmamıştır (Ergin 2008: 118). Bu durum, Pay Püre'nin bezirgânları çağırarak “... *Mere bezirgânlar Allah Taala maña bir oğil virdi varuñ Rum iline menüm oğlum için yahşı armağanlar getirüñ...*” (Ergin 2008: 117) demesinde de görülür. Nitekim bezirgânların İstanbul'dan Beyrek için aldıkları hediyeler *deniz kulunu boz aygır, al tozlu katı yay, altı perlü gürzden* (Ergin 2008: 117) meydana gelip Beyrek'in kahramanlık yolunun savaşmaktan geçeceğini, ancak iyi bir savaşçı olursa yiğitliğinin tescil edileceğini gösteren silahlardır. Buradan hareketle, savaş silahlarına, kahramanlığı destekleyen unsurlar olarak bakıldığı ve iyi bir savaşçı olmanın hayatta kalmak kadar idealize edilen toplumsal değerleri temsil etmek ile de ilintili görüldüğü ifade edilebilir.

Destanların muhtevasını belirginleştiren savaş, genellikle tarihsel veriler ışığında nedensellik ilişkisi içerisinde değerlendirilir. Ancak savaş, fiziki âleme yön verdiği nispette metafizik âlemi de şekillendirir ve sıradan bir bireyin, destan kahramanına evrilmesi yolunda motivasyonunu artıran manevi süreci başlatır. Bir kahramanlık destanı olan ve savaş temsili etrafında kurgulanan *Bagış* destanında da bağımsızlık ve fetih düşüncelerinin, belirgin bir şekilde olayları yönlendirdiği gözlemlenir. *Bagış*'ın yenilmez bir kahraman oluşunda özenle seçtiği ve ustalıkla kullandığı silahlarının da tesiri söz konusudur. Bu çalışmada *Bagış* destanını merkeze alarak savaşın metafizik boyutu ve sembolik silahlar, *Manas*, *Kococaş*, *Dede Korkut*, *Oğuz Kağan*, *Kurmanbek*, *Köroğlu* destanları ve *Orhun Abideleri*'nden örnekler ile irdelenmiştir. Böylelikle Türk dünyası destanları içerisinde *Bagış* destanı hakkında bir farkındalık yaratmak ve savaşların metafizik

yönleri ile silahların sembolizmi konularına dikkati çekerek toplumsal bellekte izleri bulunan bazı verileri tespit ve tahlil etmek amaçlanmıştır. Çalışma, destanda zikredilen savaş silahlarından görece belirgin oldukları düşünülen *ok-yay*, *mızrak*, *kılıç* ve *tüfek* ile sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede sözlü ürünlerden destanlarda yer bulan unsurların incelenmesinin, toplumsal hafızayı keşfetmek, anlamlandırmak, tarihin sosyokültürel serüvenine tanıklık etmek gibi konularda yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Bagış Destanında Savaş Metafiziği

Bagış, Kırgız Türklerinin VII. -XIX. yüzyılları arasındaki geleneksel hayatlarından izler taşıyan bir kahramanlık destanıdır. Destan, Kırgızların en eski boylarından Cediger'e mensup Bagış, veziri Bayteke, babası Bay, babasının arkadaşı Manas, Manas'ın oğlu Semetey ve Cengiz Han gibi birçok kahraman ve onların katıldığı savaşları konu alır. Destanda söz konusu edilen bu savaşların çoğu, Kalmukların saldırılarına karşı verilen bağımsızlık mücadeleleridir. Çok katmanlı bir zaman periyodunu içeren anlatıda, Hun Türklerinin Çin'in hâkimiyetine girişi, Altın Ordu Devleti'nin yıkılışı, Kırgızların Tanrı Dağları eteklerine gelişi, Hokand ve Buhara Hanlıkları'nın kuruluşu, Özbek Devleti'nin kuruluş ve yıkılış süreçleri gibi Türk tarihi açısından önemli vakalar yer alır. Kazakistan, Kırgızistan, Çin, Doğu Türkistan, Tacikistan ve İran, destanın kapsadığı coğrafyalardır. Bu bakımdan *Bagış* destanının, Türk kimliği, bağımsızlık felsefesi, evren algısı ve savaş metafiziği konuları hakkında veriler içerdiği ifade edilebilir.

Bagış'ın gençlik yılları ile başlayan ve ölümü ile sona eren destanda, onun toplumsal yararlılık bilincinden kaynaklanan gücü (özgüveni), arkadaşlarını savaşma konusunda güdüleyen mistik ve ontik bir boyut taşır. Özellikle *Bagış*'ın manevi şahsının tesiri, kendisinin fiziksel olarak bulunmadığı savaş meydanlarında, askerî üstünlük psikolojisi ile örgütlenme konusunda arkadaşlarını/askerlerini güdüler. Bu çerçevede, *Bagış* destanında savaşçı askerlerin, onun varlığını ve ruhunu kutsal kabul ederek metafizik gücünden faydalanmak amacıyla *Bagış* diyerek bağırması ve ondan manevi bir güç/destek beklmeleri söz konusudur. *Manas* destanında Manas'ın ölümünden sonra savaşlarda üç kez *Manas!* diyerek bağırılması ve Manas'ın ruhundan yardım istenmesi (Yayın 2008, 363-365) ile benzerlik arz eden bu durum, Baytur ile savaşmaya giden Cediger askerlerinin *Bagış* diye ün salarak cesaret toplamalarında görülür:

*Mılınçandar aldında
Bagıştap uraan çakırıp,
Cabıla koyup kirışti.
(Akyüz 2013: 145)*

*Tüfekçiler önünde,
Bagış deyip "uraan" atıp,
Hepsi bağrıışmaya başladılar.*

Kahramanın metafizik gücünün ontik boyutu, destanda ata ruhlar ile de ilişkilendirilir. Şaman inancındaki ölen şamanın ruhunun başka nesne veya insana geçmesini hatırlatan bu duruma göre Bağış, savaşa gitmeden önce ata ruhlardan yardım ister ve böylelikle hem kendini hem halkını kutsar. Nitekim Bağış'ın daha ilk savaşında eşi Gülayım'ın onu uğurlarken

*Namus kılıp cönödün
Calgız özün Kalmakka.
Kalk bilüntkön cooño,
Kaarıñdı tögüp barmakka.
Kaarıñ aşsın Kalmaktan
Kalkıñ üçün namus kıl,
Kayrattanıp arbaktan.
(Akyüz 2013: 31)*

*Namus sayıp yola çıktın,
Tek başına Kalmuk'a.
Halkı perişan eden düşmanına,
Öfkesini kusuvermeye
Hiddetin Kalmuk'tan taşsın,
Halkının şerefini kurtar,
Gayret alıp ata ruhlardan.*

ifadelerinde görüldüğü üzere, ona ata ruhlardan gayret almasını öğütlemesi, bu vesile ile kendine inancı artacak olan kahramanın, savaşta daha cesur ve kuvvetli olarak çarpışacağına ve düşmanı yeneceğine olan inancından kaynaklanır.

Epik geleneğe göre, düşman safında olsalar dahi destanda yer alan kişiler yiğit, yenilmez, olağanüstü fizik ve psikolojik yapılarıyla ön plana çıkan kahramanlardır. Bir başka ifadeyle sadece Türk destan kahramanları değil düşman tarafındakiler de aynı fizik ve ruh yapısıyla anlatıda yer alırlar (Çobanoğlu 2007, 99-104). Bu bağlamda ata ruhlardan yardım isteme durumu, destanda düşman vasfı ile yer alan kişilerde de görülebilir. Zira Bağış'ın savaştığı düşman Mançu askeri,

*Başına ükü sayınan,
Koyunda butka sıyınan,
Dalıga kalkan camınan,
Beline çıncır tagınan.
(Akyüz 2013: 57)*

*Başına "ükü" takınan,
Koynundaki puta ibadet eden,
Omzuna kalkan koyan,
Beline zincir takınan.*

dizelerinde görüldüğü üzere koyunda bir put taşır ve onun kendisine savaşta yardım edeceğine inanır. Kahraman, varlığını ve evrenle ilişkisini savaş üzerinden kurar; var olmasının sebebini savaşta başarılı olmasına bağlar ve savaşmadığı zaman yaşamasının bir anlamı olmadığını düşünür. Savaş metafiziğinin bu bakımdan kahramanın hayatına yön vermesi söz konusudur. Nitekim Bağış'ın, savaş meydanında ölemediği için üzüldüğü ve yatağında ölmeyi kabullenemediği görülür:

*Al oyuma cetpedim,
Enebedim, bilbedim.
Ança-munça baş ooru,
Cetelep meni keterin!
Balta tiybey, ok tiybey,
Nayza kirbey kişi ölüş,
Kişi ölsö da men ölüş.*

*O amacıma yetişemedim,
Boş verdim, bilemedim.
Öyle-böyle baş ağrısı,
Yakalayıp beni götürür!
Balta değmeden, ok değmeden,
Mızrak saplanmadan bir ölüm,
Biri ölse bu, benim ölümüm.*

*Kıyın kep dep cürgömün.
Kırgen nayza uçu çok,
Kesken kılıç mizi çok,
Uñguluu balta sırtı çok,
Ce çokuga tiygen çokmor çok,
Ce oçoğor oğu tiygen çok,
Oşondoy bolup Bağıştan,
Kalmaçkı boldu düynö bok!
Tuulgan kişi ölüçü,
Ölsöm Bağış kerek çok.
(Akyüz 2013: 209)*

*Acı söz söyleyip dururum.
Giren mızrağın ucu yok,
Kesen kılıcın izi yok,
Baltanın tersi düzü yok,
Ne tepeye degen topuz,
Ne de "oçoğor" oku var,
Böylece olup Bağış'tan
Dünya boka bulandı (Kalmuk gibi)!
Doğan kişi ölecek,
Ölsem Bağış gerekli değil.*

Destanda söz konusu metafizik perspektifin bir başka görünüşü ise *cihan hâkimiyeti ülküsüdür*. Bağış'ın şahsında temsil edilen bu ülkü, Türklerdeki vatan, millet ve din duygularını içeren Türklerin dünya milletleri üzerinde hâkimiyet kurma düşüncesini yansıtan bir niteliği haizdir (Turan 1998: 101-119) ve en bilinen şekli ile *Ötüken felsefesini* ifade eden *kutsal vatan* düşüncesi ile açıklanabilir. Nitekim Bağış'ın ölmek üzere iken oğlu Toltoy'a fethetmesi gereken yerleri sıraladığı

*Kurbaldaşım Bayteke,
Uulum Toltoy, kulak sal,
Kereez kehim uğup al.
Kün çığıştı cerdegen,
Küllü Kitay el degen.
Cer bolup cer caralıp,
Suu bolup suu caralıp,
Adam uulu taralıp,
Ar kayda barıp şaar salıp,
Alduuragı kürküröp,
Alsızdarı bücüröp,
Adam uulu bolgonu,
Dalayga çıktım, körbödüm,
Beycindi kişi albadı,
Kitayga koşuun barbadı.
(Akyüz 2013: 209)*

*Dostum Bayteke,
Oğlum Toltoy, kulak verin,
Vasiyetimi dinleyiverin.
Gün doğuşu tarafından,
Küllü Kitay ili denen,
Yerler var yaratılmış,
Suyu var yaratılmış,
İnsanoğlu yayılıp,
Her tarafa gidip şehir kurup,
Kuvvetlileri güçlendirip,
Güçsüzlerin belini bükiüp,
Âdemoğlu olanı,
Kaç yaşına çıktım, görmedim,
Beycin'i kimse almadı,
Kitay'a ordu göndermedi.*

ifadelerde de görüldüğü üzere özellikle Beycin, o ana kadar kimsenin şehir kurmadığı, yerleşmediği bir yer ve fethedilmesi gereken bir hedef olarak gösterilir. Destandaki şehir tanımlamasının ise Türklerdeki devlet mefhumuna karşılık geldiği ifade edilebilir.

Destanda Bağış, Kalmuklar ile savaşında düşmanı püskürttükten sonra fethettiği toprakları, ivedilikle imar faaliyetlerine girişir ve halkının refahı için yeni bir şehir inşa eder:

*Cetisuunun kuyuşka,
Zalkaygan oyduñ buluñga,
Şaarga ılayık eken - dep,*

*Yedisu'nun kuytusuna,
Zalkaygan vadisinin köşesine,
Şehir olmaya layıkmiş deyip,*

*Şaar saldı uşuga.
Otuz miñ üylüü batkıday,
Oynop, küliüp catkıday.
Şaar büttü üç cılda,
Namıs kılıp er Barış,
Elden çıgım alarga.
Uruşarga coo tappay,
Uzak sapar kılarga.
(Akyüz 2013, 43)*

*Şehir kurdu oraya.
Otuz bin haneyi alacak kadar,
Sanki güle oynaya,
Şehir bitti üç yılda.
Utanıp yiğit Bağış,
Halktan vergi almaya,
Dövüşmeye düşman bulamıyor
Uzak seferlere çıkmaya.*

Destanda kahramanın savaşma sebeplerinden biri de ülkesine ganimet getirmek ve halkının bolluk içerisinde yaşamasını sağlamaktır. Bu millî amaç doğrultusunda Bağış da, şehir inşa edildikten sonra halkından vergi almayı uygun bulmaz ve seferlere çıkıp ganimet kazanmak için savaşıacak düşman arayışına girer.

Bagış Destanında Silahların Sembolizmi

Mitler başta olmak üzere sözlü ürünlerde sembolik bir dil kullanılması söz konusudur. Kozmik dünyada varlık ve yokluk arasında cereyan eden her olguyu içeren mitler, vermek istediği birçok mesajı semboller vasıtası ile iletir. Joseph Campbell (1999: 290), geleneksel dünyada kullanılan simgeleri, insanın kaderi, umudu, inancı ve karanlık gizeminin anlamlı metaforları olarak tanımlar. Eric Fromm'un (2003: 15-22) da çeşitli efsane ve masallardaki nesne ve olguları semboller vasıtası ile cinsiyetçi bir yaklaşımla açıkladığı bilinir.

Sözlü ürünlerden destanlarda yer alan en belirgin sembollerden biri de silahtır. Silah, epik devirde özgürlük ve bağımsızlık için verilen savaşların, hayatta ve hür kalma mücadelesinin, kutsal savaş vb. ülkülerin ifadesi ve bu bağlamda hükümdarlık, güç, bağımsızlık ve kahramanlık gibi kavramların sembolü hâline gelir. *Bagış* destanında da Bağış'ın etrafında, onun kahramanlık ülküsüne uygun gelişen bütün savaşlarda Türk destanlarındakine benzer savaş silahları yer alır. Bağış'ın kullandığı silahlardan ok-yay, mızrak, kılıç ve tüfek, savaş metafiziği ve işaret ettikleri semboller bağlamında dikkati çeker.

Ok-Yay

Savaş aletleri içerisinde en çok zikredilenlerden ok-yay, savaşın zafere giden yolunda önemli işlevler görmesinin yanı sıra taşıdığı metafizik anlam ile öne çıkar. Türk tasavvurunda özellikle ok-yayın, Tanrı tarafından Türklere adaleti korumaları, düzenin bekçiliğini yapmaları için verildiği (Bayat 2006: 87), yayın gökyüzünü, daha geniş anlamı ile de evrene hâkimiyeti; okun ise hareketi, çokluğu ve elçiliği temsil ettiği kabul edilir (Yayın 2012: 59).

Tük mitolojisinde ok-yay, Şamanizm ile yakından ilişkilidir. Şamanların davullarına ok-yay çizmeleri ve kötü ruhlarla savaşmak için gömleklerine dokuz sembolik ok ile bir sembolik yay asmaları, birçok anlatıda yer alır. Bunun yanı sıra göğe ok atmak da, Tanrı'yı selamlamak, onun hâkimiyetini kabul etmek gibi anlamları içerir (Bayat 2006: 91) ve Türk destanlarında mitolojik bir pratik olarak yer alır. Nitekim şimşek ya da gök gürültüsüne karşı *göğe ok atmak* (Ögel 1993: 142) insan ile Gök Tanrı arasında elçiliği çağırıştırır. Bazı hallerde ise söz konusu nesnelere, olumsuzluğun sembolü de olabilir. Zira *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan, *Nemrud göğe oğ atdı / Karnı yaruğ balığı karşı tutduñ* (Ergin 2008: 204) ifadelerinde de görüldüğü üzere *göğe ok atmak*, Nemrut ile anılarak kötü etkileşimlerin sembolü olarak kullanılır.

Ok-yayın en önemli yer tuttuğu destanlardan biri de *Oğuz Kağan*'dır. Oğuz rüyasında oğullarının bir altın yay ve üç gümüş ok bulduğunu görür. Oğuz, avlanma esnasında bu oklar ve yayı bulan oğulları arasında ülke yönetimini paylaşır:

Kün Ay, Yulduz köp kikler köp kuşlar avlagullarından song yolda bir altın yanı çaptılar aldı(lar) atası(ga) berdiler... Kök, Tag, Tengiz köp kikler, köp kuşlar avlagullarından song jolda üç kümüş ok(nı) çaptılar aldılar atasıga berdiler (Bayat 2006: 269-270).

Destanda yay hakanlık, ok da elçilik sembolü olarak kullanılır (Ögel 2001: 465). Bu oklar ve yayın Attilâ'nın kılıcı gibi Tanrı tarafından gönderilen *kutsal silahlar* olduğuna inanılır. Ayrıca ok, boy anlamı da taşır ve bu bağlamda *Dokuz Oğuz*, dokuz boyu ifade eder. Araştırmacılara göre Oğuz terimindeki z eki ise *ok* kelimesini çoğul yapmak için kullanılır (Atsız 2011: 23).

Bagış destanında da ok-yay, en çok kullanılan silahlardan olup *Bagış* ve diğer savaşçılar, savaşa gitmeden önce mutlaka ok-yayını hazır ederler:

*Beş kabat temir ton kıyip,
Beline saadak ok ilip,
(Akyüz 2013: 69)*

[...]

*Kem-kerçi çok kamındı.
Töölörgö cüktöp ok aldı
Ok-darısın mol aldı.
(Akyüz 2013: 117)*

[...]

*Tündö kelip bul cerge
Kıykırık salıp, ok atıp
(Akyüz 2013: 128)*

[...]

*Beş kat demir zırh giyiniş
Beline okluk, ok takıp,*

*Eksiksiz hazırlandı.
Develere yükleyip ok aldı,
Oku-barutu çok aldı*

*Geceleyn gelip bu yere
Korku salıp ok atıp*

Mılıkka salıp ok çındap
(Akyüz 2013: 144)

[...]

Carıldatıp ot çıgıp
Tarsıldatıp ok atıp,
Capırıp barıp tiyişti
(Akyüz 2013: 145)

Tüfeğe koyup ok hazırlayıp,

Parıldatıp ateş yakıp
Yankılatıp ok atıp,
Deviriverip tutuştular

Düşman saflarından öldürücü darbenin gelebilme ihtimali de en çok ok üzerinden yansıtılır. Önlem olarak Bağış ve diğer savaşçılar, ok geçirmez bir zırh giyerek savaşa giderler. Destanda bu durum,

Ok ötpös olupok anda bar,
[...]

Ok ötpös olupok, ton kamdap,
Ok-darısın mol kamdap,
(Akyüz 2013: 30, 130)

Ok işlemez zırh var onda,

Ok işlemez kaftan, giysi hazırlayıp,
Savaş silahlarını bol hazırlayıp,

şeklinde anlatının birkaç yerinde Bağış'ın ve düşmanlarının savaşa nasıl hazırlandığını ifade etmek için kullanılır.

Mızrak

Kesici silahlar içerisinde savaşçının yanından ayırmadığı bir silah olarak mızrak, sivri ucu dolayısıyla gökten gelen ışınlara ve hükümlerle ilişki kurarak işaret eder. Profan fizikte dahi bilinen uçların gücü, mızrağın sivri ucu ile sembolize edilir (Guénon 2003: 64).

Dünya mitolojilerinin çoğunda olduğu gibi Yunan mitolojisinde de mızrak, savaşı temsil eder. Poseidon'un üç başlı mızrağının *Tanrı silahı* olarak adlandırılması (Can 1970: 132) ve dağa saplanması dolayısı ile dağ sembolizminin barındırdığı güç ve temsil ettiği yüceliğe mızrağın ortak olması söz konusudur. Ayrıca sivri ucu ile (güneş) ışın(ı) yaydığı düşüncesi, mızrağı, güneş sembolizmine yaklaştırır. Güneş ise aynı anda hayat verici-öldürücü ve üretici-yok edici olmak üzere her iki karşıt kutsal gücü temsil eder (Guénon 2003: 70).

Türk mitolojisinde yaratıcı-yaşatıcı bir kült olarak görülen demir de, mızrağın hammadde olması bakımından ona ilahi bir boyut katar. Nitekim *Oğuz Kağan* destanında, Oğuz, avlanmak için hazırlandığında yanına mızrak alır ve Kıat'ı öldürür. Oğuz, bu zaferini mızrağının demir olmasına bağlar:

Oğuz Kagan bir eriz agaz kişi erdi. Bu Kıatnı avlam(a)k tiledi.
Künlerde bir kün avga çıktı. Jıda birle ya ok birle takı kılıç birle
kalkan birle atladi. Kıat kelib başı birle Oğuz kalkanın urdı. Oğuz

jıda birle Kiatning başın urdı, anı öltürdi... Jıdam öltürdi temür bolsa Kiatnı...(Bayat 2006: 261)

Manas destanında da, *Manas*'ın mızrağı ayrıntılı bir şekilde anlatılır ve mızrağın ucundaki demir, övülür:

*Karagaydın carmasın,
Çegedektin kıymasın,
Ungkuzu bolot uçu kurç,
Uçuna salğan kara kurç,
Temirden kılğan üyböndü,
(Yıldız 1995: 867)*

*Karagayın yarması,
Çegedeğin kyması,
Unggusu polat, ucu kurç,
Ucuna koyduğu kara kurç,
Demirden yapılış üybünü*

Bagış destanında ise savaşlarda kesici silahlar içerisinde mutlaka bulundurulmuş mızrağın gövdesinin, köknar ya da kavak ağacından yapıldığı, ucunun ise çelik olduğu belirtilir:

*Öñörgön nayza karagay,
(Akyüz 2013: 35)*

[...]

*Karagay nayza karmanıp,
(Akyüz 2013: 56)*

[...]

*Çetinden kılğan nayzanı,
Çenep kolgo karmadı.
Kesken terek keptengen,
(Akyüz 2013: 72)*

[...]

*Kak karagay nayzalar,
(Akyüz 2013: 147)*

[...]

*Bolot nayza caraktar,
(Akyüz 2013: 148)*

Önüdeki mızrak köknar ağacı,

Köknardan mızrak alıp,

*Ucundan tuttuğu mızrağı
Uzanıp eline aldı.*

Kestiği kavaktan yaptığı,

Has köknardan mızraklar,

Çelikten mızrak silahları,

Ayrıca mızrak, tüfekli ve yaylı bir silah olarak da destanda yer alır ve bu durum, aşağıdaki şekilde aktarılır:

*Tüpöktüü nayza alışıp,
Türtüşüp bular barışıp*

[...]

*Solkuldak nayza öñörgön,
(Akyüz 2013: 97, 181)*

*Tüfekli mızrak alışıp,
Birbirlerine saldırıp.*

Yaylı mızrak takınan,

Bagış'ın savaş sırasında mızrağı, kılıçtan daha üstün görmesi ve mızrağın gücüne güvenmesi de dikkati çeker. Nitekim düşmanı *Bagış*'a kılıç ile saldırdığında, elindeki mızrağa bakarak *mızrağın kılıçtan daha güçlü bir silah olduğunu* düşünen *Bagış*'ın kendine inancı artar ve:

*Kılıçın kapır şiltedi,
Kılıçın körgön kim-kimder,
Kara candan tüñüldü.
«Kıyamı emi keldi - dep,*

*Kafir kılıcını salladı,
Kılıcını gören herkes,
Canından ümidi kesti.
“İşte sonun geldi deyip,*

*Kayran Bağış süyündü.
Nayzadan kılıç kıska - dep,
Kaza cetti itke-dep,
Özünö berip kayrattı,-
Cazbay Bağış tikte» - dep.
Kara tüpök nayzanı,
Kayran Bağış ırgadı
(Akyüz 2013: 43)*

*Sevgili Bağış sevindi.
Mızraktan kılıç kısa deyip,
Gaza farz oldu ite deyip,
Kendine gayret verip,
Korkmaz Bağış dimdik” deyip,
Cins tüfeğine, mızrağına,
Sevgili Bağış davrandı.*

dizelerinde de açıklandığı üzere rakibini mızrağı ile öldürür.

Destan kahramanının sıradan, herhangi bir silahı kullanması düşünülemez. Onun kullandığı silah, özel yapılmış, sağlam ve düşmanı mutlaka alt edecek nitelikleri taşımalıdır. Kahramanın silahı, ona yakışır şekilde büyük ve sahibine cesaret, düşmana korku salacak nitelikte olmalıdır. Bu bağlamda Bağış’ın kullandığı mızrakların, destanda sağlamlığı ve görkemi ile dikkati çekmesi söz konusudur:

*Kara tüpök nayza aldı,
(Akyüz 2013: 31)
[...]*

*Kayran Bağış kulattı,
Kanın tögüp kuurattı,
Nayza menen bir urup.
(Akyüz 2013: 37)
[...]*

*Bagış degen çığıptır.
Baatırlığı çın eken,
Caandan aşkan tñ eken.
Başka balta karmatpay,
Maş eken nayza sayışka.
(Akyüz 2013: 45)
[...]*

*Kayra-kayra kakkılap,
Kagılğan nayza ündörü,
Kulak meeni tundurat.
Nayzanın küüsü kür etip,
Too köçköndöy ugulat.
Celmoguzday baatırlar,
Kötörüüp nayza şiltese,
Eki kişi sapırgan,
Kırmançalık çad çıgat.
(Akyüz 2013: 71)*

Cins tüfek, mızrak aldı.

*Değerli Bağış yere devirdi,
Kanını döküp öldürdü,
Mızrak ile bir vuruşta.*

*Değerli Bağış yere devirdi,
Kanını döküp öldürdü,
Mızrak ile bir vuruşta.
Başka savaş baltası kullanmaz,
Usta imiş mızrakla savaşmada.*

*Tekrar tekrar ses çıkarıp,
Çarpışan mızrakların güriültüsü,
Kulakları uyuşturup sağırlaştırıyor.
Mızrağın sesi cart edip,
Dağ göçmüş gibi duyuluyor,
“Celmoguz” gibi yiğitler,
Kaldırıp mızrak saplasa,
İki kişi savuran,
Harman yeri gibi toz çıkıyor.*

Kılıç

Kılıç, keskinliğin simgesi olarak savaş meydanlarından güzel sanatlara kadar savaşçıdan ayrı düşünülemeyen bir silahtır. Kılıca verilen önem, onun kabinin da özenle işlenmesini gerektirir. Bu bakımdan kını genelde ahşaptan yapıp üzeri deri ya da çeşitli metallerle süslenir (Tez 2010: 171).

Savaşçı da, kılıcının savaşta kendisine üstünlük kazandıracağına inanır, ona özel anlamlar, değerler yükler ve “*kılıcına içinde gizli bir ruh taşıyan soylu bir silah gözüyle bakar, bu doğrultuda askerî bir disiplin içinde davranır.*” (Tez 2010: 172). Savaş sembolizminde, kılıca göksel anlamlar yüklenir ve Tanrı silahı olarak gökten indirildiğine inanılır. Göksel olması bakımından kılıç, şimşek/yıldırım ile özdeşleştirilir (Yayın 2012: 59) ve kılıcın alev saçmasının da buradan kaynaklandığı düşünülür (Guénon 2003: 50-60).

Türk kültüründe kılıç, hakanların şahsında temsil edilen töre ve adaleti destekleyen en önemli savaş araçlarından biridir. Ziya Gökalp’a (1974: 59) göre kılıç, Türklerin cihan hâkimiyetini sembolize eden, erkek cinsiyetli bir araçtır. Bu bağlamda Bahaeddin Ögel (1993: 322-323) de kılıcı hakanlığın sembolü olarak tanımlar.

Köroğlu destanında kılıç, oldukça geniş ve önemli bir yer tutar. Buna göre Ruşen bir gün çölde parlak bir taş bulur. Daha önce benzerini görmediği bu taşı anlamlandıramaz ve atası Alı’ya getirir. Alı Kişi, taşın elinde eridiğini görünce onu, kılıç ustasına götürüp kılıç yaptırmasını ister. Usta, taşı eline aldığı anda bu taşın, yıldırım taşı elmas olduğunu anlar; çeşitli hileler ile elmastan yaptığı bu kılıcı Ruşen’e vermek istemez. Bir şekilde ustadan kılıcı alan Ruşen’e atası: “-*Oğlum, bu kılıç elmas olup yıldırım taşından yapılmıştır. Neye vursan peynir gibi kesip dönecek...*” (Ekici 2004: 352) diyerek onun bu silahın yardımıyla savaştan zaferle döneneğine olan inancını, dile getirir. Bu bağlamda kılıç, yıldırım sembolü ile özdeşleştirilir.

Kılıcın göğü sembolize etmesi ve Tanrı tarafından gökten indirilmiş olması, gökteki hâkimiyetin yeryüzüne aktarılmasının ifadesidir. Nitekim Atillâ’nın çobanlarından biri yere saplanmış bir kılıcı bulup Atillâ’ya getirdiğinde, Atillâ’nın *kaderin kendisine güldüğünü ve yeryüzünün hâkimi ve efendisi olacağını* anlaması (Ögel 2001: 464) mukaddes kılıç üzerinden *cihan hâkimiyeti düşüncesini* işaret eder.

Kılıç, yer ve gök gibi zıtlıkların birbirine dönüştüğü ve bu bakımdan dengenin sağlandığı düzeni ve sözüün gücünü ifade eder (Guénon 2003, 54). Bu bakımdan kılıcın yapılışına büyük bir özen gösterilerek kutsallığı perçinlenir. Türk destanlarında kılıcın yapımı ve savaşa hazırlanması gibi durumların uzunca anlatılması da bu durumdan ileri gelir. Nitekim *Manas* destanında Manas’ın, kılıcının nasıl özenle yapıldığı ve Manas’ın onu savaş meydanlarında, bu emeğe saygı olarak usta bir biçimde kullanması gerektiği aşağıdaki ifadelerle detaylı olarak anlatılır:

*Kıldım ele kılıştı, tentek,
Soktum ele soottı, tentek.*

*Yaptımdı kılıcı, tentek
Döktümdü soottu, tentek.*

*Kılıştın cayın aytayın, tentek,
Kılıuunu çıdabay, tentek,
Caman canum kıynaldı, tentek,
Ögösünö çıdabay, tentek,
Soguuna çıdabay, tentek,
Som balkalar, çoyuldu, tentek,
Basuuna çıdaba, tentek,
Baldarım barı cadadı, tentek,
Mizi sarı bolsun dep,
Mizin uuga sugardım, tentek,
Özüngdü karap şiltebe, tentek,
(Yıldız 1995, 725)*

*Kılıcın durumunu söyleyeyim, tentek
Yapılışına dayanamayıp, tentek,
Yaman canum azap çekti, tentek,
Eyesine dayanamayıp, tentek,
Elli eyem yitti, tentek,
Dökümüne dayanamayıp, tentek,
Som balkalar yitti, tentek,
Basuusuna dayanamayıp, tentek
Balamın hepsi dermansız kaldı, tentek
Mizi sarı olsun diye
Mizini avuyla sıvadım, tentek,*

Bagış destanında da savaş meydanlarında en çok kullanılan silahlarından biri *Bagış*'ın kılıcıdır. Bu kılıç, destanda *efsanevî* olarak tanımlanır:

*Añgege asıngan,
Kılıçı bar kınında
(Akyüz 2013: 31)*

*Takındığı efsanevî,
Kılıcı var kınında*

Bagış destanında kahramanın kılıcı, sahibinin kılıç kullanmadaki ustalığını da göstermesi bağlamında yiğitliğini tamamlayıcı bir özellik ile yer alır. Bu durum, *Bagış*'ın ifadeleriyle *yedi ay kılıç sallasa yorulmaya-cağı* şeklinde belirtilir:

*Ceti ay çapsam kılıçtı,
Celdep küyöt bileğim,
Talıkpas Bagış men mına!
(Akyüz 2013: 63)*

*Yedi ay sallasam kılıcı,
Yel gibi uçar bileğim,
Yorulmam ben Bagış bunlarla*

Bagış'ın savaş hazırlığı yaptığı sırada kılıcını hazırlayışı ise destanın birçok yerinde geçer, bunlardan biri aşağıdaki şekildedir:

*Baatır Bagış aldırın,
Er Köntöygö baruuga,
Canı tınbay kamdandı.
Nayza, kılıç, çoyun baş,
Coogo iştetçü cararı,
(Akyüz 2013: 104)*

*Yiğit Bagış ilk önce,
Yiğit Köntöy'e gitmeye,
Hazırlandı, içi rahat etmeyip.
Mızrak, kılıç, güz,
Düşmana doğrulacak silahı,*

Kılıcın sağlamlığı ise destanda kahramanın fizik gücü yanı sıra hükümlerliğini ve hâkimiyetini de ifade eden bir özellik gösterir:

*Bilip turat er Bagış,
[...]
Al añgıça artunan,
Bolot kılıç künğrap,
Bolumduu erler zıñğrap.
(Akyüz 2013 145-146)*

*Biliveriyor yiğit Bagış,
Onlar giderken arkadan,
Çelik kılıç eğrilip,
Yiğitler yeri titretip.*

Destanda Bağış'ın savaştığı düşmanı Koroldoy da görkemli bir kılıca sahiptir ve onu ustaca kullanır. Koroldoy'un kılıcı o kadar korkutucudur ki, bu kılıcı gören herkes canından ümidi keser:

*Calañ kılıç kolgo alıp,
Cayıldandı tügöngür,
Caş Bağıştı çapkanı.
Kılıçın kapır şiltedi,
Kılıçın körgön kim-kimder,
Kara candan tümüldü.
(Akyüz 2013: 43)*

*Yalın kılıç alıp eline,
Hırslandı kahrolası,
Genç Bağış'a saldırmak için,
Kâfir kılıcını salladı,
Kılıcını gören herkes,
Canından ümidi kesti.*

Tüfek

Sözlü anlatılardaki sembollerden biri olagelen tüfeğin halk inancında kötü ruhları kovma özelliği vardır ve Albastı'nın tüfek sesinden kaçtığına inanılır (Kalafat 1999: 24). Geleneksel hayatta ise tüfek, evlerin olmazsa olmazıdır ve kutsal bir nesne muamelesi görerek duvarda asılı bulunur.

Savaşın teknolojikleşerek kahramanlık ülküsü/duygusu zemininden uzaklaşması olarak da yorumlanan ve eskilerin *delikli demir* de dedikleri tüfek, ateşli silahlar sınıfına girer. Barutun patlayıcı etkisinin keşfinden sonra savaş meydanlarındaki dengeyi de değiştiren bu durum, tüfek üzerinden belirginlik kazanır. Gelenekseli bozan bu değişim, otoriteye başkaldıran Köroğlu tarafından da eleştirilir. Nitekim destanda Köroğlu'nun *tüfek icat oldu mertlik bozuldu* diyerek savaş meydanlarından çekilmesi ve arkadaşlarına da dağılmalarını söyleyip sırta kadem basarak *kırklara* karışmasının (Boratav 1988: 210-212) nedeni budur:

*Düşman geldi tabur tabur dizildi
Alnımıza kara yazı yazıldı
Tüfek icat oldu mertlik bozuldu
Eğri kılıç kında paslanmalıdır (Artun 2005: 249).*

Tüfek, diğer savaş silahları ile birlikte Türk destanlarında kahramanın zaferine yardımcı olur. Nitekim *Kurmanbek* destanında, Kurmanbek'in Kalmuklara karşı tüfek kullanması ve düşmanını böylelikle yenmesi söz konusudur:

*Kılıçın suurup kınınan,
Tüpektüü nayza bulgalap,
Tik kaçırıp cönödü.
(Köse 2005: 239)*

*Kılıcını kınından çekerek,
Tüfekli süngü kullanarak,
Doğruca yönelip saldırdı.*

Tüfek, avcılık ve atıcılığın işlendiği *Kococaş* destanında nispeten daha belirgindir ve babadan oğula kalan bir miras olarak yer alır. Zira Kococaş, Zulayka ile evleneceği sırada kayınpederi Karakoco ona altı delikli

Ak Barañ tüfeğini hediye eder ve kahramanlıklarını ve atıcılıktaki ustalığını göstermesini ister (Köse 2002: 230).

Bagış için de tüfeğinin ayrı bir önem taşıdığı görülür. Destanda *Akcal* adı ile anılan Bagış'ın tüfeği, atı ile aynı adı taşır. Destanlarda atların ne denli önemli yer tuttuğu düşünülürse tüfeğin de bu öneme matuf olduğu görülebilir:

*Satıp algan barañdan
Akcal degen multık bar.*

[...]

*Bagıştın atı Akcaldı,
(Akyüz 2013: 131, 176)*

[...]

*Satıp aldığı “barañ” dan,
“Akcal” denen tüfeği var.*

Bagış'ın atı Akcal'ı,

Bagış'ın *Akcal* tüfeği, cins bir silahtır ve özellikle savaştan önce düşmanı korkutmak ve askerlerine talimat vermeden önce dikkati toplamak için onu kullandığı görülür:

*Kara tüpök nayza aldı,
(Akyüz 2013: 31)*

[...]

*Küülörü kulak tundurup,
Tüpöktüü nayza alışıp,
Türtüşüp bular barışıp.
(Akyüz 2013: 97)*

Cins tüfek, mızrak aldı,

*Uğuldaması kulağı sağır edip,
Tüfekli mızrak alışıp,
Birbirlerine saldırap.*

Eline Bagış munu aytkan:

*«Multık atıp, tars koyup,
Doolbastı kars koyup,
Aç kıykırık, kuu süröön,
Sala bargın» -dep aytkan.
Aç kıykırık çıkkanda,
Mılıktın ünün ukkanda,
(Akyüz 2013: 125)*

[...]

*Emi Kalmak kelet - dep,
Mılıktarın belendep,
Meltirep karap kalıştı.
Adırañdap Kalmaktar,
Añgıçaktı barıştı.*

[...]

*Tuu belge cakın kelgende.
Cediger attı cabıla.
Mılıktın ünü tarsıldap,
Miltenin baarı caltıldap.
(Akyüz 2013: 103)*

Bagış halkına şöyle söyler:

*“Tüfek atıp, patlatıp,
Davulu gümletiverip,
Keskin bir ses, bir yedek at,
Koyuverin” diye söylemiş
Keskin bir ses çıktığında,
Tüfeğin sesi duyulduğunda,*

*Kalmuklar şimdi gelir deyip,
Tüfeklerini hazırlayıp,
Gözetleyip durdular.
Yiğitlik taslayıp Kalmuklar,
Tam o anda geldiler.*

*Tepedeki geçide yakınlaşınca,
Tüm Cedigerliler tüfeklerine davrandı.
Tüfeğin sesi yankılanıp,
Fitilin hepsi ateşlenip.*

Destanda tüfeğin, anlatının kahramanına uygun olarak gücü temsil etmesi söz konusudur. Nitekim Bagış'ın tüfeğinin, düşmanı ürkütmesinin yanı sıra çıkardığı ses ile yeri sarsıp dağı parçaladığı da görülür:

*Mılıktan tütün tumandap,
Kozgolup cerler toktoboy,
Carılğan toodon taş kulap.
Suu akkan ceri korum taş,
Küülönüp suular orguştap.
Tütin menen topurak,
Köktü karay sozulat.
(Akyüz 2013: 130)*

*Tüfekten dumanlar çıkıp,
Yer sallanıp titreyip,
Parçalanın dağdan taş yuvarlanıp.
Su akan yeri moloz taş,
Gürüldeyip sular fişkırıp.
Duman ile toprak,
Göğe doğru uzuyor.*

Sonuç

Yıkıcı ve yapıcı düalist etkileri olan savaş, Türk destanlarında taşıdığı metafizik anlam ile destan kahramanın ve halkının kaderini tayin eder. Zira savaş, toplumsal belleğin semboller ve ritüeller aracılığıyla epistemolojik düzlemde sözlü kültürden yazılı kültüre aktarılması sürecinde en belirgin izlektir. *Bagış* destanında da kahraman, savaşmayı çoğunlukla barış sağlamak ve halkına huzur getirmek bazen de topraklarını genişletmek için en etkin ve biricik yol olarak görür. Bütüncül bir bakış açısı ile *Bagış*'ın ve askerlerinin *savaş* metaforunu ilahi/kutsal kabul ettikleri ve hayatta kalmak ile savaşmayı aşkın bir düşünce olarak özdeşleştirdikleri ifade edilebilir.

Destanda *Bagış* ile idealize edilen kahramanlık ülküsü; ontik bir anlam kazanır ve askerleri, savaş sırasında vatanseverlik, yiğitlik, yüreklilik vb. duygular ile donatır. Metafizik savaş kavramı, Şamanizm ve İslamiyet'in kutsal verileri etrafında örülür. *Bagış*'ın kahramanlığı, *cihan hâkimiyeti mefkûresine* dayanır ve mekânın düzenini bozmaktan ziyade özellikle *Bagış*'ın ve *Bay*'ın ifadelerinde görüldüğü üzere mekânın imar edilerek vatana/yurda dönüştürülmesini hedefler.

Savaşlarda kullanılan silahlar, *Bagış*'ın gücü ve yenilmezliğinin yanı sıra, bütün Türk destanlarında görülen hakanlık ve hükümlerlik gibi statüleri; kahramanlık ve vatanseverlik gibi yüksek idealleri de ifade eder. Söz konusu silahlar, destanda sıradan bireyi bir kahramana dönüştürür ve savaş alanında ona getirdiği zafer ile birlikte mistik güçleri de işaret eder. Bu bağlamda *Bagış* da, hem silahlarının niteliği ve görkemi hem de o silahları kullanmadaki başarısı ile karşısına çıkan düşmanları yener ve ülkesinin bağımsızlığı, halkının özgürlüğü için savaşmayı bir şeref bilir. Kullandığı her silahın sembolize ettiği kutsal değerler, *Bagış*'a ve tüm savaşçı askerlere cesaret, kararlılık ve onur kazandırır.

Destanda savaş silahlarının demir, bakır veya çelikten yapılmış olması ve sağlamlığı ise kahramana layık olma durumundan ileri gelir. Destan kahramanlarının yenilmezliğini ve kararlılığını ifade eden bu durumun kaynağı, Türk mitolojisindeki evren algısıdır. Zira bakır, demir ve çelik, epik kahramanın karakterini sembolize eden ve onun idealleri karşısındaki

kararlılığını yansıtan niteliği haizdir. Savaşta kullanılan silahların, epik kurallarla uyum gösterdiği ve destan mantığı içerisinde kahramanın şahsında anlatının ideolojisini sembollerle desteklediği belirtilebilir. Bu kavramsal çerçevede *Bagış* destanında savaşın ve savaş silahlarının, düşmana karşı verilen mücadeleyi aşan anlamıyla bireysel yararlılıkların ötesinde toplumsal/millî hedefleri gözeterek kahramanlık ve cihat ülkülerini besleyen ve tamamlayan unsurlar oldukları ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- AKYÜZ, Çiğdem (2013), *Bagış Destanı: İnceleme-Metin*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- ARTUN, Erman (2005), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- ATSIZ, Nihal (2011), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- AYDIN, Erhan (2012), *Orhon Yazıtları (Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor)*, Kömen Yay., Konya.
- BAYAT, Fuzuli (2006), *Oğuz Destan Dünyası*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili (1988), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yay. İstanbul.
- CAMPBELL, Joseph (1999), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.
- CAN, Şefik (1970), *Klasik Yunan Mitolojisi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2007), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Akçağ Yay., Ankara.
- EKİCİ, Metin (2004), *Türk Dünyasında Köroğlu*, Akçağ Yay., Ankara.
- ERGİN, Muharrem (2008), *Dede Korkut Kitabı-I (Giriş- Metin- Faksimile)*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- EVOLA, Julius (2003), “Savaş Metafiziği”, *Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar* (Çev. Atilla Ataman), İnsan Yay., İstanbul, s. 9-48.
- FROMM, Eric (2003), *Sahip Olmak Ya Da Olmak* (Çev. Aydın Arıtan), Arıtan Yay., İstanbul.
- GÖKALP, Ziya (1974), (Haz. Fikret Şahoğlu). *Türk Medeniyeti Tarihi 1, Cilt I (İslamiyet'ten Evvel Türk Medeniyeti)*, Türk Kültür Yay., İstanbul.
- GUÉNON, René (2003), (Çev. İsmail Taşpınar), “Sembolik Silahlar”, *Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar*, İnsan Yay., İstanbul, s. 51-77.

- KÖSE, Nerin (2002), *Kococaş Destanı*, Halk Edebiyatı Dizisi 9, Milli Folklor Yay., Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (2001), *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., İstanbul.
- _____ (1993), *Türk Mitolojisi 1. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yay.*, Ankara.
- TEZ, Zeki (2010), *Patlayıcı, Silah ve Savaş Tekniğinin Kültürel Tarihi*, Doruk Yay., İstanbul.
- TURAN, Osman (1998), *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*, Boğaziçi Yay., İstanbul.
- YAYIN, Nerin (2008), “Anayurttan Anadolu’ya “Cambı Atuu”dan “Kömbe Kapma”ya”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. C. XIV, Sayı 1. İzmir Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., s. 163-170.
- YILDIZ, Naciye (1995), *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.

TANZİMAT DÖNEMİ TİYATRO UYARLAMALARININ DİLDE SADELEŞME HAREKETİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Yrd. Doç. Dr. Sibel BULUT*

ÖZ: Latin şairlerden itibaren kullanılan uyarlama yöntemi, çeviri sürecinde dil ve kültür uyumsuzluklarıyla karşılaşılın her yerde, kaynak ve hedef metin arasındaki denkliği sağlamak için başvurulan bir çeviri yöntemidir. Batı dünyasının Aydınlanma Çağında milli dil ve edebiyatlarını inşa ederken başvurduğu uyarlama yöntemi, Tanzimat döneminden itibaren yerli yazın dizgesinde de rağbet görmüştür. Çalışmanın odaklandığı Batılılaşma hareketleriyle hız kazanan Tanzimat dönemi çeviri etkinliğinde, özellikle tiyatro çevirilerinde uyarlama yöntemine pek çok işlev yüklenerek sıklıkla başvurulmuştur. Bu dönemde uyarlama yöntemiyle hem yerli yazın dizgesinde eksik bir edebî tür olan Batılı tiyatronun girişi ve yerleşmesi kolaylaşmış hem de Batılı tiyatro tekniğine yabancı olan yazarlarımızın uyarlamadan kalem tecrübesi olarak faydalanıp acemiliklerini gidermeleri sağlanmıştır. Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey ve Teodor Kasap gibi dönemin tiyatro yazınına yön vermiş isimlerin kaleme aldığı tiyatro uyarlamalarıyla örnek alınan Fransız tiyatrosu eserleri yabancı yaşayış ve âdetlerden arındırılırken, dil de halk ağzından yöresel sözcükler, atasözü ve deyimlerle yerelleştirilerek sadeleştirilmiştir. Böylece Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamaları sadece tiyatro yazınında değil, nesir dilinin sadeleştirilme aşamasında da önemli bir rol üstlenmiştir. Bu çalışmada uyarlama yöntemi ve dilde yerelleştirme arasındaki ilişki çerçevesinde Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamalarında dil kullanımı irdelenmiş, bu eserlerin dilde sadeleşme hareketi açısından önemi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, tiyatro, Tanzimat dönemi, Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Teodor Kasap, dilde sadeleşme, Türk tiyatrosu.

The Importance of Theatre Adaptations in Tanzimat Period for Language Simplification Movement

* Ömer Halisdemir Üni. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl.
sibelbulut@ohu.edu.tr *Gönderim Tarihi: 28.12.2016 Kabul Tarihi: 13.11.2017*

ABSTRACT: The adaptation method used from the Latin poets is a translation method referenced to ensure the equivalence between source and target text, using in the translation process when encountered incompatibilities with the language and culture. This method which was used by Western world while building the national languages and literatures in age of enlightenment, has seen demand in our national literary canon from the Tanzimat period. Translation activity of Tanzimat period which accelerated with the westernization movements the adaptation method has often been referred by installing many functions especially in the theater adaptation. In this period by using adaptation method, both the entrance and settlement of the Western theater which is missing literary genre in the native literary system became easier and our writers, who are strangers to the Western theater technique benefit from the adaptation as a pen experience. In this period theatre adaptations writing by the playwrights like as Ahmet Vefik Pasha, Ali Bey and Teodor Kasap, language was localized and simplified by using words, proverbs and idioms of local dialect. Thus the theatre adaptations of Tanzimat period has played an important role not only in theater literature but also in simplifying language of prose. This study examines language of Tanzimat period theater adaptations in light of the relationship between adapting method and language localization and reveals the importance of these adaptations in terms of language simplification movement.

Keywords: Adaptation, theater, Tanzimat period, Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Teodor Kasap, language simplification, Turkish theatre.

Giriş

Uyarlama terimi ilk olarak bir fen bilimi kavramı olarak ortaya çıkmış, buradan sosyal bilimlere de geçerek biyolojiden; sosyolojiye, optiğe, müziğe, sanatsal ve edebi alanlara dek çeşitli disiplinlerde kullanılan bir terim olarak yaygınlaşmıştır. Özel olarak edebi alanda “başka bir dile aktarılan eserin kişi ve yer adlarını, yaşayış kurallarını aktarıldığı dilin konuşulduğu ülkeye göre değiştirerek uygulamak” ya da “bir eseri, türünden başka bir türe çevirmek, romandan oyun, oyundan opera çıkarmak” (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1977: 30-32) şeklinde iki farklı yolla uygulanan uyarlama yöntemi, yerli ve yabancı edebiyat dizgesinde çeviri etkinliğinin başlangıcından itibaren başvurulan bir çeviri yöntemidir.

Bu basit tanımları genişletip uyarlama yönteminin sınırlarını ve işleyişini kavrayabilmek için çeviribilime başvurmak gerekir. Uyarlama, modern çeviribilim kuramları içinde pek çok çalışmada ele alınmış, çok özel bir duyarlılığa sahip, değiştirme ya da kodların değiştirilmesi, yani yeni kodlamalarla yeni bir anlam dünyası/ işaret sistemine geçişi gerektiren bir çeviri işlemi olarak kabul edilmiştir (Hutcheon, 2006: 25). Bu çalışmalardan birinde uyarlamanın çevirinin en üst sınırı ve yedinci süreci olduğu ileri sürülmüş ve özgün metne atfedilen bağlam ya da mesajın hedef metnin

kültüründe olmadığı durumlarda kullanılabilir bir çeviri etkinliği olduğu vurgulanmıştır (Vinay ve Darbelnet 1995: 39, 40; Bastin 1998: 6). Tüm bu çalışmalar ışığında, çeviri etkinliği sırasında kültürel uyumsuzluklarla karşılaşılacak her yerde, kaynak ve hedef metin arasındaki denkliliği sağlamak için uyarlama yöntemine başvurulabileceği söylenebilir.

Çeviri tarihinde uyarlama yöntemine başvuran ilk çevirmenler Antik Yunan kültüründen seçtikleri eserleri uyarlama yoluyla yeniden üreten Latin şairler olmuştur. Uyarlama yöntemini kendi özgün edebiyatlarını kurmak için kullanan Latin sanatçılar, kaynak metin üzerinde çıkarma ve eklemeler yaparak Yunan kültürünün ve sanatçıların izlerini silmeye çalışmışlardır. Böylece Latin bir şair tarafından Latince yazılmış hissi uyarlayan özgün eserler vermeyi hedeflemişlerdir. Uyarlama yöntemine aynı amaçla Aydınlanma Çağında da başvurulmuştur. Bu dönemde kültür içi çeviri ve uyarlama yöntemi, hem Batı milletlerinin kendilerinden önceki kültür dünyasına bağlanmalarında köprü olmuş hem de çeviri öncesi süreci şekillendirerek yerli yazın dizgesini kaynağa sadık, birebir çeviri etkinliklerine hazırlamıştır. Tanzimat döneminde Türk aydınları da aynı yolu takip ederek –Batı milletlerinden farklı olarak- kültürler arası uyarlama ve çeviri yoluyla Batı dünyasının zengin kültürel mirasından faydalanarak milli dil ve edebiyatlarını inşa etmeye çalışmışlardır. Kısa zamanda özellikle tiyatro sahasında, çoğunlukla Fransız tiyatrosundan uyarlanmış pek çok eser kaleme alınmıştır. Dönemin tiyatro uyarlamaları bu batılı edebi türün tanınmasını sağladığı gibi kaynak dillerin yabancı tesirlerden sıyrılıp yerli öze dönmesi ve sadeleşmesine de hizmet etmiştir.

Dildeki söz konusu yerelleşme ve sadeleşme eğilimi öncelikle çoğunlukla sahnelenmek üzere kaleme alınan tiyatro edebi türünün gereğidir. Sahnelenen eserin anlaşılma kaygısı olacaktır. Erek kitlenin bu yeni türü yadırgamadan rahatlıkla anlayabilmesini ve kendisinden de bir şeyler bulup sevmesini sağlayabilmek için konuşma dili yalınlığını hedefleyen, erek dilin kendi kültürel zenginliğine yaslanan, atasözü, deyimler, yerel ağız özellikleri ile yoğrulmuş sade ve yerli bir dile ihtiyaç olacaktır. Öte yandan geniş kitlelere hitap eden tiyatro, Tanzimat sanatçılarının halkı eğitime, bilgiyi ve kültürü tabana yayma amacına da hizmet etmiştir. Bu amaca ulaşabilmek için yine sade, anlaşılır bir dile ihtiyaç vardır. Uyarlama yöntemi hem yerli yazın dizgesinde eksik olan tiyatro türünün örneklerinin verilmesini sağlayarak milli tiyatroya giden yolu açacak bir köprü olarak işlev kazanmış hem de dildeki bu sadeleşme ve yerelleşme ihtiyacına cevap vermiştir. Kaynak dildeki eserlerin erek dile aktarımı sırasında, erek kitleye ve erek dile yabancı öğelerin yerli olanlarla değişimini öngören, kaynak eserin erek kitlenin yaşayış ve düşüncesine göre yeniden kurgulanmasını gerektiren uyarlama süreci, dilin de erek dilin imkânlarıyla yeniden

şekillenmesi demektir. Kaynak dildeki yabancı öğelerin erek dildeki eşdeğerlerinin bulunup kullanılması anlamına da gelecek olan uyarlama yöntemi, erek dilin üzerinde yeniden düşünülüp zenginliğinin yeniden keşfedilmesine de imkân tanımıştır. Bu çalışma ile uyarlama yöntemi ve dilde yerelleştirme arasındaki ilişki çerçevesinde seçilen metinlerden Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamalarında dil kullanımı irdelenmiş, bu eserlerin dilde sadeleşme hareketi açısından önemi ortaya konmuştur.

Tanzimat Dönemi Tiyatro Uyarlamalarının İşlevleri

Uyarlama yönteminin yerli çeviri etkinliğimizde yer edinip benimsenmesi Tanzimat dönemi ile olmuştur. Batılılaşma hareketinin etkisiyle çeviri hareketinin de yoğunlaştığı bu dönemde özellikle tiyatro çevirilerinde uyarlama yöntemine pek çok işlev yüklenerek sıklıkla başvurulmuştur. Uyarlama yönteminin bu süreçteki ilk işlevi, dönemin yerli yazın dizgesinde eksik bir edebî tür olan Batılı tiyatronun girişi ve yerleşmesine aracılık etmiş olmasıdır. Yöntem, yazın türleri açısından bu kurucu işlevinin yanında dönemin yazarlarınca yeni eserler vermek üzere hazır patron (Sevengil 1968: 137) olarak kullanılarak eğitici bir işlev de kazanmıştır. Batılı tiyatro tekniğine yabancı olan yazarlarımız için uyarlama yoluyla eser vermek birer kalem tecrübesi olmuş, bu sayede acemiliklerini gidermişlerdir. Uyarlama yöntemi tüm bu işlevlerinin yanında diller ve kültürler arası çeviri işleminin problemlerinden biri olan çevrilemezlik sorununun da anahtarı olmuştur. Tanzimat dönemi yazarları, uyarlama yoluyla yabancı dil ve kültüre ait unsurları eleyip bunların yerine yerli dil ve kültür malzemesini koyarak çeviri sorunlarını da kolayca aşmışlardır.

Öte yandan uyarlama yönteminin eğitici işlevi sadece yazarlara dönük değildir. Bu çeviri yöntemi, Tanzimat döneminin temel ülküsü olan halka inme ve halkı eğitime amacına da hizmet etmiştir. Dönemin yazın hayatında gazete aracılığıyla şekillendirilen bu ülkünün en önemli uygulama yollarından biri de tiyatro oyunları olmuştur. Uyarlama yöntemi halka inme, halka ulaşma amacındaki Tanzimat yazarlarına halkın beğenisine, alışkanlıklarına, duyarlıklarına hitap etmek için bir yol sunmuştur. Batı'dan alınan teknik ve konular yerli tipler, yerli meseleler, yerli hayat ve özellikle yerli dil imkânlarıyla birleştirilerek halka hitap eden, hedef kitleyi eğitebilecek eserler verilmiştir. Uyarlama yönteminden faydalanan tiyatro yazınına yön vermiş Ahmet Vefik Paşa, Feraizcizade Mehmet Şakir, Âli Bey ve Teodor Kasap gibi isimlerin kaleme aldığı uyarlama oyunlarla örnek alınan Fransız tiyatrosu eserleri hem yaşayış hem de dil düzleminde erek kitleye uygun hale getirilmiştir. Bu yolla seçilen kaynak eserler yabancı yaşayış ve âdetlerden arındırıldığı gibi, yabancı dil malzemesi de halk ağzından yöresel sözcükler, atasözü ve deyimlerle yerleştirilerek sadeleştirilmiştir. Bu bakımdan Tanzimat dönemi tiyatro

uyarlamalarının sadece tiyatro yazınında değil, nesir dilinin sadeleştirilme aşamasında da etkili olduğu görülmektedir.

Tanzimat Döneminde Dilde Sadeleşme Çabaları

Halka ulaşarak her alandaki yenilikleri yayma, özellikle edebiyatın gücünden de faydalanarak bu geniş kitleyi eğitime amacını benimseyen Tanzimat dönemi yazarları, öncelikle halkla aralarındaki dil engelini aşmayı hedeflemişlerdir. Edebi eserler, özellikle tiyatro edebî türü, görsel ve işitsel olarak da halka doğrudan ulaşip etkileyebilme imkânı sunduğundan Tanzimat döneminin halkı eğitime amacına doğrudan hizmet etmiştir. Devrin tiyatro yazarları da büyük ölçüde Tanzimat döneminin sade, anlaşılır dil anlayışı ve halk diline dönüş hareketinin takipçisi olmuşlardır. Özellikle Batılı tiyatronun tekniği, konuları, tipleri ve kültürel içeriğinin yerli yazın dizgesinde alımlanma sürecinde, uyarlama yoluyla eser vererek kaynak ve hedef dil ile kültürler arası ilk köprüleri atan Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Teodor Kasap gibi yazarlar halk söyleyişine yaslanan, atasözü ve deyimlerle zenginleştirilmiş sade bir dil kullanarak bu süreçte etkin bir rol üstlenmişlerdir.

Tanzimat döneminde dile farklı bir dikkatle yaklaşılması ve sözlük çalışmalarının artması da yazarları ve edebî ürünleri etkilemiştir. “Özellikle 19. Yüzyılın ortalarından sonra, bir başka terim ile Tanzimat’tan sonra dili bağımsız bir varlık olarak değerlendiren aydınlarımızın sayesinde bu konu gündeme gelmiş ve çalışmalar artmıştır. İlkın Namık Kemal, ‘*Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şâmilidir*’ başlıklı uzun yazısında Türk dilinin işlenmesi konusunda ciddi ve önemli öneriler” getirmiştir (Parlatır 1995: 4).

Bu dikkat ve öneriler kısa zamanda meyvesini vermiş Türkçe söz varlıklarına yer veren üç önemli sözlük kaleme alınmıştır: Hakkında bilgi sahibi olmadığımız Halil adlı bir yazarın 1852’de iki cilt olarak basılan sözlüğü *Kitab-ı Müntehabat-ı Lûgat-ı Osmanîyye*, Ahmet Vefik Paşa’nın *Lehçe-i Osmanî* (1876) adlı sözlüğü ve Şemseddin Sami’nin 1901’de yayımlanan, *Kamus-ı Türkî*’dir. Diğerlerinden farklı olarak ilk kez Türk sözcüğünü sözlük adında geçiren *Kamus-ı Türkî*, alıntılarıyla ve kendi öz varlığıyla Türkçenin sözcük varlığını ortaya koymuştur.

Lehçe-i Osmanî’nin yazarı Ahmet Vefik Paşa ise, yalnız tiyatro eserleriyle değil, tarih, dil ve folklor çalışmalarıyla da Türk kültür tarihine önemli hizmetlerde bulunarak, dönemin milli dil ülküsünün önde gelen savunucularından olmuştur. Ahmet Vefik Paşa, “*Osmanlı ve İslam tarihleri dışında bağımsız bir Türk tarihi olduğu düşüncesini dil alanına da uygulamıştır. (...) Türkçeyi, ilk kez bağımsız, ayrı bir dil olarak gören ve benimseyen*” isim olmuştur (Güray 1966: 40).

Kaba Türkçe diye hor görülmüş halk dilinin sözlerini ve deyimlerini itibara kavuşturmak, Arapça ve Farsçanın tesiriyle unutulmuş kelimeleri yeniden ana dile kazandırmak, bu ikisinin hâkimiyeti altında esas kendi lügatindeki servetinden uzaklaşmış ifadeyi halk deyimlerine, onun kuytuda kalmış sözlerine ve geçmişteki Türkçenin kaynaklarına açmak, Ahmed Vefik Paşa'da nazariyat yerine tatbikatı ile ifadesini bulan millî dil ülküsü olmuştur (Akün 1989: 150).

Ahmet Vefik Paşa'nın milli dil ülküsüne dek halk dili, "avam sözü" olarak kabul edilip değersiz görülmüştür. Bu genel kabulün aksine halk dilini, Türkçenin lehçesi olarak tanımlayan Ahmet Vefik Paşa, *Müntehabat-ı Durub-ı Emsal ve Lehçe-i Osmanî* adlı eserleriyle bu zengin dil malzemesini ortaya koymayı hedeflemiştir. "Halkın konuştuğu Türkçenin ilk sözlüğü" (Güray 1966: 42) olma vasfıyla Türk sözlükçülüğünün en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen *Lehçe-i Osmanî* 1876 ve 1882 tarihlerinde iki cilt olarak yayımlanmış bir çalışmadır. Ahmet Vefik Paşa, eserine *Lehçe-i Osmanî* adını koymuş olsa da Türk dilini kastetmiş, sözlüğün önsözünde "Osmanlıca" olarak adlandırılan Türkçenin, Türk dilinin Oğuz lehçesinden doğduğunu vurgulamıştır.

1268 (1852)'de yayımlanan *Müntehabat-ı Durub-ı Emsal* ise Ahmet Vefik Paşa'nın Türk dili ve folkloru açısından dönüm noktası olan bir diğer eseridir. Yazarın Türk atasözleri, deyimleri, tekerlemeleri, özlü bir anlama sahip olan beyit ve mısralar ile benzetme sözcükleri gibi halk dilinin zenginliğine yer verdiği eseri iki açıdan önem arz etmektedir: "*Birincisi bu eser Vefik Paşa'nın fikir dünyasının tespit edilmesi noktasında önemli bir halkayı oluşturur. İkinci önemli yönü ise Vefik Paşa'nın bu eserle halkbilim çalışmalarını başlatmış olmasıdır*" (Çeri 1997: 23).

Ahmet Vefik Paşa, tespit ettiği dil malzemesini *Müntehabat-ı Durub-ı Emsal ve Lehçe-i Osmanî*'nin sınırları içinde bırakmak istememiş, bu kültürel hazinayı yeniden hayata geçirmeyi hedeflemiştir. Bunun için de hayata açılan bir pencere olan tiyatronun gücünden faydalanmıştır. Ahmet Vefik Paşa, özellikle Molière uyarlamalarında kaynak eserlerin yabancı kişilerini ve yabancı yaşayışı yerli hayata aktarıp dil ve kültür planında millileştirirken önceden tespit ettiği tüm bu yerli özü de işleme imkânı bulmuştur. Ignacz Kúnos ile olan sohbetinde de hedefine ulaştığını işaret ederek, Türk dilinin tabii güzelliği ve zenginliğinin "ispatı için işte benim 'Atalar Sözü' dedikleri kitabım. İşte benim Molyer (Molière) oyunlarının tercümesi" demiştir (Kúnos 1978: 44).

Seçilmiş Uyarlamaların İncelenmesi

Ahmet Vefik Paşa'nın bir çeviri yöntemi olarak uyarlamayı tercih etmesinde Türkçülük düşüncesinin ve bu düşüncesinin dallarından biri

olan milli dil ülküsünün etkili olduğu söylenebilir. Uyarlama yöntemi Ahmet Vefik Paşa'ya hem kendi şahsi üslubunu, yazarlık yeteneğini gösterme imkânı tanımış hem de halkın dili ve kültürüyle halka inme amacına hizmet etmiştir. Yerli yazın dizgesinde telif eser kıymetinde görülen Ahmet Vefik Paşa uyarlamaları bu başarıyı, uyarlayıcısının kaynak eserlerde yer alan hedef kitlenin yaşantısına uygun olmayan içeriği ayıklarken bunların yerine halk dili ve kültüründen seçilen uygun içeriği yerleştirme becerisine borçludur. Molière'den ödünçlenen bu yabancı tür ve içerik uyarlama yöntemi sayesinde halk dilinin atasözü ve deyimleri, yöresel sözcükleriyle işlenerek yabancı yazar ve kültürün izleri silinmiştir. Böylece *Zoraki Tabib* (1869, *Le Médecin malgré lui*), *Zor Nikâhı* (1869, *Le Mariage Forcé*), *Azarya* (1879, *L'Avare*), *Dekbazlık* (1882, *Les Fourberies de Scapin*) ve *Merakî* (1885, *La Malade Imaginaire*) gibi başarılı uyarlamalar, bir Türk yazarın kaleminden milli eserler olarak Türk edebiyatına kazandırılmıştır.

Uyarlama işlemini önemli ölçüde millî dil ülküsünü hayata geçirmek, değersiz görülen ya da unutulmaya başlanan halk dili zenginliğini yaşatmak üzere kullanan Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamak üzere Molière eserlerini seçmesinin en önemli nedenlerinden biri de bu eserlerde sıklıkla vurgulanan dil bilinci/bilinçsizliğidir. Molière XVII. yüzyıl Fransa'sında Latinceyi kullanarak hem gösteriş yaptığını sanan sözde aydınları hem de cahil halkı anlamadığı sözcükler, kelime oyunları ile kandırıp dolandıran doktorları hedef alarak döneminin aydınlarını dil tutumları bakımından alaya alıp gülünç duruma düşürerek eleştirmiştir. Ahmet Vefik Paşa ise anadile karşı aynı bilinçsizliğin XIX. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında da yaşandığını görmüş, başarılı bir uyarlama kararıyla Fransızcanın yerine Türkçeyi, Latincenin yerine Arapça ve Farsçayı koymuş ve bu dillerden ağır, süslü, anlaşılmaz terkiplerle konuşmayı maharet sanan yerli aydınları eleştirmiştir.

Le Mariage Forcé (1664)'tan uyarlanan *Zor Nikâhı*'nda sözünü ettiğimiz dil eleştirisini görmek mümkündür. Kendi anadili Fransızca'yı âdî bir dil olarak görüp kullanmayı tercih etmeyen Molière'in oyun kişisi Pancrace'ın yerini uyarlama eserde, anadili Türkçeyi değersiz bulan Ahmet Vefik Paşa'nın oyun kişisi Üstad-ı Sani almıştır.

1. Tablo *Le Mariage Forcé – Zor Nikâhı Karşılaştırması*

Kaynak eser	Uyarlama eser
PANCRACE: Ama benimle konuşurken hangi dili kullanacaksınız? SGANARELLE: Hangi dili mi? PANCRACE: Evet. SGANARELLE: Tuhaf şey! Ağzımdaki dili. Herhalde komşununkini ödünç alacak değilim.	ÜSTAD-I SANİ: Peki ne diyeceksiniz bana bakayım. Hem de ne lisan kullanacaksınız? İVAZ AĞA: Ne lisan mı? ÜSTAD-I SANİ: Evet! Yani ne dille söyleyeceksiniz?

<p>PANCRACE: Hangi lehçeyi, hangi lisan demek istiyorum. SGANARELLE: Haa! O başka. PANCRACE: Benimle İtalyanca mı konuşacaksınız? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: İspanyolca mı? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: Almanca mı? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: İngilizce mi? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: Latince mi? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: Yunanca mı? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: İbranice mi? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: Süryanice mi? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: Türkçe mi? SGANARELLE: Hayır. PANCRACE: Arapça mı? SGANARELLE: Hayır hayır, Fransızca, Fransızca, Fransızca. PANCRACE: Yaa, demek Fransızca? SGANARELLE: Evet. PANCRACE: O halde öbür tarafıma geçiniz. Çünkü bu kulağım ilim diline ve yabancı dillere, öteki kulağım da adi dile ve ana diline mahsustur” (Molière 1965: 4-6).</p>	<p>İVAZ AĞA: (Bakındı) Ne dille imiş? Ne dil olacak. İşte ağızımdaki dil. Komşununkini kullanacak değilim ya. ÜSTAD-I SANİ: Canım öyle değil. Ne lisan, yani ne lügat, hangi lehçe? Arapça mı söyleyeceksiniz? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: Farisî mi? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: İbrani? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: Süryani? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: Yunani? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: Latini? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: Fransızca mı? İVAZ AĞA: Hayır. ÜSTAD-I SANİ: İngilizce mi? İVAZ AĞA: Hayır! Hayır! ÜSTAD-I SANİ: Nemsece, İtalyanca, Rumca, Ermenice, Hinduca? İVAZ AĞA: Hayır canım! Hayır! Hayır! İşte Türkçe konuşuyoruz ya. Türkçe söyleyelim! ÜSTAD-I SANİ: Ey peki Türkçe olsun canım. Çünkü Türkçe söyleyeceksin, beri tarafa geç. Zira bu kulak elsin-i kadime ve ilmiyeye mahsustur. Öbür kulak elsin-i âdiye ve zaban-ı mâderzâdiye muayyendir” (Ahmet Vefik Paşa 1933: 32-34).</p>
--	---

Ahmet Vefik Paşa uyarlamalarında eleştiri ve güldürü yoluyla devrinin dil konusundaki açmazlarını işaret etmekle kalmamış, bu açmazları aşmanın yolunu da göstermiştir. Arapça ve Farsçanın hâkimiyetindeki bu ağır, anlaşılmasız dili komik duruma sokarak eleştiren yazar, halkın içinden seçtiği yerli oyun kişilerini daha önce sözlük çalışmalarında tespit ettiği halk dili ile konuşurarak arzulanan milli dili de örneklemiştir. Böylece teoriyi tiyatro uyarlamaları üzerinden hayata geçirme imkânı bulan yazar, (1) yöresel ağzın yansıması olan ünlem ve kelimeler, (2) kafiyeli sözler/tekerlemeler, (3) atasözü ve deyimlerle örülmüş devrine örnek teşkil edecek bir dil kurmuştur. Zoraki Tabip’te olduğu gibi kişiler kadrosuna Himmet ve Halime gibi yöresel ağızla konuşan köylü tipleri dâhil etmiştir. Aşağıda kaynak eserle karşılaştırmalı olarak alıntılıdığımız Zoraki Tabip uyarlamasında, Ahmet Vefik Paşa’nın uyarlama işlemi sırasında dil üzerinde nasıl oynadığı, kaynak eserin dilini nasıl yerleştirdiği tespit edilebilir:

2. Tablo *Le Medecin malgré lui – Zoraki Tabip Karşılaştırması*

Kaynak eser	Uyarlama eser
LUCAS, <i>Martine'i görmeksizin Valére'e. – İnan olsun üzerimize Allah'ın belâsı bir iş aldık. <u>Bilmem Vallahi başımıza neler gelecek.</u></i>	(1)(2) “HİMMET, <i>Selime'yi görmeden Kortut'a. – <u>Aman irabbim,</u> amu da ters işe bulaştık. <u>Bilmen ki nâfile ne dolaştık.</u></i>
(...)	(...)
LUCAS, <i>Valére'e. – <u>Nedir Allah aşkına</u> bu kafasına soktuğu fikir? Bütün hekimler <u>bu işte çaresiz kalmadı mı?</u>” (Molière 1943: 11,12).</i>	(1)(3)HİMMET – <u>Amu neyine ilâzım!</u> Hekimler <u>pusulayı şaşır</u> dı, hep cevap verdi. Kızının derdine derman arayıp yatır.
“LUCAS. – <u>Amanın, işte tam bize lazım</u> olan adam. <u>Haydi onu arayalım.</u>	(1)“HİMMET – <u>Vay imanım!</u> İşte böyle adam bize <u>ilâzım hay gidi...</u>
(...)	(...)
LUCAS. – Orasını siz bize bırakın; iş dayakla halledilecek olduktan sonra, <u>çantada keklik demektir</u> ” (Molière 1943: 15, 16).	(1)(3)HİMMET – <u>Gözüm sizin ne yorunuz</u> herifin ilâcı dayak değil mi? Ben <u>bilirim kazın ayağını</u> ” (Ahmet Vefik 1933a: 27).
“LUCAS, <i>yavaş sesle Valére'e. – <u>Galiba doğru söylüyorsunuz, tam üzerine geldik.</u></i>	(1)(3)“HİMMET, <i>bu da öyle. – <u>Ölesi tâ kendisi!</u> Amu belâ gibi çattuk! <u>Dehey domuzun kuyruğu!</u></i>
(...)	(...)
LUCAS, <i>Valére'e. – Tıpkı bize anlattıkları gibi”</i> (Molière 1943: 17).	HİMMET – Na işte <u>kancık tilkinin kuyruğu dediği</u> ” (Ahmet Vefik 1933a: 28, 29).
“LUCAS. – Bu <u>maskaralık işe yaramaz, biz bildiğimizi biliyoruz.</u>	(1)“HİMMET – Bu <u>kışmırlık boşunadır, hep boşunadır. <u>Biz bildüğümüzü bilirük.</u></u>
(...)	(...)
LUCAS. – <u>Haydi canım, fazla uzatmayın.</u> Açıkça diyiverin hekim olduğunuzu.	(1)HİMMET – <u>Ey gözüm zingildayıp durmasanız a,</u> bizi şaşkın ettiniz, işte hekimim diyinin <u>vesselâm!</u>
(...)	(...)
LUCAS. – Böyle konuştuğunuzu görünce <u>kalbim sevinçle doluyor</u> ” (Molière 1943: 20, 21, 23).	(1)HİMMET – Ya ben, ya ben! Ne <u>kartar hoşlaşıyorum</u> ” (Ahmet Vefik 1933a: 33, 34, 36).
“LUCAS. – <u>Vallahi bundan iyisi yoktur.</u> Diğerlerinin hepsi bunun pabucu olamaz” ” (Molière 1943: 26).	(3)“HİMMET – Zahar! Artık bundan sonra <u>kusurunun kuyruğundan çekiver.</u> Onlar, bunun pabucu olamaz. Bu ölüleri iyi edip yürütmüş” (Ahmet Vefik 1933a: 41).
“JACQUELINE. – Vallahi efendim, bu herif de tıpatıp ötekilerin yaptığını yapacak. Kıl kadar farketmez. Ben size diyivereyim mi, kızınıza verilecek en iyi ilaç şöyle gönlüne göre yakışıklı, adamakıllı bir kocadır.	(1)(2)(3)“HALİME – Ben, pek âlâ deyivereyim: <u>Öbür hekimler ne yaptıysa bu da onu yapacak. <u>Hımhımla burunsuz birbirinden uğursuz.</u></u> Kızınıza ilaç, hemen bir istediği kocaya vermektir.
(...)	(...)
JACQUELINE. – Vallahi bilmem, her vakit duyarım, evlenmede de, her şeyde olduğu gibi <u>gönül hoşluğu zenginlikten iyidir</u> derler. Analarda, babalarda bu kör olası huy vardır. Hep “nesi var, nesi yok” diye sorarlar. Hani şu bizim <u>Pierre Baba</u> yok mu, kızı <u>Simonette'i,</u> genç Robin'inkinden bir dönüm fazla bağı var diye <u>koca Thomas'a</u> verdi. Kız hâlbuki <u>Robin'e</u> gönül vermişti. Zavallı kızcağız o gün bugün öyle sararıp soldu ki rengi <u>ayva</u> gibi, hâlâ kendini toplayamadı. İşte <u>efendim</u> bu size iyi bir ders. İnsan bu ölümlü dünyayı hoş geçirmeye bakmalı. <u>Kızımı, hoşlandığı iyi bir adama</u>	(1)HALİME – <u>Ağa, gönül hoşluğu maldan iyidir,</u> derler. Analar, babalar hemen damadın nesi var diye ararlar. Bizim <u>konşunun kızı Zilha İri-fatı</u> severken <u>İrbahama</u> verdiler, iki dönüm bağdan ötürü. İşte o gün bugün kız sarardı; <u>hayvaya</u> döndü. Şimdi yatağa serildi. <u>Ağacığımı di bak bir keret,</u> sen de pişman olursun, <u>evlat elden gider</u> ” (Ahmet Vefik 1933a: 42, 44).
	(1)“BUDAK - <u>Ey ne bilürün. İşte kup gibi şişmiş.</u> Garında, dalağında ahlât dolu diyeler. Kan virmez hap su kesili. Gün aşırı <u>ilâzımlı ısıtma tutar. Dizlerinin kasabı cıp kesilir ha!</u> ” (Ahmet Vefik 1933a: 71).

<p><u>vermeyi, dünyanın servetine değişmem</u>" (Molière 1943: 27, 28). (...) "THIBAUT. - Evet, yani işte her tarafı şiş; küp gibi. Diyorlar ki vücudunda bir tuhaf illetler varmış; karaciğeri yahut karnı, yoksa dalağı mı dersiniz, bilmem ne dersiniz kan yerine su yapıyormuş; iki günde bir gün günlük sıtması tutuyor, bacaklarının mafsallarında kesiklik, ağrı duyuyor (...)" (Molière 1943: 48).</p>	
--	--

Alıntılıdığımız kısımda, Himmet ve Halime'nin konuşmalarının başına eklenen "aman", "amu", "vay", "ey", "gözüm", "dehey", "a", "zahar", "di bak" gibi yöresel ünlemlerin; "ilâzım", "irabbim", "kartar", "helbette", "hayva", "keret", "İrifat", "Zilha", "İrbaham" gibi yöresel söyleyişlerin kaynak eserde olmadığı, bunların kültürel dil unsurları olarak özellikle eklendiği görülür. Ayrıca maskaralık anlamına gelen "kışmırlık", çocuk anlamına gelen "kızan", cüppe anlamına gelen "biniş" gibi pek çok yöresel kelimenin de kullanıldığı dikkati çeker.

Yazarın uyarlamalarında dil malzemesini bir başka yerelleştirme biçimi de halk ağzında sıkça rastladığımız tekerleme şeklinde kafiyeli söz söyleme eğilimidir. Yukarıdaki alıntıda Himmet'in ağzından çıkan ve kaynak eserde olmayan "Aman irabbim, amu da ters işe bulaştık. Bilmen ki nâfile ne do-laştuk" cümlesi ile Halime'ye söylenen "Hımhımla burunsuz birbirinden uğursuz" atasözü örnek olarak gösterilebilir.

Ahmet Vefik Paşa'nın bir diğer Molière uyarlaması Azarya'da da kaynak eser L'Avare (1668)'nin dil bağlamında büyük ölçüde yöresel ağız, atasözü ve deyimlerle halk dili kullanılarak yerelleştirildiği görülür.

3. Tablo L'Avare – Azarya Karşılaştırması

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>"ELISE. - Ah, belki yüz türlü şey: Babamın öfkesi, ailemin tekdirleri, elâlemin alayları (...) VALERE. - A! Beni başkalarına benzetmek gibi bir haksızlık etmeyin. (...) ELISE. - İlahi Valère, herkes böyle der. Sözlerine bakınca erkekler hep birbirine benzerler; fakat birbirlerine benzemedikleri ancak hareketlerinden belli olur. VALERE. - (...) Rica ederim, insanın hay-siyetine dokunan şüphelere kapılıp beni öldürmeyin. Aşkımın samimiliğini size bin bir delille göstermek için bana meydan bırakın.</p>	<p>"SARA. - Ah, zihnime yüz türlü vahime giriyor. Pederimin belki gazap etmesi. Cümle soy sopun bana gücenip dillemsi, el eli halk <u>dili</u>, eş dostun kınaması... (...) LEON. - Haşa ki haşa! Ben sadıkınızı ağyara benzetip de vebalime <u>giresiz</u>. (...) SARA. - <u>Ah herkes vefa davası eder namert ağzındaki de hep mert sözüne benzer. Lakin doğruluk er kişinin kârıdır. Erler iş başında belli olur.</u> LEON. - (...) Ey dilber-i tannaz, inan! Mühlet verirseniz kalbimde nifak olmadığı bin türlü ispatla size malûm olur. <u>Meseldir "Kalpten kalbe yol olur" derler.</u></p>

<p>SARA. - Ah, ne yapayım; insan sevdiğine o kadar kolaylıkla inanıyor ki (...) Sizin beni gerçekten sevdiğinizi biliyorum ve bana sadık kalacağınızdan da eminim; bundan hiç şüphe etmek istemem; onun için sadece beni ayıplamalarından endişe ediyorum” (Molière 1943: 3, 4).</p> <p>“VALERE. - İki birden idare edilemez, baba ile oğulun tabiatları birbirinden o kadar zıd ki (...)” (Molière 1943: 7).</p> <p>“HARPAGON. - Sahi mi? (Molière 1943: 48).</p>	<p>SARA. - <i>Eyvah!</i> Gönül sevdiğine, dilediğine ne de kolay aldanır! (...) <u>Ko ne derlerse desinler</u> artık ben de çekimmem, umursamam” (Ahmet Vefik 1933c: 11, 12).</p> <p>“LEON. - Hem kardeşiniz hem pederiniz bir elde tutulmaz, <u>iki karpuz bir koltuğa sığmaz</u>. Mizaçları öyle birbirine uymaz (...)” (Ahmet Vefik 1933c: 15).</p> <p>“AZARYA. - <u>Allayı seversen</u> (Ahmet 1933c: 62).</p>
--	--

Yukarıdaki örneklerde görülen “dillemsi” (dile düşmek, azar işitmek), “dinilmek” (ayaküstü durmak), “diyindi”, “ko”, “Allayı seversen” gibi yöresel ifadeler, “haşa”, “eyvah”, “vay”, “ey zahir”, “ağa”, “birader” gibi ünlem ve seslenme sözcüklerinin yanı sıra bu eser ve diğer uyarlamalarda “afatlamak” (kıyamet koparmak), “ağmak” (yükselmek), “allak” (hilekâr, döneke), “aparmak” (aşırarak), “arık” (zayıf), “bitür” (haraç), “bulangın” (bulanık), “burnaz” (burnu büyük), “cavlak” (çıplak), “cib” (büsbütün), “çaşıt/çaşut” (casus), “dibekek” (dibe kadar), “dilmaç” (tercüman), “esrük” (sarhoş), “kakımak” (azarlamak), “kerte” (derece), “komak” (bırakmak, ikame etmek), “kurumsak” (kaltaban), “mehlem” (merhem), “nalet” (lanet), “patadak” (çabuk, birdenbire), “postal” (sürtük), “ruskat” (ruhsat), “sadalamak” (seslenmek), “yab” (sessiz), “yalav” (alev), “yumat” (yıkamak, temizlemek), “yünsüz” (uğursuz), “zingıldamak” (oyunmak) gibi pek çok yöresel ağzı ifadesine rastlanır.

Tüm bu yöresel sözcükler uyarlayıcının, geleneksel Türk tiyatrosunun sözün güldürücülüğünden faydalanan anlatımının da takip edildiğini gösterir. “Sözün güldürücülüğünün en önemlisi, kişilerin dillerinin konuşulagelen dilden ayrılması, onun bozulmuş, çarpıtılmış, kurala aykırı bir biçim almasından çıkar. Bu çarpıtılmış dil ile doğru, kuralına uygun, alışılmış dil arasındaki aykırılığın anlaşılması güldürücüdür” (And 1985: 502).

Ahmet Vefik Paşa'nın yukarıdaki alıntı ile beraber diğer uyarlamalarında sık sık başvurduğu halk ağzından alınmış atasözü ve deyim kullanımına örnek olarak da “kalpten kalbe yol olur”, “iki karpuz bir koltuğa sığmaz”, “denize düşen yılan sarılır”, “gözden sürmeyi çalmak”, “gözüne dizine durmak”, “sakaldan kesip bıyığa eklemek”, “adamakla mal tükenmez”, “adam var dağ kaldırır, adam var bir darı kaldıramaz”, “ahmak sözüne kulak verilmez”, “alışmış kudurmuştan beterdir”, “arife bir söz hacet değil, arife tarif hacet değil”, “bağlı koyun yerinde otlar”, “beş parmak bir değildir”, “bir fiçı sirke bir sinek tutmaz”, “can malın yongasıdır”, “gönül

hoşluğu maldan iyidir”, “huylu huyundan geçmez” gibi çok sayıda özlü sözden bahsedilebilir.

Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamaları içinde halk dilinin zenginliği ve sadeliğinden faydalanarak kaleme aldığı Kokona Yatıyor (1870), Tosun Ağa (1870) ve Ayyar Hamza (1871) adlı Molière, Eugène Grangé, Victor Bernard ve Xavier Boniface uyarlamalarıyla dilin sadeleşmesine katkıda bulunan bir diğer isim de Âli Bey’dir. Aşağıda Molière’in Scapin’in Dolapları (Les fourberies de Scapin (1671)’ndan uyarlanan Ayyar Hamza’nın bol bol halk ağzından atasözü, deyimlere yer verilen, Arapça ve Farsça kelime ile tamlamalara rastlanmayan kısa cümlelerle örülü sade dili Tanzimat dönemi dil ülküsünün yansımasıdır.

4. Tablo *Les fourberies de Scapin – Ayyar Hamza Karşılaştırması*

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>““ZERBINETTE, Géronte’u görmeden. – Hah, hah, hah, hah! Ömür şey doğrusu, zavallı ihtiyar. GERONTE. – Bunda eğlenecek ne var, gülecek şey mi bulamadımız?” (Molière 1944: 68).</p> <p>“SYLVESTRE. – Sana iki havadisim var. Birincisi, Octave’in işi rast gitti. Bizim Hyacinte yok mu? Senyör Géronte’un kızı çıktı; babalarının tasarladıkları şeyi tesadüf yerine getirdi. İkinci havadis de şu, ihtiyarlar sana ateş püskürüyorlar, hele Senyör Géronte. SCAPIN. – Ondan bir şey çıkmaz. Şimdiye kadar hiç kimsenin püskürdüğü ateşe metelik vermiş değilim. Başımızın üzerinden, bulut gibi, geçer gider. SYLVESTRE. – Aman dikkat et, oğullar babalarıyla barışırlarsa sen açıkta kalırsın” (Molière 1944: 76).</p>	<p>““EDÂ, gene görmeksizin gülerek. – Hah hah hay! Hatırıma geldikçe güleceğim geliyor. Vah zavallı ihtiyar! <u>Kurt kocayınca köpeğin maskarası olur</u> derler, sahihmiş! ZUHÛRİ. – Affedersiniz hanımefendi! Böyle <u>adamın bıyığına gülmezler</u>. Ayıp derler bir şey vardır” (Âli Bey 1940: 104).</p> <p>“YAVER. – Sana verecek iki havadisim var: Birincisi, bizim Senâ Beyin <u>işini yoluna girdi</u>; Ziyba Hanım Zuhûri Efendinin kızı çıktı. Babalarının tedbiri takdire muvafıkmiş. İkincisi, bizim ihtiyarların ikisi de sana fena halde <u>diş biliyorlar</u>; hele seninki <u>küplere binmiş</u>. HAMZA. – Öyle ise zararı yok. Korkma, hiçbiri <u>diş geçiremez</u>. Umrunda bile olmasın. YAVER. – <u>Aklını başına al</u>. Güvendiğin beyler yarın babalarıyla uzlaşırlar, sonra sen <u>açıkta kalırsın, kabak başına patlar</u>” (Âli Bey 1940: 111, 112).</p>

Ayyar Hamza konuşma diline yaslanan bu sadeliği sayesinde aynı Molière eserinin Ahmet Vefik Paşa tarafından kaleme alınan diğer uyarlaması Dekbazlık’tan daha başarılı bulunmuş, daha çok sevilip sahnelenmiştir. Bu uyarlamanın nesir dili açısından bir başka önemli tarafı da günümüzde kullandığımız biçimde noktalama işaretlerine yer verilmiş olmasıdır. Âli Bey eserin sonunda metin boyunca kullandığı noktalama işaretlerini sıralayarak kullanım yerlerini açıklamıştır. Günümüz Türkçesine aktarılmış şekliyle Âli Bey’in eser sonundaki açıklaması şu şekildedir:

(Bazı İşarâtın Tarifi)

? Nokta-i istifham.

! İstiğrap ve hayret ve hiddet ve meserret gibi halleri ima eder.

() İçindeki ibare hâli tarif eder.

- Söz başını işaretler.

... Tabiatıyla hitam bulmayan ibarenin nihayetine ve parça parça söylenen sözün arasına vaz' olunur (Âli Bey 1940: 118).

Böylece Âli Bey uyarlamak üzere seçtiği Batılı tiyatro metinlerinin dilini halk ağzından sözcükler, atasözü ve deyimler ile yerleştirip kısa cümle yapısıyla sadeleştirirken bir yandan da noktalama işaretlerini kullanarak nesir dilinin gelişimine katkıda bulunmuştur.

Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey'in sade bir dil ve halk dili imkânlarının kullanımına dayanan uyarlama yöntemini takip eden isimlerden biri de Teodor Kasap'tır. Milli bir tiyatronun geleneksel ortaoyunumuza, dönemin yerli yaşayışına, âdetlerine, halkın diline uyarlanarak kurulabileceğine inanan Teodor Kasap, Molière'in iki komedisini, Alexandre Dumas'nın bir komedisini ve Victor Hugo'nun bir eserini bu anlayışla uyarlamıştır.

5. Tablo L'Avare – Pinti Hamit Karşılaştırması

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“HARGAPON. – Haydi, çabuk buradan defol. Haydi bakayım şimdi çıkacaksın evimden, usta yankesici, gerçek hapis-hane kuşu. (...) HARGAPON. – Yok, hain, ben var demiyorum. (kendi kendine) Çıldıracağım geliyor. (Yüksek sesle) Bana fenalık olsun diye saklı param olduğunu ağızdan ağza yayacak mısın diye soruyorum. (...) FROSINE.- Rica ederim efendim, şu küçük yardımınızı lütfedin. (Harpagon tekrar ciddileşir). Sayenizde yeniden dünyaya gelmiş gibi olurum; ömrüm oldukça minnettar olacağım (Molière 1943: 12, 14, 57, 58).</p>	<p>“PİNTİ HAMİT. – Daha durmuş da karışımda söyleniyor! Bak şu habise! <u>Cehennem ol, gözüm görmesin</u>. Haydi bakayım, <u>çek arabamı</u>. <u>Seni gidi iplikhane kaçkıni seni!</u> (...) PİNTİ HAMİT. – <u>Yerin dibine geçesi</u>, ben sana saklı param var demiyorum. (kendi kendine) Gel de patlama (âşikâr) Sakın gidip hıyanetlik için mahsus parası var demeyorum. (...) NAZİFE. – Aman efendim rica ederim, <u>ayaklarınızı öpeyim</u>, bana azıcık yardım edin (P. Hamit'in yüzü ekşir) Beni büyük bir beladan kurtarmış olursunuz. İyiliğinizi kıyamete kadar unutmam (Teodor Kasap 1290: 11, 12, 52).</p>

Teodor Kasap'ın yukarıda kaynak eserle karşılaştırılmalı olarak alıntılıdığımız Molière'in Cimri (L'Avare)'sinden uyarladığı Pinti Hamit adlı eseri, yazarın dil üzerindeki sadeleştirerek halk diline uydurma eğilimine örnektir. Bu uyarlamada “belaya çatmak”, “halt etmek”, “başı sıkıya

gelmek”, “başında paralanmak”, “bağı bozup üzüm isteyen gözüne ko-ruk dayamak”, “gözünü açmak”, “bir taşla iki kuş vurmak”, “iple çekmek”, “göze girmek”, “gönlü bulanmak”, “yüreği parçalanmak”, “ağzını toplamak”, “önünü almak”, “dil dökmek”, “hatırını kırmak”, “kulağına girmek”, “ocağına incir ağacı dikmek”, “baştan çıkarmak”, “martaval okumak” gibi deyimler; “yarası olan gocunur”, “arsız ot çabuk büyür” gibi özlü sözler ve “iki gözüm”, “canım, ciğerim”, “yıkıl karşımdan”, “çek arabanı”, “çıtlatmak” gibi halk ağzından ifadeler kullanılmıştır. Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey’in uyarlamalarında da görüldüğü gibi halk dilinin sunduğu zengin malzeme kısa ve anlaşılır bir dille aktarılmıştır. Uyarlama yöntemi kaynak eserlerdeki yabancı yaşayış ve duyuşun izlerini sildiği, bunların yerine yerli yaşayışı koyduğu gibi yabancı dil tesiriyle ağırlaşmış anlaşılmaz hale gelen dilin de sadeleşmesini sağlamıştır. Böylece hem milli dil ve edebiyat ülküsüne hizmet edilmiş hem de anlaşılır bir Türkçe ile halka ulaşılarak aydınlarla halk arasındaki iletişim sağlanmış, bu geniş kitlenin eğitimine hizmet edilmiştir.

Sonuç

Tiyatro uyarlamaları, Batı modeli bir kültürel değişimin yaşandığı Tanzimat döneminde hem bu yeni dünyaya açılan pencerelerden biri olmuş hem de yeni tekniklerle yerli özü yeniden işleme imkânı sunmuştur. Böylece uyarlama oyunları, Batı’dan ithal ettiklerimizle bize ait olan değerlerin birleşiminden meydana gelen sentez modeller olarak öne çıkmışlardır. Uyarlamalar bu kültürel önemlerinin yanında Türk tiyatro edebiyatının gelişiminde ilk basamakları oluşturmuş, ayrıca yerli yazın dizgesindeki çeviri etkinliğine de yön vermiştir.

Söz konusu dönem için son derece önemli olan tüm bu kazanımlardan başka, devrin milli dil ve edebiyat ülküsünün uygulama alanlarından biri olarak öne çıkan uyarlama oyunları, nesir dilinin sadeleşmesinde de etkili olmuştur. Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Teodor Kasap gibi tiyatro metni kaleme alan yazarların uyarlama yöntemini tercih etmelerindeki temel etkenlerden biri de milli bir edebiyat ve dil inşa etmenin yolunun yerli öze, halk diline dönüp bu zenginliği yeni vasıtalarla yeniden işlemek olduğuna inanmalarındır. Bu yazarlar, tiyatro tekniği, anlatım özellikleri, konular açısından örnek alarak Batı’dan uyarlanmak üzere seçtikleri kaynak eserlerdeki hedef kitleye yabancı gelecek unsurları ayıklayıp bunların yerine yerli hayatı, kültürü, kişileri ve halk dilini yerleştirmişlerdir. Bu metinler hem Batılı tiyatro tekniğine yabancı olan yazarların acemiliklerini atmaları için kalem tecrübesi olmuş, arkalarından yetişen yazarlara örnek teşkil etmiş hem de halk dili zenginliğinin modern eserlerde kullanılması, sade, anlaşılır konuşma dilinin tercih edilmesiyle halka inilmesi ve eğitilmesi amacına hizmet etmiştir.

Tüm bu işlevlerinin yanında uyarlama yöntemi, dönemin yazarlarına örnek alınan Batı tiyatrosunun yapısal özellikleri ile geleneksel Türk tiyatrosunun yapı ve kültür özelliklerini birleştirme imkânı tanımıştır. Batılı tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosunun birleştirilmesinde ise en önemli araç dil olmuştur. Geleneksel Türk tiyatrosunda sıklıkla başvurulan oyun kişilerinin çoğunlukça konuşulan, alışılmış dilin dışında farklı bölgelere özgü yöresel ağızla konuşturularak dilin güldürücülüğünün vurgulanması, Tanzimat dönemi uyarlamalarında da takip edilmiş; böylece hem erek dilin kültürel zenginliği eserlere taşınmış hem de komedi unsuru olarak dilin güldürücülüğünden faydalanılmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosundan gelen bu sözel gülmece alışkanlıklarının tekrarlanması erek kitlenin kolaylıkla kabul edebileceği, başarılı uyarlamalar verilmesini sağlamıştır. Uyarlama eserlerin dil bağlamında yerleştirilerek yeniden yazıldığı bu kısımlarda, eserler komedi unsuru bakımından desteklendiği gibi kaynak eserlerden ayrılan eklemelerle özgünlükleri arttırılmış; dilin yerleşmesi ve sadeleşmesi de desteklenmiştir.

Bu çalışma kapsamında kaynak eserlerin aslına sadık birebir çevirileriyle karşılaştırmalı olarak incelediğimiz uyarlama eserlerin dil ve anlatım özellikleri açısından büyük ölçüde yerleştirilip sadeleştirildiği görülmüştür. Kaynak eserlerin dili yerine atasözü, deyimler, halk ağzından sözcüklerle örülmüş, kısa, anlaşılır cümleler, günlük konuşma dili tercih edilmiştir. Tanzimat dönemi uyarlama oyunlarında tespit ettiğimiz bu dil ve anlatım özellikleri, nesir dilinin sadeleştirilmesi sürecinde atılmış öncü ve önemli adımlar olmuştur.

KAYNAKÇA

- Ahmet Vefik Paşa (1933a), *Zoraki Tabip*, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı, (Haz. Mustafa Nihat Özön), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- _____ (1933b), *Zor Nikâhı*, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı, (Haz. Mustafa Nihat Özön), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- _____ (1933c), *Azarya*, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı, (Haz. Mustafa Nihat Özön), Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- AKÜN, Ömer Faruk (1989), “Ahmet Vefik Paşa”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2: 143-157.
- Âli Bey (1940), *Ayyar Hamza*, (Tertip eden: Mustafa Nihat Özön), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- BASTIN, Georges L. (1998), “Adaptation”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (Ed. Mona Baker), Routledge, London and New York.

- ÇERİ, Bahriye (1997), “Ahmed Vefik Paşa ve Atasözlerimiz”, *Milli Folklor*, Bahar 1997, 5 (33): 22-26.
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London.
- GÜRAY, Sevim (1966), *Ahmet Vefik Paşa*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KÜNOS, Ignacz (1978), *Türk Halk Edebiyatı*, (Haz. Tuncer Gülensoy), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- MOLİÉRE, [Jean-Baptiste Poquelin] (1943), *Zoraki Hekim*, (Çev. Sabiha Omay), Maarif Matbaası, Ankara.
- _____ (1943), *Cimri*, (Çev. İsmail Hâmi Dânişmend), Maarif Matbaası, Ankara.
- PARLATIR, İsmail (1995), “Türkçe Sözlük Çalışmaları ve Sorunlarımız”, *Türk Dili*, 517: 3-17.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1968), *Türk Tiyatrosu Tarihi III- Tanzimat Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Teodor Kasap (1290), *Pinti Hamid*, ?, İstanbul.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1977), “Adapte, Adaptasyon”, s. 30-32, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- VINAY, J. P ve Darbelnet, J. (1995), *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, (Çev. Juan Sager and M. J. Hamel), John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia.
- YAZICI, Mine (2010), *Çeviribilim Temel Kavram ve Kuramları*, Multilingual, İstanbul.

ÇANAKKALE SAVAŞLARININ TÜRK HİKÂYESİNE YANSIMALARI

Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK*

ÖZ: Çanakkale Cephesi ve Savaşları, I. Dünya Savaşı içinde yer alan cephelerden ve savaşlardan sadece biri olmasına rağmen diğer cephelerdeki savaşlara oranla Türk kültür ve tarihinde çok daha önemli izler bırakmıştır. Modern Türkiye'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, Gelibolu'daki başarılarıyla tanınmış ve Türkiye Cumhuriyeti'nin temelleri Çanakkale cephesinde atılmıştır. Çanakkale Savaşları Türk edebiyatını da yakından etkileyerek piyesler, tiyatro eserleri, romanlar ve şiirler yazılmış, Türk edebiyatında zengin bir Çanakkale külliyyâtı oluşmuştur. Bu eserler içinde empati yoluyla okurların kendilerinden bir şeyler bulmaları ve kolay okunmaları açısından hikâyelerin yeri ayrıdır. Nitekim Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay'ın bu türü müstakil bir yazarlık alanı haline getirmeleri sonucunda I. Dünya Savaşı yıllarında yazılan ve yayımlanan hikâyelerin sayısı hızla artmıştır. Bu bildiride Türk edebiyatındaki üç hikâye ustasının (Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ömer Seyfettin ve Ercüment Ekrem Talu) dönemin çeşitli dergilerinde yayımladıkları ve bugüne değin Çanakkale konusu açısından ortak bir zeminde birleştirilip karşılaştırılmalı bir biçimde değerlendirilmeyen hikâyeleri kurgusal metinleri inceleme metotlarıyla ele alınarak Çanakkale Savaşları edebî perspektiften dikkatlere sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ömer Seyfettin, Ercüment Ekrem Talu, Savaş edebiyatı.

The Reflections of the Dardanelles Wars on the Turkish Stories

ABSTRACT: Although the Dardanelles front line and wars were one of the fronts of the World War the first, it has been accepted that it was very important in the Turkish culture and history. Because the Turkish Republic based on the Gallipoli side and wars, in that the founder of the Modern Turkey, Mustafa Kemal Atatürk, acquired renown. There are a lot of

* Hitit Üni. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl.
meraldemiryurek@hitit.edu.tr *Gönderim Tarihi: 15.02.2017 Kabul Tarihi: 22.09.2017*

Turkish literary works concerning the Dardanelles front line and wars, such as dramas, plays, novels and poems and these literary works has made up a comprehensive complete works. In this context, a lot of stories have been written. The aim of this paper is to reveal the stories by Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ömer Seyfettin and Ercüment Ekrem Talu concerning the above mentioned front. It has also been attempted to study the Dardanelles wars from the different point of view, by evaluating these writers' stories.

Key Words: the literature of war, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ömer Seyfettin, Ercüment Ekrem Talu, Turkish literature, Dardanelles front and wars.

Giriş

Toplumda derin izler bırakan siyasal, sosyal ve ekonomik meselelerin sonuçları er veya geç kültürel alanda da etkilerini gösterir. Yansıtma teorileri bağlamında düşünüldüğünde edebiyat kaynağını meydana geldiği devirde ait olduğu milletin yaşadıklarından ve hissettiklerinden alır. Hiçbir sanatçı mensubu bulunduğu cemiyete sırtını dönemez. Bunu yaptığı takdirde ya kamuoyu tarafından yargılanır ve reddedilir ya da ancak sınırlı sayıda okura ulaşabilir. Aydın sorumluluğu taşıyan her yazar veya şair kalemni yeri geldiğinde çoğunluğu ilgilendiren konular için kullanır. Burada önemli olan ince ayrıntı ise edebiyatın estetik unsurlarından taviz vermemektir. Bir fikri savunmak üzere yazılan eserler sadece o dönemde belirli bir amaca hizmet etmekle yetinirlerse çağlarının ilerisine gidemezler. Ancak entelektüel kimlik toplumsal meselelere duyarlı olmayı gerektirir. Nitekim tarihimize bakıldığında bu durumun birçok örneklerine rastlanır. Yakın tarihte Çanakkale Savaşları gerek siyasal anlamdaki kötü gidişatı durdurup lehimize çeviren yapısı gerekse sosyal ve kültürel hayatımızda meydana getirdiği olumlu havayla ayrı ve özel bir yere sahiptir.

Almanya 3 Ağustos 1914'te Fransa'ya savaş ilan eder, 27 Ağustos'ta Alman ordusu Paris üzerine yürümeye başlar ve 31 Ağustos'ta Fransız Hükümeti Paris'i bırakıp Bordo'ya kaçır. Her yerde Almanların zafer elde ettikleri sanılırken 5-10 Eylül günlerinde Almanlar bir yenilgiye uğrayarak geri çekilirler. O sırada Sofya ataşemiliteri bulunan Mustafa Kemal Paşa, Dr. Tevfik Rüştü (Aras) Bey'e gönderdiği mektupta, savaşın uzun süreceğini ve ona girmekte acele edilmemesi gerektiğini büyük bir basiret örneği göstererek gerekçeleriyle birlikte yazar. Dr. Nazım, Talat Paşa gibi İttihat ve Terakki genel merkezi üyeleri ona hak verdikleri halde birkaç ay sonra Osmanlı Devleti savaşa katılır. O dönemin Alman başbakanı Bethmann'ın Hollveg anılarında, Marn yenilgisinden sonra Savaş'ı kazanamayacaklarını anladıklarını ancak hem kendileri için savaşacak kuvvetler bulmak hem de Savaş'ı devam ettirerek şanslarını denemek istediklerinden müttefik avın-

dan vazgeçemediklerini Türkiye ve Bulgaristan'ı müttefikleri olarak kazanmanın çarelerini aradıklarını ve bulduklarını yazar. Mustafa Kemal Paşa'nın görüşleri ve Bethmann'ın anılarındaki ayrıntılar, Osmanlı Hükümeti'nin çok kolay bir biçimde “yanıltıldığını” göstermektedir. Osmanlı Devleti 29 Ekim 1914'te savaşa girdikten çok kısa bir süre sonra Almanlar'ın Ruslar üzerine yürüme isteği ile karşılaşmış ve Enver Paşa'nın yanlış tutumu yüzünden ilk yıkımını Sarıkamış'ta yaşamıştır (Bayur, 1997: 66-70).

Çanakkale savaşının başlamasına sebep olan olay ise Almanya'nın Goeben ve Breslau adlı iki kruvazörünün İngiliz donanmasından kaçarak İstanbul'a sığınması üzerinedir. Osmanlı İmparatorluğu tarafından Yavuz ve Midilli adı verilen harp gemileri Çanakkale Boğazı'ndan içeri girerek İngiliz donanmasının takibinden kurtulmuştur. Çanakkale'nin İngilizler tarafından işgali meselesi bu andan itibaren konuşulmaya başlanmış (25 Kasım 1914) ve Churchill İngiliz harp meclisinde bu konuyu ortaya atmıştır. Çanakkale Boğazı İngilizler tarafından işgal olduğu takdirde kendilerine birçok menfaatlerin sağlanacağı gibi, Boğazı müdafaa ile uğraşan Türkleri de Mısır'a taarruzdan alıkoyabileceğini belirtir. Bu sebeple İngilizler ilk olarak Limni Adası'ndaki Mondros Limanı'nı işgal ederek üs olarak kullanmaya başlarlar. Osmanlılar da savunma tedbirlerini arttırarak 5. Ordu adı altında yeni bir kuvveti Gelibolu bölgesinde toplarlar. Bu orduya ilave olarak 30. 000 kişilik bir başka ordu da İstanbul'da her an Çanakkale'ye sevk edilecek şekilde hazır hale getirildi. Nakliyyeyi sağlayacak deniz vasıtaları İstanbul ve Marmara limanlarında emre amadedirler (Türk Havacılık Tarihi 1951: 25-26).

Çanakkale Muharebeleri 18 Mart 1915- 6 Şubat 1916 tarihleri arasında önce denizden başlamış, daha sonra kara savaşlarıyla devam etmiştir. İngiliz ve Fransız çıkarma kuvvetleri her ne kadar Seddülbahir ve Arıburnu sahillerinde köprübaşları oluşturmayı başardılarsa da Osmanlı kuvvetlerinin inatçı savunmaları ve zaman zaman giriştikleri karşı taarruzlar sonucunda Gelibolu Yarımadası'nı işgalde başarılı olamamışlardır. Bunun üzerine sahildeki kuvvetler takviye edilmek için Arıburnu'nun kuzeyinde Suvla Koyu'na 6 Ağustos 1915 tarihinde yeni kuvvetlerle bir üçüncü çıkarma yapılmıştır. Ancak 9 Ağustos'ta Kurmay Albay Mustafa Kemal'in Birinci Anafartalar Muharebesi olarak bilinen karşı taarruzunda İngiliz Komutanlığı ihtiyat tümenini ateş hattına sürerek sahilde tutunmayı ancak başarabilmiştir. Mustafa Kemal ertesini gün Kocaçimentepe – Conk Bayırı hattında yeni bir karşı taarruz gerçekleştirmiş, bu hattaki Anzak birliklerini de geri atmıştır. İngiliz ve Anzak kuvvetlerinin İkinci Anafartalar Muharebesi olarak bilinen genel taarruzları ise Osmanlı savunmasını aşamamıştır.

Tüm bu gelişmelerin sonrasında İngiliz, Anzak ve Fransız kuvvetleri Gelibolu Yarımadasını 1915 yılı Aralık ayı içinde tahliye etmiştir.

Savaş meydanlarındaki birçok yenilginin ardından Çanakkale’de elde edilen zafer, toplumun bütün katmanlarında büyük bir sevinçle karşılanarak ileriki yıllarda kazanılacak Kurtuluş Savaşı’na ışık tutmuştur.

Türk Edebiyatında Çanakkale Savaşları

Savaş, göç, deprem gibi toplumun çoğunluğunu derinden etkileyen olaylara dair dışavurumları, sanatın çeşitli dallarında farklı biçimlerde görmek mümkündür. Sanatçı duyarlılığı, hayatın gerçeğine genellikle kayıtsız kalmaz ve estetikten ödün vermeden gözlemlerini sanatsal zemine taşır. Bu bağlamda edebiyatın yeri önemlidir.

Edebi eserlerde tarihi olayların işlenmesi sıkça karşılaşılan bir durumdur. Yaşanan devre tanıklık etmiş olan edebi eserin, estetik yönünün yanında bir de geçmişi ölümsüzleştirme ve insanların belleğinde kalıcılık yaratma özelliği vardır (Doğan-Ergün, 2015: 55).

Nitekim Balkan Savaşları gibi Çanakkale Savaşları da Türk edebiyatına sığacağı sığacağına yansımış, devrin şair ve yazarları tarafından çeşitli eserler yazılmıştır. Edebiyatın hayatın bir yansıması, yaşananların sanatkârane bir biçimde ifadesi olması hasebiyle “*edebiyat kadar hiçbir şey Harb-i Umumi denilen cihanî ve içtimaî afetten mütehassis ve muzdarip olamamış*”tır (Kestelli, 1922: 355). Ancak Türk savaş edebiyatının yeterince gelişmediği yönündeki yaygın kanaati hatırdan tutmakta da yarar vardır. Çanakkale Savaşları sırasında cepheden iyi haberlerin gelmemesi bir faktör olarak yazılmakla birlikte, hükümetin gerekli tedbiri alarak ressam, bestekâr, şair ve yazarlardan oluşan bir heyeti cepheyi yerinde görmek üzere bir program düzenlemesi önemlidir. 1915 yılının Haziran ayında birer davet yazısı alan isimlerden Tevfik Fikret ve Müfit Ratip sağlıkları elvermediği için Çanakkale’ye gidemezler. Tevfik Fikret, baştan olumsuz cevap vermek zorunda kalırken Müfit Ratip, yolda rahatsızlanarak geri döner. Temmuz 1915’te cepheye giderek savaş mahallini ziyaret eden edebî heyetteki isimler şunlardır: 1. Ağaoğlu Ahmet, 2. Ali Canip, 3. Enis Behiç, 4. Hakkı Süha, 5. Hamdullah Suphi, 6. Hıfzı Tevfik, 7. Mehmet Emin, 8. Muhiddin, 9. Orhan Seyfi, 10. Ömer Seyfettin, 11. Celal Sahir, 12. Selahattin, 13. Yusuf Razi, 14. İbrahim Alaeddin, 15. Nazmi Ziya, 16. Çallı İbrahim, 17. Ahmet Yekta. Toplam 17 kişiden oluşan edebî heyetin cephe-
deki mihmandarlığını Erkanıharb Binbaşısı Edib ve Yüzbaşı Hulusi Beyler yaparlar. Olası sağlık problemleriyle ilgilenmek üzere Dr. Fikri Bey yanlarındadır (Ayvazoğlu, 2014: 12). Ordunun gösterdiği başarıyı kamuoyuyla paylaşmak ve Arapların Osmanlıya olan desteğini yeniden canlandırmak adına cepheye bir de ilmî heyet gönderilmiştir. Suriye, Filistin ve Lübnan’dan seçilerek Çanakkale Cephesi’ne gitmeleri sağlanan ilmî

heyetin mihmandarlığını Uryanizâde Ali Vahid Efendi yapmıştır. Uryanizâde, 18-23 Ekim 1915 tarihleri arasında gerçekleşen seyahat sırasındaki duygu ve düşüncelerini yazıya geçirerek kitaplaştırmıştır. *Çanakkale Cephesi'nde Duyup Düşündüklerim* adını taşıyan 39 sayfalık kitapta anıların tamamının kayda geçirilişinde son tarih olarak 25 Aralık 1915 (12 Kânûn-ı evvel 1331) dikkat çekmektedir (Uryanizâde, 1333-34: 1). Cepheyi ziyaret edenlerin izlenimlerini çeşitli eserlerle edebiyat ve sanat bağlamında sergiledikleri görülür. Verilen eserlerin sayısı ve etkisi beklenen düzeyde olmaz. Savaşın devam etmesi ve alınan olumsuz sonuçlar, edebiyata duyulan ihtiyacı artırır. Bu sebeple, Ziya Gökalp'in çabalarıyla 1917 yılında haftalık dergi olarak yayın hayatına başlayan *Yeni Mecmua*, Çanakkale Savaşları üzerine özel bir sayı yayımlar. I. Dünya Savaşı'nın seyrinin Osmanlı İmparatorluğu açısından kötüye gittiği 1918 yılında halkın ve askerinin artık dayanacak gücü kalmamıştır. Ülke ekonomik açıdan da çok kötü durumdadır. Bu olumsuzluk savaş şartlarını kendi lehlerine kullanarak karaborsacılık gibi gayrimeşru yollardan hızla zenginleşen ve adına harp zengini denilen yeni bir zümre türemiştir (Demiryürek, 2015: 498). İşte bütün bu karamsar havayı dağıtmak, Çanakkale'de ulaşılan başarıyı hatırlatarak toplumu şevk ve gayrete getirmek için *Yeni Mecmua* harekete geçer. Amaç, milletin ve ordunun gösterdiği kahramanlık ve fedakârlığı gözler önüne serip hep hatırd tutarak ihtiyaç duyulan propagandayı yapabilmektir. I. Dünya Savaşı'nın sonlarına (1918) gelindiğinde genel durum, cephelede ardı ardına yenilgilerin alınması nedeniyle moral bozucudur. Halkın cepheyi insan gücü olarak desteklemekteki zorlukları, ekonominin iflas etmesiyle perçinlenir. İşte bu atmosfer içinde Çanakkale'de kazanılan iyimserlik havasının tazelenmesine ihtiyaç vardır. *Yeni Mecmua* hazırlayacağı hatıra özel sayısı o duyguyu toplum nazarında yeniden canlandırmak ister. 1917 yılı sonlarında başlayan hazırlıklar, Mayıs 1918'e kadar devam eder. *Yeni Mecmua Çanakkale Özel Sayısı*, genel olarak düşmanın teçhizat ve teknik yönünden üstünlüğüne rağmen Türk ordusunun kazandığı zaferin, milletin fedakârlığı, inancı ve manevî gücü sayesinde olduğu vurgulanır (Yeni Mecmua, 2006: 9-11).

Çanakkale Savaşları, Türk edebiyatında kısa sürede yansımalarını bulmuş ve konuyla ilgili yayınlar yapılmıştır. Tür bağlamında bakıldığında Çanakkale konulu eserlerin şiir, hikâye, tiyatro, günlük, hatıra, roman, mektup, makale ve mülakat türlerinde yazıldığı görülür. Şiirler arasında ilk akla gelen Mehmet Akif Ersoy'un *Çanakkale Şehitlerine* şiiridir. “Çanakkale Savaşları üzerine yazılmış şiirlerin bütününe bakıldığında vatan, millet, bayrak, İstanbul sevgisi, zafer için Allah'a dua ve şükran, manevî güç, cephe gerisine özlem, askerinin yiğitlik ve kahramanlığı, şehitlik arzusu, düşmana karşı öfke, kin ve nefret gibi duyguların işlendiği görülür” (Ül-

gen, 2013: 350). Toplu çalışma olarak *Yeni Mecmua*'nın hazırladığı Çanakkale özel sayısı hemen hatırlanır. Ayrıca devrin gazete ve dergilerinde konuyla ilgili farklı türlerde eserlerin yayımlandığı son yıllarda yapılan çalışmalardan anlaşılmaktadır. Bu makalede özellikle hikâyeler üzerinde durulacaktır. Yapılan tasnifler sonucunda 1914-1918 yılları arasında I. Dünya Savaşı için yazılan hikâyelerin sayısının fazla olmadığı tespit edilmiştir. Aynı sonuç, roman için de geçerlidir. Bunun sebebi, cephelerden gelen haberlerin genel olarak olumsuz oluşuna bağlanır. Bu görüşe, kurgu dünyasının ihtiyaç duyduğu gerçeklik duygusunun İstanbul'da yaşayan yazarlar tarafından yeterince ve sığağı sığağına hissedilememiş olması, bir başka deyişle gözleme dayalı birikimin yazma edimini harekete geçirecek kadar güçlenmemesi eklenebilir. Devrin roman hikâye yazarları için kaynaklar sınırlıdır. Gazetelere yansıyan genel haberler dışında, ancak çevrelerinde tesadüfen rastladıkları gerçek hayat hikâyelerinden yararlanabilirler. Bunun dışında büyük oranda hayal güçlerine başvurmak durumundadırlar. Yetkililerce edebî heyet oluşturularak cephenin ziyaret ettirilmesinin sebeplerinden biri budur. Nitekim yapılan çalışmalarla devrin gazete ve dergilerinin (*Tanin, Sabah, İctihad, İkdam, Donanma, Talebe Defteri, Yeni Mecmua, Türk Yurdu...*) taranması sonucunda hikâye sayısı 37'ye ulaşmıştır. Bunlardan 15'i Çanakkale ile ilgilidir (Ceyhan, 2007: 18). Çanakkale konulu hikâyeler şunlardır: "Ahmet Bin Hamud" (Recaizâde Ercümen Ekrem), "Bir Gazinin Hatıratı" (İsimsiz), "Mehmet Onbaşı" (E. T.), "Son Tebessüm" (Enis Tahsin), "Şehit Validesi" (Enis Tahsin), "Türk'ün Gazası" (Fazıl Turgut), "Çanakkale'den Sonra" (Ömer Seyfettin), "Müjde" (Ömer Seyfettin), "Küçük Zabit" (Yakup Kadri), "Sümbül Kokusu" (Ahmet Hikmet), "İki Lalenin Hikâyesi" (Hüseyin Ragıb), "Bir Damla Kan Bir Damla Gözyaşı" (Emine Semiha), "Mustafa'nın Hilesi" (F. Celaleddin), "Bir Azizlik" (Akil Koyuncu) ve "Anlamak İçin" (Aziz Hüdayi). Hikâyelerin sayısı elbette kesin değildir. Basın kaynakları taranırken yeni hikâyelere rastlama olasılığı her zaman mevcuttur. Nitekim *Çanakkale Savaşı Hikâyeleri* adlı kitaptaki Çanakkale Savaşı ile ilgili hikâyelerin toplam sayısı 26 olup bunlardan 11'i Ceyhan tarafından tespit edilenlerle aynıdır. Anar, 15 yeni hikâye ilave etmiştir. Sayıyı arttıran hikâyeler ve yazarları sırasıyla şöyledir: "Düşmana İpucu Veren Eşşekler" (Fahri Celal), "Bir Çocuk: Aleko" (Ömer Seyfettin), "Çimentepe'de" (Süleyman Nazif), "Mehmetçik" (Reşat Nuri), "Çanakkale'ye Gelirken" (Satı), "Burmali Apolet" (Kenan Hulusi), "Işıldak'ın Rüyası" (Halide Edip), "Türk Anası Ne Düşünüyor?" (yazarı belli değil), "Siperde İlk Gecem" (yazarı belli değil), "Kanlısirt'ta Mitralyöz" (yazarı belli değil), "Arıburnu'nda, Dönüş" (Rabbani Fehmi), "Savaş Yarası" (Muhittin Nalbantoğlu), "Rıza Bey'in Hatıra Defteri'nden" (Rabbani Fehmi), "Bedeli Çanakkale'de Ödenmiştir" (İsmail Bilgin) (Anar, 2007: 7-8). Araştırmalar sonucunda

okuyucuya ulaştırılan Çanakkale Savaşı konulu hikâyelerin toplam sayısı 30'a yaklaşmaktadır. Bu hikâyelerin bazıları devrin ünlü yazarlarından Ömer Seyfettin, Ahmet Hikmet (Müftüoğlu), Yakup Kadri gibi isimler tarafından yazılmıştır. Bununla birlikte Enis Tahsin, Fazıl Turgut, Hüseyin Ragıb gibi edebiyat tarihinde kalıcı izler bırakamamış isimlere de rastlanır. Her iki gruptaki yazarlar içinde, cepheyi görenler olduğu kadar görmeyenler de vardır. Nitekim bu makalede söz konusu edilen üç hikâyeden ikisinin yazarı (Ahmet Hikmet, Ercüment Ekrem) cepheyi ziyaret etmemiştir. Üçüncü isim olan Ömer Seyfettin ise edebî heyet içinde yer almıştır. Dolayısıyla cepheyi görüp görmemek konuyla ilgili eser vermede önemli bir rol oynamamıştır. Savaşın acılarını hisseden ve empati kurabilen yazarlar, sosyal sorumluluk duygusunun da bir sonucu olarak kalemlerini savaşın yaşattıklarını anlatmak için kullanmışlardır.

Çanakkale Savaşları üzerine çeşitli romanlar yazılmış olmakla birlikte, sayıları hikâyelere göre çok daha azdır. *Türk Romanında Çanakkale Muharebeleri* başlıklı kitapta, Çanakkale konusunun Türk romanında ihmal edildiğinden şikâyet edilir ve yazar çalışması için ancak 10 roman bulabildiğinden söz eder. Mat, *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu* (Buket Uzuner), *Çanakkale'ye Gidenler* (İsmail Bilgin), *Gelibolu- Yenilmezlerin Yenildiği Yer* (İsmail Bilgin), *Tarihe Sığmayan Destan- Çanakkale* (Mehmet Kaplan), *Çanakkale Mahşeri* (Mehmet Niyazi), *Ve Çanakkale- Geldiler* (Mustafa Necati Sepetçioğlu), *Ve Çanakkale- Gördüler* (Mustafa Necati Sepetçioğlu), *Ve Çanakkale- Döndüler* (Mustafa Necati Sepetçioğlu), *Zulüm Dağları Aşar- Çanakkale İçinde* (Rahmi Özen), *Şafakta Yanan Mumlar* (Serpil Ural), *Çanakkale'de Çocuklar Da Savaştı* (Sevinç-Salim Koçak) ve *Çanakkale Askerine Rütbe Geremez* (Sezen Özol) romanlarını tahlil etmiştir (Mat, 2007: 7-8). Hakikaten şiire nazaran roman ve hikâye sahalarında Çanakkale Muharebelerinin edebiyata yansımada dikkat çekici bir sınırlılık vardır. Trablusgarp ve Balkan yenilgilerinden sonra Osmanlı- Türk toplumu için büyük bir motivasyon sağlayan, uzun bir aradan sonra iyimserlik yaratan Çanakkale zaferine dair çok daha fazla sayıda eserin yazılmamış olmasına hayıflanmamak mümkün değildir. Bu anlamda, *Harp Mecmuası*'nın 1915 yılında yazar, ressam ve müzisyenlerden oluşan bir grubu, savaşla ilgili yayın yapmalarını teşvik etmek için Çanakkale cephesini ziyarete davet etmesinin önemi çok daha iyi anlaşılmaktadır (Köroğlu, 2004: 194-195).

Bir Savaş Üç Hikâyeye

Bu çalışmada yukarıda adı geçen hikâyelerden Ercüment Ekrem (Talu)'in "Ahmet Bin Hamud" (1915), Ömer Seyfettin'in "Çanakkale'den Sonra" (1917) ve Ahmet Hikmet (Müftüoğlu)'in "Sümbül Kokusu" (1918)

hikâyeleri karşılaştırmalı olarak ele alınarak verdikleri mesajlar, savaş edebiyatı içindeki yerleri, aralarındaki farklılıklar ve benzerlikler bağlamında ele alınacak ve savaş edebiyatına dair tespitlerde bulunulacaktır.

Ahmet bin Hamud: Rezaizâde Mahmut Ekrem'in oğlu olan Ercüment Ekrem Talu (1886-1956) eserlerinin geneline bakıldığında Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi ekolünden gelen yerli renk gerçekçiliğini Cumhuriyet yıllarında sürdüren bir yazardır. Onun eserlerinde konu, dil ve üslup açısından modern ve gelenekselin birleştiği görülür.

Ercüment Ekrem'in "Ahmet bin Hamud" adlı hikâyesi ilk kez 16 Temmuz 1915 tarihinde *Donanma* mecmuasında "küçük hikâye" olarak yayımlanır (Rezaizâde Ercüment Ekrem, 1915: 888-890). Çanakkale muharebelerinin henüz devam ettiği ve sıcak savaşın yaşandığı bir dönemde yazarın konuyu ele alması ve farklı bir bakış açısıyla işlemei önemlidir. "Ahmet bin Hamud" adından da kolayca anlaşılacağı üzere Afrika'dan sömürgeci devletlerin savaşmak üzere asker toplaması ve kendi menfaatleri için onları kullanması gerçeği üzerine kuruludur. Fransız ve İngilizlerin Çanakkale'de başvurduğu bir yöntem olarak sömürgelerinden para karşılığında ya da türlü propagandalar aracılığıyla asker toplama anlayışı farklı din, dil ve ırktan insanları aynı cephede bir araya getirmiştir. Nitekim hikâyenin merkezindeki kahraman Ahmet bin Hamud, Afrika'nın Dahoma köyünde yaşayan 25 yaşında bir Müslümandır. Bütün bildikleri dine aittir. Gittiği camideki molla "[...] uzakta pek uzakta güneşin doğduğu yerlerde bir İslâm memleketi olduğunu bu memleketin mukadderatına hâkim olan emirin vekil-i Resûl bulunduğunu öğrenmişti. Saf ruhunun saatlerce, hatta günlerce süren istiğrakında hep bu uzak memleketi, hep peygamberinin vekili olan zâtı düşünürdü. Fakat o diyara nasıl, nereden gidilir, o halife-i Resul nasıl ziyaret edilir, zavallı aklı ermezdi" der (*Rezaizâde Ercüment Ekrem, 1915: 888*). Bu cümleler hikâyedeki imayı işaret etmekte, bir başka deyişle ilerleyen satırlarda metnin yapısının nasıl şekilleneceğine dair ipucu vermektedir. Olay hikâyelerinde düğüm adıyla nitelendirilen safha yine söz konusu satırlar aracılığıyla ortaya konmaktadır. Ahmet bin Hamud'un en büyük arzusu peygamberin vekilini yani halifeyi görmek, onun yaşadığı topraklara gidebilmektir. Cahil bir köylü olan Ahmet bin Hamud'un isteği gerçekleşir, ancak bu hayali hiçbir şekilde tahmin edilmeyecek sonuçlar doğurur. Bir gün, ülkesi Fransızların sömürgesi olduğundan, itaat etmediği takdirde başının kesileceği tehdidiyle askere çağrılır. Şalvar, yelek, fes ve yemeniden oluşan bir kıyafetle tüfek verilerek "uzakta, denizin öbür taraflarında muharebeye" (Rezaizâde Ercüment Ekrem, 1915: 888) gidecekleri söylenir. "Orada düşman öldürülecek, bol bol ganaim, para, boncuk, elmas, esvab, tüfenk alınacak, hazineler istishab edilecek,

memleketler gezilecek, sonra da bihakkın yararlık göstermiş olanlar av-dette zabıt, muhtar olacaklar” (Recaizâde Ercüment Ekrem 1915: 888) gibi türlü yalanlarla kandırılarak Çanakkale'ye getirilirler. Ahmet bin Hamud da Afrikalı askerlerden biri olarak kendini cephede, savaşın ortasında bulur. Hikâyenin entrik unsurlarından ikincisi daha büyük ve daha ikna edici olmakla birlikte trajiktir. Çünkü Ahmet bin Hamud ve onun gibi Müslüman zencilere söylenen bir yalan vardır:

[...] siz ehl-i İslâmınız, gittiğiniz memleket de İslâm hilâfetinin merkezidir. Bugün Fransa hükümetinin dostu olan halife-i İslam'ın gerek kendi gerekse makamı tehlikede bulunuyor. Birtakım kâfirler onun memleketini istila ettiler. İmdatına bizi çağırды, kurtarmaya gidiyoruz. Göreyim sizi! (Ekrem, 1915: 888-889)

Böylesi yalanlar söylenerek onların Çanakkale'ye Osmanlı İmparatorluğuna karşı değil de yanında savaşmaya gittiklerini sanmaları sağlanır. Fransızların kandırdıkları Ahmet bin Hamud sevinç içinde kendilerine yalan söyleyen askerlerin ellerini öperek teşekkür eder. Hikâyenin son kısmı Çanakkale önlerinde geçer. Karaya otuz gemiden ancak beş tanesi asker çıkarabilir. Ahmet bin Hamud kurtulanlar arasındadır ve ölürse şehit olacağı inancıyla korkusuzca savaşır. Hikâyenin düğümünün çözüme kavuşmaya başladığı bölüm, Ahmet bin Hamud'un ezan sesi duymasından itibaren. Dikkatle dinlediği akşam ezanının gündüz savaştıkları karşı cepheden geldiğini fark edince, Fransız askerinin yalan söylediğini anlar. Ahmet bin Hamud'un nazarında din kardeşleriyle savaşmış olmak, halifenin askerlerine kurşun sıkmak cinayettir. Nitekim o, intikamını siperdeki Fransız askerlerinin üzerine rastgele ateş edip onların en azından yarısını öldürerek alır. Hikâyenin sonuç bölümünde Ahmet bin Hamud, halifenin ordusuna katılmak ister, ancak yol bilmediği için kaybolacağını düşünür ve Fransız askerlerinin eliyle ölmektense intihar etmeyi seçer ve belindeki kasaturayı göğsüne saplayarak ruhunu teslim eder.

Çanakkale'den Sonra: Ömer Seyfettin (1884-1920) Millî Edebiyat döneminin ve Türk edebiyatında olay hikâyeciliğinin en güçlü temsilcilerindendir. Sadece 36 yıl süren kısa hayatı boyunca Türkçenin sadeleşmesi ve yerli bir edebiyat anlayışının kökleşmesi için uğraş veren yazar, hikâye türünün değer kazanmasında da önemli bir yere sahiptir.

Ömer Seyfettin'in “Çanakkale'den Sonra” adını taşıyan hikâyesi ilk kez *Yeni Mecma*'da 16 Ağustos 1917 tarihinde “hikâye” başlığı altında yayımlanır (Ömer Seyfettin, 1917: 119-120). Hikâyenin adından da anlaşılacağı üzere Çanakkale muharebelerinden hemen sonra yayımlanan eser, cephede yaşananları değil de cephe gerisini anlatmasıyla farklılaşır. III. teklik şahıs anlatıcının hareket, duygu, düşünce ve ruh halini yansıttığı

kahraman, adı belirtilmeden özellikleri verilen orta yaşlı bir erkektir. Hikâyenin asıl kahramanı olan bu bey, yaşı kırk beşi geçkin, gayet iyi bir eğitim almasına rağmen herhangi bir işte çalışmayan, hayatta kalmak için zaruri ihtiyaçlarını karşılamanın dışında bir çaba sarf etmeyen karamsar biridir. Babasından kalan küçük bir gelire geçimini temin eder. Onun hayata tutunamamasının temelinde yatan, okudukça ümidini kaybetmesine sebep olan aidiyet duygusunun yokluğudur. Kahramanın ruh halini anlatıcı şöyle özetler:

Kendisinin bir milliyeti yoktu; bir içtimaiyeti yoktu. Yalnız, hararetini hissedemediği, lisanından ve duasından bir şey anlamadığı müphem bir dini vardı. Mabedinde ulviyet duymuyor, önünde derin bir ezeliyet görmüyor, semasında ilahî bir mefkûrenin nihayetsizliklerine dalamıyor, siyah toprağın üzerinde tıpkı bir hayvan gibi, bir fert gibi kalıyordu.

Bir hayvan gibi...

Halbuki o milliyetiyle, diniyle, mabedinin ulviyetiyle, içtimaiyyetinin ezeliyetiyle, mefkuresinin nihayetsizliğiyle bir insan, ahlâkî ve manevî bir insan olmak isterdi: Muhiti arzu ve temayüllerini ansızın eriten bir çöl, bir sahra, bir ademdi, “güzel, iyi ve ulvi” yoktu. Sanat diye biçimsiz hendesi çizgilerden kabuslar, edebiyat diye Arapça, Acemce mânâsız ve mücerret terkipler yapılıyor, milliyet inkâr ediliyor, mazi karikatürleştiriliyor, istikbal bir duman halinde tasavvur olunuyordu (Ömer Seyfettin, 1917: 119).

Bu satırlardan da anlaşıldığı üzere hikâyenin kahramanı ülkenin içinde bulunduğu şartlardan dolayı bütün inancını yitirmiştir. Onun millî ve dinî duygularını dahi sarsan karamsarlığının kökeninde toplumda gözlemlediği değerlerin yitimi ve siyasetteki yanlış uygulamalar yatmaktadır. Siyasi, sosyal ve kültürel açıdan ülkenin içinde bulunduğu durumu hiç iç açıcı bulmayan kahraman, II. Meşrutiyet’in ilanıya umuda kapılır, ancak kısa sürede değişen bir şey olmadığını hatta “kendini idare edemeyen bir milletin sarsaklığını görerek daha ziyade” (Ömer Seyfettin, 1917: 119) karamsarlığa kapılır ve geleceğe dair kaygıları iyice artar. Umumi Harp ilan edilince köşesinde bir kez daha kıvranan kahraman “şuurunu kaybetmiş bir milletin esirliğini görmemek için, kendini öldürmeye karar” (Ömer Seyfettin, 1917: 120) verir. Ancak İngiliz ve Fransız saldırılarının püskürtülmesi ve Çanakkale’nin geçilememesi onda bir mucize etkisi yaratır. Bir yıl boyunca sürekli zafer haberleri gelir; yenilmez sanılan İngiliz, Fransız ve Rus kuvvetleri dize getirilir. “Ah, hakikati idrak etmiş bir kahraman çıksa” diye hayıflanılan kahraman, Çanakkale’de büyük başarı elde edilmesi üzerine ümidini kestiği Türk milletine inancını tazeler. Hikâyenin bitiminde 15-20

yıl sonra adeta tekrar hayata dönen kahramanın yaşantısına çekidüzen verdiği, tekrar yaşama sevinciyle dolduğu, hatta evlenip çocuk sahip olduğu görülür. Kızına “Mefkûre” adını vermesi ise çok manidardır. Hikâyenin giriş (serim) bölümünde mefkûresini, bir başka deyişle ülküsünü, idealini kaybetmiş biri olarak anlatılan kahraman, Çanakkale’den sonra bütün inanç ve ülkülerine yeniden kavuşurarak ülkesine, milletine, dinine olan bağlılığı ve sevgisi yeniden can bulur. Onun dünyaya gelen kızı bu iyimser ve mutlu günlerin müjdeleyicisi ve başlangıcıdır. Bu anlayış, bugün dahi aynı özelliği sürdürmektedir. “Çanakkale ruhu” Türk millî mücadelesinin de temeli sayılmaya devam ediliyor. Yeni Mecmua özel sayısındaki *Çanakkale’ye Düşman Donanmasının Saldırıları* başlıklı yazısında Emin Âlî, şu tespitte bulunur:

Bazı tarihî ve önemli olaylar vardır ki bunlarla bizim aramızdaki görüş mesafesi zaman geçerek uzadıkça onu bütün incelikleriyle görmeye ve hayretle karşılamaya başlarız. Çanakkale savaşları da o olaylardan birini oluşturur. Bunu, bizlerin daha iyi görmesi ve bütün büyüklüğü ve dehşetiyle kavrayabilmesi için hem epeyce bir zamanın geçmesi hem de uzak ülkelerden, tarafsız ağız-lardan işitilip dinlenmesi (Çavlı, 2006: 17) gerekir.

Bu tespitler hakikaten doğrudur, Çanakkale yıllar yıllar sonra dahi önemini hissettirmeye devam etmekte ve sürekli yeni çalışmalar yapılmaktadır.

Sümbül Kokusu: Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), Servet-i Fünun döneminde yazmaya başladığı hikâyeleri ve *Gönül Hanım* adlı romanıyla Millî Edebiyat’ın öncülüğünü yapmış biridir. *Çağlayanlar* adlı kitabındaki hikâyeler yapı, dil ve anlatım özellikleriyle Türk hikâyeciliğinde önemli bir yere sahiptir. Ahmet Hikmet, yazarlığının yanı sıra öğretmenlik yapmış, ayrıca dışişlerinde görev almış bir diplomattır. Nitekim “Sümbül Kokusu” adlı hikâyesinde mekânın Budapeşte olması, tesadüf veya hayal ürünü değildir. Yazar I. Dünya Savaşı yıllarında Peşte başşehbenderi (Fevziye Abdullah, Erişim tarihi: 7. 11. 2014) olarak görev yapmış, Türk-Macar ilişkilerinin canlandırılmasında rol oynamıştır.

Ahmet Hikmet’in “Sümbül Kokusu” adlı hikâyesi ilk kez *Yeni Mecmua*’nın Çanakkale özel sayısında yayımlanmıştır (Ahmet Hikmet 1915: 32-33). Hikâyenin sonundaki 3 Şubat 1918 (3 Şubat 1334) tarihi eserin yazılış zamanını tam olarak öğrenmemizi sağlamaktadır. Ancak *Yeni Mecmua*’nın Çanakkale anısına hazırladığı sayının künye bilgilerinde sembolik anlam taşıması için 1331 yılı yazılmıştır.

“Sümbül Kokusu”nda III. teklik şahıs anlatıcının aracılığıyla hikâyenin asıl kahramanı olan Hüseyin Arif’in duygu ve düşünceleri anlatılır. Budapeşte Darülfünunu’nda öğrenci olan Hüseyin Arif, gazetelerde Çanakkale’ye dair haberleri okudukça ülkesi için endişelenir ve büyük bir üzüntüye kapılır; çünkü İstanbul, Berlin ve Londra’dan gelen telgraflara yer veren gazeteler, İngiliz ve Fransız kuvvetlerinin ilerlediğini yazmaktadır. Okuduğu her satırla yüreği yanan Hüseyin Arif, vatanını düşünür. Bütün camileriyle, saraylarıyla, mavi göğü ve deniziyle İstanbul zihninde canlanır. Ona göre “İslam’ın gözü, Türk’ün kalbi olan bu, renk ve nur durağı memleket pek temiz, pek mamur, pek güzeldi. Onun yıkık duvarları, Avrupa’nın dargın sisler, durgun isler altındaki kaba, kirli, kara, matemli kâşanelerinden daha mütebessimdir...” (Ahmet Hikmet, 1915: 32) Yüreğinin derinliklerinden gelen acıyla dolup taşan Hüseyin Arif şöyle haykırır: “[...] karanlık yürekli, karanlık fikirli zebaniler memleketimizi o renk ve nur durağı memleketimizi çiğnemesin... -Allah, Ey İslâm’ın Allah’ı, çiğnemesin, çiğnetme!” (Ahmet Hikmet, 1915: 32)

Hüseyin Arif, uzakta olduğu yurdu için o kadar üzülür ki, en sonunda intihar etmeye karar verir. Fakat ev sahibinin ona hediye ettiği bir saksı sümbül çiçeği hem onun hayatını kurtarır hem çözüm yolu gösterir hem de hikâyenin düğüm bölümünü oluşturur. O esnada Hüseyin Arif ziyaretine gelen arkadaşı Mehmet Siyavuş’a da çiçeği koklatarak ne koktuğunu sorar. Aldığı cevap hikâyedeki önemli metin halkalarından biridir. Mehmet Siyavuş tıpkı arkadaşı Hüseyin Arif gibi sümbül kokusunu İstanbul’la özdeşleştirir: Sümbül, İstanbul kokmaktadır! Budapeşte’deki iki kahramanın koku hafızası onları bir anda İstanbul’a götürür. Mehmet Siyavuş hatırladıklarını şöyle tasvir eder:

Hani mart içinde, nisan, mayısta köprü başında, sokak köşelerinde geniş işportalar, kola takılan ince uzun sepetler içinde lâleler, zerrinler, şebboylar, menekşeler, “bahariye kokuları” diye bağırın kara yağız bıçkın kıyafetli satıcıların önünde demet demet saçılan bu râyihalar... Beşiktaş’ın Eyüp’ün fulya tarlaları... kokuları... ruhani bir medeniyet, kudsi bir nezaket kokuları.

Ah! Vatan kokuları, güneşi böyle, göğü böyle kokar değil mi? Viranesi böyle, mamuresi böyle kokar. Sarayı böyle, kulübesi böyle kokar değil mi? Fakat bu mübarek bağçe elimizden gidiyor. İstanbul’u kaybediyoruz (Ahmet Hikmet, 1915: 33).

Bir saksı sümbül çiçeği iki arkadaşın zaten yaralı olan gönüllerini iyice coşturur ve İstanbul’un elden gidiyor olmasını bir türlü içlerine sindiremezler. Büyük bir karamsarlık içinde

[...] camileri, medreseleriyle, imaretleri, saraylarıyla bütün bir medeniyetin, üç yüz elli milyon İslâm'a ait bir medeniyetin, bir mevcudiyetin istinadgâhı, Türk'ün, Osmanlı'nın güzelliklerin, büyüklüklerin payitahtı gidiyor... (Ahmet Hikmet, 1915: 33)

diyerek isyan ederler. Hatta Hüseyin Avni yerinden fırlayıp “yaşamak alçaklıktır” diye bağırarak revolverini eline alır ve intihara kalkışır. Mehmet Siyavuş, onu engelleyerek “hayır sanırım ki böyle bir odada olmak alçaklıktır” der. Ona göre, yapılabilecek en iyi iş, Çanakkale'ye gitmek ve ölünecekse vatan uğrunda ölmektir. İki arkadaş “talebenin askerlikleri devletçe tecil” edilmesine rağmen “gönüllü” olarak Çanakkale'ye savaşmaya giderler. Budapeşte'de rastladıkları bir gazetecinin sözleri ise hikâyenin mesajları arasındadır:

Çanakkale müdafaası yalnız hilafetin istikrârını değil, Almanya ve Avusturya Macaristan'ın da bekasını temin edecek ve Rusya'nın izmihlalini hazırlayacaktır. Ve tarih Türkiye'nin ehemmiyetini o zaman anlayacaktır (Ahmet Hikmet, 1915: 33).

Ahmet Hikmet, savaş sırasında Budapeşte'de yaşadıklarının, duyduklarının ve gördüklerinin etkisiyle, hikâyesini bulunduğu şehrin verdiği ilhamla kaleme almış olmalıdır. İki gencin sümbül kokusunda dahi vatanın bütün bir özetini yaşamaları, hissetmeleri ve gönüllü olarak askere yazılmaları vatan sevgisinin insanın içinde her türlü değerün üstünde yer ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Hikâyelerin Karşılaştırılması: Türk harp edebiyatı kapsamındaki eserlerde bazı ortak duygu ve düşüncelere rastlanır. Millî ve manevi değerlerin savunması söz konusu olduğunda en başta hamasetin ön plana çıkması kaçınılmazdır. Yiğitlik, kahramanlık, cesaret temaları geneldir. Bu bağlamda, türü ne olursa olsun, savaş konulu eserlerin hemen hepsinde vatan sevgisinden kaynaklanan cepheye gönüllü gitmeyi teşvik edici, askerliğin getirdiği kahramanlığı övücü, şehitliği yüceltici özellikler görülür. Cephedeki savaş sahneleri, cephe gerisinde eşini, oğlunu, babasını bekleyen sevgili-eş, anne-baba ve çocukların yaşadıklarıyla çeşitlenir. Böylece vatan ve millet savunmasında aile unsuru her zamankinden daha fazla önem ve değer kazanır. Bu genel çerçevenin, Çanakkale Savaşları için yazılan eserlerin içeriklerinde aynen tekrar edildiğini görmek mümkündür. Elbette, devre ve savunmaya bağlı yönlerden kendi içinde özelleşir.

Çanakkale Savaşları üzerine Ercüment Ekrem (Talu), Ömer Seyfettin ve Ahmet Hikmet (Müftüoğlu) tarafından yazılan hikâyeler “Ahmet bin Hamud”, “Çanakkale'den Sonra” ve “Sümbül Kokusu” birbirlerinden bağımsız olarak kaleme alınmalarına rağmen, içlerinde bazı ortak duygu ve

düşünceler taşırlar. Her üç hikâyede de idealist, temiz yürekli kişiler anlatılır. Ahmet bin Hamud Afrikalı bir Müslümandır ve okuyucu onda din ve halife sevgisinin temsil edildiğini görür. “Çanakkale’den Sonra” hikâyesinin isimsiz kahramanı, siyasi yapının başarısızlıkları nedeniyle kaybettiği inanç ve ideallerini Çanakkale Zaferi ile yeniden kazanan kültürlü, entelektüel biridir. “Sümbül Kokusu”ndaki Hüseyin Arif ve Mehmet Siyavuş ise ülkelerinden çok uzakta olsalar da vatan sevgisiyle dolu idealist gençlerdir. Hikâyelerdeki bütün kişiler ıstırap içindedir. Ahmet bin Hamud, halifeye karşı savaştığını anladığında çılgına döner, intikamını aldıktan sonra intihar eder. Ömer Seyfettin’in bahsettiği, adı belirtilmeyen kahraman, ülkesinin ve milletinin içinde bulunduğu kötü durumdan dolayı bütün inanç değerlerini yitirir ve sık sık intiharı düşünür. “Sümbül Kokusu”ndaki Hüseyin Arif de çaresizlikten intihara kalkışır. “Çanakkale’den Sonra”daki kahramanı intihar düşüncesinden uzaklaştırarak hayata yeniden bağlanmasını sağlayan Çanakkale muharebelerinde elde edilen zaferdir. Hüseyin Arif ise arkadaşı Mehmet Siyavuş’un savaşa gönüllü gitme fikri üzerine intihardan vazgeçer. Her üç kahramana da intiharı düşündüren din ve vatan sevgisidir. Bu değerler elden gittiğinde yaşamının da artık bir anlamı kalmayacağı mesajı her üç hikâyede de okuyucuya örtük bir biçimde iletilir. Çanakkale Savaşlarının seyrine bağlı olarak olumsuz havanın keskinleşmesi, Türk milleti için ölüm-kalım savaşı haline gelmesine sebep olur. Vatanın bağımsızlığı, milletin özgürlüğü olmadan yaşama fikri imkânsızdır. Bu da dönem insanında bir toplumsal çöküş psikozyu yaratmıştır.

Hikâyeler karşılaştırıldığında mekânın farklılaştığı görülür. “Ahmet bin Hamud”da önce Afrika’da Dahoma köyü, sonra Çanakkale cephesi, Çanakkale’den Sonra’da İstanbul, “Sümbül Kokusu”nda ise Budapeşte mekân olarak seçilmiştir. Sadece birinci hikâyenin bir kısmı cepheyi anlatırken diğer hikâyelerde cephe gerisi söz konusudur. Mekânlardaki çeşitlilik savaş dönemlerinde yaşanan her türlü ıstırap ve sıkıntının belli ve dar bir alanla sınırlı kalmayacağına, savaşa müdahil ne kadar millet varsa onların her bir ferdi etkileyeceğine işaret eder. Ayrıca savaş sadece cephede değil, cephe gerisinde de en katı haliyle hissedilmekte, hatta psikolojik ve sosyolojik yansımaları çok daha sarsıcı olabilmektedir.

Yapısal açıdan olay hikâyesi olarak nitelendirilebilecek hikâyelerin sonu belirgindir. Ahmet bin Hamud’un intihar etmesinden dolayı birinci hikâye karamsar, ikinci ve üçüncü hikâyeler ise iyimserdir. Özellikle Ömer Seyfettin’in “Çanakkale’den Sonra” hikâyesi, savaşın zaferle sonuçlanmasından dolayı adeta yeniden dünyaya geliş mutluluğunu yansıtır. Hayalleri süsleyen ne varsa gerçekleşmiştir. “Ahmet bin Hamud”da aldatılan insanlar için artık çok geçtir. “Sümbül Kokusu” sonu itibarıyla diğer iki hikâyeden farklıdır. Budapeşte’de bulunan iki Türk gencinin savaşa gönüllü

yazılma kararıyla sona erer. Hikâyedeki olay örgüsü açısından bu keskin bir bitiş değil, aksine bir başlangıçtır. İntihar etmek gibi pasif bir eylemden vazgeçip düşmanla vuruşarak mücadeleyi seçen bir düşünce hakimdir. “Çanakkale’den Sonra” hikâyesi içinde barındırdığı güçlü umut ve güzel günlerin geleceğine inanç yönünden diğerlerinden daha üstündür. Her üç yazar da vatan, millet, din savunmasını ölüm-kalım mücadelesi olarak görür ve okuru etkilemek adına farklı bakış açılarıyla eserlerini şekillendirir.

Sonuç

Tarihî ve toplumsal meselelerin edebiyata yansiyarak kurgu evreni içinde yeniden şekillenmeleri sayesinde olay ve olgular kalıcılığa kavuşur. Böylece bir yönüyle gerçeği diğer bir yönüyle hayali içinde barındıran kurgusal eserler, tarihin belgeye dayalı sınırlılığını ortadan kaldırarak insanî özü dile getirmede görev üstlenirler. Aydın sorumluluğuyla hareket eden şair ve yazarlar yaşadıkları dönemin siyasi, sosyal ve kültürel şartlarından ilham alarak eserler verirler. Onlar sayesinde roman, hikâye, şiir ve piyes gibi türler vasıtasıyla hayatın gerçeği edebiyatın dünyası içinde yer bulur. Bu anlamda, aradan yıllar geçse de devrin duygu, düşünce ve zihniyetini anlamada kolaylık sağlarlar. Edebî zeminde yaşamaya devam ederler.

Çanakkale Savaşları tarihî açıdan olduğu kadar, yazar ve şairlerimizin eserleri sayesinde Türk edebiyatında da vazgeçilmez bir önemi haizdir. Özellikle geleneksel ve millî edebiyat anlayışına sahip Ömer Seyfettin, Ahmet Hikmet ve Ercüment Ekrem gibi yazarlar Çanakkale zaferi öncesinde ve sonrasında çeşitli hikâyeler kaleme alarak savaş edebiyatına hizmet ettikleri gibi Türk tarihinin önemli dönüm noktalarından birinin edebî metinlerle kalıcılığını sağlamışlardır. Bu eserler yazıldıkları devrin okuru üzerinde olumlu ve yapıcı etkiler yaratarak iyimserlik aşlamışlardır. Nitekim *Yeni Mecmua* ve *Donanma* gibi mecmualar savaş edebiyatını desteklemek için şair ve yazarları teşvik etmişlerdir.

Ercüment Ekrem’in “Ahmet bin Hamud”, Ömer Seyfettin’in “Çanakkale’den Sonra” ve Ahmet Hikmet’in “Sümbül Kokusu” hikâyeleri, Çanakkale’de yaşananları sığağı sığağına ele alarak devrin nabzını tutmuşlar ve kurgunun imkânlarıyla zenginleşen bir gerçekliği geleceğe taşımışlardır. Söz konusu bütün eserler Çanakkale Savaşlarını tarihî, sosyolojik ve psikolojik açılardan ele alış biçimleri kadar edebî kıymet bakımından da dikkate değer olup Türk savaş edebiyatına önemli katkılar sağlamaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Ahmet Hikmet, "Sümbül Kokusu", *Yeni Mecmua (Çanakkale Nüsha-i Fevkalâdesi)*, S. 5/18, Mart 1331 (1334), s. 31-32.
- ANAR, Turgay (2007), *Çanakkale Savaşı Hikâyeleri*, Selis Kitaplar, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2014), "Edebi Heyet Çanakkale'de", *Türk Edebiyatı*, Yıl: 42, S. 492, s. 12.
- BAYUR, Yusuf Hikmet (1997) *Atatürk Hayatı Eserleri (Doğumundan Samsun'a Çıkışına Kadar)*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- CEYHAN, Nesime (2007), *I. Dünya Savaşı Hikâyeleri*, Selis Kitaplar, İstanbul, 2007.
- [ÇAVLI], Emin Âîf, "Çanakkale'ye Düşman Donanmasının Saldırıları", *Yeni Mecmua (Çanakkale Özel Sayısı)*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 2006.
- DEMİRYÜREK, Meral, "Savaşta Doğan Bir Tip: Harp Zengini", *Turkish Studies*, Volume 10/16 (2015), s. 493-508.
- DOĞAN, Abide- ERGÜN, Nurtaç, "Balkan Savaşları'nın Türk Hikâyesine Yanışması", *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)*, S. 38 (2015), s. 53-73.
- [KESTELLİ], Raif Necdet (1922), *Hayat-ı Edebiyye*, Orhaniye Matbaası, İstanbul.
- KÖROĞLU, Erol (2004), *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MAT, Celal (2007), *Türk Romanında Çanakkale Muharebeleri*, Akçağ, Ankara.
- Ömer Seyfettin, "Çanakkale'den Sonra", *Yeni Mecmua*, 16 Ağustos 1917, S. 6, s. 119-120.
- Recaizâde Ercüment Ekrem "Ahmet bin Hamud", *Donanma*, 16 Temmuz 1331 / 1915, S. 106, s. 888-890.
- TANSEL, Fevziye Abdullah, Ahmet Hikmet Müftüoğlu Hayatı ve Sanatı (www.journals.istanbul.edu.tr/iuturkiyat/article/download/.../pdf) (Erişim tarihi: 7. 11. 2014)
- Türk Havacılık Tarihi II (1914-1916) (1951)*, 2. Kitap 1. Cilt, Uçuş Okulları Basımevi, Eskişehir.
- Uryanizâde Ali Vahid (1333-1334), *Çanakkale Cephesi'nde Duyup Düşündüklerim*, Necm-i İstikbal Matbaası, Darü'l-hilafetü'l-aliyye.
- ÜLGEN, Erol, "Çanakkale Zaferi'nin Türk Edebiyatındaki Yankıları", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 207 (2013), s. 345-356.
- Yeni Mecmua Çanakkale Özel Sayısı* (2006), (Haz. ALBAYRAK, Muzaffer-ÖZYURT, Ayhan), Yeditepe Yayınları, İstanbul.

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE İRONİ

Yrd. Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM*

ÖZ: II. Yeni şiiri; dili, tekniği ve içeriği açısından kendinden önceki dönemlere göre özgün yönelimler ortaya çıkarmış bir akımdır. Özellikle cümleden kelimeye doğru bir yönelimle dilin yapısını bozma, yeni yapılarla yeni çağrışımlar yaratma girişimi II. Yeni şiirinde sıklıkla gözlemlenen durumlardır. II. Yeni şairlerinin daha çok dili kullanma biçimi üzerinden kurduğu ortaklık; şiirde imge ironi, humor, alay gibi tekniklerin kullanımı üzerinden de gözlemlenebilir. II. Yeni şiirin öncü şairlerinden Cemal Süreya, şiirde zekâyı ve ideolojiyi vurgulamak için ironi ve humoru farklı biçimleriyle yoğun bir şekilde kullanır. Erotizm, ölüm, ideoloji ve sosyal eleştiri bu tekniklerin bağdaştırıldığı içeriksel özelliklerdir. Cemal Süreya, yaşama bağlılığı, yaşam enerjisini, toplumcu hayat görüşünü, aşk ve tutku gibi kavramları ironi vasıtasıyla daha çarpıcı ve etkili bir biçimde şiirlerine taşır. Hem sözel (verbal) ironi hem de durum ironileri Cemal Süreya şiirlerinde gözlemlenebilir. Bu çalışmada Süreya'nın şiirlerinde kullandığı ironi ve humorun şiirin içeriği ile birlikte ortaya çıkardığı yapı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Cemal Süreya'nın şiirlerinden örneklerle farklı ironi türleri açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İroni, humor, erotizm, ölüm düşüncesi, sosyal eleştiri.

Irony in Cemal Süreya's Poems

ABSTRACT: The Second New Poetry is a movement which brought into unique trends compared to previous periods in terms of poetry language, technique and content. Specifically, disrupting the structure of the language by an orientation which is from sentence to word and attempting to create new associations with new structures are frequently observed circumstances in The Second New Poetry. The commonality which is mostly formed through the style of language usage by the Second New Poets can be observed through the usage of techniques such as image, irony, and humour in poetry. Cemal Süreya, one of the most prominent poets of The Second New Poetry, uses the irony and humour intensely with their

* Kilis 7 Aralık Üni. Muallim Rifat Eğitim Fak. Türkçe Öğretmenliği Böl.
mhukum@kilis.edu.tr *Gönderim Tarihi: 11.01.2017 Kabul Tarihi: 16.06.2017*

different forms to emphasize the intelligence and ideology in the poetry. Erotism, death, ideology and social criticism are contextual characteristics associated with these techniques. Cemal Süreya reflects concepts such as conduct of life, energy of life, socialist world-view, love and passion in a more striking and effective way in his poems with the help of irony. Both verbal irony and situational irony can be observed in his poems. In this study, the structure created by irony and humour with the content of the poetry, used by Süreya in his poetry was tried to be uncovered. Different types of irony were explained with the examples from Cemal Süreya's poems.

Keywords: Irony, humour, erotism, thought of death, social criticism.

Giriş

İroni, bir kavram olarak öncelikle dilde ifade edilmese de hayatta var olan bir durumdur. Yaşamda ortaya çıkan zıt durumların birbiriyle kurdukları ilişki bir enerji ortaya çıkarır. Bu sebeple ironi, evrendeki tüm zıtlıklar üzerinde gözlemlenebilecek bir gerilim enerjisini ifade eder. Fakat ortaya çıkan her zıt durum ironi ifade etmeyebilir. İronide ortaya çıkan zıtlığın gülme-ağlama; trajik-komik zıtlıklarına benzeyen duygusal bir odağı olduğu söylenebilir. Nietzsche, Kierkegaard, Roşy gibi düşünürler, ironi ile hayattaki durumlar arasındaki bağa yoğunlaşırken acı, mizah, yaşam, ölüm, eleştiri, melankoli ve olumsuzluk gibi odaklar üzerinden ilerlerler. Dünyada var olan görece olarak zıtlık içeren kavramların, çelişkili durumların edebî metin içinde yoğunlaştırılarak dil vasıtasıyla kullanılması ironiyi yazınsal bir teknik olarak ortaya çıkarabilir. Bu teknikte ironi ortaya çıkarken iki durum veya kavramın aralarında anlamsal olarak hiçbir zıtlık veya çelişki içermemesi de söz konusu olabilir. Bu durumda bu ilişkinin belirleyicisi ideoloji, dünya görüşü, sanat anlayışı gibi yönelimler veya sanatçının özgün muhayyilesi olabilir.

Günlük kullanımlarda ironi ve humor kavramları bazen birbiri yerine kullanılır ya da çoğunlukla birbirlerine atıfta bulunarak anlamlandırılır. Oysa ironi ve humor arasında teknik olarak ayırım vardır. İroni kavramı, anlamsal bağlantılarıyla, kinaye, alay, tersinden söyleme gibi kavramlarla ilişki kurduğu gibi ölüm, melankoli, yıkıcılık gibi kavramlarla da ilişki kurar. Humor ise daha çok mizah kavramına vurgu yapar. Zaman zaman nükte, kara mizah, espri kavramları ile de ilişki kurar.

Özellikle yapısalcı eleştirmenler edebî olanı tarif etmek için dili merkeze alan tanımlama girişimlerinde bulunurlar. “Roman Jakobson’un ifadesi ile ‘sıradan bir konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti’ temsil eden yazı türü edebiyat olarak tanımlanır. Bu tanımdaki “gösterilen ve gösteren arasındaki orantısızlık ve dilin belli bir normdan sapması” (Eagleton 2011: 17, 19) özellikleri sadece şiir dilini tüm edebî metinlerin ayırt edici vasfının

dille ilgili olarak belirlendiği bir tanımlama girişimini gösterir. Şiir dilinin konuşma dili ile arasındaki orantısızlığın kurgusal metinlere göre daha farklı özellikleri vardır. Bu sebeple yapısalcı tanımlamaların metotları ironi tekniğindeki zıtlık ve sapsmalarla belirgin ortak noktalar içerir.

Şiirin dil, anlam ve yapı özellikleri açısından yerleşik dilden farklı özellikler gösteriyor olması onu özel kılan, ayırt edici vasıflardandır. II. Yeni şiirinde de sıklıkla gözlemlenen söz sanatları, mecazların yoğun kullanımı, imgesel derinlik gibi özellikler kısa, etkileyici ve vurucu tekniklerin şiirin yapısı içinde kendine yer bulmasına olanak tanır. Bu ihtiyaç, ironinin özellikle modern şiir için de sıklıkla kullanılabilir bir teknik olmasını sağlar.

Fransızca (Fr. ironie) bir sözcük olan ironi, Osmanlıca'daki istihza sözcüğüyle benzer bir kullanım değeri taşır. Türkçe sözlükte “1. Gülmece. 2. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (TDK 2011: 1205) anlamıyla karşılanan sözcük, yanlış bir ifadelendirmeye “gülmece” ile eşdeğer kabul edilmektedir. Bir başka sözlükte, “Düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma” (Tuğlacı 1971: 1236) şeklinde tanımlanan kelime, ifadeye hem özgürlük alanı sağlar hem de bir tavrı, eleştiriyi ve saldırıyı sergiler. “Genel olarak eski Yunan filozofu Platon’un diyaloglarında hocası Sokrates’e ilişkin olarak yarattığı “temsili karakter”i ironinin başlangıç tavrını oluşturur. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates; çirkin, şişman ve güllünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık eşi bulunmaz bir zekâyâ ve kişiliğe sahipti. Sokrates’in içi ve dışı arasındaki bu farklılık” (Cebeci 2008-I: 277) ironi kavramının simgesel özünü oluşturur. Sokrates’in gerçeğe ulaşma yöntemi cehalet taslayarak, karşısındaki kişiyi neticede kendi kendisiyle çelişkiye düşecek biçimde kullanmaya dayanıyordu. Böylece Sokrates, hakikati sorular vasıtası ile muhatabının kendisine buldurmaya hedefliyordu. “Alkibiades, Platon’un şölenindeki ünlü övgüsünde Sokrates’i, Silenlerle¹, dıştan tuhaf görünümlü Satirlere benzeyen fakat içlerinde saf altın ve değerli maddeler taşıyan tanrısal yontularla karşılaştırır. Bu benzetmeden hareketle Alkibiades, ironiyi insanların karşısında kendini gizleme ve tüm yaşamı boyunca insanlarla alay etmek şeklinde tanımlar.” (Behler 2008: 130) Retorik içinde kullanılma biçimiyle zıtlık, alay, bilmezlikten gelme, bilgisizlik taslama gibi kavramlarla ilişkili olarak devam eden tanımlamanın içinde komik unsuru da bulunur. Komik, ironinin olmazsa olmazı değildir, fakat zaman zaman ironi, acı veya buruk bir gülümseme olgusunu da içerir. Aynı zamanda ironi, yapan için bir haz kaynağı

¹ Satirler çoğunlukla ellerindeki flüt tasvir edilen yarı insan yarı hayvan mitolojik figürlerdir. Şarap tanrısı Dionysos ile birlikte şarap içerler, kırlarda dans ederler. Yaşlanan satirlere Silen denir. Özel olarak Dionysos’u yetiştiren yaratığın adı da Silenos’tur.

olarak düşünülebildiği için edebî metin dışında yaşamla doğrudan ilişkisi olan bir canlılığa sahiptir. Bu canlılık sayesinde gerçek yaşamda sıklıkla kullanımının ve tekrar tekrar ortaya çıkma ihtimalinin yüksek olduğu düşünülebilir.

“İroninin durum ve kişilere göre pek çok formu olmasına rağmen temelde iki çeşit ironiden bahsedilebilir. Bunlardan ilki sözsöz (verbal) ironi, ikincisi de durum ironisidir.” (Demir 2012: 54) Her iki çeşit ironide yük karşıtlık ve zıtlık kavramının yarattığı gerilimin üzerindedir. Hayat; ölüm ve yaşam, zenginlik ve fakirlik, siyah ve beyaz gibi zıtlıkları çevreleyen bir yapıdadır. Bu sebeple ironi, hayatın paradokslarını ve belirsizliğini içinde barındıran bir tekniktir.

İroni, birçok duruma uyarlanabilir bir kavram olmasına rağmen onun esas çıkış noktasını dille ilgili oluşu belirler. Dil ve durum arasındaki ilişki üzerine bina edilen ironi, ilk kullanımından Ortaçağ’ın sonlarına kadar ağırlıklı retorikle ilgili tartışmalarda kullanılmıştır. İroninin, özellikle ismi kullanılarak olmasa da dil ve metin üstüne düşüncelere bağlı kullanımlarının Batı tarihinin tüm önemli aşamalarında gündeme geldiği söylenebilir. Richard Rotry özel alanla kamusal alan arasındaki çatışmayı ifade etmek için, ironizm ve metafizik arasındaki karşıtlıkla bir eşgüdüm sağlamaya çalışır. Bu düşüncede kullandığı anahtar kavram olan “ironist” sözcüğü felsefi anlamda şair figürü ile büyük bir yakınlık gösterir. Şairlerle özdeşleştirdiği ironist *“ilk etapta, kendisine verilmiş olan nihai söz dağarcığından kuşku duymaya başlar.”* (Rotry 1995: 114) Dil kendi içinde sonsuz ifade olanakları barındıran bir yapıdır. Şair, bu olanaklar içinde kendine özgü bir yol seçebileceği fikrini edindiği zaman verili olana karşı çıkıp özgünlük için bir çabaya girişmiş olur. Başka bir deyişle ironi yasak olmayan bir haz kaynağıdır. Bu açıdan bakıldığında şair kendine miras bırakılmış ve denenmiş yoldan ayrılmak için ironiyi kullanmalıdır. Böylece özgün ve güçlü bir şair olma girişiminde bulunmuş olur. Owens’e göre *“ironi verili vesayeti aşmanın bir yoludur; fakat aşılan dilin yerine yepyeni bir dil değil, basitçe bir diğer söz dağarcığı, bir diğer insani proje, bir kişinin seçtiği kendi içinde bir tutarlılık taşıyan mecazlar bütünü gelmelidir.”* (Owens 2008: 200-206) Fakat dilin, günlük konuşma dilinden tamamen bağlantısını koparmaması gereklidir. Bunun için şairler şiirlerinde, günlük konuşma dili veya dönemin söylemleri ile bağ kurabilecek ipuçları bırakabilirler. Gündelik dilden her kopuş, ironinin de şiirin de yeter şartı değildir. Bu açıdan bakıldığında ironi, şiirin gerçeğe yabancılaşmasını sağladığı gibi onun gerçekle tekrar bağ kurmasına da katkıda bulunabilir.

İroninin tarih içindeki gelişimi incelendiğinde, farklı dönemlerde farklı durumları ifade etmek için farklı ironi metotlarının kullanıldığı gö-

rülür. Ortaçağ'da kâinatın özellikleri veya tanrı ile ilgili tartışmalarda ciddiyetin ve ayrıntılı düşüncenin karşısında alaycı bir tavır olarak konumlanır. Modern dönemde “*kapsamlı ideolojik söylemler*”in altının oyulması amacıyla veya baskıcı dinsel yapılanmaların ateist ve liberal felsefeciler tarafından aşındırılması genel ironinin bir uygulama alanını gösterir. Bu nedenle genel ironinin baskıcı rejimler karşısında özgürleştirici bir etkisi vardır.” (Cebeci 2008-II: 89)

Ortaçağ'da hâkim ideolojinin dili tıpkı trajedide olduğu gibi yüksek ve kurallı bir dil yapısından kuvvetini alıyordu. Kutsal metinlerde ve dinî ayinlerde kullanılan bu dilin, insanın bu dünyadaki varoluşuna ilişkin bir söylemi yoktu. Bu söylemin karşısında halk mizahı oldukça dünyevi ve hatta zındıktı (Parla 2012: 60). Bakhtin, halkın bu söyleminin oluşturduğu yarı ciddi yarı komik yapısını roman türleri üzerinden değerlendirirken, bu yapıların bütünlüklü ve ciddi bir hakikat sisteminin söylemine karşı çıktıkları ve entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı meydan okuduklarını belirtir (Bakhtin 2001: 217-218). Resmî ve tek yönlü egemen söylemin hiçbir eleştiriyi sınımadan kendinden bir hakikate sahipmiş gibi düşünülen etkisine karşılık halkın direnişi ve naif söylemini temsil eden karnavalesk yapı ciddi ideolojik söylem karşısında en güçlü silah olan ironiyi kullanır.

İroni, kendine edebî dil içerisinde yeni anlam imkânları geliştirirken yasak veya sınırlanmış olanları ihlal eden bir özellik gösterir. Dolayısıyla ironi el değmemiş bir alan atılan ilk adım olma potansiyelini daima taşır. “Kişisel ve kültürel tarihte önemli değişimlerin olduğu dönemler, daha önce yasaklanmış arzuların yeniden tanımlanmasını beraberinde” (Philips 2015: 15) getirdiği için ironinin toplumsal ilerlemede zaman zaman ateşleyici olabilecek bir konumda olduğu da düşünülebilir. İroninin zaman zaman bir ciddiyet perdesi ile geri plana itiliyor olması onu kurulu düzen karşısında önemli bir konuma oturtur. Bunun yanında yapana verdiği zevk ile bireysel ve toplumsal anlamda önemli değişimlerin potansiyelini içinde barındırdığının göstergesidir.

İroni estetik bir hareket amacı ile kullanıldığında yerleşik durumlara dogmatik düşüncelere karşı yeni bir dil hamlesi özelliği gösterir. Bu kendi içerisinde saygın bir girişim olarak düşünülür. Çünkü estetiği, etik kuralardan daha önce konumlandırılan bir bakış açısının ürünüdür.

II. Yeni Şiirinde İroni

II. Yeni bir bakıma I. Yeni'nin şiirin çitasını aşağıya düşürdüğü düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. II. Yeni şairlerinin şiirde derinlik arayışları ve Garip'in metafizik sığınağına hücum etmeleri Türk şiirinin akışında yeni bir yönelim olacağına habercisidir. Şiirdeki basit söyleyişler yerine imgenin sınırlarını zorlamak bu tepkinin omurgasını oluşturur. Bu tepki; söyleyiş,

derinlik, içerik gibi kavramlara yönelik olmasının yanında dilin kullanılma biçimine odaklanır. Bu bağlamda Garip şiirinin II. Yeni'ye armağan ettiği en önemli kavramlardan biri “ironi”dir.

II. Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir şiir anlayışıdır. Özelde bu hareket; evrene bakış, algılama ve düşünme biçimi, dil mantığı ve şiir biçimi bakımından önceki şiirle bir hesaplaşma ve hatta alışlageleni yıkma niteliğiyle öne çıkar (Karaca 2010: 199-201).

Kendilerinden önceki evren algısını, dil yapısını ve şiir anlayışını tamamen alt üst etmek için II. Yeni şairleri dilin yapısını bozmakla işe başlamışlardır. Özellikle Ece Ayhan ve İlhan Berk sadece kendilerinden önceki şiir geleneğinin dil algısını değil genel olarak dilin anlamla olan ilişkisini de yeniden tanımlama girişiminde bulunurlar. İlhan Berk, “*II. Yeni özellikle mısrayı kırmak, dili bozmak, bir dezenformasyon yaratmak ister.*” (Berk 1994: 159) derken II. Yeni'nin, dili şiirde yapılmak istenen devrimin ilk adımı olarak algıladığını da göstermiştir. Değişikliğin odağının dil olması, dil ve yapıyla ilgili kısmi ideolojik ve hayat görüşüyle ilgili kısmından daha ön planda olmasına zemin hazırlamıştır. Zira II. Yeni şiiri içerisine dâhil edilebilecek şiirlerin içeriğindeki ortaklık dil yapısına göre daha azdır. Örneğin Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi şairlerle Sezai Karakoç'un şiirlerinin içeriklerini belirleyen ideolojik ve kültürel saikler çok farklı olmasına rağmen, Karakoç'un *Balkon* şiirinin dil özellikleri II. Yeni şiirinin başlangıcı konumundadır. II. Yeni şairleri dili duyuşal evrenin temsilcisi olmaktan öteye taşırken “*değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, anlam-sızlık, us dışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma*” (Bezirci 2005: 10-25) gibi stratejiler geliştirir. Bu stratejiler verili dile karşı çıkma özelliği gösterdiği için ironinin sıklıkla kullanılması için uygun bir dil atmosferi sağlar.

II. Yeni şiirinin de yaslandığı dönem “insan varlığının kökten biçimde dilselleştiği, deneyimin yerine ‘dil’in ikame edildiği bir dönem” (Altuğ, 2013: 2016) olarak düşünülmektedir. Medya araçları ve teknolojinin gelişmesi yaşamın dilsel alandaki ifadesinin deneyimin önüne geçmesini sağlayan etmenlerden sadece bazılarıdır. Dilin kazandığı bu geniş hareket noktası ona ideoloji, estetik ve edebiyat gibi alanlarda da yeni görevler sağlamaktadır. Bu bağlamda roman veya şiirin dilinin ‘eylem’ karşısında yeni bir konum kazandığını söylemek mümkündür. Bu noktada özellikle Cemal Süreya şiirinde ironinin kullanılma biçimi eylem karşısında yükselen dilin en önemli tekniklerinden biri olarak dikkat çeker.

Cemal Süreya Şiirinde Sözel İroni

İroninin tanımındaki temel vurgu genellikle zıtlık kavramı üzerindedir. Bu zıtlık şiirin yaratıcısının bizzat kendi yaşamı ile ilgili olabileceği gibi dünyaya ve yaşama dair gözlem ve düşünceleriyle ilgili de olabilir. Cemal Süreya'nın biyografisi kendi içinde birçok duygusal zıtlığı barındırır. II. Yeni'nin olduğu dönemin siyasi ve sosyal yapısı, II. Yeni şiirinin dinamikleri, Cemal Süreya'nın özgün şiir anlayışında kendine bir ifade olanağı olarak ironiyi bilinçli olarak yoğun bir biçimde kullanmasına zemin hazırlamıştır. Buna bağlı olarak Cemal Süreya şiiri; biyografik etki, sosyal zemin ve ideolojik nedenlerle ironinin bir teknik olarak şiirde uygulanmasına uygun birçok özelliği içinde barındırır.

Edebiyatın temelde dille ilgili bir uğraşı alanı olduğu düşünüldüğünde, şiirde ironi yaratmanın ilk adımının kavramsal veya sözel zıtlıklar yaratma olduğu düşünülmelidir. Bu bağlamda şair yaşamından edindiği izlenimleri veya deneyimlediği olay ve durumları sözcüklerin dünyasına aktarma işlevini de üstüne alan kişidir. Dünyada var olan zıt durumların ifadesi ve kalıcı bir estetik hüviyet kazanması için bu zıtlıkların şiir içerisine yerleştirilmesi gerekir.

Şiirde ardı ardına zıt anlamlı kelimelerin kullanılması doğrudan bir ironi oluşturmaz. Zıtlığın metin içinde ironik bir yapı oluşturabilmesi için zıt durumların sözel ifadesinde anlamlı ve estetik bağlantılar oluşturulması gereklidir. Bu bağlantılar için telmihler, benzetmeler, istiareler, humor, alay gibi mecazlaştırma tekniklerinden yararlanılabilir. Zira ironi yapan kişi, kendisini toplumsallaştırılan ve kendisine hazır olarak verilmiş dil konusunda çelişkiler taşır. *“Toplumun kendisine verdiği dilin hatalı olabileceği ve bu sebeple hatalı türden bir insan olabileceği ihtimalinden endişe duyan ironist”* (Rotry 1995: 116) yerleşik dil kurallarına muhalefet etme ihtiyacı duyar. Ayrıca *“İronik dil, diğer bir anlatımı ile -miş gibi yapma durumu tarihsel süreçte toplumsal sistemlerin eleştirel sorgulamasıdır. Eleştirel sorgulama yöntemi modernizmin akılcılığının, büyük umutlarının ve meta anlatılarının dünya savaşları sonrasında”* (Gültekin & Peker 2016: 151) yitirdikleri anlamlarına karşı da bir anlamlandırma çabası olarak görülebilir.

Süreya, hem siyasi ve ideolojik olarak hem de geleneksel değerler karşısında muhalif bir tavır taşıdığını sıklıkla belirtir. Bu sebeple hem şiirinde hem düzyazılarında yerleşik kurallara karşı bir eleştirel tavrı vardır. Eleştirel tavrı onun bazen bir ironist olarak algılanmasını da sağlar. Cemal Süreya şiiri hayattaki ironik zıtlık içeren durumları sözel ve dilsel ironiye dönüştüren bir mekanizma şeklinde çalışır. Süreya “umumi dilin iş görmediği durumda özel dilin daha fazla hayalini kurar. Özgürlük arzusu yeni

kurallara duyulan bir arzudur. Bunun için de kurallar ve olaylara yeni isimler vermek ” (Phillips 2015: 23) gerektiğinin bir anlamda farkında olan bir şair olarak düşünülebilir. Süreya'nın şiirinde yeniden inşa etmeye çalıştığı dil ve buna bağlı geliştirdiği ironi hazzı yeni bir bakışla şekillenir. Bu dilin başkalarının istekleri şeylere boyun eğmeyen bir dil olması gerekir. İçerikten bağımsız bir biçimde düşünüldüğünde bile Süreya'nın biçimle kendine dikte edilen karşısında estetik hazzı öncelediği söylenebilir.

Şiirde dil ve anlam problemi üzerinde yoğunlaşan ve yerleşik şiir ortamına ciddi bir eleştiri getiren II. Yeni şairleri arasında Cemal Süreya, bu tartışmaları hem teorik olarak hem de şiir iççiliği olarak deneyimleyerek algılama çabasına girişmiştir. Cemal Süreya ironi ile ilgili olarak görüşlerini şöyle açıklar:

İroninin var olması için bir sanatta düşünce ortamının bulunması yetmez, o ortamın belli bir gelişme düzeyine varması, zenginleşmiş, her türlü çağrışım örgüsünü kurmuş olması da gerekir. İroni, şiirin en yüce aşaması değildir elbet, hem hiç değildir; ama ironiye şiirin belli bir gelişim düzeyinden sonra rastlanabildiği de bir gerçektir. (Süreya 2000: 139)

Süreya, Divan edebiyatında daha çok tecahül-ü arif sanatıyla kullanılan ironinin Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarında sosyal yapı sebebiyle kaybolduğunu ifade eder.

Türk şiirinde ironinin daha çok rastlantısal bir tavır olarak kaldığını düşünen Süreya, Vladimir Jankeleviç'in İroni adlı yapıtındaki, ironinin sağlam bir bilinç gerektirdiği sözlerinden yola çıkarak, edebiyatımızda ironinin asıl 1940'lardan sonra bilinçli olarak işlendiğini savunur. (Memiş 2003: 35)

Cemal Süreya, ironi ve humoru çağdaş şiirin ayırıcı niteliklerinden biri olarak değerlendirir ve bunu “büyük zekâ yangınları çıkarmak” ifadesi ile açıklar. Bergson'dan hareketle gülmenin zekâyla; ağlamanınsa duyguyla ilgili olduğunu vurgular. Modern şiirde aşırı lirizme (ağlamaya) zaman bulamayan şairin şiirinde zekâyla daha çok ihtiyaç duyduğunu ve bu sebeple ironi ve humorun modern şiirde yükseldiğini belirtir. Süreya, humorun aykırılık, yabansılık, şaşırtıcılık, sürprize açık oluş gibi özelliklerini vurgularken kendi şiirindeki humor tekniklerini belirtir. Humor halis bir soyutlayıcı olarak gören Süreya, şiirdeki düşüncenin vurgulanması ve belirtilmesi için humoru önerirken kendi şiirindeki toplumsal eleştirilerin neden daha çok alaycı bir söyleyişle kullanıldığını da açıklamış olur. Garip şiirini kaba bir espri anlayışını aşamamakla eleştirirken Dağlarca şiirinin de tek eksiğinin humor olduğunu vurgular (Süreya 2000: 195-196).

Cemal Süreya şiir dilini kullanırken bir ironist gibi kendi kelime dağarcığını oluşturur. Bu yeni söz dağarcığının yerleşik dille olan bağlantısını yaşama sevgisi, evrensel sosyalizm inancına bağlı olarak şekillendirir. Barış, özgürlük, eşitlik söylemleri ve yoğun bir biçimde erotik çağrışımlarla zenginleştirilerek aşk temasına bağlı kullanımlarla ironik yapıyı besleyebilecek damarlar oluşturur.

Kelime düzeyinde ironiyi yakalamak için ilk yol; zıt kavramları ve durumları bir arada kullanmaktır. Süreya sözcüklerin ilk anlamlarının veya çağrışımsal anlamlarının zıt şekillerini aynı dizelerde sıklıkla yan yana getirir:

“*Saatler uzun günler kısa*”;
 “*Susuzluk bir şey değil, **Keban**’ım delindi*”,
 “*Özgürlüğün geldiği gün/ O gün ölmek yasak*”,
 “*Bekârlara kız vermiyorlar doğru/ Evlilere kız vermedikleri de doğru*”;
 “*Ne zaman hürlüğün, barışın, sevginin aşkına/ bir cigara atmışsak **denize/ sabaha kadar yandı** durdu.*”
 “*Kuşlar gibi **civildar / Tattırдыңın acılar.***”

Bu dizelerde Süreya, zıtlıkları hayata dair bağlantılarla bir birine ulayarak ironik söyleyişler geliştirir. Yanmak eylemi ile denizi bir araya getirirken veya özgürlük-yasak zıtlıklarını yan yana kullanırken hürriyet ve özgürlük gibi ideolojik bir bağlantı kullanır. Özgürlüğün geldiği günde ölmenin yasak olması, her ideolojik yapının iktidarı kazandığı andan itibaren otoriterleşmesi gibi tekinsiz bir durumu da ortaya çıkaran bir ifade verir. Bu durumda ironinin yazarının ideolojik bilincini aştığı bir nokta dahi imlenebilir.

Bekârlık-evlilik zıtlığında da erotik bir özgürlük düşüncesi ile geleneksel yapıyı alaya alarak zıtlığı komiğe bağlar. Dizelerde ironiyi ortaya çıkaran sadece kelimeler arasındaki zıtlık değildir. Örneğin, bekârlara ve evlilere kız verilmemesi durumunu, geleneksel yapının eleştirilmesi amacıyla oluşturulmuş ve ucu boşluğa bırakılmış bir paradoks biçiminde algılamak mümkündür. Sevgilinin sebep olduğu açılardan kuş civıltısı biçiminde algılanması aşk açısından rahatsızlık duymayan veya bir bedel olarak aşkın karşısında acıyı önemsemeyen bir bakışa gönderme yapar.

“*Özgürlüğün geldiği gün/ O gün ölmek yasak*”, dizesinden hareketle ironinin okurun zihninde ulaştığı nihai hedefin bazen yazar tarafından hiç düşünülmemiş veya kastedilmemiş bir alana tekabül etmesi durumu söz konusu olabilir. Bu durumda ironinin düşünce ufku yazarını dahi aşabilir. Cemal Süreya, bu dizeleri özgürlüğün geldiği günü umutla bekleyen ve mevcut durumu eleştiren bir anlam üzerine bina eder. Fakat o gün ölmenin

yasak oluşu Süreya'nın beklediği özgür yapıyı temsil eden bir söylem değil; tam tersine otoriter bir dilin temsilcisidir.

Şiirlerin tamamına nüfuz etmiş ironik yapının ilk örnekleri, ironi denince ilk akla gelen tanımla uyuşan açık ironi örnekleridir. Açık ironi söylenen sözün aslında tam tersini kastetmek şeklinde açıklanabilir. Açık ironide şair, niyetinin anlaşılmasını hedefler. Bunu ton ve üslup aracılığıyla yapar. Sarkazm bu sebeple açık ironinin bir çeşididir.

Kinayeli söyleyişe benzeyen açık ironi, Süreya'nın "Teknokratlar" şiirinde en net anlamıyla örneklendirilir:

*Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de
Bir sen kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!*

(Teknokratlar, *Sevda Sözleri*: 134)

Lynda Hutcheon'a göre ironi, "söylenmemiş olanın söylenmiş olana hücumudur. İroni okuru, 'söylenen' ile 'söylenmeyen'e, 'gösterilen' ile 'gösterilmeyen'e götürür." (Hutcheon 2008) Süreya'nın yüksek mühendis olarak söylediği, bizi yüksek olmayana götürme çabasıdır. Cumhuriyet sonrasında ortaya konan mimari eserlerin en azından Mimar Sinan'ın sanatsal seviyesine ulaşmamış olmasına rağmen (Güler 2004: 41) bu eserlerin mimar ve mühendislerinin yüksek mimar veya mühendis olarak isimlendirilmesini Mimar Sinan'a yapılmış bir haksızlık olarak düşünen Süreya, ironisini Mimar Sinan'ın asla yüksek unvanını alamayacağı gerçeğinin üstüne kurgular. Aynı kurgu "Hükümet" adlı şiirde de açık ironiyi örnekleyecek biçimde gözlemlenebilir:

*Bu hükümet/ Pir Sultan'a pasaport vermiyor, /Onu anladık.
Yunus Emre'ye de/ Basın kartı vermiyor, /Onu da anladık.
Ama bu hükümet/ Ferman çıkarmış
Karacaoğlan'ı/ Otobüse bindirtmiyor.
(Hükümet, *Sevda Sözleri*: 299)*

Şiirdeki ilk anlam katmanı dikkate alındığında günümüz koşullarında Pir Sultan'ın ülkeler arası yolculuk yapması ve pasaport alması, Yunus Emre'nin basın kartı sahibi olması ve Karacaoğlan'ın otobüse binmesi sadece gerçek anlam dikkate alındığında zaten mümkün değildir. Fakat şair Pir Sultan'ın evrensel söyleminin anlamadığını, sürekli halkla iç içe olan Yunus Emre gibi kişilerin bu işlevlerini yerine getiremediğini ve halkın bizzat kendisini temsil eden Karacaoğlan'ın halktan biri olarak algılanmadığını ima ederek ilk etapta bir bilmezden gelme stratejisi geliştirmektedir. Daha sonra tüm bunların müsebbibi olarak da siyasi otoriteyi gösterirken ideolojik yapıyı da kurgulanan zıtlığa eklemektedir.

Hükümeti eleştirirken kullanılan tarihî şahsiyetlerin farklı imgesel değerlerinin oluşu, ironinin hedefinin siyaset üstü bir özellik taşımasını sağlar. Pir Sultan Abdal; yerleşik değerleri sarsan, protest bir söylemin temsilcisi olduğu için onun evrensel dilinin hükümetçe anlaşılmasını ironist normal bulur. Bu normal buluş dahi bir alay içerdiğinden ironiktir. Yunus Emre, şiirin yazıldığı dönemdeki muhafazakâr çevreyi temsile daha yakın bir isimdir. Ona basın kartı dahi verilmiyor oluşu, hükümetin kendine karşı muhalif söylem geliştirmeyen kitlelere de haksızlık yaptığını ima eder. Son olarak Karacaoğlan gibi bizzat yaşamı ile halkın kendisini temsil eden birinin halktan koparılması ironinin ulaştığı son noktada bile anlamsız gelen bir durum olarak belirlenir.

Süreya, “Dikkat Okul Var” şiirinde de açık ironi yoluyla rahatsız olduğu bir durumu açığa kavuşturma isteğindedir. Şiirin isminde “okul” sözcüğünün tehlikeli bir durum karşısında bir ihtar olarak kullanılan “dikkat” sözcüğü ile birlikte kullanımından başlayan ironi şiirin son dörtlüğünde ironiyi açığa çıkar. Şiirin son dörtlüğündeki şanssız biri olmadığı ifadesi aslında acı bir alayla ters yüz edilmiş bir ifadedir. Bu ifadeyle birlikte şiirin başlığındaki “Dikkat okul var.” İfadesine geri dönülür ve ironi kendi döngüsel hareketini oluşturur. Bu süreçte şiirde yeni bir anlam üretilmiş olur:

*Şanssızım diyemem ben kendi payıma
Oluyor böyle şeyler ara sıra
Sözgelimi okul kitaplarına girmez şiirim
Bütün çocuklar anlar da
(Dikkat Okul Var, Sevda Sözleri: 139)*

Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi kitabının girişinde Cemal Süreya’nın genel olarak çocuklar ve eğitim hakkındaki görüşlerini içeren günlüklerinden ve düzyazılarından alınmış iki yazı bulunmaktadır. “Çocuklar İçin Edebiyat” başlıklı birinci yazı, Cemal Süreya’nın *Günler* adlı yapıtındaki 184. 187. 646. ve 904. günlerden alınmış parçalardan oluşur. Cemal Süreya bu yazılarda “Çocukların her şeyi zaten anladığı” düşüncesinden yola çıktığını belirtirken aslında şiir okuru konumundayken çocukları yetişkinlerden ayırmadığı düşüncesini de vurgular (Alan vd. ; 2016). Tüm bunlara rağmen, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın şiirlerinin ders kitaplarına alınıp kendi şiirlerinin alınmaması karşısında tepkisini Süreya, yine açık ironi ile verir.

Açık ironinin anlaşılması için kullanılan yöntem çoğunlukla “kinayeli söyleyiş”tir. Kinaye, bir sözcüğün ya da söz grubunun hem mecaz hem gerçek anlama gelebilecek şekilde kullanılması, söylenilenin tam tersinin kastedilmesi için de geçerli bir yoldur. Çünkü kinayedeki anlam vurgusu ço-

ğunlukla mecaz anlamın üstündedir. Süreya'nın "Edip Cansever", "Sigaray Bırakan'ın Şiiri", "Kısa Türkiye Tarihi IV" gibi şiirlerinde açık ironiyi net bir biçimde kullanır.

Kapalı ironi ise keşfedilmeyi bekleyen bir ironidir. Bu ironinin en güzel örneği Cemal Süreya'nın iki ayrı şiire şifrelediği "kehanet" kavramında gizlidir. Cemal Süreya 1985 yılında yazdığı "Kehanet 1985" adlı şiirin hikâyesini anlatır. Süreya, Lokman Hekim efsanesinden yola çıkarak kendine yedi kırlangıç yaşamı seçer. Bu şiirin yazılma öyküsünü röportajında şöyle dile getirir:

Üç yıl önce çok karamsardım. Kendime göre bir ömür uzunluğu biçmiştim. O şiir odur. Bunun için Lokman Hekim söylencesinden çıkış yaptım. Lokman Hekim'e uzun ömür verilmiş ve bunu kendisinin saptaması istenmişti. O da çok yaşayan bir kuşun, kartalın yaşama süresini temel almış. Kartalın 80 yıl yaşadığı varsayılıyormuş o çağda. Lokman Hekim yedi kartalın hayatını ardı ardına yaşamış $7 \times 80 = 560$. Beş yüz altmış yıl yaşamış. Ben de kendime kırlangıcı seçmiştim. Yedi kırlangıcın hayatını ard arda yaşamalıydim. Biliyorsun kırlangıç dokuz yıl yaşar. Gerisini hesapla işte. ²Bu hesabı gördüğüm sırada 54 yaşındaydım. Buna tam razı oluyordum ki biri gelip 4 yıl daha zam yaptı. Efendim, 9, 5 yıl yaşayan kırlangıçlar da varmış. Hatta çoğu öyleymiş. (Süreya 2002: 175)

*Lokman şair senin hayatın/ Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın/ Bir kırlangıcın daha var.*

(Kehanet 1985, *Sevda Sözleri*, 2013: 227)

Süreya, daha sonra yazdığı "18 Aralık" adlı şiirde "Kehanet" şiirinin hikâyesine geri döner. 14 Temmuz 1789 Fransız İhtilali ile kendisine ömür biçtiği zaman ânı karşılaştırır. Bu tarihlerin anlamını bilmeyen Cemal Süreya okuru için kurgulanmış yaşam-ölüm ironisini bilmek mümkün olmayacaktır. Bu durumda, "Muecke'nin 'kastedilmemiş ironi' olarak adlandırdığı kapalı ironi türü" (Cebeci 2008: 92) ortaya çıkacaktır. Süreya'nın erotizmi pornografiden uzaklaştırmak için kullandığı teknik de

² Cemal Süreya 9 Ocak 1990 tarihinde vefat etmiştir. Kendisine bu şiirle birlikte 63 yıllık bir ömür biçtiğini ilan eden Cemal Süreya, 7. kırlangıcın ömrünü tamamlayamaz ve hesapladığı tarihten 4 sene önce, 59 yaşında hayata gözlerini yumar. Bu hesaplama oluşturduğu kurgunun tüm şiirine nüfuz ettiğinin göstergesi kendi ölümüyle ilgili olarak yazdığı "1994 Eliyle Samanyolu"na adlı şiiridir.

kapalı ironiyi örneklendirir. Ayrıca “555K”³ gibi bazı siyasi şiirleri de kapalı ironiyi örnekler.

Cemal Süreya Şiirinde Aşk, Kadın, Erotizm ve İroni

Cemal Süreya şiirinin karakteristik özelliklerinden biri yoğun erotik çağrışımlardır. II. Yeni şiirinde bilinçdışının ve psikanalitik bakışın bilinçli bir tercih olarak şiirde kullanılması, şiirlerde ve II. Yeni şairlerinin poetik yazılarında gözlemlenebilir. Diğer II. Yeni şairleri gibi Cemal Süreya şiirinde, zaman zaman bilinçdışı ile ilişki kurma çabası sezilebilir. Cemal Süreya'nın erotik söylemi bilinçdışının sunduğu malzemeyi gün yüzüne çıkarıp estetize etme gayretinin izlerini barındırır. Bir psikiyatrist olan Yusuf Alper, *Psikodinamik Açından Cemal Süreya Şiiri* adlı eserinde, Süreya'nın; annesinin erken ölümü, sürgün, hor görülme gibi durumlarla travmatize olduğunu ve yaşamı boyunca kanayan yarasını onarmaya çalıştığını belirtir. Utangaçlığını ve hor görülmesini de şiirlerindeki erotizm, ironi ve humorla telafi etmeye çalıştığını söyler (Alper 2008: 44-45). Yaşamı boyunca hissettiği narsistik örselenmeleri telafi etmeye çalışırken utangaçlığının üstüne giderek onu aşması Süreya'nın şiirinde erotizmle, ironik tutum arasında bir bağ kurar. Nitekim bazen ironi bilinçdışı süreçlerin etkisiyle oluşan bir ruh hâlinin göstergesi olarak ortaya çıkabilir. İroniyi gerçekleştiren kişi bu yolla görece olarak daha zararsız intikam alma veya ödünleme eylemini gerçekleştirmekte, tepkisini sözel olarak ifade etmektedir. Strinfellow'a göre “*ironik ifadeler bilinç düzeyinde reddedilen ancak bilinçaltında kabul gören bir gerçeği dile getirir. Bu durumda ironistin alayla söylediği şeye içten içe inandığının da kabul edilmesi gerekir.*” (Cebeci 2008-II: 97)

Cemal Süreya'nın şiirlerinde kullanılan kadın imgeleri, psikanalitik açıdan yorumlandığında oldukça geniş bir yorum alanı sunar. Bu yorum alanı; aşk, erotizm ve ideoloji kavramlarını içinde barındırır. Süreya temelde aşk, ideoloji ve erotizm arasındaki denge için de ironiden yararlanır. İlk etapta Süreya, metaforlaştırma stratejisi ile travmasını dönüştürür. Böylece en azından dilsel alanda bir doyum sağlar. Bu doyumun dayanak noktası bir teknik olarak dilde mevcuttur. İroni, ironiyi gerçekleştiren için, günlük konuşma dilinde her zaman bulunmayan bir haz ve keyif potansiyeli barındırır.

³ 5 Mayıs 1960 tarihinde Ankara'da, Demokrat Parti aleyhtarı öğrencilerin yaptığı protesto eylemi bu parolayla organize edilmiştir. Adını 5. ayın 5. günü saat 5'te Kızılay'da gerçekleşmesinden alan eylemin hemen sonrasında 27 Mayıs 1960 darbesi gerçekleşmiştir.

Haz ve keyfi ortaya çıkararak kavram ‘engel’ olarak düşünülürse ima, gizlilik, şaşırtıcılık ve metafor; anlama kolayca ulaşmaya engel olmaları dolayısıyla haz kaynağı olarak telakki edilebilir.

Cemal Süreya, şiirinde kendine yoğun olarak yer bulan erotizmin çığ bir pornografiye dönüşmesini engellemek için bir teknik olarak ironiden yararlanır. Bu sebeple erotik imgeler daha çok kapalı söyleyişler ve ironilerle yansıtılır. Bu noktada Cemal Süreya, kelime düzeyindeki ironik kullanımlarda kelimelere özel anlamlar yükleyerek onların cinsel çağrışımlarından yararlanır. *Üçgen, kırlangıç yuvası, uzunminare, şapka, Meryem, bir flütün içinden geçmiş bir mızrak* gibi sözcükleri çağrışım yaptıkları anlamsal yapıların tam zıtlarını ifade edecek biçimde kullanması ironinin kelimelerden başlayan kullanımını örnekler. Örneğin Meryem ismi, Sezai Karakoç şiirlerinde veya tarihi-dinî çağrışımıyla saflığı temizliği, el değmemişliği ve kutsallığı ifade ederken Süreya’nın *İngiliz* şiirinde çoğunlukla kadını daha çok erotizmi çağrıştıracak biçimde ifade eder:

*Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem'in diyorsam, Kolay Meryem'in, usullacık Meryem'in*

...

*Ayakta duran kadınlar olur ya/ Meryem bunlardan
Üç türlü ayakta duruşu var/ Birini yalnız bana kullanıyor
-Güzel mi bari
-Hem de nasıl*

(İngiliz, *Sevda Sözleri*: 20)

Benzer biçimde “Üçgenler”, “Elma”, “Şu da Var” şiirleri de imgelere erotik sayılabilecek anlamlar yüklenerek kurgulanmış şiirler olarak dikkati çeker. Şiirlerdeki cinsel imalar taşıyan imgelerin ironi yoluyla kazandıkları özel imajlar bazen pornografiye evrilebilir. Bu pornografik yapının kabalığı ve çirkinliği ironiyle önlenmeye çalışılır. “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” şiirinin son kısmı bu yapıyı örnekler niteliktedir:

*Bacaklarının dar açısında
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci
Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır
Bir tünek dalgın güvercinler için.*

(Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli, *Sevda Sözleri*: 86)

Süreya’nın ideolojik olarak bulunduğu muhalif konum ve yaşadığı sürgünün travması genel olarak dinin ve hâkim siyasal yapının temsil ettiği

kapalı ideolojiye karşı saldırgan söyleyişleri açıklayabilir. Bu saldırma biçiminde erotizmin kullanılışı bir meydan okumadır. Toplum içinde söylenilmesinden utanılacak şeyleri açıklıkla söylemek bir durum ironisidir. Süreya bunun da ilerisine giderek dini kavramlarla erotik imalar içeren kavramları birlikte kullanır. Bu onun aynı zamanda muhalefet etme biçimidir. Bu saldırgan söyleyişlerin sadece dini hedef almadığı “Kısa Türkiye Tarihi” şiirindeki “*Şelaleye Düşmüştür zeytin dalı; Celalîyim, Celalîsin, Celalî*” dizelerindeki ötekileştirilmişlik hissinden de anlaşılabilir. Bu durumda da ironi gelen tepkileri yumuşatma veya saldırgan söyleyişin mizahın ve doğallığın arkasına saklanmasına yardımcı olma rolünü üstlenir. Fakat Süreya’nın İslâm’la ilgili kavramlarla oluşturduğu ironideki saldırgan tutumun daha belirgin olduğunu söylemek mümkündür. İslami anlayış karşısındaki saldırgan tutumlar da genellikle cinselliğin ironik kullanımları ile elde edilir.

Cemal Süreya, toplumun kolay hazmedemeyeceği cinsel özgürlük anlayışını şiirlerinin içine yerleştirirken, bir durum ironisi çeşidi olan kendini azımsama ironisinden de faydalanır. Bu tür ironide ironist, bir durumdan haberdar olduğu halde hiçbir bilgisi yokmuş gibi davranır. “Kendini azımsama ironisi, Sokrates’in bilgisini gizleyerek saflık tasladığı ironik tutumla önemli ölçüde özdeşleşir.” (Cebeci, 2008-II: 92) Süreya’nın “Güzelleme” şiirindeki söyleyiş bu tür bir durum ironisine örnektir:

*Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözümlü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur...*

(Güzelleme, *Sevda Sözleri*: 16)

Cemal Süreya, erotizmi sadece kadın ve aşk çerçevesinde kullanmaz. Çoğunlukla erotik imgelerin ideolojik göndermeleri vardır. Erotizm kavramı ölüm gibi her bireyin insani olarak ortak bir yönüne vurgu yaptığı için insanların eşit bir noktada sınıanabileceği bir kavram olarak düşünülebilir. Bu manada Süreya, tüm bireyleri erotizmle ilgili durumlarda denetleyerek bu kavramı bir sinama noktası olarak belirler. İroni bu konuda çok işlevsel olabilecek bir konumdur. Örneğin aşkın ve cinselliğin sınıfsal bir özellik göstermeyişi cinselliğin eşitleyici bir kavram olarak kullanılmasına olanak tanır. Süreya, şiirlerinde ağırlıklı olarak erotizmi lirizme tercih eder. Bir aşk şairi için aslında bu kullanım çok hoş karşılanacak bir durum de-

ğildir. En azından kadın okuyucular aşkın cinsellik karşısında tercih edildiği bir şiir beklentisinde olabilirler. Bu durumda da Süreya, lirizmi de alt üst edebilme becerisine sahip bir kullanım olarak ironiyi ortaya çıkarır. Örneğin *Yakın* şiirindeki “*Güzelsin sevgilim, ama çok yakından!*” ifadesi estetik güzelliktense erotizmi ima eden bir yakınlığa vurgu yaparken söz konusu kadının çirkinliğini de ima eder ve erotizmin eşitleyiciliğini vurgular. Bu açıdan bakıldığında Süreya’nın yapısal olarak dilin babaerki olarak örgütlenmiş sistemine riayet ettiği söylenebilir. Süreya’nın kullandığı dil genel itibarı ile hürlük, özgürlük, eşitlik gibi vurgular taşıyorsa da kadınlar konusunda bu eşitlikçi tavrı göstermediği söylenebilir. Zira feminist eleştirmen “Wittig’e göre dil, uygulamaları itibarı ile kadın düşmanı olan bir araç ya da alettir.” (Butler 2016: 78-79) Süreya’nın bu bağlamda ideolojik tutumu ile kadın karşısındaki tutumu belirli bir çelişki içindedir. Bu çelişkinin dilsel yansımalarının doğal bir sonucu olarak da ironi ortaya çıkar.

İroninin kuvvetli bir biçimde bağ kurduğu kavramlardan biri de ölümdür. Ölüm-ironi ilişkisi aşk, cinsellik, hayatta kalma, yıkıcılık, haz, doyum ve ahlak gibi kavramlarla bağ kurarak doğal ve kültürel ortamı açıklama girişimlerine uyarlanabilir özellikler taşır. Biyolojik alandan kültürel alana doğru ilerleyen bir yorumlama biçiminde bu kavramlar arasındaki zıtlık da ironik durumları yorumlamada işe yarar veriler sunar. Bu bağlamda aşkın ve yaşamın temsilcisi olan Eros ile ölümün temsilcisi olan Thanatos arasında uyarlanabilir bir ikilik mevzu bahistir. Eros-Thanatos ikiliği şiir ve felsefe konusundaki uyarlamalar için oldukça mümbit bir alan vaat eder. Bu ikilikte Eros; her şeyin, dolayısıyla bireyin varlığını koruyandır. Ölüm karşısında yaşam tarafında yer alır. Daha çok dişil özellikler taşır. Nesneye yönelen aşk ve cinsellik de yaşam dürtüsü ile yan yana olduğu için Eros’un tarafındadır. Thanatos yani ölümse dilsizdir ve daha çok eril özellikler taşır (Ricoeur 2001: 246-284). Cemal Süreya, şiirinde de erotizm ve ironinin kesiştiği noktada ölüm bulunur. Süreya’nın yaşama tutunma stratejilerinin ağırlıklı noktalarından biri erotizm ve cinsel çağrışımlı eylemlerdir. Erotizm estetikle kurduğu ilişki vasıtasıyla şiirde ve resimde kendine sürekli yer bulabilen bir tema olmasının yanında içerdiği üretkenlik ve doğurganlık kavramlarıyla ölüm karşısında bir direnç noktası oluşturur. Bu sebeple ölüm, yoksulluk ve acı kavramlarının karşısında yaşamın devamı; haz, zevk ve eşitleyicilik kavramlarıyla birlikte çıkar. Süreya’nın ilk şiirlerinden olan “San” şiirindeki “*Kırmızı bir kuştur soluğum*” ve “*Tarıfsız uzuyor bacakların*” dizeleri yaşama bağlılığın veya yaşamdaki hazın süresinin uzaması isteğini ifade eder. Şiirin devamındaki, “*Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtmala sevişmek lazım*” dizeleri de yoksulluğun karşısında konulan ve zengin ya da fakir herkesi eşitleyebilen bir özellik olarak cinselliğin kullanımına örnek teşkil eder.

Cemal Süreya'nın erotizmle ilişkili olarak kullandığı aşk kavramı da zaman zaman ironiye ihtiyaç duyar. Lirizmin kuvvetle hissedildiği aşk şiirlerinde ironik yapıya çok rastlanmasa da lirizmin şiirdeki gerçekçi yapıya zarar vermeye başladığı noktada Süreya ironiyi bir seyreltici olarak kullanır.

“Bu Bizimki” şiirinde lirik ya da ciddiyetle başlayıp şaşırtıcı biçimde biten üçlükler lirizmin veya ağır ideolojik göndergelerin şiirde ağır bir hava oluşturmasına engeller. Divan şiirindeki “ricat” sanatını hatırlatan bu kullanım, ironinin özgün bir kullanımını örneklendirir:

[...]
bölücü bir aşk
Ekmeği suyu bölüyor
Günde üç öğün
 ...
Yasadıışı bir aşk,
Evlenmeyi
Hiç mi hiç düşünmüyor
 ...
Kökü dışarda bir aşk,
Dante ile Beatrice'inkine
Fena öykünüyor.

(Bu Bizimki, *Sevda Sözleri: 189*)

Aşk, ölüm ve erotizm arasındaki ilişki Cemal Süreya şiirlerinde sıklıkla dengelenme ihtiyacı duyduğundan çeşitli sözel stratejilere muhtaçtır. Cemal Süreya bu dengelemeyi büyük ölçüde ironi ile sağlar.

Yaşam Ölüm Diyalektiği ve İdeoloji Bağlamında İroni

Garip şiirinin ölüm karşısındaki tavrı saf bir alaya daha yakın olan “humor” ile ifade edilirken II. Yeni şairlerinin yaşam ölüm arasındaki zıtlığa eğilmeleri “ironi”nin hayat ve ölüm karşısında retorik bir strateji olarak kullanılmasına da kapı aralamıştır. Sonunda ölünecek olmasına rağmen insanoğlunun dünyada yaptığı bütün eylemlerin saçmalığını ironi ile ifade etmeye çalışan Kierkegaard'ın görüşleri de ölüm ve ironi arasında organik bir bağ olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

Süreya'nın ölüm ve ideoloji temalı şiirlerinde kullandığı ironik teknik romantik ironiye yaklaşıp. Romantik ironi “*insanın kendisinin farkına varması, buna paralel olarak hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması temeline dayanır. Bu kabulün doğal sonucu ise, hiç bitmeyen, sürekli yenilenen ve yazarın kendisini de işin içine dâhil ettiği bir eleştiri anlayışıdır.*” (Cebeci 2008-II: 90) İnsanın kendinin farkına

varması ifadesi şiirin, özellikle bireysel şiirin çıkış noktalarından birine işaret eder. Kendi ruhunun farkına varan bireyin kendine karşı geliştirdiği eleştirel duygunun samimi ve doğal olmakla ciddi bir biçimde ilgisi vardır. Cemal Süreya, geliştirdiği söylemle romantik ironiyi özellikle aşk, ölüm ve ideolojiyi konu alan şiirlerinde sıklıkla kullanır. Örneğin şairin son şiirlerinden olan “Yabancı Dil” adlı şiirinde bir şair olarak Türkçeyi çok önemseyen Süreya’nın, yabancı dil bilip kendi dilini bilmeyen kişilere karşı geliştirdiği ince bir alay söz konusudur:

*Beş dil biliyormuş ünlü kişi
Ünlü ve saygıdeğer
Bir de Türkçe öğrense
Altı eder.
(Yabancı Dil, S. Sözleri: 320)*

Şairin “Kürtler ve Arnavutlar” şiirindeki “*Kürtler yalan söylemek zorunda; Arnavutlar Doğru.*” veya “Bent Kapağı” şiirindeki “*Doğru söyle/ Beni mi seviyorsun Atatürk’ü mü ?*” ifadeleri romantik ironinin bir diğer özelliği olan “bireyin içinde yaşadığı, irrasyonel ve saçma varoluş koşulları karşısında aldırışsız bir tavır takınması dünyayı alaya alması” (Cebeci 2008-II: 90) durumunu örnekler.

Öte yandan “ironi”nin mantığını oluşturan temel zıtlıklardan biri insanoğlunun ölümlü oluşudur. İroninin bünyesinde var olan zıtlık “*ölümün, herkesin başına gelen, ama asla bana isabet etmemesi veya ölümün bir varlık biçimi oluşu*” (Ökten 2008: 43) sonucunda oluşan zıtlıkla eşdeğerdir. Bu zıtlık ölecek olacağını bilen insanoğlunun yaşamı boyunca nesneye bağlanması durumunda da ortaya çıkar. O halde yaşıyor olmak dahi ölüm karşısında temel bir ironi olarak karşımıza çıkar. Cemal Süreya’nın ölüm temalı şiirlerinden “Ölüm” başlıklı şiiri, ölüm korkusuyla yaşama bağlılığı doğa üzerinden gerçekleştirmeye çalışan insanoğlunun yaşadığı zıtlığı ifade eder:

*Ölüm geliyor aklıma birden ölüm
Bir ağacın gövdesine sarılıyorum.
(Ölüm, Sevda Sözleri: 183)*

Ölüm şiirindeki tavır melankolik bir havaya bürünmüş bir ironiyi örneklerken Süreya’nın “Üstü Kalsın” şiiri ölüm karşısındaki çaresizliğin inkâra, bilmezden gelmeye hatta meydan okumaya dönüştüğü bir ironinin örneğidir:

*Ölüyorum tanrım
Bu da oldu işte.
Her ölüm erken ölümdür*

*Biliyorum tanrım.
Ama ayrıca, aldığın şu hayat
Fena değildir...
Üstü kalsın...
(Üstü Kalsın, Sevda Sözleri: 302)*

Sokrates'in kişiliği etrafında şekillendirilen ironideki bilmezlikten gelme tavrı, açık bir biçimde ölüm hakkındaki bilgisizliğimiz konusunda örneklendirilir. Sokrates, “ölümün ne olduğu ve ölümden sonra ne olacağı konusunda tamamen bilgisizdir -ya da öyle davranmaktadır-. Ancak bu bilgisizliği kendisine dert etmek yerine, bunun içinde mutlu ve özgür olmaya bakar. Bilgisizliğini ciddiye almaz; ama bilgisiz olduğu konusunda son derece ciddidir.” (Kierkegaard 2009: 299) Süreya'nın ölümü ciddiye almama şeklinde ortaya çıkan tavrı, “Mezartaşı Çiçekleri”, “Ölmüştük” adlı şiirlerinde de görülebilir.

II. Yeni içinde ironinin, genellikle ölümü inkâr biçimi ya da hâkim siyasal otoritenin sebep olduğu acılara ve ölümlere karşı başkaldırı biçiminde gelişen bir yönü olduğu söylenebilir. İçerik açısından bakıldığında II. Yeni içindeki şairlerin -Sezai Karakoç dışında- sosyalist dünya görüşüne daha yakın olmaları; onların ideolojik itirazlarını ifade etmek için, genel ironiyi bir teknik olarak bilinçli bir biçimde kullanmalarına olanak sağlamıştır. Özellikle Ece Ayhan ve Cemal Süreya, baskıcı rejimleri ölümün ve zulmün temel kaynağı olarak gördükleri için ideoloji üzerinden ölümle bağlantı kurup onun karşısında bir inkâr biçimi olarak genel ironiyi kullanmışlardır. II. Yeni'nin sol kanadı Demokrat Parti iktidarının halkçı politikaları karşısında bir direniş geliştirmiş, anlamı bulanıklaştırmış ve saldırgan bir biçimde ironiyi I. Yeni'den daha fazla kullanmıştır. Genel ironi 16. yy'dan itibaren “evreni tanrı ve insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlayan ve değişmezlikleri nedeniyle ‘kapalı ideoloji’ olarak adlandırılan ideolojilerle bu ideolojilere rakip olarak ortaya çıkan daha rasyonel ve dünyevi ideolojiler arasındaki çatışma” (Cebeci 2008-II: 88) sonucunda ortaya çıkmıştır. II. Yeni şairleri içinde Ece Ayhan ve Cemal Süreya hâkim dinî değerler ve ideolojik yapıya olan itirazlarını genel ironi vasıtasıyla dile getirmişlerdir. Genel ironinin “bir Timurlenk gibi saldıran ve saldırdığı yerde taş üstünde taş bırakmayan” (Kierkegaard 2009: 288) kaba kuvvet ve iktidar karşısında zekâyı ve lirizmi temsil eden bir yönü vardır. Genel ironinin bu özelliklerinden yararlanan Süreya, “Kısa Türkiye Tarihi” gibi şiirlerinde aslında sert ideolojik eleştiriler içeren şiirlerinde oluşabilecek aşırı ciddiyetin önüne geçmeyi hedefler:

*IV
O yıllarda ülkemizde/ Çeşitli hükümetlerle
Yetmiş iki dilden/ İkiyi yasaklanmıştı:*

İkincisi Türkçe.(Kısa Türkiye Tarihi IV, *Sevda Sözleri*: 222)

“Kısa Türkiye Tarihi IV” şiirinde dönemin siyasi otoritesini Türkçe üzerinden eleştirirken aslında Anadolu’da konuşulan bazı dillerin yasaklandığına gönderme yapan Süreya, yasaklanan ikinci dil olan Türkçeyi söylerken diğer yasaklı dilin ismini vermez. Böylece söylenenden söylenmeyene doğru bir yönlendirme yapar. Bu yönlendirme ideolojik bir boyut taşımaya rağmen kullanılan ironi bu ideolojik yapıyı gizleyerek yumuşatır.

Cemal Süreya şiirinde ideolojik yapıyı; barış, özgürlük, eşitlik gibi kavramlarla ilişkili olarak olumlu evrensel Marksist ütopya belirler. Statükoya ve özellikle hâkim Cumhuriyet ideolojisine karşı eleştirel tavrı tüm şiirlerde farklı biçimlerde hissedilebilen bir tavidir. “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”de, Ankara üzerinden bürokrasi ve otorite karşıtlığı ironi vasıtasıyla hissettirilir:

*Şu günlerde içkiye düştüm, ondan mıdır bilmem,
Daha çok seviyorum Cansever'i, Uyar'ı, Can Yücel'i
Bir de Fethi Naci'yi ve elbet Mustafa Kemal'i
Ankara Ankara
Bir kent değil burası, bir acenta dizisi,
(Oteller, Hamamlar İçin Sürekli Şiir, *Sevda Sözleri*: 163)*

Cumhuriyet’in kapitalizm karşısındaki konumunu yine Ankara imgesi üzerinden veren Süreya’nın örtük Kemalizm eleştirisi de bu şiirde genel ironi vasıtasıyla hissettirilir:

*İş Bankası da kendine özgü bir humour'la süzüyor
Şimdi biraz daha aşağıda kalmış Anıt-Kabir'i.*

...

*Ankara Ankara.**Ey iyi kalpli üvey ana!*(Oteller, Hamamlar İçin Sürekli Şiir, *Sevda Sözleri*: 164-165)

İdeolojik görüşlerini şiire aktarırken Cemal Süreya sadece kapalı ironi ve genel ironi gibi teknikler değil spesifik ironi olarak adlandırılan bir ironi tekniğinden de yararlanır. Spesifik ironi, “*kendi pozisyonlarının doğruluğundan ve haklılığından hareket eden kişilerin, aynı şekilde düşünmeyen ve davranmayan kişilere yönelik tepkisini içeren bir metottur.*” (Cebeci 2008-II: 88) Süreya’nın “Terazi Türküsü” şiirinde tekrarlanan “*Doldur, doldur Allahu seversen/ Anası satılsın burjuvazinin.*” dizeleri, lirizm ve ideoloji arasındaki geçişlerle bu ütopyanın şiirde kullanılırken spesifik ironiden sıklıkla yararlanılacağı habercisidir. “Mezartaşı Çiçekleri

VI” adlı şiirindeki çok sert ve Cemal Süreya’nın şiir karakteristiğine uymayan cinsiyetçi aşağılama, spesifik ironi yöntemiyle ortaya çıkan ideolojik söylemin Cemal Süreya şiirinde zaman zaman lirizmden daha ön planda ortaya çıktığının göstergelerinden biri olarak düşünülebilir:

*Kontenjan senatörü bir bayan vardı ya,
Fuzuli’nin cinsel eğitim görmediğini söylemiş;
Söyler miydi şairle çekilmiş olmasa tenhaya,
Demek üç yüzyıl önce Leyla’dan daha işveliymiş.
(Mezartaşı Çiçekleri VI, S. Sözleri: 292)*

Kadın bir siyasetçiye karşı geliştirilen bu cinsel göndermeli sataşma, yarattığı ironi ile Süreya’nın söz konusu ideolojik olarak kendi düşüncesi ile paralel olmayan düşünceler olduğunda lirizmden feragat edebileceğinin ve ironinin yıkıcı gücünden istifa edebileceğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

“Onlar İçin Minibüs Şarkısı” şiiri Marksist bakış açısıyla burjuva ahlakının yerildiği ve spesifik ironinin örneklendiği bir başka şiir olarak karşımıza çıkar. Bu şiirde Süreya, ironi, humor ve alayın tüm imkânlarını zorlayarak kullanır. Şiirde, Cemal Süreya şiirinin temel bileşenleri erotizm, ölüm ve ideoloji içeriği; farklı tekniklerle oluşturulmuş sözel ve durum ironileri dış yapıyı belirler. Şiire burjuvaların her ortama ayak uydurma becerileri ile alay ederek başlayan ironist sert saldırgan vurguyu öncelikle cinsellik üzerinden yapar:

*Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan
armağan ederler
Dardırlar da, söz aramızda, çekecek kullanarak işlemde
Bulunmak gerekir.
(Onlar İçin Minibüs Şarkısı, Seveda Sözleri: 130-131)*

“İşlemde bulunmak” ifadesini cinsel birleşme için kullanan ironist, burjuva kadınları karşısında genellikle aşk ve duyarlılık ekseninde gelişen söylemini terk ederek çok acımasız bir saldırıda bulunur. Aynı biçimde “namus” konusunda kocasını aldatan bir kadına bile romantik bir etki yükleyen şair, söz konusu iktidar olunca burjuvanın iktidar karşısında menfaati uğrunda birçok değerden vazgeçebileceği gibi saldırgan bir ironi yaratır.

İronist, cinselliği ironisine evrensel bir dayanak noktası bulmak için kullanırken ironinin bir tarafının da şairin kendi diline ve toplumuna yaslanmasını ister. Bu biçimde ironinin anlamının çözülmesi daha rahat olacaktır. Bu sebeple Süreya bir tarafı erotizme yaslanan ironinin diğer tarafını ideolojik tarihsel eleştiriye yaslar. Daha çok Osmanlı dönemini,

mutlak iktidar, zalimlik, otoriterlik gibi yönlerden eleştiren Süreya, bu durumlarla cinselliği bağdaştırır ve ekonomiyi de bu kurguya dâhil eder.

*Padişahlıklar ferman çıkarmışlardır: hareme
patlıcan ve hıyar ancak kıyılarak sokulabilir;*

...

*Tecimendirler yüzyıllar boyunca karlılarına hükümdarların
Sataşmasını ağırca bir vergi olarak kabullenmişlerdir.”*

(Onlar İçin Minibüs Şarkısı, *Sevda Sözleri: 130-131*)

Burjuva ahlakının kendi ekonomik çıkarları için hiçbir kutsal değer tanımadığı fikrini ekonomi ile namus karşılaştırması yaparak ifade eden dizedeki bu asimetrik karşılaştırma hem tarihe hem burjuvaya yönelen yüksek oranda bir gerilim içererek ironiyi vücuda getirir. Sadece bir ekonomik sınıfı ifade etmekten çok sonradan görmeliği veya hak edilmemiş-bölüşülme zenginliği kapsayan “onlar” halk içinde çeşitli rollerdeki hâlleri ile şiire konu edilir. İkinci eleştirilen “onlar”ın ekonomik ve ideolojik konumlarıdır:

*Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler
Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürecektedir,
(Onlar İçin Minibüs Şarkısı, *Sevda Sözleri: 130-131*)*

“Ğ Vitamini” şiirinde “*Bilginlerimiz sağ olsunlar / Bir vitamin buldular/ Çalışınca azıcık; Yumuşak G vitamini: Ulusalçılık!*” ifadeleriyle ulusalçılığı Türk solu içinde gelişen yapay bir hareket olduğu izlenimini yaratan bir ironiyle kullanan Süreya, *Onlar İçin Minibüs Şarkısı*’nda de ulusçuluğu burjuvalarla ilişkilendirerek sonradan görmelikle eş tutar. Viskiye kâseyle içme ve lahmacun üstüne havyar sürme eylemi de sonradan görmeliği tamamlayan zıtlık olarak ironinin dayanak noktasıdır. Şiirin devamındaki “*Sikke kesmişlerdir badem yaprağından ince kırağı tanesinden yeğni*” dizesi burjuvanın ve sermayenin devlet ekonomisinin lokomotif gücü olduğu düşüncesine getirilmiş bir eleştiridir. Zira sikke kesmekle kasıt devlet ekonomisine burjuvanın katkısıdır. Fakat padişah adına kesilen sikkenin badem yaprağından ince kırağı tanesinden yeğni oluşu burjuva ahlakının hiçbir zaman devlet-kamu menfaatini kendi menfaatinden önce düşünmeyeceğinin sembolü olabileceğini akla getirir. Burjuva-iktidar ilişkisini eleştirirken ezilenden yana olduğunu hissettiren Cemal Süreya, Türkiye’deki iktidarın ülkenin batısı ve doğusu arasında ayırım yaptığını hissettirerek Batı Anadolu’da yaşayanların devletin veya iktidarın nimetlerinden daha fazla yararlandığı imasında bulunur:

*Efedirler, Nazilli’de Uzunçarşı onlarındır törenlere
Madalyalarla katılırlar
Ama yük kamyonları Denizli’den geçerken plaka değiştirir*

*Ve sakingandırılar sokakta konuşurken sırtlarını
duvara verecek kadar;*

(Onlar İçin Minibüs Şarkısı, *Sevda Sözleri: 130-131*)

İroni Cemal Süreya şiiri için yeni tarihselcilik, ideolojik karşıtlık, yerel karşısında evrensel savunma gibi çetrefilli konuların dengelenmesini sağlayan bir unsurdur. Dengelenmesi zor durumlarda humora veya saldırıganlığa dönüşen şiirsel yapının çığ bir hâl almasını engelleyecek strateji yine ironide gizlidir. Örneğin Süreya'nın "Tabanca" başlıklı şiiri sağduyu karşısında bir başkaldırı tavrı sergilerken ironiden yararlanır. Şiirin başlığı olan Tabanca'nın temelde bir cinayet aleti olması, insanın zaten ölümlü olduğunu ve insan öldürmenin çok da akıllıca bir iş olmadığı fikrini taşır. Bu açıdan şiir, katillere verilen bir nasihat gibidir. Şiir içerik olarak ilk bakışta ölümü konu edinmesi dolayısıyla Kierkegaard'ın ironi anlayışına yaklaşıp. Fakat şiirde yoğun biçimde kullanılan ironi, humor ve alay; şiiri melankoliden ve ölümün yaratacağı karamsarlıktan uzaklaştırır:

*Sigara içenlere ateş etmeyiniz
Evli bir kadınla rakı içerken
Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini
Ben Mitridat'tan söz ettim siz etmeyiniz*

(Tabanca, *S. Sözleri: 53*)

Sigaranın sağlığa zararlı oluşu ve ölüme sebebiyet verişini savunan sağduyu karşısında sigara içenlerin tarafında olan ironist katillere sigara içenleri öldürmemelerini telkin eder. Çünkü sigara içenler ölüm karşısında sigara içerek cesaretli bir tavır göstermektedir. Aynı biçimde kurguya göre sigara içen kişi evli bir kadınla karşılıklı rakı içerken zaten ölümü göze almıştır. Kadının da pozisyonu yerleşik ahlaki değerlere bir meydan okuma olarak görüldüğü için ironist tarafından olumlanan bir durumdur. "Veysel Çolak'ın bir anısında anlattığına göre, Hikmet Kıvılcımlı 'Sigara içmek dirhem dirhem intihar etmektir. İntihar etmek de kavgadan kaçmaktır.' sözleriyle sigara içen arkadaşlarını eleştirirken, Cemal Süreya, ironi yaparak Ankara'da sigara içmenin sakıncası olmadığını söyler. Zira Ankara'nın havası o kadar kirlidir ki, sigara içmeden de insanlar zehir solumaktadır." (Tüylüoğlu, 2013). Son dizedeki Mitridat'ın hikâyesi kapalı ve bilmezden gelme ironisini açığa çıkaran bir işlevde kullanılmıştır. VI. Mitridat, Pontus Devleti'nin en önemli krallarından biridir. Zalimliği ile bilinen Mitridat'ın şiirde de vurgulanan yönü zehirleme ihtimali karşısında kendini korumak için zamanında bilinen her zehirden, etkisinin çok altında bir doz alıp bunu daha sonraki zamanlarda arttırarak bağışıklık kazanmasıdır. Düşmanın eline geçmemek için intihar etmeye çalışan Mitridat'ın içtiği zehirlere karşı bağışıklık kazandığı için ölememesi ve bir köleden kendisini kılıçla öldürmesini istemesi ironinin dayandığı noktadır.

*Eski bir Osmanlı paşası gibi
Feodaliteyi süpüren bıyıklarıyla
İstanbul, İstanbul uzakta
İstanbul'a ateş etmeyiniz*

*Tutalım yanılıp ateş ettiniz
Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerini
Eski hececilerin şiirlerini bir de
Ben çok seviyorum siz de seviniz*

(Tabanca, *Sevda Sözleri*: 53)

İkinci ve üçüncü dörtlükte ironi Osmanlı devletine, Şeker Ahmet Paşa resimlerine ve Hececî şairlere yönelir. Cemal Süreya'nın resimle ilgili düşündüğünde Şeker Ahmet Paşa resimlerine karşı belirgin bir şekilde küçümseme içeren dizedeki ironik etki, açığa çıkar. Resim konusunda Van Gogh, Cahagall, Klee, Modigliani, Kandinski gibi modern ressamların resim anlayışını takip eden (Süreya 1991: 05, 331-332) Süreya'nın biçimsel açıdan ve içerik açısından hece şiiri ile olumlu bir ilişkisi yoktur. Bu sebeple alaya dönüşen ironi, Osmanlı Devleti'nin ironist tarafından feodal olarak nitelenen yapısına yönelerek tarihe karşı genel bir alay havası kazanır. Süreya'nın Osmanlı tarihi karşısındaki tavrı Ece Ayhan'ın yeni tarihselcilik anlayışından izler taşır. Ayhan, tarihi tersten okuma girişiminde Osmanlı'nın Anadolu'ya gelişyle Akdeniz medeniyetinin oluşturduğu yüksek kültürel yapının yok olduğunu düşünür (Hüküm 2014: 56).

“Bir Kentin Dışarıdan Görünüşü” şiirindeki “Fenikeleşmemek” ifadesi, Fatih'in gemileri karadan yürütmesi olayını “Deniz kaçkını bir milletin çocuklarıyız” dizesi bu açıdan Akdeniz medeniyeti karşısında Osmanlı medeniyetinin hafife alındığının göstergesidir. Şiirin son kısmı bu bakış açısıyla okunduğunda kapalı ironi açıklığa kavuşabilir. Aynı biçimde *Burkulmuş Altın Hâli Güneşin* şiirinde Galata Kulesi ile ilgili kısım Bizans ve Roma dönemini özlemle anan yapıyla Ayhan'ın yeni tarihselci, tarihi tersten okuyan anlayışıyla bir bağ kurar. Ece Ayhan, resmî tarih söylemine karşı tepkisini gizli fakat sert bir söylemle ifade ederken Süreya bu konuda da ironi'den yararlanır:

Ve Galata Kulesi (1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967'de Türkler tarafından sünnet edildi), binalarını çevresinde toplamış, yaklaşmakta olan bir fırtınaya rahatça göğüs germenin yollarını arıyor, görüşmeler yapıyor: kavminin başında ve en önde, Cehennem kapısını çalmaya hazırlanan Firavun gibi... (Süreya 2013: 91)

1967’de yapılan tadilatı sünnet edilme olarak ifade eden Süreya, İslâm kültürünün Bizans kültürü ile olan ilişkisinde İslâmî yapının etkisine olumsuz bir tavırla yaklaştığını hissettirir. Her durumda Osmanlı tarihi karşısında muhalif bir tavır takınan Cemal Süreya’nın bu muhalefeti ölüm ve statüko bağlamında tartıştığı şiir, Özdemiroğlu (Osman Paşa), Yavuz Sultan Selim, (II.) Selim, (IV.) Murat, Abdülmecit, Adolf Hitler, Mussolini ve Al Capone isimleri üzerinden bir tartışma ortamı yaratır. Osmanlı Padişahları ile faşist diktatörlerin ve bir gangsterin isminin şiirde aynı işlevde kullanılması şairin Osmanlıyı da faşizmle eş tuttuğunun göstergesidir. Özellikle Yavuz Sultan Selim ile ilgili olan dörtlükte, Yavuz’un şiirinde geçen “Şirler pençe-i kahrından olurken lerzan” dizesi ile ölüm sebebi olan sırtındaki çibanın ismi şir-pençe arasında kurulan ses ve anlam ilgisi oldukça sert tonda bir eleştiriyi ihtiva eder:

*Nasıl anımsamazsın Yavuz Sultan Selim’i,
Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda;
Övünürdü şirlerle, pençe-i kahrındaki.
- Ama sonunda parça parça
Şir-pençeden gittiydi.*

(Yazgıcı Şiir, *Sevda Sözleri: 193*)

Şiirde ironiyi yaratan asıl durum bahsedilen kişilerin hayatta yapmaktan zevk aldıkları durumların onların ölümüne sebep oluşudur. Bu açıdan bakıldığında şiirin yapısında iki farklı anlam alanı olduğunu düşünmemiz mümkündür. İlk anlam alanı şiirin son dizesine ulaşılan kadar ironi içermez. Son iki dizeye gelindiğinde ironi ortaya çıkar ve inşa edilen birincil anlamı şaşırtıcı bir biçimde yıkar. Bu ortaya çıkan ironinin anlaşılması için ilk dizelere geri dönmek ve ikinci anlam alanını yeniden inşa edip ironistin kastettiği anlamı bulmak gerekir. Bu çerçevede ironist, Osmanlı padişahları ve paşaları için duyduğu nefreti onlarla alay ederek tatmin etme girişiminde bulunur. Özdemiroğlu’nu oğlancılıkla, Yavuz Sultan Selim’i zalimlikle; Abdülmecid, Selim ve Murat’ı sarhoşluk ve esrarkeşlikle itham eder. Ölümünün de en çok ilgilendikleri şeyle ilgili oluşu bir biçimde mevzu bahis kişileri rezil etme amacı taşıyan bir stratejidir.

Cemal Süreya’nın ölümü ve toplumsal eleştiriyi içeren şiirlerindeki ironik tavır *Göçebe* (1965) kitabından sonra artarak devam eden bir karakteristik tavra evrilir. “Cellat Havası” şiiri ölüm ve ironi bütünleşmesinin yoğun olarak gözlenebileceği bir şiirdir. Hayatın ve ölümün yarattığı ıstıraplar ve acıklı-melankolik durumlar karşısında bir teselli bulmanın yollarından biri bu duyguların karşıtı olan eğlence ve umursamazlığa başvurmadır. Her ne kadar Kierkegaard, ironinin melankoliyi yenecek güç olmadığını onun özdeşi olduğunu söylese de sahte ciddiyetten, zevk ve duyarlılık yoksunluğundan kurtulmak için ironiden geçmek gereklidir

(Strobinski 2008: 126). *Göçebe* şiirindeki “*Marilyn Monroe öldü diyorum ona.../ Ölümü siyah bir kâkül gibi alnuna düşürmesini bildi. / Şimdiyse Cennette Nietzsche'nin metresi olması gerekir.*” dizeleri ölümü alay ederek inkâr etmeye örnek teşkil eder.

“Cellat Havası” şiiri merkezine ölüm ve ideolojiyi alır. Düşüncele-
rinden dolayı idama mahkûm edilen kişiler üzerinden ilerleyen şiirde
ölümü ve onun yarattığı melankoliyi taşıyan kelimeler idam mahkûmları-
nın öldürüldüğü aletlere yüklenmiştir:

*Burjuva ihtilalinden sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşlanır sabahları
Okuduğu intiharlara*

(Cellat Havası, *Sevda Sözleri*: 56)

Fransız İhtilali’ni burjuva ihtilali olarak niteleyen ironist, giyotin
gibi acımasız bir aletin ile Fransız İhtilali’nin getirdiği özgürlük, eşitlik
gibi kavramlarla yan yana kullanılmasını gerçekçi bulmaz. İhtilalin yıkıcı-
lığını ve öldürmekten zevk alan bir yapıda olduğunu intiharla ölen kişileri
kaçırılmış bir fırsat olarak gören kibar bir avukat benzetmesi ile vurgular.

Süreya, giyotinin yanına “Mösyö”, kurşunun yanına “Sinyor”, elekt-
rik sandalyesinin yanına “Mister”, baltanın yanına “Herr”, ipin yanına da
Efendi gibi saygı kelimeleri yerleştirerek onlara saygı duymayıp tam ter-
sine onları aşağıladığını hissettirir ve ironinin ilk aşamasını yaratır.

*Sinyor kurşun. İspanya.
Asılıp gidebilir bakışlarınızı
Bir bulutun yedeğinde
Tabii Lorca gibi sizin de
Gözlerinizi bağlamazlarsa*

(Cellat Havası, *Sevda Sözleri*: 56)

İkinci aşamada Mösyö, kelimesi ve Fransızca arasında kurduğu iliş-
kiye Fransız İhtilali ile Giyotin arasındaki ilişkiyi, Sinyor kelimesi ile İs-
panya iç savaşında kurduğu ilişkiye 1936'da Franco taraftarı falanjistler
tarafından kurşunlanarak öldürülen Federico Garcia Lorca’yı ekler.

*Ya ne buyrulur Mister
Elektirik Sandalyasına
Kredi yatırım bir yana
İyi özetler Amerika’yı
William james’ten daha*

(Cellat Havası, *Sevda Sözleri*: 56)

Şiirin üçüncü bölümündeki Mister Elektrik sandalyesi ile birlikte kullanılan Pragmatizmin fikir babası sayılan William James ismi ve *kredi yatırımı* ifadesinin hedefinde kapitalizmin olduğu bir ironi yarattığı açıktır.

Şiirin son kısmında Kabil ile *Suç ve Ceza*'nın kahramanı olan Raskolnikov isimleri, bu kişilerin kullandıkları cinayet aletleri ile birlikte anılır. Kabil, kardeşini Raskolnikov'sa tefeci kadın ve kardeşini baltayla öldürmüştür. Süreya, Raskolnikov'u soğukkanlı bir katil olarak görmediğini "Parantez içinde Raskolnikov'a" dizesiyle belirler. Şiirin son dörtlüğünde kendi yurttaşları için seçtiği ölüm aleti olan "İp Efendi"yi yoksullukla ve sürüncemede kalmakla ilişkilendirerek ironiyi tamamlar:

*Sıçrayan kan selamlarıdır
Kabil'e Ezra Pound'a
Parentez içinde Raskolnikov'a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta*

*Ey idama hükümlü yurttaş
Altundan çekilince iskemle
İdare edebilirsene soluğunu
Yaşarsın kısa da olsa bir süre
Çünkü ip Efendinin sunduğu
Ölümler kibarca sürüncemede*

(Cellat Havası, *Sevda Sözleri*: 56)

Ölüm, ideoloji, erotizm kavramlarının ironik bir tavırla bulunduğu en önemli örnek "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" şiirinin bazı bölümlerini göstermek mümkündür. Daha önce kısaca burjuva olarak adlandırılabilceğini saptadığımız "Onlar" ölüm konusunda da yıkıcı bir ironinin hedefindedir. Onlar

*bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek kadar zariftirler
Hamarattırlar uyku hapları ve bir sürü zımbırtıyla ölümü
magazinleştirecek kadar.
Düşünürdürler de ölümlerin aile albümlerinden
Toplumbilim kuralları çıkaracak kadar.
Öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı
bilmezler.*

(Onlar İçin Minibüs Şarkısı, *Sevda Sözleri*: 130-131)

Cemal Süreya, şiirlerinde kullandığı tarihi özel isimlerin hepsinde ironiye dayalı bir sosyal eleştiri göndermesi yapma hedefindedir. Okuyucuyu söylenen vasıtasıyla söylenmeyene doğru yönlendirirken kullanılan

isimlerin toplumsal yönleri ile kapalı bir ironi yaratır. Pir Sultan Abdal, Nazım Hikmet, Mayakovski, Ferezdak⁴, Zurayk⁵, Al Capone, Molla Fenari, Heredot, Svidrigaylov, Lujin, Ahmet Cemil⁶ gibi isimler bu duruma örnektir. Genellikle telmihler kullanarak yaptığı ironilerde Süreya gönderme yaptığı ismi veya olayı tarih içindeki şekliyle değil bir tersten okumayla anlamlandırır. Bu biçimde normal bir telmih değil ironik bir yapı ortaya çıkarır.

1988’de yayınlanan *Sıcak Nal* kitabından itibaren ölüm ve ideoloji kavramlarının Cemal Süreya şiirinde daha ağırlıklı bir tema olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Bu şiirlerde ironi bir teknik olarak kullanımına devam eder. Fakat kullanılan ironideki mizahi unsurların azaldığı daha çok trajik zıtlıkların ortaya çıktığı görülebilir. Şair arkadaşlarının ölümleri üzerine yazılmış dizelerde, “Kısa Türkiye Tarihi”, “Mezartaşı Çiçekleri”, “Üstü Kalsın” gibi şiirlerde ideolojik ve ölümle ilgili ironik söylemde eski şen şakrak söyleyişin yerini daha sert ve ciddi bir söyleyişin aldığını söylemek mümkündür.

Cemal Süreya Şiirinde İronik Anlatım Teknikleri

İroni, sadece dile ait bir olgu değildir. Yaşamın genel akışı veya insanoglunun hayat karşısındaki tutumu da ironi kavramı ile bağdaştırılabilir. Şairlerin şiirlerinde sözel biçimde ifade ettikleri zıtlıkların temelinde yaşamdaki zıtlıklar bulunabilir. İroni’nin içerdiği zıtlık dünyadaki farklı alanların her birinde yer almasına rağmen ironi kavramı çoğunlukla dil ile birlikte anlamlandırılır. Süreya şiir dilinin yapısında bu ironik durumu kurgulamak ister. Şiirdeki yapıya dair unsurları anlamla belirli zıtlıklar oluşturacak şekilde kullanırken ideolojik söylemine de göndermeler yapar. Örneğin, *Vakit Var Daha* şiirine Kur’an’daki Bakara Suresi’nin girişi ile aynı şekilde “*Elif, Lam, Mim*” sözcükleri ile başlaması biçim üzerinden

⁴ Ünlü Arap hiciv ve övgü şairidir. Şiirde geçen Ferezdak’ın savunusu ifadesi, bir şiirden hareketle onu recm cezasına çarptırmaya çalışan padişaha Ferezdak’ın Şuara suresinin 223-224. ayetleri olan “*Şairler yapmadıkları şeyi söylerler.*” cümlesini söyleyip cezadan kurtuluşuna gönderme yapmaktadır.

⁵ Abbasi İmparatorluğunu sarsan büyük zenci köle-işçi ayaklanması hatırlatılmaktadır. Mezhepsel bir özellik taşıyan bu ayaklanmanın kahramanlarından biri Zurayk’tır. Cemal Süreya, Spartaküs olayından yıllar sonra yaşanan ama onun kadar bilinmeyen bu önemli olaya dikkatimizi çekmektedir (Yüceer, 2007).

⁶ Svidrigaylov, ve Lujin Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanındaki karakterdendir. Ahmet Cemil ise Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* romanının başkişisidir. Lujin, Raskolnikov’un zor durumda olan kardeşi Dünya’nın işverenidir ve zenginliği ile ona sahip olma emelindedir. Kendisine muhtaç olduğu için Dünya ile evlenir. Svidrigaylov ise romanda Dostoyevski’yi temsil ettiği izlenimini veren roman kişisidir. “*Sorarlarsa Amerika’ya gidiyorum.*” cümlesiyle intihar eder. Bu roman kişilerinin hepsi üzerinden geliştirilen kapitalizm eleştirisi bu şiirdeki ironinin gerilim noktalarını oluşturmaktadır.

oluşturulmuş ironik bir yapıdır. *Kanto* şiirinde kullanılan dörtlükler ve dörtlüklere eklenen ikilikler arasındaki söylem zıtlığı Süreya'nın şiirinin yapısında da biçimi kullanarak ironik bir durum yaratmaya çalıştığının göstergesidir:

*Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım
-Garson bira getir
Garsonun adı Barba
(Kanto, Sevda Sözleri: 19)*

Şiirin ilk kısmı olan dörtlüklerden oluşan bölümü oldukça lirik bir söyleyiş içerirken eklenen ikilik alaylı bir söyleyiş içerir. Bu kullanım şiirde yapısal bir gerilim yarattığından şiirin yapısından hareketle oluşturulmuş bir durum ironisi ortaya çıkar. Bu tekniği Üvercinka'da lirik parçalara eklenen "*Afrika dahil.*" dizesiyle yapan Süreya, burada zıtlığı aşk ve ideoloji ile ilgili karşıt bir kurguyla yaratmaya çalışır. Süreya'nın şiirlerindeki alaycı söylem ve lirizm arasındaki gerilim Süreya'nın genel şiir anlayışıyla da örtüşen bir durumu ifade eder. Şiirlerde kullanılan "*Ne haber, elbet söyleyecek yok bir de söylemesin mi ?, Na şunlar, Elma da elma allahlık, ben öyle elmaları çok gördüm ohooo!, az namussuz değilmiş adam hani!*" gibi ifadeler, şiirlerdeki ideolojik ve aşka dair oluşturulan lirik söyleyişlere karşı oluşturdukları zıtlıklarla şiirlerde hem bir dengeleme hem de bir gerilim kaynaklı enerji yaratır.

Sonuç

Cemal Süreya, bir anlatım tekniği olarak ironiyi hayattaki zıt durumlarla ustalıkla bağdaştırabilmesi dolayısıyla şiirinde yoğun bir biçimde kullanmıştır. İdeoloji, erotizm, ölüm gibi konuları lirizmin ve modern şiirin olanaklarını kullanarak şiirine taşıma gayretinde olan Süreya, tüm şiirleri dikkate alındığında biçimsel manada da yeni söyleme biçimleri girişiminde bulunmuş bir şair olarak değerlendirilebilir. Süreya'nın biçim ve içerik açısından oldukça zıt durumları içeren şiir yapısı, ironiyi bu zıtlıkları bir arada tutmak için bir strateji olarak bilinçli bir biçimde kullandığı fikrini akla getirir.

Şiirdeki keskin erotik söylemin yumuşatılmasının, şiirin sığ bir ideolojik söyleme boğulmasının veya aşırı lirik bir yapıya evrilmesinin önüne geçmek için kullanılan teknikler arasında humor ve ironi ilk göze çarpan teknikler olarak değerlendirilebilir. İroninin tanımlanmasında da önemli bir işlevi olan ölüm düşüncesi, Cemal Süreya şiirinde de ironi ile birlikte kullanılır.

Bilinçli bir teknik olarak humor ve ironiyi şiirinin merkezine yerleştiren Süreya, özellikle aşk, ölüm ve ideoloji temalı şiirlerinde ironiyi kullanır. Zaman zaman yerleşik ahlaki normlara, dil düzenine bir meydan okuma şeklinde ortaya çıkan ironi ve humor bireysel duyguların, lirizmin ve çaresizliğin hissedildiği şiirlerde farklı biçimleri ile saptanabilir.

KAYNAKÇA

- ALAN, Yakup; BİÇER, Nurşat ve HÜKÜM, Muhammed (2016), "Cemal Süreya'nın Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi Adlı Eserinin Çocuğa Görelik Açısından İncelenmesi." I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildirileri, 13-14-15 Ekim, Elâzığ, s. 222-233.
- ALPER, Yusuf (2008), Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri. Özgür Yayınları, İstanbul.
- ALTUĞ, Taylan (2013), Dile Gelen Felsefe. YKY, İstanbul.
- BAKHTIN, Mikhail (2001), Karnavaldan Romana. Metis Yayınları, İstanbul.
- BEHLER, Ernst (2008), Modern İroniden Postmodern İroniye. (Çev: O. Türkay) Cogito Dergisi, İroni Özel Sayısı (57), 130-135.
- BERK, İlhan (1994), Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben. Kanatlı At, 159-161.
- BUTLER, Judith (2016), Cinsiyet Belası. (Çev: Başak Ertür) Metis Yay., İstanbul
- BEZİRCİ, Asım (2005), İkinci Yeni Olayı. Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- CEBECİ, Oğuz (2008-I), Komik Edebî Türler. İthaki Yayınları, İstanbul.
- _____ (2008-II), "Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi." Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı(57), 89.
- DEMİR, Ayşe (2012), "Ömer Seyfettin Hikayelerinde İronik Gerilim." Türk Yurdu, 32(294), 54-56.
- EAGLETON, Terry (2011), Edebiyat Kuramı. Ayrıntı Yay., İstanbul.
- GÜLER, Ahmed F. (2004), Cemal Süreya Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi, Basılmamış YL Tezi. Fırat Üniv. Sos. Bil. Enst., Elazığ.
- GÜLTEKİN, Tuba ve PEKER, Buse (2016), Sanatta Toplumsal Eleştiri Sürecinde İroni Kavramı: Dil ve Söylem Analizi. İdil Dergisi, 5(19), s. 149-169.
- GÜNDAY, Rıfat (2007), Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni. İlmî Araştırmalar: Dil, edebiyat, Tarih İncelemeleri, S. 24, s. 79-102.
- HUTCHEON, Linda (2008), İroni Nostalji ve Postmodern. Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, S. 57, s. 211-215

- HÜKÜM, Muhammed (2014), “Ece Ayhan’ın Padişah ve Aslan Şiirinde Osmanlı Tarihine Muhalefet Aracı Olarak Dilin Kullanımı” Sosyal Bilimler Dergisi, S. 1, s. 52-60.
- KARACA, Alaattin (2010), İkinci Yeni Poetikası. Hece Yayınları, Ankara.
- KIERKEGAARD, Sören (2009), İroni Kavramı. İmge Kitabevi, Ankara.
- KOLUKISA, Can (1973, Ocak 13), Cemal Süreya İle Röportaj.
- MEMİŞ, Atanur (2003), Cemal Süreya’nın Gözünden Kendi Şiiri ve İkinci Yeni, Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. İstanbul.
- OWENS, John (2008), İroninin Yaptırımları. Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, S. 57, s. 200-206.
- ÖKTEN, Kaan H. (2008), Varlık Zaman Sinopsisi. Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, S. 57, s. 25-58.
- PARLA, Jale (2012), Don Kişot’tan Bugüne Roman. İletişim Yayınları, İstanbul.
- PHILLIPS, Adam (2015), Yasak Olmayan Hazlar, (Çev: Saliha Nilüfer) Metis Yay., İstanbul
- RICOEUR, Paul (2001), Yoruma Dair: Freud ve Felsefe. Metis Yayınları, İstanbul.
- ROTRY, Richard (1995), Olumsuzluk İroni ve Dayanışma. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- STROBINSKI, Jean (2008), İroni ve Melankoli. Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, S. 57, s. 105-129.
- SÜREYA, Cemal (1991), 999. Gün. İstanbul: YKY.
- _____ (2000), Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar. YKY, İstanbul.
- _____ (2002), Güvercin Curnatası. (Düzenleyen: N. Duruel) YKY, İstanbul.
- _____ (2013), Sevda Sözleri. YKY, İstanbul.
- TUĞLACI, Pars (1971), Okyanus Türkçe Sözlük, C. 2, Pars Yayınları İstanbul.
- TDK (2011), Türkçe Sözlük, 11. Basım, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- TÜYLÜOĞLU, Aslıhan (2013), Cemal Süreya’nın İronik Tabancası. Sözelimi Dergisi, S. 2, s. 11-17.
- YÜCEER, Cevdet (2007), Cemal Süreya Şiirinde Gizemli Sözcükler. Havuz Dergisi.

A COUP (MAY 27, 1960) - A NOVEL: THE STAR RESISTING THE DARKNESS

Yrd. Doç. Dr. Ramis KARABULUT*

ÖZ: Romancı ve hikâyeci Sevinç Çokum Türkiye'nin son 150 yıllık tarihi sürecinde yaşanan büyük sosyal ve siyasal hadiseleri kronolojik bir sıra takip ederek romanlarına konu etmiştir. Bu bağlamda yazar 27 Mayıs 1960 darbesini Karanlığa Direnen Yıldız adlı romanında tahlilci bir gözle romanlaştırmıştır. Bir askeri darbenin toplumun zemini, gerçekleştirilmesi, toplum üzerindeki etkileri, sonrasında yaşananlar sanatçı duyarlılık ile birleştirilerek ortaya konmuştur. Bu incelemede yazarın Karanlığa Direnen Yıldız adlı romanının belirgin nitelikleri tespit edilip yapısı, muhtevası ve üslubu bakımından ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Askerî Darbe, Sevinç Çokum, Karanlığa Direnen Yıldız, 27 Mayıs

Bir Darbe (27 Mayıs 1960) – Bir Roman: Karanlığa Direnen Yıldız

ABSTRACT: In her novels novelist and storyteller Sevinç Çokum has mentioned the big social and political events that took place in the last 150 years of Turkey following a chronological order. In this context, the author analyses the May 27, 1960 military coup in The Star Resisting the Darkness. Societal background, implementation, impacts on the society and the events afterwards of a military coup are demonstrated with an artistic style and sensitivity. In this study, the characteristic features of the novel have been determined and discussed regarding the structure, content and style.

Keywords: Military Coup, Sevinç Çokum, The Star Resisting the Darkness, May 27

* Ömer Halisdemir Üni. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl.
rkarabulut611@hotmail.com *Gönderim Tarihi: 14.10.2017 Kabul Tarihi: 17.11.2017*

Sevinç Çokum and the Star Resisting the Darkness

Blending her observations with feelings, Sevinç Çokum¹ has made us read the historical, political, and social events that have taken place in the last 150 years in Turkey through the eyes of a novelist with effective narration. Çokum has given voice to the sufferings of people who live in a land that has been left in the aftermath of the collapse of the Ottoman Empire in *Bizim Diyar* (1978) and felt the grief of the Crimean Turkish in *Hilal Görününce* (1984). In *Ağustos Başağı* (1989), she describes the harsh conditions of the National Struggle within the framework of a naïve love story that takes place in *Söğüt*. Amid changing socioeconomic conditions, she narrates in *Çırpıntılar* (1991) stories of “labor migration” and the tragedy of emigrants within the framework of the disintegration of a family moving to Australia (Enginün 2001: 358–359). Her novel *The Star Resisting the Darkness* (*Karanlığa Direnen Yıldız*)² (2014) covers various aspects of the May 27, 1960 military coup, which is among the most important political events in Turkey³.

An examination of the life and work of Çokum will illustrate that her approaches to life and history of Turkish society have a nationalistic view. In Ali İhsan Kolcu’s book, titled *Cumhuriyet Edebiyatı II*, he discussed her in the “Nationalist-Turkic Trends” group. Çokum is interested in the problems of Turks outside and inside Turkey, and she has been read with interest (Kolcu 2008: 345).

Structure

The subject of *The Star Resisting the Darkness* is briefly summarized as follows. The story of the work consists of two interrelated chain stories. As we understand in the frame story (outer story), the novelist is

¹ For detailed information about the life and works of Sevinç see Enginün 2001: 358-359; Ercilasun 2013: 149-151; Kolcu 2008: 349-355; Karabulut 2006: 107-116; *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi* (The Encyclopedia of the Turkish World Authors) C. 3: 76-77.

² For a different analysis about the novel see Kolcu 2008: 349-355, Ercilasun 2013: 149-151. Also *Karanlığa Direnen Yıldız* is analysed by Ülkü Ayşe Oğuzhan Börekçi regarding the profession of journalism and Sevinç Çokum’s attitude towards various professional groups and supporters of coup is discussed. For detailed information about this topic see Oğuzhan Börekçi 2013: 1913-1932.

³ In this paper, the novel used is the October 2014 edition of *Kapı Yayınları*. The literary text has been examined using the method in *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili* by Prof. Dr. Şerif Aktaş.

“I,” that is, the experiences and observations experienced 34 years ago by the first-person narrator constitute the main story of the novel. In the frame story, the first-person narrator lives in an apartment flat in “new road,” now called as Vatan Caddesi (name of a street in İstanbul), which was zoned for housing under the instruction of the Democratic Party. In this apartment flat, she lives with her mother, two older sisters, and father, who reads, interprets, and archives the columns of the intellectuals of that period such as Peyami Safa⁴. Hüsnüye, a pythoness, often stops by this house in almost every chapter of the novel and tells the fortunes of the narrator’s sisters. After depicting herself and her experiences at the beginning of every chapter, the narrator turns to the world of Feridun Ağabey (elder brother). Feridun is a young man living in one of the neighboring apartments and is observed by the narrator through the window or balcony. The author’s observations about Feridun and his family constitute the main story (inner story) of the novel. Through the date “1994–96 İstanbul,” which is revealed in the outer part of the novel, the author reports the date when she finished the work. The subject of the main story is composed of the chain of events observed by the narrator I, and then she leaves the first-person narration to the storyteller. All of these events, which take place in her neighborhood, consist of the experiences of Feridun before and after the military coup on May 27, 1960. In fact, the entire novel is framed by this military coup and its results. Feridun’s family is a member of the Democratic Party. From their old neighborhood, they have moved to a boulevard currently known as Vatan Caddesi, or “new road” at that time; the latter neighborhood is part of a new town planning started by the Democratic Party in İstanbul from 1956 to 1957. Feridun lives with his father Enis Bey and mother Gülzade Hanım. Enis Bey’s brother Sebati Bey, a professor of economics at the university, his wife sculptor Sibel, and their son Cihangir also live in the same apartment. Sibel’s sister İncenaz and her husband Major Kaya, and Major Kaya’s cousin Asaf, a journalist, and his wife Tülin also live in this apartment. Apartment dwellers are extremely intimate as they have familial relationship and meet frequently to have dinner and drink alcohol. The main topic of these meetings is the conflict among the Democratic Party, Republican People’s Party, and military coup. After the coup, the family moves out of the apartment and both political disputes between Enis Bey’s family and other residents of the apartment and the novel end.

⁴ For detailed information on Peyami Safa’s literary and artistic sides before and after the coup and the negative experiences he had undergone in the press, see Ayvazoğlu 1998: 451–492.

Plot: As regards structure, *The Star Resisting the Darkness* is written using a technique called post-modern or new novel. This novel comprises an outer part (frame story) and an inner part (main story), consisting of ten and eight chapters, respectively; the inner part is placed inside the outer part. The frame story consists of parts at the beginning of both the novel and the main story and at the end of the novel, where the author does not hide her identity and reveals herself. The parts at the beginning and end of the novel indicate the period when the work is written (actual time); meanwhile, apart from the parts belonging to the narrator I at the beginning of the eight section, the main story describes the events from 1959 to 1961 (past). In each chapter of the frame story, which is placed on the top portion of each of the eight sections that are told by the narrator I, the author shifts to the main story without putting any partitioning or sign of a transition. In such transitioning in each part, the first-person narrator states a sentence related to the novel's name and message as a sort of code. These sentences are the ones ending in exclamatory expressions, such as "...my nation," or phrases with an emphasis on the concept of "nation." It is as if the meaning of *The Star Resisting the Darkness* is hidden in these sentences (pp. 12, 43, 73, 104, 149, 186, 231, 280). In the parts at the beginning of the main story that consist the frame story, Prime Minister Adnan Menderes is addressed as "Bey" (Sir) by the narrator I, a high school girl. She meets and greets a simit seller on the street and, occasionally, comes across Feridun and his family. The observations on the latter are the bases for these chapters. The main purpose is to lead the reader to Feridun and the main story and put forward the arguments on the coup. In this way, the author prepares the background for the main story.

The main story (inner story) is composed of eight chapters. By placing the protagonist Feridun in the center, various aspects of the May 27, 1960 military coup is discussed.

Part I: The name of this chapter is "Red Sentence." It is referred to the statement of "honor killing" written by Peyami Safa in one of his articles. It starts with Doctor Enis Bey's entrustment of Feridun to Veysel Ağabey to be raised as a writer. Feridun enters into an environment, which has hosted Nurettin Topçu, İsmail Hami Danişmend, Ali Faud Başgil, Nihad Sami Banarlı, Mehmet Kaplan, Peyami Safa, İbrahim Kafesoğlu, Necip Fazıl, Osman Yüksel Serdengeçti, and other writers valued by nationalist and conservative circles. However, apart from Feridun's family, the people with whom he meets at the apartment in the evenings are supporters of the coup and the Republican People's Party. Therefore, Enis Bey and Feridun have frequent political discussions with the other residents of the apartment.

Part II: The bases of this chapter comprise the survival of Prime Minister Adnan Menderes from a plane crash in London, debates on NATO and CENTO, Feridun's attempt to write a novel, pro-coup apartment residents, Ece's suicide attempt, İncenaz's seductive behaviors, Feridun's close relations with the Turkic publications and nationalist conservative intellectuals, a discussion on love between journalist Asaf and Feridun, military officers, university lecturers, members of the Republican People's Party, and militants.

Part III: The mood of the coup constitutes the basis of this part. The issues described in this section are Bey-Pasha discussion, the university's critique, public criticism of the populist, deterioration of Feridun-Ece relationship, protests against the government, support of military members to demonstrators, anti-government people's complaints on Europe, and burning of the draft of Feridun's novel in the fire.

Part IV: The main issues discussed in this chapter are the Democratic Party's newly launched development movement, changes in social life and human behaviors and mentality, İncenaz's songs sung during dinners, actualization of the coup, support of the local and foreign press to the coup, exile of nationalist officers within the junta, praise of the revolutionaries by the press, launching of a donation campaign for the coup government, supporters of the Democratic Party being insulted extremely and tried unfairly in a court, faith struggle, revolutionary winds, and debates on fundamentalism.

Part V: We see that the concepts of coup, freedom, and revolution are discussed here. It is also established that there is no justification for the coup, executions are open to discussion, and a number of businessmen change their sides and behave as pro-coup. The establishment of new political parties (Justice Party, New Turkey Party, Turkey Workers and Farmers Party, and Pro-homeland [Memleketçi] Party, among others), and report and arrest of Enis Bey are all depicted in this section.

Part VI: The main issues here are Adnan Menderes' love of the masses; the socio-psychological reasons why broad masses are not against the coup; the breakup of Feridun and Ece; the detention of Enis Bey by one of the distant relatives Hayrettin Pasha; spying, insult, and betrayal among closest friends; splitting of people owing to politics; disappearance of people's proximity to each other; preparations for the new constitution; and the spread of socialist tendencies.

Part VII: This chapter consists of the events in the fall of 1961. The main topics include the execution of Prime Minister Adnan Menderes on September 17, 1961; the sorrow of the opponents and celebration and demonstrations of the supporters of the coup over Menderes's execution; criticism of army and İsmet İnönü; impact of the executions on people; disappearance of Feridun's love for İncenaz who he compares with the heroine Periveş of Arabası Sevdası; Ece's engagement with Feridun's cousin Cangür; cooperation of socialists and capitalists when necessary; and a discussion of the Justice Party and the Republican People's Party.

Part VIII: The final part of the main story covers the transfer of Feridun and his family to a new apartment, as they wish to be away from the family and relatives owing to political disputes; new elections after the coup; the ambition of the Republican People's Party to establish a government and the party's disrespect to the public; Ali Fuad Başgil's encounters; nation supporters; and adherence to the pasha as a tradition that has been practiced since the late Ottoman period's establishment of the coalition government. The main story of the novel ends with Feridun learning that the person who has reported his father is his own uncle.

Perspective and the Narrator: In the first and last parts of the frame story, we see the presence and view of the first-person narrator in her adulthood. In parts which can be called as the second portion of the frame story, which is placed in the early part of the eight chapters of the main story, narrator I reflects her impressions as a 17-year-old girl with the experience and perspective of that age. The transition from these parts to the main story is perhaps the greatest achievements of the novelist in fiction techniques. This is because, while passing to the main story at the beginning of each section, the first-person narrator leaves the word skillfully to a third-person narrator with a divine perspective, without making the reader aware of the transition. The fiction of the novel can be demonstrated better in the following table:

As seen in the table, the story of *The Star Resisting the Darkness* consists of the discussions of people gathering in an apartment owing to their kinship and in the printing house and newspaper offices in Bab-ı Ali during the events in the May 27, 1960 military coup. In fact, *The Star Resisting the Darkness* is a novel where discussion of ideas between people is outstanding and action is rare. It is not true to mention an event based on intrigue and action in the classic sense. There is a military coup, and the execution of Adnan Menderes and his two friends after the coup is learned from the press.

FRAME STORY (OUTER STORY) AND ITS CHAPTERS										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Narrator	I	I (first-person narrator)								I
Time	1994	1959–1961								1996
Place		New Road (Vatan Caddesi), Apartment – Summer house								
MAIN STORY (INNER STORY)										
		1	2	3	4	5	6	7	8	
Narrator		S/he (third-person narrator)								
Time		1959–1961								
Place		New Road (Vatan Caddesi), Apartment – Summer house, Publishing house								

In this sense, the main story of the novel is the discussion and evaluation of this situation reflected in the press by the residents of the apartment and visitors of the Veysel Ağabey's printing house. Hence, the military coup is the background of the novel and constitutes the agenda of the people; and the events consist of the discussion of this agenda among people. We can talk about four small events in the main story:

1. Feridun's father, Doctor Enis Bey, is reported to junta members as anti-coup by his own brother, Professor Sebati Bey. Feridun learns of the betrayer at the end of the novel from Major Kaya. This crisis is also the main issue of the novel. It also shows how the coup leads to an unravelling of the integrity of society.

2. As a result of jealousy Feridun assaults journalist Asaf and then İncenaz starts to keep away from Feridun. This circumstance causes the nationalist and conservative young Feridun to fall out love with the young woman İncenaz. The author highlights that certain members of the Turkish youth tend to adhere to the national and spiritual values from now on, in contrast with spendthrift characters that fall in love with a beautiful woman (Bihruz Bey of Araba Sevdası) in the novels of Tanzimat (the political reforms made in the Ottoman Empire in 1839) and the Constitutional Era.

3. The novel depicts Feridun's engagement with a daughter of a ship owner, a supporter of the Democratic Party who eventually joins the pro-

coup Republican People's Party after the coup. After the breakup of this relationship, Ece engages with Feridun's cousin Cangür. The author emphasizes that big investors do not respect any moral value for they focus on material interests. This emphasis is a kind of critique of capitalism.

4. After Enis Bey is released from the detention, he wants to stay away from the people who have reported him; consequently, the family moves out of the apartment. This phenomenon is important as it shows that the coup causes separation and confrontation among family members in Turkish society. Perhaps, this is the most important message of the novel.

The novel emphasizes that a violent man can report his brother, resulting to an ideological confrontation in society. Moreover, men such as journalist Asaf, who accuses Adnan Menderes and his friends of immorality, do not hesitate having an affair with the wives of their cousins. This particular issue highlights that pro-coup people who have so-called morals are not actually honest. Another example is Ece, who breakups with Feridun and then engages with his cousin, has no moral value when it comes to wealth and commerce. All these issues serve as a sharp critique of capitalism.

People: We deem it best to examine the people in the two main topics. We will examine the people of frame and main story in separate titles.

People of the Frame Story: I, the first-person narrator (Sevinç Çöküm): She has recently moved from an older neighborhood and started to live on the fourth floor of one of the apartments, which began to appear at the edge of the new road, with her father, mother, and two older sisters. The author makes Feridun the protagonists of the novel whom she observes in the neighborhood and calls as Feridun Ağabey from time to time. The narrator (I) shows up at the beginning of each chapter. After talking about various reflections of the coup and effects of the events on herself, she addresses to the Turkish nation and mentions Feridun. At this point, she disappears quietly from the scene and leaves the place to the divine omniscient narrator who knows precisely what happens and will happen in Feridun's life. The narrator's two sisters and mother are mentioned only when fortune teller Hüsniye comes to their home. However, in the frame story the father is mentioned as a man, who is an artisan and member of Democratic Party and wears sometimes a cap and a tie, and reads and archives the columns of Peyami Safa. Narrator (I) emphasizes that she is also a poet and writes poems (p. 39). Even the name of the novel comes from the verse "as if a star resisting the darkness" of one of her poems (p. 270).

In the frame story, we learn the reason why the narrator (author) did not write the novel immediately after the May 27, 1960 military coup and has written 34 years later. In addition, with the note “1994–96” at the end of the frame story in the last part of the novel, we learn the period during which the novel is written. As the author was born in 1943 and began writing the novel in 1994, we can assume that she is a 17-year-old high school girl in 1960.

Narrator (I) calls Feridun as brother and, at times, watches him from the balcony and windows. Through these tips, we can assume that the author knows this family quite well.

Pythoness and peddler Hüsniye and the simit seller are the two remarkable characters of the frame story. Pythoness Hüsniye promotes vitality and color to the stable process of the story talking about the future with the jargon of the place she belongs. She breaks the monotony. “*Well I have nothing in my mouth since morning judy, bring summat of a bite yonder and there will be feast in mey newington.*” (p. 41).

The author introduces to her readers the simit seller through the following sentences: “I had known the simit seller. There was a small but significant role of him somewhere in the history. As his cap is often inclined to his face, now I cannot remember but can only guess that face. He is a man with clipped moustache, thirty-five-year old, small eyes, scorched skin and dropped shoulders” (p. 13). The narrator mentions the simit seller at the beginning of nearly each chapter, similar to a nostalgic presence with Hüsniye. The commitment of the simit seller to Adnan Menderes and the national and spiritual values of Turkish society are emphasized; his place in the novel as a personality explaining why Menderes won all elections entered with an overwhelming majority in the Turkish political life.

People of the Main Story: With Feridun in the center of the novel, the people of the main story can be separated into pro-coup and anti-coup, as shown in the following table: Feridun, the central person in the main story, demonstrates an ever-changing personality until the end of the story. The ideological discussions among people who meet at the printing house and the ones living in an apartment have affected his change. Even though Feridun does not have a clear political opinion at the beginning of the inner story, he adopts a nationalist and conservative personality at the end of the main story.

Feridun		
	I. Group	II. Group
Apartment Summer ho- use	<i>Opponents of the coup (supporters of the Democratic Party, nationalists and conservatives)</i> Feridun Doktor Enis Bey Gülzade Hanım	<i>Proponents of the coup (suppor- ters of the Republican People's Party and other left-wing par- ties)</i> Gürcan Professor Sebati Bey (uncle) Sculptor Sibel (aunt) Major Kaya İncenaz Journalist Asaf Tülin Ece
Printing house and its surro- unding	Veysel Ağabey, Özhan, Ümit, Ferda, Peyami Safa	Anıl Nadiroğlu

In this novel, Çokum considers Feridun and the crowds of people in his life at the individual and psychological plane rather than the social one. For this purpose, the author often uses the concept of “human” as a “leit motive” in the analyses and reflections on the military coup. The concept of human is always stressed when it comes to the analyses of Feridun and others. In this context, we encounter certain remarkable lines, as follows:

“Even though we cannot manage to become a nationalistic society, we are not an individualistic society based on pragmatism. According to Peyami Bey, businessman has begun to represent the ideal human type in the entire Anglo-Saxon world since the invention of steam engine. As an Anglo-Saxon thinking pragmatist philosophy gives the information to the command of the benefits, regards the concept of interest instead of the concept of truth and it has been working with utmost capacity in order to change the eternal meaning of heroism for one hundred and fifty years.

This philosophy had not captured us yet, but our society was not in the hands and under the command of idealistic people.” (p. 150).

Feridun is an unemployed young man who has returned from the army. He writes articles for a literary magazine and is eager for literature. Respecting to improve this ability, his father Enis Bey introduces and consigns him to Veysel Ağabey, the owner of a printing house, who is from the nationalist circle. Enis Bey states that “this is the beginning of a long way through which you can improve yourself” (p. 16), and introduces him to the environment of which he is becoming a part and expresses his desire for him to raise a master-apprentice relationship. The author introduces Feridun to us at the beginning of the work as follows:

“A beautiful mother from İstanbul, a doctor father carrying inaccessibility in the neighborhood and a child with bright shoes from the tales... All tender-mindedness of Feridun inherited from the mother, Servet-i Fünun generation sadness inherited from the mother... However, a significant essay writing skill was hidden behind this half smiling face. Even though Enis Bey wanted his son to be a doctor, he said nothing to his choice of literature and never underestimated his attempts to publish a magazine resulting in frustration. On the contrary, all these efforts were interpreted as steps to prepare the people of tomorrow’s key locations.

And I think he took him to Veysel Ağabey thinking all of these. A man who is childish alongside the blue hydrangeas and univalent orange balsams in the garden wall... A mood of Osman Bey’s saint veterans on his square bony face (p. 15).

As can be understood from these sentences, Enis Bey, one of the members of the Democratic Party that became prominent in the 1950s, wishes his son to become a combatant (alperen) who is faithful to national cultural values fed from springs of Anadolu saint veterans. Feridun starts to improve himself at Veysel Ağabey’s printing house, along with and sharing the same worldview as Özhan, Ümit, and Ferda. At the printing house, he has the opportunity to join the ranks of famous writers and intellectuals of the time such as Peyami Safa, Necip Fazıl, Osman Yüksel, Mehmet Kaplan, Mümtaz Turhan, Prof. Dr. Ayhan Songar, Nurettin Topçu, Ali Fuat Başgil, and Mahir İz.

However, Feridun’s new environment and the other residents of the apartment, where he and his family live, hold completely opposite views of the world. The other residents of the apartment are anti-Democratic Party, and nearly all are supporters of the Republican People’s Party or far-

left parties. They are also pro-coup, who are members of various professional groups supporting the May 27, 1960 military coup. For example, Feridun's uncle Professor Sebati Bey, sculptor Sibel, journalist Asaf, and Major Kaya are representatives of pro-coup members of the universities, art circles, media, and military, respectively. We can also add Kaya's seductive wife İncenaz, Asaf's characteristically immature wife Tülin, Feridun's former fiancée hedonistic Ece, his cousin Cangür, a member of the Labour Party, and Anıl Nadiroğlu, a member of the Communist Party of Turkey and owner of a publishing house, as representatives of the environment to which they belong. Thus, the author has analyzed both nationalist conservatives and pro-coup leftists in the process of coup through various types in her novel. The heroes of the coup who are always seen as a silhouette in the background should not be forgotten. Prime Minister Adnan Menderes who was executed after the coup is mentioned as Bey throughout the novel. Opposite him are real historical people such as İsmet İnönü as "Chief Pasha" and Chief of General Staff Cemal Gürsel as "Pasha from Erzurum."

When we analyze the novel in this perspective, it can be said that certain people are actually in a heated debate in certain places and times. If it is considered in terms of the elements of a novel, it is observed that the people are prominent but the place, time, and plot are kept in the background. That is why *The Star Resisting the Darkness* is a novel that is extremely convenient for theatre or cinema techniques.

It is also seen that there is a tight bond between the characters and the environment to which they belong, considering the relationship between places and people's worldviews.

All people in the novel are rarely visible outside the places observed by the narrator or Feridun. For example, we do not see Major Kaya or journalist Asaf at their workplaces. We always see them in the apartment during the time they are with Feridun.

Time: The time of the frame story is equivalent to the actual time when the novel is written. As regards tips given by the author, we know that the frame story is absolutely between the years of 1994 and 1996 (p. 303). However, by mentioning the time of the main story at the beginning of each chapter in the frame story, the author reveals her memories and observations when she was 16 to 17 years old as if traveling back in time. Following the clues, such as month and seasons, given in these chapters, it can be deduced that 1959, the year preceding the coup, is referred. Thus, it is clear that the frame story describes a period between 1959 and 1996. In

this sense, the work has the characteristics of a memoir novel. It is also possible to determine the time of the main story easily. The story begins in 1959 and finishes on a day in autumn immediately after the execution of Adnan Menderes on September 17, 1961 (p. 302). In this way, the author has depicted a two-and-half- to three-year period in the past of the main story. Among the remarkable clues in the main story is that residents of the apartment live in their flat in Vatan Caddesi in winter, but they spent their summer in summer houses in Kadıköy.

Place: In this novel, among the mostly emphasized elements after people is place, as the subject matter of the novel consists of relationships among people in a certain place and environment. We can talk about three main places in the novel. Vatan Caddesi, put into service during the period of Adnan Menderes, is referred throughout the novel as “new road.” This is the broadest and open venue of the novel. The flats of the narrator and Feridun are along this street. It is meaningful to call this street as Adnan Menderes Boulevard today. In nearly all parts of the work, this street and the simit seller on this street are mentioned. This street also witnesses the demonstration before the coup and the passage of military vehicles during the coup. The author introduces the place and environment where she lives as follows:

Removing one end of the old neighborhood and opening of a new road, refreshing light fell on the aged part of the city. Brides and circumcision boys and lovers passed the street, funerals, students and buses passed, and the coups... (s. 11).

This is an open place in the novel where the masses and social life are reflected.

The narrator indicates that they move from their old quarters to the fourth floor of an apartment in the upper neighborhood near the new road. (p. 10). Thus, the author also draws attention to the socioeconomic changes and zoning in İstanbul in the 1950s. Feridun, the protagonist of the main story, and his family also live in an apartment nearby. This apartment is a place where individuals gather with their family; people of different ideologies live together. The relatives living in the apartment come together most evenings as in the old mansions. However, Feridun is quite alone in this crowd as no one understands him except his father. The place where Feridun is happy is at Veysel Ağabey’s printing house and in this circle, as the people who understand him are there. This environment introduces us to the realm of the press during that period and helps us to recognize the nationalist and conservative environment of the anti-coup Feridun.

When place and people are in question, we can say that Çöküm uses a portrayal and analysis technique from the outside to the inside. We observe the depiction of place from neighborhoods into the houses and depiction of people from the outside to the inside. In this way, we can see how she deals with people and place without alienating human from place in the following sentences:

Then, he would see that a great world was hidden there when he stopped by that small home. On one of the walls of his room, a framed Anatolian map reflecting his Anatolia love, on the other a huge colourful Kaaba picture...In a sense, it was an expression of enthusiasm of being a man of the people. Other rooms were shining with simple decorations, marbled and illuminated verses unique for the Muslim home. And Veysel Ağabey brings his ideas to maturity and light in this simplicity.

Content: Before anything else, analyzing the name of the novel can express the gist and the main idea of the novel clearly. The noun “star” in the adjective phrase “The Star Resisting the Darkness” reminds us of a line from the National Anthem when we read all of the novel: “It is my nation’s star, It is going to glow.” Hence, “the star” in the title symbolizes the Turkish Nation. As a result, the adjective phrase “resisting the darkness” is the adjective of nation, regarding the coup as the “darkness.” In addition, the phrase “My Nation, ” which the author repeats in every chapter of the frame story verifies our view in this respect. Thus, it is possible to figure out the gist and the main idea of the novel. The Turkish nation has always resisted dark desires such as military coups. This darkness will be enlightened as long as young people such as Feridun exist. We see that İstanbul’s people and societies of different backgrounds and various ideologies and supporters of these ideologies, ranging from nationalists to communists and from hedonists to pragmatists, have been analyzed. For example, the lives of the people living in Feridun’s building are not led by national culture but foreign ideologies. With this, the author leads the audience to the conclusion that ideologies lead the community life. The words of Veysel Ağabey, who is the reflective center of the novel, express this as follows:

I say that the crowds will follow whoever obtains that mass because that mass has not woken with its soul. Villagers demand water and roads. They woke in that way. If they had woken with their souls, the so-called revolution would have been complete, without any deficiency (s. 36).

The novelist argues the concept of love with respect to man-women relationship to show the cultural and ideological differences of those who are in favor of and against the coup.

Feridun's view of love is nationalistic; Fizuli's poems are often referred as regards his understanding of love (p. 59). However, Baudelaire's poems are the reference as regards understanding of love of pro-coup journalist Asaf (p. 62). It is observed that personal conflicts are rare in the novel; the disagreements are not related to the character but to the ideology they support. Another matter presented is that snob Ece, the daughter of a rich man, actually reminds the reader Seniha of the character in Yakup Kadri's *Kıralık Konak* with her lifestyle. Herewith, the author criticizes the vanity fair with which Turkish society has been familiar since the Tanzimat (the political reforms made in the Ottoman Empire in 1839) period. The seductive woman İncenaz is associated with Periveş, the seductive and reveler woman in *Araba Sevdası*, and referred to the morally corrupted part of society. Another matter at issue in the novel is religion. We understand that from the following words of Veysel Ağabey:

There is a war between the believers and disbelievers in this country. This is the reason for the coup. It is not seen but emerges when thought deeply. Coveted with another dress, appears in a different form (p. 122).

Another matter at question in the work are the concepts of "nation" and "folk." These issues are on the agenda throughout the work. Raki tables and smoking widely in these environments are remarkable throughout the work. Even the brands of cigarettes are presented to the readers' attention. Feridun smokes Bafra (a Turkish brand of cigarette), whereas Ece, Gürcan, and other coup supporters smoke luxury foreign cigarettes. Thus, the author attracts attention to the fondness of rich populist people to luxury consumer goods and nationalist people's preference for domestic goods, depicting a contrast between the two social classes. The corrupted side of the press during the coup period is depicted through the discussions between Feridun and Asaf throughout the novel. Adnan Menderes, Celal Bayar, and the other two ministers, who are later executed, are brought to the agenda. In contrast to their noble behaviors, the concept of "Pasha" is debated starting from Mustafa Reşit Pashas, who have consistently used the power of the state in the westernization process, to Cemal Gürsel. The attention is drawn to the struggle between people who are elected democratically and the ones who come to power out the blue with the title of pasha. Perhaps, this is the most important issue of this novel. Among the issues mentioned several times are the jets and helicopters hovering over

and tanks and armored vehicles passing through Vatan Caddesi. This is similar to the bad experience of Turkey on July 15, 2016. To analyze this incident as regards content, *The Star Resisting the Darkness* must be fully examined in terms of intertextuality, as the author produces a wide range of text. She referred to various texts from the Göktürk scriptures to Baudelaire's poetry and from the Bible to the Koran. We can say that the novel is intense and meaningful in terms of knowledge and culture.

Style: Çokum portrays the May 27, 1960 military coup, which has been debated in Turkey for years, with a meticulous and eloquent style and a skillful use of Turkish language, employing a broad and strong language that ranges from street language of Hüsniye the pythoness to the poetic language of Fuzuli and Ahmet Haşim. Aside from the use of such language, she also uses a fantastic language for the characters. In the novel, Çokum often uses triple dot and ellipsis in her short sentences in addition to many inverted sentences. What she says in the novel confirms what we say here:

Then, February came...The February of 1959...When we heard about the plane crash, my elder sister, who remembered the fortune-telling of Hüsniye. Hüsniye's fortune-telling has come true. Hüsniye mentioned about Government Office. About an important person... (p. 42).

We can see that, in certain sentences, the author never uses predicate, which we think is a kind of style itself. These are not ordinary and familiar sentences with respect to grammar.

With a wild view like the old times (p. 76).

In a way that I want to see something interesting and something that can change my life (p. 100).

We can easily say that Çokum uses artistic and poetic statements frequently such as "The path used to weep in old times." This is deemed traditionally artistic.

Conclusion

The metaphors of "the darkness" and "the star" that represent the concepts of "the people" and "the nation" respectively are the core of the novel. These metaphors are used intentionally to bring about contrast and conflict. Through these contrast and conflict, a critique of "pro-coup mentality" that ignores the law in Turkey since the period of Tanzimat (the political reforms made in the Ottoman Empire in 1839) is done. Therefore, the author artistically discusses the phenomenon of "military coup" that

has deeply affected the Turkish community recently and provides basis for the social criticism.

Considering the work as a whole, we can state the main idea as follows: The certain people who consider the Turkish society as “common people” endeavor to put Turkey into “the darkness” through the coups. On the contrary, anti-coup community (the star) who consider the Turkish society as “the nation” shows continuous resistance against this attitude.

In conclusion, compared with her previous novels, Çokum uses a different kind of plot and style in *The Star Resisting the Darkness*. She analyses the May 27, 1960 military coup, which is one of the most important events in the recent history of Turkey, in great detail and in many respects with the eyes of an artist who experienced what happened then first-hand. This masterpiece is one of the most remarkable works of modern literature in the recent epoch with its subject, strong plot, and style.

RESOURCES

- AKTAŞ, Şerif. (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- AYVAZOĞLU, Beşir. (1998). *Peyami (Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı)*. İstanbul: Ötüken Yay.
- ÇOKUM, Sevinç. (1996). *Ağustos Başağı*. İstanbul: Ötüken Yay.
- _____ (1999). *Çırpıntılar*. İstanbul: Ötüken Yay.
- _____ (1999). *Bizim Diyar*. İstanbul: Ötüken Yay.
- _____ (1999). *Hilal Görününce*. İstanbul: Ötüken Yay.
- _____ (2014). *Karanlığa Direnen Yıldız*. İstanbul: Kapı Yay.
- ENGİNÜN, İnci. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yay.
- ERCİLASUN, Bilge. (2013). *Türk Roman ve Hikâyesi Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yay.
- KOLCU, Ali İhsan. (2008). *Cumhuriyet Devri Edebiyatı II- Roman ve Hikâye*. Erzurum: Salkımsöğüt Yay.
- KARABULUT, Ramis. (2006). “Ağustos Başağı Üzerine Bir Tahlil Denemesi”, *Journal of Turkish Studies – Türklük Bilgisi Araştırmaları*, (Harvard University) V. 30II / 2, s. 107–116.

GÖÇEREVLİLİK VE YERLEŞİKLİK BAĞLAMINDA SELÇUKNÂME'DEKİ KÜLTÜR UNSURLARI

Yrd. Doç. Dr. Mustafa KARATAŞ*

ÖZ: Toplumsal (ve kültürel) bir varlık olan insanın diğer canlılardan en önemli farkı, konuşabilmek (dil/simge kullanabilmek, kodlama yapabilmek), düşünebilmek ve alet kullanabilmek dışında her coğrafi ortama; bitki örtüsü ve iklim şartlarına uyum sağlayabilmesidir. Bu özelliği sayesinde insan tarihin her döneminde dünyada çok farklı kuşaklarda yaşayabilmiş ve yaşadığı coğrafyanın belirlediği şartlar içerisinde her açıdan şekillenmiştir. Böylece, bir dil etrafında kümelenerek toplum haline gelen insanlar, yaşadıkları bölgeye dayalı bir yaşam biçiminin (ör. göçerevlilik, yerleşiklik) gerektirdiği değişimler nedeniyle diğer toplumlardan kültürel unsurlar açısından ayrılmışlardır. Türklerin anayurtları Orta Asya'nın bozkır kuşağı olmasına ve temelde göçerevli bir hayat tarzına sahip olmalarına rağmen, Uygurlardan itibaren yerleşikliğe geçtikleri ve o dönemden itibaren de dünyanın farklı bölgelerinde hem yerleşik hem de göçebe olarak yaşadıkları bilinmektedir. Yerleşikliğe geçildikten sonra da kadim yaşayış biçimleri olan göçerevliliğin hayatlarına kattıkları birçok kültürel unsuru yaşatmaya devam ettikleri görülmektedir. Kültürün en önemli ögesi olan dil, toplumların yaşadığı coğrafyaya, bitki örtüsüne, yaşayış biçimine (yerleşik, göçerevli vb.) duygu ve düşünce dünyasına, dünyayı algılayış biçimine göre şekillenmektedir. Dilin bu özelliği sayesinde, dille kurulmuş metinlerin incelenmesi, o metnin üreticisi olan toplumun tüm kültürel varlığı, yaşayış biçimi ve dünyaya bakış açısı hakkında bilgi verebilmektedir. Bu çalışmada, Selçukluların soyu, tarihi, savaşları vb. konuların yanı sıra Oğuzların gündelik hayatı hakkında içerdiği bilgiler ve kültür unsurları açısından da sadece Türk tarihi, Türk dili, Türk edebiyatı için değil Türk kültürü için de çok önemli bir kaynak olan Ahmed b. Mahmud'un Selçukname'si, kültür unsurları göçerevlilik ve yerleşiklik bağlamında incelenmiş ve yerleşik Türk-İslam medeniyetinin mimarı olan Oğuzların göçerevliliğe mahsus bazı kültür unsurlarını yaşatmaya devam ettikleri görülmüştür.

* Hacı Bektaş Veli Üni. Fen-Edebiyat Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Böl. mustafakaratas@nevsehir.edu.tr *Gönderim Tarihi: 24.08.2017 Kabul tarihi: 07.11.2017*

Anahtar Kelimeler: Selçuknâme, Selçuklular, Türk Kültürü, Göçerevliklik, Yerleşiklik

Cultural Items in Selçuknâme as Part of Nomadism and Sedentation

ABSTRACT: The biggest differences of human being as a social (and cultural) creature are that they can speak (can use the language and symbol, code), they can think and tool. Moreover, they can adapt to all geographical environments, all kinds of vegetation and climate conditions. Thanks to this feature, they were able to live in different parts of the world and they could be shaped by the conditions of his geography in every aspect. Thus, people who became a society by accumulating around a language differentiated from other societies in terms of cultural items because of the changes which were required by lifestyles (eg. nomadism, sedentation) basing on territories. It is seen that although the Central Asia, homeland of Turks, is a steppe region and Turks essentially have a nomadic style, they changed into sedentation as of Uighurs and from then on, they lived in different parts of the world both nomadic and settled. It is also observed that, even after they adapted to sedentation, they proceeded to keep alive a lot of cultural items of nomadism that is their ancient lifestyle. Language, as the most important element of culture, take forms in accordance with geographies, vegetations, emotions and thoughts and perceptions of societies. Thanks to this feature of language, the analysis of language texts can inform us about all cultural heritage, lifestyles and world perspectives of societies. In this study, Ahmed b. Mahmud's Selçukname, which is a vital source for not only Turkish history, language and literature but also for Turkish culture due to the information about Oghuzs' daily life and cultural items besides Seljuks' ancestry, history, wars and etc., is analysed in terms of cultural items, nomadism and sedentation and it is concluded that Oghuzs, who were the architect of the settled Turkish-Islam civilization, kept some cultural elements of the Oghuzs' nomadism.

Keywords: Selçuknâme, Seljuks, Turkish Culture, Nomadism, Sedentation.

0. İnsan ve Coğrafya

Sözlük anlamı, “*toplum hâlinde bir kültür çevresinde yaşayan, düşünme ve konuşma yeteneği olan, evreni bütün olarak kavrayabilen, bulguları sonucunda değiştirebilen ve biçimlendirebilen canlı*” (GTS)¹ olan *insan*, farklı bilim dalları tarafından çok farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bütün tanımlara bakıldığında insanın fiziksel özelliklerinin dışında, genel olarak dört temel özelliğe sahip olduğu görülmektedir: Toplumsal (ve kültürel) bir varlık olmak, konuşabilmek (dil/simgе kullanabilmek, kodlama

¹ *Güncel Türkçe Sözlük* (Türk Dil Kurumu)

yapabilmek)-düşünebilmek, alet kullanabilmek ve her türlü iklime uyum sağlayabilmek. Antropolojide, Latince “akıllı, bilen insan” anlamına gelen *homo sapiens*² şeklinde adlandırılması, insanın diğer canlılardan en önemli farkını vurgulamaktadır. İnsanın bu özellikleri, İslamiyet’te de *eşref-i mahlûkât* “yaratılmışların en şerefli” şeklindeki adlandırmada da kendini göstermektedir.

Dünyada yaklaşık 2-3 milyon yıllık bir biyolojik ve kültürel varlığa sahip olan insan, bu süre içerisinde, çok farklı evrelerden (Paleolitik/Eski Taş, Yontma Taş Çağı, Mezolitik/Orta Taş Çağı, Neolitik/Yeni Taş, Cilalı Taş Çağı ve Endüstri Çağı) geçerek ve büyük devrimler (tarım ve endüstri devrimleri) gerçekleştirerek dünyanın her döneminde ve bölgesinde yaşayabildiğini göstermiştir. Doğal çevreye bağlı olarak gerçekleşen bu değişim; aile kurumuna, toplumsal örgüt ve ilişkilere, din, büyü ve sanat anlayışına, nüfus ve yerleşmeye, enerji kaynakları ve dönüşümüne ve elbette dil ve kültüre yansımıştır (Güvenç 1991: 148-179).

Art zamanlı bir incelemede çeşitli kültür evrelerinde değişerek gelişen bir varlık olarak görülen insanın, eş zamanlı bir incelemede de dünyanın çeşitli bölgelerinde, farklı coğrafi ve iklim şartlarına uyum sağlayarak ve değişerek yaşayabildiği görülmektedir.³ Bu açıdan bakıldığında, toplumsal (ve kültürel) bir varlık olan insanın, biyolojik olarak diğer canlılardan en önemli farkının, yaşadığı dünyadaki her coğrafi ortama; bitki örtüsü ve iklim şartlarına uyum sağlayabilmesi olduğu söylenebilir.

Gerek 21. yüzyılda gerekse tarihi kültür evrelerinde insan, içinde yaşadığı coğrafi ortam, iklim ve bitki örtüsüne göre şekillenmiş ve değişmiştir. Yaşam biçimi, toplumsal yapı, geçim kaynağı, inanç dünyası, nüfus ve yerleşme biçimi, kültür ve doğal olarak da dil açısından diğer coğrafyalarda yaşayan insanlardan ayrılmışlardır.⁴ Benzer bir şekilde günümüz

² *Homo sapiens* türünün, 2, 5-2 milyon yıllık bir geçmişe sahip olan *homo erectus* ve 1 milyon yıllık bir geçmişe sahip olan ilkel/arkaik *homo sapiensten* gelişen bir tür olduğu ve bunun da yaşının da yaklaşık 200 bin ilâ 150 bin yıl olduğu belirtilmektedir (Şenel 2009: 81).

³ Her biri farklı zaman dilimlerine sahip olan kültür evreleri dünya üzerinde her bölgede aynı zamanda başlayıp aynı zamanda tamamlanmamıştır. Örneğin, Neolitik Devrimi Ortadoğu’da başlarken Güney Avrupa’daki üst paleolitik kültürler henüz Mezolitik geçmemişlerdi. Günümüzde dahi bizden çok daha geride bulunan toplumlar bulunmaktadır. Bu toplumlara “ilkel çağdaşlarımız” adı verilmektedir (Güvenç 1991: 152-155).

⁴ Paleolitik ve Mezolitik Çağlarda dünya buzullarla kaplı olduğu için o devirde yaşayan insanlar avcılık (özellikle balıkçılık) ve toplayıcılıkla geçinirken Neolitik Çağda insanlar buzulların erimesi ve bitki örtüsünün canlanması sonucunda hayvan ve bitkilerden bazılarını evcilleştirmeyi başarmış ve Avcılığın yerini hayvancılık, toplayıcılığın yerini de tarım veya rençberlik almaya başlamıştır. Paleolitik ve Mezolitik Çağlardaki bu şartlarda az olan nüfus dağınık ve göçebe halde yaşarken Neolitik Çağda nüfus artmaya,

dünyasında da çeşitli kuşaklardaki insanlar o coğrafi bölgenin şartlarına uygun bir şekilde yaşamaktadır.⁵

Sonuç olarak, var olduğu andan itibaren dünyanın çok farklı bölgelerinde yaşayabilen insanın en temel fizyolojik ihtiyacı olan beslenmesini sağlayan üretim biçimini, yaşam koşullarını ve buna bağlı olarak da, toplumsal yapısını, inanç dünyasını, kültürel hayatını, sanat anlayışını, üretimlerini vb. kültürel tüm unsurlarını bu bölgelerdeki coğrafi özellikler ve iklim şartları şekillendirmiştir.

İnsan, yaşayabilmek için ihtiyaçlarını içinde bulunduğu şartların elverdiği biçimde karşılamak zorunda kalmıştır. Bu nedenle, buzul kuşağında avcılık ve toplayıcılıkla geçinen insan, bozkır kuşağında hayvancılıkla, tarım kuşağında ise tarım ve ticaretle geçinmek zorunda kalmıştır. Yaşadığı bölgede avcılık, toplayıcılık ve özellikle de hayvancılıkla geçinen halklar, göçerevli bir yaşam tarzını benimsemek zorunda kalmışken tarım, endüstri veya ticaretle uğraşanlar yerleşik bir hayat tarzına sahip olmuşlardır. Böylece bir dil etrafında kümelenerek toplum haline gelen insanlar, yaşadıkları bölgeye dayalı bir yaşam biçiminin (ör. göçerevlilik veya yerleşiklik) gerektirdiği değişimler nedeniyle diğer toplumlardan kültürel unsurlar açısından ayrılmışlardır.

1. Göçerevlilik ve Yerleşiklik

Sözlükte,

Geçim araçlarını elde etmek için mevsimlere göre yaylak ve kışlak değiştiren ve toprağa yerleşmemiş olan toplumların hayat tarzı. Avcılık, hayvan yetiştirme ve yetmez bir çiftçilikle geçinen kabile (boy) halindeki kavimler, esasta göçebedirler. Göçebelik bu kavimleri yeni otlaklar ve bereketli yerler aramağa götürdüğü için, yığın halinde yer değiştirme ve akınlar başlıca vasıflarıdır (Ülken 1969: 119).

çeşitli bölgelerde yoğunlaşmaya ve tarım yapan yerleşik medeniyetler görmeye başlamıştır (Güvenç 1991: 148).

⁵ Avrasya'nın en kuzeyi buzlardan oluşmuş bir buzul kuşağıdır. Bu bölgede nüfus çok seyrek. Tabiat şartları yeteri kadar yiyecek bulunmasını önlemektedir. Bölge insanı genellikle balıkçılıkla geçinmektedir. İlkel şartlarda yaşayan insanlar bu dönemde başka yerlere gidemiyorlar ve kendi içlerine kapanıyorlardı. Bu nedenle buzul kuşağında hiçbir dönemde gelişmiş bir devlet görülemedi. Tundra kuşağı ise İç Asya'nın en kuzeyindeki doğal yöredir. Çalılardan oluşan ağaçsız bir kutup bölgesidir. Kışlar çok soğuk yazlar ise kısa ve serindir. Ren geyiği bu kuşağın başat hayvanıdır. Ren geyiği çobanlığına ek olarak avcılık yapılır. Bugün Yakut Türkleri bu kuşağın halklarına örnek olarak verilebilir.

şeklinde açıklanan göçebelik; tarım yapılabilecek arazilerin olmadığı veya sınırlı olduğu, toprağın verimsiz olduğu, sert iklim şartlarının bulunduğu bölgelerde⁶ yaşayan toplumların temel yaşam biçimidir. Bu bölgelerde yaşayan toplumlar, yaşamlarını sürdürebilmek için çeşitli üretim biçimleri geliştirmek zorunda kalmışlardır. Bunların başında hayvancılık gelmektedir. Bu toplumlar, en temel ihtiyaçlarını (beslenme, giyim kuşam, ev eşyası-halı ve kilim vb.) hayvancılıktan karşıladıkları için yaşam biçimlerini de hayvanların en sağlıklı ve iyi şekilde beslenmesini sağlayacak bir şekilde düzenlemişlerdir. Hayvanların beslenmesi için gerekli olan otlak ve su ihtiyacını karşılama endişesi, hayvan beslemeye dayalı üretim tarzını benimseyen bu insanların belirli bir bölgeye yerleşmesini engellemiş ve çok hareketli bir yapıya sahip olmalarına neden olmuştur. *Göçerevli/ Göçebe/Göçer/Atlı Göçebe/Konar Göçer* şeklinde adlandırılan bu toplumlar yıl içinde mevsimlere göre sürekli yer değiştirmişlerdir.⁷

İnsanoğlunun Neolitik Çağ'da avcılık ve toplayıcılıktan hayvancılığa ve oradan da tarıma geçişi insanoğlunun gerçekleştirdiği en büyük kültürel devrimlerden biri olarak kabul edilmektedir. ⁸ Tarım devrimi nedeniyle toprağı işlemeye ve böylece bitkileri evcilleştirmeye başlayan insan, yılın her mevsiminde belli bir bölgede yaşamaya başlamış ve *yerleşik* bir yaşam biçimini benimsemiştir.

Tarıma elverişli Avrupa, Anadolu, Orta Doğu, Hindistan, Doğu Asya ve Güneydoğu Asya'yı içine alan bu bölgeler, *Tarım Kuşağı* şeklinde adlandırılmaktadır. Bu coğrafi sınırların içinde şekillenen bu kültürel alanın halkları ne orman halklarında olduğu gibi avcılık-toplayıcılıkla, ne de

⁶ Dünyada Buzul Kuşağı ve Tarım Kuşağı şeklinde adlandırılan Avrupa, Anadolu, Orta Doğu, Hindistan, Doğu Asya ve Güneydoğu Asya'yı içine alan bölgelerin dışında kalan alanlar.

⁷ Göçebeliliğin de tek tip olmadığı farklı tarihi dönemlerde ve farklı bölgelerde temel özellikleri aynı olmakla birlikte nitelikleri bakımından birbirinden farklı göçebe yaşam biçimleri olduğu da unutulmamalıdır. Bu nedenle, çeşitli göçebelik türlerinden söz edilmektedir. Örneğin Ögel'e göre (1985: 44-54), Türk "göçerevliliği" üç çeşittir: *Tam göçerevlilik, yarı göçgüncülük ile devlet ve ordu düzeni ile hayvancılık*. Bunun dışında farklı sınıflandırmalar da yapılmıştır. Bk. Tan 2013: 9-12.

⁸ Bu süreçte ortaya çıkan artı (ihtiyaç fazlası) ürün, ticaretin de gelişmesini sağlamış ve böylece besin üretmeyen şehirlerin doğmasına neden olmuştur. İlkellikle-çağdaşlığı (modernlik) ayıran bütün ölçüler (yazı, matematik, hukuk, madencilik, gemicilik, ticaret, pazar ekonomisi, yaygın eğitim, iş bölümü, şehirleşme, sanat vb.) tarım devrimiyle başlamış ve belli merkezlerden bütün dünyaya yayılmıştır. Günümüzde de yaşayan bütün semavî dinler, krallıklar, feodalite ve imparatorluklar, sonrasında da cumhuriyetler bütünüyle "tarım devrimi"nin ürünleridir (Güvenç 1991: 178-179).

bozkır halklarındaki göçerevli hayvancılıkla iktisadî hayatını temin etmektedir. *Yerleşikler* adı verilen bu kuşağın insanlarının en temel uğraşı ve en temel geçim kaynağı tarımdır.

Neolitik çağda mevsimlik göçlerle başlayan göçerevli yaşam tarzı besin üreticisi toplulukların yapısında; üretimde başrolü erkeklerin alması, göçerevli çobanlığın savaşçı bir yaşam biçimini ortaya çıkarması⁹ ve göçerevli yaşayış biçiminin, ekonomik bakımdan özellikle de bitkisel ürün konusunda, kendine yeterli olamayıp akınlar ve yağmalara başvurması gibi çok önemli değişikliklere sebep olmuştur (Şenel 2009: 275-277).

Yerleşiklerin tarım kültüründe ortaya çıkan sosyal farklılaşmalar, yöneten-yönetilen (devlet-halk), varıl-yoksul (sınıflar: esnaf), okuryazar-okuryazar olmayan, kentli-köylü (taşralı) ve tüketen, üreten ekseninde kendisini göstermiştir (Güvenç 1991: 176). Bu değişim ve gelişimler de elbette yerleşme mekânını, yaşayış biçimini, ev eşyalarını, ihtiyaçların karşılanma biçimini, inanç dünyasını, sanatı vb. tüm hayatı etkilemiştir.

Göçerevlik ve *yerleşiklik* sadece üzerinde yaşanılan coğrafyaya göre şekillenen bir yaşayış biçimi değil, aynı zamanda insanların iç ve dış dünyalarını da şekillendiren bir bakış açısıdır.¹⁰ Bu haliyle göçerevlik ve *yerleşiklik*, okuryazar olmama yani *şifahilik* ve okuryazar olma yani *kitabilik* kavramlarıyla¹¹ da izah edilebilmektedir (Polat 2004: 15, 19). Buna göre, insan kavramlarla düşünür ve dış dünyayı algılar. Düşünme ve kavramları aktarmada göçerevli ve yerleşikler farklı yöntemlere sahiptirler. Göçerevli dilin sözlü kullanımıyla ve kalıp sözlerle düşünür ve bilgileri aktarıken yerleşik bu ihtiyaçlarını dilin yazılı kullanımıyla ve üzerinde genel olarak uzlaşmış yazı diliyle¹² (ölçünlü/standart dil) karşılar. “*Kitabilik* gö-

⁹ Moğolcadan geldiği düşünülen *ordu* kelimesinin İngilizcedeki karşılığı olan *horde* sözünün “insan sürüsü” ve “göçebe topluluk” anlamlarına gelmesinin bu durumla ilgili olduğu düşünülmektedir (Şenel 2009: 276).

¹⁰ Göçebelik ve yerleşikliğin kuramsal bir karşılaştırılması için bk. Polat 2004: 19-55.

¹¹ M. Said Polat, göçebelik ve yerleşikliği okuryazar olma durumu ile açıklamakla birlikte, temel ayırt edici vasfın bu olmadığını da dile getirmiştir. Okuryazar olmadığı halde kitabilik etkisinde kalmış toplumlardan söz edilebildiği gibi, yazı öncesi dönemlerde toplumların tamamen “şifahilik denizinde yüzdüklerini de söylemek mümkün değildir.” (Polat 2004: 20). Hatta yazar, göçebeler ile yerleşikler arasındaki birbirlerini anlama sorununu okuryazarlarla okuryazar olmayanlar arasındaki iletişim sorununa benzetmektedir (Polat 2004: 21).

¹² Her yerleşik toplumun bir yazı diline (ölçünlü/standart dile sahip olmadığı unutulmalıdır.

çün bittiği yerde başlar. Yazı, duvarlar dünyasına aittir. Çünkü yazı sınırlar (duvarlar, terimler) çizer. Söz ise sınırları aşar, aşarken de hep bir sadâ bırakır.” (Polat 2004: 27).¹³

Görüldüğü gibi göçerevlilik ve *yerleşiklik* tamamen coğrafyanın belirlediği bir hayat tarzının sonucu olarak ortaya çıkmış ve bu yaşam tarzı da toplulukların dünyaya bakışını derinden etkilemiş iki sosyolojik kavramdır. Buna rağmen, bu iki kavram, Batılılar tarafından genellikle gelişmişlik ölçütüne göre değerlendirilmiş ve buna göre yerleşiklik medeni/uygar, göçerevlilik ise medeniyetsiz/barbar¹⁴ olarak görülmüştür.

2. Türklerin Yaşam Biçimi

Türklerin anayurdunun hangi bölge olduğu konusu 19. yüzyıldan itibaren tartışılmış ve özellikle binlerce kilometrelik Avrasya coğrafyasında yapılan araştırmalarla “anayurt” tespit edilmeye çalışılmıştır. Günümüzde Türklük biliminde Türklerin Taş Devri (Paleolitik)nden itibaren Altaylar-Sayan dağlarının güney-batı bölgesinde (Minusinsk-Tuva-Abakan bozkırları) yaşamış oldukları genel olarak kabul edilmektedir¹⁵(Kafesoğlu 1998: 49).

“Avrasya” adı verilen büyük kıtada Avrupa, Orta Doğu, Hindistan, Güneydoğu Asya ve Doğu Asya kültürleri gibi başlıca yerleşik kültürlerin ortasında “İç Asya” ya da “Orta Asya” (Türkistan) adı verilen coğrafi bölge yer almaktadır (Sinor 2002: 13, Roux 2006: 22).

¹³ Bu durum, göçebe ve yerleşik arasındaki iletişim sorunlarının da temeli olarak görülebilmektedir (Polat 2004: 15).

¹⁴ Genelde göçebeler özelde ise bozkır coğrafyasında göçebe olarak yaşayan Türkler için birçok Batılı kaynaktan kullanılan *barbar* teriminin, en erken Grekçede “yabancı” anlamına geldiği, daha sonraki dönemlerde ise “Helen, Romalı, Bizanslı, hatta Hıristiyan olmayan” insanlar için kullanıldığı, ancak esas anlamıyla “medeniyetsiz/uygar olmayan” anlamında olduğu belirtilmiştir (Sinor 2002: 23).

¹⁵ Türklerin anayurdunun Orta Asya (Türkistan) olduğu fikri genel olarak kabul edilmekle birlikte, bu düşünceye karşı çıkan bilim adamları da bulunmaktadır. Örneğin, Azerbaycanlı Türklük Bilimci Prof. Dr. Feridun Ağasioğlu Celilov’un ileri sürdüğü *Urmu* teorisine göre, Türklerin Anavatanı Ön Asya’da Azerbaycan ve Güney-Doğu Anadolu’dur (Dicle çayının, Van ve Urmu/Urmiye göllerinin havzası). Türklerin büyük bir kısmı 5-6 bin yıl önce buradan kuzey ve doğu yönüne göç etmiş, Orta Asya üzerinden Moğolistan’a kadar gitmişlerdir. O andan itibaren bu bölgeler Türklerin ikinci anavatanı olmuştur. Ön Asya’dan giden Türklerden bazı göçebe boylar (2700 yıl önce Sakalar, Kimerler, 1000 yıl önce ise Oğuzlar) ise sonradan Ön Asya’daki anavatanlarına dönmüşlerdir. Feridun Ağasioğlu Celilov bu görüşlerini arkeolojik, antropolojik, etnoğrafik ve linguistik belgelerle kanıtlamaya çalışmıştır. (Bk. Karataş 2016: 16-22 ve Ağasioğlu Celilov 2014: 208-227).

Türklerin anayurtları olarak kabul edilen ve coğrafi bir terim olmaksızın ziyade ekonomik ve kültürel bir farklılığı ifade eden Orta Asya'nın (Türkistan) en önemli özellikleri, coğrafi alanının genişliği, deniz yollarından uzaklığı, ırmakların ulaşım için elverişsizliği, bozkır kuşağındaki bitki örtüsünün boylamasına çeşitliliği ancak enlemesine tek düzeliliği ve toprağın tahıl tarımı açısından sınırlı oluşudur (Taaffe 2002: 33-42, Sinor 2002: 15)

İnsanların sulak alanlara göç etme zorunluluğu ve temel geçim kaynağı olan hayvanlarını daha sulak ve gür otların olduğu bölgelere götürme ihtiyacı bu bozkır kuşağında yaşayan Türklerin göçerevli veya *yarı göçebe*¹⁶ adını verdiğimiz hayat tarzında yaşamalarına yol açmıştır.¹⁷ Bu yaşam tarzı ise “bozkır kültürü”nü ortaya çıkarmıştır (Kafesoğlu 1998: 214).

Orta Asya'nın önemli bir kesimi olan Karadeniz'in kuzeyinden Mançurya ovalarına kadar geniş bir alanı kaplayan bozkır kuşağının en önemli özelliği, geniş düzlüklerden oluşması ve bu düzlüklerin tarıma elverişli olmamasıdır. Bu şartlar, göçerevliilerin temel geçim kaynağı olarak hayvancılığın ön plana geçmesine neden olmuştur.¹⁸ Orta Asya'nın en kalabalık topluluğu olan Türklerin anayurdu, bozkır kuşağı olmasına rağmen, çoğu özellikle Uygur döneminden itibaren daha güneye göçerek tarım kuşağına yerleşmiş ve böylece *yerleşik* bir topluluk olma yoluna girmiştir.¹⁹

¹⁶ Ayrıca, göçebeliliğin bir türü olarak çeşitli kaynaklarda ifade edilen yarı göçebelilik terimi, sürekli olarak yer değiştirmeyi değil, mevsimlere göre en fazla üç (kışın *kışlak*, yazın *yaylak*, güzün, yani sonbaharda *küzlek*) yerleşim yeri değiştirmeyi ifade etmektedir. Yarı göçebelerin aynı zamanda yarı yerleşik olmalarına rağmen kaynaklarda göçebeliliklerinin vurgulanarak yarı göçebe terimiyle ifade edilmesi bu halklara karşı olumsuz bir bakışın olduğu hissini uyandırmıştır (Özçamca 2007: 178).

¹⁷ Alfabenin icadı ile yazılı üretimi başlatan yerleşiklerin kaleminden okunan eserlerde elbette, daha çok sözlü kültüre dayanan göçebeliliğin, barbarlık olarak nitelendirilmesi anlaşılabilir bir durumdur. Ancak medeniyet tarihine bakıldığında göçebelerin de medeniyete çok büyük katkıları olduğu görülmektedir (Özçamca 2007: 180-181). Bu nedenle, tarih sahnesine bozkır coğrafyasının ağır şartları içerisinde göçebe bir yaşam tarzına sahip millet olarak çıkan Türkleri barbar olarak nitelendirmek en hafif ifadeyle, büyük bir yanlıdır. Medeniyet tarihi bunun en büyük ispatıdır.

¹⁸ Orta Asya'daki bozkır coğrafyasının ve göçebe hayatın tek düzeliliği bu coğrafyada yaşayan Türklere bu tekdüzelikten kurtulma mücadelesini de aşılama ve bu duygu ile Türkler başta çadırları olmak üzere her türlü eşyalarını süslemeye ve renklendirmeye çalışmışlardır. Bu duygu ile insan, tabiat ve hayvanlarla yapılan mücadeleler çizgi olarak sanat eserlerine yansımaya başlamıştır. İşte Orta Asya'daki bozkır coğrafyasında görülmeye başlayan “Hayvan üslubu” bu şekilde ortaya çıkmış ve bu eserler Hun sanatının temelini oluşturmuştur (Diyarbakirli 1972: 155).

¹⁹ Bu nedenle, bilinen ilk yerleşik Türk topluluğu olan Uygurların yaşadığı çağ, “İlk Türk Rönesansı” olarak adlandırılmıştır (Akar 2013: 171).

Dolayısıyla, tarihteki Türk topluluklarına baktığımızda, öncelikle göçerli bir hayat tarzına sahip oldukları, ancak sonradan yerleşikliğe geçildiği ve o dönemden itibaren çeşitli coğrafyalarda hem yerleşik hem de göçerli olarak yaşadıkları görülmektedir.²⁰

Yaşam biçimi, toplumların maddi ve manevi tüm kültür unsurlarında kendini göstermektedir. Bunların başında da dil gelmektedir. Toplumlar veya milletler, aynı dili konuşan insanların oluşturduğu sosyal gruplardır. *“Tarih boyunca bir arada bulunan toplumun ortaklaşa ürettiği sosyal benlikler”* milletlerin düşünce biçimlerini oluşturmuştur. Bu düşünce tarzı da toplumun bütün fertlerine “sinmiş” ve çeşitli davranış kalıplarına dönüşmüştür (Akar 2016: 82). Bir dil etrafında kümelenen insanlar, ortak düşünüş biçimlerinin yanı sıra, benzer sosyal yapılar, kültür özelliklerine sahiptir. Bu nedenle, dilin toplum ve kültür ile ayrılmaz/bağımlı (Aksan 2008: 19) bir ilişkisi vardır. Bu ilişkiden hareketle, toplum (veya millet) bir “konuşma (dil) cemaati” şeklinde tanımlanmıştır (Hocaoğlu 2007: 7).

Diller, toplumların yaşadığı coğrafyaya, bitki örtüsüne, duygu ve düşünce dünyasına, dünyayı algılayış biçimine göre şekillenmektedir. Bu nedenle toplumun sosyal ilişkiler ağı dediğimiz sosyal statüler, roller ve değer yargılarından oluşan bu yapısı, kültürel üretimleri, bilgi birikimi, hassasiyeti, değer yargıları ve yaşayış biçimi o toplumun kullandığı dile yansımaktadır. Bir dilin söz varlığı, o dili kullanan toplumun çevresindeki dünyayla ilgili bilgilerinden oluşur. Bu nedenle, Türk kültürünün bütün ayrıntıları da Türkçeden, Türkçeyle üretilmiş bütün ürünlerden çıkarılabilir. ²¹

Toplumun sosyal yapısını, yaşayış biçimini ve bilgi birikimini ele veren/gösteren dil, bu özelliğiyle o toplumun dünyaya nasıl baktığını, çevresindeki nesne ve hareketleri nasıl gördüğünü, algıladığını, duyguları nasıl kavradığını göstermesi açısından da çok büyük bir öneme sahiptir. Bu nedenle, *“Bir ulusun yaşayış biçimi, inançları, gelenekleri, dünya görüşü, çeşitli nitelikleri ve hatta tarih boyunca bu toplumda meydana gelen çeşitli olaylar üzerinde hiç bir bilgimiz olmasa, yalnızca dilbilim incelemeleriyle,*

²⁰ Prof. Dr. Günay Karaağaç, “Türkçe Çoban Dili mi Çiftçi Dili mi?” başlıklı yazısında (2002: 149-192), Türklerin tarih öncesinin karanlık devirlerinden itibaren sadece bozkır kuşağının tek hâkimi olmakla kalmadıklarını, aynı zamanda tarım kuşağında da yaşadığını, giyinme ve beslenme gibi iki temel konuda komşu dillere verdiği sözcüklerden hareketle dile getirmektedir. Karaağaç’a göre, *“Türkçe’nin, komşularına, bir yandan tarım ve tahıla dayalı yiyecek, bir yandan da pamuk ve beze dayalı giyecek adlarını ve dolayısıyla bilgilerini sunmuş olması, bozkır kuşağı kadar tarım kuşağının da Türklerin yerleşim bölgesi olduğunu göstermektedir.”* (2002: 151)

²¹ Örnek bir çalışma için bk. Aksan 2008.

bu dilin söz varlığının, söz hazinesinin derinliğine inerek bütün bu konularda çok değerli bilgiler ve güvenilir ipuçları edinebiliriz.” (Aksan 1995: 65). İşte buna “dil içi dünya görüşü” adı verilmektedir.²²

Buradan hareketle, bir metnin kültürel unsurlar açısından incelenmesi, o metnin üreticisi olan toplumun tüm kültürel varlığı, yaşayış biçimi ve dünyaya bakış açısı hakkında bilgi verebilmektedir. Çünkü bir toplum hakkında bilgi verebilecek en önemli kaynaklar o toplumun diliyle oluşturulmuş metinlerdir. Bu nedenle, binlerce yıllık Türk tarihinde Türk milletinin gerek sözlü gerekse yazılı bütün yaratmaları Türk milletinin kültürel varlığı, yaşayış biçimi ve dünyaya bakış açısı hakkında bilgi veren çok önemli kaynaklardır. Bu açıdan, Ahmed bin Mahmud tarafından kaleme alınan Selçuknâme adlı eser, Oğuzların Selçuklu ve Osmanlı'nın kuruluş dönemine kadar olan süreçteki yaşayış biçimi hakkında çok önemli bilgileri içermektedir.

3. Oğuzlar ve Selçuklular

Türklerin en önemli boylarından biri olan ve gerek tarihî gerekse çağdaş Türk lehçelerinin boylara göre sınıflandırılmasında batı grubunu oluşturan Oğuzlar, Türk tarihinde 6. yüzyıldan günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşler ve günümüzde de Türkmenistan, İran, Anadolu ve çevresi, Balkanlar ve Batı Avrupa ülkelerinde yaşamaktadırlar.

Oğuzlar, 6-10. yüzyıllar arasında Moğolistan bölgesinde Köktürk ve Uygur Devletlerine bağlı olarak yaşayan bir Türk boyu olarak tarih sahnesine çıkmışlardır. 10. yüzyıldaki Müslüman tarihçi ve coğrafyacılar göre Oğuzlar, Karahanlı Devleti'nin batısında, Seyhun boyları ve Aral gölü civarında yaşamaktadırlar ve önemli bir kısmı da Müslümanlaşmıştır. Bu Müslümanlaşan Oğuzlara ise *Türkmen* adı verilmiştir (Turan 2014: 67; Uğurlu 2011: 125-126).

6. yüzyıldan itibaren varlıklarını sürdüren Oğuzlar, kurdukları devletlerle Türk dünyasının en etkin ve güçlü boyu olmuştur. Oğuzların kurduğu ilk siyasî teşkilat Selçuklu Devleti olmuştur. Türklerin dünya üzerindeki yayılış ve hâkimiyet hareketleri Kun (Hun), Köktürk, Selçuklu ve Osmanlı olmak üzere dört devre ayırmak mümkündür (Turan 2014: 13).

²² Dil ve kültür ilişkisi üzerinde en çok duran araştırmacılardan biri Wilhelm von Humboldt'tur (1767-1835). Humboldt' göre, her dilin kendine özgü bir anlama ve düşünme yolu vardır. Buna *dilin iç birimi/iç bünyesi* demiştir. Buna göre, “*Her dilde özel bir dünya görüşü vardır.*” Bu nedenle de, “*Ulusun dili ruhu, ruhu da dilidir.*” fikrini ileri süren araştırmacının bu görüşüne (Aksan 1995: 64-69). “dil içi dünya görüşü” adı verilmektedir.

Buna göre İslamiyet'ten sonraki ilk büyük devreyi Selçuklular oluşturmaktadır.

24 Oğuz kabilesinden *Kınık* boyuna mensup olan Selçuklular, iki farklı kol halinde 11. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar Türkistan, Harezmi, Horasan, Afganistan, İran, Irak, Suriye, Azerbaycan ve Türkiye'de hüküm sürmüşlerdir. Selçukluların birinci kolu, Selçuk'un oğlu Mikâil'in neslinden gelen Büyük Selçuklular ile Irak, Kirman ve Suriye Selçuklularından; ikinci kolu ise Selçuk'un büyük oğlu Arslan Yabgu'nun torunları tarafından kurulan Türkiye Selçuklularından oluşmaktadır. Devletin kuruluşundan önce Selçuklular (Selçukiyân, Selçukıyye, Salâcika) adı en dar anlamıyla Mikâil'in oğulları Tuğrul ve Çağrı beylere mensup Türkmenleri ifade etmekteydi. Ancak Selçuklular adı en geniş anlamıyla 11. yüzyıldan itibaren Türkistan'dan Akdeniz kıyılarına kadar hüküm süren bütün Türkleri ifade etmektedir (Turan 2014: 53).

Tuğrul Bey, Alp Arslan ve Melikşah gibi ilk büyük Selçuklu sultanları için Anadolu'ya fetih hareketleri, bir yandan yoğun Türkmen göçlerinin baskısı ve onlara yurt bulmak zorunluluğu ile yapılmaktayken bir yandan da kendi devletlerini, Müslüman halk ve ülkelerini istila ve asayişsizlikten korumak amacını taşıyordu. İşte Anadolu'nun Türkleşmesi bu iki temel amacın gerçekleşmesiyle mümkün olmuştur.

Selçuklu Devleti tarihin en büyük göç hareketlerinden biri olan ve Türkistan'dan Horasan, İran, Irak ve Azerbaycan yönünde ilerleyen Türkmen göçleri ve Anadolu'ya fetih hareketleri ile bir yandan Anadolu'da Bizans'a karşı güçlenirken diğer yandan da İslam'ın *cihad* ülküsünü ve Türklerin kadim *cihan hâkimiyeti* ideallerini gerçekleştirmeye başlamışlardır. Alparslan önderliğindeki Türk ordusunun 1071'de Malazgirt'te Bizans ordularını yenilgiye uğratmasıyla çok önemli bir zafer kazanılmış (26 Ağustos Cuma) ve böylece Anadolu'nun Türleşmesinde çok büyük bir adım atılmıştır (Turan 2014: 97-187).

Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşundan Malazgirt zaferine kadar süren (1040-1071) otuz yıllık devrede sıklaşan Türk gaza ve savaşları Anadolu'da Bizans'ın direncini kırma ve bu ülkede *il tutma*²³/yurt kurma bakımından çok büyük bir önem taşır. İşte Anadolu (Türkiye) Selçuklularının

²³ Eski Türkçede "vatan edinmek, yurt tutmak; ülke yönetmek" (Şirin User 2009: 362) anlamlarında kullanılan *il tutmak* sözü, "göçebe Türklerde bir beyin, adamları ile bir yere göçüp orada bir birlik oluşturması"dır. Bu sözün hem Orta Asya hem Batı Asya'da kullanıldığı kaydedilmiştir (Polat 2004: 42).

kuruluşu bu kalabalık Türkmen nüfusun Anadolu'ya göçünden sonra²⁴ ve bu sayede kurulmuştur (Turan 2014: 276-280).

Malazgirt Savaşı (1071)'nden sonra Anadolu içlerine kadar giren Anadolu (Türkiye) Selçukluları (1075-1308), Süleyman Şah²⁵ komutanlığında İznik'e kadar ilerlemiş, 1075 yılında bağımsızlığını ilan ederek Büyük Selçuklu Devleti'nin Bizans sınırında Anadolu (Türkiye) Selçuklu Devleti'nin temellerini atmıştı. Süleyman Şah'ın oğlu I. Kılıçarslan, 1075 yılında İznik'te bağımsızlığını ilan ederek Anadolu Selçuklu Devleti'nin ilk hükümdarı olmuştur.²⁶ İlerleyen yıllarda hâkimiyet alanını genişleterek Konya'yı başkent yapmış, 1308 yılında Anadolu içlerine taarruz eden İlhaneliler tarafından mağlup edilerek yıkılmışlardır.

Selçuklu sonrasında Anadolu'da ortaya çıkan beylikler (tavaif-i mülûk), XIII. yüzyılın başından itibaren Anadolu Selçuklu Devleti tarafından Bizans ve Kilikya sınırına yerleştirilen "uç"taki²⁷ Türkmen beyleri tarafından kurulan beyliklerdir.²⁸ Bunlar, Anadolu Selçuklu Devleti'ne karşı siyasi hâkimiyetlerini güçlendirmek için sürekli mücadele içinde olmuşlar; Köseadağ Savaşı (1243)'nda Anadolu Selçuklularının Moğollara yenilme-

²⁴ 11. yüzyıldan itibaren her biri bir bey etrafında Rum'a (Anadolu) sızmaya başlayan Türkmen boyları denizlerle çevrili bu coğrafyada *il tutma* mücadelesine başlamışlardır. Bu durum boylar arası çekişmelere neden olmuştur. 11. yüzyılda başlayan bu iç mücadele 15. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir (Polat 2004: 34-35).

²⁵ Süleyman Şah, Selçuk'un oğlu Arslan Yabgu'nun torunu olan Kutalmış'ın oğludur (Turan 2014: 280).

²⁶ Melikşah'ın ilk sultanlık yıllarında Anadolu'da Kutalmışoğulları tarafından kurulan Türkiye Selçukluları Süleymanşah'ın bu devleti kurduğu 1075'ten beri müstakil ve Büyük Selçuklu Devleti'ne rakip bir sultanlık idi (Turan 2014: 225).

²⁷ Uç, bir göçebe siyasi birliğin, komşuları olan yerleşik devletlerin hâkimiyeti altındaki yerlere doğru sokulmasıyla oluşan yerlerdir. Bu bölgeler yerleşiklerle göçebelerin iç içe olduğu ve ticaretin yapıldığı yerlerdir. Yerleşiklerde merkez içerde olmasına rağmen, göçebelerde merkez, uçlardır. Bu nedenle, devletin siyasi merkezi uçlara doğru ilerleyerek oralara hâkim ve etkin olmak ister. Ayrıca, bu bölgeler sadece uyumlu göçebelerin yaşadığı yerler değil, aynı zamanda merkezi otoriteye başkaldıran savaşı ruhlu alpların da sığınağıdır (Polat 2004: 42-43). Uç bölgelerinin bir diğer önemli özelliği, yarı göçebe bir hayat süren göçerlerin yerleşik hayata geçmeden önce yaşadıkları yerlerdir. Geçişlerin bu bölgeler üzerinden gerçekleşmesinin nedeni bu bölgelerin göçerler için yerleşiklerle içli dışlı olarak (yağma, ticaret, evlilik, alışveriş vb.) onları tanıdıkları ve böylece de uç hayatına alıştıkları yer olma özelliği taşımalarıdır (Polat 2004: 203).

²⁸ Bu dönemde ve coğrafyada kurulan başlıca Türk beylikleri şunlardır: Ermenek Beyliği, Karamanoğulları Beyliği (1256-1483), Germiyanogulları Beyliği (1300-1429), Menteşe Beyliği (1280-1424), Aydınogulları Beyliği (1308-1426), İnançoğulları Beyliği (1276-1368), Saruhanoğulları Beyliği (1302-1410), Çobanoğulları Beyliği (1277-1309), Ertana (Eratna) Beyliği (1335-1381).

siyle de merkezi idare ile bağlarını kopararak bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Bu beyliklerin yönetici olan beyler, hâkimiyet kurdukları “uç”taki kent merkezlerini ele geçirek oraları sahip oldukları bölgenin siyasi ve kültürel merkezleri durumuna getirmişlerdir (Akar 2002: 609).

1243'teki Köseadağ Savaşı'nda Moğollara yenilen Anadolu Selçuklu Devleti'nin Bizans ve Kilikya sınırlarına yerleştirdiği Türkmenler üzerindeki denetiminin zayıflaması üzerine, Moğolların bir kolu olan İlhanlılar Anadolu'da denetimi ele geçirmişler ve bu süreçte uç beylikleri, önce İlhanlılara bağlı, sonra bağımsız devletlere dönüşmüşlerdir. Bu beyliklerden biri olan Osmanlı Beyliği, zamanla güçlenerek diğer Anadolu beyliklerinin topraklarını ele geçirmiş ve bir imparatorluğa dönüşmüştür.

“Selçuklu göçleri, tabii duvarların dünyasından, ara sokaklarında zaman içinde kaybolup gidecekleri suni duvarların dünyasına yapılmış bir göç” (Polat 2004: 27) olmakla birlikte, Selçuklular yerleşik bir Türk devletidir. Ancak önceleri göçereli Türkmen beyleri olan Selçuklu Beylerinin, yerleşik bir devlet düzeni kurmaya çalıştıkları, bunun için birtakım sosyoekonomik planlar geliştirdikleri, yerleşikler üzerinde hâkimiyet kurmaya çalıştıkları (Polat 2004: 51) ve bu süreçte de artık göçerelilerle çatışmaların başladığı ve bu nedenle de Selçuklunun özünü oluşturan ve at, ok ve yayla resmedilen göçereli Türkmenlerin potansiyel bir tehlike olarak görülüp İran coğrafyasının yerleşiklerini rahatsız etmemeleri için ya yerleşikliğe geçmeleri istendiği ya da uç bölgelere göç ettirildiği görülmektedir (Özçamca 2007: 179-180). Buna rağmen Selçuklu Devleti, askeri teşkilatlarda Türkmenlerden istifade etmişlerdir. Hatta, Anadolu Selçuklu Devleti'nin askeri teşkilatının önemli bir bölümü Türkmenlerden oluşmuştur. Selçuklu'da başlayan göçerelileri yerleştirmek, onları kontrol altına almak ve vergi veya askeri güç açısından göçerelilerden yararlanma isteği Osmanlı'da da elbette devam etmiştir (Beşirli; Erdal 2007: 140-141).

Oğuzların Bozok kolunun Kayı boyundan olan Osman Bey tarafından Bilecik'in, Söğüt ilçesinde, genel kabulle, 1299 yılında bağımsız bir devlet olarak kurulan Osmanlı Devleti, İstanbul'un fethiyle büyük bir imparatorluğa dönüşmüştür. 1 Kasım 1922'ye kadar, yaklaşık 600 yıl hüküm sürmüş olan Osmanlı Devleti, üç kıtaya yayılan bir yerleşik medeniyetle Doğu ve Batı dünyası arasında bir köprü görevi görmüştür. İşte bu süreçte, Anadolu'da Oğuzlar tarafından kurulan ilk Türk devleti olan Selçukluların yerleşik bir medeniyet kurma çabaları nedeniyle bu dönemde başlayan göçereli Türkmen boylarına yönelik olumsuz bakış Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Bir Oğuz devleti olmasına rağmen Osmanlı Devleti döneminde, özellikle de 15-16. yüzyıldan itibaren belgelerde “Oğuz” kelimesinin dahi kullanılmadığı, hatta Oğuz Türklerinin adının Osmanlılar için

“utañç” verici olduğu ve bunun yerine de *yörük* veya *Türkmen*²⁹ sözlerinin kullanıldığı belirtilmektedir (Gordlevski 1988: 112). Bu durum, yerleşikliğin göçerevlilikten bir sapma olduğu ve yerleşiklerin onları mekâna bağlayan duvarların³⁰ arkasına gizlenerek “göçebe kendileri”ne yabancılaştıkları³¹ düşüncesini (Polat 2004: 20) haklı çıkarmaktadır.

Özellikle İstanbul’un fethinden sonra imparatorluğa giden süreçte yerleşik medeniyete, kurumlaşmaya çok önem veren Osmanlı merkezi yönetiminin göçerevlilerle mücadelesi farklı şekillerde olmuştur. Merkezi otorite, bir taraftan iskân politikasıyla göçerevlileri yerleşikliğe zorlarken diğer yandan da ellerinden silahlarının alındığı, ata binmelerinin, kılıç kuşanmalarının ve yeniçeriler gibi giyinmelerinin yasaklanarak “göçebe ruhu”nun öldürülmeye çalışıldığı kaydedilmiştir. Hatta bu mücadele sürecinde Şeyhülislam’dan göçerevlilerin öldürülmesine dair fetva alınabiliyordu. Bütün bu çatışmaların temelinde, “özgür ruhlı” göçerevli Türkmenlerin baskınlar, yağmalar ve zorbalıklarla yerleşiklere verdikleri zarar nedeniyle merkezi otoritenin göçerevlileri denetim altına alma çabaları yatıyordu. Merkezi otoritenin baskıları ise bu göçerevlilerin ayaklanmalarına ve başkaldırılarına neden oluyordu. İşte merkezi otorite ile göçerevli Türkmenler arasındaki çatışmalar sonucunda, Selçuklular döneminde devletin temeli ve egemen sınıfı olan Oğuzların, Osmanlı’da “toplumsal merdivenlerin aşağı basamakları”nda kaldıkları ve onlara “yaşam akışını engelleyen yük” olarak bakıldığı iddia edilmiştir (Gordlevski 1988: 116-120). Nitekim Osmanlı’da özellikle de 14. yüzyıldan itibaren ciddi-

²⁹ Araştırmacılar, genel olarak, *Oğuz* ve *Türkmen* adlarının aynı Türk boyunu işaret ettiği fikrinde birleşmişlerdir. Bununla birlikte, *Türkmen* kelimesinin de *Yörük* (<yori-k) kelimesi gibi göçebe Türk boylarını ifade eden bir isim olduğu, ayrıca, Anadolu’daki Türkmen aşiretlerinden bazılarına *Yörük*, *Yörük*lere de *Türkmen* denildiği belirtilmiştir. *Yörük* kelimesinin ise Anadolu’ya gelip burayı yurt tutan göçebe Oğuz boylarını (Türkmenler) ifade etmek için kullanılan bir kelime olduğu ifade edilmiştir. Kısaca belirtmek gerekirse, *Yörük* ve *Türkmen* kelimelerinin Anadolu’ya gelen göçebe Oğuz Türklerini ifade eden kelimeler olduğu görülmektedir (Eröz 1991: 15-25).

³⁰ Göçebeler ve yerleşikler arasındaki duvarların değerlendirilmesi için bk. Polat 2004: 21’den Lindner 1982: 689-690.

³¹ Şifahilik ile kitabilik, yani göçebelik ile yerleşiklik arasındaki iletişim duvarları ne kadar aşılabilse de dönüşüm sonrası yabancılaşma/yabancılık duygusu her zaman var olmuştur. Bu süreç dönüşümü yaşayanların, yani göçebelikten yerleşikliğe geçenlerin geldikleri yeri, insanların, düşünce biçimini ve görüşlerini saf ve basit bulmasıyla başlar. Böylece göçebeler bir önceki dünyalarına tamamen yabancılaşmaya başlar. Göçebeler ve yerleşik beyleri arasındaki yabancılaşma böyle bir yabancılaşmadır. “*Bir nesil önce babaları birlikte at sürmüş, kılıç sallamış beglerinin şimdi kale duvarlarının arkasında, kaftanlar içinde, etrafını bir zamanlar savaştıkları insanların çevirmiş olması onları kahretmekteydi.*” (Polat 2004: 31-32)

yetle uygulanmaya başlayan iskân politikası Osmanlı halkının yerleştirilmesinde çok büyük bir rol oynarken devşirme uygulamasının başlatılması ve yeniçeri ordusunun kurulması artık göçerevliliğin asker gücüne dahi ihtiyacın kalmadığını göstermektedir (Lindner 2000: 88-89).

Büyük Selçuklu Devletinden sonra Oğuzların Türkmenistan, İran ve Anadolu coğrafyalarında siyaset ve kültürel açısından farklı bir yol izlemiş olmaları Oğuzcanın da bu bölgelerdeki kaderini etkilemiştir. *Anadolu Merkezli Oğuz Türkçesi* adı verilen ve Oğuzların siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel konumu ve gelişimine bağlı olarak Osmanlının 15. yüzyılından itibaren yüksek dil olarak kullanılmaya başlayan Türk lehçesinin seyirinde Oğuzların Anadolu'da yerleşik medeniyetteki gelişimlerinin çok büyük bir etkisi olmuştur (Uğurlu 2011: 134-149).

4. Selçuknâme

Türk-İslam tarihinde çok önemli bir yeri olan Selçuklular ile ilgili XI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok eser yazılmıştır. Ancak Selçuklu tarihinin çok geniş bir coğrafyayı içine alması, bu dönemle ilgili eserlerin hem dağınık hem de farklı dillerde olması ve en önemlisi de bu dönemde kaleme alınan birçok eserin günümüze ulaşamamış olması Selçuklu tarihi araştırmalarını güçleştirmektedir. Özellikle XI-XII. yüzyıllara ait pek çok eserin kaybolduğu bilinmektedir. Buna rağmen, Selçuklularla ilgili birçok eser (genel veya özel tarihler, kronikler, vesikalar vb.) de günümüze ulaşmıştır.³²

Genel olarak Oğuzlar özel olarak ise Selçuklulardan bahseden eserlere *Selçukname* adı verilmektedir. Bu eserlerde Selçukluların soyları, tarihleri, devletleri, yöneticileri, kültürleri, savaşları vb. konularda bilgi verilmektedir. XI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan Selçukname yazma geleneği içerisinde birçok eser yazılmıştır. Zahirüddin-i Nisaburi'nin (ö. 582/1186 ?) Irak Selçuklu Sultanı II. Tuğrul adına kaleme aldığı eser günümüze ulaşan ilk Selçukname olarak bilinmektedir. Ayrıca günümüze ulaşan Selçuknamelerden genel olarak en bilinenleri Yazıcızade Ali'nin *Tevârih-i Al-i Selçuk*, Ahmed bin Mahmud'un *Selçuknâme'si* ve İbn Bibi'nin *el-Evamirü'l' Ala'iyye fi'l-umuri'l-Ala'iyye* adlı eserleridir (Merçil 2009: 398).

Selçuknâmeler içerisinde önemli bir yeri bulunan ve Ahmed bin Mahmud'un (ö. 977/1569-70) yazdığı düşünülen Türkçe *Selçuknâme*'de daha çok Büyük Selçuklulara yer verilmeyle birlikte Irak, Kirman ve Anadolu Selçukluları hakkında da kısa bilgiler bulunmaktadır. Eseri yazarken asıl kaynağının Ali b. Nasır el-Hüseyni'nin *Ahbarü'd-devleti's Selçukıyye'si*

³² Selçuklularla ilgili eserler için bk. Merçil 2009: 397-398; Turan 2014: 21-40.

olduğunu belirten müellif, ayrıca Ebü'l-Ferec ibnü'l-Cevzi'nin *el-Muntazam fi tarihi'l-müluk ve'l-ümem'i* ile Sıbt İbnü'l Cevzi'nin *Mirati'z-zaman fi tarihi'l a'yan* adlı eserlerinden de faydalanmıştır. Eser Erdoğan Merçil tarafından 1977'de yayımlanmıştır (Merçil 2009: 398).

Biri Bodleian (Oxford) Kütüphanesi diğeri Bâdi Efendi (Edirne) Kütüphanesi Nüshası olmak üzere iki yazma nüshası bulunan bu eser üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Merçil 1977: IX-XII). Ahmed b. Mahmud'un bu eseri; herkesin anlayabileceği ve çağdaş tarih yazıcılığına uygun bir şekilde edebî bir nitelik taşıyan, ancak süslü söyleyişten uzak, dönemin konuşma diliyle yazılmış olması ve Yazıcızade'nin Anadolu Selçuklularını konu edinen eserini Büyük Selçukluları da anlatarak Selçukluları bir bütün olarak anlatmış olması nedeniyle diğer Selçuknamelerden farklı bir yere özelliğe sahiptir (Merçil 1977: XV-XVI).

Ahmed b. Mahmud'un Selçukname'si, Selçukluların soyu, tarihi, savaşları vb. konuların yanı sıra Oğuzların gündelik hayatı hakkında içerdiği bilgiler ve kültür unsurları açısından da sadece Türk tarihi, Türk dili, Türk edebiyatı için değil Türk kültürü için de çok önemli bir kaynaktır. Bu nedenle bu çalışmada Selçuknâme'deki kültür unsurları göçerevlilik ve yerleşiklik bağlamında incelenmeye çalışılacaktır.

5. Selçukname'deki Kültür Unsurları

5. 1. Ekonomik Hayat: Selçuknâme'de Selçukluların ekonomik hayatını ayakta tutan unsurlar olarak göçerevliliğe mahsus hayvancılık, “savaş tazminatı” olarak uygulanan yağma, ganimet geliri vb. geçim kaynaklarından bahsedilmekle birlikte Selçukluların bunlardan daha çok yerleşikliğe mahsus çeşitli vergiler, köle ticareti, savaş harcamaları gibi gelirlerle mali durumlarını düzenledikleri görülmektedir. Ayrıca çeşitli para birimlerinden söz edilmesi de tipik bir yerleşiklik alametidir; çünkü para birimini ticarete kullanan toplumlar yerleşikliğe geçmiş toplumlardır. Bununla birlikte, hediye alıp verme, vergi toplama, askere ödül verme vb. unsurlar da hem yerleşikliğin hem de göçerevliliğin izleri olan unsurlardır.

Eserde Oğuz Türklerinin Maveraiünnehr'e yerleştiklerinde hayvancılıkla geçindiği ifade edilmektedir: “*Sultan Mesud öldükten sonra Sultan Sencer'in devleti sona erdi. Sebebi bu oldu: Türklerden Guz (Oğuz) denen bir grupun sürüleri çoktu, onun sürülerini yerlerdi. Türk ülkesinin sonundan Guz taraflarından gelmişler ve Maveraiünnehr'e yerleşip kalmışlardı.*” (C II: 76³³)

³³ Merçil, Erdoğan (1977), Selçuknâme-Ahmed bin Mahmud I-II. İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser.

Eserde savaş sonrası kazanan tarafların ganimeti elde etmelerinden sıkça söz edilmektedir. Örneğin, Atabey İldeniz ile İnanç arasındaki savaş sonrasında, “İldeniz ile askeri sayısız mal ve eşyaya sahip oldular. Oradan bütün beyler ve asker halli hallince ganimet ve mal alarak ülkelerine gittiler. Şemse’-d-Din İldeniz de sağ ve ganimet alarak Hemedan’ a geldi.” (C II: 101)

Savaş sonrası galip gelenin ortalığı yağma etmesi aslen bir göçerevli gelir kaynağı olmakla birlikte yerleşik devletlerde de bu geleneğin sürdüğü bilinmektedir. Selçukluların da yağmadan önemli bir gelir elde ettikleri Selçuknâme’de hemen hemen her savaş sonrasında askerlerin yağma ettiğinden bahsetmesinden anlaşılmaktadır: (C I 15, 17, 18, 25, 78; C II: 77, 78, 89, 106, 112, 115, 16, 128, 135, 154).

İlkel toplumlarda temel geçim kaynağı avcılık, toplayıcılık veya yağmadır. Bunlardan yağma, daha çok göçerevli için önemli bir gelir kaynağıdır. Ancak göçerevli arasında bulunan ilkel yağmacı toplulukların aksine, Türklerin yağma kültürüne çok uzak olduğu belirtilmektedir. “Türk tarihinde yağma, devlet geleneği içinde ve savaş hukukuna dayalı bir süreçtir. Yağma, Türk otoritesine gönüllü kabul göstermeyen topluluklara uygulanmış ve çerçevesi belli bir savaş tazminatıdır.” (Yereli 2010: 949). Bu durumun Selçuklu ordusu için de geçerli olduğu görülmektedir. Selçuk ailesinin diğer boylarından oluşan Türklerin Tuğrul Bey etrafında toplanıp ittifak kurduklarından bahsedilen bölümde yağmadan söz edilmektedir: “Bu ittifaktan sonra çok silah ile harekete geçip, etraf yağmalamak ve zarar vererek ile meşgul oldular. Bu şekil üzerine gezip, Horasan’ın büyük kısmını istila etdiler, askerleri çoğaldı ve mal gereçleri bolaldı, kuvvet ve büyüklükleri fazlalaştı.” (C II: 8-9)

Göçerevli toplumlarda da gerek boylarda gerekse devletlerde vergi toplanmasına rağmen vergilerin çeşitlenmesi, bu vergilerin askerlerin ihtiyaçları ve özellikle de saray halkının giderleri için harcanması yerleşikliğe mahsus özelliklerdir. Dolayısıyla yerleşik bir topluluk olan Selçuklularda da çeşitli vergilerin devletin gelir kaynağı olarak toplandığı Selçuknâme’de kaydedilmektedir:

Nizamü’l-Mülk Hind, Bizans ve Türk devletlerinin her birine vergi tayin etmişti. O vergiler her yıl o ülkelerden gönderilirdi. Balasagun, Çin ve İstanbul’un teşkil ettiği hududlar ortasında olan ülkelere vergi kararlaştırmıştı. O alınan vergiler, askere, Sultan’ın gulamlarına ve saray halkının elbiselerine sarf olunurdu. (C II: 13).

Selçuknâme’de öşür ve haraç gibi vergilerden (C I: 19, 27; C II: 27), cizyeden (C I: 79, 106) söz edilmekle birlikte, vergilerin niteliği ve miktarı

konusunda da ilgi çekici kayıtlar bulunmaktadır: Melikşah'ın "Bizans İmparatoru'nu yılda 337. 000 dinara cizyeye kestiği" (C II: 20-21), Behramşah'ın her yıl Gazne gelirinden Sultan Sencer'e 250. 000 dinar vergi ödeyeceği (C II: 47), Karlukların Semerkand bölgesine yerleşmesi üzerine Sultan Sencer'in onları Semerkand'ın dışını sürülmesini emretmesi üzerine "Karluk denilen Türk yörükleri"nin Sultan'a beş bin deve, beş bin at ve elli bin koyun vergi teklifini Sultan'ın reddettiği (C II: 49), Belh valisi Emir Kamac'a Oğuzların Toharistan bölgesinde kalma karşılığı olarak her yıl ev başına 200 dirhem gümüş vergi vermeyi önerdiği, ancak Kamac tarafından bunun kabul edilmediği (C II: 77), Dihistan Bey'inin İnanç'a ihtiyaçlarını görmesi için 30. 000 dinar verdiği (C II: 104) kaydedilmiştir.

Yerleşiklerin hükümdarları genellikle keyfi vergi uygulamalarıyla halkı bezdirmelerine rağmen istisna örnekler de bulunmaktadır.³⁴ Alp Arslan'ın Nasr b. Mervan'ı yüz bin dinar vergiye bağlamasından sonra,

O da halkdan devşirip (toplayıp), birkaç gün içinde tamamlayarak Sultan'a ulaştırdı. Sultan o malın halktan alındığını öğrendi, kabul etmeyerek, yine Nasr b. Mervan'a gönderdi. Bizim çiftçilerin malına ihtiyacımız var ve halkın malını almağa iznimiz yokdur, dedi. Emr eyledi, o malı nasıl topladılarsa, yine hepsini eski sahiplerine verdiler. Hatta bir çiftçiden ancak bir yumurta alınmışdı, yine çiftçiye vermek istedikleri zaman, "Bu kadar az nesnede ne var?" deyip, almakdan çekindi. Sultan'ın kulları, "Emir padişahındır." diyerek yumurtasını güçlkle eline verdiler. (C I: 81-82)

Selçuknâme'de yerleşikliğin tipik bir özelliği olan köle³⁵ veya esir ticaretinden de söz edilmektedir. Örneğin, Er-Basgan'ın yendiği Mihail'in esaretten kurtulabilmek için yetmiş kantar altın verdiği (C I: 89), Sultan

³⁴ Tuğrul Bey'in İsfahan'ı aldığıında (1050-1051) halktan üç yıl boyunca vergi istenmemesini emretmesi, Alp Arslan'ın hükümdar olunca (1063) yerleşik halktan yılda sadece iki kez asli vergi (harac-ı asli) alması Selçukluların göçebelere nazaran yerleşikler üzerinde koruyucu bir tavır sergilemeleri olarak değerlendirilmiştir (Özçamca 2007: 180).

³⁵ Selçuklular döneminde askeri bir sınıf olan *gulamların* dışında toplumsal hayat içerisinde bir köle sınıfından söz edebilmek pek mümkün değildir. 11. yüzyıl öncesinde Anadolu'da Bizans'a bağlı yaşayan yerli halkın (Rum, Ermeni) içinde bulunan köleler, Sultan Süleyman Kutalmış'ın gerçekleştirdiği toplumsal reform sonucunda özgür ilan edilmiş ve bu insanlar Müslüman olmaya başlamıştır. Böylece Selçuklular Bizans köylülerini bu yolla kendilerine çekmeye başlamıştır (Gordlevski 1988: 170). Feodalizmin bir sonucu olarak kölelik, Selçuklu sonrasında Osmanlı döneminde yaygınlaşmış, Kıpçak bozkırlarından ve Akdeniz kıyılarından getirilen köleler ticari bir meta olarak büyük bir pazara dönüşmüştür. Osmanlı'da yaygınlaşan kölelik kurumu 19. yüzyıla kadar sürmüş ve böylece köleliğin Anadolu'daki tarihi sona ermiştir (Gordlevski 1988: 166-168).

Sencer'in Gürhan'a esir düşen Terken Hatun için 500. 000 altın, Emir Kamac ve oğlu için de 100. 000 altın verdiği (C II: 52), Sultan Tuğrul'a esir düşen Emir Barankuş'un "70. 000 dinar ve Kazvin elinden alınmak şartı ile", Safiye'd-Din'in de 200. 000 dinar karşılığında serbest bırakıldığı (C II: 57) eserde anlatılmaktadır. Ayrıca, "Küçük yaşlarda saray hesabına satın alınan veya toplanan, sonra askerî ve göreceği diğer hizmetler için hususi surette yerleştirilen köleler" (C II: 201) şeklinde tanımlanan gulamlardan da eserde söz edilmektedir: "Tarih hicretin 432. yılına (1051/1052) ulaşmışdı ki, Sultan Mes'ud'un yiğitlikde arslan gibi olan bir gulamı vardı, adı Nûştegin idi." (C I: 32). Eserde Türk gulamların da değerli olduğu vurgulanmaktadır: "Mevdûd öldükten sonra yerine kardeşi Abdürreşid han ve tahtında sultan oldu. Daha henüz genç idi ve Abdürreşid'in Türk cinsinden bir gulamı var idi, ona Tuğrul Bozan derlerdi. O gulam, Abdürreşid'e ihanet edip, kaçıp Selçuklular'a itaat etti." (C I: 32).

Köle ticareti yerleşiklerde yaygın olmasına rağmen eserde Türkler açısından köleliğin utanç kaynağı olduğu da ifade edilmektedir:

Sultan Mesud Muktefi li-Emrillah'ı Bağdad'da halife tayin ettiği zaman, halkı ona biat ettirdi. Halk halifelîğe Muktefi'yi kabul ve itaat ettiler. Sultan Mesud Muktefi'den Türk köleler satın almaması ve kullanmaması hususunda söz almıştı. Halife Muktefi de bu sözünde durmuştu. Çünkü Selçuklu ailesi Türkler'den olduğu için Türk evladının kul olmasından Selçuklu emirleri utanç ve onları kullandıklarından büyüklük hissi duymakta idiler. (C II: 84-85).

Göçerevli Türk boyları, bozkır coğrafyasında hayatta kalmanın bir gereği olarak her an savaşa hazır bir durumdadır. Bu nedenle, boylar halinde yaşayan göçerevli Türklerde savaş öncesinde yapılması gereken hazırlıklar için çok özel bir çabaya gerek yoktur. Bu hazırlıklar, hayatın her anında yapıldığından Türkler için çok büyük bir önem taşımazdı. Örneğin, silah hazırlığı/temini vb. için boy beyinin maddî desteğine ihtiyaç duymazdı. Yerleşik toplumlarda ise halkın yaşamak için savaşmak zorunda olmaması nedeniyle, devletler kendisine asker olarak hizmet edecek insanlara bakmak, onların geçimini sağlamak zorundadır. Bu durum "paralı askerlik" adı verilen mesleği ortaya çıkarmıştır. Selçuklularda da savaş dönemlerinde askerlerin birtakım ihtiyaçlarının hazine tarafından karşılandığı ve çeşitli savaş harcamaları yapıldığı kaydedilmektedir. Örneğin,

Sultan Sencer Hitâ savaşından mağlup olarak Merv'e ulaştığı zaman, Harezmsâh firar ederek kendi ülkesine gitti. Sultan Sencer o savaşta emirler ve büyüklere verdiği hila'atlerden başka askere 3. 000. 000 dinar sarf etmişti. Bu sebebden hazine muhtaç, asker ya-

lıncak (çıplak) ve aç idi. Harezmşâh'ın yaptığı kötülükleri ve hazinesini ve sandıkları aldığını duyunca ordu toplayıp, Harezmşâh'ın üstüne yürüdü. (C II: 53).

Göçerevli topluluklarda askerlerin ödülleri yağmalardan elde edilen savaş ganimetleri iken yerleşiklerde hükümdar bu ganimetlerin ve ulûfele-
rin (Selçuknâme C I: 13), dışında da askerleri para, silah vb. ödüllere ödül-
lendirebilir. Selçuknâme'de Sultan Mesud'un askerini bu şekilde
ödüllendirdiğinden söz edilir:

*(...) Sultan Mes'ud, Selçuklular'dan çok işenip (rahatı ka-
çıp), silahlandı. Sayısız asker ve kalabalık bir ordu hazırladı. Bu or-
dunun önünde Sâm ve Nerimânlar duramayacak kadar kuvvetliydi.
Ayrıca asker, destan kahramanı Rüstem pençelerini buramayacak
kadar yiğitti. Askerin önüne yüz fil koydular ki, bunların her birisi
yüksek dağlardan bir örnekti. Sultan hazinelerin kapısını açıp, as-
kere akçe ve altını, taş ve toprak gibi saçtı. Çok mal ve silah verdi.
Sonra azamet, cesaret ve heybet ile kalkıp, Belh'e erdi ve hisara
girdi, oturdu. (C I: 23).*

Selçuklular yerleşik bir Türk topluluğu olarak gelişmiş bir ticaret
anlayışına sahiptiler. Örneğin kervancılık önemli bir ticaret kanalı olarak
karşımıza çıkmaktadır. Selçuknâme'de de Selçuklu döneminde kervancılı-
ğın önemli bir gelir kaynağı olduğu vurgulanmaktadır. Bundan dolayı, ker-
van yollarının güvenliği insanlar için çok önemlidir:

*Melikşah'ın niyeti daima doğruluk ve bağlılık üzerine idi, her
zaman lutf ve cömertlik ateşi ile yanardı. Onun zamanında yollarda
ziyana uğrayan kimse yoktu. Yollar çok emindi, kervanların yoluna
hırsız çıkmaz, kimseye zarar ve ziyan olmazdı. Bir kişi Kaşgar'dan
ve Yemen'e mal ve eşya ile yalnız gider, hiç hırsızdan iz görmezdi.
(C II: 22).*

Selçuklular, ticarî ilişkilerinde takas usulünü değil parayı kullanmış-
lardır. Selçuknâme'de sikke para biriminden (C I: 43, 70, 90), dinarın (C
II: 12, 24), akçenin (C II: 155) kullanıldığından söz edilmektedir.

Yerleşik toplumlar meslekleşme, zanaatçılık ve ticaret kanalıyla gö-
çerevliilere göre çok daha büyük bir zenginliğe sahip olabilmişlerdir. Sel-
çuknâme'de ifade edilen bazı bilgiler³⁶ Selçuklu dönemi zenginliğinin
anlaşılmasını sağlamaktadır:

³⁶ Yerleşiklerin zenginliği açısından bazı örnekler için bk. C II: 73, 81, 111, 115, 125.

(...) *Sultan Muhammed Tapar öldüğü zaman hazinesinde 20.000.000 dinar, sayısız altın ve gümüş aletler, elbisiler, mücevherat ve çeşitli kumaşlar bulunmakta idi Sultan Mahmud zamanında şerbetçinin aylığını hazinede ödeyecek kadar para bulunmadığından hazine sandıklarını satıp mevcut paraya ilave yaparak, ancak ödeyebildiler. Bir gün Sultan Mahmud, babası Muhammed Tapar'a hazinedarlık yapmış olan Sabur Hadim'den bir gün galiye misk kokusu istedi. Sabur hazinedeki miskin azlığından şikayet edip, "Bir miktar vakit verin olanını toplayıp huzurunuzda getireyim." dedi. Bir müddet sonra otuz miskal kadar misk getirdi. Sultan Mahmud, "Babam zamanında hazinede ne kadar misk vardı?" diye sordu. Sabur, "İsfahan hazinesinde altın ve gümüş kaplar içerisinde yüz seksen ratl misk vardı. Her zaman bu miktar eksilmezdi." dedi. Sultan Mahmud utandı ve yanındaki beylere, "O zaman ile bu zamanın farkına bakın ve gaddar felekden örnek alın." dedi. (C II: 55).*

Selçuklulardaki hediye alıp verme geleneği ise hem yerleşik hem de göçerevlilerin tarih boyunca uyguladıkları bir gelenek olmuştur: C I: 7, 45.

5. 2. Devlet Teşkilatı: Selçuklular Türk tarihinde yerleşikliğe geçmiş bir devlet olmasına rağmen göçerevlilikten gelme bazı özellikleri de bünyesinde barındırmaktadırlar. Böylece Selçuklu devlet teşkilatında hem yerleşikliğe mahsus hem de göçerevliliğe mahsus unsurları karışık olarak görebilmekteyiz.

Yönetimde kadının yeri göçerevlilerle yerleşiklerde farklılıklar göstermektedir. Göçerevlilerde *katun* kurultaylara katılabilirken devletin yönetiminde doğrudan söz sahibi değildir; ancak Türk boy ve devlet teşkilatında kadın, Türk toplum yapısında olduğu gibi önemli bir unsurdur. Kadının sözü Türk yöneticilerinin üstünde etkili olmuştur. Selçuknâme'de bu göçerevlilik özelliğinin bir örneği görülmektedir. Türk padişahu Yabgu'nun karısı ona yönetimdeki hatasını anlatmaktadır:

Bu senin iş, iş değil; hareketin hareket değildir. Getirdin bir düşman oğlu düşmanı memlekete hâkim ve bütün işlerin üzerine geçirdin. Seçme hakkını eline verip, bütün ülkende selahiyet sahibi kıldın. Bütün asker onun eline bakar, her birisi senden ise de, ondan artuk (fazla) korkar. Haberin yok kendi elin ile mülkünü fesada ve devletini düşmana verdin. Bu işler ile saltanatına ihtilal ve kudretine son gelmesi yakındır. Selçuk asker ile ittifak edip, seni yerinden ayıra, memlekete sahip olup, tahtına geçse otura. Bilmezlik ile sen kendi elin ile kendini öldürüp, evini yerle bir ediyorsun. Şimdi sana sözün doğrusunu ve kusurunu hep dedim. Bu fitnenin ortadan kaldırılması için sana gerekli ve uygun olan, ne eylersen eyleyip, Selçuk'u

yok etmeğe çok gayret gösterip, bu hususda gerçekten çalışmalısın. (...) (C I: 3-4).

Selçukluların 11. yüzyılda henüz yerleşikliğe geçmedikleri ve boy-lar halinde yaşadıkları şu cümleden anlaşılmaktadır: “*Selçuk ailesinin boy-ları (Sebükteginiler’in) zulüm ateşinden yanmışlar ve canlarından usanmışlardı.*” (C I: 8).

Selçuklular döneminde yönetilen halka ilişkilerde yöneticilerin halka saygılı olması, halkın adaletli bir şekilde yönetilmesi gerektiği Selçuknâme’de sıkça vurgulanmıştır. Örneğin, Sultan Mes’ud, Sübaşı’ya “*Ben Horasan memleketine seni vali ve hâkim eyledim. Sen eşek arsını bal-dan, düşmanı da ülkeden uzaklaştırdı.*” cümleleriyle başladığı mektubunu şöyle tamamlamaktadır: “*Şimdi vilayeti düşmandan koruyup, halka saygılı olasin. Aksi halde bilmiş ol ki, sana benden zarar erer.*” (C I: 18).

Selçukluların ilk dönemlerinde Merv’de Selçuklular elinde zulüm görüp ağlayan halk için Merv’in bilginleri Selçuklu emirlerine gidip onlara şöyle demişlerdir: “*Bütün halk size itaat etmiştir, serkeşlik yapan ve ayak direyen kimse yoktur. Bu ülkeler memleketiniz ve reaya da halkımızdır. Müslümanlar’a aman veren kimseye isyan ve haksızlık olmasın. Ülkede doğruluk ve adaletle hüküm sürüp, kötülüğü kaldırsın. Halka saygılı olup, İslam halkını aff ve ihsanınız ile himaye edin.*” (C I: 19-20).

Halka saygının çok önemsendiği ve bunun sıkça önerildiği Selçuk-lular döneminde yönetici adaleti de ön plana çıkmaktadır. Eserde Ni-zamü’l-Mülk’ün adaletinden söz edildiği bir bölümde Hâcib’in bir kadının dilekçesini kendisine ulaştırmadığını öğrenmesi üzerine ona “*Senin hizme-tin bana gelemeyen yaşlıların ve güçsüz kadınların işlerini görmek ve di-lekçelerini bana vermektir. Bu işi göremedikten sonra sen neye yararsın.*” diyerek azarladığı ve o dönemde sefere çıkıldığında tellalların “*Eğer bir kimse bir kimsenin bir avuç samanını veya bir yumurtasını parasız alırsa, o onun kanı karşılığındadır, kendisini öldürülmüş bilsin.*” diye bağır-dıklarından söz edilmektedir. (C I: 122).

Yine Melikşah’ın Ceyhun’dan Antakya’ya yüz bin askerle geçtiği zaman hiç kimsenin bir kimseden bir avuç samanı parasız almadığı, zulüm yapmadığı, adaletsiz davranmadığı anlatılmaktadır. (C II: 27). Bununla bir-likte, savaşlarda acımanın hiç olmadığı da eserde görülmektedir:

Berkyaruk Sultan olduğu zaman, bu taraftan Tutuş Han Nu-sabbin’e geldi. O kalenin Emiri kaleden çıkıp, Tutuş’a ve emrine uydu. Ancak orada olan asker muhalefet ettiler. Sonra Tutuş kaleyi savaş ile aldı, askerleri bütün halkı kılıçtan geçirdiler. Camilere ve

mescidlere sığınanlar bile kurtulamadılar. Kızlara ve kadınlara tecavüz ederek zulüm yoluna gittiler. Kafirlerin bile helal görmediği işleri Müslümanlar'a işlediler. (C II: 32).

Tüm toplumlarda olduğu gibi Türk devlet geleneğinde de yöneticiye büyük bir saygı duyulmaktadır. Bu saygının temelinde göçerevli Türklerde gördüğümüz kağanın *kut* sahibi olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Bu gelenek yerleşik Türklerde de devam etmiş ve devletin yöneticisi daima kutsal bir kişi olarak görülmüştür. Burada yerleşikliğe mahsus yöneticiden korkunun da payı olduğu şüphesizdir. İslamiyet sonrasında halifeye duyulan saygının dinî temelleri olduğu bilinmektedir. Selçuklular döneminde halifeye gösterilmesi gereken saygıyla ilgili Selçuknâme'de şu ifadeler yer almaktadır:

Bilmiş olun ki Halife'ye iyilik Allah'ı hoşnut eder. Halife'ye iyilik eylemek her müslümanın üzerine farzdır. Halife'ye tâbi olmak gereklidir. Nass-ı Kur'an'da vâsl olan ve Peygamber'in hadisleri ona şahiddir k, ona inad, düşmanlık ve isyan Allah'ın gazabına layık olur. Bu hususda hak ne ise açık e meşhurdur ve ona uymak gerektir, bâtil köhne ve redolunmuştur, ondan çekinmek lazımdır. (C II: 91).

Bu düşünceden hareketle eserde Türk yöneticilerin halifeye çok büyük bir saygı duyduklarına dair örnekler bulunmaktadır. Örneğin, Sultan Tuğrul'un Halife'nin önünde yer öpüp yüzünü yere sürdüğü, sonra halifenin önüne koyduğu yüz yastığını alıp öptüğü ve yüzüne sürdüğü anlatılmaktadır. (C I: 43)

Selçuklularda hükümdarın ne demek olduğuna dair, Kirman Meliki Arslan Şah'ın Sultan Mes'ud için söyledikleri çok önemli bir ipucudur: “*Bu memleket Sultan hazretlerindir, ben onun nâibi, kulu ve devlet kapısında bir kölesiyim. Bu ülkeden elde edilen servetin, askere harcanandan fazlasını her yıl Sultan'a göndereyim.*” (C II: 118). Bu cümleden de anlaşıldığı üzere yerleşik toplumlarda devlet, ülke hükümdarın malı, insanlar da ona hizmet eden kullar sayılmaktadır. Bundan dolayı bu eserde sıkça hükümdara gösterilen saygıdan bahsedilmektedir: C II: 79, 111.

Hükümdarın gücü kadar olmasa da valilerin de bu dönem ve coğrafyada çok güçlü oldukları muhakkaktır. Sultan Sencer'in Rey şehrine tayin ettiği Cevher, yerine Abbas adlı bir kulunu gönderir.

Sonra Cevher Bâtînîler tarafından öldürülünce, Abbas efendisi yerine vali oldu. Abbas kendi kulları ile tam bir kudret sahibi olup, kendisinin at ve silahı tamam 4. 000 gulamu vardı. Bunlara dışardan da asker biat edip, Abbas çok kuvvet bulmuştu. Önce efendisinin kanı için Bâtînîler'in öldürülmesi ile meşgul oldu. O kadar

çok öldürdü ki, başlarından bir minare yaptırıp, üzerinde ezan okuttu. (C II: 66).

Farklı devletlerin hükümdarlarının birbirlerine gösterdikleri saygı da farklılık gösterebilmektedir. Bizans imparatorunun Türk hükümdarına saygısını gösterişi şu cümlelerle ifade edilmektedir: “*Romanos, kadehi Sultan’a sundu, sonra el kavuşturup, karşısında durdu. Sultan içtikten sonra, Romanos saçını çözdü, başını açdı ve yüzünü toprağa sürdü. Çünkü onların arasında padişahlara hizmet edildiği zaman âdet böyleydi.*” (C I: 106-107).

Selçuknâme’de “bozkır demokrasi” sine benzeyen ve referandum diyebileceğimiz bir uygulamanın da örneği görülmektedir:

Çağrı Bey bunu işidip, Merv halkının küçüğünü, büyüğünü ve zenginini ve fakirini bir yere getirip, bu durum hakkında sual sorup, “Bizden memnun ve bizim ile ittifak üzere misiniz?” dedi. Hepsi “Geçmiş zaman göre, şimdi iyi halimiz ve kalb huzurumuz vardır, sizden râzi ve size boyun eğip, sizin ile birliğiz.” dediler. Çağrı Bey Merv halkından bu söz ile tam teselli bulup, bütün asker şehirden taşra (dışarı) çıkıp, hicretin 428. yılı Şaban ayının altıncı Pazartesi günü (25 Mayıs 1037) Serahs kapısı önünde saf bağladı. (C I: 20).

Yerleşik Türk devlet teşkilatında hükümdarlık babadan oğula geçmektedir. Selçuknâme’de Nizamü’l-Mülk’ün dört oğlundan en küçüğü olan Mahmud’un atası yerine sultan olduğu anlatılmıştır. (C II: 30); oysa Nizamü’l-Mülk daha hayattayken Türk devlet geleneğindeki uygulamayı dile getirmiş ve bunun dini bir önemi olduğunu vurgulamıştır:

Melikşah’ın Hatunu (Terken Hatun), Melikşah’dan oğlu Mahmud’u veliahd edinip, kendisinden sonra yerine sultan tayin etmesini istedi. Sonra Melikşah da bu hususu Nizamü’l-Mülk’e danıştı. Nizamü’l-Mülk ma’kul görmeyip muhalefet etdi ve “Büyük evladın var iken, bir avrat ile bir küçük oğlanı Müslümanlar’ın üzerine sultan edersin, yarın Allah’a ne yüz ile kavuşursun.” dedi. (C II: 15).

Selçuknâme’deki, (Emir Şerefe’ d-Din) “*Arslan Şah’a at, silah ve ihtiyacı olduğu kadar mal vererek, kendini atabey ve oğlu (Nusre’ d-Din) Pehlivan’ı emir-i hüccâb ve oğlu Muzaffere’ d-Din Kızıl Arslan’ı emir-i silah, idaresi altında olan beylerden her birisini ise Sultan’a ait memuriyetlerden birisine tayin etti.*” (C II: 101) cümlesinden de anlaşılacağı üzere yerleşik Selçuklu devletinde artık hizmetler maaşlı devlet memurları tarafından verilmektedir.

Yerleşik Selçuklularda bir ceza yöntemi olarak çeşitli işkenceler de uygulanmıştır. Vezirin bir eşeğe bindirilerek bir Yahudinin arkasından onu tokatlaması ve sakalını yolup sövmesi (C I: 42), Emir Kamac'ın Emir Zengi'nin oğlunu öldürüp etini babasına yedirmesi (C II: 76) ve Mesut Bilalî'nin Emir Salar'ı ayaklarından asarak Fırat suyunda boğdurması (C II: 86) sadece birkaçıdır.

5. 3. Ordu: Selçuklularda ordu, savaş taktikleri, silahlar vb. konularda karşımıza çıkan unsurlar da hem yerleşiklik hem de göçerevliliğin izlerini taşımaktadır.

Selçuknâme'de, orduda kullanılan silahlar olarak zırh (C I: 26), gürz (C I: 41, C II: 97, 112), bozdoğan (C I: 42, 112), mancımık (C I: 82, 92), ok (C I: 113, C II: 50, 97, 112), zenburek (bir ok türü) (C I: 82), kılıç, mızrak (C II: 50, 93, 97, 112, 134), balta (C II: 93, 134), harbe (kısa mızrak, süngü) (C II: 139) gibi silahlardan söz edilmektedir.

Selçuknâme Selçuklu Devletinin kuruluş dönemini ve sultanların iktidarları süresince yaptıkları mücadeleleri anlatmaktadır. Bundan dolayı eserde savaş sahneleri çok sık yer almaktadır. Bunlardan bazıları dikkat çekicidir:

Bu taraftan Romanos mağrur, Müslüman askerinin azlığından memnun ve Alp Arslan'ın kendisi ile karşılaşacağını düşünmüyor iken, Alp Arslan ansızdan o ondört bin askeri ile geldi, Bizanslılar'a göz açdırmadan hepsi birden savaşa girdi. O ondört bin askerin hepsi bir aradan öyle bir nârâ atdılar ki, bütün dünya gümledi ve gök inledi, kulaklar duymayıp, işidenlerde aklı kalmadı. (C I: 100).

Bahsi geçen bu savaşlar da kullanılan taktikler de bozkır göçerevli ordularının taktiklerinin izlerini taşımaktadır. Tuğrul Bey ve askerlerinin üzerlerine Gazne tarafında asker geldiğini gördüklerinde şu planı yapmışlardır: “*Buna göre: kaçır şekilde hareket edip, hile edeler, çadır, davar ve malları her ne ki varsa döküp gideler, ol yörelerde bazı dere ve mağaralarda pusu kuralar. Düşman gelip, yağmaya meşgul olup, koyunu ve koltuğu dolup, ihtiyatsız oldukları zaman, Selçuklular çıkıp bildiklerini kılalar.*” (C I: 10).

Savaş sırasında karşılaşılan sorunların çözümü konusunda da göçerevli kültürün izleri bulunmaktadır. Sultan Alp Arslan'ın Run üzerine seferinde düşman hisarından atılan ateşlerin çuvalları ve içindeki saman ve yaprakları yakması üzerine,

Sultan Alp Arslan, o kalenin karşısına ağaçtan sağlam bir hisar yapulmasını emr etti. O ağaçtan hisarın üstünü, ateşten korumak için sirke ile ıslanmış keçe ile kapladılar. O sirke ile ıslanmış keçenin üzerine düşen ateş, bu suretle ağaçtan hisara zarar vermeyecekti. Sonra o ağaçtan hisarın üzerine çıkıp durdular. Kâfirin kalesinin üzerine yönelip, ok atarak şiddetle savaştılar, onlara imkân bırakmadılar. (C I: 68).

Sultan Sencer, Gürhan'a mağlup olup her tarafı taşlık olan Derğam vadisinin tek çıkış noktasından askerleriyle birlikte kaçarken Gürhan'ın önünden geçmiş ve Gürhan da müdahale etmemiştir. Bu durumun nedeni Gülhan'a sorulduğunda o şu cevabı vermiştir: *"Kaçan ile savaşmak câiz değildir. Çünkü canından bıkmıştır, ölünceye kadar savaşır. Öyle olunca fırsat bulup bize galip gelebilir."* (C II: 52).

Türk askerleriyle mücadele eden düşman komutanların da farklı taktiklerinin olduğunu eserde görebiliyoruz. Alp Arslan'ın Rum seferinde Müslümanların taş ve ateş hücumundan bir an nefes alabilmek isteyen "kafirler" bir hileye başvurmuşlar:

Ne kadar güzel oğlanlar ve kadınları varsa, süsleyerek hisardan çıkardılar ve Müslümanlar'ın karşısına koydular. Niyetleri asker bunlara meyl edip, esir etmekle meşgul olduğu zaman, savaştan vazgeçmiş bulunan Müslümanları gafil avlayarak öldürüp, mağlup etmekte. Sonra Sultan askerini ikiye ayrılmasını emr etti. Bir kısmı o kadınları ve oğlanları takip edip, yakalarken askerinin diğer kısmı savaştan ayrılmayıp Kafirleri önledi.³⁷ (C I: 67).

Selçuklu ordusu aslen bir yerleşik ordusu olmasına rağmen bazı uygulamaların bozkır ordusundakiyle benzer olduğu görülmektedir. Sultan Mahmud'un annesi Terken Hatun'un Melikşah'ın askerine daima lütuf ve iyilik etmesi ve Melikşah öldüğünde askerlerine yanında olan 1. 000. 000 dinarı dağıtması askeri memnun etme düşüncesinin ürünüdür. (C II: 30). Göçrevlilerin ordusunda para dağıtma söz konusu olmamasına rağmen yağmadan önemli oranda pay verilmesi de askerinin memnun edilmesiyle ilgilidir. Nitekim eserde Terken Hatun'un *"Türk aslından ve Afrâsyâb neslinden"* olduğunun vurgulanması da bu geleneği bildiğini işaret etmektedir.

³⁷ Burada, Orhun Abideleri'ndeki "Çin'in kızlarından ve yumuşak ipeğinden sakının!" uyarısının asırlar sonra da düşmanlar tarafından uygulanan bir taktiği işaret ettiği görülmektedir.

Selçuklu ordusunun göçerevli bir Türk topluluğunun ordusundan en temel farkı askerliğin paralı olmasıdır. Bundan dolayı askerlik bu medeniyette bir meslek haline gelmiştir. Askerlik mesleğine alınacak askerler ise çeşitli sınavlardan geçirilirdi. Savaşlar çok çetin olduğu için orduyu oluşturan askerlerin iyi eğitilmiş ve tecrübeli olmalarına dikkat edilirdi. Eserde Arslan Şah'ın Gürcüleri yok etmek için harekete geçtiği ordudaki askerlerden şöyle bahsedilmektedir:

O askerde şunun gibi erler vardı ki, her birisi bin kişiye bedeldi. Her birisi tecrübe anasının memesinden süt emip, zamanın içinde terbiye bulmuş ve harp ocağında pişip yetişmişti. Hiçbir zamanda Irak'da böyle seçme ve silahlı bahadırlardan ordu toplandığı görülmuş değildi. (C II: 113).

Selçuklu ordularındaki asker sayıları konusunda Selçuknâme'de kayıtlar bulunmaktadır: C II: 50, 59, 65, 70, 77, 78.

Bozkır göçerevli ordusunda her sancak bir boyu ve her boy da bir alayı temsil etmektedir. Türk ordusunda da sancak sadece alaylarda bulunmaktadır ve çok büyük bir manevî değeri bulunmaktadır. Selçuknâme'de Sultan Alp Arslan'ın Romanos'a onu İtanbul'a yolcu ederken bir sancak verdiği anlatılmaktadır: “*Beyaz ipekten yapılmış bu sancağın üzerinde 'Lâ ilâhe illallah Muhammedün Resûlullah- Tanrıdan başka ilah yoktur, ve Muhammed onun elçisidir'* yazılmıştı.” (C I: 107-108). Görüldüğü üzere burada sancak da İslamiyet'in etkisiyle nitelik değiştirmiştir.

Bu eserde, sancağın bir bölgeye hâkimiyetin simgesi olarak kullanıldığına dair de kayıtlar vardır: “*Halife Muktefi'nin Ermeni ve Rum'dan kendi kulları vardı, her birine âdet üzerine sancak verip, memleketlerinden bir tarafa hâkim eyledi.*” (C II: 85). Burada da sancağın bir boyun yaşadığı bölgenin simgesi olma özelliğinin devam ettiğini görüyoruz.

Sancak bir ordudaki önemi dolayısıyla sancağın varlığı ordunun varlığına denktir: Hilafet merkezi olan Bağdad'da ‘Sultanü'l-Kâhir’ unvanı verilen Sultan Süleyman, Gürcistan'da “kafirler” ile savaşırken “*Tesadüf sancak götüreren kimsenin atının durduğu er yarılmış, çukur olmuştu. Ansızın atının ayağı o çukura düştü. Askerler sancağın yıkıldığını görünce her birisi şaştı, hezimete uğrayıp firar ettiler.*” (C II: 150).

5. 4. Hukuk: Selçuknâme'de hukuk ile ilgili yerleşikliğe mahsus en dikkat çeken bölümler yöneticilerin keyfince uygulanan kuralların anlatıldığı bölümlerdir. Eserde Melikşah ile ilgili hikâyelerin nakledildiği bir bölümde şu hikâye anlatılmıştır:

Bir Türkmen, bir Türkmen'in eteğine yapışıp, Sultan'ın huzuruna getirdi ve “Ey Şâh-ı Cihân şu Türkmen'i kızımınla yaramazlık

eder iken buldum, alıp huzuruna getirdim. Bu benim namusumu parçaladı. Emr eyle ben de bunu öldürüp, pis vücudunu dünyadan kaldırayım.” dedi. Sultan, “Öldürme, bu bozukluğu düzelt, kızı ona nikah eyle. Ne kadar ağırlık gerekse, biz hazineden verelim, ikisini bir biri ile evlendirelim.” dedi. O Türkmen, “Böyle yapınca kalbinin yarası gitmez, öldürmeyince gönlüm kanaat etmez.” dedi. Sultan kılıcını eline alıp, kınından çıkardı. O Türkmen’i yanına çağırdı, kılıcı eline verdi. Sultan kılıcın kınını elinde tutup, Türkmen’e “Bu kılıcı bu kının içine sok.” dedi. Türkmen kılıcı kına koymak istedikçe, Sultan kını döndürdü, koymağa imkân olmadı. Sultan, “Niçin kılıcı kınına koyamazsın?” dedi. Türkmen, “Ben koyayım dedikçe, siz kını döndürür, bırakmazsınız. Öyle olunca, koymak mümkün olmaz.” dedi. Sultan, “İşte senin kızının da durumu böyledir. Eğer o razı olmasa, zina edebilmek mümkün değildi.” dedi. Sonra Türkmen, Sultan’ın bu işine hayran oldu ve “Emir Sultanındır.” dedi. Sonra ikisini birbirine nikahlayıp, başlık parasını hazineden verdiler. O ikisi muradlarına erdiler. (C II: 25-26)

Yerleşiklerin hukuk anlayışından bahsedildiği bölümlerde yöneticinin kendi dışında herkes için (asker, memur, halk vb.) hukuku devreye soktuğundan ve buradan hareketle de hukukun yönetici tarafından belirlendiğinden söz edilmişti. Yukarıda anlatılan hikâyede yöneticinin bir sorunu çözmede toplum çıkarlarının göz önüne alınarak hazırlanan hukuk kurallarından hareket etmediği, kendi belirlediği bakış açısıyla sorunu çözdüğü görülmektedir. İşte bu tipik bir yerleşiklik özelliğidir.

5. 5. Toplum Yapısı: Türklerde toplum yapısı yerleşikliğe geçiş döneminde farklılık arz etse de genel olarak bozkır kültüründeki izler yerleşiklik döneminde de devam etmiştir. Selçuknâme’de Selçuklulardaki aile yapısı ile ilgili önemli bilgiler bulunmaktadır. Sultan Mahmud’un veziri Nizame’-d-Din’in Sultan Sencer’e Sultan Mahmud hakkında söylediği, “*Amcandır, baban yerindedir, büyük han ve ulu sultandır. Ona muhalefet caiz değildir. Uymak gerektir.*” (C II: 44) sözleri göçeremli Türk aile yapısının izleridir.

Türk toplumundaki birlik beraberlik düşüncesi açısından Selçukluların kuruluş döneminde Selçuk ailesinin diğer boylarının (Sebükteginiler) hep birlikte hareket edip Tuğrul Bey’in etrafında toplanması, Tuğrul Bey’in sözlerini dinlemeleri, ona nasıl davranmaları gerektiğini sormaları ve sonunda da ortak bir karar alıp Horasan’a hâkim olmaları önemli bir örnektir. (C I: 8).

Halife Mustazhır Billah'ın 1110'da Sultan Muhammed Tapar'ın kız kardeşi ile 100. 000 dinar ağırlık karşılığında evlenmesi "başlık parası"nın Selçuklular döneminde uygulandığını göstermektedir. Bu da bir yerleşiklik özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Göçerevli toplumlarda olduğu gibi yerleşik Türk kültüründe de siyasi amaçlı evlilikler sıkça yapılmıştır. Şemse'd-Din İldeniz'in kızını Me-rağa Beyi ile nikâhlanması ve böylece onunla akrabalık kurması böyle bir düşüncesinin ürünüdür. (C II: 90).

Selçuknâme'de çoğu Selçuklu sultanlarının en önemli özellikleri olarak yardım severlikleri dile getirilmektedir. Örneğin, Nizamü'l-Mülk'ün "çok sadaka verip, hayır ve ihsan ile meşgul olduğu" örneklerle belirtilmektedir (C II: 11).

Türk toplum yapısı açısından yas törenlerinin çok büyük bir önemi vardır. Bozkır kültüründeki yas törenlerinin izleri Selçuklular döneminde de görülmektedir. Melikşah'ın kardeşi Ayaz'ın ölümü üzerine Nizâmü'l-Mülk Melikşaha'a, "*Kardeşinin ölümü için kara elbiseler giyip, hüziün göster sevinç gösterme. Halk sana söver.*" demesi ve bunun üzerine Melikşah'ın sözünü tutup ona üzüntülü bir tavır takınması, halka da o yüzle görünmesi, belli bir süre sonra da bu yastan çıkıp işlerini sürdürmesi (C I: 123) bu geleneğin güzel bir örneğidir.

5. 6. İnanç: Tarihi çok eski dönemlere kadar geri götürülen ve dünyada çok geniş bir alana yayılmış olan Türkler bu özelliklerinden dolayı evrene yaşadıkları coğrafi ve kültürel ortama bağlı olarak çok farklı açılardan bakmışlar, bu bakış açılarının oluşturduğu sistemi inanç haline getirmişlerdir. Elbette ki, sahip oldukları inanç sistemleri etkileşim halinde buldukları farklı dinde ve kültürde topluluklar nedeniyle de tarih boyunca değişikliğe uğramıştır.

Bozkırda yaşayan Türkler tarihin hiçbir döneminde dinî bir cemi-yet olmadığı gibi din bu toplumlarda toplumun bütün yaşayışını düzenleyen bir "güç" olarak karşımıza çıkmamaktadır. Dolayısıyla din adamları da toplumda çok büyük bir öneme sahip kişiler olarak görülmemektedir. Bununla birlikte, Türk tarihinde gerekse semâî gerekse iptidaî olmak üzere çeşitli Türk topluluklarının "inandığı", inanç haline getirdiği sistemler görülmektedir. Bu inanç sitemlerinden bazıları bir "gelenek" olarak karşımıza çıkarken bazıları ise bütün toplumu, tüm yaşayışıyla birlikte etkileyen çok güçlü "din"ler olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁸

³⁸ Türklerin İslamiyet öncesi dinleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Roux 2005.

Maveraünnehir Türkleri, Şamanizmden sonra bu dinleri bırakıp İslamiyet'e geçerken, doğuda Uygurlar, batıda Hazarlar ve Bulgarlar başka dinlere de geçiyorlardı. Bu dinî olarak farklılaşmanın, dağılmanın nedeni elbette Göktürklerden sonra siyasî bir birliğin kurulamamış olmasıdır. *“Moğolistan'dan Tuna boylarına kadar uzanan geniş bozkırlarda yaşayan göçerevliler, Selçuk İmparatorluğu'nun kuruluşuna kadar, istikrarlı ve geniş bir siyasi birlik kuramamıştır.”* Ayrıca, İslamiyet dışında bahsi geçen dinlerin Türk tarihinde derin izler bırakamamasının nedeni elbette göçebe Türk toplulukları arasında yayılma imkânı bulamayışlarıdır. (Turan 2002: 290-293).

Cahiliye devrinden başlayıp Abbasiler devrine kadar süren ilişkiler neticesinde Maveraünnehir bölgesinde yaşayan başta Oğuzlar olmak üzere diğer Türk toplulukları İslamiyet'i kabul etmeye başlamışlardır. Daha önce de değinildiği gibi özellikle Karadeniz ve Hazar'ın kuzeyindeki Türk topluluklarla da ticaret kanalıyla ilişki kurulmuş ve bu toplulukların (Hazarlar, İdil-Volga Bulgarları, Karhanlılar) dolaylı olarak İslamiyet'i tanıyarak benimsemeleri sonucu ortaya çıkmıştır.

Türklerin İslamiyet'e geçişi Hz. Peygamber zamanından başlayan bir “büyük oluşum” (Kitapçı 2002: 263) olarak gerçekleşmiş ve Karahanlılar dönemine kadar sürmüştü olsa da Karahanlı hükümdarı Abdülkerim Salduk Buğra Han³⁹'ın İslamiyet'i bir devlet dini olarak kabul etmesi bu dönemden sonra Türklerin İslamiyet'e geçişinde çok önemli bir adım olmuştur.

Türklerin İslamlaşma süreci çok çeşitli süreçlerden geçerek Karahanlılar döneminde kendi istekleriyle ve kitleler halinde İslamiyet'in kabul edilmesiyle devam etmiştir. İslamlaşma hareketi bu sıralarda Oğuzlar arasında da hızlanmıştı.

Gerçekten, Oğuz Yabgusu ile arası açılan Selçuk Sübaşı da Oğuzlara ait Cent şehri civarına gelerek orada takriben 960 yılında, yan, 260. 000 çadır halkının Müslüman olduğu bir zamanda, bu dine girmiş; bu yeni kuvvetten faydalanarak eski metbuu olan Oğuz Yabgusuna karşı cihada başlamış ve Gazi Selçuk olmuştu. Böylece Türkler arasında yayılan İslamiyet, beylerin de siyasi mücadeleleri için bir destek mahiyetini almış ve bu da ihtidaları hızlandırmıştı. (Genç 1997: 165).

³⁹ Araştırmacılara göre Satuk Buğra Han 990 veya 910'da doğmuş, 944-945'te İslamiyet'i kabul etmiştir. Bu yıllarda gayrimüslim Türklerle mücadele etmiş, 955-956 yılında da vefat etmiştir (Genç 1997: 163).

Selçuk Bey'e atfedilen, “*Biz yaşamak istediğimiz bu ülke halkının dinini kabul etmeliyiz. Eğer onların törelerine uymazsak kimse bize yüz vermez, biz de tek başımıza kalmaya mahkûm oluruz.*” sözünün, Oğuzların İslamiyet’i kabul etmesinde yerleşik Müslümanlarla birlikte uyumlu bir şekilde yaşayabilmenin şartı olarak düşünüldüğünü gösterdiği belirtilmektedir (Polat 2004: 45).

Müslüman bir Türk devleti olan Selçuklularda bir taraftan geçmiş inanç sistemlerinin izleri, birer kültür unsuru olarak görülmeye devam ederken, diğer yandan toplum hayatının tamamında İslamiyet’in etkisi görülmektedir.⁴⁰ İlk Türk-İslam medeniyetinin en önemli eserlerini verdiği dönem de bu dönemdir. Dolayısıyla Selçuknâme’de İslamiyet’in izleri hemen her bölümde, olayda karşımıza çıkmaktadır.

Selçuknâme’de, Şekki’de (Güney Kafkasya’nın doğusunda, Azerbaycan topraklarında bir yer) Efrenc beylerinden olan Ahsartan adlı bir hanın, Alp Arslan’a İslamiyet’i kabul etmek istediğini söylemesi yer almaktadır (C I: 76-77).

Sultan Mesud’un 1036’da Gazne’de bir süre istirahat etmesi ve “id-i ahda”yı (Kurban Bayramını) orada geçirmesi, Alp Arslan’ın, Tiflis’te bir hisardaki o dönemde Hıristiyanlar için Müslümanların Kâbe’ye duyduğu hürmet kadar değerli olan kiliseyi temizleyip, süsleyip cami yapması (C I: 78), Ebû Saîd’in Alp Arslan için kaleme aldığı söylenen duadan⁴¹ anlaşıldığı üzere Alp Arslan’ın mücadelesinin İslam mücadelesi olarak değerlendirilmesi (C I: 95), Sultan Sencer’in 16 Ekim 1086’da öldüğünde daha önce kendisi tarafından yaptırılan ve adına “Dâr-ı âhîret” dediği türbeye gömülmesi (C II: 81) İslamiyet’in etkileri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bozkır göçerevlilerinde görülen bazı inanç unsurlarının da Selçuklular arasında devam ettiği Selçuknâme’de kaydolunmuştur: Melikşah öldüğü zaman, “*Ölüsünü gizlediler, gece saraydan iki kişi alıp gitti. Yakınlarından bir kişi bile namazını kılmadı, kimse öldüğünü bilmedi, ansızın yok oldu. Onun için atların kuyruğu kesilmedi ve göz yaşa dökülmedi. Kimse feryad etmedi ve ah-vah demedi.*” (C II: 29).

⁴⁰ Selçuklu göçerlerinin inancının, farklı topluluklara ait çeşitli öğeleri birleştirici, bütünleştirici bir inanç (senkretizm) olduğu görüşü de bulunmaktadır: Polat 2004: 204, 548. dipnot.

⁴¹ “*Ey Tanrım, İslam sancağını ve şeriatı ait bayrağı yükselt ve Alp Arslan’ı Kafirler üzerine muzaffer eyle. İslam’a yardım edenlere kuvvet, müşrikliği (Allah’a ortak koşma) ve müşrikleri aşağı kıl. Müşriklik ve dinsizliğin ırkını yok et. Müşrikleri ve dinsizleri Müslümanlar’ın üzerinden uzaklaştır. (...)*” (C I: 95)

Selçuknâme’de Bizanslıların da ilgi çekici inançlarından söz edilmektedir. Romanos’un kendini İslam ülkesini harap etmeye adanmış olduğunu anlattığı bölümde şu bilgiler yer almaktadır:

İstanbul’da Bizans imparatorlarının bir âdeti vardı. Onlar bir sefere ve bir ülkeye savaşa gitseler, önce Ayasofya’yı ziyaret ederlerdi. Onun içinde, İsa, Meryem ve Havariyyun’un resimleri altından ve gümüşden mihraba konmuşdu. Bizans imparatorları İsa’nın resminin karşısına gelip, yüz sürerler ve el kavuşturup, karşısında dururlardı. İnançları gereğince yalvarıp, o resimden yardım isterlerdi. (C I: 93).

Verilen bu bilgiden sonra, Romanos’un Alp Arslan’ın üzerine gitmeden önce üç defa bu putlara secde edip Alp Arslan’a karşı yardım istemesinden sonra putların kible doğrultusunda devrilip parçalandığı ve Romanos’un bu ilahî işareti göremeyip mağlubiyetini anlamadığı anlatılmıştır. (C I: 93).

Eserde Selçuklular öncesinde Çin’in kuzey bölgesi olan Hita’da “dinsizliğin” de varlığından söz edilmektedir:

Bir gün Yabgu dinsizliği, inadı ve fesadı gereğince İslam halkı ile ceng ve harbi murad edinip, Müslüman ülkeleri ve Allah’ın birliğine inanan askerler üzerine sefer ve Kâfir yerinden İslam diyarına geçmeğe kasd edip, bu husus için Dokak ile münazara ve müşavere edip, görüşdü. (C I: 1-2).

5. 7. Barınma: Bozkır kültüründeki temel barınak çadır/otağ⁴², daha sonra kurulmuş olan yerleşik Türk devletlerinde de özellikle savaş sırasında kullanılmıştır. Göçrevlilikten yerleşikliğe geçen Selçuklular da barınma konusunda hem göçrevliliğe mahsus özellikler hem de yerleşikliğe

⁴² M. Said Polat, göçebeliliğe mahsus temel barınma aracı olan çadır ve otağın ve daha sonra Türklerin yerleşiklik medeniyetinde de çok sık kullanılan kubbeli yapısının göçebenin yeryüzünün bir tasavvurunun sonucu olduğunu şu tespitlerle dile getirmektedir: “Duvarların olmadığı bir dünyada Bilge Kağan hakimiyet alanını ancak aşamadığı iki had ile, “kök” ve “yağız yir” ile belirleyebiliyordu. Çünkü onun dünyasında yerleşiklerinkine benzer teritoryal bir sınır yoktur. Ayakları yerde ama sürekli hareket halinde, kök ise üzerinde sonsuz bir kubbe. Ufuktan yerle kökün birleşmesi, dikildiği yerde ise alabildiğine derinleşmesi kökü bir kubbe olarak tasavvur etmelerine yol açmıştır. Onlar kürenin bir yarısını keşfetmişlerdi. Üzerinde değil, içinde yaşanan bir yarıküre. Bu algılarını çadırlarından mezar taşına kadar her yere yansıttılar. Göçebe, kendini evrenin merkezinde hisseder. Duvarların olmadığı bir dünyada axis mundi kendidir. Fakat beğ çadırı axis mundi olmaya başladığında göçebe ilk yabancılaşmasını yaşar. Beğ ve çadırı varlığının bir sebebi haline gelir. Yerle göğün birleştiği yerde dahi olsa beğ çadırı merkez olmaya devam eder, artık yağız yir ile kök anlamını yitirmektedir.” (Polat 2004: 26).

mahsus özellikler görülmektedir. Selçuknâme’de barınak olarak *çadır* ve *otağ*-dan özellikle seferlerden bahsedilen bölümlerde sıkça söz edilmektedir (C I: 27, 40, 50, 61, 62, 70, 88, 154). Ayrıca, Sultan Tuğrul’un Halife Mustansır’ı, Medine-i Dâr’üs-Selâm (Bağdat) da bir otağda konuk edildiği sırada ziyaret ettiği ve önünde eğilip yer öpüp yüzünü yere sürdüğü da kaydedilmiştir. (C I: 43)

Selçuklularda da sultanın diğerlerinden farklı bir çadırda barındığına dair kayıtlar da bulunmaktadır. Melikşah bir av sırasında kendini tanımayan bir köylüden şikâyetini dinledikten sonra ona: “*Asker içinde bir kızıl çadır vardır. Ben gelinceye kadar onun yanında dur, sakın oradan ayrılma. Benim dediğime uygunsuz iş yapma, sana nafaka olacak nesneyi vereyim ve işini göreyim.*” diyerek onu sultanın yani kendisinin çadırına yönlendirir. (C II: 23). Bu cümleden Selçuklu sultanlarının av, savaş ya da akın sırasında çadır kullandıkları, bu çadırların da diğerlerinden farklı olarak kızıl renkte oldukları anlaşılmaktadır.

Ayrıca Selçuknâme’de kırmızı (kızıl) çadırın Bizanslılarda da imparator için kurulduğuna dair kayıt bulunmaktadır:

(...) *Sonra Bizans askeri, İslam askerlerine yakın yerde konaklayıp, Bizans İmparatoru için kırmızı bir atlas çadır ve ipekten çadırlar kuruldu. Romanos geçip, bir altın taht üzerine oturdu ve üzerine çok kıymetli taşlar ile süslenmiş bir haç adsılar.* (C I: 99)

Kültür, belli bir coğrafya üzerinde bir dil etrafında kümelenen toplumların kendine mahsus olan değerler sistemidir. Bu değerler toplum var olduğu sürece zamandan zamana ve mekândan mekâna da aktarılabilir. Bu haliyle kültür toplumların tarihi süreç içerisinde geçmişten o ana ve geleceğe aktardıkları tecrübeleri, yani bilgi birikimleridir. Bu durum kültür öğelerinin tamamında görülebilir. Örneğin, günümüzde sahip olunan mimari anlayış ve eserler binlerce yıllık geçmişin bir ürünüdür. İslamiyet’ten önce bozkır ve Türkistan geleneğinden doğan *ordu-balık*⁴³ yapısındaki şehirler ve Budizm sahasında *buyanları* (vihar), İslamiyet’in kabulünden sonra Karahanlılar döneminden itibaren *ribat* ve *muyanlık*lar ve onları da *çok kubbeli mescitler*, *tâklı mescitler* ve *minareler* izlemiştir. Buna göre Türk-İslam külliyeleeri, planı ve unsurları İslamiyet’ten önce doğan ve İslamiyet’ten sonra klasik görünümünü alan yapılardır (Esin 1993: 75-102). İşte bu şehirlerin ve yapıların en önemli unsuru kubbeli çadır veya otağlar olmuştur.

⁴³ *Ordu*, “kağanın karargâhı”, (Şirin User 2009: 242) *balık* “şehir” (Şirin User 2009: 240), “1. balık, 2. Balçık surlar ve karam (hendek) ile çevrili müstahkem şehir”; *ordug balık*/ordukent “Kağan veya beyin askeri ile bulunduğu başkent” (Esin 1993: 76).

Selçuknâme’de ilk İslam devletlerinde görülen ve *ribat* adı verilen yerleşim yerlerinden de söz edilmiştir. Burada Sultan Mevdud’un Muhammed ile savaşını kazanıp zaferden duyduğu sevinçle bir köy ve bir ribat inşa ettirdiği ve adını da Feth-âbâd koduğu ifade edilmiştir. (C I: 32)

5. 8. Giyim: Giyim konusunda Selçuknâme’de kaydedilen en önemli göçerevli özelliği *hilat giydirme* geleneğidir. Hilat, “*Hükümdarın taltif etmek istediği bir kimseye verdiği kıymetli elbise manasında kullanılır. Hil’at bu muayyen kostümden başka, memuriyetin önemine göre, külah, kemer, kılıç, at, bayrak ve para gibi şeyleri de ihtiva ederdi.*” (C II: 102).

Bu göçerevli geleneği, yerleşik Selçuklularda olduğu gibi Türk-İslam devletlerinin çoğunda asırlarca yaşatılmıştır. Selçuknâme’de bu gelenekten sıkça söz edilmektedir. Eserde hilat, çeşitli nedenlerle ödüllendirilen kişilere at, silah, para vb. ödüllerle birlikte giydirilen bir giysi olarak ifade edilmektedir (C I: 7, 11, 24, 81, 85, 107, 156; C II: 39, 58, 69, 75, 76, 102, 137)

Halife ile Sultan Melikşah karşılaşması, hilat giydirme geleneği açısından ilgi çekicidir. Bu sahne eserde şu şekilde anlatılmaktadır:

(...) *Hepsi Halife’yi selamlayıp, Nizâmü’l-Mülk her birisini adları ile Halife’ye bildirdi. Sultan’ın dayısı olan Ayetegin denilen emir de, Halife’ye selam verip, Halife’nin önünde kibleye karşı durup, iki rek’at namaz kıldı ve Halife’nin evin duvarlarını eliyle okşadı. Ondan sonra Halife emr etdi, Sultan’a kıymetli ve ipekden çeşitli hil’atler getirip, giydirdiler, başına elmas bir tac koydular ve boynuna gerdanlık ve kollarına iki altın bilezik ve beline mücevher kemer kuşatdılar. Halife kendi eli ile iki parlak kılıç kuşadıp, üzerine gümüş, altın ve kıymetli taşlar saçtı. Sultan Halife’nin elini öpmek istedi. Halife Sultan’a elini öptürmekten çekindi, yüzüğünü sundu. Sultan da alıp, öperek gözüne sürdü.* (C I: 156)

Eserde Arslan Şah’ın Emir Zengi’ye hilat sunduğu bölüm hilat sunma törenleri açısından ilgi çekicidir:

Sultanın çadırını her taraftan emir ve sipahi araya almış, Sultan’ın otağı askerler içinde kalmışdı. Beyler ayay olarak Emir Zengi’nin önüne düşüp, o halkanın içine girdiler. Emir Zengi’ye dehşet üstün gelir, adımda bir yer öper, yüzünü yere sürerdi. Emir Zengi Sutan’a yaklaştığı zaman, Sultan yerinden kalkarak, Emir Zengi’ye bir iki adım karşı kaldı. Sonra Emir Zengi ilerleyerek, Sultan’ın ayağını öpdü ve oradan dönerek atına bindi. Önünde çavuşlar ile gelip, çadırına indi. Sultan, Emir Zengi’ye her çeşitten sayısız

yiyecek ve içecek şeyler gönderdi. Ondan sonra Emir Zengi'yi meclise çağırarak, beraberce şarap içip, ziyafet verdi ve ağır hilatler giydirdi. Emir Zengi'ye altın ve gümüş oyan (gem, dizgin, yular) ve eyerler ile at ve katırlar ve bir mücevherli bir kılıç bağışladı. (C II: 111)

5. 9. Yiyecek, İçecek: İnsanlık tarihi boyunca tarımla geçinen toplumların karşılaştığı en büyük sıkıntı kıtlık olmuştur. Eserde Selçukluların yaşadığı coğrafyada da “Yusuf kıtlığı”na benzer bir kıtlıktan söz edilmektedir:

Selçuklular ise Horasan'ın her tarafına hâkim olmakta idiler. O sebebden kervan işlemez ve yolcular dere ve derbend aşamaz olmuşlardı. Yollarda konaklardan eser bulunmaz ve yük hayvanlarından haber alınmaz idi. O sebebden Horasan'da Yusuf kıtlığına benzer bir kıtlık olmuştu. Gelip Sübaşı'ya Selçuklular'ın verdiği ziyayı ve yağmayı ve vilayetin o sebebden karşılaştığı kıtlık ve belayı hikâye ve şikâyet ederlerdi. (C I: 16).

Yerleşik kavimlerin en temel içeceklerinden olan şarabın Türk İslam devletlerinden biri olan Selçuklular döneminde de yaygın olduğu eserde kaydedilmiştir; ancak bu örneklerde şarabın kötü bir alışkanlık olduğu vurgulanmaktadır. Sübaşı'nın Sultan Mesud'a gönderdiği etkileyici mektupta şu satırlar yer almaktadır:

Ey Dünya Padişahı ve zamanın Hakanı, bilmiş olasın ki, Selçuklular her birisi keskin ve kan dökücü kılıç gibi bir kabiledir. Hasmin göğsüne mızrak ve düşmanın başına çıplak kılıçtır. Her birisi demirden yay, kimse eğemez ve yakıcı ateştir, kimse değemez. Ölümden korkuları yok ve hileleri çokdur. Halkın kalbine dehşetleri dolmuş ve gönüllerini heybetleri almıştır. Önce bunlar bizim ülkemizin fakir ve zayıflarından idiler. Bunlar az sayıda iken ele geçirmediniz, şarap ve eğlence ile meşgul oldunuz. (...) (C I: 19)

O hizmet ettiğim emir devamlı şarap içmeye ve sonra akılsızlığından sarhoş olmaya alışıktı.” (C II: 11), “Berkyaruk'un atabeyi Gümüştengin Candar'ın işi gücü fazla şarap içip, kötülük yapmaktı. Ancak Berkyaruk'un yanında hoş karşılanmakta ve o da on ile gece ve gündüz şarap içmekle meşguldü.” (C II: 33), “Müseyyede'd-Din çok şarap içer, bir an ayık olmaz kendini bilmezdi” (C II: 75), “Bu Sultan Giyase'd-Din kötü huylara sahipti, eğlence ve şaraba ve şehvete düşkündü. (C II: 155).

Daha çok orman kavimlerinde temel geçim kaynağı olarak görülen avcılığın göçerevliler arasında da gerek spor gerekse savaş hazırlığı amacıyla yapıldığını, av sonraları vurulan hayvanların etleriyle ziyafetler verildiğini ve bunun Türkler arasında çok önemli bir gelenek haline geldiğini yukarıda görmüştük. Selçuknâme’de de Selçuklu Sultanlarının ava meraklı olduklarına dair kayıtlar vardır. Örneğin, Selçuknâme’de Nizâmü’l-Mülk’ün bir av sırasında, mübalağalı bir şekilde, 4 bin ilâ 10 bin arasında geyik avladığı rivayet edilmektedir. Hatta yine mübalağalı bir şekilde, bu geyiklerin başlarından Kûfe’ya yakın bir yerde bir minare ve yine ceylan başından onun gibi bir minare de İsfahan’da yaptırdığı anlatılmaktadır. (C I, 156).

5. 10. Ulaşım: Selçuknâme’de Selçuklular döneminde kullanılan ulaşım araçları olan ve özellikle seferlerde kullanılan at, katır ve deveden (C I: 91, 92) sıkça söz edilmektedir. Bunların dışında yerleşiklere mahsus yaya ulaşımından da bahsedilmektedir: “*Ondan sonra Şemsü’l-Mülk Tegin üzerine gitmek için asker toplamağa ve Maverâünnehr’e geçmeğe karar verdi. İkiyüz bin asker ve ayrıca nice bin yayak (yaya) yiğitler ile yürüdü, asker yeryüzünü bürüdü.*” (C I: 110).

Yerleşiklere mahsus ulaşım araçlarından olan taht-ı revandan da söz edilmiştir: “*Sonra Sultan Mes’ud, kardeşi Muhammed’i ve evladını, bütün kalelerde olan malları ve hazineleri ne varsa alıp, üç bin yük kıymetli kumaş elbiseler, altın, akçe, kıymetli taş ve bütün yakınları ve köleleri ile yükleyip, kardeşi Muhammed’i bir taht-ı revane bindirdi.*” (C I: 30-31)

Selçuknâme’de özellikle savaş öncesi hazırlıklar sırasında araba kullanımından da (C I: 92) söz edilmektedir: “*Bu taraftan Bizans İmparatoru Romanos, Efrenc, Rus, Ermeni, Rum, Farstar ve Guzlar (Oğuzlar)’dan altyüzbin asker ve savaşçı yiğitler toplayıp, ikibindörtüyüz araba hazır eyledi. O arabaları dörtbinsekizyüz manda çeker ve yanında hizmet eden nice bin er bulunurdu. Bu arabaların üstünde mancınklar, silahlar ve diğer savaş aletleri vardı.*” (C I: 92)

Ayrıca Selçuknâme’de bazı savaşlarda önemli bir güç olarak fil kullanıldığından da söz edilmektedir. (C I: 23; C II: 47).

5. 11. Haberleşme: Selçuknâme’de yerleşiklere mahsus en temel haberleşme aracı olan mektuptan sıkça söz edilmektedir. (C I: 6, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 27, 38, 80; C II: 44, 49, 6, 63, 72, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 108, 109, 110, 112, 116, 122, 123, 126, 132, 145, 148) Bu sıklıktan, o dönemde kullanılan en yaygın haberleşme aracının mektup olduğunu anlayabiliyoruz. Bu da tipik bir yerleşik toplum özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

5. 12. Dinlenme, Eğlenme, Spor: Selçuknâme’de insanların dinlenme, eğlenme ve spor etkinlikleri olarak tavla oynadıklarından (C II: 80), maskaralık mesleğinden (C II: 100), avcılıktan (C II: 20), pehlivanlıktan (C I: 1) söz edilmektedir.

5. 13. Güzel Sanatlar: Selçuknâme’de güzel sanatların çeşitli dallarından söz edilmektedir. Örneğin, Selçuklu dünyasında şiirin önemli bir sanat dalı olduğu Sultanların bu sanata ilgi duydukları anlaşılmaktadır. Örneğin, “*Nizamü’l-Mülk’ün kendisini öven şairleri vardı. Her birisi kendisine şiir ve kasideler söyleyip, överlerdi.*” (C II: 19). Ayrıca, “*Atabey Sungur öldüğü zaman, Atabey (İldeniz) onun ölümüne memnun olup, şiir söylemiştir.*” (C II: 109).

Ayrıca eserde, Alp Arslan ile Romanos arasındaki savaş sahneleri (C I: 101) ve bu savaş sırasında Alp Arslan’ın Allah’a duası (C I: 102) şiir şeklinde dile getirilmiştir.

Melikşah ile ilgili bazı olayların anlatıldığı bölümde Sultan’ın bir şarkıcıyla arasında geçen olay şöyle anlatılmaktadır:

Sultan Rey’de iken gayet güzel bir şarkıcı getirterek dinledi. Sultan bu şarkıcıya meyl edip, onunla görüşmek ve birlikte yaşamak istedi. O şarkıcı bundan çekinerek, “Ey dünyanın Sultan’ı ve zamanın Hakanı, bunun gibi güzel yüzü ateş ile işkence ettirip, Cehennem’de harab etmek mi istersin? Haramın helal olmasına imkân var. Hemen bir söz ile, Allah’ın emri yerini bulur.” dedi. Sultan, “Doğru dersin.” diyerek onunla evlendi. (C II: 29).

Buradan Selçuklular döneminde şarkıcılık mesleğinin varlığını çıkarabilmekteyiz.

Eserde davul (tabl) ve nakkare gibi iki enstrümanın Selçukluların Gazne ordusuna saldırısı sırasında çaldığı ve ordunun hep birlikte hücum ettiğinden söz edilmektedir. (C I: 10).

Selçuknâme’de resim sanatından sadece Bizans imparatorlarının savaş öncesi geleneklerinden bahsedilen bölümde ve Hıristiyanlardan bahsedilen bölümde söz edilmiştir:

Onun içinde, İsa, Meryem ve Havariyyun’un resimleri altından ve gümüşden mihraba konmuşdu. Bizans imparatorları İsa’nın resminin karşısına gelip, yüz sürerler ve el kavuşturup, karşısında dururlardı. İnançları gereğince yalvarıp, o resimden yardım isterlerdi. (Selçuknâme C I: 93).

Yine o hisarda çok kiliseler vardı. İsa Peygamber ve Meryem’in altından resimleri ve Havariyyun’un gümüşden şekillerini

tasvir edip, her bir kiliseye koymuşlardı. İsa Aleyhisselam'ın üzerine nazil olan sofranın gümüşden resmini yaparak, her bir kilisede bunları zikr olunan şekil üzerine bulunduruyorlardı. (C I: 79).

Eserde ayrıca mimari açısından da ağaç kalelerden (C I: 68), taş kalelerden (C I: 73) de söz edilmektedir.

5. 14. Aydınlanma: Selçuknâme'de Selçukluların aydınlanma ihtiyaçlarını nasıl karşıladıklarına dair sadece bir kayıt tespit edilebilmiştir:

Padişah (Sultan Tuğrul) bunun hizmetini beğenip, "çok iyi hizmetkâr" deyip, meş'aledarlara reis tayin etti. Tesadüfen bir gece seferde gider iken, yağ bitti. Padişah karanlıkta kaldı, asla yakacak bir nesne bulmak imkânı olmadı. Sonra Amîd Muhammed, Matbah Emîni'nden elli dinarlık badem yağı satın alıp, meşaleleri tamamen yaktı. Padişah şaşakalıp, "acaba yağı nereden buldu, ne tedarik kıldı?" derken, yağın kokusundan badem yağı olduğunu bildi, bu hususu Amid'e sordu. O da Matbah Emîni'nden badem yağı aldığını söyledi. Padişah görüşünü beğenip, güzel buldu. (C I: 57-58).

Burada Selçukluların özellikle seferlerde meşale kullandıklarını ve meşaleyi yakmak için çeşitli yağlardan yararlandıklarını ve bu yağların da değerli olduğunu çıkarabilmekteyiz.

5. 15. Temizlik: Selçuknâme'de temizlikle ilgili sadece bir kayda rastlanılmıştır: Alp Arslan beraberindeki askerlerle Tiflis'i fethettiklerinde, "*Orada Süleyman Peygamber'in yaptırdığı bir hamam gördüler. Tarih yazarları dediler ki; yeryüzünde o hamamdan önce hamam yapılmamıştı, diğer hamamlar hep ondan sonra inşa edilmişti.*" (C I: 78). Bu eserde temizlikle ilgili bahislerin az olması Selçuklular dönemindeki temizlik anlayışı ile ilgili yorum yapmamız için yeterli değildir; çünkü Türk İslam medeniyetinin Selçuklu döneminde mükemmel hamamlara kavuştuğunu bilmekteyiz.

6. Sonuç

İnsan, yaşadığı her coğrafi şartlara uyum sağlayabilmesi sayesinde tarihin her döneminde dünyada çok farklı kuşaklarda yaşayabilen bir canlıdır. İnsanın bu özelliği, kültürlerin coğrafyaya dayalı olarak şekillenmesini sağlamıştır. *Göçerevliklik* ve *yerleşiklik* de tamamen coğrafyanın belirlediği bir hayat tarzının sonucu olarak ortaya çıkmış ve bu yaşam tarzı da toplulukların dünyaya bakışını derinden etkilemiş iki sosyolojik kavramdır. Bu durum gerek göçebe gerekse yerleşik olarak yaşamış Türk haklarının yerleşme mekânını, yaşayış biçimini, ev eşyalarını, ihtiyaçların karşılanma biçimini, inanç dünyasını, sanatını vb. tüm hayatını etkilemiştir.

Orta Asya bozkırlarında yüzlerce yıl göçerevli bir yaşam sürmesine rağmen Türkler tarih sahnesine çıktıkları Uygurların daha güneydeki Tarım Kuşağına göçmeleri nedeniyle yerleşikliğe geçmişler ve daha sonraki yüzyıllarda gerçekleşen göçler nedeniyle dünyanın farklı bölgelerinde hem yerleşik hem de göçerevli olarak yaşamışlardır. Türklerin, yerleşikliğe geçtikten sonra da kadim yaşayış biçimleri olan göçerevliliği hayatlarına çeşitli özellikleriyle kattıkları, bu şekilde birçok kültürel unsuru yaşatmaya devam ettikleri görülmektedir.

Türklerin yerleşik bir medeniyete geçtikten sonra göçerevliliğe dair hangi kültürel öğeleri yaşatmaya devam ettiklerinin anlaşılabilmesi için yapılan bu çalışmada; Selçukluların soyu, tarihi, savaşları vb. konuların yanı sıra Oğuzların gündelik hayatı hakkında içerdiği bilgiler ve kültür unsurları açısından da sadece Türk tarihi, Türk dili, Türk edebiyatı için değil Türk kültürü için de çok önemli bir kaynak olan Ahmed b. Mahmud'un Selçukname'si kültür unsurları açısından incelenmiştir. Buna göre Selçuknâme'den anlaşıldığı kadarıyla çalışmadan şu sonuçlar elde edilmiştir:

1. Selçuklu döneminde yaşayan Oğuzların ekonomik hayatında çeşitli vergilerin varlığı ve keyfi vergi uygulamaları, köle ticareti, savaş harcamaları, ticarete para kullanılması ve mesleklaşmanın başlamış olması, zanaatın gelişmiş olması açısından yerleşikliğin Oğuzlarda yerleşmeye başladığı görülmektedir. Ancak hayvancılığın o dönemde de yaygın olarak yapılması, ganimet gelirleri ve yağmanın bir "savaş tazminatı" gibi uygulanmış olması göçerevliliğin ekonomik hayattaki izleri olarak değerlendirilmektedir.

2. Devlet teşkilatlanmasındaki ülkenin hükümdarın malı, halkın da ona hizmet eden kullar konumunda olması, devlet işlerini maaşlı devlet memurlarının yürütmesi ve İslamiyet'in kabulü sonrasında halifelik kurumunun varlığı yerleşikliğin alâmetleri olarak görülmektedir. Buna rağmen, özel olarak hükümdar eşinin genel olarak ise kadının yönetimdeki etkisi ve boylar halinde yaşam göçerevliliğin izleri olarak görülmektedir.

3. Orduda kullanılan silahlar ve savaş taktikleri hem yerleşikliğin hem de göçerevliliğin ortak özelliklerindedir. Ancak paralı askerliğin varlığı sadece yerleşik ordunun bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Selçuklu döneminde görülen yöneticilerin keyfine göre uygulatabilen hukuk kuralları, hukuk ile ilgili yerleşikliğe mahsus en dikkat çeken bölümlerdir.

5. Eserde bir yerde dile getirilen "başlık parası"nın varlığı göçerevli kültürde var olan bir geleneğin devam ettiğini göstermektedir.

6. Karahanlılar döneminden itibaren Türklerin İslamiyet'e geçişi hızla ve kitleler halinde devam etmiştir. Oğuzlar arasında da İslamiyet'in yayılması ve Anadolu'daki ilk Müslüman Türk devleti olan Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla Türk-İslam medeniyetinin inşası Anadolu'da başlamıştır. Dolayısıyla Selçuknâme'de de İslamiyet'in izleri hemen her bölümde karşımıza çıkmaktadır. Ancak ölen insanın arkasından atının kuyruğunun kesilmesi gibi eski inançlara dair küçük kayıtlar da bulunmaktadır.

7. Oğuzların Anadolu'ya yerleştikten sonra da bozkır coğrafyasında temel barınak olarak kullandıkları *çadır* ve *otağı* özellikle seferlerde kullanmaya devam ettikleri görülmektedir. Ancak yerleşik medeniyette, çadır ve otağ şekilleriyle, artık çok gelişmiş mimari yapılarda ve *ordu-balık* yapısındaki şehirlerde, külliyelerde, kısacası tüm Selçuklu mimarisinde karşımıza çıkmaktadır.

8. Selçuknâme'de birçok yerde kaydedilen *hilat giydirme* geleneği hem yerleşikliğin hem de göçerevliliğin bir giyim özelliği olarak görünmektedir.

9. Göçerevlilik, temel geçim kaynağının hayvancılık olduğu bir yaşam tarzıdır. Yerleşiklikte ise temel geçim kaynağı tarımdır. Tarım coğrafi şartlardan, iklimden, toprak durumundan ve sulama imkânlarından etkilenen bir faaliyettir. Bu şartların yetersiz olduğu dönemlerde kıtlık görülebilmektedir. Dolayısıyla Selçuknâme'de kıtlıktan söz edilmesi, Oğuzların temel geçim kaynağının artık tarım olduğunu göstermektedir. Ayrıca, eserde Oğuzlar tarafından çok yaygın yapılan bir faaliyet olarak avcılıktan ve av sonraları vurulan hayvanların etleriyle ziyafetler verilmesinden söz edilmesi yerleşik Selçukluların da ava çok meraklı olduklarını göstermektedir. Ancak avcılığın yerleşiklerde olduğu gibi göçerevlilerde bir eğlence aracı olmadığı da belirtilmelidir. Avcılık, göçerevli toplumlarda sadece bir eğlence ve beslenme aracı değil, aynı zamanda bir savaş hazırlığıdır.

10. Selçuknâme'de Selçuklular döneminde kullanılan ulaşım araçları olan ve özellikle seferlerde kullanılan at, katır ve deveden sıkça söz edilmektedir. Eserde sözü edilen taht-ı revan, özellikle savaş öncesi hazırlıklar sırasında kullanılan araba ve bazı savaşlarda önemli bir güç olarak kullanıldığı belirtilen fil, elbette yerleşiklere mahsus ulaşım araçlarıdır.

11. Selçuknâme'de haberleşme aracı olarak söz edilen mektup; dinlenme, eğlenme ve spor alışkanlıklarından avcılık, pehlivanlık, şarkıcılık ve maskaralık; güzel sanatlardan şiir ve şarkı, mimari açıdan değer taşıyan ağaç kaleler; enstrüman olarak da davul (tabl) ile nakkare;

aydınlanma aracı olarak kullanılan meşale genel olarak hem göçerevli hem de yerleşik yaşamda ortak olarak kullanılan unsurlardır.

12. Türk-İslam medeniyetinin en önemli mimari yapılarından biri de Selçuklular dönemi Anadolu'sunda karşımıza çıkan hamamlardır. Roma ve Bizans'tan günümüze kadar kesintisiz bir şekilde Anadolu'da takip edebildiğimiz hamam kültürü tipik bir yerleşiklik özelliğidir.

Sonuç olarak, 6-10. yüzyıllar arasında Moğolistan bölgesinde Köktürk ve Uygur Devletlerine bağlı olarak yaşayan bir Türk boyu olarak tarih sahnesine çıkan, 10. yüzyıldan itibaren hızla ve kitleler halinde Müslümanlaşan, kurdukları devletlerle Türk dünyasının en etkin, güçlü ve kalabalık boyu olan Oğuzlar, "... *tabii duvarların dünyasından, ara sokaklarında zaman içinde kaybolup gidecekleri suni duvarların dünyasına*" (Polat 2004: 27) yaptıkları son göçle, Anadolu'ya yerleşmişler ve burada kurdukları ilk siyasî teşkilat olan Selçuklu Devleti ile Türk-İslam medeniyetini inşa etmeye başlamışlardır. Böylece, bozkır coğrafyasının göçerevli Oğuzları, yerleşik bir Türk devleti olan Selçuklu Devleti'nde hem yönetici olarak yerleşikliği kurumsallaştırmaya çabalarken diğer taraftan da bu yöneticilerin en çok mücadele ettikleri âsi Türkmen/Yörük boyları olarak varlıklarını sürdürmeye çalışmışlardır. Bu süreçte bir taraftan yerleşik bir medeniyetin kurulma mücadelesi diğer taraftan da ataları göçerevli olan Türkmenlerin göçerevli olarak hayatta kalma mücadelesi görülür. Zaman ve şartlar göçerevli Türkmen/Yörüklerin aleyhine işlemiş olsa da Türklerin kadim dünya görüşü olan göçerevlik, yerleşikliğin birçok unsurunda karşımıza çıkmaktadır.

Oğuzların, Selçuklu (Anadolu Selçuklu) ve Osmanlı'nın kuruluş dönemine kadar olan süreçteki yaşayış biçimi hakkında çok önemli bilgileri içeren Selçuknâme adlı eserin incelenmesiyle yerleşik Türk-İslam medeniyetinin mimarı olan Oğuzların göçerevliliğe mahsus kültür unsurlarını da yaşatmaya devam ettikleri görülmüştür.

KAYNAKÇA

- AĞASIOĞLU CELİLOV, Feridun (2014), *Doqquz Bitik- Azərbaycan Türklərinin İslamaqədər Tarixi* (II. Bitik), Ağrıdağ Nəşriyatı, Bakı.
- AHMED BİN MAHMUD (1977), *Selçuknâme- I-II*. (Hz. Erdoğan Merçil), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- AKAR, Ali (2002), "Anadolu Beylikleri Döneminde Türk Dili", *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Dergisi Yayınları, Editörler: Hasan Celâl Güzel-Prof. Dr. Kemal Çiçek-Prof. Dr. Salim Koca, Cilt VII, 607-615, Ankara.

- _____ (2013), "Tarihin Aynasında Türk Dili", *Yeni Türkiye Dergisi*, Y 9, S 55, s. 167-179.
- _____ (2016), "Dede Korkut Hikâyelerinde Dil-Düşünce İlişkileri", *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildirileri*, 19-23 Ekim 2015, İzmir, s. 81-93.
- AKSAN, Doğan (1995), *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- _____ (2008), *Türkçeye Yanşıyan Türk Kültürü* (Temel Kavramlar), Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- BEŞİRLİ, Hayati; ERDAL, İbrahim (Edt.) (2007), *Anadolu'da Yörükler (Tarihi ve Sosyolojik İncelemeler)*, Phoenix Yayınları, Ankara.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat (1972), *Hun Sanatı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ERCİLASUN, Ahmet B. (1996), "Batı Türkçesinin Doğuşu", *Uluslar Arası Türk Dili Kongresi (26 Eylül-3 Ekim 1988)*, Ankara.
- ERÖZ, Mehmet (1991), *Yörükler*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., İstanbul.
- ESİN, Emel (1993), "Muyanlık Uygur "Buyan yapısından (Vihara) Hakanlı Muyanlığına (Ribat) ve Selçuklu Han ve Medreselerine Gelişme", *Malazgirt Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 75-102.
- GENÇ, Reşat, 1997, "Satuk Buğra Han ve Türklerin İslamiyet'i Kabulü", *Yeni Türkiye Dergisi (Türk Dünyası Özel Sayısı I)*, S. 15 (Mayıs-Haziran), Ankara, s. 160-165.
- GORDLEVSKİ, Vladimir. (1988), *Anadolu Selçuklu Devleti* (Çev. Azer Yaran), Onur Yayınları, Ankara.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1991), *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOCAOĞLU, Durmuş (2007), "Dil Üzerine Notlar: İnsan'ın ve Dil'in Sıfır Noktası; İnsan, Dil ve Cemiyet ve bir Tipoloji Olarak Aveyron'lu Victor", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 13, s. 5-36.
- KAFESOĞLU, İbrahim (1998), *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- KARAAĞAÇ, Günay (2002), "Türkçe Çoban Dili mi Çiftçi Dili mi?", *Dil, Tarih ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara, 149-192.
- KARATAŞ, Mustafa (2016), "Prof. Dr. Feridun Ağasioğlu Celilov ile Türklük Bilimi Çalışmaları Üzerine Bir Sohbet", *Tüş ve Düşünce*, Kültür Bilimleri Akademisi Yayınları, S. 6 (Haziran), s. 16-22.
- KİTAPÇI, Zekeriya (2002), "Türklerin Müslüman Oluşu", *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, C. 4, s. 264. 263-270, Ankara.

- LINDNER, R. P. (1982), "What was a Nomadic Tribe?", *Comparative Studies in Society and History*, 24, s. 689-90.
- _____ (2000), *Ortaçağ Anadolu'sunda Göçebeler ve Osmanlılar*. (Çev. M. Günay). İmge Yayınları, Ankara.
- MERÇİL, Erdoğan (2009), "Selçuknâme", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, s. 397-398, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş (IX C.)*, Kültür Bakanlığı Yay: 638), Ankara.
- ÖZÇAMCA, Salih (2007), "Türklerin Göçebeliği Hakkında Birkaç Not", *Türkiyat Araştırmaları*, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, S. 7 (Güz), s. 177-182.
- POLAT, M. Said (2004), *Selçuklu Göçerlerinin Dünyası: Karacuk'tan Aziz George Kolu'na*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- ROUX, Jean Paul (2006), *Orta Asya Tarih ve Uygarlık*, Kabcacı Yay., İstanbul.
- SAKİN, Orhan (2010), 16. yy. *Osmanlı Arşiv Kayıtlarına Göre Anadolu'da Türkmenler ve Yörükler (Boylar-Kabileler-Cemaatler)*, Ekim Yayınları, İstanbul.
- SİNOR, Denis, (2002), *Erken İç Asya Tarihi* (Der. Denis Sinor, Çev. Rusen Sezer), İletişim Yayınları, İstanbul, s. 11-32.
- ŞENEL, Alaeddin (2009), *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- TAAFFE, Robert (2002), *Coğrafi Ortam, Erken İç Asya Tarihi*, (Der. Denis Sinor, Çev. Mete Tunçay), İletişim Yayınları, İstanbul, s. 33-59.
- TAN, Mehmet (2013), *Göçebelikten Kent Hayatına Geçiş: Siirt Dudêran Aşireti Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Diyarbakır.
- TURAN, Osman (2002), "Türkler ve İslamiyet", *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, C. 4, s. 290-304, Ankara.
- _____ (2014), *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- UĞURLU, Mustafa (2011), "Oğuzca ve 'Anadolu Merkezli Oğuz Türkçesi'", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 6/1, Winter 2011, s. 123-156.
- USER ŞİRİN, Hatice (2009), *Köktürk Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları (Söz Varlığı İncelemesi)*, Kömen Yayınları, Konya.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1969), *Sosyoloji Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi Yayınları, İstanbul.

YERELİ, Ahmet Burçin (2010), “Yağma Kültürüyle Üretim Kültürü Arasında Türklerin Devlet İdeali”, Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl Konulu 3. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, s. 941-949.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57bd8e81144da2.47098386 (Erişim Tarihi: 24.08.2016).

UYGUR TÜRK TOPLUMUNDA DEĞİŞMENİN SONUCU OLARAK AYDINLARDA BÖLÜNMÜŞLÜK VE KÜLTÜREL KOPUKLUK

Prof. Dr. Abdürreşit Celil Karluk*

ÖZ: Uygur Özerk Bölgesinin kurulmasıyla Doğu Türkistan Bölgesi politik ve coğrafi olarak tamamen Çin'e bağlanmış olmasına karşın, bölgenin sosyo-kültürel anlamda Çin'e tabi olması ancak ÇKP'nin Uygur Türk toplumunda radikal ve zoraki değiştirme uygulamalarını ısrarla sürdürmesi sonucunda 2000'li yıllardan sonra gerçekleşmeye başlamıştır. Özellikle dil, eğitim ve kültür alanındaki hızlı değiştirmelerin Şinciang¹Uygur Özerk Bölgesi (ŞUÖB)'nin kuruluşundan itibaren (1955--) başladığı ve günümüzde hızla devam ettirildiği bilinmektedir. Yarım asrı geçen değişme veya değiştirme süreci sosyolojik açıdan zorunlu sosyo-kültürel değişme kategorisindedir. İşbu değiştirmeye bağlı olarak ortaya çıkan değişme realitesi, günümüz Uygur Türk toplumunda geri dönüşü imkânsız kültürel kopuşları ortaya çıkarmaktadır. Makalede, 2003-2013 yılları arasında gözlem ve sahadan elde edilen nitel veriler temelinde günümüz Uygur Türk toplumunun aydın tabakasını incelemiştir. Özellikle kültürel kopukluk olgusunu yaşatmakta olan Çin dilli Uygurlar grubu üzerinde ayrıntılı betimlemelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Uygur Türk toplumu, kültürel kopukluk, değişme, Çin dilli Uygurlar.

* Yıldırım Beyazıt Üni. İnsan ve Toplum Bilimleri Fak. Sosyoloji Böl.

ackarluk@ybu.edu.tr *Gönderim Tarihi: 23.06.2017 Kabul Tarihi: 25.10.2017*

1 Çincesi Xinjiang/新疆: genel olarak “新=yeni 疆=hudut” anlamını taşıyor ise de, Çincenin yazı özelliklerinden hareket edenler işbu yer adının gayri resmî olarak “*silah gücü ile ele geçirilen yeni toprak*” anlamını sakladığını dile getirirler. Bu yer adı 1884'te Çinlilerce resmi olarak kullanılmaya başlandıysa da bölgenin yerli ahali olan Türkler tarafından yaygın ve zorunlu olarak kullanılmaya başlanması ancak ÇKP dönemi (1955) sonrasında mümkün olmuştur. Çinceye vakıf olmayan bir Türk genellikle bozuk (örn.: Şıncang) telaffuz ederler. Çin Halk Cumhuriyeti'nin Türkiye Cumhuriyetindeki başarılı diplomatik ve psikolojik girişimleri sonucunda, daha önceleri genellikle “Doğu Türkistan” olarak adlandırılan işbu bölge adı için artık “SINCAN” söyleminin yaygınlaştırıldığı bilinmektedir. Daha geniş açıklamalar için bakınız: Erkin Türkler, Sincan: Çin'in başarılı algı operasyonu, Türk Yurdu, Sayı 331, Mart 2015, S. 27-28.

Cultural Fragmentation and Disorientation Among The Uyghur Intellectual Community as a Result of the Transformation in the Uyghur Turk Society

ABSTRACT: Eastern Turkestan became a part of the China both politically and geographically when Chinese Communist Party (CCP) culminated the power struggle with Guomindang (Nationalistic Party) successfully in 1949. However, it took decades getting the Uyghurs under the complete socio-cultural influence of China due to the insistent and deliberate ethnic pressure policies of the CCP and it was after the 2000s. Especially the governmental pressures on language, education and culture of the Uyghurs was started with the foundation of Xinjiang Uyghur autonomous region in 1955 and been increasingly growing nowadays. These fifty years long sociocultural assimilation policies of CCP can be defined under the category of “compulsory socio-cultural change” from the perspective of the science of sociology. The reality of forceful change will trigger the irreversible cultural erosion in Uyghur Turk Society. This article, based on the research methodology of participant observation and qualitative data obtained from the interviews, investigated the intellectuals in Uyghur Turk Society between the years of 2003-2013. To understand the cultural disorientation phenomenon better, more detailed study has been especially made on the sample of Chinese spoken Uyghurs.

Key words: Uyghur – Turkish Society, Cultural Disconnection, Changing, Chinese spoken Uyghurs.

Giriş

Türk medeniyeti ve kültürünün teşekkülü ile gelişimi sürecinde müstesna yeri olan Uygur Türk toplumu 18. yüzyılın başlarından itibaren, yaşadığı iç savaşlar ve dış savaşlar sonucunda çöküş sürecini yaşamıştır. Bu süreç, parçası olduğu Türk-İslam dünyasında ortaya çıkan sosyal, ekonomik, politik ve kültürel gerileme ile bağlantılıydı. Umumi Türk toplumlarında beliren bu gerileme veya çöküşün ana sebepleri elbette kendi sosyal ve kültürel yapılarında ortaya çıkan sorunlar ile ilişkilidir. Ayrıca, bu çöküş süreci Avrupalıların yeni deniz yollarını keşfetmesi, ticaret bağlantı yollarının değişmesi; Türk-İslam medeniyetine alternatif olarak Batı’da ortaya çıkan Batı medeniyetinin yeni bir dünya düzeni inşa etme sürecine girişmesi, bu süreçte ortaya çıkan ve hızla yayılan sömürgecilik sistemleri ile de ilişkilidir. Türk yurtları 18. yüzyılın sonlarından itibaren Kuzeyden ve Batıdan Çarlık Rusya’sı, Doğudan ise Mançu-Qing imparatorluğunun sömürgeleştirici politikalarına maruz kalmıştır.

Osmanlı hilafetine bağlı Kaşgar devletinin² Mançu-Çin orduları tarafından ortadan kaldırılmasıyla (1878), Türkistan'ın doğusu 1884 yılında Xinjiang adıyla Çin'in yeni bir eyaletine dönüştürülmüştür (Jia, 2011: 1, 15). Çinli idareciler tarafından bölge Türkleri, ŞUÖB kuruluncaya kadar (1955) eğitim, kültür, din ve sosyal alanlarda bölgeyi idare eden Çinlilerden bağımsız kalmayı başarmıştır. Bunun temel nedenlerini aşağıdaki şekilde açıklamak mümkündür:

1. Günümüzde Uygur olarak adlandırılan Türkler, batısında bulunan soydaş ve dindaşları ile sosyal, kültürel ilişkilerini (en zor şartlarda olsa da) devam ettirmeye önem vermiştir; ÇKP iktidarına (1949--) kadar ister Yarkent Se'idiye Sultanlığı (1514-1680) döneminde olsun, ister daha sonraki dönemlerde [*örneğin, Yakup Beg (182?-1877) hâkimiyetine (1864-1878) son veren (1878) Mançu-Qing sülâlesi (1616-1911) dönemi veya Milliyetçi Çin yönetimi döneminde (1912-1949)*] olsun, batısındaki soydaşları ve dindaşları ile olan sosyo-kültürel ilişkilerini farklı düzeylerde devam ettirmiştir.
2. Bölge ÇKP iktidarına kadar (1949) genellikle Çin kökenli askerî valiler veya sivil bürokratlarca sömürü sistemi ile idare edilmiş (Zhang, 1987: 2), Uygur Türk toplumu, tebaası olduğu ülkenin - Çin'in- egemen çoğunluğu olan *Hanzu*³ toplumuyla sosyal ve kültürel anlamda etkileşimde bulunmamıştır.
3. Bölgede hâkim millet olarak beliren Çinliler veya Mançuların yerel halk nezdinde istilacı olarak bilinmesi ve sürekli direnişle karşılaşması kalıcı iskân politikalarının uygulanamaması durumunu ortaya çıkartmıştır.
4. 1955 öncesine kadar bölgede yaşayan Çinliler genellikle idareci/memur, asker ve tüccar sınıfından oluşuyordu. Çin resmi makamlarının verdiği istatistiki verilere göre, 1950 öncesi Çinlilerin

² Konu ile ilgili geniş bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Boulger, D. C., **The Life of Yakoob Beg** (Athalik Ghazi, and Badaulet; Ameer of Kashgar), Wm. H. Allen & Co., London 1878; Âtîf, Mehmed, **Kaşgar Tarihi** (Bâis-i Hayret Ahvâl-i Garibesî), haz. İsmail, Vehbi, Cahit, Eysi Yayınları, Kırıkkale 1999; Brophy, D. (2016). **Uyghur Nation**. Harvard University Press. Sayrami, Molla Musa, **Tarihi Hamidi**, haz. Enver Baytur, Pekin Milletler Neşriyatı, Pekin 1986; Hayit, Baymirza, **Türkistan Rusya ile Çin Arasında**, çev. Abdülkadir Sadak, Otağ Yayınları, Ankara 1975.

³ Çin'deki çoğunluk olan Çin milleti kendilerini Hanzu/汉族 veya Hanren/汉人 olarak adlandırırlar. Çin'deki milliyetlerin genel durumları ve etno-demografik özellikleri için bakınız: Abdureşit Jelil Qarluq, "Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki Milliyetlerin Dağılımı ve Etno-Demografik Özellikleri", **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 2009 Güz (11), s. 63-90.

toplam nüfustaki oranı %5 dolayında idi (Barnett, 1961; Fre-
eberne, 1966).⁴

5. Bölgede ikamet eden Mançu-Çinli nüfus Müslüman Türk ahaliden ayrı olarak surlarla çevrilmiş olan askeri garnizonlarda-*Yengi Şehir*⁵lerde- yaşıyor olması ve etnik ayrımcılık temelinde politika güdüyor olması (Jia, 2011: 7) onların işgal gücü olarak kalması durumunu pekiştirmiştir.
6. Bölgeye gönderilen idarecilerin temel kaygısı bölgenin kalkındırılması veya Çin'in diğer bölgeleriyle bütünleştirilmesinden ziyade, sadece kendi menfaatlerini ve mensubu olduğu çıkar grubunun menfaatlerini korumak, kollamak tarzında olmuştur.
7. Coğrafi olarak bölgenin Han Çinli bölgesinden uzakta olması, Çin anakarası ile Türk bölgesi arasında geçilmesi zor çöller veya insansız bölgelerin bulunması⁶ muhtemel Çinli-Türk etkileşimine de engel olmuştur.
8. Uygur aydınları ve kanaat önderleri, zenginler kendi toplumunun kalkınmasının reçetelerini siyasî haritada bağlı bulunduğu ülkenin

⁴ 1949 yılına gelindiğinde bölgede yaşayan Han Çinlisinin toplam nüfusu askerler dâhil ancak %5 civarındayken, buna karşın Uygurların %75, Kazakların %10, Moğolların %6, geri kalan Kırgız, Tatar, Özbek, Döngen ve Şibelerin %4 civarında olduğu biliniyordu.

⁵ Mançu-Çin birlikleri bölgeyi ele geçirdikten sonra kendi garnizon, karargâh ve idari birimlerini Türk şehirleri içinde değil, yakınlarındaki stratejik yerlere inşa ettikleri, etrafı surlar ile çevrili olan *yeni şehirlere* kurmuştur. Bu durum halk arasında "Kona Şehir" ve "Yengi Şehir" ayrımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kona/Eski şehirler, bölgede var olan yüzlerce veya binlerce yıllık Türk şehirleri olup buralarda genellikle Müslüman Türkler yaşarken, onlar tarafından "*Yengi Şehir*" diye adlandırılan yüksek surlar ile çevrili, Çinli askerlerce korunan uydu şehirlerde ise, genellikle sonradan gelip yerleşen veya bölgeyi idare eden Çinliler başta olmak üzere gayri Müslimler ve Müslüman Çinliler yaşıyordu. İdareci Çinliler ise, Müslüman Türklerin yaşadığı kentlere "Huicheng/回城" yani "Müslüman şehri" diye adlandırıyor ve kayıtlara öyle geçiriyorlardı. Kendilerinin yaşadıkları yeni kentlere ise "Hancheng/汉城" yani "Han Çinli Şehri" adını veriyorlardı. Bu durum XUAR sonrası da değişmemiş fakat artan Çinli nüfusu ile yeni yeni uydu kentleri inşa etmiştir. Bu Çinli nüfusun baskın olduğu şehirler veya bölgelerin kalkınması için diğer Uygur kentlerinden daha fazla ayrıcalıklı politikaları uygulayarak ŞÜÖB'deki kalkınmış, müreffeh kentlere dönüştürmüştür. Bu durum, göçmen Çinlilerin kalıcı iskân edilmesinde çok etkili olmuştur. Detaylı bilgi için bakınız: Jia, J. (2011). *Whose Xinjiang? The Transition in Chinese Intellectuals' Imagination of the "New Dominion" During the Qing-Dynasty*. Harvard-Yenching Institute Working Paper Series, S. 1-16; Alessandra Cappelletti (2016), Socio-economic disparities and development gap in Xinjiang: the cases of Kashgar and Shihezi, Edited by Anna Hayes, Michael Clarke, *Inside Xinjiang Space, Place and Power in China's Muslim Far Northwest*, Routledge.

⁶ Zhang zhizhong (1987), *Ürümçi Söhbettin Xinjiang Tınc Azat Bolğanğa Qädär*, Çinceden Çeviren Razaq Malik, Ürümçi: Şincang Halk Neşiriyatı. S. 48-55.

kültür merkezlerinde (örneğin Pekin, Şanghai, Nanjing) değil, kültürel açıdan mensubu olduğu Türk-İslâm kültür merkezlerinde (örneğin Buhara, Taşkent, Delhi, Kazan, İstanbul) aramıştır.

ÇKP iktidarı (1949) sonrasında, ülkedeki resmî ideoloji-Çin tarzı sosyalizm-bölgenin sadece politik ve coğrafi anlamda değil, sosyal ve kültürel anlamda da Çin'in ayrılmaz bir parçasına dönüştürülmesi için seleflerinden farklı olarak daha ısrarcı politikaları icra etmişlerdir. Bundan dolayı ÇKP Uygur Türk toplumuna yönelik radikal biçimde “dönüştürme projesi”⁷ni tavizsiz biçimde uygulamaya koymuştur. Özellikle din, dil, eğitim ve kültür alanındaki radikal uygulamaların ŞUÖB kuruluşundan itibaren (1955--) gerçekleştirilmeye başlandığı, **Wang Lequan/王乐泉** (1994-2010) döneminden itibaren daha radikal, daha ısrarcı biçimde uygulandığı görülmüştür.

Wang Lequan döneminde özellikle aile, din, ekonomi kurumuna yönelik sert ve zorlayıcı uygulamalar yürürlüğe girmiş olup, bu dönemdeki bazı özel uygulamalarla özerk bölgenin esas halkı olan Uygur Türklerinin her alanda marjinalleştirilmesi ve her anlamda “yoksullaştırılarak” Çinli toplumuna tamamen bağımlı hale getirilmesi amacına uygun politikaları gerçekleştirilmiştir. Din kurumu ile ilgili bu dönemde uygulanmaya başlanan ve halen uygulaması devam eden uygulamalardan bazıları şunlardır:

- Özel din öğrenimi ve eğitiminin tamamen yasaklanması; 18 yaşından küçüklerin, üniversite, yüksekokul öğrencilerin, devlet memurlarının veya maaşlılarının tamamının dini faaliyetlerden men edilmesi. Cuma günleri ve Ramazan ayında camilerin sıkı denetime tabi tutulması. Dini ibadet yapması yasaklananların camiye girişlerinin engellenmesi ve girenlere caydırıcı cezalar verilerek anında icra edilmesi, gündelik hayatta kullanılan İslami sözcüklerin yasaklanması;

- Uygurların iktisadi faaliyetlerinin denetime tabi tutulması, bölgeler arası hareketliliğinin sınırlandırılması, bölge içi veya Çinlilerin yoğun olduğu bölgelerde ikamette sınırlama getirilmesi;

⁷ ÇKP iktidarı, ŞUÖB'de iktidarını pekiştirir pekiştirmez, Uygur Türk toplumunun temel taşlarına ve manevi enerji kaynaklarına yönelik amansız bir mücadeleyi sosyalist jargonlarla başlatmıştır. İşbu mücadele “yerli milliyetçiliğe karşı mücadele”, “ayrılıkçı güçlerle mücadele”, “feodal dini güçlerle mücadele”, “Pantürkizmle mücadele”, “Panislamizmle mücadele” ve 11 Eylül saldırıları sonrasında ise “terörizm ile mücadele” gibi kavramlar ile acımasız bir şekilde yürütülmüştür. Bakınız: MA Dazheng/马大正 (2016). Şincang'da “Radikallığı Yok etme” mücadelesinin araştırılması/ 新疆“去极端化”斗争探究. 新疆师范大学学报 37(5), 1-5. Nicholas Becqueline, “Criminalizing Ethnicity: Political Repression in Xinjiang,” *China Rights Forum* 1 (2004), Gardener Bovingdon, “The Not-So-Silent Majority: Uyghur Resistance to Han Rule in Xinjiang,” *Modern China* 28, no. 1 (January 2002): 39–78.

- Eğitim ve kültür alanında daha önce serbest olan milli tarih, milli kültür çalışmalarının sınırlandırılması veya tamamen durdurulması, Turgun ALMAS benzeri Uygur kökenli tarihçi ve yazarların daha önce resmi olarak yayımlanmış eserlerinin tekrar eleştiriye açılarak toplatılması, bu kitapları bulunduran, okuyanların cezalandırılması;

- Uygur Türk tarihi ve kültürünü Çin tarihi ve kültüründen bağımsız araştırılmasına izin verilmemesi, resmi Çin tarihinin zorunlu olarak okutulması ve yaygınlaştırılması;

- Uygur bölgesindeki başarılı ve çalışkan Uygur kökenli lise öğrencilerinin Çin'in iç bölgelerine göndererek kendi toplumundan tamamen koparılması ve yeni bir sosyal grup---**Neigaosheng**---yaratılması;

- Çin dilli Uygurlara, Minkaohanlere daha fazla olanakların tanınması ve Uygur toplumunda Çin dillilerin çoğalması için özel uygulamalara başvurulması;

- Uygurların Pasaport almalarının neredeyse imkânsız hale getirilmesi, uluslararası etkileşimin tamamen kontrole tabi tutulması...

Bu uygulamaların sonucu olarak, günümüz Uygur toplumunda geri dönüşü imkânsız bazı kültürel kopuşlar, sosyal yarılmalar ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın Sorusu ve Metodolojisi

Araştırmanın Sorusu: Araştırmanın ana sorunsalını Uygur Türk toplumundaki değişme/değiştirme esnasında beliren, kültüründen kopan, sürekli yabancılaşan aydınlar oluşturmaktadır. Bilindiği gibi aydınlar bağlı oldukları toplumların selameti açısından çok önemli işlevlere sahiptir. Çok uluslu ve çok kültürlü toplumlarda egemen konumda bulunmayan toplum veya toplulukların aydınlarında iki önemli işlev göze çarpar. İlki, bağlı olduğu toplumun sosyo-kültürel yapısının korunarak mevcudiyetinin sürdürülmesine çalışmasıdır. İkincisi ise, birinci işlevini yerine getirirken egemen toplum ile iyi ilişkiler kurarak kendi toplumunu egemen toplum karşısında en iyi şekilde temsil etmesi, gerektiğinde savunmasıdır. Yazarın daha önce Uygur aydınları üzerine yürüttüğü bir araştırma projesi⁸ ile başlayan incelemeleri işbu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmamızın ortaya çıkmasına neden olan merkezi sorular şunlardır:

⁸ 2006 yılında Çin Merkezi Milliyetler Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Birimi tarafından desteklenen “ÇKP iktidarı sonrası Pekin’e yerleşen Uygur Aydınlarının Egemen Toplum İle İlişkileri” araştırma projesi. İşbu proje ile ilgili yayın için bakınız: Abdürreşit Jelil Qarluq, DonaldHugh McMillan, (2011), Towards a ‘Harmonious Society’ A Brief Case Study of the post Liberation Settlementin Beijing of Uyghur Intellectuals and Their Relations with the Majority Society, **Asian Ethnicity**, 2011/1, P: 1-31, London.

- Neden Çin Halk Cumhuriyeti'nin azınlık bölgelerinde, Çin anayasası, dini inanç yasası ve özerk bölgeler yasasında (azınlıklar için) vaat edilmiş olan (sosyal, kültürel ve politik) haklara aykırı uygulamalar yaygındır?
- Uygur Türk toplumunda değişimler nasıl ve ne şekilde ortaya çıkmaktadır? Değişimin ana nedenleri nelerdir?
- Eğitim ve kültür politikaları bir toplumu, özellikle aydınları nasıl etkilemekte, şekillendirmektedir?
- Uygur Türk toplumundaki Aydınlar nasıl ve ne şekilde farklı gruplara ayrılmıştır?

Araştırmanın metodolojisi: Araştırma tamamen nitel bir araştırma olup veriler yazarın uzun yıllık saha deneyimi ve birikiminden elde edilmiştir. Makalede bahsi geçen Uygur aydın grupları (Uygur dilli Uygurlar, Minkaohanlar, Neigaoshenglar ve Çin dilli Uygurlar) üzerindeki gözlem ve mülakat verileri yazarın Çin'den ayrıldığı Temmuz 2013 tarihine kadar devam etmiştir. Fakat yurt dışında çeşitli ülkelerde yaşayan Uygur Türkü aydınlar üzerindeki gözlem ve çeşitli düzeylerdeki görüşmeleri devam etmektedir. Bu çeşitli mekân ve ortamlarda yapılan mülakatlar, katılımlı gözlemler makalenin en önemli verilerini oluşturmuştur. Ayrıca, Çince, İngilizce ve Türkçe (Uygur Türkçesi dahil) alan ve konu ile ilgili yapılmış bilimsel çalışmalar taranmış ve gerektiğinde istifade edilmiştir.

Uygur Türk Toplumu

19. yüzyılın ortalarından itibaren gelişen Batı sömürgeciliği, Batı dışı toplumların Batılılaşma veya modernleşme sürecine katılma zorunluluğunu ortaya çıkartmıştır. Adı geçen süreçte sömürge veya yarı sömürge konumunda olan Batı dışı toplumların çoğu, mevcut durumdan kurtulmak için farklı yol ve yöntemlere başvurduğu bilinmektedir. Rus ve Çin sömürgesine maruz kalan çeşitli Türk toplulukları, bünyelerini güçlendirmek, Rus ve Çin asimilasyonuna direnmek, çağdaş millet olabilmek için bahsi geçen modernleşme sürecine dâhil olmuşlardır. İstanbul-Kırım-Kazan üçgeninde gelişerek tüm Türk yurtlarını etkisine almış olan Türk Aydınlanma hareketi -Ceditçilik hareketi- Uygur Türk toplumunun çağdaşlaşma sürecinde de çok önemli izler bırakmıştır⁹.

⁹ Geniş bilgi için bakınız; Abdürreşit Jelil Qarluq'un şu yayınlarına bakılabilir: Ceditçilik Hareketi-Türk İslam Kültürünün Yenileşme Girişimi, *Milliyetler Araştırması Külliyyatı/民族研究文集* Minzu Yanjiu Wenji Milliyetler Üniversitesi Yayınevi, 2007, 275-288, Pekin, (Çince); Musabayuf Ailesinin Şincang Yenileşmesi Sürecine Katkıları Üzerine İnceleme, *Milliyetler Araştırması Külliyyatı/民族研究文集* Minzu Yanjiu Wenji, Mer-

Uygur yenileşme sürecinin ŞUÖB kuruluncaya (Ekim 1955) kadar olan aşaması incelendiğinde, etkileşme ve yenileşmenin ilham merkezleri olarak İstanbul, Kazan, Taşkent karşımıza çıkacaktır. Çünkü, Uygur Türk bölgesi “Xinjiang-Şinciang” adıyla eyalete dönüşmesinden (1884) ŞUÖB kuruluncaya kadar olan süreçte, bölgeye gönderilen yöneticilerin esas kaygılarının bölge halkının eğitimi başta olmak üzere sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel açıdan kalkındırılması yönünde olmadığı aksine yerliler lehine olan her müspet gelişmelerden şüphe duyarak engellediği bilinmektedir (Qarluq, 2009: 292). Dolayısıyla, Uygur aydınları özellikle eğitim sistemini kendi imkânları dâhilinde modernleştirmeye/dönüştürmeye, geliştirmeye uğraşması, tamamen özveriye dayalı şekilde çalışmalarına rağmen, resmi yönetim sürekli şüpheli ve düşmanca tutum takınmış, mümkün olduğunca ilgili bağlantıları kopararak izole etmeye çalışmıştır¹⁰. Bununla birlikte, Kaşgar, İli, Turfan gibi bölgelerin Çin’in Pekin, Şanghay, Kanton gibi siyaset, ticaret ve kültür merkezleri arasındaki mesafe, bölgenin batısında bulunan Buhara, Taşkent, Dehli, Kazan ve İstanbul arasındaki mesafeye nazaran daha uzak oluşu, ulaşımın çetin ve meşakkatli olması; Çinliler ile Türkler arasında dil, din ve kültür bağlamında ortaklığın hiç bulunmaması gibi somut nedenler, Türklerin Çinlilerden sosyal ve kültürel olarak bağımsız kalmasına imkân vermiştir.

Malum olduğu üzere, 20. yüzyılın başlarından itibaren eski sömürge sistemleri çökmeye, parçalanmaya yüz tutmuş, aynı zamanda Avrupa menşeli ulus-devlet modeli yaygınlaşmaya başlamıştır. Diğer taraftan, modeli yeni, fakat mahiyeti eskisinden pek farklı olmayan, dışlayıcı ve eritici karakteri olan ideolojilerin rehberliğinde yeni imparatorluklar da teşkil etmeye başladığı bu yeni dönem de -Sosyalist Blok dönemi- başlamış bulunuyordu. Rus sosyalist imparatorluğunun teşkili ve onun özgün *Milliyetler Politikası*, kendinden olmayan millet, topluluklara “*böl, idare et*” stratejisini uygulatmış, geniş Türkistan ve Kafkas coğrafyasına yayılmış Türk kitlelerini mahallî kimlikler veya yöresel adlar altında yeniden *Millet* olma yoluna sevk etmiştir.

kezi Milliyetler Üniversitesi Yayınevi, 2007, 260-275, Pekin, (Çince); Uygur Yenileşme Sürecindeki İstanbul Ekolü ve Onun Bazı Temsilcileri Üzerine, *Türk Kültürü* Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi, yıl 47 yeni seri cilt II, sayı 2, 2009/2, 290-328, Ankara; Uygur Yenileşme sürecinde İstanbul Ekolünün Etkisi üzerine, *Türk Kültürü*, 2010/2, 72-112, Ankara;

¹⁰ Waite, Edmund, (2007). “The Emergence of Muslim Reformism in Contemporary Xinjiang: Implications for the Uyghurs’ Positioning Between a Central Asian and Chinese Context”, *Situating The Uyghurs Between China And Central Asia*, Ed.: Ildikó Bellér-Hann, M. Cristina Cesáro, Rachel Harris, Joanne Smith Finley, Angland: Ashgate Publishing Company, pp. 167.

Bu bağlamda, asırlardan beri kendi millî kimliğini Türk olarak algılayıp (en azından aydın, ulema tabakası), o şekilde “öteki” ile kendilerini ayırt eden bu milletin aydınları ve ulemaları gitgide saf dışı edilirken, yürürlükteki ideolojiye uygun veya buna yatkın yeni tip aydınlar sınıfı da hızla yetiştirilmeye başlanmıştı. Bu süreçte, Rusların doğrudan sömürgeci konumunda olmayan, sonradan onların genel politik etkisi ve yönlendirmesiyle de kendileri için reva görülen “Uygur” etnonimini millet adı olarak özümseyecek olan (Çin’in politik sınırları içinde kalan) Şark-i Türkistan Türklüğünün aydın tabakası, milletleşme sürecinde yavaş yavaş genelde iki gruba ayrılmaya başlamıştır. Bunların ilki, millî geleneğe uygun şekilde kendilerinin de kabul ettiği geleneksel Türk-İslâm çizgisinde devam eden, daha çok Türk kimliğinin muhafazasından yana olan aydın-ulemalar grubu; İkincisi ise, SSCB sınırları içinde okumuş, ikamet etmiş ve Rus etkisinde kalmış olan daha çok Uygur adı ve kimliği ile milletleşmeye yatkın aydınlar grubudur (Qarluq, 2010: 90-99).

İlk gruptakilerin kimlik algılayışı önceleri Rusların daha sonra ise Çinlilerin soğuk ve dışlayıcı muamelesine maruz kalmıştır. Ruslar, bu grubun etkin olması durumunda, boyunduruğu altındaki Türklerin menfi yönde etkileneceği korkusundan hareketle bölgedeki Çinli yöneticileri yönlendirmiş ya da bizzat müdahalede bulunarak¹¹ bölgedeki siyasal gelişmenin kendi çizgisi ve kontrolünde olmasına çaba sarf etmiştir. Daha sonraları Çin’de egemen olan, Rus sosyalizminden esinlenen Çin komünist ideolojisi de birinci grup aydınları ve onların zihniyetini tehlikeli bulmuş ve ŞÜÖB’in kurulmasından hemen sonra yasaklamıştır. Onları “*Pantürkist*”, “*Panislamist*” ve “*yerel milliyetçiler*” şeklinde yaftalayarak ağır cezalara çarptırmıştır. Rus ve Çin yasaklarına rağmen gücünü ve enerjisini binlerce yıllık kimlik algılama geleneğinden alan zihniyet ve kültürel öz bilinç etkisini günümüze kadar sürdürmüştür.

¹¹ SSCB yönetimi Doğu Türkistan bölgesindeki gelişmeleri yakından takip etmiş ve işbu bölgeden sınırları içindeki Türk bölgelerine yönelmesi muhtemel tehditleri yerinde imha etme politikasını gütmüştür. Örneğin özellikle Türk-İslâm çizgisinde olan aydınları potansiyel tehdit ve düşman olarak görmüştür. Mesut Sabri Baykuzu, Mehmet Emin Buğra ve Sabit Damolla ekibi dolayısıyla yeni kurulan Şark-i Türkistan İslam Cumhuriyeti hükümetinden duyduğu aşırı rahatsızlığını, bölgenin Çinli genel valisi Sheng Shıcai ve ihtilalci lider Hocaniyaz ile anlaşmak suretiyle Kızıl Orduyu Doğu Türkistan topraklarına sürerek Şark-i Türkistan İslam Cumhuriyetini ortadan kaldırarak belli etmiştir. Mesut Ependi bölgenin genel valisi olduğu dönemlerde bazı karışıklıkları çıkartmış, hatta Mesut Sabri ekibinin görevden alınması sürecini bizzat etkilemiştir. Ayrıca, Rusların ikinci Şark-i Türkistan Cumhuriyetinin (1945-1949) önderi, Reis-i Cumhuriyet Alihan Töre’yi tutuklayarak Taşkent’e götürmesi de onun Türkçü ve İslamcı kimliği ve fikriyatından duyduğu rahatsızlıkla doğrudan ilişkilidir.

Günümüzde yaklaşık bir asırdır Rus ve Çin komünistlerinin anti Türk tutumu, parçalayıcı ve yıkıcı uygulamaları sonucunda Türk-İslam çizgisindeki grup, Uygur Türk toplumunda artık belirleyiciliğini kaybetmiştir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Doğu ve Batı Türkistan’da yaşayan diğer Türk soylulara nazaran günümüzde “Uygur” siyasi kimliğindekilerin Türklük şuurunun daha kuvvetli ve kapsayıcı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bağımsızlığını kazanmış Türk Cumhuriyetlerinde devlet destekli “Boy”culuk uygulamaları örneğin Kazakçılık, Özbekçilik, Kırgızçılık uygulamaları ve bu ülkelerde yaşayan Uygur Türklerine yönelik acımasız bastırma veya gereksiz yere tutuklamalar, hatta Çinlilere çeşitli uydurma bahaneler ile sorumsuzca teslim etmeleri durumu Uygur Türklerinde büyük hayal kırıklığı yaratmıştır. Bu tarz ötekileştirici ve dışlayıcı realite Uygur Türklerinde var olan kapsayıcı Türklük bilincine yıpratıcı etki yaptığı ise son yıllarda daha açık bir şekilde gözlenmektedir. Bundan dolayı diasporada yaşayan veya bağımsızlık mücadelesi içinde olanlar arasında “Uygur Milleti”, “Uyguristan” söylemlerinin yaygınlaşmaya başladığı da biliniyor. Türkiye’de Şark-i Türkistan Millî Merkezi olarak kurulan Diaspora üst çatısının geçmişteki Türk yönetimlerce sürgüne gönderilmesi veya faaliyetlerinin yasaklanması sonucu merkez Almanya’ya taşınmış, daha sonra adını Dünya Uygur Kurultayı’na değiştirmiş olmasını ise bu bağlamda değerlendirilebilir.

İkinci algılayış biçimi ise, 1920’li yılların erken çağlarında, Bolşevik yönetiminin Türkistan Türklerini kendi ideolojisine uygun sınıflandırırken şekillenmeye başlamıştır. Batı Türkistan’da Bolşevikler, ekim devriminin hemen akabinde Türkistan Türklerini boy veya mahalli adlar temelinde ayrı “*milliyet*” olarak belirlemeye ve ayırttırmaya başladığı sıralarda, kendi sınırları dışında kalan Doğu Türkistan Türklerini de bu politika ve strateji kapsamında değerlendirmeyi uygun görmüştür. Bolşeviklerin işbu uygulaması Batı Türkistan’da yaşayan veya geçici ikamet eden bazı Doğu Türkistan kökenli aydınların da desteğini kazanmıştır. 1921 yılında toplanan Taşkent konferansında Doğu Türkistan’da yaşayan yerleşik Türklerin millet adının “*Uygur*” olmasına karar verilmiştir (Kamalov, 2007: 32). Bu süreçte, Rus Türkologlarının ve mevcut ideolojinin etkili hem de belirleyici olduğu kesindir. Türkistan’da Ruslar tarafından başlatılan Türklerin bölünerek “*milletleştirilme*” sürecini yakinen takip eden Sovyet sınırları içinde yetişen yerli Uygur Türk aydınları ve Sovyetlere öğrenim amaçlı gelen Doğu Türkistanlı aydınlar, Ruslar tarafından belirlenen “Uygur” adını nispeten kolayca benimsediklerini düşünmek mümkündür. Daha sonraki süreçte işbu aydınlar grubu “Uygur” adının Tanrı dağıının kuzey ve güneyinde yerleşik hayat tarzı sürdüren Türklere millî ad olarak yaygınlaştırılması ve benimsetilmesi hatta resmî kimliğe dönüştürülmesi sürecini hızlandırmıştır.

ŞUÖB kurulmasıyla Çinli idarecilerde Ruslar tarafından geliştirilen (Özellikle, Türklere yönelik) ‘*Milliyetler Politikası*’nın sosyalist jargonları ile kendi geleneksel düşünce sistemindeki “ötekilere” yönelik uygulamalarını birleştirerek daha sistematik, daha kontrollü ve kendi çıkarları açısından daha akılcı yeni tarz milliyetler politikasını geliştirdi ve sistemleştirdi. İşbu politikanın sistemli olarak uygulanması sonucunda yukarıda bahsi geçen ikinci grubun zihniyeti artık Uygur Türk toplumunda belirleyici konuma geçmiş ve rejim tarafından da desteklenmiştir.

Fakat, ÇKP’nin Uygur Türk bölgesinde her alanda üstünlüğü elde ettiği 1994 sonrası süreçte ise, ÇKP yönetimi, Türkçü kimlik algısına karşı destek verdiği Uygurcu kimlik anlayışının totaliter ve asimilasyoncu rejim karşısında tekrar bir milli birlik oluşturmasında aynı derecede etkili olduğunu, dolayısıyla rejimin farklı milletleri kaynaştırarak oluşturmak istediği “Çin milliyeti-Zhonghua Minzu” projesi ve sürecine engel olabileceğini de görmüştür. Bundan dolayı daha önceleri “Türk” demeyi resmen yasaklayan yöneticiler artık “Uygur” demeyi de bölücülük yapmak, Çinlileri dışlamak ve milliyetler birliğine/ittifakına zararlı olarak algılamış veya algılanmayı mecbur kılmıştır. Resmi ve popüler söylemde artık “Uygur” yerine “Millî” sözcüğünü yerleştirmeye ve komünist aydınlar, idareciler ve medya aracılığı ile yaygınlaştırmaya başlamıştır. Gündelik dilde ve resmi söylemde ister Çince veya Uygurcada “millî” sözcüğü “Uygur” yerini almıştır. Bölge ÇKP yönetimi, Uygurların Çin milletinin bir parçası olduğu fikri ve bilincini (artık 2003 yılından sonraki Çince eğitim-öğretimin Uygur Türkçesiyle eğitim-öğretimin yerine geçmesi ile) ana okuldan itibaren yerleştirmeye başlamıştır. Bu süreç şu an son sürat istikrarlı bir şekilde devam etmektedir. Bu durum adeta bir tarz hafıza kazanması ve yeniden hafıza oluşturulması süreci olmuştur. Bu duruma itiraz eden veya mevcut Çin yasaları çerçevesinde eleştiren aydınlar ekonomist Profesör İlham Tohti örneğinde müebbet veya daha ağır cezalar ile cezalandırılarak sindirilmiştir.

Kısacası, geleneksel Türkistan toplumlarındaki sosyal, kültürel ve psikolojik parçalanmanın aslında sömürgecilik dönemi ile birlikte daha da hız kazandığı söylenebilir. 20. yüzyılın başlangıcında aydınlar tabakasında ortaya çıkmış olan bu ikilem daha sonraki süreçte Özellikle, ÇKP iktidarının bölgede mevcudiyetini tamamen pekiştirmesinden sonra dallanarak budaklanarak devam etmiştir.

Kültürel Kopukluk Olgusu

Etkileşmeyen ve değişmeyen bir kültürü tahayyül etmek imkânsızdır. Kültürler arası iletişim veya etkileşim doğal olduğu kadar suni, eşit olduğu gibi eşitsiz, doğrudan olduğu gibi dolaylı olabiliyor. Yaşam gücü

kuvvetli kültürlerin öteki kültürlerden etkilense de nihai olarak yaşam gücü nispeten güçsüz kültürleri derinden etkilediği gibi tamamen kendi içine alarak eritebildiği milletler tarihinde sıkça rastlanmıştır. Özellikle, etkileşim eşitsiz ilişkiler temelinde gerçekleştiğinde bu etkilemenin zorunlu kültür değişmelerini ortaya çıkartabileceği sömürgeci ülkeler pratiğinde sıkça rastlanmıştır.

Kültürlerin etkileşiminde ortaya çıkan önemli bir durum ise, kültürel kopukluk durumudur. Kültürel kopukluk, farklı kültürler arasında etkileşim yaşanıldığında, özellikle eşitsiz etkileşim gerçekleşmeye başladığında ortaya çıkacak olan sosyolojik bir olgudur. Kültürel kopukluk durumu, belirli bir kültür mensubunun tabi olduğu toplumdaki ayrılarak yabancı bir kültür içine geç etmesi sonucunda da ortaya çıkabilecektir.

Kültürel kopukluk olgusu genellikle hızlı sosyal ve kültürel değişimin yaşanıldığı toplumlarda ortaya çıktığı gibi yabancı güçler tarafından istila edilmiş toplumlarda veya yabancı kültür taklitçiliğinin yaygın olduğu topluluklarda daha açık olarak ortaya çıkabilmektedir. Modernleşme ile birlikte bazı toplumlarda ortaya çıkan Batılılaşma olgusu, modernleşmeye çalışan toplum veya topluluklarda gözle görülür kültürel kopukluğu ortaya çıkartmıştır. Bunun en bariz örneklerini Türkiye, Pakistan ve Kore gibi ülkelerde rahatlıkla görmek mümkündür.

Uygur Türk toplumu ve kültürü ŞUÖB döneminden itibaren, bilhassa 1990'lı yıllardan sonra Çinli toplumu ve kültürü ile doğrudan fakat eşit olmayan dengesiz bir etkileşim sürecine girmiştir. Bu durum, tamamen egemen milliyet konumundaki Han Çinlilerinin zihniyeti ve milliyet yapıları ile alakalı olmuştur. Çinliler genellikle farklı milliyet veya kültürlerle olan ilişkilerinde, karşı toplum veya milliyete üstünlük sağlayana kadar nispeten eşitlikçi ilişkilerden yana olurken, nüfusça ve nüfuzca üstünlüğü sağladıktan sonra kendi dili ve kültürünü zorlamaya, hatta karşı tarafa ait sosyal, kültürel, dini, politik ve ekonomik bütün özelliklerin kaybolması için çeşitli uygulamalara başvururlar. Kesintisiz üç bin yıllık medeniyet tarihi olan Çin uygarlığının, farklılıklarla nasıl ilişki kurulması konusunda kurumsallaşmış kültürü ve felsefesi mevcuttur. Çinlilerin ŞUÖB'de nüfus ve nüfuz alanında Uygurlara nazaran üstünlük sağlaması ancak 1990 sonrasında gerçekleşmeye başlamıştır. Bölge'de uygulamaya koyduğu kendi yasalarına aykırı olan çok sayıdaki politik uygulamalarının uluslararası arenada meşru gösterilebilmesi ise 11 Eylül saldırısı sonrasındaki konjonktürel süreç ile tamamen mümkün olmuştur. Bu süreçte Uygur Türk toplumu harici uygulamaların etkisiyle sürekli olarak parçalanma, çeşitli sosyal gruplara bölünme sürecine itilmiştir. Farklı sosyal gruplar arasın-

daki en önemli belirti asli Türk İslam kültüründen kopma, Han Çinli kültürüne sürekli yaklaşma / yakınlaştırılma veya içinde erime/eritme tarzında devam etmiştir.

Umumi Uygur Türk toplumlarında¹² ortaya çıkan kültürel kopukluk olgusu öncelikle Çin dilli, Rus dilli ve Arap-Urdu dilli Uygurlarda ortaya çıkmıştır. Bu makalede, kültürel kopukluk olgusunu (günümüzde) tüm çıplaklığı ile canlı olarak yaşatmakta olan Çin dilli Uygurlar grubuna odaklanarak açıklamaya, dolayısıyla Uygur Türk toplumundaki şiddetli sosyal yarıma ve parçalanmalara dikkat çekilmeye çalışılacaktır. Diğer taraftan sosyoloji literatüründe pek dikkat çekmeyen aslında zengin malzeme barındıran, kültürel çeşitliliklere tehdit olan Çin tarzı asimilasyonun anlaşılmasına da ışık tutulacaktır.

Günümüz Uygur Toplumunda Sosyal Gruplar

Bilindiği üzere, değişmeyen toplumu düşünmek imkânsızdır. Fakat değişmenin hangi seyirde (serbest/aktif, zorunlu/pasif) gerçekleştiği veya gerçekleşmekte olduğu ise sosyolojik açıdan önemlidir. Sömürgeleştirilme süreci ile karşı karşıya kalmış veya sömürgeleştirilmiş toplumların çoğunda ortaya çıkan sosyal ve kültürel değişmelerin çoğunun ise, pasif veya zorunlu değişme olduğu bilinmektedir. Uygur Türk toplumu, tahminimize göre, ilk radikal sosyal ve kültürel değişimini İslamiyet ile şereflenen Karahanlılar döneminde yaşamıştır. Bu dönemden sonraki en radikal sosyal ve kültürel değişimini belki 1955 sonrası ÇKP yönetiminde yaşamaya başlamıştır. Bu süreç henüz sonuçlanmamış fakat son sürat devam eden canlı bir süreçtir. Dolayısıyla, günümüz Uygur toplumundaki sosyal ve kültürel değişmeler genellikle yönlendirilmiş veya zorunlu olarak tepeden tabana yayılmaya çalışılan *sosyal ve kültürel değiştirme* sürecidir.

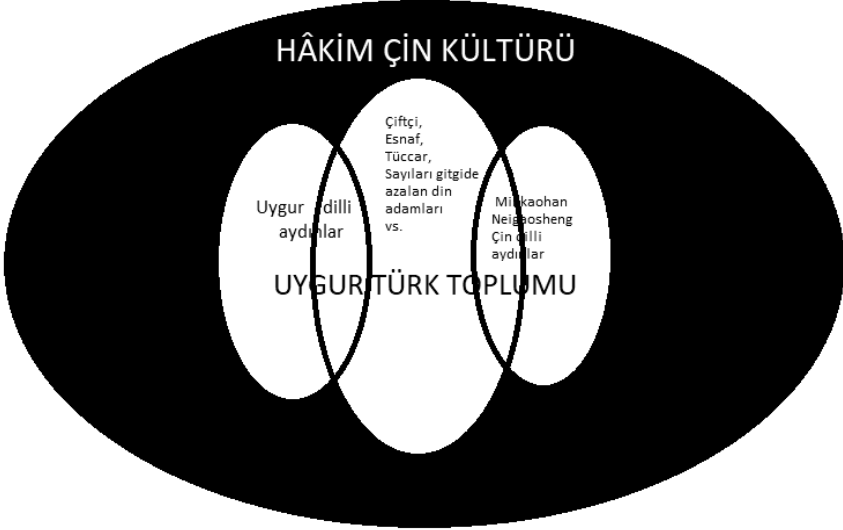
ÇKP, “reform ve açılma” süreci ile sınırları içindeki azınlıklara yönelik başlattığı mutedil, nispi eşitlikçi politikalarını soğuk savaşın sona ermesi ve SSCB’nin dağılmasından sonra değiştirmiştir. 1990 sonrasında ÇKP, Çin vatandaşlarına, bilhassa azınlıklara yönelik Çin anayasası dâhil çeşitli yasalar tarafından tanınan sosyal, kültürel, eğitim ve politik alanlardaki haklarını kademeli olarak sınırlandırmaya gitmiştir. Özellikle, özerk bölgelerde uygulanması beklenen özerklik yasalarının Uygur ve Tibet bölgelerinde giderek uygulanmaması veya özerklik hakkı bulunan milliyet aleyhinde değiştirilerek uygulanması durumu, Uygur Türkleri ve Tibetli-

¹² Günümüzde Uygur Türklerinin mutlak çoğunluğu resmi adıyla ŞUÖB olan Doğu Türkistan’da yaşamakla birlikte, sayıları gayri resmi olarak iki milyonu geçen Uygur Türkü başta SSCB’den ayrılan Türk Cumhuriyetleri olmak üzere Pakistan, Afganistan, Arabinistan, Türkiye, AB, ABD, Avusturalya, Japonya gibi ülkelerde yaşamaktadır.

lerin büyük sorunlarla yüzleşmesine neden olmuştur. Çin'deki egemen toplum ve kültürden tamamen farklı yapı ve özelliğe sahip olan Uygur Türk toplumu ve kültürünün kendini savunma, koruma ve geliştirme mekanizması hızla işlevsizleştirilerek sosyal ve kültürel alanda bölünme, parçalanma ve nihayetinde egemen kültür içinde eriyip gitmesi yönü belirginleştirilmiştir.

ÇKP yöneticileri, 30 küsur yıllık hızlı kalkınma sürecinde uyguladıkları öncelikli bölgesel kalkınma stratejisinin ortaya çıkarttığı çeşitli sosyal sorunları politize ederek veya sorunu çok yönlü araştırmadan tek taraflı çözüme yoluna gitmiştir. Bunun için, baskıcı, zorba yönetim anlayışı ÇKP'de egemen olmuştur. Bütün sorunları ekonomik göstergeler temelinde okuma alışkanlığı ağır basınca istikrar vurgusu ön plana çıkmıştır. Bu durum, "devlet çıkarı her şeyden üstündür" anlayışını düstur edinen yöneticilerde rüşvet ve yolsuzluğu sıradanlaştırmıştır. Bunun akabinde özellikle azınlık bölgelerinde ülke yasalarını hiçe sayan Wang Lequan örneğinde yerel diktatör krallar ortaya çıkmıştır. İstikrar, ekonomik büyüme ve ülkenin sosyo-kültürel bütünlüğünün sağlanmasında öncelik, farklılık tehdittir anlayışı ile tek dilli, tek kültürlü eğitim, kültür politikasına geçilmiştir. Son on beş yılda gitgide derinleştirilerek uygulanan Çin yasalarına aykırı yerel politikalar aslında ülke gerçeğine (çok milliyetli ve çok kültürlü) ve medeni dünyada üstün değerler olarak kabul edilen çoğulculuk anlayışına tamamen aykırı düşmüştür. Tek milliyetlilik (Zhonghua/Çinli Milliyeti) ve tek kültürlülük (Han Çinli kültürü) politikalarının tavizsiz bir şekilde uygulanmasına devam edilmektedir. Bu uygulamalar çerçevesinde oluşturulan sosyal, ekonomik, dil, din ve kültür politikaların Uygur, Tibetli ve Moğol benzeri milliyet toplumlarında önemli ölçülerde amacına ulaştığı gözlenmektedir.

Sonuçta, günümüz Uygur Türk toplumunda sosyal, kültürel olarak parçalanmışlık, ekonomik olarak zayıflatılmışlık ve bağımlılık durumu ortaya çıkmıştır. Devam etmekte olan bu süreç, Uygur toplumunda geri dönüşü veya tamiri imkânsız sosyal yarılma ve sosyal parçalanmaları gerçekleştirmiş, sosyolojik manada kültürel kopukluğu tüm yönleri ile yansıtan yeni sosyal grupları ortaya çıkartmıştır.



Şekil 1 Siyah Çin kültürü ile kuşatılmış beyaz Uygur Türk toplumu ve mevcut sosyal gruplar

Özellikle bahsi geçen politika ve uygulamalar sonucunda Uygur Türk toplumundaki aydınlar kitlesi Uygur dilli Uygurlar (Minkaomi/民考民), Minkaohan'ler (民考汉), Çin dilli Uygurlar (Xentilliq Uygurlar) ve Neigaosheng'lar(内高生) olmak üzere birbiri ile anlaşmakta zorluk çeken, birbirinden farklı değer yargılara sahip çeşitli sosyal gruplara bölünmüştür. Aydınlar haricindeki kitle genellikle kırsallarda yaşayan çiftçiler, kent ve kasabalarda yaşayan esnaflar, tüccarlar ve sayıları şiddetle azalan din adamlarıdır.

Uygur Dilli Uygurlar: Günümüz Uygur toplumunda sayıca çoğunlukta olan, fakat 2003'de uygulamaya konulan «Çift dilli eğitim»¹³ politikasının tavizsiz uygulanmasından sonra nitelik ve nicelik bakımından gerilemeye başlayan gruptur. Çince Minkaomin/民考民 olarak adlandırılır.

¹³ Çin'de hâlâ çok tartışmalı olan ancak sorgulanması devlet tarafından pek hoş karşılanmayan, özellikle kendi yazı ve dilleri ile ilk, orta ve yüksek öğrenimini sürdürebilen Uygur, Tibetli ve Moğol toplumlarında zorunlu olarak uygulamaya konulan bir devlet politikasıdır. İşbu politikanın adı "Çift dille eğitim" olup uygulamada ise, sadece Çince'nin geçerli dil sayıldığı, Uygur, Tibet ve Moğol dillerinin dışlandığı bir çeşit eğitim ve kültür politikasıdır. Özellikle, Uygur bölgesindeki dil politikası uygulamaları için bakınız: Dwyer, A. M. (2005). The Xinjiang conflict: Uyghur identity, language policy, and political discourse. *Policy Studies*, (15), 1. Schluessel, Eric T. (2007) "Bilingual education and discontent in Xinjiang", *Central Asian Survey*, 26: 2, 251-277; Hann,

Uygur dilli Uygurlar, umumiyetle sadece Uygur Türkçesinden başka dil bilmeyen ailelerde doğmuş; ilk, orta ve liseyi Uygur Türkçesi ile tamamlarak üniversiteye giden, üniversite öğrenimini genellikle Uygur Türkçesi ile bitirmiş bireylerdir. Onların birinci dili Uygur Türkçesi olup Uygur Türkçesi ile düşünür ve o şekilde konuşurlar, yazarlar. Çinceye vâkıf, belirli seviyede İngilizce veya diğer yabancı dilleri bilen; İslami inancını kaybetmemiş veya geleneksel Uygur Türk-İslam zihniyetini devam ettirmeye çalışan; Büyük çoğunluğu Çinlilere rezerve koyan, gayri Türkler ile karışık evlilik yapmayan kimselerdir. Uygur dilli Uygurlar yani Minkaominler, Çinliler veya Çin dilliler (Çin dilli Uygurlar dâhil çeşitli milliyet mensupları) gözünde genellikle «*ehlileştirilmesi*» gereken, pek istenilmeyen, görmezden gelenebilecek gruptur.

Uygur dilli Uygurlar, özerk bölge yönetimi ve idaresinin çeşitli kademelerindeki etkinlikleri 11 Eylül saldırısı sonrasında değişen konjonktürel süreçte kademeli olarak sınırlandırılmaya hatta tasfiye edilmeye başlanmıştır. Bu grubun üyeleri, gerçi politik olarak beklenen seviyede “Çinli”leştiği gözlemlenirse de sosyal, kültürel ve psikolojik olarak yeterli düzeyde “Çinli” olamayışı, sayıları gitgide çoğalan Çin dilliler kadar “aktif” ve “sinyal/mesaj alıcı” olamayışlarından ötürü, ÇKP sekreterlerinin gözlerinden düşmüştür.

ÇKP yönetiminin 2000’li yıllardan sonra, Uygur özerk bölgesinin yönetimi ve bürokrasisinde Çin dilli Uygurları veya Minkaohan’leri tercih etmeye başlamasıyla Uygur dilli Uygurların artık hızla saf dışı edildiği açık olarak gözlenmeye başlanmıştır. Özellikle, Çinli ÇKP yetkilileri her alanda kendisiyle iyi anlaşılan, karşı gelmeyen hatta isteyip dillendirmekte tereddüt ettiklerini dahi düşünüp önceden yapabilen, Çin kültüründe yetişen Minkaohan veya Çin dilli Uygurları yasalar ve yönetmelik gereği Uygurların bulunması gereken mevkilere atamıştır. Sonuç olarak, genellikle politik arenada Uygurları, Uygur Türkçesi ve kültüründe yetişen Uygur dilli Uygurlar değil, artık bahsi geçen Çin dilliler veya Minkaohanler temsil etmeye başlamıştır.

Minkaohan’ler/民考汉: Aslında kendi dili ve yazısı olan, Çinli olmayan Uygur, Moğol veya Tibetli gibi milliyetlerin lise mezunları üniversite giriş sınavına kendi dillerinde yapılan bölgesel sınava değil, Çin dili ve yazısı ile yapılan ulusal üniversiteye giriş sınavına (Gaokao/高考) gir-

C. (2014). Harmonious or Homogeneous? Language, education and social mobility in rural Uyghur society. **On the fringes of the harmonious society: Tibetans and Uyghurs in socialist China**, 183-208; Gupta, S., & Veena, R. (2016). Bilingual Education in Xinjiang in the Post-2009 Period. **China Report**, 52(4), 306-323.

melerinden ötürü, Çinliler tarafından Minkaohan/民考汉 olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırma esasında, etnik Çinlilerden veya ana dili ve milli yazısını çoktan kaybetmiş olan diğer milletlerden ayırmak, Minkaohan diye adlandırılan grubun Çince ulusal sınava katılmalarından ötürü ödül ödül puan verilerek kendi dili ve yazısı ile üniversite sınavlarına katılan diğer akranlarından daha iyi üniversite ve bölümlere girmesini sağlaması ve öteki akranlar arasında bir statü kazandırma işlevini görüyordu. “Minkaohan” kavramın doğrudan anlamı ise “Azınlık milliyetinden Çince Sınav Girenler” şeklindedir. Zamanla *Minkaohan* adı bu grup insanların genel adı olarak bir tanımlamaya dönüşmüştür.

Uygur Türk bölgesinde, sosyal ve kültürel özellikleriyle daha belirgin olan *Minkaohan* grubu, sosyolojik açıdan şöyle tanımlanabilir:

Biyolojik olarak Uygur Türk ana-babadan doğma, nüfus cüzdanında ve kimliğinde “Uygur” yazılan, fakat eğitim ve etkileşim çevresinden dolayı kültürel olarak daha çok Çinli olan bireylerdir. Bu gruba mensup bireyler doğdukları yörelerde Uygur okullarının bulunmayışı veya ana-babasının isteği üzerine ana okuldan itibaren Çin dili ve yazısı ile eğitim-öğretim yapan Han Çinli okullarına verilmek sureti ile Çince eğitim süzgecinden geçmişlerdir. Üniversiteye giriş sınavlarında Çinlilerle aynı sınava girmesinden ötürü ekstradan ödül puan¹⁴ ile ödüllendirilmiş ve kontenjan sınırlamasında¹⁵ maruz kalmadan Çin’deki çeşitli üniversitelere gidebilmişlerdir. Çinlilerle aynı sınıflarda, yurt odalarında kalarak öğrenimine devam etmiş, arkadaşlık çevresi genellikle Çinli veya Çin dilli kimselerden oluşmuştur. Uygur dillilere uygulanan üniversiteye giriş kontenjanı ve kota uygulamasına maruz kalmadıklarından dolayı popüler meslekler, tıp ve mühendislik benzeri önemli branşlara girebilmişler ve mezuniyet sonrasında daha iyi iş bulabilmişlerdir.

Buna benzer somut gerekçeler onların sayısının giderek artmasındaki önemli etkenler olmuştur. Bu nicel artış, 2003 sonrasında uygulanacak sözde “Çift dilli” pratikte ise “tek dilli eğitim” politikasının hızla uygulanması için de önemli bir gerekçe oluşturmuştur. Aslında 2003 öncesinde

¹⁴ Azınlıkların Çince eğitim-öğretime katılmasını, dolayısıyla Çin kültürü ile kültürlenmesini teşvik etmek amacıyla uygulanan bir uygulamadır.

¹⁵ Uygur dilli Uygurlar, üniversiteye giriş sınavlarına Uygur Türkçesi ile girerler, bu sınav devlet tarafından tanınan fakat sadece Uygur Özerk Bölgesi sınırları içinde yapılıyordu. Sınav sorular ve yabancı dil, Çince yapılan ulusal üniversiteye giriş sınavından farklıdır. Sosyal bilgilerde Uygur dili ve kültürü ağır basarken, yabancı dil yerine Çin dili ve edebiyatından girerler.

Uygur Türk bölgesinde uygulanan eğitim politikalarının gizli amaç ve işlevlerinden birinin Minkaohan'lerin sayılarının arttırılması yönünde olduğu daha sonra bölge aydınlarınca anlaşılmıştır.

Minkaohan grubunun büyük çoğunluğunun birinci dili Çince'dir, çoğu farklı düzeylerde Uygurcanın konuşma dilinden haberdarlar, fakat yazı dili ve kültürü hakkındaki bilgileri genellikle yetersizdir; dini inançları ve din kültürleri çok zayıf olmakla birlikte bakış açıları genellikle olumsuzdur. Arkadaş çevresi ise, çoğunlukla Çinli veya Çin dilli kimselerden oluşur. Onların eş-dost seçme eğilimleri genellikle Çinli/Çin dilli veya Çin kültürüne sempati ile yaklaşan kimselerdir. Çin'deki kimlik, nüfus cüzdanı uygulamalarından dolayı¹⁶ politik mensubiyeti "Uygur" olmasına karşın, kültürel ve psikolojik mensubiyeti genellikle Çinlidir. Fakat etnik ilişkilerde Çinliler tarafından "Uygur" kimliği ve ad soyadının Çince olmamasından ötürü pek benimsenmezler. Diğer taraftan, Uygur dilli Uygurlar tarafından kültürel mensubiyetinin daha çok "Çinli" gözükmeleri ve Uygur Türk örf adetleri ile inançlarına yabancı olmalarından ötürü de dışlanırlar. Bundan dolayı bir çeşit hibrit kimlik sergilerler¹⁷.

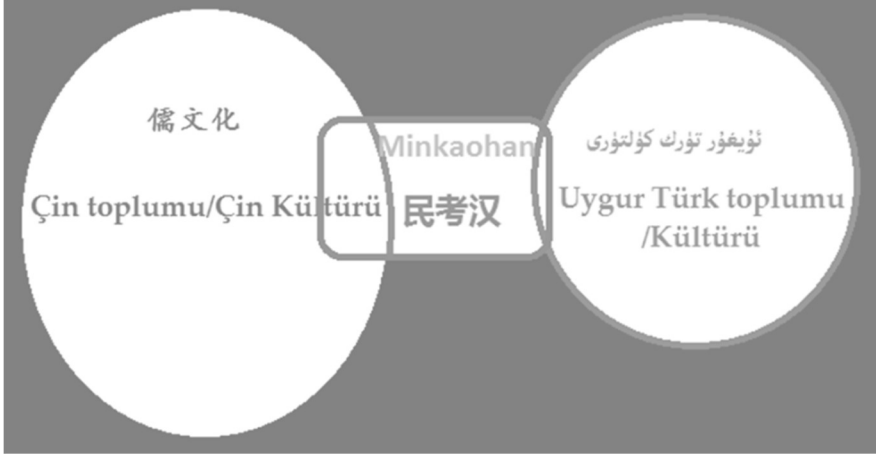
Bundan dolayı Minkaohan'ler halk tarafından ŞÜÖB'de 14. Millet, Çin genelinde ise 57. Milliyet¹⁸ şeklinde sınıflandırılmışlardır. Bu durum ise, onların politik mensubiyetinden ziyade kültürel mensubiyette Çinliliğin baskın olmasına karşın "Uygurluk" belirtilerinin de bulunuşu, kendilerini Çinlilere yakın hissetmesi ve ona uygun davranmalarına karşın

¹⁶ Çin Halk Cumhuriyeti vatandaşlarının yanlarında taşıma zorunluluğu olan kimlik belgesinde şu bilgiler yer alır: (Belgenin ön tarafındaki bilgiler) Adı-Soyadı, Cinsiyeti, Milliyeti, Doğum Tarihi, İkamet Adresi, Vatandaşlık kimlik numarası; Belgenin arka tarafında ise, Çin Halk Cumhuriyeti Vatandaşları Nüfus Cüzdanı Yazısı, Belgeyi Düzenleyen/veren Birim, Belgenin Geçerlilik Süresi.

¹⁷ Daha geniş bilgi için bakınız: TAYNEN, Jennifer, (2006), "Interpreters, Arbiters or Outsiders: The Role of the Minkaohanin Xinjiang Society", *Journal of Muslim Minority Affairs*, Vol. 26, No. 1, pp. 45-62; SEAN R. Roberts, (2007), "'Ethnic Anomaly' or Modern Uyghur Survivor? A Case Study of the Minkaohan Hybrid Identity in Xinjiang", *Situating The Uyghurs Between China And Central Asia*, Ed.: Ildikó Bellér-Hann, M. Cristina Cesáro, Rachel Harris, Joanne Smith Finley, Angland: Ashgate Publishing Company, pp. 219-239.

¹⁸ Çin'deki resmi söylemde ŞÜÖB'de yerli 13 milliyet vardır. Tüm Çin'de ise 56 milliyet vardır. Daha geniş bilgi için bakınız: Abdürreşit Jelil Qarluq, "Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki Milliyetlerin Dağılımı ve Etno-Demografik Özellikleri", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2009 Güz (11), s. 63-90.

Çinlilerce özümsememesi farklı bir grup olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır.



Şekil 2 Çin ve Uygur Türk toplumlari arasında marjinal fakat hibrit grup olarak Minkaohanlar

Minkaohan grubuna mensup çok az sayıda aydınların, aile terbiyesindeki ısrarlar veya daha sonraki etkileşimler, düşünce dünyasında beliren değişimler, bireysel çabalar sonucunda kendi ana dili ve kültürüne dönüş yaptıkları, Çin dili ve kültürü üzerindeki artışı kendi milli çıkarları doğrultusunda değerlendirdiği; Çin-Uygur toplumlari arasında köprülük işlevleri görmeye çalıştıkları da görülmüştür.

Neigaosheng /内高生Grubu: ÇKP yöneticilerinin ŞUÖB'deki Müslüman Türklere yönelik sosyal, kültürel, ekonomik ve politik uygulamalarına genel olarak bakıldığında konjonktürel olduğu görülmekle birlikte temelde değişmeyen bazı stratejilerin olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle, bölgedeki göçmen Çinli nüfus baskın hale gelene kadarki uygulamalarda yönetimin daha temkinli olduğu ve yerlilerin kültürel olarak (kontrollü) homojen kalmasına nispeten kayıtsız kaldığı veya bilinçli olarak egemen toplumdaki her alanda geride kalması için bazı uygulamalara başvurduğu gözlenmektedir. Örneğin, eğitim-öğretim alanında Çin'deki yaygın dil olan Çincenin Uygur okullarında zorunlu dil olarak okutulmadığı, üniversiteye kabul edilenlerin ise önce iki yıl Çince hazırlık gördükten sonra dört yıllık lisans eğitimine başlatıldığı, sonuçta bir Uygur üniversite mezununun yaşıtı Çinlilerden iki sene geç mezun olması; kontenjan kısıtlaması ve popüler mesleklere girişin engellenmesi... vs. Fakat bölgeye yerleşen Çinlilerin yerlilere karşı her alanda üstünlüğü tam olarak sağladığı

yıllardan sonra (1990) daha doğrudan, kaba ve yasalara aykırı uygulamalara başvurduğu gözlenmiştir. Bu uygulamaların temel amacı bölgedeki halkının sosyal, kültürel ve psikolojik olarak Çinli toplumu ile bütünleşmesini sağlamak ve aradaki sosyo-kültürel, sosyo-psikolojik farkları asgariye indirmek veya sıfırlamak olmuştur. Bu doğrultuda, 2000 tarihinden itibaren eğitim ve kültür alanında benzeri görülmemiş uygulamaları hayata geçirmeye başlamıştır. Bu uygulamalardan en dikkat çekici olanı ise devlet destekli 新疆内地高中班/Xinjiang neidi gaozhong ban (Çin'in iç bölgesindeki Şinciang sınıfı) uygulamasıdır.¹⁹

Bu projeye dâhil edilen öğrenciler, genellikle Uygur Türkçesi ve yazısıyla eğitim yapan okullardan seçilen en başarılı, çalışkan veya istekli ortaokul öğrencilerden oluşmaktadır. Seçilen öğrenciler, Çin'in doğusundaki gelişmiş veya kalkınmış kıyı kentlerdeki liselerde özel olarak tesis edilmiş “Şinciang Sınıfı”nda yatılı olarak öğrenim görüyorlardı. 2004 yılında ilk mezunları verilmiş ve çoğu Çin'in iç kesimindeki çeşitli üniversitelere yerleştirilmiştir. Bu uygulama günümüzde de tüm hızı ile devam ettirilmektedir



Şekil 3 Uyghur toplumundan kopartılarak Çinli toplumu içine transfer edilen Neigaosheng grubu

Yaklaşık sekiz yıllık Çin'deki öğrenim süreci sonucunda oluşan kimlikleri dolayısıyla Uyghur toplumunda daha çok “Neigaosheng”lar veya

¹⁹ Grose, Timothy A. (2010) 'The Xinjiang Class: Education, Integration, and the Uyghurs', *Journal of Muslim Minority Affairs*, 30: 1, 97-109

kısaca “Neigao”lar olarak adlandırılmışlardır. Bu grubun özellikleri şu şekildedir:

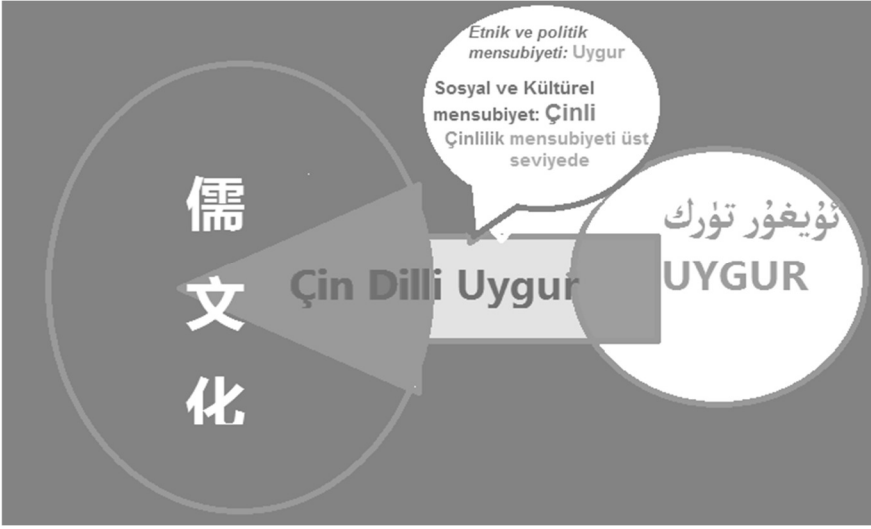
Seçilen öğrencilerin yaşları 13-15 arasında olup, bu yaşına kadar kendi ailesinden ve doğup büyüdüğü memleketlerinden hiç ayrılmamıştır. Gurbet nedir hiç bilmeyen bu çocuklar birden 6-7 bin kilometre uzakta bulunan, tamamen yabancı bir bölgede yatılı okumak üzere ailesinden, akrabalarından ayrılmışlardır. Geldikleri liselerde bir yıllık Çince hazırlık sonrasında Çinli öğrencilerin arasına dağıtılan Uygur öğrenciler, genellikle ortaokuldaki başarısını sürdürmekte zorlanmış ve çeşitli sorunlarla karşılaşmışlardır. Bu sorunların başında çeşitli ruhsal çöküntüler, iklimden dolayı ortaya çıkan çeşitli hastalıklar, Çinli öğrenciler tarafından aşağılanma ve dışlanma, kebabçı, hırsız tarzında etiketlenmeler... Gittikleri liselerde ŞUÖB yönetimi tarafından gönderilen yerel yöneticiler ve rehber öğretmenlerin denetiminde olan bu gençler, idari yönetim tarafından 24 saat gözetim uygulanmıştır. İklim değişikliği, eğitim modeli ve müfredatının Uygur Türkçesinden Çinceye değişmesi umumiyetle şok etkisi yaratmış, öğrencilerin psikolojik yapılarında ciddi değişimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Daha neşeli, mutlu ve özgüveni yerinde olan gençler, bu süreç zarfında içine kapalı, çekingen, kendinden emin olamayan, çoğu zaman karsız bireylere dönüşmeye başlamışlardır.

Bu politikanın uygulanma süreci ve sonuçları hükümetin beklediği şekilde olmamıştır. Özellikle verilen taahhütlerin yerine getirilmeyişi; öğrencilerin doğdukları yerlerde kazandıkları benlik şuuru ve mensubiyet algılayışları, geldikleri yerlerdeki sosyal ve psikolojik dışlanma durumları onların içine kapanmasına, pasif olsa dahi sürece direnmelerine neden olmuştur. Fakat Çin’de devam eden en az 8 yıllık eğitim sürecinde Uygur Türk kültüründen sürekli uzak kalmasını ve Çin kültürü ile sürekli kültürleşme durumunu ortaya çıkartmıştır. Bu durum, onlarda çeşitli psikolojik sorunların ortaya çıkmasına, Çin ve Uygur Türk kültürleri arasında sıkışık kalmasına neden olmuştur.

Neigaosheng grubu Uygur Dilli Uygurlar ve Minkaohan’lere göre daha çok içine kapalı, zaman zaman psikolojik sorun yaşadıkları kolayca anlaşılabilen kimselerdir ki, Çinli toplumu dâhil kendi toplumundaki bahsi geçen gruplarla iletişimde zorlandıkları gözlenmektedir. Uygur dillileri kendilerine daha yakın görme eğilimi vardır.

Çin dilli Uygurlar²⁰: Günümüz Uygur toplumunda, güdülen çeşitli (eğitim, kültür, sosyal, ekonomik ve dinî) politikalar sonucu farklı sosyal gruplar hızla çoğalmaya başlamıştır. Bu gruplar içinde en dikkat çekici olanı ise, son yarım asırlık süreçte yavaş yavaş ortaya çıkarak mevcut ŞUÖB idaresinin çeşitli kademelerinde ve memuriyette nicelik olarak baskın hale gelen Çin dilli Uygurlar grubudur.

Uygur Türk toplumunda ortaya çıkan farklı sosyal gruplar esasında, ÇKP'nin bölgede uygulamış olduğu eğitim ve kültür politikalarının sonucudur. İşbu politikalar ÇKP'nin bölgedeki egemenlik oranına paralel olarak olgunlaşmıştır. Başlangıçta kabul edilmiş olan azınlıkların dil ve



Şekil 4 Etnik mensubiyeti Uygur, fakat kültürel mensubiyeti Çinli olan Çin dilli Uygurlar grubu

kültürünün korunarak geliştirilmesi ile ilgili yasa ve yönetmeliklere nispi olarak riayet edilmiştir. Önceleri, Minkaohan benzeri grupların kademeli olarak ortaya çıkmasına, özendirilmesine münasip uygulamalar gerçekleştirdi ise, 11 Eylül saldırısı sonrası oluşan küresel konjonktüre uygun olarak iç siyasetinde radikal değişime gitmiş ve 2003 yılından itibaren Çin dilli Uygurların hızla çoğalmasına zemin hazırlayan ve meşrulaştıran politikaları hızla uygulamaya başlanmıştır. Artık bu tarihten itibaren, ÇKP'nin

²⁰ Uygur Türkçesindeki tam açılımı “*Hanzu tillik Uygurlar*” olan bu kavram, ilk olarak, Ekim 2005 tarihinde Pekin’de düzenlenen Merkezî Milliyetler Üniversitesi Uygur Dili ve Edebiyatı Bölümünün 2. yıldönümü münasebetiyle düzenlenen Uygur Dili Araştırmaları Sempozyumunda tarafımızdan ortaya atılmış idi (Karluk 2011: 39).

milliyetler politikası radikal değişime uğramış, teritoryal özerklik yasası dâhil, din, dil, kültür yasaları bir kenara itilmiş ve uygulanmamıştır.

1990'lı yıllardan sonra nicelik olarak artmaya devam eden, özerk bölge yönetimindeki Uygur kökenlilerin bulunması gereken mevki makamlara atanmaya başlayan Çin dilli Uygurlar, sosyolojik açıdan incelendiğinde aşağıdaki gibi özellikleri bünyesinde barındırmaktadırlar.

1. ÇKP'nin eğitim politikası ve ailevi kararlar Çin Dilli Uygurları ortaya çıkartmıştır: Uygur özerk bölgesindeki eğitim sistemi 2003 yılına kadar Uygur Türkçesi, Çince, Kazak Türkçesi, Moğolca ile eğitim yapan kurumlardan oluşuyordu. Bölgenin esas yerli halkı olan Uygur Türklerinin eğitim sistemi, binlerce yıllık Türk-İslam eğitim sistemi temelinde değişerek gelişmiş sistem olup nispeten olgunlaşmış yapısı ile Çin'de Çince eğitim-öğretim yapan kurumlardan sonra gelmektedir. Bölgedeki Kırgız, Özbek, Tatar ve Tacik gibi diğer Türk ve akraba boyların çocukları da Uygur okullarına gönderiliyordu. Bütün dersler Uygur Türkçesinde okutulduğu gibi sınıflarda okutulan kitaplar, Uygur Türkü akademisyenlerce yazıldığı için Türk-İslam değerleri kısıtlı olsa da aktarılıyordu. Çinli okullarında okutulan ders kitapları ve müfredat, Çin milli eğitim bakanlığının müfredatı ve belirlenmiş ders kitaplarıdır.

Uygurların yoğun olarak yaşadıkları her bölgede Uygur okulları tüm kademesi ile mevcuttu. Fakat Uygurların yoğun olmadığı Bingtuan/兵团²¹ yerleşim birimlerinde, askeri birimlerde, Çinlilerin yoğun olarak yaşadığı

²¹ Çin Kurtuluş Ordusu (ÇKO) tarafından 1954 yılında Doğu Türkistan'da kurulan yarı askeri yarı sivil görünümüne sahip bir yapıdır. Şinciang Uygur Özerk Bölgesi hükümetinden tamamen bağımsız olarak doğrudan merkezi hükümete karşı sorumlu olan Bingtuan, bu niteliği ile Çin Halk Cumhuriyeti'nde benzeri olmayan bir teşekküldür. 1954'ten bu yana kontrolünde bulundurduğu toprakları genişleterek büyüyen *Bingtuan*'ın yüz ölçümü 2013 yılı itibarı ile 70. 600 kilometrekaredir. Bünyesinde 14 tümen, 176 alay vardır. Bürokratik yetkilerinin de artırılmasıyla günümüzde "*devlet içinde devlet*" olarak nitelendirilebilecek bir yapıya evrilmiştir. Resmi makamların verdiği istatistik verilere göre, 1954'teki nüfusu 175. 000 olan *Bingtuan*'ın nüfusu, günümüzde yaklaşık 3 milyon kişiye ulaşmış ve onlara istihdam olanağı sağlamaktadır. Bu iş gücünün mutlak çoğunluğunu Han Çinlileri oluşturmaktadır. (Bkz.: www.china.org.cn/white/20030526/9.htm, erişim: 25. 12. 2016). Mao döneminden 20. yüzyılın sonlarına kadar Sovyet işgali ve etnik ayaklanmalara karşı emniyet supabı işlevi gören *Bingtuan*, Çin'in ekonomik atılım yaptığı 1990'lı yıllardan itibaren bölgedeki Han Çinli nüfusun sosyo-ekonomik üstünlüğünün muhafaza edilmesine, yerli halkın kuşatılması ve isyanların hızlı bir şekilde acımasızca bastırılmasına hizmet eden bir teşekkül olmuştur. Detaylı bilgi için bakınız: Donald Mcmillen, "Xinjiang And the Production and Construction Corps: A Han Organization in a Non Han Region" *The Australian Journal of Chinese affairs*, 1981/6 P. 65-96; James D Seymour, "Xinjiang's Production and Construction Corps, and the Snification of Eastern Turkestan", *Inner Asia*, 2000/2, P. 171-193.

şehirlerde dağınık yaşayan Uygurlar, buldukları bölgelerde yeterli sayıda Uygur nüfusu bulunmadığından dolayı çocuklarını Çinli okullarına göndermek mecburiyetinde kalmışlardır. Diğer taraftan, Çinli, Döngen gibi Çin dilli biri ile evlenen Uygur Türkü'nün çocukları da genellikle Çinli okullarına gönderilmiştir. Bu durum, daha sonraki süreçte Uygur dilli Uygurlardaki işsizliğin artması, üniversitelerde Uygur dillilere verilen kontenjanların kısıtlı oluşu, popüler meslekler ve fen-mühendislik alanlarında olmayışı gibi somut gerekçelerle yönetim kademesinde bulunan bazı Uygur aydınları kendi isteği ile çocuklarını Çin okullarına vermeye başlamıştır.

Özetlemek gerekirse, Çin dilli Uygur mensubu bireyler istisnai zorunluluk haricinde genellikle aile reislerin istekleri doğrultusunda, tamamen Çin dili ve kültürü ile eğitim-öğretim yapan kurumlara verilmesi sonucu eğitim kanalıyla kültürel Çinleşme sürecine girmesi neticesinde ortaya çıkmıştır.

2. Sosyalleşme Süreci ve Kültürel Mensubiyetinin Çinleşmesi: Çin dilli Uygurlar, ana okullardan itibaren resmî eğitim kurumlarında sosyalleşerek “Uygur dilli” Uygurlardan farklı düşünce yapısına, yaşam tarzına, değer yargısına ve tarih şuuruna, hafızaya sahip olmuşlardır. Bundan dolayı, kültürel mensubiyet itibari ile daha çok Çin kültüründe sosyalleşen ve bu kültürde yetişen birey ya da gruplara tabidir veya onlara çok yakındırlar. Bundan dolayı, psikolojik olarak kendilerini daha çok Çin kültüründe yetişen birey ya da gruplara tabi hissederler veya onlarla daha yakın ilişki kurarlar. Onların milli hafızası Çinliler ile neredeyse aynıdır veya tamamen Çin tarzıdır. Gökalp'ın belirttiği üzere (1997: 228), *“insan tabiiyeti aldığı terbiyeye bağlıdır ki, o kimin veya hangi milliyetin terbiyesini alırsa, onun için hizmet eder, ona çalışır, hatta kendini ona feda edebilir”* tarzında bireyler olmuşlardır.

Çin dilli Uygurların birinci dili Çince'dir. Uygur Türkçesini bilenler genellikle Çince'den çevirdikleri söz veya cümleyi konuşurlar. Yani kafalarında Çince kurdukları cümleleri bildiği Uygur Türkçesindeki sınırlı kelimelerle çevirmeye çalışırlar. Uygur Türkçesini asla orijinal Uygur Türkü gibi konuşamaz, ince duygularını Uygur Türkçesi ile ifade edemez, Uygur yazısıyla ilmî makale dâhil herhangi bir şekilde akademik üretimde bulunamazlar. Onların belki en önemli temsilcisi Uygur Özerk bölgesinde 2008-2014 yılları arasında bölge reisi olan ve halen Çin Halk Cumhuriyeti Enerji Kurumu başkanı olan Nur Bekridir. Nur Bekri'nin ŞUÖB reisi olduğu dönemde uygulamaya konan sözde “Çift dilli eğitim” ile ilgili olarak verdiği şu demeç Uygur Türklerinin hafızasına kazınmıştır: *“Uygurlar «Çift dilli eğitim» politikasından şikâyet etmemeliler. Döngenlerin milli*

dilleri yoktur, ama Döngener hala kültürel ve etnik mensubiyetini koruyorlar. Dolayısıyla Uygurların kendi dillerinde konuşmaması da o kadar önemli sorun değildir.”

3. Dinî İnançları ve Türk-İslam Değerlerine Yönelik Tutumları: Çin dilli Uygurların en önemli özelliklerinden biri ise, İslam dininden soyutlanmış olmaları veya dinî duygularının çok zayıf olmasıdır. Büyüdüğü aile muhitinde dini değerler yaşatılıyorsa dahi eğitim süreci ve edindiği Çin kültüründen dolayı ya Ateist ya da seküler bir inanç tarzı benimsemişlerdir. İslam’a ve Müslümanlara bakışı ise genellikle menfi, soğuk veya olabildiğince mesafelidir. Eğer idari birimlerde çalışıyor ise, mevcut bölge yönetiminin arzu ettiği kadar din düşmanı olabilmektedirler.

Onlar, Uygur dili muhitinde yetişip Uygur Türkçesini kendilerine birinci dil seçen ve Türkçe düşünen aydınlar gibi Türk-İslâm merkezlerinden ilham almazlar ya da bu merkezlerle var olan geleneksel bağların korunmasından yana değiller. Tam tersine Çin’e ait olan kültür ve medeniyet merkezlerinden ilham ve feyz alma eğilimindedirler. Bu tarz eğilimin, Uygur Türkleri arasında yaygın olması gerektiğini düşünür, geleneksel Türk-İslam merkezlerini, bu bölgeler ile kurulacak herhangi bir iletişimi bölge ve Çin çıkarları açısından tehlikeli bulurlar.

4. Yaşam Tarzı ve Ailevi Yaşantıları: Kültürel mensubiyetlerinden dolayı yaşam tarzı da mensubu olduğu Uygur Türk toplumundan uzaklaşma, Çinli toplumuna olabildiğince yakınlaşma ya da doğrudan onların bir ferdi gibi yaşama eğilimi sergilerler. Özellikle yeme içme alışkanlıkları zihniyeti ve yaşam tarzlarından dolayı genellikle Çince veya «Döngence»dir. Mutfağında baskın olan yemekler Çinlilere özgü olan kavurma çeşitleri veya beslenme alışkanlıklarıdır. Kimi Çin dilli Uygurlar dışarıda Çinlilere ait olan restoranlarda rahatça tüketimde bulunurlarken, kimileri yiyeceklerin sadece “döngence” denilebilecek olan “Qingzhen²²” olmasının yeterli olacağını savunurlar.

²² Qingzhen-清真 aslında helal veya İslami manasında kullanılan bir kavramdır. Fakat Çin genelinde veya yaygın kullanımı ise, tüketilecek yiyecekte İslamiyet’te haram kılınmış olan etlerden domuz, köpek, eşek eti gibi maddelerin bulunmaması şeklindedir. Bundan dolayı çoğu resmî kurumlarda, işletmelerde aynı Çinli yemekhanesi veya restoranda “Qingzhen” penceresi veya bölümü vardır. Böyle yerlerde, aşçıların Müslüman olup olmadığına pek dikkat edilmez. Çoğu zaman karıştırılır veya aslında aynı olan yemek farklı pencereden servis edilebiliyor. Buna benzer örnekleri yazar da bizatihi yaşamış veya şahit olmuştur. Bu sadece göstermelik veya orada bulunan Döngener ve diğer Müslüman kökenlilerin psikolojik olarak rahatlamasının sağlanması için uygulanan bir çeşit uygulamadan ibarettir. Örneğin, Pekin’de bulunan Milliyetler Yayınevinde birbirinden farklı onlarca milliyet mensubundan 200’e yakın personel çalışır. Bunların içinde sayıları 40’den fazla Uygur, Kazak, Kırgız ve Döngener milliyetlerine mensup Müslüman

Giyim-kuşam tarzları ve estetiği ise, Uygur Türklerinden tamamen uzaklaşmış olup genellikle Çincedir. Özellikle kadınların giyim kuşamı ve estetiği belirgin derecede Çinleşmiştir. En iyi gözlemlenen şekliyle Çin dilli Uygur kadınlar genellikle pantolon giyerler, etek ve uzun gömlek giymezler. Renk seçimleri tamamen Çince olup, canlı ve renkli giysileri tercih etmezler. Estetik alışkanlıkları ister bireysel güzellik anlayışı ister ev içi döşemelerde olsun Çin tarzıdır. Uygur Türklerine ait kültür unsurları evlerinde ve yaşamında ender rastlanır. Erkeklerin giyim kuşamı ise, genellikle Çin tarzıdır. Çinlilere ait olan kumaş ayakkabısını giymekte sakınca görmezler. Türklere özgü sakal, bıyık asla bırakmazlar ve bu tarz estetik anlayışları aşağılarlar. Saç stili genellikle Çinli olduğu gibi saçlarında beyaz saçların gözükmemesine de tahammül edemezler ve Çinliler gibi sürekli siyaha boyarlar.

Arkadaşlık çevresi genellikle Çinli veya kendileri gibi Çin dilli olan kimselerdir. Etnik olarak mensubu olduğu milliyete yani Uygurlara dışardan biri veya “öteki” gözüyle bakarlar. Uygur dilli Uygurlar ile bir arada olduğundan kendini rahat hissedemez ve daima sıkılganlık içinde olurlar. Fakat Çin dilli milliyet ya da Çinlilerle bir arada olduğundan tamamen tersi görüntü sergiler ve çok rahat olabilirler. Bunları bulamadığında ise, Uygur dilliler arasından kendilerine en yakın gördükleri kültürel mensubiyeti gevşemiş, Çin tarzı yaşama açık olanlar ile ahbaplık ederler.

Eş seçmede Çinlilerden veya kendileri gibi Çin dilli Uygurlardan seçerler. Nadiren Çin dilli diğer azınlık milliyet mensuplarından da seçebilirler. Onlara göre, Çinliler çalışkan, medeni ve geçinilebilir kimselerdir. Çin dilli Uygurlara göre, Uygur toplumunda kendilerini en iyi anlayanlar yine kendileri gibi Çin dilli olan Uygurlar veya Minkaohan’lerdir. Uygur dilli Uygurlar ile evlilik, genellikle düşünülmez ve istenilmez. Böyle bir evliliği yapanların mutlak çoğunluğu belli bir süre sonra boşanmışlardır.

kökenli personel vardır. Fakat birimde tek yemekhane mevcut olup, yemeklerin “Qingzhen” olduğu söylenir. Bütün personel öğle yemeğini, kimi zaman akşam yemeğini burada yerler. Uygur, Kazaklar nasıl kuzu etine düşkün iseler, Koreliler köpek etine, Çinliler domuz ve diğer İslamiyet’te yasaklanmış hayvan etlerine düşkünlüdürler. Daha öteki milletlerin yemek zevki Türk kökenlilerden daha farklıdır. Burada çalışan farklı milliyet ve inançtan insanların aslında, dini inanç ve kültürel değerler bakımından kendi kültürlerine çoktan yabancılaşmış ve Çin devletinin belirlemiş olduğu “Zhonghua Minzu/Çin Miliyeti” kimliğini pasif olarak olsa dahi benimsediği, Çin kültürünün merkezindeki değerlerde birleşmeye başladığı görülür. İlginç olan ise, Müslüman kökenli milliyet mensupları işbu yemekhanede “haram” olan yiyeceklerin olabileceğini asla kabul etmezler. Fakat aşçıların, yemekhane çalışanlarının Müslüman olup olmaması ile ilgilenmezler. Bu tarz yemekhanelerin son yıllarda Uygur Özerk Bölgesindeki birçok resmi birimlerde veya işletmelerde gitgide yaygınlaştırıldığı, Müslüman-Çinli yemekhane ayırımının bölücülüğü körüklediği, milletler arası sınırları pekiştirdiği gerekçeyle yasaklandığı saha çalışmalarımız esnasında gözlemlenmiştir.

Onlara göre, kendi milliyeti içindeki evlenilebilecek adaylar belki Minkaohanler veya Çin kültürünü iyi benimsemiş olan Neigaoshenglerdir. Çocuk algılarına bakıldığında, Çinliler gibi genellikle erkek çocuk istemektedirler. Çok çocuk yapmak istemezler. Çocuklarına verdikleri kişi isimleri ise genellikle kısa ve Çincenin söyleniş ve yazılışına uygun adlardır. Kimi Çin dillilerin çocuklarına doğrudan Çince ad verdikleri de görülmektedir.

5. Öteki Gruplar ve Diğer Milliyetler İlişkileri: Burada ısrarla şunu belirtmeliyiz ki, üzerinde durulan “Çin dilli Uygurlar” ile Minkaohan’ler arasında çok ince bir ayırım vardır. *Çin dilli Uygurlar denildiğinde doğrudan Minkaohan’lerin tamamını kesinlikle kast edilmemektedir.* Fakat, Minkaohan’lerin büyük çoğunluğunun potansiyel “Çin dilli Uygurlar” olabileceği ima edilmektedir. Minkaohan’ler grubundaki kimselerin bazıları, ana okuldan itibaren Çince eğitim-öğretim sürecine katıldıysa, bazıları belli bir aşamada Çince eğitim sürecine dâhil olmuştur. Daha açık şekilde ifade edilmesi gerekirse, eğitim sürecinin belli bir dönemini Uygur okullarında geçirmiş, üniversite giriş sınavına Çince olarak katılmış ve ödül puanlarından yararlanarak Uygur dillilerden daha geniş kontenjan ve seçme şansını yakalamış olan kimselerdir. Böyle bireyler ise, Uygur Türkçesi ile yazısını biliyor ve Uygur Türk kültürünü nispeten iyi benimsemiştir. Bundan dolayı onların kimlik algılaması ve kültürel mensubiyeti daha çok Uygur dilli Uygurlar gibidir²³. Fakat Minkaohan’lerin çoğunluğunu oluşturan kitle ise Çin dilli Uygur grubuna yakındır veya dâhildir.

Çin dilli Uygurların Uygur tarihi ve kültürü hakkındaki bilgileri ve yaklaşımı esasen «Çince»dir²⁴. Dolayısıyla, öteki gruplara bilhassa Uygur

²³ Bakınız: Abdureşit Jelil Qarluq, (2006). “Til Bilän Kültürniñ Munasiveti”, **Xinjiang Radio-Televiziyä Universiteti Jurnili**, S. 3, Ürümçi. Ayrıca bakınız: Taynen, Jennifer, (2006), “Interpreters, Arbiters or Outsiders: The Role of the Minkaohanin Xinjiang Society”, **Journal of Muslim Minority Affairs**, Vol. 26, No. 1, pp. 45-62; Sean R. Roberts, (2007), “‘Ethnic Anomaly’ or Modern Uyghur Survivor? A Case Study of the Minkaohan Hybrid Identity in Xinjiang”, **Situating The Uyghurs Between China And Central Asia**, Ed.: Ildikó Bellér-Hann, M. Cristina Cesáro, Rachel Harris, Joanne Smith Finley, Angland: Ashgate Publishing Company, pp. 219-239.

²⁴ Çin resmi tarih tezi, Çin sınırları içindeki milliyetlerin tarihini “azınlık tarihi”, Han Çinlileri veya merkezi hanlıkların himayesi altında yaşamış, vergi ödeyen yerel beylikler tarihi olarak sunar. Türklerin ister Hun, Köktürk, Uygur ve Karahanlı, Timur dönemlerinin asla bağımsız devletler, hanlıklar olduğunu kabul etmez. Kuzey ve Kuzeybatıdaki azınlık göçebeler olarak bahsedilir, detayına girilmez. Kaşgarlı Mahmut, Yusuf Has Hacıp gibi bilginleri Karahanlı dönemi değil, Çin’in Song sülalesi döneminde yaşamış, Han Çinli kültüründen etkilenecek eser vermiş azınlık bilginleri şeklinde anlatılır. Çinliler ile bağımsızlık mücadelesi vermiş kahramanlar, devlet adamları ise eşkıya, hain, satılık unsurlar şeklinde tarif edilir. Aksini yazan, söyleyenler ise “bölücü”, “ayrılıkçı”, “Pantürkist/Panislamist” olarak cezalandırılır.

dilli Uygurlara tepeden bakarlar, beğenmezler ya da Çinliler ile aynı pencereden bakarlar. Onların Çin kültürü ve değerleri etrafında dönüştürülmesi gerektiğini düşünür veya öyle olması için eğitim-kültür politikalarının geliştirilmesine zaman zaman öncülük ederler.

Uygur dilli Uygurlar ile bir arada olduklarında kendilerini rahat hissedemezler, sıkılmalık içinde olurlar veya çatışır. Fakat, Çin dilli biriyle veya Çinlilerle bir arada olduklarında ise, tamamen tersi görüntü sergiler ve psikolojik olarak onların yanında çok rahat olurlar. Dolayısıyla, Uygur dilliler ile olan ilişkilerde mesafeliler, tutumlarında daima Çinliliği yansıtır. Bundan dolayı Uygur Türk toplumunun selameti, Uygur kültürünün korunarak geliştirilmesi konusunda daha çok Çinlilerle hemfikirdirler.

Çin dili ve kültürünü, yaşam tarzı ve zihniyetini çok iyi benimsediklerinden ötürü Çinlilerle iletişim sıkıntısı bulunmamaktadır. Çinliler karşısında aşağılık kompleksine sahip olmalarından dolayı Çinli yöneticiler tarafından tercih edilmişlerdir. Günümüzde ŞÜÖB’de Uygurların bulunması gereken idarî mevkilerin büyük çoğunluğu Çin dilli Uygurlara ve Minkaohanler’e verilmiştir.

Devletin Çin dilli Uygurlar ile (önemli oranda) Minkaohan'lere özerk bölge yönetimi ve idaresinde Uygur dilli Uygurlara nazaran çok fazla kontenjan ayırması, Uygur toplumunun aydın kitlesi arasında aslında var olan anlaşmazlık ve önyargıları daha da derinleştirmiş veya pekiştirmiştir. Çin dilli Uygurların önemli mevkilerde bulunmasına rağmen, Uygur Türk toplumundaki kültürel erozyon hızla devam etmiş, millî hafıza silinmeye devam etmektedir. Hatta bu sürece onların açıkça önyak olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı, Toplumdaki çoğu Uygur dilli aydınlar, Çin dilli Uygurların etnik olarak mensubu olduğu toplumu sosyal, kültürel ve politik olarak temsil etmediğini veya edemeyeceğini düşünmektedirler. İlham Tohti örneğindeki açık sözlü cesur aydınlar, işbu rahatsızlığı açıkça dile getirmiş ve gerekli eleştirilerini yapmıştır²⁵.

²⁵ İlham Tohti'nın Nur bekri hakkındaki görüşü için bakınız: Anthony Kuhn, Uighur Scholar Caught Up In China's Ethnic Conflict, <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=113620353>, erişim: 20. 02. 2017; Life term for China scholar chills ethnic dialogue, By the Associated Press | September 23, 2014, <http://www.cnsnews.com/news/article/life-term-china-scholar-chills-ethnic-dialogue>, Erişim: 20. 02. 2017.

Onların milli dil, din, kültür ve örf adet hususundaki radikal Çinci tutumlarından ötürü halk tabakası tarafından hoş karşılanmayan, istenmeyen kimselere dönüşmüştür. Daha da ileri gidilerek onları Şinciang'daki 14. Milliyet, Çin'deki 57. Milliyet olarak görmüşlerdir.

Değerlendirme

Uygur Türk toplumu ÇKP iktidarı sürecinde sürekli olarak yönetim ve rejimin değiştirme ve dönüştürme hedefi olmuştur. Bu süreç 1955 yılında başlamış, 1966-1976 yılları arasındaki meşhur 'kültür devrimi' sürecinde zirveye ulaşmıştır. 1979 sonrası, Çin genelindeki yumuşama sürecinde Uygur Türk toplumunun '*nefes alması*'na imkân vermiştir. Fakat, ÇKP yönetimi engin devlet tecrübesi ile SSCB'nin çökmesi ve dağılması sonrasında oluşan küresel konjonktürden ders çıkartmayı bilmiş ve mutedil milliyetler politikasından vaz geçmiştir. Buna göre, Uygur, Tibet politikasında mevcut yürürlükteki ilgili yasaları kenara iterek, çok farklı bir süreci adına sosyo-kültürel asimilasyon süreci denilebilecek yeni bir süreci başlatmıştır. 11 Eylül saldırıları, işbu politikanın daha ileri versiyonlarının icrasına küresel imkân tanımış, Uygur Türk toplumunun kültürel omurgası kırılmaya başlanmıştır.

Bütün bu süreçteki uygulama ve icraatlar Uygur Türk toplumunun zorunlu olarak kendi yörüngesinden çıkması, toplumun sosyal ve kültürel olarak parçalanması, bölünmesi ve nihayetinde zayıflatılması sonucunu ortaya çıkartmıştır. Özellikle uygulanan eğitim ve kültür politikaları aydınlar arasındaki bölünmeyi hızlandırmış ve birbirinden farklı sosyal grupları ortaya çıkartmıştır.

Özetle, Uygur dilli Uygurlar grubu günümüzde nitelik ve nicelik olarak gerileme sürecine girmiştir. Minkaohan grubu, yerini gitgide Çin dilli Uygurlara bırakırken, Neigaosheng grubu ise, mevcudiyetini korumaktadır. Eğer ŞUÖB yönetiminin mevcut dil, kültür ve eğitim politikası değişmeden devam edecek olursa, Uygur Türk toplumundaki aydınların çoğunluğunu Çin dilli Uygurların oluşturacağı öngörülebilir.

Üzerinde durulan "Çin dilli Uygurlar" grubu günümüz Uygur Türk toplumundaki Minkaohan grubunu kast etmemekte, fakat Minkaohan'lerin büyük çoğunluğunun "Çin dilli Uygurlar" olabileceği gerçeğine de vurgu yapılmaktadır. Çünkü Uygur kökenli Minkaohanler genellikle Çin dilli grubun özelliklerini taşıyorlar. Böyle olmasının temel nedenlerinden biri ise, Uygur Türk kültürü ile Çinli kültürü arasında geçişkenliğin hiç denecek kadar olmamasıdır. Çinceyi birinci dil olarak benimseyen birinin, Uygur Türkçesini kolay öğrenememesi, öğrense de Türk İslam kültürünü özümsemesinin zorluğudur.

Diğer taraftan, dil-kültür ve zihniyet ilişkileri bağlamında, Çinceyi birinci dil olarak benimsemiş bireylerde, Çin kültürü ve bu kültüre ait davranış kalıplarının iyice yerleşmesi sonucunda Çinlilerde var olan ötekilere bakış açısının yerleşmesi ve ötekileri aşağılama tutumunun içselleştirilmesi sonucunda kültürel mensubiyet etnik mensubiyetin önüne geçebilme gerçeğidir. Yani Çin dilli bireyde Çinlilerde var olan Çin benliği ve kimliğini üstün tutma ve gayri Çinlileri özellikle azınlık konumunda olanlara yönelik aşağılama, dışlama zihniyetinin dışa vurması ile etnik olarak mensubu olduğu topluma mesafeli durulması veya tepeden bakılması durumunun ortaya çıkmasıdır. Diğer taraftan etnik olarak Çinli olmayan biri Çinlilere kendini kabul ettirmek için Çinliden daha Çinli olması, öncü/avangart olması durumunu ortaya çıkartmıştır. Bu durum, Çin'deki Han Çinli-azınlık ilişkilerinde sıklıkla yaşanan bir durumdur. Minkaohan grubu içinde çok az sayıdaki bireylerin Uygur Türkçesini, yazısını ve kültürünü nispeten iyi benimsemiş olduğu, kültürel mensubiyet ve kimlik algılamasında daha çok Uygur dilli Uygurlara yakın durduğu da bir gerçektir. Bu tarz aydınların Çinlilerle olan ilişkilerde kendi toplumunun hak ve hukukları için daha mantıklı öneriler sunabildiği de bilinmektedir.

Bölgede yaptığımız saha çalışmaları, Uygur dilli Uygurların mutlak çoğunluğun ve önemli sayıdaki Neigaosheng mensuplarının, Minkaohan ve Çin dilli Uygurlardan şöyle beklentilerinin olduğu anlaşılmıştır: Onlar göre, Minkaohan ve Çin dilli Uygurlar, Uygur toplumu ile Çinli toplumu arasında köprülük işlevi görmeliydiler, Çünkü Minkaohan ve Çin dilli Uygurlar doğdukları toplum ve biyolojik mensubiyetlerinden dolayı Uygur tabiiyetindeler, fakat aldıkları eğitimlerinden dolayı ise Çinlilere daha yakın ve Çinlilerle çok iyi iletişim kurabiliyorlardı. Bundan dolayı, onlar iki toplum arasındaki iletişimin kolaylaştırılması ve mevcut yasalarda vaat edilen hakların elde edilip uygulanmasına yardımcı olmaları ise onların aslı görevleri idi.

Fakat zamanla işbu grup mensuplarının tam tersi davranışları ile Uygur Türk toplumunun ekseriyetinde hayal kırıklığı yaşatmakta oldukları anlaşılmıştır. Ortaya çıkan bu durum, Uygur toplumundaki bahsi geçen gruplar arası ilişkilere menfi etki yapmış, gruplar arası mesafe giderek açılmıştır. Elbette, yöneticiler de bu durumdan iyice istifade ederek süreci kendi lehlerine yönetmişlerdir.

Kültürel kopukluk hadisesi, toplumun parçalanması ve yarılması sonucunda ortaya çıkar. Genellikle toplumun parçalanması ve yarılmasına, toplumun tabakalaşması ve bölünmesi neden olur. Toplumun tabakalaşması ve bölünüşüne ise, ilgili toplumda ısrarla uygulanan politikalar, reformlar ve zoraki değiştirmeler neden olabilir. Uygur Türk toplumunda ortaya çıkan kültürel kopukluk veya kültürel yabancılaşma olgusunun en

önemli nedenlerinden biri ülke genelinde icra edilen tek kültürcü din, dil, eğitim ve kültür politikası ve onun ŞUÖB'deki şovenist tarzda uygulanmasıdır.

KAYNAKÇA

- ÂTIF, Mehmed (1999), *Kaşgar Tarihi* (Bâis-i Hayret Ahvâl-i Garibesi), haz. İsmail, Vehbi, Cahit, Eysi Yayınları, Kırıkkale.
- BARNETT, A. Doak (1961), *China On the Eve of Communist Takeover*, New York: Praeger.
- BECQUELINE, Nicholas (2004), "Criminalizing Ethnicity: Political Repression in Xinjiang" *China Rights Forum* 1 (2004).
- BOULGER, Demetrius C. (1878), *The Life of Yakoob Beg* (Athalik Ghazi, and Badaulet; Ameer of Kashgar), Wm. H. Allen & Co., London.
- BOVİNGDON, Gardener (2002), "The Not-So-Silent Majority: Uyghur Resistance to Han Rule in Xinjiang" *Modern China* 28, no. 1 (January 2002): 39-78.
- BROPHY, David (2016), *Uyghur Nation*. Harvard University Press.
- CAPPELETTI, Alessandra (2016), "Socio-economic disparities and development gap in Xinjiang: the cases of Kashgar and Shihezi", Edited by Anna Hayes, Michael Clarke, *Inside Xinjiang Space, Place and Power in China's Muslim Far Northwest*, Routledge.
- DİJKSTRA, Edsger W. (1986), On a cultural gap. **The Mathematical Intelligencer**, 8(1), 48-52.
- DWYER, Arienne M. (2005), The Xinjiang Conflict: Uyghur identity, language policy, and political discourse. **Policy Studies**, (15).
- ERKİN Türkler, "Sincan: Çin'in başarılı algı operasyonu", *Türk Yurdu*, Sayı 331, Mart 2015, S. 27-28, Ankara.
- FREEBERNE, Michael (1966), "Demographic and Economic Changes in the Sincan Uighur Autonomous Region", *Population Studies*, Vol. 20, No. 1, pp. 103-124.
- GROSE, Timothy A. (2010), "The Xinjiang Class: Education, Integration, and the Uyghurs", *Journal of Muslim Minority Affairs*, 30: 1, pp. 97-109.
- GUPTA, Sonica & VEENA Ramachandran (2016), Bilingual Education in Xinjiang in the Post-2009 Period. **China Report**, 52(4), 306-323.
- HANN, Chris (2014), Harmonious or Homogeneous? Language, education and social mobility in rural Uyghur society. **On the fringes of the harmonious society: Tibetans and Uyghurs in socialist China**, 183-208.

HAYİT, Baymirza (1975), *Türkistan Rusya ile Çin Arasında*, çev. Abdülkadir Sadak, Otağ Yayınları, Ankara.

JAMES D Seymour, “Xinjiang’s Production and Construction Corps, and the Sufification of Eastern Turkestan”, *Inner Asia*, 2000/2, P. 171-193.

JIA, Jianfei (2011), Whose Xinjiang? The Transition in Chinese Intellectuals' Imagination of the "New Dominion" During the Qing-Dynasty. *Harvard-Yenching Institute Working Paper Series*, S. 1-16.

KAMALOV, Ablet, (2007), “The Uyghurs as a Part of Central Asian Community: Soviet Historiography on the Uyghurs”, *Situating The Uyghurs Between China And Central Asia*, Ed.: Ildikó Bellér-Hann, M. Cristina Cesáro, Rachel Harris, Joanne Smith Finley, Ashgate Publishing Company, England.

MA Dazheng/马大正. (2016). Şincang’da “Radikallığı Yok etme” mücadelesinin araştırılması/ 新疆“去极端化”斗争探究. *新疆师范大学学报*, 37(5), 1-5.

MCMILLEN, Donald (1981), “Xinjiang And the Production and Construction Corps: A Han Organization in a Non Han Region” *The Australian Journal of Chinese affairs*, 1981/6 P. 65-96;

ONDRĚJ KLIMEŠ *Struggle by the Pen: The Uyghur Discourse of Nation and National Interest*, c. 1900–1949. By. Leiden: Brill.

QARLUQ, Abdürreşit Jelil (2006), “Til Bilän Kültürniñ Munasiveti”, Xinjiang Radio-Televiziyä Universiteti Jurnili, S. 3, Ürümçi.

_____ (2007), “Ceditçilik Hareketi-Türk İslam Kültürünün Yenileşme Girişimi/ 浅谈哲迪特运动—突厥伊斯兰文化的现代化运动”, *Milliyetler Araştırması Külliyyatı/民族研究文集Minzu Yanjiu Wenji*, Milliyetler Üniversitesi Yayınevi, 2007, 275-288, Pekin.

_____ (2007), “Musabayuf Ailesinin Şincang Yenileşmesi Sürecine Katkıları Üzerine İnceleme/穆萨巴耶夫家族对新疆社会现代化的贡献初探”, *Milliyetler Araştırması Külliyyatı/民族研究文集Minzu Yanjiu Wenji*, Merkezi Milliyetler Üniversitesi Yayınevi, 2007, 260-275, Pekin, (Çince);

_____ (2009), “Çin Halk Cumhuriyeti’ndeki Milliyetlerin Dağılımı ve Etno- Demografik Özellikleri”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2009 Güz (11), s. 63-90, Ankara.

_____ (2009), “Uygur Yenileşme Sürecindeki İstanbul Ekolü ve Onun Bazı Temsilcileri Üzerine”, *Türk Kültürü*, 2009/2, 290-328, Ankara;

_____ (2010), “Uygur Yenileşme sürecinde ‘İstanbul Ekolünün’ Etkisi üzerine”, *Türk Kültürü*, 2010/2, 72-112, Ankara.

_____ (2011), Uygur toplumundaki Kültürel Kopukluk Olgusu, Xinjiang Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi, 2011/1, Sayfa: 29-39, Ürümçi, (Uygur Türkçesi).

SAYRAMİ, Molla Musa (1986), *Tarihi Hamidi*, haz. Enver Baytur, Pekin Milletler Neşriyatı, Pekin.

SEAN R. Roberts, (2007), “‘Ethnic Anomaly’ or Modern Uyghur Survivor? A Case Study of the Minkaohan Hybrid Identity in Xinjiang”, *Situating The Uyghurs Between China And Central Asia*, Ed.: Ildikó Bellér-Hann, M. Cristina Cesáro, Rachel Harris, Joanne Smith Finley, Angland: Ashgate Publishing Company, pp. 219-239.

SEYMOUR James D. (2000), “Xinjiang’s Production and Construction Corps, and the Snification of Eastern Turkestan”, *Inner Aisa*, 2000/2, P. 171-193.

SCHLUESSEL, Eric T. (2007), "Bilingual' education and discontent in Xinjiang", *Central Asian Survey*, 26: 2, 251-277.

TAYNEN, Jennifer, (2006), “Interpreters, Arbiters or Outsiders: The Role of the Minkaohanin Xinjiang Society”, *Journal of Muslim Minority Affairs*, Vol. 26, No. 1, pp. 45-62.

TYSON, A., & Wu, X. (2016), Ethnic Conflict and the New Legalism in China. *Nationalism and Ethnic Politics*, 22(4), 373-392.

WAİTE, Edmund, (2007). “The Emergence of Muslim Reformism in Contemporary Xinjiang: İmlications for the Uyghrs’ Positioning Between a Central Asian and Chinese Context”, *Situating The Uyghurs Between China And Central Asia*, Ed.: Ildikó Bellér- Hann, M. Cristina Cesáro, Rachel Harris, Joanne Smith Finley, Angland: Ashgate Publishing Company

ZHANG, Zhizhong (1987), *Ürümçi Söhbətidin Xinjiang Tinç Azat Bolğanğa Qädär*, Çınceden Çeviren Razaq Malik, Ürümçi: Xinjiang Hälq Näşiriyatı.

Elektronik Kaynaklar:

Anthony Kuhn, Uighur Scholar Caught Up In China's Ethnic Conflict, <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=113620353>, erişim: 20.02.2017;

Life term for China scholar chills ethnic dialogue, By the Associated Press | September 23, 2014, <http://www.cnsnews.com/news/article/life-term-china-scholar-chills-ethnic-dialogue>, Erişim: 20.02.2017.

www.china.org.cn/e-white/20030526/9.htm, erişim: 25.12.2016.

NECİP FAZIL'IN “ÇERÇEVE”LERİNDE MİZAH ANLAYIŞI

Yrd. Doç. Dr. Halef NAS*

ÖZ: Türk edebiyatında mizahi türlere bakıldığında okurunu güldüren fıkra, hiciv, nükte, latife, espri türünde binlerce örneğe rastlamak mümkündür. Ancak mizaha neden güldüğüne ilişkin akademik çalışmalar bu durumla ters orantılıdır. Mizahın tarifi ve işlevi üzerinde düşünceler, çalışmalar oldukça yenidir. Batı düşünce ve edebiyat dünyasında mizaha ilişkin çalışmalar da yeni olmakla Türk edebiyatındaki çalışmalara göre daha eski ve ciddidir. Basit bir literatür taramasında bu farkı görmek mümkündür. Batı felsefesinde Platon'dan bu yana bazı filozoflar neden güldüğümüze dair düşünceler ortaya atmış; yüzden fazla mizah teorisi dikkatlere sunulmuştur. Makalenin konusu gülmeyi önemseyen bir yazarın, Necip Fazıl Kısakürek'in *Çerçeve* yazılarındaki fıkralarda gülme kaynağı ve mizahın işlevine dairdir. Bir kelime virtüözü olan Necip Fazıl, *Çerçevelerde* sadece mizahi kısımlarda değil hayatın her alanına ilişkin fıkralarda üslubunu bayağılaştırmamakta bunu yaparken de mizahın işlevlerinden yararlanmaktadır. Bu yaklaşımıyla mizahı ciddiye almaktadır. Türk edebiyatında mizahın tarihini yazacakların Necip Fazıl'a gereken ilgiyi göstermeleri ve yerini konumlandırırken *Çerçeve* yazılarına dikkat çekmeleri yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mizah, hiciv, fıkra, latife, mizah teorileri, Uyumsuzluk teorisi, Üstünlük teorisi.

Necip Fazıl's Sense Of Humour In His “Çerçeve”s

ABSTRACT: When we look at humorous types in Turkish literature its possible see thousands of joke, satire, wit, hoax, jest; however academic studies regarding why people laugh at them are inversely correlated. The studies and arguments on the description and function of the humour are quite new. Although it is new, the studies on humour in western thought and literature are older and more serious than the ones in Turkish literature. It is possible to see this distinction through a simple literature review. Since

* Harran Üni. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl. halefnas1@hotmail.com
Gönderim Tarihi: 18.04.2017 Kabul Tarihi: 18.10.2017

Platon, some philosophers have thrown an idea into the pot on this issue and more than a hundred theories of humour have been presented. In this study, sources and functions of humour of jokes in *Çerçeves* by Necip Fazıl Kısakürek have been presented. Necip Fazıl gave importance to laughing and as a word virtuoso he never vulgarised his style throughout the jokes in *Çerçeves* regardless of they are humorous or related to other parts of life. To do so, he took advantage of the functions of humour. In his approach, it is clear that he took humour seriously. It would be pertinent that the ones who would write the history of humour in Turkish literature give due attention to Necip Fazıl and his *Çerçeves*.

Key Words: Humour, satire, joke, wit, theories of humour, Dissonance theory, Superiority theory.

Necip Fazıl hayatın değişik alanlarına edebiyatın farklı türlerine dair eserler yazmış çok yönlü bir sanatçıdır. İlim, siyaset, toplum, ideoloji gibi alanların yanı sıra şiir, tiyatro, roman, hikâye, fıkra gibi edebi türlere ilişkin yazılarında her zaman bir tez ile okurunun karşısına çıkar. Gazeteci ve editör vasıfları da yazarlığının çok yönlülüğüne eklenirse politikacı, şair, tiyatrocü, romancı, hikâyeci, gazeteci, editör Necip Fazıl bunların hangisidir? Böyle bir soruya Orhan Okay “O bu saydıklarımın hepsi” şeklinde cevap vermektedir. (Okay, 2014: 7) Orhan Okay, Necip Fazıl’ın 25 Eylül 1939’da *Haber* gazetesinde yayımlanan ve kendinden bahsettiği “Ben Buyum” başlıklı bir *Çerçeve* yazısı için böyle bir yorumda bulunmaktadır. Değişik yönleriyle Necip Fazıl sanatta hedefi olan bir sanatçıdır. 1941’de kendisiyle yapılan bir konuşmada sanattaki hedefini anlatırken şunları söyler: “*Benim sanatta muayyen bir hedefim vardı ve hâlâ da var. Hedeflerimin başı düşmanı olduğum sanat telâkkileriyle mücadele edebilmektir. Bir telâkkiye düşman olmak için insanın, evvela bir telâkki sahibi olması lazım.*” (Kısakürek, 2009: 38) Necip Fazıl’ın sanat telakkisi içinde bir “mizah” anlayışı vardır ve Necip Fazıl’ın siyasi ve edebi şahsiyeti birçok yönden incelenmesine rağmen bu anlayışın “tarifi” ve “işlevselliği” bir yönüyle ihmal edilmiştir. Çağdaş mizah teorileri mizahı, tarifi ve işlevselliği bakımından incelemekte böylece mizahın anlaşılması yönünde bazı prensiplere ulaşmaktadır. Yazıda yöntem takip edilirken Necip Fazıl’ın mizah anlayışının bir “prototipi” sayılabilecek, 43 yıllık fıkra yazarlığı serüveninin ürünü olan “Çerçeve”lerdeki fıkra yazıları çağdaş mizah teorilerine göre incelenmiş, mizahın tarifi ve işlevselliğine göre Necip Fazıl’ın mizah anlayışının hangi prensiplere dayandığı tespiti çalışılmıştır. Bu yapılırken giriş bölümünde genel olarak mizahın tarifine ilişkin dikkatlere, çağdaş mizah teorilerine değinilmiş ve Türk edebiyatında mizahın gelişimi kısmen de olsa “kronolojik” olarak aktarılmıştır. Makalenin esas amacı Necip Fazıl’ın mizah anlayışının tespiti olduğu için yazılarından

“Çerçeve”ler prototip olarak seçilmiş ve yazılar eşzamanlı (synchronic) olarak incelenmiştir. Bu yüzden Necip Fazıl'ın mizah anlayışının başka yazarlarla karşılaştırılması cihetine gidilmemiştir.

Giriş

Gülmeyi açıklamaya çalışan teorilere bakıldığında elde mizaha dair mükemmel bir tanımın kalmadığı görülür. Mizah teorisyeni Marcel Gutwirth, *Laughing Matter: An Essay on the Comic*'in birinci bölümünü Saul Steinberg'in şu sözüyle başlatır: “Mizahı tanımlamaya çalışmak mizahın tariflerinden biridir (*Trying to define humor is one of the definitions of humor*)”. (Gutwirth, 1993: 1) Mizah teorilerini tasnif eden sistemlerin hiç kimseyi tatmin edemediğini ifade eden Leonard Feinberg son üç bin yılda yüzden fazla mizah teorisinin ortaya çıktığını söyler. Feinberg, D. H. Monro'nun belli başlı mizah açıklamalarının şu başlıklar altında toplandığını dile getirir: Uyuşmazlık, Kısıtlamadan kurtulma, Dengesizlik ve Üstünlük. (Oğuz-Teke, 2014: 279) Bu bakımdan gülmeyi tek başına tarif edebilecek bir teori yoktur. Mizahı mutlak manada düşünce dünyasına yahut sanat alanına dâhil etmeye olanak da yoktur. Çünkü birini veya ötekini doğrularken tarihsel gerçekliğinden bir şeyler kaybolacaktır. (Escarpit, 2016: 93) Yine de teoriler, mizahı daha iyi anlamak ve ona dair bir bakış açısı kazanmak için faydalıdır.

Çağdaş gülme teorisinin önde gelen teorisyenlerinden Marcel Gutwirth neden güldüğümüz sorusuna verilen cevapların üç grupta sınıflandırılabileceğini dile getirmektedir. İki gülmenin “sosyolojik” işlevine yönelir ve gülmenin ne işe yaradığının, hayatımızdaki yerinin anlaşılmasının önemine dikkat çeker. İkincisi gülmenin duygusal yönüyle ilgilenir ve gülmeyi insan doğasındaki bir eğilimin belirtisi olarak gören “psikolojik” gülme teorilerini kapsar. Üçüncüsü bizi neyin güldürdüğünden yola çıkarak neden güldüğümüzü açıklamaya çalışan ve duyguyu değil zihni esas alan “entelektüel” gülme anlayışıdır (Gutwirth, 1993: 2).

Gülmeyi ele alan yaklaşımlar gülmenin “rasyonel” veya “irrasyonel” olup olmadığı konusunda ikiye ayrılır. Hegel ve Bergson'un düşüncelerinden yola çıkan rasyonalistlere göre gülme, mantıklı düşüncenin zaferidir. Bu gülme yaklaşımında zihin, bir yanlışlığı tespit ederek bunu gülme aracılığıyla düzeltir. Öncülüğünü Freud'un yaptığı İrrasyonalistlere göre gülme rasyonalist olandan irrasyonel olana doğru bir geçiş yapar. Burada mantıklı düşünmedeki “rasyonel meleke” gülme esnasında kısa süreli bir yenilgiye düşer. Durum geçici olduğundan bir soruna yol açmaz ve rasyonel düşüncüyü tümüyle ortadan kaldırmaz. (Cebeci, 2008: 18)

Gülmenin fizyolojisi üzerindeki çalışmalarda, gerilim uyandıran durumların ortadan kalkmasıyla beliren rahatlama ve sevincin gülmeyi tetiklediği ifade edilmektedir. Konu hakkındaki fizyolojik araştırmalar gülmenin aynı zamanda doğuştan ve bulaşıcı olduğunu göstermektedir. (Cebeci, 2008: 18-19) Mizah, biyolojik, içgüdüsel ve evrim teorileri, bilişsel-algısal özellik gösteren uyumsuzluk kuramları, duygu karmaşası kuramları, toplumsal değerleri ve algılamaları ön plana çıkaran aşığılama ve üstünlük kuramları, baskılama ve rahatlama gibi unsurları içeren psikoanalitik kuramlar, son dönem kuramları başlıklarıyla da incelenmektedir. (Eker, 2014: 135)

Kültür tarihi çalışmaları arasında önemli bir yeri olan mizahın siyasi, sosyal, kültürel... vs. işlevlerinin yanı sıra keyif verme, hoşgörü ve eleştiri gibi açık işlevleri; protesto ve tahrip etme, iş organizasyonunda yarar ve zarar, gerilimi azaltma, savaşta protesto, iş organizasyonlarında başarılı savunma mekanizması, yararlılık, tıpta tedavi, sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma, problemlerle başa çıkma ve hayata tutunma gibi gizli işlevleri vardır. (Eker, 2014: 30-44)

Türk edebiyatında mizaha bakıldığında, 12. yüzyıla ait az sayıda sözlü veya yazılı mizahi örneğin Anadolu Selçukluları ve beyliklerinin kültür ortamında şekillendiği görülür. Bu yüzyıldan itibaren her sınıftan ve seviyeden insan hikâyeye dinliyor, kukla, taklit izliyor, nükte ve şaka yapıyordu. 13. Yüzyılda, Mevlana'nın başta *Mesnevi* olmak üzere *Fihî Mâfih* ve *Mecalis-i Seb'a*'sında güldürücü aynı zamanda eğitici ve öğretici birçok hikâyeye rastlamak mümkündür. Türk mizahının en önemli ismi Nasrettin Hoca'yla yine bu asırda karşılaşılır. Yunus Emre'nin şathiyelerinde de mizahi örnekler mevcuttur. 14. Yüzyılın başlarında yazdığı *Risaletü'n-nushiye*'de Mevlana'dan alınmış "Duvar dibini delen hırsız" hikâyesiyle mizahi bir örnek vardır. 14. Yüzyıl, önceki yıllara nazaran mizahi malzeme bolluğuyla dikkat çeker. Bu asırdan Yenileşme dönemi Türk edebiyatına kadar Osmanlı mizahında hezel ve hicvin yanı sıra tariz, şathiye, latife, mutayebe, şaka, nükte suhriyye, fıkra, hikâyeye gibi adlar altında güldürücü birçok yazı türü bulunmaktadır. Klasik Türk mizahını oluşturan bu yazılarda mizah eğlendirme, zevk verme ve eğitme konusunda önemli bir yere sahip olmakla birlikte dinî, ahlaki, terbiyevi kurallara çok aldırılmadan gelişimini sürdürmüştür. Osmanlı entelektüel klasik Türk mizahının teorik planda çizilen ideal modeli çerçevesinde tartışmaya girişmemiş, mizah ideal bir teoriye bakılmadan pratik olarak üretilmiştir. (Kortantamer, 2007: 3-62)

Yenileşme dönemi Türk edebiyatının başlangıcında mizahın ayırt edici özelliği "espri inceliği" ve "ifade zerafeti"ne dayanan hiciv ağırlıklı

bir üsluba sahip oluşudur. XIX. ve XX. asır basınında sadece mizahi konular çerçevesinde basılan birçok gazete ve dergi bulunmaktadır. Kimi yazarlar mizahın gülme tarafına kimisi de hicve yönelmekle birlikte ikisinin ortak yanı eleştiridir. Edhem Pertev Paşa, Ziya Paşa, Namık Kemal, Direktör Ali Bey, Teodor Kasap, Mehmet Tevfik, Cenap Şahabettin, Hüseyin Suat, Süleyman Nazif ve Tevfik Fikret'in mizahi yazıları akla gelen ilk örneklerdir. Edebiyat tartışmalarıyla geçen XIX. asırda kalem kavgaları ve polemiklerde mizahi bir üslubun baskın olduğu görülür. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemine ait bu örneklerden sonra Milli edebiyat döneminde şahsi konulardan ciddi manada kurtularak siyasi ve sosyal eleştirilerle beslenen, konu çeşitliliği yönünden zengin ve fikirle kuvvetlenen bir mizahla karşılaşırız. Neyzen Tevfik Kolaylı, Halil Nihat Boztepe, İhsan Hamami, Hüseyin Rıfat Işıl, Abdülkâfi Fevzi Uluboy dönemin belli başlı isimleridir. İsmi mizah dışındaki edebi türlerle duyuran Refik Halit, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, İbrahim Alaattin, Faruk Nafiz gibi isimler de mizahi kitaplar yazmıştır. (Akyüz, tarihsiz: 82-84; 123-124; 190-191) Bu isimlerin yanı sıra özellikle birinci kitap *Safatahat*'ta, *Süleymaniye Kürsüsünde* ve *Asım*'daki ironi ve hicivleriyle M. Akif Ersoy'u (Gökçek, 2005: 251-254; Huyugüzel, 1986: 31-52), bir hiciv ustası şair Eşref'i (Çağın, 2007: 131-249) ve nesir yazılarında Ahmet Haşim'i, müstehcenlikten uzak ince, zarif fikirlere dayalı mizahi anlayışıyla Fazıl Ahmet Aykaç'ı (Çoruk, 2008.) hatırlamak gerekir. Rıfat Ilgaz ve Aziz Nesin mizah sahasında adları kalıcı olan diğer Cumhuriyet dönemi yazarlarındandır. Günümüzde mizah yazarlarının sayısı çok olmakla birlikte güncel malzemeye yetinenler ve sanat endişesi taşımayanlar herhalde kalıcı olmayacaktır. (Enginün, 2007: 351-353)

Çerçevesinde mizah anlayışı

Çerçeve yazıları Büyük Doğu yayınları arasında seri olarak 6 cilt halinde yayımlanmıştır. İlki 25 Ocak 1939, sonuncusu 14 Temmuz 1982 tarihli bu metinler 6. ciltteki tekrarlarla birlikte 1301 adet yazıdan oluşmaktadır¹. Din, dil, edebiyat, felsefe, tarih, sanat, hukuk, siyaset, günlük hayat, ahlak, spor ve daha birçok konu hakkında hükümlerde bulunan Necip Fazıl fıkra yazılarında hadiseleri çerçevesinde 20 satırla 40 satır arası bir ölçü olarak "hızlı, koyu ve toplayıcı çizgilere mahsus bir kemiyet ölçüsü üstünde"dir. Çerçevesinde "kemiyet" ölçüsünü her zaman muhafaza edememiş de "eşya ve hadiselerin ruhunu vezneden bir miyar" olarak

¹ 30 Mayıs – 19 Temmuz 1979 tarihleri arasında *Ortadoğu*, 3 Aralık 1979 – 3 Ağustos 1980 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanan çerçeve yazıları *Raporlarda* derlendiği için Çerçeve serisine alınmamıştır.

“keyfiyet”e önem vermektedir. Çünkü “Aşınmış, pörsümüş, ucuz ve laubali bir kalıp olan gündelik fıkra tabutunda harcanıp gitmek” gibi müthiş bir korkusu vardır. (Kısakürek 2010/1: 5-6)

Bu endişe *Çerçeveler*deki mizaha da hâkimdir. Necip Fazıl için mizah işporta malı ucuz bir anlayış, ibişlik ve soytarılık değildir. “Kahkaha” fıkrasında duruma şu şekilde değinir:

Geçenlerde, tuluatçıların yanlış Türkçe tabiriyle (gülünçlü) bir oyun veren bir tiyatroya gittim. (...) (Gülünçlü) oyunun temsilcilerinden biri, Çerkez taklidi yapan bir tanesi: “Pencereyi açın da hava girsin!” yerine, tam bir Çerkez ağzıyla: “Pencerelerimi açın da havalarım girsin!” diyor ve kahkahaların kestane fişekleri patlıyor. Ben üşüyorum. (...) Hayattaki hayalinin tam tersine, sahnede aptallık gayretindeki aktör, kaptıyı şaşırıp pencereden çıkmaya çalışıyor ve kahkahaların yağmuru boşanıyor. Ben üşüyorum. Hayalimden filozof Bergson’un Gülmek (Le Rire) isimli eseri geçiyor ve düşünüyorum ki, herkes için bu kadar kolay olan kahkaha vesilesi benim için, apaçık ibişlik ve soytarılık çerçevesinde kaldıkça, hüüzün ve merhamet saiki olmaktan ileriye geçemiyor. Ben kahkaha vesilesini daha ziyade, ciddi sandığımız fakat ciddiliğindeki liyakati dolduramadığımız, sözüm ona muhteşem fiillerin peçesi altında buluyorum. Bir başmuharrire gündelik tekerlemesi, bir davada acıklı müdafaa, bir resmi tebliğ, bir aşk yemini, bir dostluk temini, çok defa, aklımı kaybettirecek kadar kahkaha damarlarımı gıcıklaştırmaktan vaz geçmiyor (Kısakürek, 2010/2: 59)².

Yazıda Necip Fazıl’ın mizah anlayışının kaynağı görülmektedir: Henri Bergson ve onun *Gülmek (Le Rire)* isimli eseri. Necip Fazıl, Bergson’a dikkat çekerken, mizahı “ciddi sandığımız fakat ciddiliğindeki liyakati dolduramadığımız, sözüm ona muhteşem fiillerin peçesi altında” aramaktadır. Dikkat edilirse bu meselelerin mevzusu “kalıplaşmış” durumlardır. Necip Fazıl’ın mizahı da hazır çerçeve halinde sunulan kalıplar mizahla çerçevelenince ortaya çıkar. Anlayış, Bergson’un *Gülme*’deki şu

² Necip Fazıl’ın hocası ve dostu Mustafa Şekip Tunç’un bu yazının tarihinden 20 sene önce Bergson’un da gülme anlayışını incelediği *Gülmek Nedir, Kime Güliyoruz* isimli çalışması yayımlanmıştır. Mustafa Şekip, *Hayat* ve *Cumhuriyet*’te Bergson’un gülme nazariyesini ve *Gülmek (Le Rire)* eserini ayrıntılı olarak ele almış kitabında Bergson’un gülme anlayışının yanı sıra mizah teorilerini de tanıtmıştır. Bergson, Cumhuriyet devri yazarlarını sadece sezgicilik felsefesiyle etkilememiş onların gülme anlayışlarında da etkili olmuştur. Mustafa Şekip’in çalışmasının ayrıntılı bir incelemesi ve günümüz harfleriyle metin aktarımı için bkz. Levent Bayraktar, Zeynep Tek, *Bergson’dan Mustafa Şekip’e “Gülme”*, Aktif Düşünce Yay., Ankara, 2015.

sözlerinin izahı gibidir: Basit bir ödül dağıtım töreninden tutun, bir mahkeme oturumuna kadar, kalıplaşmış biçim sunan toplumsal eylemlerde komiğin gücünü nasıl gösterdiğini herkes bilir. Öyleyse, ne kadar biçim ve formül varsa komiğin içine gireceği bir o kadar da hazır çerçeve vardır. (Bergson, 2015: 38)

Vâ-nû'dan (Vâlâ Nurettin) bahsettiği “Dil Buhranımız-1, Vaziyet” fıkrasında bunun bir örneği vardır. Necip Fazıl, Türkçenin yanlış kullanımını, dil ve ifade yanlışları üzerinde çok durmuş, gerekli gördüğü düzeltmeleri yapmış ve Türkçenin kullanımına ilişkin hassasiyet ve tekliflerini Çerçevdeki fıkralarda seri yazılar halinde dile getirmiş; mevzuyu bir marif davası olarak telakki etmiştir. Bu kadar önemli bir meselenin yazarlarca ciddiyetle ele alınmayıp kalıplaştırılmasına mizahi bir üslupla değinir:

Mandaların keyifli keyifli çamura gömülüğü gibi, bir zamanlar dil yanlışları içinde rahat ve mesut banyo yapan muharrirlerimizde, şimdi bir dil gayretidir gidiyor. Vâlâ Nurettin (Vâ-Nû) ki, eski zarif İstanbul Çelebisinin son asrî örneğidir. Akşam gazetesinde, (Ne demeli, ne dememeli?) diye, her gün kibrit kutusu boyunda bir dil çerçevesini doldurmaya memur. (Vâ-Nû)nun bu dil gayreti, işlerin memleketimizdeki ele alınma basitliği sayesinde başka gazetelere de sirayet inkânını bulmuştur. (Kısakürek, 2010/1: 300-301)

Necip Fazıl'ın Çerçevelerindeki gülme anlayışı farklı teorilere dâhil edilebilecek niteliktedir. Burada ağırlıklı olarak Uyumsuzluk ve Üstünlük teorisinden bahsedilebilir.

Çerçevelerde uyumsuzluk teorisi örnekleri

Uyumsuzluk teorisinin temelini, Aristoteles'in insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmasının gülmeyi ortaya çıkardığına dair düşüncesi oluşturmaktadır. Teoriyi Kant ve Schopenhauer geliştirmiş James Battle sistemleştirmiş, Henri Bergson da savunmuştur. Burada ilgimi mizahın duygusal ya da duyusal yanından entelektüel, zihnî tarafına çevrilir. (Morreall, 1997: 3) Karşıtlık temeline dayanan bu teori mantığın beklentisi dışında ortaya çıkan, başlangıç ve sonuç arasındaki aykırılık, uygunsuzluğun gülme eylemini oluşturduğunu savunur. Çağdaş psikolojik araştırmalarda baskın bir konumda bulunan teori “benzeşmeyenlerin ilişkisi”ni esas almaktadır. (Eker, 2014: 137-140) Teoriye göre, “salt bir uyumsuzluktan ibaret” olan mizah hikâyesinin mantıklı gidişindeki ani bir sapmanın oluşturduğu uygunsuz bir durumda ortaya çıkar. (B. Güler - Ç. Güler, 2010: 243)

Necip Fazıl uyumsuzluktan doğan gülmeyi genellikle karşıtlıklardan yararlanarak ortaya koyar. Bu durum sadece *Çerçevelere* has değildir. *Babiali*'de, hükümetin lise ve üniversite mezunları arasında Avrupa'da tahsile gönderdiği ilk öğrenci grubu içinde Cemil Sena, Suad Hayri Ürgüplü, Vildan Âşir, Namdar Rahmi, Burhan Ümit ve diğerleriyle vapur yolculuğunu anlatırken şunları söyler:

-Barbaros'un büyük armadasına karşılık fındıkkağıdı büyüklüğünde bir tekneyle Batıyı fethetmeye gidiyoruz! Teknemiz daha çok bir esir gemisine benziyor. (Kısakürek, 2013: 26)

Batıyı fethetmeye çıkmak ciddi bir iştir fakat bunu bir esir teknesiyle yahut esir olarak yapmak uyumsuzdur. Barbaros'un armadasıyla bir esir teknesini mukayese etmek de bize ancak bir karikatür verir. Uyumsuzluk teorisi için *Çerçeveler*deki şu fıkralar örnek olarak verilebilir:

Necip Fazıl, "Din ve Sanat" yazısında Burhan Ümit'in Fransızcadan tercüme bir etüt serisi olarak çıkardığı *Din ve Sanat* kitabına dair telif ve tercüme mevzusundaki karışıklıkta bir uyumsuzluk görmektedir:

Tercüme kokan telifler tanırız. Fakat telif kokan tercüme var mıdır diye sorulabilse Burhan Toprak'ın tercüme derdim. Yeni kitabında bu incelik daha çok belli... Kitabın ismi kendisinin, metinler tercüme. (...) Ancak şunu söyleyelim ki fena konuşanlar arasında sükûnun mertebesi, iyi konuşanlar arasında söz sahibi olmak derecesine basamaktır. (Kısakürek 2010/1: 44-45)

Telif bir eser tercüme olabilir ancak tercüme bir eser telif olamaz. İhtikârın anlatıldığı "Üç Ayaklı Sehpa" bir uyumsuzluk örneğidir:

Büyük bir bankacıya sordum:

- *İhtikârı nasıl önleyebiliriz?*
- *Büsbütün serbest bırakarak, fakat geniş mikyasta rekabete imkân vererek, birbirine rakip müesseseler kurarak, tamamiyle (liberal) bir usul takip ederek...*

Bizzat ihtikâr bile kendi hakkında bu kadar iyi bir dilekte bulunamazdı! (Kısakürek, 2010/2: 57)

Bir şeyi kıymetlensin diye saklamak demek olan "ihtikâr" aynı zamanda "vurgunculuk" anlamına gelmektedir. Vurgunculuğu engellemek için serbest bırakarak tedbir almak uyumsuz bir durumdur. Burada başlangıçtaki sebeple sonuç arasında bir uyumsuzluk söz konusudur.

Türkçede "j" sesi olmadığı için yabancı kelimelerin "C" sesiyle Türkçeleştirilmesi önerisinde bulunduğu *Son Telgraf*'taki yazılarından

sonra karşı görüşte eleştiriler alan Necip Fazıl “Milli Hançere Meselesi”nde şu şekilde bir mukabelede bulunur:

Refik Halit, Vâ Nû ve daha bir zat... Bunlara göre Türkçede “J” sesi taşıyan yabancı kelimeleri aynı sesle kullanmaktan başka çare yokmuş. Benim bu husustaki iddiam yanlış ve çürükmüş; falan; filan. (...) Bana dilimizde (J) sesini, öz Türkçenin kelime içinde gösterecek zâtı, Haymana ovasında bir balina keşfetmiş kadar büyük bir buluş sahibi olarak ilan etmiye hazırım. (Kısakürek, 2010/2: 185)

Çerçevelerdeki bazı mizahi uyumsuzluk örnekleri Jonathan Swift’in *Alçakgönüllü Bir Öneri*’sinde³ olduğu gibi satiriktir (Swift 2008: 125-126). Necip Fazıl bazı fıkralarında Swift’inkine benzer, tasviri satir ifadeleriyle birkaç öneride bulunur:

Türkçeyi doğru konuşan ve yazan birkaç kişi umumî hapishaneye kapatılsa da ortada dil diye bir hadise kalmaz. (...) Sokakta üç beş adam, bir saçakta çiftleşen iki güvercine gözlerini dikse de belli başlı bir dava üzerinde kalabalıkların nasıl toplandığı görülse...” (Kısakürek, 2010/2: 62) *“İstanbul’un imar davasını kökünden halletmek için, zelzeleye kazma ve yangına süpürge ismarlamalı.* (BD, 26: 2)

Birkaç Çerçeve yazısında Necip Fazıl Tanzimat’tan beri hakiki manada bir Türk münekkudinun yetişmediğine değinir. Hakiki Türk münekkudinun doğuşu için de şu teklif ve temennide bulunur: *“Allahum; masallarda, çocuğu olmayanların yaptığı gibi, hangi tılsımlı elmanın yarısını Türk edibi ve öbür yarısını Türk okuyucusu yiyecekse yese de, hakiki Türk münekkidi doğsa... Ve kurtulsak...”* (Kısakürek, 2010/2: 83) Örnekler mizahın ayrıca eleştiri işlevine dâhil edilecek niteliktedir. Bir uyumsuzluk örneği de münevverlere dairdir: *“Yağı 5, pirinci 2 liraya bulamıyoruz! Çünkü münevveri, Tanzimat başından beri bir milyon liraya bulamadık!..”* (Kısakürek, 2010/2: 26)

³ Kitabın tam ismi *İrlanda’daki Yoksul İnsanların Çocuklarının Ailelerine ya da Ülkelere Yük Olmasını Engellemek ve Onları Topluma Yararlı Hale Getirmek İçin Alçakgönüllü Bir Öneri*. Swift burada son derece ciddi bir yaklaşımla bir siyasal ekonomi profesörünün söylemini kullanır ve İrlanda’nın yaraları için bir takım teklifte bulunur. Buna göre yetersiz beslenme, halkın yoksulluğu ve nüfus artışının önüne geçilmesi için yoksul halkın çocuklarını kasaplık et olarak satmaları uygun olacaktır. Böylece yetersiz beslenmenin önüne geçilecek, yeni kaynaklar bulunurken nüfus artışı da önlenecektir. Swift uygulamalı önerilerde bulunmaya devam eder; besiciliğe dair öğütler, yemek tarifleri ve çocuk kesim merkezlerine dair tekliflerde bulunur. Durum çözüm üretemeyen yöneticilere abartılı, grotesk tonda satirik bir eleştiri örneğidir.

Çerçeve yazılarındaki uyumsuzluk örneklerinde şahsiyata dökülmeyen, genellikle entelektüel gülme ve eleştiriye kapı aralayan bir anlayış vardır. Ancak üstünlük teorisine dâhil edeceğimiz örneklerde durum farklıdır. Burada Necip Fazıl bazen eleştirinin sınırlarını aşan bir anlayış sergiler.

Çerçevelerde üstünlük teorisi örnekleri

Mizah teorileri arasında en eskisi gülmenin insanın diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının ifadesi olduğunu ileri süren Üstünlük teorisidir. (Morreall, 1997: 2) Platon'un dile getirdiği ve Thomas Hobbes'un geliştirdiği Üstünlük teorisine göre rakibi saf dışı bırakmanın keyfi, onu kötü duruma düşürmenin verdiği haz ve mutluluk, başkasının talihsizliklerinden alınan zevk, bedensel çirkinlik ve bozukluğun kendinde bulunmaması gibi durumlar gülmeye sebebiyet vermektedir. (Eker, 2014: 141-143)

“Pijama” fıkrasında Necip Fazıl, Avrupalı olma gayretinin nasıl teklakki edildiğini anlatırken ruha nüfuz edemeyen taklidi ve taklitçileri bedensel çirkinlik bakımından küçümser:

Boğaziçine uğrayın; yalısınun rıhtımında kendisini elaleme teşhir eden pijamalı insanlar göreceksiniz. Bir sandala binip sahil boyunca ilerleyin sağınızdan solunuzdan geçenlerin çoğu pijamalıdır. (...) Acaba pijamayı, bâlâ üniforması ayarında resmî ve muhtemem bir giyim vasıtası sanan bu kenar dilberleri, sabık entari zariflerinin çocukları mı? Pijama ancak yatak odalarımızdaki aynanın görebileceği mahrem bir istirahat kılığıdır ve affedersiniz ama pijamayla elaleme görünmek, anadan doğma çırlıçıplak görünmekten daha çirkin ve ayıp... Orta halli bir İngiliz, kendisini pijamastyle oda hizmetçisine bile göstermekten hayâ eder. Hey gidi Avrupalı gayreti hey! Ruha nüfuz edemeden üstünkörü madde kopyacılığıyla bir medeniyetin avlanamayacağına, birçoğumuzda şu zaman ve mekânını şaşırmuş olan pijama ne güzel misal! (Kısakürek, 2010/1: 90-91)

Üstünlük teorisi çerçevesinde bir örnek de “Küllük Akademiyası”nda Ahmet Hamdi Tanpınar için söyledikleridir. Burada mizah Tanpınar'ın dış görünüşüne ait ifadelerde ortaya çıkar:

Ah, unuttum... Bakın parmağının gösterdiği noktada, soldan üçüncü masada, şıklığından ziyade şıklığa gayreti görünen kavruk saçlı, buruşuk alınlı, zoraki gülüşlü, kamburca bir zat var. Bu zat masasındaki iki kişinin on misli kadar bir zümrece tanınmış ve tanyeri ağarırken pınar başında doğmuş bir şairciktir. Şu anda ihtiyaç içindedir, çünkü şöhreti kendisine cin gibi musallat bir şairin, ağız

dolusu aleyhinde bulunmaktadır. Lütfen ona, Mısır çarşısına uğrayıp kıskançlık derdine iyi gelecek bir ot aramasını tavsiye ediniz! (Kısakürek, 2010/1: 92)

“Bir Parça İnsaf”ta Necip Fazıl, bir parça insaf gösterildiğinde iman-ın zirvesine yaklaşılacağını tavsiye etmektedir. Fıkranın tamamı okunduğunda Necip Fazıl'ın insaf dilenmediği, imandaki üstünlüğü anlattığı görülecektir. Fıkradaki mizah takma dışlarda kendini belli edecektir.

Sadece insaf, efendiler! Korkmayın ne iman ne bir şey! Bir parça insaf! İman; o, saadetlerin zirvesi. Oraya sizin gibi meflûçları nasıl çağırabilirim. Yalnız bir parça insaf!.. İnsaf, zirvesinden bahsettiğimiz dağın etekleridir. Oraya insan sürüne sürüne de gidebilir. Siz de takma dişlerinizi biraz sıksanız, gelebilirsiniz! Ne olur bir parça insaf! (Kısakürek, 2010/3: 107)

Çerçeve yazılarındaki mizahi örnekler genel olarak uyumsuzluk ve üstünlük teorisine dâhil edilmekle birlikte işlevseldir.

Çerçevelerde mizahın işlevi

Çerçevelerde mizah işlevsel olarak kullanılmaktadır. Burada Necip Fazıl bazen şakacı bir üslupla latife yaparken mizahın eleştiri ve hoşgörü, protesto ve tahrip, savunma ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma, keyif verme ve eğlendirme işlevlerinden de yararlanmaktadır.

Latife işlevi

Muallim Naci, mizahı “yekdiğeriyle latife etmek” (Muallim Naci, 1322: 649) diye tarif eder. Çerçeve’lerde Yakup Kadri ile ilgili iki yazı latife işlevine örnektir. “Latife” ve “Yakup Kadri” isimli bu yazılarda Necip Fazıl mizahı şakalaşma ve tebessüm için kullanır. Fıkraların ikisi de Yakup Kadri'nin büyükelçilik vazifesiyle alakalıdır.

Yakup Kadri bizim Hollanda elçimiz... Yakup Kadri'yi hatırlamaktaki vesile bambaşka... Hollanda elçiliği Yakup'un üçüncü sefirliği... Birincisi Tirandaydı. Nerede Tiran? İkincisi Prag'daydı. Hani Prag? Üçüncüsü de Hollanda'da. Ne oldu Hollanda'ya? Yandı yandı kül oldu. Garip olmaktan başka hiçbir haysiyeti olmayan birtakım tesadüflerde kıymet aramıyorum. Maksadım, barut kokuları içinde biraz tebessüme yer ayırmak. (...) Yakup Kadri'nin Çekoslovakya ve Hollanda'daki memuriyetine nihayet veren Alman orduları karşısında dil ucuna gelen espri de muhakkak ki yeni bir latife mevzuu olarak şu oluyor: Yakup Kadri'yi Berlin büyükelçisi tayin edelim (Kısakürek, 2010/1: 226-227).

Yakup Kadri'nin bulunduğu üç yabancı merkezin de işgali ki basit ve tabii bir tesadüf hadisesinden başka bir şey değil (...) Yakup Kadri'yi edebiyatımızda olduğu gibi politikamızda da sahibini mesut, fakat düşmanını bedbaht eden, bir yeni ve millî silah gibi kullanabiliriz” (Kısakürek, 2010/1: 230-231).

Eleştiri ve hoşgörü işlevi

Eleştiri işlevinde Necip Fazıl eleştiri konusu olan bazı durumları mizah yoluyla gösterip düzeltme yoluna gider. Bazen de düzeltme yoluna gitmesine rağmen metinde öfkeli bir eleştiri izlenimi uyandırır. Kimi mizahi eleştiriler bir hoşgörü barındırır. Bir aksiyon adamı olarak Necip Fazıl, *Çerçeve* yazılarında “aksiyon”u fikrin taarruz aleti olarak görmekte; aksiyonsuz fikri silahsız askere, kurşunu olmayan tabancaya benzetmektedir. Kendi zaviyesinden Gandhi'nin aksiyonsuz fikir telakkisi eleştiriye açıktır. Durumu “Boş Mide Aksiyonu”nda “açlık nöbeti” etrafında bir mizahla değerlendirir:

Çoktanberi ismi herhangi bir vesilenin direğine çekilmeyen Gandhi yine karşımıza çıktı. Anlaşılan, yıllardır uslu ve akıllı, yiyip içiyordu; yine açlık nöbetine tutuldu. Bu defaki sebep bir Hind mih-racesiyle arasındaki ihtilaftır. Mihrace tebaasına demokratik rejim tatbik etmiyormuş (Kısakürek, 2010/1: 32).

Çerçeve'lerdeki mizahi eleştiri örneklerinin çoğu Türkçe'nin kullanımına dairdir. Necip Fazıl, dilin kullanımına ilişkin eleştirilerini yapmakta, bazı hataları düzeltmektedir. Mizahın eleştiri işlevinde “düzeltme” durumu en önemli unsurlardan biridir. “Türkçe, Zavallı Türkçe”de bunun bir örneğini görürüz:

Ya bizim Türkçemiz! Engizisyon zulmüne uğruyor da kimse aldırış etmiyor. “Dâhiliye, İktisat ve Maarif Vekilleri izahat verdiler- verdi.” “Bu yıl sayfiyeye giden birçok aileler-aile.” “Şanlı Türkiye'nin yığın yığın askerleri- askeri”. Neredeyse bir tatlı su frengi edasıyla üç adamlar diye konuşacağız. “Üç silahşörler, Üç ahbap çavuşlar” gibi bazı isimleri hatırlamaz mısınız? Hele film isimleri, ilan Türkçeleri, Şişli ağızları, evlere şenlik. (...) Dilimize bir ihanet, münevverler Türkçesinin üçte birini müstemlekeleştiren Fransızca kelime istilası... Türk anneleri iki çocukta bir Fransız yavrusu mu doğuruyor? Ne rezalet! (...) Nedir o “Etrüsk, Trak, Marakaz, Suvat” filan gibi vapur isimleri? Hotanto ticaret filosunun gemileri mi bunlar? (Kısakürek, 2010/1: 73-74)

Dilin kullanımına ilişkin “Gramer Dersi” ve “Ankara Radyosundan İlhamlar”da eleştiri işlevinin yanında bir öfke sezilmektedir:

Soylu Türk gramerinin aslında, fail birden fazla olduğu zaman fiil cem ifade etmez. Mesela (askerler geldiler) cümlesi yanlıştır. (Askerler geldi!) Bazı istisnalarıyla gramerimizin müsaade ve müsamaha ettiği bu şekil, hele fail hayvan veya cemad olursa asla caiz değil. (Kazlar yürüyorlar), (Taşlar yuvarlanıyorlar) cümleleri, zevk gramerimizi bile tırmalayacak birer kazkafalılık ve taşbeyinlilik eseri! (Kısakürek, 2010/1: 143)

- *Birçok tayyarelerin öldürdükleri birçok siviller...*
- *Siz Türkçe bakımından, birçok züppe telkinlerin değil, telkinin; öldürdükleri değil, öldürdüğü; birçok başıbozuklar değil birçok başıbozüksunuz.*
- *İs-tih-ba-ba-baratı... Padon, padon... istihbaratına nazaran...*
- *Mehmet Akif'in dediği gibi (Pardon) çıktı çikalı her suç mübahdır. Hele (r) siz pardon, yani padon çıktı çikalı...*
- *Tâtîtâtîtâtîtâtî*

Bu kaval Ankara radyosunun en mantıklı ve doğru sesi... (Kısakürek 2010/1: 293-294).

Çerçevelerdeki 1301 yazıdan ikisi, gazete/dergi köşe yazısının dışında bir edebi tür olan fıkrâ örneğidir. İlkinde Necip Fazıl bir yanlışı düzelterek mizahın eleştirici işlevinden yararlanmaktadır. Diğerinde ileride göreceğimiz gibi bir savunma mekanizması işlevi vardır. Necip Fazıl, "Siyasi Muharrir" başlıklı ilk fıkrâda Arapların Nasrettin Hocasını olarak bilinen "Ciha'yı köşesine taşır ve fıkrânın sonundaki bir ilaveyle düzeltmesini yapar:

Ciha'yı bir gün babası, pişmiş bir koyun kellesi satın almak üzere pazara göndermiş. Ciha kelleyi almış ve yolda gelirken dayanamayıp kellenin gözlerini, dilini ve beynini yemiştir.

Baba bu dımdızlak kelleyi evirip çevirdikten sonra Ciha'ya haykırmıştır:

- *Ciha bu ne böyle?*
- *Koyun kellesi!*
- *Nerede bunun gözleri!*
- *Sağlığında körmüştü.*
- *Ya dili?*
- *Dilsizmiş.*
- *Ya beyni nerede?*
- *Mektep muallimi olduğu için beyinsizmiş.*

Ben Ciha'nın son hükmündeki teşhisi haksız bulduğum için onu şöylece düzeltiyorum:

- *Siyasi muharrir olduğu için beyinsizmiş. (Kısakürek, 2010/1: 128)*

“Kolay Cümle”deki eleştiride bir hoşgörü örneği vardır:

Bazı dostlarım bana demiştir ki:

- *Yazılarını kolaylıkla anlıyamıyoruz. Bazı cümleleri birkaç kere okumak lazım. Biraz daha hafif yazamaz mısın?*

Bazı düşmanlarım da şöyle buyurmuştur:

- *Ne dediği anlaşılmyan adam! Muvaffakiyetini anlaşılma-makta arayan, zikzaklı, dolambaçlı, çetrefil cümlelerde kıymet veh-medeyazıcı!*

Demek ki, bazı dostlarımla bazı düşmanlarım arasında yalnız nezaket farkı var... (Kısakürek, 2010/1: 104)

Protesto ve tahrip işlevi

Mizahta protesto aynı zamanda tahrip etme işleviyle birlikte ele alınmaktadır. Necip Fazıl'ın dönemin CHP'si aleyhinde yazdığı yazılar bir araya getirilse hacimli bir kitap olacak niteliktedir. Bizi ilgilendiren mizahta protesto işleviyle ilgili kısım"dır. “Milletin Ekmeğiyle Oynanıyor”da Necip Fazıl “tek parti dönemi”ni bir satır ifadesi olarak “Tek tip ekmeğ” tabiriyle protesto etmektedir. Yazı 30 Ocak 1948 tarihlidir:

Yüz seneden beri ruh hamurumuz bozuluyor ve o kadar bozuldu ki, nihayet ekmeğ hamurumuzu da kendisine benzetmeye başladı. (...) nihayet, içine girmediğimiz harp bitti dediler, vesikaları kaldırdılar; ucuz veya pahalı, fakat iyice bir ekmeğ yemeğe başladık. Birdenbire “Tek tip ekmeğ” emriyle, başımıza ne geldiğini biliyorsunuz! (...) Henüz hiç kimsenin iç yüzüyle farkında olmadığı bu hadisenin ismi, milletin ekmeğiyle oynamaktır (BD, 78: 1; Kısakürek, 2010/3: 95-96).

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Necip Fazıl, Türkçenin kullanımını meselesini bir maarif davası olarak telakki etmektedir. Türkçe'nin yanlış kullanımıyla ilgili eleştirileri sadece mizahi yazılarla sınırlı değildir; hatta mizahi yazılar dile dair yazılar arasında çokluğuna rağmen az bir yekûn teşkil eder. Bir kelime virtüözü olan Necip Fazıl için Türkçe hayat demektir ve Türkçe istiklalini kaybederken topraklarımızın istiklaliyle öğrenülemez, (Kısakürek, 2010/1: 160) Türkçenin yurtiçinde ve yurtdışında yanlış ve zevksiz

kullanımını bazı fıkralarında mizahi bir üslupla ele almıştır. Zevksizliği protesto ettiği “İsimlerimiz” fıkrası buna bir örnektir:

Yolunuz Beyoğlu'ndan, bilhassa Talimhane adasından geçerken lutfen apartman isimlerine göz atarak yürüyün! Palaslı, incili, yakutlu, şıklı, asiümanlı, koketli, bir demet... bunların içinde (sev beni, öp beni, al beni!) tarzında emir verenleri de var... Bana bu cinsten isim taşıyan bir apartmanda bedava daire verseler oturmayacağıma inanır mısınız? (Kısakürek, 2010/1: 75)

Kanaatimizce öz Türkçecilik cereyanıyla ilgili eleştirisindeki mizah da bir protestodur. Çünkü dilin edebi kullanımında öz Türkçecilik de bir çeşit zevksizliktir. Abdülhak Hamid'in 25. ölüm yılı münasebetiyle yazdığı “Abdülhak Hamid” fıkrasındaki espriden şu örneği verebiliriz:

Abdülhak Hamid (...) Eserini bir tarafa bırakalım şimdi; şahsına, hayatına ve esprilerine bayılırdım. Yeni harfler bahsinde, isminin (Hamit) diye yazılmasına müthiş kızar ve şöyle derdi:

- “Ömrümün sonunda isminin sonuna bir (it) taktılar.” En güzel esprisi, yeni Türkçe cereyanları devrinde “şair” yerine kullanılmak istenen “kulcığır” lafına verdiği cevaptır: “Ya kulcığır şair demek değil, ya ben şair değilim (Kısakürek, 2010/4: 82).⁴

Savunma ve saldırı işlevi

Necip Fazıl'ın bir edebi tür olarak fıkrayı köşesine taşıdığı ikinci yazısı 1960 darbesinden iki sene sonra yayımlanmıştır. Necip Fazıl burada iki taraf arasında kalmamak için bir savunma mekanizması geliştirir gibidir. 27 Mayıs'la ilgili “Garip” başlıklı fıkra şu şekildedir:

Bir Yeniçeri ile bir Sipahi, gece mi gündüz mü, belirsiz bir vakitte silahlarını çekmiş boğaz boğaza tartışma halindedir.

Biri, elini gökte bir şeye uzatmış, kükrüyor:

- *Bu güneştir!*

Öbürü, eli aynı şeye doğru gürlüyor:

- *Bu aydır!*

Güneş mi ay mı; gel de kestir!

- *Ay değil, güneş!*

- *Güneş değil, ay!*

⁴ Necip Fazıl, benzer bir yaklaşımı *Öfke ve Hiciv*'deki “Halimiz” manzumesinde dile getirir: “Ruhsal, parasal, soyut, boyut, yaşam, eğilim / Ya bunlar Türkçe değil ya, ben Türk değilim.” (Kısakürek, 2011: s. 46)

*Bir de bakmışlar ki, kıyın kıyın, bir Bektaşî babası geçmekte...
hemen babanın üzerine atılıp soruyorlar:*

- *Söyle! Şu gökte gördüğün güneş değil mi?*
- *Bildir? Şu, gökteki şey, ay değil mi?*

Baba bakmış ki, güneş dese öbürünün kaması, ay dese berikinin, topuzu... Ne yapın?...

- Çocuklar, demiş; kusura bakmayın, ben buranın garibiyim! Tanımıyorum!

*Biz de buranın garibi olduk; kusura bakmayın: Güneş mi, ay mı, tanımıyoruz!*⁵ (Kısakürek 2010/4: 165)

Bu tek fıkraya ile Necip Fazıl, 27 Mayıs hadisesinden ötürü iki taraf arasında kalmamak için bir savunma yapmaktadır. Ancak bu fıkradan bir ay sonra yazdığı çerçeveye bakıldığında savunmanın yanında saldırıya geçecek ve İsmet İnönü'ye yüklenecektir. "Dedi-Dedim" fıkrasındaki ifadeler aynı zamanda uyumsuzluk teorisine de örnek teşkil eder:

Dedi:

- *Af çıkarsa huzur gelir mi?*

Dedim:

- *Af çıkarsa huzur gelmez; çıkmazsa gitmekte devam eder.*

Dedi:

- *İnönü çekilirse işler düzeler mi?*

Dedim:

- O çekilmedikçe hiçbir şey düzelmez; çekilirse her şey bozuktur. (Kısakürek, 2010/4: 92)

Gerilimi azaltma işlevi

Gerilimi azaltmayla ilgili buraya alınan örnek de 1960 darbesinden iki sene sonra yayımlanmıştır. Burada Necip Fazıl mizahi bir üslupla bir yandan gerilimi azaltmaya çalışırken diğer taraftan ince eleştiriler de yapmaktadır. Yazının ismi başka Çerçevelerin de başlığı olan "Dedi-Dedim" serisine aittir.

Dedi: 27 Mayıs ve Anayasa hakkındaki tenkit yasağından sonra ne yapacaksınız?

⁵ Necip Fazıl'ın mizah kaynaklarından Bergson, *Gülme*'de benzer bir fıkraya nakleder: "Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar, o da: - Ben buranın yabancıyım, demiş" (Bergson, 2015: 14).

- -----
 - *Ben bunu demek istemiyorum. Bırak şu cinaslı ağzı! Yani yazı yazabilecek misin?*

Dedim:

- *Evvvela ne demek istiyorsan açık söyle! Sonra cinas ve imaya o kadar muhtaç bir hengâmedeyiz ki, pirzolanızı yerken, garsona “Bana bir bıçak getir!” yerine “Pirzolanı ufalamak için bir tedbir bul!” demek zorundayız. Daha sonra, 27 Mayıs ve Anayasaya gelinceyedek, hayal ve idrakimiz, daha nice mayın tarlaları içinde yol almaya mecbur.*

Dedi:

- *Bunu yapabilecek medeni cesarete malik misin?*

Dedim:

- *Cesaretin medenisine, evet; fakat kanunîsine hayır! (Kısa-kürek, 2010/4: 47-48)*

Fıkra mecazlarla ortamdaki gerilim azaltılmaya çalışılmaktadır. Ancak cesaretin medenisine sahip olunmakla birlikte kanunî bir cesaret bulunmamaktadır. Çünkü ortada cesareti teşvik eden (!) bir kanun yoktur.

Sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma işlevi

Dil toplum tarihini muhafaza eden ve gösteren canlı bir varlıktır. Kültür ve toplumdaki değişimler, nesiller arasındaki farklar dilin kullanımına da yansımaktadır. Bir dilin başka bir dilden etkilenmesi dil için olağan bir süreçtir. Sosyal tarihimiz içinde dilin nasıl etkilendiği araştırmaya ve eleştiriye açık bir konudur. İlk dönem romanlarımız özellikle alafrangalık bağlamında bu tür konulara yer vermiştir. Alafrangalığın eleştirildiği romanlarımızda karakterlerin Türkçe ve Fransızca karışık cümleleri kullanımından doğan komik unsur gösterilmiştir. “Yeni Nesil”de Necip Fazıl, Türkçe-İngilizce karışık bir dil kullanımını mizahi bir üslupla ele alırken aslında sosyal tarihimiz için Tanzimat’tan bu yana bir vakıa haline gelmiş alafanga Türkçe kullanımını alaya almaktadır. Uyumsuzluk teorisine örnek olarak aynı zamanda eleştiri işlevi gören fıkrada Türkçe konuşmalar, İngilizce charming (tatlı, çekici, cazibeli), that is (yani), because (çünkü), because it is (Çünkü o), I am very very (ben çok çok), moonlight (mehtap, ayışığı) ifadeleriyle karışık halde verilirken Necip Fazıl bu karışıklığı alaya alır:

Kadıköyü vapurunun hususî mevkiinde iki genç kız ve bir delikanlı... bu mahluklar zahirde, en hurda teferruat ve en sağlam bütün halinde yüzde yüz Amerikalı. Ne nisbette, biliyor musunuz?

Taklit ettikleri, eğer tavus kuşu kadar muğlak ve mufassal bir şey olsaydı, hiçbir tavus kuşu bunların mesela saksığan olduğunu karşıdan fark edemezdi.

Rahat rahat konuşuyorlar:

- *Amma yaptın ha, ne kadar (sili)*
- *Sen onu affetmişsin (Çarming)*
- *(dat iz) çok doğru, (bikoz)*
- *(bikoz)?*
- *(Bikoz it iz) malum...*
- *Ne dersiniz deyin! (Ay em veri veri) mes'ut...*

Kaytan bıyıklı delikanlı, Alan Led'i kışkandıracak bir bezginlik edasıyla soruyor:

- *Mehtap var; yarın gece gel de asfalta çıkalım!*

Ve genç kız Rita Hayvort'a taş çıkartacak bir mizaç havası içinde cevap veriyor:

- *Bilirsin ki ben (Munlayt)ları hiç sevmem! (BD, 77: 2; Kısakürek, 2010/3: 94-95)*

Keyif verme ve eğlendirme işlevi

Mizahın bir işlevinin hayatın sıkıntı, stres, dert, tasa ve kaygılarından uzaklaştırarak keyif verme ve eğlendirme olduğu kabul edilir. Charlie Chaplin'in "Hayat, uzak çekimde komedi, yakın planda trajedidir" anlayışından hareketle Allen Klein mizahın keyif verme ve eğlendirme işlevini eğlence dünyası içindeki yerine göre tarif eder. (Klein, 1999) Necip Fazıl'ın bazı fıkralarında mizah hayata uzak çekimden bakan bir üsluba sahiptir. Bu fıkralarda özel bir konu olamamakla birlikte ince bir eleştiri dikkatten kaçmaz. Necip Fazıl burada günlük hayatın daha çok alıştığımız taraflarının arkasındaki komik ögesini yakalamaya çalışır.

"Kahve"de kahve ve tütün sorununa mizahi bir dille yaklaşır:

Duyduğuma göre Hitler'in en müthiş tiryakiliği kahveye karşı imiş... Günde 50-60 kahve içermiş... Şimdi o da Almanya'da kahvesiz mi bilmem amma, biz burada, ilk saiki kendisinden başka kimseye yükleyemeyecek şekilde kahvesiziz. Anavatanda yetişen tütüne nazar değmese bari... (Kısakürek, 2010/2: 238)

Çerçevelerde otobüs, araba, -sürekli trenle seyahat ettiği için- daha çok tren ve tramvaydaki kalabalığı anlatır. "Halimiz Nice Olacak"ta tramvaydaki kalabalık bir sahne için şunları söyler:

Karaköy'de, bir mahşer kalabalığı içinde tramvay bekliyorum. Eğer tramvay gelecek olursa ve içinde tek adamın sokulabileceği bir delik bulunursa, ben de bu deliği dolduracak yegâne bahtiyar olabilirim, Beyoğlu'na çıkacağım. (Kısakürek, 2010/2: 287)

“Aşevleri”, Çerçeve’lerde eleştiriden nasibini çok alan iş adamlarıyla ilgilidir:

Parayı kucak kucak kaldıran, çuval çuval kazanan ve avuç avuç harcayan iş ve teşebbüs adamına sorsam:

- *Vakıflar idaresinin yoksullara mahsus böyle aşevleri bulunduğunu ve buralarda bedava yemek dağıldığını biliyor musun?*

Bilmiş veya bilmemiş, kaç para eder; gidip de orada bedava yemek yemediğine teşekkür edelim... (Kısakürek, 2010/2: 244)

“Hububat Derdimiz”de hububat sorununu ele alır:

Mahsul, devşirildikten sonra ne olmuştur? Yoksa harpten sonra, İzmit'ten Ağrı dağına kadar, toprağın altında ve Binbirdirek şeklinde muazzam bir Yerebatan sarayı mı keşfedeceğiz? (Kısakürek 2010/2: 286).

Necip Fazıl'ın çerçevelerindeki yoğun yazı faaliyeti düşünüldüğünde bu yazıların günübürlük yazılar olduğu düşüncesi akla gelebilir. Ancak fıkralar gerçekten ilk günkü fıkrada ifade edildiği gibi “Aşınmış, pörsümüş, ucuz ve laubali bir kalıp olan gündelik fıkrâ tabutunda harcanıp gitmek” endişesini taşımaktadır. Bu yüzden Necip Fazıl yazdığı yazıları unutmamış gözükmektedir. Aşağıdaki iki fıkrâ arasında üç senelik bir fark olmasına rağmen Necip Fazıl sadece mevzusunu değil esprisini de unutmamıştır.

“Kıyaslama”da Türkiye’de siyasî, sosyal, edebî, kültürel manzaranın da etkisiyle oluşan kötü durumu alaya alır:

1960 başlarında “Hürriyet” diye bağırılıyordu.

1962 ortalarında Huzur” diye çırpınılıyor.

1965'te acaba ne diye dövünülecek.

1960 başlarında muharrirler mahkeme koridorlarını dolduruyordu.

1962 ortalarında yazarlar Adalet Sarayını taşıyor.

1965'de belki de muharrir kalmayacak.” (Kısakürek, 2010/4:

102)

Muharrir kalmamasının ardında yatan koşullar sadece yazarların adalet sarayını doldurmasıyla ilgili değildir. Mesele kendini yazar sananların yazar olarak telakki edilmesiyle de ilgilidir. Zaten mevzunun görünmeyen tarafı ve mizahın ikinci boyutu da budur. 1962’de yazdığı bu yazıdan üç sene sonra muharrirleri tekrar ele alacak kendini muharrir sananları “Muharrir Sanığı”nda üslup ve mana yoksunu sayacaktır:

Muharrir sanığı dedik ya; bir şey sanılan kalemlerin şu lisan, üslup ve mana yoksunluğuna bakınız. (Kısakürek, 2010/4: 142)

Necip Fazıl, bu tarz yazarlara muharrir dememekte ısrarcıdır. “Yazar Kelleleri”nde onlara “yanık kafalar” etiketini yapıştırmaktadır. Ancak bu kafalar işkembeci vitrinlerindeki pişmiş kellelere benzeyen “yanık”lardır:

Onlara muharrir demiyorum, yazar diyorum. Aradaki farkı anlayan anlar. Yazar, işte. Yazar, çizer, karalar. Bir jandarma eri de, küçük ve büyük harfleri birbirine karıştırarak (bÖLÜK eMrİ) diye yazar. (...) bazı gazete fıkralarının tepesindeki yazar kellelerini kastediyorum (...) Okuyucuya ne bu kellelerden? İşkembeci vitrinlerinde, ağzına bir de yeşil yaprak ilıştirdikleri pişmiş kelleleri hatırlatan bu yanık kafalar, yoksa fikrin olmadığı yerde onun yerine mi geçiyor? Bir yazının tepesinde, muharririn, ya bir (desen) yahut fotoğraf halinde sırttan resmi, bazı berber aynalarının kenarlarına sıkıştırılmış kartvizitler kadar adi. (Kısakürek, 2010/5: 45)

Sonuç olarak, klasik Türk mizahını oluşturan yazılarda mizah eğlendirme, zevk verme ve eğitime konusunda önemli bir yere sahip olmakla birlikte dinî, ahlaki, terbiyevi kurallara çok aldırmadan gelişimini sürdürmüştür. Osmanlı entelektüeli teorik planda mizah tartışmalarına girmekle birlikte mizahı pratik olarak üretmiştir. Yenileşme dönemi Türk edebiyatının başlangıcında mizah, espri inceliği ve ifade zerafetine dayanan hiciv ağırlıklı bir üsluba sahiptir. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemine ait bu örneklerden sonra Milli edebiyat döneminde şahsi konulardan ciddi manada kurtulmuş siyasi ve sosyal eleştirilerle beslenen, konu çeşitliliği yönünden zengin ve fikirle kuvvetlenen bir mizah anlayışı doğmuştur. Necip Fazıl’a göre mizah ciddi bir iştir ve “ciddi sandığımız fakat ciddiliğindeki liyakati dolduramadığımız” kalıplaşmış hadiselerin peçesi altında yatmaktadır. Bu mevzuda kaynağı Henri Bergson ve *Gülmek* isimli eseridir. *Çerçevelerdeki* fıkralarda mizah daha çok dil bahsine inhisar etmiştir. Necip Fazıl’ın mizahı ağırlıklı olarak uyumsuzluk ve üstünlük teorilerine dâhildir. Uyumsuzluk örneklerinde şahsiyata dökülmeyen, genellikle entelektüel gülme ve eleştiriyi esas alan bir anlayış vardır. Ancak üstünlük teorisine dâhil edilecek örneklerde bazen şahsiyata yönelmekte eleştirinin sınırlarını aşabilmektedir. İki teori arasında uyumsuzluk

örneklerinin baskın olduğu görülmektedir. Dolayısıyla mizahi yaklaşımında, benzeşmeyenlerin ilişkisini dikkate alan tezatlı durum ve söyleyişin hâkim olduğu söylenebilir. Bu yönüyle rasyonalist bir gülme anlayışına sahiptir. Çerçevesinde Üstünlük teorisine göre değerlendirilecek mizahi örneklerde satir örnekleri baskındır. Necip Fazıl için mizah işlevseldir. Çerçeve'lerde mizahın latife, eleştiri ve hoşgörü, protesto ve tahrip, savunma ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyal tarihin kod ve mesajını taşıma, keyif verme ve eğlendirme işlevlerinden yararlanmaktadır. Latifelerde genellikle şakacı ve hoşgörülü bir üslup kullanan Necip Fazıl, mizahın diğer işlevlerinde bariz olarak eleştirel bir tutum takınır. Çerçevesinde mizah öznenin çok nesneye dönüktür. Necip Fazıl'ın kendini mizahın nesnesi yaptığı nadirdir.

KAYNAKÇA

- AKYÜZ, Kenan (tarihsiz), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- BAYRAKTAR, Levent - TEK, Zeynep (2015), *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*, Aktif Düşünce Yay., Ankara.
- BERGSON, Henri (2015), *Gülme, Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, (Çev. Yaşar Avunç), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- CEBECİ, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yay., İstanbul.
- ÇAĞIN, Şerife (2007), *Bir Hiciv Ustası Şair Eşref*, Dergâh Yay., İstanbul.
- EKER, Gülin Ögüt (2014), *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yay., Ankara.
- ENGİNÜN, İnci (2007), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul.
- ESCARPIT, Robert (2016), *Mizah*, (Çev. Mehmet Yalçın), İmge Kitapevi, Ankara.
- FEINBERG, Leonard, (2014), "Mizahın Sırrı" *Halk Biliminde Teoriler ve Yaklaşımlar 2*, (Çev. Ali Çelik - F. Gül Özyazıcıoğlu Koçsoy), Yay. Haz., M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır Teke, Geleneksel Yay., Ankara.
- GORDON, Mordechai (2014), *Humor, Laughter and Human Flourishing -A Philosophical Exploration of the Laughing Animal-*, Springer Cham Heidelberg, New York Dordrecht London.
- GÖKÇEK, Fazıl (2005), *Mehmet Akif'in Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul.
- GUTWIRTH, Marcel (1993), *Laughing Matter*, Cornell University Press, Ithaca and London.

- GÜLER, Çağatay - GÜLER Bilge Ufuk (2010), *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yay., Ankara.
- HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (1986), “Mehmet Akif’in Asım’da Başvurduğu Anlatım Vasıtaları ve Teknikleri”, *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy*, Marmara Üniversitesi Yay., No: 439, İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (7 Nisan 1944), “Çareler”, *Büyük Doğu*, S. 26., s. 2.
- _____ (23 Ocak 1948), “Yeni Nesil”, *Büyük Doğu*, ., S. 77., s. 2.
- _____ (30 Ocak 1948), “Milletin Ekmeğiyle Oynanıyor”, *Büyük Doğu*, S.78., s. 1.
- _____ (2009), *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2010/1), *Çerçeve 1*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2010/2), *Çerçeve 2*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2010/3), *Çerçeve 3*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2010/4), *Çerçeve 4*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2010/5), *Çerçeve 5*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2011), *Öfke ve Hiciv*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- _____ (2013), *Bâbüâli* Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- KLEIN, Allen (1999), *Mizahın İyileştirici Gücü*, (Çev. Sibel Karayusuf), Epsilon Yay., İstanbul.
- KORTANTAMER, Tunca (2007), *Temmuzda Kar Satmak -örnekleriyle geçmişten günümüze türk mizahı-* (Haz. Fatih Ülken - Şerife Yalçinkaya), Phoenix Yay., Ankara.
- MORREALL, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev. Kubilay Aysevener – Şenay Soyer), İris Yay., İstanbul.
- Muallim Naci (1322), *Lügat-ı Naci*, Asır Matbaası, İstanbul.
- OKAY, Orhan (2014), *Necip Fazıl “Sıcak Yarada Kezzap”*, Dergâh Yay., İstanbul.
- SWIFT, Jonathan (2008), *Alçakgönüllü Bir Öneri*, (Çev. Deniz Hakyemez), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

DÜŞLERİN YORUMU'NDAN ZİYA PAŞA'NIN RÜYÂ'SINA: BİR SAVUNMA MEKANİZMASI OLARAK 'FANTEZİ'*

Arş. Gör. Zeynep TEK**

*“Psikolojik bir vesika: Rüyâ” (A. H. Tanpınar)
“Düşlerin yorumu, aklın bilinçdışı etkinlikle-
rine götüren bir kral yoludur.” (S. Freud)*

ÖZ: Ziya Paşa (1829-1880) on dokuzuncu yüzyılın en ünlü şair, yazar, çevirmen, edebiyat tarihçisi, gazeteci ve bürokratlarından biridir. Yazarın *Rüyâ* adlı eseri, *Hürriyet* gazetesinde 11 Ekim 1869 ve 18 Ekim 1869'da "Sultan Abdülaziz Han, Ziya Bey, Âli Paşa" adıyla yayımlanmıştır. Elinizdeki çalışma yazarın *Rüyâ* adlı eserini psikanalitik edebiyat eleştirisi yoluyla incelemeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda, sanatkârın psikolojisi psikanalitik yaklaşım (özellikle Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Yeni Freudcuların görüşleri doğrultusunda) ve o yılların önemli tarihsel gerçeklikleri ve siyasal olayları ışığında incelenmiştir. *Rüyâ*, Ziya Paşa'nın bir düşünüyü kurguya dökmekte ve yazarın düşünce süreçlerine dair ipucu vermektedir. Sanatkâr düşün anlatımında ego-savunma mekanizmalarından biri olan fanteziyi kullanmıştır. Eserin bu yönü, sanatkârın benini (egosunu) incelemeye imkân vermiştir. Ayrıca *Rüyâ* intikam arayışına dayalı olduğu için, bu çalışmada hınç teması üzerinde de durulmuştur. Böylelikle sanatkârın savunma mekanizmaları ve bu mekanizmaların bilinç ve bilinçdışı kaynakları anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemeler, *Rüyâ*'daki fantezilerin yazarın geçmiş politik yaşantıları ve intikam arzusuyla ilişkili olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Rüyâ*, Ziya Paşa, *Düşlerin Yorumu*, Sigmund Freud, Fantezi, Metin Tahlili.

* 2013 yılında Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanan "Psikanalitik Okuma ile Ziya Paşa'nın Eserleri" başlıklı yüksek lisans tezinden genişletilerek yazılmıştır. Ayrıca bu çalışma, TÜBİTAK'ın 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı kapsamında desteklenmiştir.

** Yıldırım Beyazıt Üni. İnsan ve Toplum Bilimleri Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl. ztek@ybu.edu.tr *Gönderim Tarihi: 21.08.2017 Kabul Tarihi: 17.10.2017*

From *The Interpretation of Dreams* to *Rüyâ* of Ziya Paşa: 'Day Dreaming' as a Defense Mechanism

ABSTRACT: Ziya Paşa (1829-1880) was one of the most famous poets, writers, translators, historians of literature, journalists and, also bureaucrats in nineteenth century. His work, *Rüyâ*, was published in *Hürriyet* on October 11th, 1869 and October 18th, 1869 with the name of “Sultan Abdülaziz Han, Ziya Bey, Âli Paşa”. The aim of the current study was to examine *Rüyâ* by psychoanalytic literary criticism. In accordance with this purpose, psychology of the author was investigated in light of psychoanalytic approach (especially, in line with Sigmund Freud’s, Carl Gustav Jung’s and Neo-Freudians’s ideas), important historical facts and political events of those years. *Rüyâ* fictionalises a dream of Ziya Paşa and says a lot of things about the thinking processes of the author. The author has used fantasy which is one of the ego defense mechanisms in his narration. This part of the work allows us to examine the author’s ego. In addition, the theme of grudge was necessarily addressed in this article because the *Rüyâ* depends on looking for revenge. So, the defense mechanisms of the author and their conscious and unconscious sources were tried to be understood. The analyses revealed that the fantasies in the *Rüyâ* were related to the past political experiences of the author and his desire for revenge.

Key Words: *Rüyâ*, Ziya Paşa, *The Interpretation of Dreams*, Sigmund Freud, Fantasy, Textual Analysis.

Giriş

Savunma mekanizmalarının terim olarak tarihçesi psikanalizle birlikte başlamaktadır. Anna Freud savunma kavramının, ilk olarak 1894’te Sigmund Freud’un “Savunma Psikonevrozları” konulu araştırmasında ortaya atıldığını belirtmektedir. Burada ve bunu izleyen bir dizi çalışmada kavram, benin acı veren ya da katlanılamayan fantezi ve duygulanımlara karşı direnmesi anlamında kullanılmıştır. Bu ad daha sonra bırakılmış ve ardından *bastırma* onun yerini almıştır. Fakat bu iki adlandırma arasındaki ilişki belirsiz kalmıştır. Ancak, “Kettleme, Semptom ve Kaygı”ya (1926) yazılan tamamlayıcı bir açıklamada eski savunma kavramına geri dönmüş ve savunmanın benin belki de nevroza dönüşebilecek olan çatışmalarında kullandığı bütün yöntemler için genel bir tanım olduğu, bastırmanın savunma yöntemlerinden birinin adı olduğu ileri sürülmüştür. Böylelikle bastırmanın anlamı *özel bir savunma yöntemine* indirgenmiştir (2011: 36-37).

Savunma mekanizmaları Heinz Hartmann’ın *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu* adlı kitabında sıklıkla vurguladığı *uyum* adına çok önemlidir. Hartmann’a göre “*savunma süreçleri, eşzamanlı olarak hem içgüdüsel dürtünün denetimine, hem de dış dünyaya uyuma hizmet edebilir*” (2011: 57). Dürtüye karşı olan savaşımında ve duygulanımın ortaya çıkmasına karşı

olan savunmada (Freud, 2011: 30) kullanılan bu mekanizmaların, diğer işlevlerinin yanında narsisistik bir işlevi olduğu, bunun da kendilik değerini korumak olduğu belirtilmelidir (Kernberg, 2006: 208).

İdin şiddetli arzuları ve süperegonun sürekli baskısı altında kalan ben, ruh sağlığını korumak üzere birtakım savunma yöntemleri geliştirir. A. Freud'un ifadesiyle "*Ben savunması, enerji yatırımının takviye edilmesi sonucunda başarıya ulaştığı takdirde, idin saldırısı son bulur ve böylece (...) ruhsal ateşkes yeniden ilan edilmiş olur*" (2011: 17). Ayrıca "*Ben ya da kendilerini benle temsil ettiren dış dünyanın güçleri karşı çıkmasalardı, her dürtünün karşılaşacağı bir tek yazgı olurdu: doyum*" (2011: 37). Şu hâlde benin dengesini sağlamaya imkân veren savunma mekanizmaları, kişinin bireysel ve toplumsal sağlığının korunması adına önemlidir. Fakat bu mekanizmaların aşırı kullanımı dış gerçekliğin yitimi gibi nevrotik sorunlara yol açabilmektedir.

Savunma mekanizmaları doğuştan kazanılan *aygıtlar* olarak kabul edilmektedir. Hartmann'a göre "*İnsan birey, dış dünyaya hâkim olmasına yardım edecek aygıtlara da sahip olarak doğar. Bu aygıtlar gelişim ilerledikçe olgunlaşır*" (2011: 57). Bu aygıtların en önemli özelliği; kişilerarası uyuma hizmet etmesidir. Hartmann; uyumun, bir yandan insanın birincil donanımı ve aygıtlarının olgunlaşmasıyla, diğer yandan da bu donanımı kullanarak kişinin çevresiyle ilişkisindeki bozukluklarla savaşan ve etkin olarak bu ilişkiyi iyileştiren, benin düzenlediği eylemlerle güvence altına alınan özelliği üzerinde durur. Çünkü uyum; insanın çevresiyle mevcut ilişkisini, verebileceği tepkilerden hangilerinin bu süreçte kullanılacağını ve ayrıca kullanılan tepkilerden hangilerinin baskın olacağını belirleyen etmenlerden biridir (2011: 35). Dolayısıyla kişinin dış dünyasıyla sağlıklı bir ilişki kurmasında doğuştan var olan savunma mekanizmalarının *olgunlaşmasının* önemli olduğu anlaşılır.

Savunma mekanizmaları çevreyle uyum sağlamanın yanı sıra özellikle yetişkinlerde "*ruhsal sağlığın*" kazanımında önemli rol oynamaktadır. Karşılaşılan olumsuzluklarla baş etmede etkin olan savunma mekanizmaları; benin "*acı veren deneyimler*"le daha kolay başa çıkmasına olanak sağlar. Melanie Klein'a göre;

Benlik geliştikçe, kullanılan savunmalar da karmaşıklaşır ve daha iyi uyarlanırlar, ama daha az sağlamdırlar. Savunmalar insight'ı kaplayıp boğmadığında, ruhsal sağlık olanak kazanır. Ruhsal sağlığı yerinde olan bir kişi, karşılaştığı her tatsız durumu daha tatlı bir açıdan görme gereksiniminin bilincine varabilir ve bunu allayıp süsleme eğilimini düzeltebilir. Bunun sonucunda da acı veren bir deneyim olan, ülküleştirmenin çöküşünü yaşamamış, zulmedici ve

depresif kaygılar üste çıkmamış olur, dış dünyadan kaynaklanan acı veren deneyimleri daha rahatlıkla göğüsleyebilir (1996: 123-124).

Özdeşim kurma, bastırma, yüceltme, yansıtma, karşıt tepki geliştirme, saplanma, gerileme, yadsıma-inkâr, mantığa bürüme, yön değiştirme, hayal kurma, ödünleme-telafi etme, özgecilik, çilecilik ve mizah kullanılan savunma mekanizmalarından bazılarıdır. Bu savunmalar, ego-nun alanında olmakla birlikte bilinçdışı süreçlerdir. Bilinçdışı, bilinçaltının karşılığı değildir. İdde olduğu gibi, üstben ve bende bilinçdışı bir alan olduğu kabul edilmektedir. A. Freud, “*ben yapılarının büyük bir bölümünün de bilinçsiz*” olduğunu söylemekte ve bu nedenle benin bu bilinçsiz yönlerini “*analitik yöntem yardımıyla bilinçli*” kılmaya çalışmaktadır (2011: 26). S. Freud’a göre “*Egonun kendi içinde aynı zamanda bilinçdışı da olan, tıpkı bastırılmış gibi davranan –yani, bilinçli olmaksızın da güçlü etkiler üreten ve bilince çıkarılabilmesi için özel bir çalışma gerektiren- şeyler karşımıza çıkar*” (akt. Leledakis, 2000: 201). Benin bu özelliği bir psikanalist tarafından analiz yöntemiyle çözümlenebilirken; bir edebî metin incelemesinde bu çözümleme, merkeze alınan sanatkârın edebî eserleri üzerinden gerçekleştirilecek bir okumayla mümkündür. Bu çalışmada Tanzimat dönemi sanatkârlarından Ziya Paşa'nın iç psikik süreçlerini anlamlandırabilmede, *Rüyâ* adlı eserindeki fantezi mekanizması çıkış noktası olmuştur. Böylelikle söz konusu savunma mekanizması üzerinden sanatkârın ben bütünlüğünü, iç ve dış tehlikelere karşı nasıl korumaya çalıştığı izlenmiştir.

1. Bir Savunma Mekanizması Olarak Fantezi / Hayal

Fantezi, benin örselenmelerini onarmaya yardımcı olan savunma araçlarından biridir. Fantezilerin gerçeği yadsımada, gerçekleri istekler yönünde kullanmada olanak tanıdığı söyleyen A. Freud, benin bu mekanizma yardımıyla büyük miktardaki nesnel hoşnutsuzluğu aşabileceğini ifade etmektedir (2011: 58-63).

S. Freud, “*gündüz-düşleri*” olarak adlandırdığı fantezi kurmayı; çocuklukta oyun oynamaya benzetmektedir. Buna göre oyun oynamanın yerini alan fantezi, duygusal doygunluk sağlayarak yetişkin bireyin, kısa süre ile de olsa rahatsız edici gerçeklikten uzaklaşmasına imkân tanımaktadır. Sanatkârlar da tıpkı oyun oynayan çocuklar gibi eserlerine gündüz-düşlerini yansıtarak doyuma ulaşabilmektedir. Freud gündüz-düşü gibi, yaratıcı bir yazı parçasının da bir zamanlar çocukluk oyunu olanın bir devamı ve yerine-geçeni olduğunun varsayılabilirliğini belirtmektedir (1999: 125-134).

Fantezi ve sanatın kaynağını çocukluk süreciyle ilişkilendiren S. Freud'dan farklı olarak Melanie Klein, bu sürecin doğumla birlikte başladığını düşünmektedir:

Klein'a göre bilinçdışı fantezi tüm ruhsal süreçleri temellendirir ve her türlü ruhsal işlevselliğe eşlik eder. Oysa Freud fantezi faaliyetinin dış dünyada uğranan düş kırıklıklarını, engellenmeleri telafi etmeye yönelik olduğunu düşünmüştü. Klein bilinçdışı fantezi faaliyetinin içgüdüsel işlevselliğin doğrudan bir ifadesi olduğunu düşünür. Çok daha faal ve dış dünyada olup bitenle alakalı bir bilinçdışıdır bu.

Klein fantezi faaliyetinin doğumla birlikte başladığını kabul eder. (...) Klein'a göre fantezi faaliyeti bilinçdışı birincil süreç düşüncesinin esasını oluşturur (Tura, 2011: 10).

Fantezinin bilinçdışı birincil süreç ile ilgili olması, bilinçaltı temeline işaret etmektedir. Fakat bilindiği üzere fantezi; egonun bilinçdışı bir alanı olarak kabul görmekte, onun savunma mekanizması olarak işlevsellik kazandığı belirtilmektedir. Bu bakımdan Klein'ın fantezi / hayalin kişisel bilinçaltıyla ilişkisi üzerinde durması önemlidir. Çünkü fanteziler bastırılmış arzu ve isteklerin birer dışavurumu olarak da görünürlük kazanmaktadır. Şu hâlde fantezilerin id ve egoya bağlı gelişen bir süreç olduğu anlaşılır.

S. Freud, fantezilerin iki yönlülüğünü tespit ederek onların sadece doyurulmamış arzuların tatmini olmadığını aynı zamanda bir savunma aracı olduğunu belirtmektedir. 1908 yılında "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz-Düşleri" adlı yazısında mutsuz insanların düşlem kurduğunu, her bir düşlemin bir istek doyurma, doyurucu olmayan gerçekliğin bir düzeltilmesi olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla fantezilerin "*hırslı*" ya da "*erotik istekler*"in baskılarına karşı bir savunma aracı olduğu da anlaşılır (Freud, 1999: 128). Buradaki mutsuzluğun nevrotik bir rahatsızlığa yahut doğrudan depresif bir ruh hâline karşılık gelmediğinin altı çizilmelidir. Söz konusu olumsuz duygu durumu; arzu nesnesine olan mesafeden kaynaklı bir ruh hâlini işaret eder.

2. Bir Gündüz-Düşü: *Rüyâ*

Ziya Paşa'nın *Rüyâ*¹ adlı eserinin bir gündüz-düşü ve savunma düzeneği olarak okunması mümkündür. Nurullah Çetin, birtakım olaylar rüyada görülmüş gibi anlatıldığı için *Rüyâ*'yı klasik Türk edebiyatında

¹ *Rüyâ* ile ilgili atıflar, "Sultan Abdülaziz Han, Ziya Bey, Âli Paşa" adıyla *Hürriyet* gazetesinin 11 Ekim ve 18 Ekim 1869'da yayımlanan 68. ve 69. sayılarına yapılmıştır. Bu eserin gazetede başlığı *Rüyâ* olmamakla beraber eser bu isimle tanınmıştır. 1910 ve

örnekleri görülen habname türünde bir metin olarak değerlendirir (2016: 58). Uyku ile uyanıklık arasındaki an ve uykunun bir aşaması olan yakaza hâlinde kurgulanan eser, hayal kurma eyleminde olduğu gibi birtakım arzuların tatminine olanak sağlayan bir kurgu ile karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar'ın "*küçük fantezi*" (2012: 334) olarak adlandırdığı eser, bir intikam metni olması bakımından dikkat çekicidir. Tanpınar'a göre; "*Rüya'nın hoşsa giden tarafı, bir plândan öteki plâna geçmedeki muvaffakiyettir. (...) Eser, onun her zaman gördüğü rüyadır. İntikamcıdır; bu onun çok istediği için olmayan rüyasıdır*" (Alptekin, 2010: 134).

Bir gündüz-düşünün rüyada gösterimi olarak da ifadelendirilebilecek *Rüyâ*; sanatkârın Babialî'yi özellikle Sadrazam Mehmet Emin Âli Paşa'yı (1815-1871) yermek için 1869 yılında Londra'da kaleme aldığı mensur bir eserdir. Kişi, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsü eserin kurguya dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Sanatkârın şahsi, siyasi meselelerini, bu eserden iki sene önce kaleme aldığı *Arz-ı Hâl*'den farklı olarak *Rüyâ*'da doğrudan vermemesi, aracı bir anlatım tekniğine ihtiyaç duyarak kurgusal bir atmosfer yaratması ve entrik bir çizgide vakaları birbirine bağlaması; eseri edebî olanın, anlatının sınırları dâhilinde incelemeye imkân vermektedir. M. Kayahan Özgül de rüya tarzında kaleme alınan eserlere "*fiktif metin*" demektedir, bunların hem edebiyat tarihi hem siyasi tarih hem de fikir tarihi açısından önemli olduğunu kaydetmektedir (2004: 279). Ayrıca özne anlatıcının yer aldığı mensur eserde anlatıcı kişinin yazarın kendisi olduğu anlaşılır. Tanpınar'ın "*yeni nesrin ilk şaheseri*" olarak gösterdiği *Rüyâ*'nın "*Türkçede ilk muvaffak hikâye*" olarak addedilebileceğini belirtmesi (2012: 334) de eserin kurgusal yönüne ışık tutmaktadır.

Siyasi meselelerin sanatkârın şahsi hayatı ve psikolojisiyle iç içe geçtiği *Rüyâ*'da; rüyanın "*açık*" ve "*gizli içeriği*"ni (Jung, 2015: 12) ve rüyanın kaynağını oluşturan *geçmiş*i anlamak amacıyla bu çalışmada "*açık rüya içeriğini parçalara ayırma*" (Jung, 2015: 38) tekniği uygulanmıştır. Böylelikle kişisel hazza karşılık gelen arzu noktaları, fanteziler tespit edildikten sonra psikanalitik okuma yöntemi ile düşün yorumlanmasına geçilmiştir.

1932'deki baskılarında *Rüyâ* adının geçmesi nedeniyle bu çalışmada *Rüyâ* ismi tercih edilmiştir. Ayrıca yapılan okumayı kontrol amaçlı Tefeyyüz Kitaphanesinden çıkan 1932 tarihli metne ve Mehmet Kaplan, İnci Enginün ve Birol Emil tarafından yeni harflere aktarılan esere bakılmış; ancak her iki metindeki okuma hataları düzeltilmiştir. Bu çalışmada 11 Ekim tarihli sayı (1869a) şeklinde, 18 Ekim'deki ise (1869b) şeklinde kısaltılarak verilmiştir. Ayrıca araştırmacılara kolaylık sağlanması amacıyla *Rüyâ*'nın Kaspar Matbaasında 1910'da yayımlanan baskısına da atıf yapılarak her iki yayım için de sayfa numarası verilmiştir. Ancak 1910 baskısının 1869'da yayımlanan nüshalardan farklılıklar arz ettiğini de belirtmekte fayda vardır. Bundan dolayı esas alınan *Rüyâ* metni 1869 neşridir.

Düş, dilimizde rüya ve hayal kurma anlamlarına karşılık gelmektedir. Pierre Sorlin, *Düş Söylemleri* adlı eserinde düşlerin "bir umut, bir dilek, bir özlem" (2004: 7) olan yönünü vurgulamaktadır. Fakat bu çalışmada düş kavramı rüya için; gündüz-düşü, fantezi, düşlem ise hayal kurma eylemi için kullanılacaktır. Çünkü rüya, düş; "uyku sırasında meydana gelen olağandışı bir psişik aktivitenin kalıntılarıdır" (Jung, 2015: 35). Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı eserinin rüya içerikli olması da kavram kargaşasının önüne geçecektir.

2. 1. Zat-ı Şahane'nin *Tebessüm ve İltifatından Âli Paşa'nın Azlettirilmesine*

Ziya Paşa'nın Avrupa hayatı 1867'de Namık Kemal'le birlikte yola çıktığı Paris'le başlamıştır. Sanatkâr; Paris, Londra ve Cenevre'de uzun dönemler kalmış, 1871'in sonunda Âli Paşa'nın vefatı, sadarete gelen Mahmut Nedim Paşa'nın "delâletiyle Pâdişâh'ın müsâadesine kavuş"muştur (Bilgegil, 1972: 164). Kendisi bu uzun ve yorucu sürecin başlıca sorumlusu olarak mabeyin kâtibi olduğu dönemden itibaren aralarında şahsi bir husumetin geliştiği anlaşılan Âli Paşa'yı görmüş ve onun ölümüne değin şiddetli bir muhalefet geliştirmiştir. Sanatkârın eserlerinde sıklıkla görülen Âli Paşa eleştirisi, "egonun bir ötekinde saplanmış olarak esir kalabilme" (İzmir, 2015: 83) durumlarından biri olarak okunabilmektedir. *Rüyâ* adlı eserin de en temel karakteristik özelliği bu düşmanlığın merkeze alınarak yazılmış olmasıdır. Ayrıca onun arkadaşlarıyla düştüğü fikir ayrılığının da belirginleşmesi açısından bu eserin dikkat çekici bir yönü vardır. Niyazi Berkes'e göre; Yeni Osmanlılar cemiyetinin bir yandan Mustafa Fazıl'ın para yardımına muhtaç olması, öte yandan kendi aralarındaki karakter farkları yüzünden karşılaştıkları birçok dertten başka asıl sorunları, özledikleri değişmelerin hangi gücün desteğiyle gerçekleştirilebileceğiydi (2013: 286). Bu eserde görüldüğü üzere Ziya Paşa'nın Âli Paşa'nın azliyle birçok temel sorunun hallolacağına dair tavrı, onunla arasındaki meseleyi şahsileştirmesi ve özellikle Mustafa Fazıl Paşa'nın İstanbul Hükûmeti ile anlaşıp *Hürriyet* gazetesinin yayımına bir süre ara verilmesi teklifini kabul etmemesi cemiyet üyeleri içinde ihtilafı arttırmıştır. Ziya Paşa dışındaki birçok kişi yurda dönerken o tek başına çalışmalarını sürdürmüştür. Bir süre sonra Cenevre'ye çekilen sanatkâr, Hıdiv İsmail Paşa'dan maddi yardım alarak *Hürriyet* gazetesini çıkarmaya devam etmiş,² "yurdundan kopmuş ve yeni bir yaşam anlatısı oluşturmaya çalışan insanlar"da (Sennet,

² *Hürriyet* gazetesinin akitbeti ve Ziya Paşa'yla cemiyet üyelerinin Mustafa Fazıl Paşa ve Mısır Hıdivi İsmail Paşa ile ilişkisi hakkında geniş bilgi için bk. Bilgegil, 1979: 123-139; Ebuzziya Tefvik, 1973: 316-334; Karahan, 1961: 2.

2014: 133) görülen 'amaçsızlık' tehlikesine düşmemek adına 'muhafefti'ni hayatının merkez noktası hâline getirmiştir.

Ziya Paşa'nın bir düş formunda yazılan *Rü'yâ*'sı, kurgusu itibariyle bilinçaltı arzular konusunda fikir verirken, bir fanteziye odaklanması yönüyle de egonun savunma mekanizmasını kullanımı hakkında fikir vermektedir. *Rü'yâ*'da sanatkârın zihninde tasarladığı başta Âli Paşa'nın var olan gücünü kaybetmesi ve kendi 'suçsuzluğunun' anlaşılması olmak üzere birçok hayal unsurunu ve arzuyu tespit edebilmek mümkündür. Eserin başında Ziya Paşa'nın monologu bu gerçeğe şöyle işaret etmektedir: "Âh! Mümkün olsa da Zât-ı Şâhâne'yi görsem ve kendinden mektûm tutulan birçok ahvâli hakikatle kendine söylesem ve bunun ile hem velîni'metime ve hem de devlet ve milletime elimden gelen hizmeti etmiş olsam" (*Rü'yâ* 1869a: 2; 1910: 5)³. Peki, sanatkârın Padişah'ı görmesi ve ondan saklı tutulan hakikatleri anlatması nasıl mümkün olacaktır? Burada kurgu tekniği devreye girmekte; *rüyanın* imkânından faydalanılarak mekânlar arası bir yolculuk mümkün olmaktadır:

*İşte ben bu hayâlât ile uğraşırken pîş-i nazarımda duran cetvel-i âb tedricle tevessü' ederek bir şekl-i âhara tahvîl ve inkılâp etmeye ve suyun iki tarafında muntazaman magrûs olan bülent ağaçlar dahi heybetini tebdîl ile yalı ve bahçe sûretine girmeye başladılar. Ben bu tahvîl-i garâbet-nümâyı temâşa ile: "Acaba burası neresi olacak" derken bir de Boğaziçi meydana çıktı (*Rü'yâ* 1869a: 2; 1910: 5).*

Böylelikle kurgu; Londra'nın Hampton Court bahçesindeki havuzun karşısında bir bankta oturan Ziya Paşa'nın dış gerçeklikten sıyrılarak İstanbul'a; yani iç / hayal âlemine bağlanmasına olanak tanır. Burada gerçeküstü bir tasvir söz konusudur. Jung'a göre rüyalarındaki düşüncelerin bir araya gelmesi fantastiktir, bunlar, bizim gerçekliği düşünebilme yetimize oldukça yabancı bir şekilde birbirleriyle bağlantılıdır. Ayrıca bilinçli zihinsel sürece özgü bir karakteristik olduğunu düşündüğümüz fikirlerin mantıklı bir şekilde sıralanmasıyla da ciddi bir tezat oluşturur (2015: 36). Metnin sonunda her şeyin bir *rüya* olduğunun ifadesi ile Ziya Paşa'nın karşısındaki havuzun yavaşça genişleyerek değişip dönüşmesi ve "*Sarây-ı Hümayûn*"un şeklini alması; görülen rüyanın / yakaza hâlinin başlangıcını

³ Eserin yeni harflere aktarımında tam bir transkripsiyon sistemi uygulanmamış; sadece uzatma işaretleri, hemze ve ayın işaretleri verilmiştir. Ancak özel isimlerde hemze ve ayın işareti kullanılmamıştır. Kelimelerin yazımında günümüz imlasına uyulmaya çalışılmış; Arapça-Farsça kelimelerdeki d-t ve b-p değişimi güncellenmiş, ancak günümüz Türkçesinde yaygın olarak kullanılmayan kelimeler, anlam karışıklığı olmaması adına aslına uygun şekilde bırakılmıştır.

ortaya koymas1 bakım1ndan rüya içeriğine uygundur. Boğaziçi'ni karşısında bulan Ziya Paşa, en büyük "hayalât"ından birinin peşinden giderek Sultan Abdülaziz'e (1830-1876) kendini ifade etme şansı bulmuştur:

Evvvel emirde Beşiktaş Sarây-ı Hümayûnunu gördüm ve bilmem nasılsa içine girdim. Çünkü sarâyın her tarafı zihnimde mahfûz olmakla kimseye rast gelmeyerek büyük nerd-bândan yukarı çıktım. Yavaş yavaş sofada gezinip: Acabâ Zât-ı Şâhâne buralarda mı? diye hayrân hayrân etrâfa nigerân iken meğer Zât-ı Cenâb-ı Müülâkâne bahçe üstündeki odada imiş. Çıktı ve beni görmekle eliyle işâret edip yanına çağırdı. Koşup gittim ve nice senelerden beri hasretini çektiğim ayaklarına ağlayarak kapandım. Meftûr olduğu meşîme-i lutf u inâyet iktizâsınca tebessüm ile nüvâziş ve iltifât buyurdu ve mübârek eliyle başımı yerden kaldırıp söze başladı. Ben dahi etrâfıma bakıp işitecek kimse olmadığını gördüğümde vatanıma ve husûsiyle ni'met ve ihsânı ile perverde olduğum velîni'metime hizmet için bundan âlâ vakt-i fırsat olamaz dedim. Gözlerim yaşla dolu olarak şu veçhile cevâba şitâp eyledim.

-Ziya! Benim senin hakkında ibzâl ettiğim bunca eltâf ve inâyâtı unutup Avrupa'ya firâr etmek sana düşer miydi?

-Ah velîni'metim efendim, hakkımda ibzâl buyurduğunuz eltâf ve inâyâtın hiçbir zamânda hakk-ı şükriünü îfâ edemem ve efendimin hizmetini bırakıp Avrupa'ya gidecek kadar nâdân olmadığım efendimin de mal'ûmunuzdur. Lakin bu harekette bendeniz mecbûr ve bu cihetle ma'zûrum. Gerçi izn-i hümayûnunuz munzam olmaksızın Avrupa'ya gittim. Ancak orada da elimden gelen hizmetinizde kusûr etmedim (Rüyâ 1869a: 2; 1910: 5-7).

Ziya Paşa'nın Sultan Abdülaziz ile yüz yüze konuşma fırsatı yakalaması ve onun tarafından affedilmesi metnin ilk fantezisini oluşturur. Sanatkâr, Dolmabahçe Sarayı'na giderek "hasretini çektiği" Padişah'ın ayaklarına kapanarak onun tarafından "tebessüm" ve "iltifât"la karşılanmış, Padişah'a Avrupa'ya firarının bir "mecebûr"iyet sonucu olduğunu açıklamıştır. *Rüyâ'nın* yayımlandığı 68. ve 69. sayılarından da anlaşılacağı üzere yazarın Namık Kemal gibi bazı arkadaşlarının Londra'dan ayrılmasından sonra bu eseri kaleme alması, arkadaşları gibi affedilme arzusunda olduğu göstermekte; bunun ilerleyen bölümlerde görüleceği üzere Sadrazam'ın azliyle birlikte planlaması da yurda dönüşünde hayal ettiği düzene işaret etmektedir. Yurt dışına "firâr"ının elinde olmayan durumlardan dolayı gerçekleştiğini izah ettikten sonra, Padişah'a millet meclisinin faydalarının anlatımına ve onun ikna edilmesine dönük bir çabaya geçen yazar, bu arada vükelanın keyfi davranışlarını da eleştirme fırsatı yakalayılarak şunları söylemiştir:

Millet meclisi Zât-ı Şâhânenizin meşrû' olan istiklâlinizi kat'iyen ihlâl etmez. Zîrâ kulunuzun tasavvurumdaki millet meclisinin nizâmı hudûd-ı şer'iyeden hâriç bir şey olmadığından istiklâl-i saltanat nasıl ahkâm-ı şer'iyeye ile mahdût ise nizâm ile dahi o kadar mahdût olur. Meselâ vükelânız harekât u ef'âl-i vâkı'alarından nâşi millet meclisinden mes'ûl tutulmakta sizin istiklâlinize dokunacak nedir? Eğer vükelâ istedikleri gibi ahâliye zulüm ve cefâ ve hazîneyi yağma ederlerse sizin istiklâlinizin kemâline mi delâlet eder? Böyle istiklâli siz ister misiniz? (...)

Millet meclisi dokunsa dokunsa vükelânın istiklâllerine ziyâde dokunur. Zîrâ o zamân her şeyi istedikleri gibi yapıp sonra ne yapalım pâdişâh böyle yaptı diyemezler. O zamân keyifleri istediği kadar Avrupa'dan istikrâz ile yağma edemezler. O zamân canları istediği kadar ahâliye vergi ve rûsûmât yükletemezler. O zamân istediklerini bilâ-muhâkeme azl ve nefy edip hâk-i pâyinize birtakım yalan söyleyerek mazhar-ı tahşîn ü ikbâl olamazlar. Zîrâ bunlardan her biri için millet meclisinde mes'ûl tutulurlar (Rüyâ 1869a: 2-3; 1910: 7-9).

Kurulacak millet meclisinin Padişah'ın meşru istiklalini gölgelendirmeyeceğini ve meclisin, şer'i sınırlardan çıkamayacağını dile getiren yazara göre bakanların millet meclisinden sorumlu tutulması millî menfaatler adına büyük yararlar getirecektir. Millet meclisinin teşkilıyla "*hükümet-i keyfiyye*" son bulacaktır. Yazar, meşruti monarşinin faydalarını Sultan Abdülaziz'e anlattıktan sonra ülkenin içinde bulunduğu olumsuz ahvale geçmiştir. Avrupa'nın Devlet-i Âliye'ye "*canı çıkmış bir ceset gibi*" baktığını, Rumeli'nin her tarafının casuslarla dolu olduğunu, Anadolu'nun ise "*bir yangın yerine benze*"diğini, İstanbul ve Mısır'ın türlü sorunlarla iç içe olduğunu anlatmıştır. Bunların "*sahîhan ve kat'iyen ıslâh-ı ahvâli*" için çözümler ise Ziya Paşa'ya göre Sadrazam Âli Paşa'nın "*sadâretten 'azliyle Kıbrıs Mutasarrıflığına nasbedi*"lmesidir (Rüyâ 1869a: 3-5; 1910: 7-16). Zira ona göre "*Bi'l-farz onun yerine bir sırık hamal getirilse elbette ziyâde mazarrat edemez*" (Rüyâ 1869a: 6; 1910: 19). Buradaki gülünçleştirme hicvin tahkire ulaşan boyutunu göstermektedir. Özgül, rüya yazarlarının metinlerini incelediği çalışmasında yazarların; ferdî benlerinin, ferdî kimlik ve kişiliklerinin perspektifinden devletin başında bulunanların tenkidini hedef aldığını, sanatkâr yönü ile tanıdığımız bazı isimlerin siyasi ve içtimai ihtiraslarını, edebî bir metin hâline getirmelerinin oldukça özel bir tahkiyeli türe yol açtığını belirtmektedir. Muhalifler, tepedekilere gizli, yarı açık veya bütünüyle açık tenkitler yöneltirken alegoriden, mübalagaadan, gülünç kılma imkânlarından fazlaca istifade etmektedir (2004: 279). Rüyâ'da da Âli Paşa'nın azledilme gerekçesi, açık tenkitle belirtildikten sonra bir diğer fantezi göz önüne serilmiştir. Bu amaçla Sultan Abdülaziz'in Âli Paşa'nın yerine sadrazamlığa "*Kim münasiptir?*" sorusu şöyle cevaplandırılmıştır:

-Nihâyet söyle, yerine kim münâsiptir?

-Efendim falan münâsiptir diyerek ta'yîn-i şahs etmek bir mes'ûliyettir ki kulunuzun âcizim. Onu kabûl ve tahammülden kâsırdır. Lakin bu makâma gelecek zâtın mutlakâ vükelâ sınıfından olması şart mıdır? Bu mesnede getirilecek zât 'asrın ve zamânın ve mülkün ahvâlini iyi bilmeli ve devletin yaraları nerelerindedir lâyı-kıyla anlamış, usanmaz, yorulmaz, azlından korkmaz olmalı. Efendimiz de kendine emniyet buyurmalısınız. Fakat yine dizgini elde tutmalısınız. Bu evsâfla muttasıf olan bendegânınızı nazar-ı tasavvurunuzdan geçirip ve hakkında mukaddemce ismâ' edilen isnâdât-ı garazkârâne ve rütbesinin küçüklüğüne bakmayıp kendine tevdi'-i umûr edersiniz (*Rüya* 1869a: 7; 1910: 20-21).

Bu soru ve görüşme imkânı sayesinde Ziya Paşa'ya göre sadrazamlık makamına gelecek kişinin nasıl olması gerektiği anlaşılır. Buna göre; 1. Vükela sınıfından olmasına gerek yoktur (kendisi gibi). 2. Asrın, dönemin ve devletin ahvalini iyi bilmelidir (kendisi gibi). 3. Azlından korkmaz ve yorulmaz olmalıdır (kendisi gibi). 4. Hakkında yapılan garazkârane isnatlara ve rütbesinin küçüklüğüne bakılmamalıdır (kendisi gibi). Dolayısıyla sanatkârın hayatı boyunca gelmek istediği makam olan sadrazamlık için kendisini işaret ettiği söylenebilir. S. Freud yazarların değiştirecek ve kılık değiştirtirerek bencil gündüz-düşlerinin karakterini yumuşattığını (1999: 134) belirtmektedir. Ona göre düşlemin güdüleyici güçlerinden biri “öznenin kişiliğini yüceltmeye hizmet eden hırslı istekler”dir (Freud 1999: 128). Bu bakımdan *Rüya*'da dolaylı yoldan bir tarif ile *hırslı isteklerin* gündeme getirilmesi, gündüz-düşünün niteliğine uygundur. Böylece “haset duyulan kişinin aslında en çok değer verilen ve arzulanan şeye sahip ol”ması (Klein 2011, 49) durumunun, Ziya Paşa'nın bu eserinde de geçerlilik kazandığı görülür.

Yazar, esas arzusunu örtük bir şekilde dile getirme fırsatı bulduktan sonra siyasi fikirlerini de ortaya koymuş; sadaret makamının lüzumlu olduğunu belirtmiştir. Bir millet meclisinin kurulması ve vükelaya padişahın riyaset etmesi gerektiğini belirten eski bürokrat, tekrar aynı konuya dönerek meselelerin hallini Sadrazam Âli Paşa'nın işten çıkarılmasına bağlamıştır. Ona göre; Padişah ister bir sadrazam nasbına hacet görsün ister görmesin kendisini ve halkı “*esâretten kurtarmak*” ve haiz olduğu “*makâm-ı hilâfet-i uz mânin zâ'î olan şân ve şöhretini i'âde etmek isterse*”, “*her şeyden evvel bunlara sebab-i aslî olan Âli Paşa'yı işten çıkar*”malıdır (*Rüya* 1869b: 1; 1910: 23). Şu hâlde güçlü bir fantezinin gerçekleşme zeminine geçilmekte; Âli Paşa'nın sadrazamlıktan azlettilmesi aşamasına sıra gelmektedir. Bu amaçla *bir intikam metni* olan eserde (1910) Padişah, Ziya Paşa'ya şunları söylemektedir:

Öyleyse şimdi Âli Paşa'nın yalısına git ve mühr-i sadâreti kendinden al ve kendini Kıbrıs'a götürmek için serî'an bir vapur tehye edilmesi zımında Tersane Nezâretine dahi bir tezkere yazılsın. Hemen bir sâat zarfında yalısından vapura bindirip sarâyın önüne kadar berâber gel. Buradan yanına bir yâver terfîk edip mahalline gönder (Rüyâ 1869b: 1; 1910: 23).

Ziya Paşa *Hürriyet*'teki gazete yazılarında, *Zafernâme*'de sıklıkla vurguladığı Âli Paşa'nın azledilmesi düşüncesini, bilinçli bir gündüz-düşü olan *Rüyâ*'da devrin tek yetkili kişinin ağzından söylettirerek gerçekleştirmektedir. Mabeyinde vazife sahibi olduğu dönemde Sultan Abdülaziz'e yakın olmaktan istifade eden *gözde şairin*, bir süre sonra Sadrazam Âli Paşa'yı gözden düşürme çabasında olduğu kaydedilir. Kaya Bilgegil'e göre Ziya Paşa, devlet işlerini ağır yürüttüğü telkinleriyle Sadrazam'ı mevkiinden düşürerek kendi mevkiini yükseltmek hevesindedir (1979: 28). Ziya Paşa'nın "*Âli Paşa'nın mehâmm-ı umûru tesrî' edemediği isnâdıyla tahayyül-i hiyel ve tebeddülâtan istifâde emel*" eylediği Mehmet Memduh'un *Mir'at-ı Şu'ûnât* (1912: 30) adlı hatıratında da geçmektedir. Aradan geçen yılların sanatkârın söz konusu arzusunda bir değişiklik yaratmadığı, saraydan uzak düştüğü dönemde de bir muhalif olarak aynı düşüncesini kalemiyle dile getirdiği görülür.

2. 2. Âli Paşa'nın Köşkü'nde "Asıl İntikam Rüyası"

Tanpınar *Rüyâ* için "bu kadar muvaffakiyetle hareketli eser[in] pek az" olduğunu belirtmektedir (2012: 334). Eserin hareketliliğini sağlayan en temel unsur fanteziler üzerine kurulmuş olmasıdır. Sanatkârın art arda tahayyül ettiği fantezilerin hikâyede yer alışı biçimi, bir taraftan sahne ve kolların değişmesini sağlarken diğer taraftan kurgunun entrik unsuru oluşturur. Bu bakımdan *Rüyâ*'nın asıl entrik noktası, Ziya Paşa'nın Âli Paşa'nın köşkünü ziyaret etmesiyle başlamaktadır. Tanpınar, bu bölüm için "*Âli Paşa'nın yalısında geçen ikinci kısım ise, Ziya Paşa'nın kim bilir kaç geceyi uykusuz geçirdiği asıl intikam rüyasıdır.*" (2012: 332-333) demektedir. Şair yalıdan içeriye girer girmez öncelikle kendisini karşılayan görevliye Âli Paşa'nın yanında kimler olduğunu sormuştur:

Ve akşam ezânı vakitleri Bebek'te vâki' sâhilhâne-i sadârete yanaştık. Paşa Hazretleri nerede diye sordum. Ağalardan biri önüme düştü. Sâhilhânenin verâsındaki dağda bulunan bir küçük köşke götürdü. Yanında kimler olduğunu sordum. Zaptiye Müşîri Hüsnü Paşa, Saib Bey, Vehbi Molla olduklarını haber aldım. (...) Hüsnü Paşa diyor ki: "Artık onların yılı bitti sâyenizde gazetenin de önü alındı. Hiçbir nüshası geldiği yok..." Bilmem kimdir birisi de cevâp verip: "Nasıl geldiği yok hatta altmış altı numaralı nüshasını

dün gördüm. “Özr-i Ne'âme” unvânıyla bir mufassal makâle vardı. Yine ağızlarına geleni söylemişler. Bunları susturmanın ve yahut memâlike sokmamanın bir çâresini bulmalı. Bu da size düşer dedi (Rüyâ 1869b: 1; 1910: 23).

Ziya Paşa'nın bu aşamada diğer düşmanlarını da hâlihazırda bulundurması tesadüfi olmasa gerek. Bu kurgu, intikamın son derece ince düşüncelerle örüldüğünü göstermektedir. Çünkü Âli Paşa'nın yanında birilerinin olması, ona verilecek acının ve bundan alınacak hazzın derecesini arttırabilecektir. Birinin mahcubiyetine, hezimetine diğerinin mağrur ve galip oluşuna imkân verebilecek olan bu karşılaşmanın kalabalıklar önünde gerçekleşmesinin, psikolojik açıdan *üstünlük* duygusuna hizmet eden bir yönü vardır. Ayrıca eserde altmış altı numaralı nüsha denilerek Ziya Paşa ve yurda dönmeyen arkadaşları tarafından Avrupa'da çıkartılmakta olan *Hürriyet* gazetesinin tüm engellemelere, yasaklamalara rağmen ülkeye girdiği belirtilir. Bu diyaloga yer verilmesinde yıllardır çıkartılmakta olan gazetenin okunulmasından duyulan *memnuniyet* ve *iftihar* sezdirilir.

Ziya Paşa'nın esas fantezisine ulaşmadan önce birçok arzu ve hayali tatmin ederek ilerlemesi; *doyurulmamış isteklerin* yoğun içeriğiyle ilişkilendirilebilir. Nihayet Sadrazam Âli Paşa ile karşılaşan Ziya Paşa; ona azil haberini vermeden önce bir diğer fantezisini gerçekleştirme imkânı bulur. Bu da Âli Paşa'nın yüzüne kusurlarının, hatalarının sayılma fırsatıdır. Max Scheler'a göre gözden düşürme, intikam arzusu içindeki kişi üzerinde psikolojik bir rahatlık sağlamakta ve bunalımını azaltmaktadır (2004: 33). Ziya Paşa'nın düşmanına onun hakkındaki tüm düşüncelerini eşit hatta üstün bir konumda söyleme imkânı yakalaması, intikam arzusu itibarıyla *psikolojik rahatlığın* artmasında etkili olabilir. Ayrıca eserin gazetede yayımlanacak olması da göz önünde bulundurulduğunda *gözden düşürme*nin boyutları daha iyi anlaşılır. Sadrazam'ın Padişah'a şikâyet edilmesi ve ona doğrudan sert eleştiriler yöneltilmesi gibi değersizleştirme çabalarının temelinde düşmana karşı beslenen hınç duygusunun etkili olduğunu söylemek gerekir. Scheler'a göre, “*Hınç, zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmış bir gazap duygusudur. Res-sentiment sonunda nefret ya da başka düşmanca duygulanımların tekrar tekrar yaşanması yoluyla şekillenir. O kendi başına düşmanca bir niyet taşımaz ama çok sayıda böylesi niyeti besler*” (2004: 3). Ziya Paşa'nın Âli Paşa'ya karşı beslediği nefret, kin, haset, intikam isteği, değersizleştirme çabası gibi duygu ve durumlar; hınç duygusunun birer tezahürü ve unsuru olarak okunabilir. Bu durum da aşağıda görüldüğü üzere sürekli olarak muhatabın tenkit edilmesine ve tüm sorunların yegâne sorumlusu / suçlusu olarak onun görülmesine neden olmuştur:

Nerede işe yaramaz ve lekeli eşhâs varsa onları umûr-ı devlette kullanan sizsiniz. Her kimde fetânet ve liyâkat eseri görülürse sivrilip yetişmemesi için derhâl bir bahâne ile başını ezmek yirmi yıldan beri mültezeminiz olan usûldendir. Hazîneyi şuna buna yağma ve mensûbâtınıza milyonlar kazandırmak için birbiri üstüne istikrâzlar icrâ ettiren hazîneye vâridât-ı cedîde bulmak için ahâliyi vergi ve rüsûmât altında ezip geçiren sizsiniz. (...) İrtikâba dâ'ir bir hareketim görülmedi buyuruyorsunuz. Bahçekapısı hâricindeki iki yüz arşın gelir gelmez bir çöplüğü vaktiyle orada kapıcı bulunan pederinizin mülkü imiş diyerek üç bin bu kadar kîseye hazîneye satan siz değil misiniz? (...)

Şöyle bir zamânda ki ashâb-ı ma'âş yedi sekiz aylık vazîfelerini alamadıklarından evlât ve 'iyâlleriyle muzîk-ı ıstrâpta kanlar kusuyorlar ve ordularda bulunan 'asâkir ve zâbitânın ma'âşları yirmi otuz aydan beri tedâhülde kalmakla yalın ayak ve çırtlıçplak kışlalarda ve hastahânelerde inil inil iniyorlar. Böyle bir vakitte Mercan'daki muhterik olan ahşâp hânenizi kârgîr olarak hazîne-i mâliyeden inşâ ettiren siz değil misiniz? (...) Bunlar ve bunun gibi hadd ü hesâba gelmez hareketünüz irtikâp değil de yâ nedir? Hamiyetim bırakmıyor, devlette adam yok diyorsunuz. Hamiyetiniz bu devleti kendi elinizle boğazlamaya müsâ'ade ediyor da yerinizi başkasına terk etmeye mi müsâ'it olmuyor? Devlette adam olmadığını siz neden anladınız? Sizin etrâfınızda bulunanların hilye-i liyâkatten ârî olmaları bütün milletin liyâkatsizliğini mi ispât eder? Lakin ashâb-ı liyâkati sizin bilmeyişinize hîç ta'accüp olunamaz. Zîrâ onlar size takarrüp etmezler, gelip sizin eteğinizi öpmezler. Me'mûriyet, mansıp istemezler. Onlar öyle nâmûs ve hamiyet ashâbıdır ki bir lokma ekmek için size ser-fürû etmekten ve sizin elinizde maşa gibi tahrîb-i devlete âlet olmaktansa köşe-i inzivâda zarûretle zamân geçirmeyi cânlarına minnet bilirler.

-Yok, Beyefendi, artık siz pek ileri gittiniz. 'Âdetâ yüzüme karşı beni tahkîr etmek istiyorsunuz. Ve benim hâmil olduğum iktidârı gâlibâ unuttunuz (Rü'yâ 1869b: 4-5; 1910: 31-33).

Görüldüğü üzere Ziya Paşa, Âli Paşa'nın kusurlarını uzun uzun dile getirme fırsatı bulmuştur. Bunlar; devrin ünlü dedikodularından biri olan Âli Paşa'nın babasınınmış gibi göstererek devlete ait bir mülkü hazineye yüksek fiyatla satması, yanan evini kargir olarak yaptırması ve masraflarını devlet hazinesinden karşılaması, yakınlarına iltimas geçmesi, ahaliye ağır vergiler yüklemesi, maaşların ödenmemesi, yolsuzluklara neden olunması, liyakatli kişilerin önünün kapatılması gibi sadrazamlık makamına uygun olmayan hareketlerdir.⁴ Ziya Paşa'nın intikamını almakta bu şekilde ağır davran-

⁴ Ziya Paşa'nın söz konusu eleştirileri başta 1868'de yazmaya başladığı ve 1870'de tamamladığı (bu konuda geniş bilgi için bk. Apaydın, 2001: 61-70) *Zafername* olmak

ması, hesap edilen bir düşüncenin yansımaları olsa gerek. Çünkü amaç, düşmanını yavaş yavaş kötü bir duruma düşürerek kendisine zevk veren bu hâlin seyrini uzatmaktır. Dolayısıyla intikamın hemen alınmamasının arkasında psikolojik bir üstünlük duygusu yattığı anlaşılır. Çünkü Tanpınar'ın da belirttiği gibi Ziya Paşa, Âli Paşa'ya derhal Kıbrıs'a tayin edildiği emriyle geldiğini söylememiş, evvela onunla münakaşa etmiş, yaptığı fenalıkları yüzüne karşı sayıp dökmüştür. "*Onu âdeta yavaş yavaş küçült*" müştür (2012: 333). Sadrazam'ın yanlış / eksik / kusurlu bulunan icraatlarının, güç dengesinin değişeceği bir anın arifesinde Âli Paşa'nın yüzüne karşı söylenmiş olması; "*bastırılmış bir gazap duygusu*"nun (Scheler, 2004: 3) etkisi olarak okunabilir. Çünkü Scheler'a göre; *ressentiment* yani hınç ancak intikam, kötüleme dürtüsü, değersizleştirici kin, haset ve garaz gibi duygular güçlüyse ama yine de baş edilemeyeceği duygusuyla – ya fiziksel ya da zihinsel zayıflık ya da korku yüzünden- bastırılmak zorundaysa ortaya çıkabilir. "*Kökene nedeniyle ressentiment ağırlıklı olarak o an hizmet edenleri ve tahakküm altında olanları, otoritenin verdiği sıkıntılara karşı nâfile bir hınç duyanları kapsar*" (2004: 9). Ziya Paşa'nın da Âli Paşa nedeniyle İstanbul'dan uzaklaştırıldığı, ondan mevkice aşağıda bulunduğu, arzu ettiği makamlara onun yüzünden gelemeyeceği (ni düşündüğü) hatırlandığında hissettiği hınç duygusunun temelinde zayıflık olduğu fark edilir. Uzun yıllar biriken bu hınç duygusu, beraberinde haklı olmaya duyulan inancın temellerini sağlamlaştırırken ötekinin kusurlarını da tüm gerekçeleriyle belirginleştirmiştir. Âli Paşa'nın tenkit edilmesinden sonraki sahne yazarın bir başka hazzının görünür olmasına imkân vermektedir. Sadrazam'ın azledilme haberini almasıyla, yaşadığı şaşkınlık ve korkunun tasviri şöyle yapılmıştır:

(... mâbeyn kapı çuhadârı odadan içeri girdi ve kendine bir temennâdan sonra benim yanıma gelip kulağıma vapurun geldiğini söyledi. Sadr-ı Âlî-Cenâp o zamân hâli anladı ve elinden çubuk yere düştü. Dudakları titremeye başladı) ve bendenize tebliğ edecek bir me'mûriyetiniz var mı diye sordu. Ben de evet Şevketlü Efendimiz mühr-i hümayûnlarını istiyorlar. Onu ahz ve îsâl için bendelerini me'mûr buyurdular dedim. Gûyâ bu söz bir tulsım imiş. O kibir ve 'azametiyle yere göğe sığmayan zât bir anda küçülüverdi ve çehresine yeşile mâ'il bir sarılık geldi ve dişleri kilitlenip bir şeyler söylemek isterdi lakin anlaşılmazdı (Rüyâ 1869b: 5; 1910: 34).

üzere birçok eserinde ısrarla dile getirdiği görülmektedir. *Zafernâme*'de "*Bağçekapısı hâricindeki devletin odunluk arsasını, pederimin mâludur, diyerek üç bin kîseye devlete sattığı herkesin mâ'lûmudur*" (*Zafernâme Şerhi* tsz.: 150) eleştirisi; yukarıdaki ifadenin bir başka benzeridir. Bu eserde görüldüğü üzere Âli Paşa'nın başta idareciliği, icraatları olmak üzere insani, fizyolojik birçok yönü sanatkârın hicvinin hedefinde olmuştur.

Bu bölümde Sultan Abdülaziz'den sonra devrin en yetkili kişisi olan Sadrazam Âli Paşa'nın *düşüşüne* odaklanılmaktadır. Sadrazam'ın konumu ve kişiliği ile sonrasında yaşayacağı korku ve endişenin betimlenişi; aradaki farkın şiddetini göstermede işlevseldir. Öncelikle kötü bir haber olduğunu sezen Sadrazam'ın elinden sigarası düşmüştür. Endişeden eli titrediği anlaşılan Sadrazam'ın dudakları titremeye başlamış; sadrazamlıktan alındığını öğrenmesiyle çehresine "*yeşile mâ'il bir sarılık*" gelmiş, "*dışleri kilit*"lenmiştir. Bunlar hissettiği korkunun fizyolojik tepkimeleridir. "*Mühr-i hümayûn*"un istenmesiyle Sadrazam'ın "*küçülüvermesi*"; Devlet Adamı'nın çöküşünü bedensel ve ruhsal boyutta görünür kılmıştır. Tanpınar'ın belirttiği gibi "*Vakta, sadece en lüzumlu olanla yetinen bu temiz anlatışta hiçbir psikolojik unsur unutulmuş değildir. Edebiyatımızda ilk defa olarak kudret karşısındaki aczin, o küçük düşme duygusunun ifadesine bu hikâyede rastlanır*" (2012: 334). Psikolojik motivasyonların şekil verdiği bu ayrıntılı anlatış tarzı, vakanın imgesel boyutta canlandırılmasına da olanak hazırlamıştır.⁵ Böylelikle kesin bir galibiyetin iki taraf için yaratacağı duygu hâli belirginleştirilmiştir. Bir tarafta üstünlük duygusunun kendinden emin gücü; diğer tarafta en temel güvenlik duvarı çöken, yenik bir devlet adamının acizliği göz önüne serilmiştir. İktidar yitiminin yaratacağı çaresizlik hâlinin tasviri, iki kişi arasındaki güç dengesinin değiştiğini haber vermekte ve çatışma alanlarının kaynağını ortaya koymaktadır. Eserin başında Ziya Paşa'nın bir sadrazamın evine girip, izin almaksızın sigarasını tütürmesi ve Sadrazam'a tüm hatalarını çekinmeden söylemesi, meydan okumanın başlangıcı ve Sadrazam açısından *menfi* bir durumun habercisi

⁵ Eserde en dikkat çekici anlatımlardan biri de bedensel boyutun ve vücut dilinin tasviridir. Bu bakımdan en dikkat çekici yer; Ziya Paşa'nın Sadrazam'ı ziyaretinin başlangıcıdır. Sadrazam'ın odasından içeri giren Ziya Paşa'yı Âli Paşa birdenbire tanıyamamış fakat sonra "*şaşırp bilâ-ihtiyar*" ona "*buyurun*" demiştir. Ziya Paşa da kanepenin yanındaki koltuğa geçip oturmuştur. "*Bir vakitten sonra*" kendini toplayan "*Zât-ı Sadâret*" ona "*Biz sizi Londra'da sanıyorduk.*" demiş ve Ziya Paşa da "*Evet öyle idi. Lâkin biraz vakitten beri buradayım.*" cevabını vermiştir. Bunun üzerine Sadrazam "*başını çevirip, pencereden taşra bakmağa başla*"mıştır. Bu baş çeviriş; onu ciddiye almadığını ve onu görmekten memnun olmadığını göstermektedir. Bu tepki üzerine Ziya Paşa kendi içinde bulunduğu hâli şöyle tasvir etmiştir: "*Bende ise tütün iptilâsı olduğundan, çünkü çubuk da ısmarlamadı, cebimden tütün kesesini çıkarıp bir cıgara yaptım ve kalkıp fânûslu şamdandan yaktım, içmeye başladım.*" (Rüyâ 1869b: 2; 1910: 25) demiştir. Ziya Paşa'nın beden hareketleri muhabatına ve içinde bulunduğu meclise meydan okumanın ve gösterilen muameleyi ciddiye almadığının göstergesi olarak okunabilir. Beden diliyle bu karşılıklı savaşın tasviri, hikâyenin entrik yönünü kuvvetlendirmiştir. Tanpınar'ın söz konusu sahne için "*Ziya Paşa'nın lambadan sigarasını yakma sahnesi gibi bir sahneye nesir edebiyatımız belki ancak 1908'den sonra kavuşabildi.*" (2012: 334) demesi; bu hareketin realist ve psikolojik boyutunun inceliklerle tasvir edilmişinden ileri gelmektedir.

idi. Ancak bu hareketlerin nedenini anlayamayan Âli Paşa sonunda dayanamayıp ona "*hâmil olduğu*" "*iktidârı*" hatırlatmıştır. Ziya Paşa ise önce Yunus Emre'nin "*Bir sinek bir kartalı kaldırdı vurdu yere / Yalan değil gerçektir ben de gördüm tozunu*" (*Rüyâ* 1869b: 5; 1910: 34) beytini hatırlatarak Sadrazam tarafından bir "*sinek*" gibi küçük görülen kendisi tarafından "*kartal*"ın vurulma anının geldiğini sezdirirken sonra eline verilen *iktidârı* / *yetkiyi* masaya sürmüş ve aradaki savaşın galibini *memnuniyetle* açıklamıştır. Âli Paşa'nın azil haberinin yetinilmediği bu anlatımda sıra, görevden alınan Sadrazam'a sürgün haberini vermeye gelmektedir:

Nihâyet elleri titreyerek koynundan mühr-i hümayûnu çıkarmaya uğraşırken vapur da yalının önüne yanaştı. Zât-ı Âlî bununla fi'l-cümle ümîd ve inşirâh bulup gâlibâ elçilerden biri geldi dedi. Ben dahi, hayır elçi olmamalı. Bu vapur me'mûriyet-i cedîdenize îsâl için hizmet-i 'aliyyenize tahsîs buyurulmuştur, dedim. Öyle ise biz yalnız ma'zûl değil belki menfi imişiz diyerek gözlerinden yaş gelmeye başladı. Ben cevâba sür'at edip hayır efendim, menfi değilsiniz. Avâtıf-ı 'aliyye-i cenâb-ı mülûkânenen uhde-i liyâkatinize Kıbrıs Mutasarrıflığı tevcih buyuruldu. Oranın muhtâc-ı islâh olan ahvâli için bir dirâyetkâr me'mûrun lüzûmu cihetle mukaddemce bendenizi tensîp buyurmuşunuz. Dirâyet ve kifâyetçe sizin bendenize rüchânınız olduğundan ve Girit'te muvaffakiyetle Adalar'ın ahvâline vukûf-ı tammeniz görüldüğünden Zât-ı Devletinizden elyak kimse bulunmadı. İnşâllâh muvâffak olursunuz. Hem de mevsim-i şitâ takarrüp ettiği ve nehâfet-i cisminiz cihetiyle Adalar'ın havâsıyla güzel imtizâç buyurulur. Fakat kulunuzun oraca bir ricâ-yı mahsûsam var. Teşrifinizde iskeleden yalı tarikiyle merkez-i me'mûriyetinize azîmet buyururlursa orada nâm-ı nâm-i hümayûna mensûp olarak inşâsına muvâffak olduğum kârgîr câmi'-i şerîf ile mektep vardır. Bunlara mu'accelât müdürü iyice nezâret etmiş mi yoksa metrûk ve mu'attal mı kalmış velhâsıl bu işin hüsn-i tahkîk ü icrâsını muttasıf oldukları şîme-i müriüvvetten intizâr ederim, dedim (*Rüyâ* 1869b: 5; 1910: 34-35).

Sadrazam'ın akabeti, Ziya Paşa'nın Kıbrıs'a valilik ile sürülmesinin intikamının alındığını göstermektedir. Âli Paşa'nın sürgün edilmesi, üstelik bu yerin Kıbrıs olması nedensiz değildir. Çünkü 1862 tarihinde Ziya Paşa, İstanbul'dan uzaklaştırılmak maksadıyla Kıbrıs'a gönderilmesinin müsebbibi olarak Âli Paşa'yı görmüştür. Şair burada çok sıkıntı çekmiş, sıtma hastalığına tutulmuş, bir evladını ve babasını kaybetmiştir. ⁶ Bu bakımdan Jung'un bir rüyanın psikolojik açıklaması yapılmak isteniyorsa, öncelikle bu rüyayı oluşturan daha önceki yaşanmışlıkları bilmeliyiz (2015: 38) tespitinin önemi daha iyi anlaşılır. Aksi takdirde sanatkârın rüyasının içeriğini anlamak pek mümkün olamayacaktır. Kendisi için zor ve

⁶ Ziya Paşa'nın Kıbrıs Mutasarrıflığı hakkında geniş bilgi için bk. Bilgegil, 1979: 32-39.

menfi zamanları hatırlatan bu yerin, Âli Paşa için *münasip* görülmesi *hafizanın intikamı* olarak değerlendirilebilir.⁷ Tanpınar da “*Ziya Paşa ise Kıbrıs'ta çektiklerini hiç unutamaz. Zaten o hiçbir şeyi unutamaz.*” (2012: 332) diyerek Kıbrıs'ın şairin bilinç ve bilinçdışı düzeyindeki etkisini ifade etmiştir. Sanatkâr, Âli Paşa'nın kendisinden “*dirayet ve kifayetçe*” üstün olduğunu, Girit'te “*muvaffakiyet*” kazandığını⁸ ve Adalar'ın havasının güzel olduğunu söyleyerek açık ironi ile söylediklerinin tersini kastetmektedir. Eski Kıbrıs Mutasarrıfı, Kıbrıs'ta cami ve mektep yaptırdığını ve bunların itmamı için Âli Paşa'nın nezaretini rica etmesiyle de intikam sürecinin tamamlanmadığını göstermektedir. Bu vesileyle oradaki icraatlarını dile getirme imkânı bulan yazar, *ezeli düşmanını* İstanbul'dan uzaklaştırırken kendisini de övme fırsatı yakalamıştır. Bu bakımdan *Rüyâ'nın "bir polemik eseri"* (Tanpınar, 2012: 334) olduğu kadar *bir propaganda metni* olduğu da söylenebilir. Sadece kişisel hazza hizmet etmeyen eserde; Ziya Paşa'nın ne kadar “*nâmûs ve hamiyet ashâbı*”ndan olduğu, “*usanmaz, yorulmaz, azlinden korkmaz*”, “*velîni'meti*”ne “*hizmet*” etmede hazır, yurt dışına izinsiz gitmesi başta olmak üzere başına gelen türlü aksiliklerden dolayı “*mecbûr*” ve “*ma'zûr*” olduğu ima ve ifade edilir. Bu bakımdan düşmanlarının ise şahsi ihtirasların peşinde, liyakatsiz ve zalim kişilerden oluştuğu doğrudan yahut dolaylı yollarla belirtilir.

2. 3. Devam Eden Hınc: “*Sadece Hülyada Kalan Tatmin*”

Scheler'a göre; “*Küçümseyici ve değersizleştirici kin*” söz konusu olduğunda, bu dürtü derinleşmiş ve yerleşik hâle gelmiştir; âdeta, her zaman açığa çıkıvermeye ve dizginlenmeyen bir hareketle, kendini ele vermeye hazırdır. Bu bakımdan hıncın en dikkat çekici özelliklerinden biri başkasının talihsizliğinden zevk almaktır (2004: 9). Ziya Paşa'nın gücü ele geçirdiği ilk fırsatta düşmanını sürgün ettirmesinin ve onun içinde bulun-

⁷ Ziya Paşa, 1867'de Londra'da Sultan Abdülaziz'e sunduğu *Arz-ı Hâl*'de de Kıbrıs'ta çektiği sıkıntıları dile getirmiştir. Yurt dışına kaçmasına neden olan ikinci kez Kıbrıs'a tayinini canına kastedilmesi olarak görmüş ve Padişah'a “*Tecrübe-i sâbıkannın acısı hâlâ ciğerde durduğundan bu def'a dahi gidecek olursam ayağımla kendi mezârıma gitmiş olacağım (...) yine telef olacağım gözümün önüne gelip (...)*” (1911: 22) diyerek bu mekânın kendisi için bir mezara, yok olmaya eşdeğer olduğunu belirtmiştir.

⁸ Ziya Paşa özellikle *Zafernâme*'de Sadrazam Âli Paşa'nın Girit isyanını, adaya birtakım ayrıcalıklar vererek bastırmasını ağır bir şekilde eleştirmiştir. Söz konusu imtiyazın bir başarısızlık olup olmadığı tartışmalı olmakla beraber zafer olmadığı muhakkaktır. “*Kimseler olmadı bu feth-i mübine mazhar / Ne Sikender ne Hülgû ne Sezar u Anibal*” (*Zafernâme Şerhi* tsz.: 1), “*Hîç bahriyyeden âgâh değilken evvel / Vermedi ablukada şân-ı Donanmaya hâlel / İngiliz devletine olsa sezâdır amiral*” (*Zafernâme Şerhi* tsz.: 10) diyen şairin mübalağa yoluyla ironiyi gerçekleştirdiği ve Sadrazam'ı hicvettiği görülür.

duğu *çaresizliği* ayrıntıyla tasvir etmesinin geri planında, üstünlük duygusunun verdiği haz ve düşmanın içinde bulunduğu durumdan zevk alınmanın etkisi aranabilir. Bu 'gündüz-düşü'nde, fantezilere karşılık gelmeyen hiçbir noktanın yer almadığı anlaşılır. Kurgunun devamında gözyaşları içinde olan Âli Paşa'nın Ziya Paşa'nın ayaklarına kapandığı görülmektedir:

Lakin Kıbrıs me'mûriyetini haber alır almaz Paşa'nın 'akıl ve şu'uru selb olunmakla bilmem bu ricâmı işitti mi yoksa işitmedi mi! Neden sonra azıcık 'aklı üstüne gelerek 'acabâ hareme gidip ba'zı levâzımât almaya müsâ'ade var mıdır diye su'âl etti. Ben dahi benim me'mûriyetim sizi bir sâ'at zarfında vapura irkâp ve sizinle berâber Sarây-ı Hümayûn pîşgâhına kadar refâkat edip oradan size vedâ' ve emânet-i seniyyeyi yed-i müeyyed-i hümayûna teslim etmekten ibârettir cevâbını verdim. Ol vakit hani "Ene Rabbikümü'l-a'lâ" fahriyesiyle feleğe kelek demeyen Âli Paşa bütün o 'azâmet ve ceberrûtu unuttu ve bir vakit katliyle müteselli olamadığı Ziyâ'nın ayaklarına sarılıp "Ben ettim sen etme ne olursa senden olur." diyerek yalvarmaya başladı. Dizlerinin bağı çözülüp kalkmaya mecâli kalmamakla kolundan tuttum kaldırdım (Rüyâ 1869b: 5-6; 1910: 35-36).

Sadrazam'ın "Ben ettim, sen etme." diyecek duruma düşürülmesi ve Ziya Paşa'ya yalvarması; sanatkârın örselenen benini onarmada nasıl bir pozisyon tasavvur ettiğini göstermektedir. Ziya Paşa'nın onun hareme uğramasına dahi müsaade etmemesi, hıncın yoğunluğuna ve idin saldırganlık dürtüsüne uygun bir tepki olarak değerlendirilebilir. Onun kurgu süresince konumu ve hissettiği duygular bir grafik olarak düşünüldüğünde; Âli Paşa'nın mevki ve şahsiyet bakımından düşüşü ile Ziya Paşa'nın mevki ve haz bakımından yükselişe geçtiği bir tablo karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu görüşme öncesinde "Ene Rabbikümü'l-a'lâ" fahriyesiyle feleğe kelek demeyen" sıfat-fiil grubuyla kibrine, "'azâmet ve ceberrûtu" na vurgu yapılan ve alaysı bir hicivle eleştirilen Sadrazam'ın hem gerçek hem de mecazi anlamda 'ayaklar'a düşmesi, arzu edilen değişimin derecesini göstermektedir.

Yazar, Âli Paşa odaklı fantezisinde onun çevresindeki adamları da kurguya dâhil etmeyi ihmal etmemiştir. Âli Paşa'nın en yakın adamlarının kendisine dalkavukluk etmesi, kendi safına geçmesi bir taraftan egonun aldığı tatmini arttırırken diğer taraftan Sadrazam'ın *tahkir* edilmesinde bir imkân alanı olur. Böylelikle Ziya Paşa, sürgün edilen Âli Paşa'ya yakın adamlarının ihanet acısını da tattırmıştır. Eserde Ziya Paşa'nın Hüsnü Paşa'yı seçmesi de nedensiz değildir. Çünkü Yeni Osmanlılar'ın neşriyatını engelleme çabaları ile dikkat çeken Hüsnü Paşa, başta Ziya Paşa'nın olmak üzere tüm cemiyetin en büyük düşmanlarından biridir. Hatırlanacağı

üzere Ziya Paşa, *Zafernâme*'nin şerhini de Hüsnü Paşa'nın ağzından yazdırmıştı. Sanatkâr, *Rüiyâ*'da Hüsnü Paşa'nın şahsında Âli Paşa'nın etrafındaki insanların ona içtenlikle bağlı olmadığını, menfaat gereği yakınında bulunduğunu dile getirme yolu bulmuştur.

Bu hâl ile aşağıyalıya indik. Bu esnâda etrâfıma nazar ettim ki bir sâ'at evvel pertev-i ikbâl ile mânend-i dâr-ı sûr pür-nûr-ı behçet ü sürûr olan sâhillâne mâtemhâneye dönmüş ve mevki'-i hizmette bezl-i cân etmeye hazır gibi görünen tevâbi'in her biri yatağını omuzlayıp savuşmak telâşına düşmüş. Dalkavukların (...) birisi yanın kışın yanıma sokulup "Beni defter-i bendegânınızda ibkâ buyurmuşsunuzdur me'mûl ederim. Zîrâ min-gayr-i hadd elimden geldiği kadar hizmet-i devletinizde kusûr etmedim i'tikâdayım ve öteden beri şu zâtın hasm-ı cânı olduğum ve onunla berâber işte bulunuşum dahi mücerret derd-i ma'îşet ve hizmetinizde bezl-i makderet etmek maksadından ibâret bulunduğu ma'lûmunuzdur. (...) Şimdiye kadar dahi Muhbir ve Hürriyet nûsah-ı nâfi'alarının neşriyatında ibrâz eylediğim müsâ'ade bilhâssa şu mensûbiyetimi muhâfaza içindi." dedi. Dönüp baktım ki Hüsnü Paşa imiş. Eğerci Âli Paşa kendine ârız olan dehşet mülâbesesiyle gözü dünyayı görmeyecek bir hâlde ise de Hüsnü Paşa'nın bu sözlerini işittikte ihtiyârı elden gidip "Be hey kâfir-i ni'met senin Selânik ve Manastır ve Bursa vâlliklerinde ettiğin habâsetleri örtüp nihâyet Yeni Osmanlılar'ın men'-i neşriyatını ta'ahhüt ettiğin cihetle Zaptiye Müşîrlüğüne nasb eden ben değil miyim ve hâlâ bu me'mûriyette de yevmiye zuhûra gelen bin türlü uygunsuzlarını ketm ile muhâfazaya çalışan ben değil miyim? Daha bir sâ'at mukaddem ayaklarımı öpiüp perestiş eden velîni'met-i efendim Allah, benim ömrümü alsın da sana versin diyen sen değil miydin diyerek itâp eyledi. Hüsnü Paşa dahi ona karşı "Efendim efendim herkesin perestişini sen kendi kerâmetinden mi sanıyorsun? Senin bu devlete bu millete ettiklerini kimse bilmez herkes seninle ittifâk eder mi zannediyordun? Me'mûrünün sana ser-fürû etmeleri 'acizlerindedir. Yoksa her birinin içinden kan gider. Beni Zaptiye Müşîrlüğüne getiren benim liyâkatimdir siz değilsiniz." cevâbını verdi ve bu 'arbedelerle yalının sofasına gelindi (Rüiyâ 1869b: 6; 1910: 36-37).

Bu ihanet parçasıyla, Hüsnü Paşa'nın Selânik, Manastır, Bursa valiliklerinde *kötülükler* ettiği ve Yeni Osmanlılar'ın yayın hayatını engellediği dile getirilmektedir. Âli Paşa ile Hüsnü Paşa arasında gelişen diyalog; bir taraftan Hüsnü Paşa'nın hak etmediği hâlde Zaptiye Müşîrlüğüne getirildiğini gösterirken diğer taraftan bu mansıbı yapan Âli Paşa'nın kusurunu göz önüne serer. Buna rağmen Hüsnü Paşa'nın "*nankör*"lukta bulunması onun karakter özelliğini ortaya koymak amaçlıdır. Yazarın bu iki yakın ismi birbirine düşürerek hata ve açıklıklarını kendi ağızlarından dile getirmesi dikkat çekici bir anlatım biçimidir. Böylelikle yazar / anlatıcı dâhil dışarıdan

herhangi birine gerek kalınmaksızın kişilerin birbirini değersizleştirmesi sağlanır. Âli Paşa'nın daha sarayından ayrılmadan hizmetlilerinin yataklarını omuzlayıp savuşması ve bazılarının da Ziya Paşa'ya dalkavukluk yapması, Sadrazam'ın etrafındaki insanların ona gönülden bağlı olmadığını ve çıkar icabı yakınında bulunduğunu göstermek düşüncesiyledir. Ayrıca eserin bu bölümünde bir Sadrazam'ın en yakınındaki insanları dahi seçmede, tanımada başarısızlığı ortaya konularak esasen devlet yönetiminde ne kadar *yetersiz, liyakatsiz* olabileceği ima edilir.

Âli Paşa'nın en yakın adamları tarafından ihanete uğramasından sonra yazar, onu ağlayan ve yalvaran bir hâlde tasvir etmiştir. Bu sayede kendi ağzından onu "*âciz*" gördüğünü ifade şansı bulan sanatkar, son cümle ile intikamının bilincinde olduğunu göstermektedir:

Zât-ı Âli başını kaldırdı ve gözlerinden belâ bârânı gibi yaş dökerek tekrâr ayaklarımın kapanmak istedi ve "Evlâdının başı için benim cânıma kıyma ben ettim sen etme. Eğer bana acımazsan evlât ve 'ıyâlîme merhamet et!" diyerek tazallüm ve istirhâma âgaz eyledi. Benim de merhamet damarlarımın hareket etmesine ta'accüp olunmaz mı! Çektiklerimi bir anda unuttum ve bî-çâreyi teselli için "Efendim niçin böyle evhâma tâbî" oluyorsunuz? 'Asr-ı ma'delet-hasr-ı mülûkânede kimse kimsenin cânına kastedemez ve herkes sizin mayanızda olamaz. Siz kendinizden ez'af olana galebe ile iftihâr edersiniz. Lakin bendeniz bunun 'aksi olarak kendimden âciz olanlarla uğraşmayı nefsimde zül görürüm. Hayır efendim emîn olunuz ki bendeniz o zebûnküşlerden değilim. Benim için en lezzetli şey siz makâm-ı iktidârda bulunmadığınız hâlde sizinle görüşmektir. Size bu vecihle gâlib olduğum bana intikâm-ı kâfidir." dedim (Rüyâ 1869b: 6; 1910: 38).

Tanzimat'tan sonra hukukun üstünlüğü ilkesi gereği kimse mahkeme edilmeden mahkûm edilemezdi. Bu durumda Âli Paşa'nın hayatına dokunulmaması için Ziya Paşa'ya yalvarması, "*hülya*"nın *duruklarının* oluşturulmasında abartmadan faydalanıldığını düşündürmektedir. Esas amacın ve büyüklenme arzusunun ortaya çıktığı *Rüyâ*'nın sonlarına doğru olan cümleler Tanpınar'a göre eserin kilit noktasıdır. "*Emîn olunuz ki bendeniz o zebûnküşlerden değilim. Benim için en lezzetli şey siz makâm-ı iktidârda bulunmadığınız hâlde sizinle görüşmektir.*" cevabı üzerine Tanpınar; "*Bu cümle, Ziya Paşa vakıasının bütün sırrını çözer. Bir bakıma çok küçük ve biçare bir intikam, sadece hülyada kalan tatmin!*" (2012: 333) demektedir. Scheler intikamın tatminsizliğinin olabilecek sonuçları üzerine; "*Eğer intikam arzusu hep tatminsiz kalırsa ve eğer özellikle "haklı olma" (bir öfke patlamasında açığa çıkmayan ama intikamın ayrılmaz bir parçası olan) duygusu iyice yoğunlaşıp bir "görev" fikrine dönüşürse, kişinin gerçekten eriyip tükenmesi ve ölmesi de mümkündür.*" (2004:

10) tespitini yapmaktadır. Dolayısıyla Ziya Paşa'da görüldüğü üzere "*hülyada kalan [bir] tatmin*"e gerek duyulması; geçici de olsa bir teselli ve rahatlamaya ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Söz konusu rekabette yenik ve kaçak bir süre sonra da parasız duruma düşecek olan sanatkâr; elindeki en büyük kozu devreye sürmekte ve kalemiyle kurgu planında kalacak olsa da bir haz alanı oluşturmaktadır. Bu fantezinin böylesi ayrıntılı kurgulanması; geri planında yoğun bir duygusal ve düşünsel boyutun varlığına işaret etmektedir. Genel olarak Yeni Osmanlılar'ın Padişah'a karşı muhalefetine rağmen Ziya Paşa'nın Sultan'ın ayaklarına kapanması ve affını istemesi; aynı zamanda intikam düşüncesini açıkça izah ederek kişisel zaafalarını ortaya koyması, bu fantezinin gerçek hayatta ne kadar arzalandığını göstermesi açısından kayda değerdir Ayrıca *Hürriyet* gazetesinde yer alan yazılar umumiyetle imzasız olmakla (Bilgegil, 1979: 120) beraber bu eserin altında "*Ziyâ*" (*Rüyâ* 1869b: 7) adının açıkça belirtilmesi, eserdeki söz konusu mesajların doğrudan yerlerine ulaşılmasının istendiğini göstermektedir.

Rüyâ'nın ismiyle müsemma olarak rüya olarak kurgulanması konusunda da durmak gerekir. Eserin başındaki "*tahvil-i garâbet-nümâ*" sonucu mekânsal değişimde görüldüğü üzere vakalar bir rüya atmosferinde geçmektedir. S. Freud'un belirttiği şekilde "*dış dünyadan kopuş, düş yaşamının en belirgin özelliklerini belirleyen etmen gibi görünüyor*" (2012: 104). Ziya Paşa da Hampton Court parkında uyuyarak ve son sahnede parkın bekçisi tarafından "*dürtü*"lerek (*Rüyâ* 1869b 7; 1910: 39) uyandırılarak düşün en temel niteliğini vermiştir. Dolayısıyla okuyucunun rüya mı değil mi gibi bir soru ve şüphe içinde bırakılmaması, eserin fantastik bir kurgu olmadığını göstermektedir.

Ali Budak, Tzvetan Todorov'un çalışmasından yola çıkarak *Rüyâ*'nın "*fantastik edebiyat türü*"nün bizdeki nadir örneklerinden biri olarak okunabileceğini söylemektedir (2013: 167). Fakat Todorov'un *Fantastik* adlı incelemesi esas alındığında fantastik kurgunun en temel özelliğinin gerçeklik noktasında okuyucunun belirsizlikte ve çelişkide bırakılması olduğu anlaşılır. Todorov'a göre; "*(...) fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur*" (2004: 37). Gerçeklik ve gerçeküstülük arasında bocalayan okuyucunun bu durumu için Ayşe Demir, "*Bu kararsızlık noktası aşıldığı andan itibaren de kurgu fantastik olmaktan çıkar.*" (2007: 163) demektedir. Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sında ise her şeyin bir rüyadan ibaret olduğu; "*Gördüğüm şeyler bütün rüyâ imiş.*" (*Rüyâ* 1869b 7; 1910: 39) şeklinde belirtilmektedir. Dolayısıyla Ziya Paşa'nın okuyucuyu ikircikli ve "*tekinsiz*" (Todorov, 2004: 31) bir alanda bırakmaması; eserin küçük bir fantezi olduğunu ama fantastik kurgunun anlam alanına giremeyeceğini göstermektedir. Budak'ın dikkat çektiği ikircikli durumun nedeni ise uzun

rüya boyunca yaratılan gerçeklik etkisinin kuvvetli olmasıyla ilgilidir. Bu durum da Budak'ın tespitiyle "*belli bir ölçüde de olsa, okuyucuda Todorov'un vurguladığı gibi bir kararsızlık durumu, bir ikircim yaratmayı başarmıştır*" (2013: 168). Dolayısıyla *Rüyâ*'da birtakım fantastik unsurların varlığı açıktır. Ancak eser, başlangıcı itibariyle *olağanüstünün* sınırlarında gezinmekle beraber söz konusu fantastik unsurların eserin bütünü itibariyle izlenmemesi, tahkiye boyunca rüya gerçekliği içerisinde kalınması ve sonunda rüyanın bitişinin net bir şekilde belirtilmesi yönüyle fantastik türün dışında değerlendirilmektedir.

4. *Düşlerin Yorumu*'ndan *Rüyâ*'nın Yorumuna

S. Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndan yola çıkılarak rüyaların genel karakteristik özellikleri üzerinden Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sı şöyle tahlil edilebilir:

- 1- Rüyalarda muhakkak mantık dışı öğeler bulunmaktadır. S. Freud'a göre; "*Kesinlikle mantıklı olan ve biraz tutarsızlık, zaman karışıklığı ya da saçmalık içermeyen hiçbir düş yoktur*" (2012: 107).
- 2- Rüyalar genellikle nedensellikten uzaktır. Heinrich Spitta, "(...) *düşlerde ortaya çıkan düşüncelerin, tümüyle nedensellik yasasından yoksun olduğunu bildirir. Radestock ve öteki yazarlar, düşlerin yargılama ve sonuç çıkarmadaki zayıflık özelliği üzerinde ısrarla dururlar*" (akt. Freud, 2012: 109).

Bu maddeler ışığında Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sı incelendiğinde öncelikle onun düşünün anlamsız olmadığını söylemek gerekir. Ayrıca olay, durum ve diyaloglar nedensellik yasasından yoksun değildir. Eserde mekân, zaman ve kişiler birbirine olay örgüsü içinde, bir mantık düzeyinde, kronolojik ve gerçekçi bir düzlemde bağlanmaktadır. Tabii ki bunda *Rüyâ*'nın bir kurgu olmasının da etkisi söz konusudur. Ancak rüyanın başlangıcında arzu edilen atmosferin yaratılmasında mantık dışı öğeler kullanılmıştır. Rüyanın mantığına uygun olarak mekânsal bir yer değiştirme yaşanmış; sanatkar, bir anda karşısındaki havuzun genişleyerek "*tahvil ve inkılâp etme*"si ve çevresindeki ağaçların "*tebdil*" etmesiyle kendini Boğaziçi'nde bulmuştur. Mekânların, şeylerin bir anda dönüşmesi, zamansal açıdan "*yoğunlaştırma*" ile söz konusu değişimin bir an içerisinde gerçekleşmesi, düşün niteliğine uygundur.

- 3- Düşlerde ahlak duygusu, süperegonun etkisinin kalkmasıyla zayıflamaktadır. Peter Jessen'e göre; "*Uykuda ne daha iyi, ne daha dürüstüz. Tersine vicdan, düşlerde sessiz gibidir; çünkü düş içinde acımasızdır ve en kötü suçları -hırsızlık, saldırı ve cinayet- tam*

bir kayıtsızlık ve sonrasında hiçbir pişmanlık duymaksızın işleyebiliriz.” Paul Radestock da düşlerin ahlaki bir yapıdan yoksun oluşu ile ilgili şu tespitte bulunmaktadır: *“Düşlerde çağrışımların ortaya çıkışında ve düşüncelerin birbirine bağlanışında hiçbir düşünme, sağduyu, estetik tat ya da ahlâksal yargılamanın bulunmadığı akılda tutulmalıdır. Yargılama son derece zayıftır ve ahlâksal kayıtsızlık her şeyin üzerinde egemenlik sürer”* (akt. Freud, 2012: 117).

Ziya Paşa'nın düşünün acımasız yönü dikkat çekicidir. S. Freud'un da ifadesiyle masum düşün olamayacağı gerçeği *Rüya*'da da görünür olmaktadır. S. Freud'a göre; *“Görünürde masum olan düşlerin eğer onları çözümleme zahmetine katlanırsak tam tersi oldukları ortaya çıkar. Diyebilirim ki onlar kuzu postuna bürünmüş kurtlardır”* (2012: 231). Ziya Paşa da *Rüya*'da düşmanını, maddi ve manevi tüm gücünden yoksun bırakarak zor / düşkün bir durumda kalması yolunda hareket etmekte, ancak en sonunda merhamete geldiğini söylemektedir. *“Çektiklerimi bir anda unuttum ve bîçâreyi teselli için”* sözleri Ziya Paşa'nın bu hislerinin ifadesidir. Ama bu *bir anlık merhametten* hemen sonra Ziya Paşa'nın kendisi için *“en lezzetli şey”*in Âli Paşa'nın *“makâm-ı iktidâr”*da bulunmadığında onunla görüşmek olduğunu söylemesi, bu sayede aldığı *“intikam”*ın kendisi için *“kâfi”* olduğunu belirtmesi, ondaki duyguların acımasız yönüne işaret olarak gösterilebilir.

- 4- S. Freud; *“Bir düş bir isteğin doyurulmasıdır.”* (2012: 174) tespitinde bulunarak rüyaların en temel özelliğini vermektedir. Ona göre düşlerin *“tümü de tam anlamıyla bencilcedirler; sevgili ego kılık değiştirmiş de olsa tümünde ortaya çıkar. Düşlerde doyurulan istekler, değişmez biçimde egonun istekleridir”* (2012: 316).

Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda en çok vurguladığı konulardan biri; düşlerin isteklerin doyurulması olduğu fikridir. Ziya Paşa'nın *Rüya*'sı incelendiğinde dikkati çeken ilk özellik, bu eserin, arzuların tatmini yönünde oluşturulmasıdır. Freud 1896'daki bir mektubunda Fliess'a şöyle yazmıştır: *“Her popüler fantezinin arkasında doğru bir şeyin yattığını bana sen öğrettin”* (akt. Doksat-Önen, 2004: 64). Ziya Paşa'nın bir fantezi metni olan *Rüya*'sının arka planında da onun hayatı ve psikolojisi ile ilgili birtakım gerçekler / durumlar yatmaktadır. Freud'un sanatçının yapıtında bastırılmış arzu ve isteklerin yattığı iddiası, *Rüya*'da birçok bakımdan karşılık bulmaktadır. Eserde sanatkarın bilinç ve bilinçdışı istek, arzu ve fantezileri şöyle sıralanabilir:

- a. Padişah'ın yanına giderek ona suçlu olmadığını ifade edebilme.
 - b. Padişah'ın kendisini affetmesi.
 - c. Padişah'ın yanında önemli bir görev alma.
 - d. Millet meclisinin gerekliliğine Padişah'ı inandırma.
 - e. Âli Paşa'nın azledilmesi.
 - f. Boş kalan sadrazamlık makamına kendisinin düşünülmesi.
 - g. Mümkünse sadaret makamının kaldırılması.
 - h. Âli Paşa'nın azil haberinin bizzat kendisi tarafından tebliğ edilmesi.
 - i. Âli Paşa'nın yüzüne tüm hata ve eksikliklerinin sayılarak "tahkir" edilmesi.
 - j. Âli Paşa'nın dostlarının yanında küçük duruma düşmesi ve yakınları tarafından ihanete uğraması.
 - k. Âli Paşa'nın gözyaşları içinde kendisine yalvarması ve kendisinden yardım talep etmesi.
 - l. Âli Paşa'nın Kıbrıs'a nefyedilmesi.
- 5- Rüyalarda, birincil düşünce süreci hâkimdir. Dolayısıyla düşlerin temel kaynağı bilinçdışı alandan sağlanır. S. Freud'a göre düş isteği göz önüne alındığında düşleri üretmenin itici gücünün bilinçdışı tarafından sağlandığı görülecek ve bu ikinci etmen yüzünden bilinçdışı sistemi düş oluşumu için başlangıç noktası olarak almak gerekecektir (2012: 264).

S. Freud'un ifadesiyle "*Düşlerin yorumu, aklın bilinçdışı etkinliklerine götüren bir kral yoludur*" (2010: 324). Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sı ve bu metnin yorumu da onun bilinçaltını açığa çıkarmada bir kral yolu olarak düşünülebilir. Alfred Adler'in ifadesiyle "*Rüyalarda, önceden saptanmışa benzeyen bir amaçla yönlendirilmiş, kişisel deneyimlerin kullanılmasıyla beklentisel düşüncenin tüm geçici evreleri ortaya çıkar*" (2011: 285). Ziya Paşa'nın kişisel deneyimleri üzerine kurulu bu eser de onun başta "*ayâr-ı sıdk u ihlâsı*"nın anlaşılmasını (*Rüyâ* 1869b: 7; 1910: 39) göstermek olmak üzere birçok beklentisini ortaya koyma bakımından işlevseldir.

Ziya Paşa'nın birincil düşünce sürecine ait arzularının yer aldığı *Rüyâ*'nın onun bilinçaltını açığa çıkarması ile ilgili Çetin şu tespitte bulunmaktadır: "*Eser, Ziya Paşa'nın bilinçaltına itilmiş bulunan Âli Paşa'ya olan büyük kırgınlığının ve kininin bilinç yüzeyine aktarılmasından ibarettir. Bu bakımdan bir ölçüde sürrealistlik bir özellik arz eder*" (2016: 58). Yazarın; sürgüne gönderdiği Âli Paşa'nın arkasından "*İşte devletin vü-cûdunda yerli yakı gibi mûcib-i ıstrâp olan 'illet zâ'il oldu.*" (*Rüyâ* 1869b:

7; 1910: 38) gibi sözleri, kızgınlığını, öfkesini ve kinini seçmiş olduğu "yakı", "ıstırap", "illet" gibi kavramlar üzerinden ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

- 6- Düşler, geçmişten beslenmektedir. Düşlerin oluşmasını sağlayan malzemeler konusunda Freud şu tespitte bulunmaktadır: *“Düşlerin içeriğine katılan öğelerin kökeni konusunda kendi deneyimimi inceleyecek olursam, her düşte bir önceki günün yaşantılarıyla bir değinme noktası bulmanın olası olduğu iddiasıyla başlamam gerekir”* (2012: 214).

Freud’a göre düşleri oluşturan temel malzeme önceki günün yaşantıları ve çocukluk sürecidir. Ziya Paşa’nın *Rüyâ*’sı da geçmişine dayanan malzemelerden oluşmaktadır. Sanatkâr eserin kurgusunu yaşadığı olaylar, tanıdığı kişiler çerçevesinde geliştirmiştir. Düşte geçmişin malzemeleri, arzu ve isteklerin doyumu söz konusu olduğu için geleceğe dönük bir fantezi / hayal ile örülmüştür.

- 7- Düşler yoğunlaşmış özellikleriyle çok kısadır. *“Düş içeriğini düş düşünceleriyle karşılaştıran birinin açık olarak göreceği ilk şey büyük ölçüde bir yoğunlaştırma işleminin gerçekleştirilmiş olduğu olacaktır”* (Freud, 2010: 13). *“Düşler, düş düşüncelerinin kapsamı ve zenginliğine kıyasla kısa, verimsiz ve özetlenmiş şeylerdir.”* diyen S. Freud’a göre; *“Eğer bir düş yazılacak olsa belki de yarım sayfaya sığabilir. Düşün altındaki düş düşüncelerini ortaya koyan çözümleme ise altı, sekiz hattâ oniki kat fazla yer tutabilir”* (2010: 13).
- 8- S. Freud’a göre; düşlerde *“yerdeğiştirme”* (39-43), *“temsil araçları”* (44-69), *karşıtlık* (52), *“tersine çevirme ve sansür”* (2010: 59-60) gibi özellikler görülmektedir.

Ziya Paşa’nın *Rüyâ*’sında yoğunlaştırma, karşıtlık, yer değiştirme, zamansal ters çevrilme, silik, belirsiz bırakma gibi durumların pek az olma nedeni; iletinin metnin esas amacı olmasıyla ilgili değerlendirilebilir. Ziya Paşa’nın duygularının yoğunluğu; birçok kişiyle yaşadığı sorunlar; geçmişten kalan meselelerin fazlalığı; çözülmesi gereken birçok problem eserde özün, konunun öne çıkmasını sağlamıştır. Bu durum da rüya formuna uygun olarak yoğun ve kısa ya da sembolik bir anlatımın dışarıda tutulmasına neden olmuş olabilir. Ayrıca bu anlatım tutumunda *Rüyâ*’nın kurgusal bir eser olması ve dönemi itibarıyla fantastik, bilinç akışı gibi modern tekniklerin pek kullanılmamasının da etkisi aranabilir. Bununla birlikte sanatkârın temsil araçları gibi daha dolaylı teknikleri kullanmamasında kişiliğinin de etkisi aranabilir. Ziya Paşa’nın üslubu genellikle doğrudan,

açık ve eleştirel bir ton taşır. Onun rüya, ironi gibi kurgu ve anlatım tekniklerine başvurduğu yerlerde ise amacının kişiliğini ve şahsî üslubunu gizlemek değil, daha sert ve yıkıcı olmanın imkânlarını aramak olduğu söylenebilir.

- 9- Düşlerde duygular daha az değişikliğe uğramaktadır. S. Freud düşlerdeki duygu konusunda şunları söylemektedir: *“Düş düşüncelerine bağlı herhangi bir duygu, düşünsel içerikten daha az değişime uğrar. Bu duygular çoğunlukla baskılanmıştır; saklanırken kendilerine uyan asıl düşüncelerden ayrılırlar ve benzer özellikteki duygular bir araya getirilir”* (2010: 232).

Düşlerde duygular çeşitli şekillerde kendini gösterebilmektedir. S. Freud, düşlerdeki duyguların düşüncelere göre daha az değişikliğe uğradığını kabul eder. *Rüyâ*'da ise Ziya Paşa'nın hem duygu hem de düşüncelerinin gerçek hayattakine uygun düştüğü; pek bir değişikliğe uğramadığı görülmektedir. Tanpınar rüyalarda duyguların iç içe geçtiğini belirterek menşei ne olursa olsun, hangi refleks veya sevk-i tabiiye, hangi ihtisasa, korkuya dayanırsa dayansın bu hislerin tek bir temde kalmadığını, daima birbiriyle karıştığını belirtmektedir. *“Onun içindir ki, saf bir his yerine, bunlara, karışık ve çok kesif bir ruh hâleti demek daha doğru olur.”* (1998: 33) demektedir. *Rüyâ*'da da kızgınlık, kibir, nefret, öfke gibi duyguların yanında mahcubiyet, merhamet, korku, endişe gibi duygular iç içe geçmektedir. Acımasızlıktan bir anda merhamete geçen sanatkârın hemen sonra intikam ve kibir duygusu taşıdığını hissettirmesi, eserin duygu boyutunu çeşitlendirmiştir. Ancak eserde hâkim duygu renginin, kin ve intikam tarafından şekillendiğini ve genellikle tek bir boyutta kademe kaydettiğini belirtmek gerekir.

Bilinçdışının rüyada görünür olmasıyla beraber, eserin kaleme alınmasında bilincin rolü, egonun savunma mekanizmasının da eserde devreye girdiğini düşündürmektedir. Bir taraftan teknik açıdan rüya, arzuların doyumuna zemin oluştururken diğer taraftan yazarın eser içindeki anlatıcı ile aynı olması; gündüz-düşünün birçok bakımdan görünür olmasına olanak sağlamıştır. S. Freud rüya ile fantezinin ortak noktalarına değinerek; gece düşlerinin, gündüz-düşleriyle aynı biçimde istek doyurmalar olduğunu belirtmektedir (1999: 130). Böylelikle bilinçdışı iki süreç olan rüya ve fantezi üzerinden benin kendini onarma sürecine tanık olunmaktadır.

Sonuç

“Biçare bir intikam” olduğu ifade edilen *Rüyâ*, Ziya Paşa'nın iç psikik süreçlerini anlamlandırma bakımından önem taşımaktadır. Sa-

natkârın *Rüya*'yı yazdığı dönemdeki sosyal konumu ve psikolojisi anlaşıl-
dığı takdirde, eserin iç gerçekliğine daha fazla nüfuz edebilmek mümkündür.
Sanatkârın yurt dışına kaçtığı; birçok sorunla uğraştığı bir süreçte
Rüya'yı kaleme aldığı bilinmektedir. *Arz-ı Hâl*'de olduğu gibi Padişah'a
kendini anlatma, masum ve mağdur olduğunu dile getirme çabasında olan
yazarın içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmadığı görülmektedir. Yurt
dışındaki yayınları başta olmak üzere Padişah'ı hedef almadığını; "*hizmet*"
gayretinde olduğunu ifade etme şansı bulan sanatkârın bu eseri kendini
izah / aklama çabasının dramatik bir örneği olarak okunabilir. Bir dönem
İstanbul'da Padişah'ın mabeyin kâtiplerinden biri olan sanatkâr; *canını kur-*
tarma amacıyla kaçtığı yurt dışında başkalarının yardımını alarak geçin-
mek durumunda kalmıştır. Dış gerçekliğin ve çaresizliğin en fazla
hissedildiği bir süreçte; doğrudan meselenin çözümünde en zirve noktaya
başvurmak bilincin alanına girerken; geçici, *hayali bir galibiyet* bilinçdışı-
nın alanını görünür kılmaktadır. Fantezilere gerçekliğin ve dış dünyanın
baskılarından kurtulma amacıyla başvurulduğu hatırlandığında, sanatkârın
ruh hâli daha iyi anlaşılabilir. Şahsi menfaatlerin öne çıktığı eserde
umudun, geçici tesellilerin, bilinçdışı arzuların yoğunlukla işlendiği görü-
lür.

Sanatkârın birincil düşünce ve bilinçdışı sürecini anlama yolunda
anahtar bir metin olan *Rüya*'da düşmanı değersizleştirme çabaları ve kişisel
bir haklı olma mücadelesinin izleri/etkileri fark edilir. Bir taraftan benin
mekanizması olan fantezi aygıtı ile egonun bütünlüğü korunmaya çalışılır-
ken diğer taraftan şahsi doyuma ulaşma imkânı fantezinin ve düşün idsel
kaynaklarını ortaya koyar. İktidara, güce yönelik arzusunun görünür olduğu
Rüya'nın, söz konusu ideale ulaşma yolunda fantezilerden örülü, düşün
imkânlarından yararlandığı söylenebilir. Ayrıca geçmişten kaynaklanan
meselelerin çokluğu, örselenmenin çeşitli yönlerden oluşu, kişisel ve top-
lumsal düzeyde arzu edilen birçok düzenlemenin oluşu, hayal / fantezi sa-
vunma mekanizmasına ve düşün olanaklarına başvurulma nedenini daha
açık hâle getirir. Sonuç olarak *bir intikam ve tatmin metni* olan *Rüya*, şairin
psikolojisinden ve yaşanmışlığından ayrı düşünülememektedir.

KAYNAKÇA

ADLER, Alfred (2011), *Bireysel Psikoloji*, 3. b., (çev. Ali Kılıçlıoğlu Çev.). Say
Yay., İstanbul.

ALPTEKİN, Turan (2010), "Ziya Paşa ve Tanzimat", *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir
Kültür, Bir İnsan*, 3. b., İletişim Yay., İstanbul, s. 127-136.

- APAYDIN, Mustafa (2001), *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*, T. C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- BERKES, Niyazi (2013), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, 19. b., (haz. Ahmet Kuyuş), Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- BİLGEGİL, M. Kaya (1972), *Harâbât Karşısında Nâmık Kemâl*, İrfan Yay., İstanbul.
- _____ (1979), *Ziyâ Paşa Üzerinde Bir Araştırma*, 2. b., C. I, Atatürk Üniversitesi Yay., Ankara.
- BUDAK, Ali (2013), *Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafernâme*, Bilge Yay., İstanbul.
- ÇETİN, Nurullah (2016), *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*, Nobel Yay., Ankara.
- DEMİR, Ayşe (2007), "Edebiyatın Tekinsiz Alanı: Fantastiğin Türk Hikâyesindeki Serüveni", *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*, İstanbul, s. 162-177.
- DOKSAT, Kerem, ÖNEN, Barış (2004), "Sigmund Freud", *Yeni Symposium*, 42 (2), 60-71.
- Ebuzziya Tefik (1973), *Yeni Osmanlılar Tarihi*, (haz. Şemsettin Kutlu), Hürriyet Yay., İstanbul.
- FREUD, Anna (2011), *Ben ve Savunma Mekanizmaları*, 2. b., Metis Yay., İstanbul.
- FREUD, Sigmund (1999), *Sanat ve Edebiyat*, (çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın), Payel Yay., İstanbul.
- _____ (2010), *Düşlerin Yorumu II*, 4. b., (çev. Emre Kapkın), Payel Yay., İstanbul.
- _____ (2012), *Düşlerin Yorumu I*, 5. b. (çev. Emre Kapkın), Payel Yay., İstanbul.
- HARTMANN, Heinz (2011), *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*, 2. b., (çev. Banu Büyükkal), Metis Yay., İstanbul.
- JUNG, Carl Gustav (2015), *Rüyalar*, (çev. Aylin Kayapalı), Pinhan Yay., İstanbul.
- KARAHAN, Abdülkadir (1961), "Hürriyet Gazetesi ve etrafındakiler", *Yeni Sabah*, 16 Mayıs, s. 2.
- KERNBERG, Otto (2006), *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, 2. b., (çev. Mustafa Akay), Metis Yay., İstanbul.

- İZMİR, Mutluhan (2015), *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme*, İmge Kitabevi Yay., Ankara.
- KLEIN, Melanie (1996), "Ruhsal Sağlık Üstüne (1960)", (çev. Alp Tümertekin), *Cogito*, Yüz Yıllık Psikanalizi 9, s. 119-124.
- _____ (2011), *Haset ve Şükran*, 3. b., (çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten), Metis Yay., İstanbul.
- LELEDAKIS, Kanakis (2000), *Toplum ve Bilinçdışı/Toplumsal Teori ve Toplumsal Bilinçdışı Boyutu*. (çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Mehmet Memduh (1328/1912), *Mir'at-ı Şu'ûnât*, Ahenk Matbaası, İzmir.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (2004), *Türk Edebiyatında Siyasî Rüyâlar*, . Hece Yay., Ankara.
- SCHELER, Max (2004), *Hınç*, (çev. Abdullah Yılmaz), Kanat Yay., İstanbul.
- SENNETT, Richard (2014), *Karakter Aşınması*, 8. b., (çev. Barış Yıldırım), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- SORLIN, Pierre (2004), *Düş Söylemleri*, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1998), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 5. b., (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul.
- _____ (2012), *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 19. b., (haz. Abdullah Uçman), Dergâh Yay., İstanbul.
- TODOROV, Tzvetan (2004), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (çev. Nedret Öztokat), Metis Yay., İstanbul.
- TURA, Saffet Murat (2011), "Editörün Önsözü", *Haset ve Şükran*, 3. b., (çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten), Metis Yay., İstanbul, s. 7-13.
- Ziya Paşa (11 Ekim 1869), "Sultan Abdülaziz Han, Ziya Bey, Âli Paşa", *Hürriyet*, Nu. 68, s. 1-7. [Rüyâ 1869a]
- _____ (18 Ekim 1869), "Sultan Abdülaziz Han, Ziya Bey, Âli Paşa", *Hürriyet*, Nu. 69, s. 1-7. [Rüyâ 1869b]
- _____ (1326/1910), *Edib-i Muhterem Merhum Ziya Paşa'nın Rüyâsı*, Kaspar Matbaası, İstanbul. [Rüyâ 1910]
- _____ (1327/1911), *Arz-ı Hâl*, İstanbul.
- _____ (tsz.), *Zafernâme Şerhi*, Matbaa-i Jirayir Keteon, İstanbul, Nu. 33.

_____ (1932), *Edibi Muhterem Merhum Ziya Paşanın Rüyası*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul.

_____ "Rüya", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876* (1993), (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil), Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul, s. 109-128.

“ACIBADEMDEKİ KÖŞK” ÖYKÜSÜNDE ANLATICI VE ANLATI KİŞİLERİNİN KIPLIKLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yrd. Dr. Funda UZDU YILDIZ*

ÖZ: Anlatının temel unsurlarından olan anlatıcı, anlatıdaki diğer kişiler gibi kiplikler açısından incelenebilir. Bu, anlatıcının anlatma eylemine karşı olan tutumunu da ortaya koymayı sağlar. Bu çalışmada anlatı kişileri ile birlikte anlatıcı da göstergebilim kipliklerine göre çözümlenmeye çalışılmıştır. Göstergebilimin temel amacı anlam oluşumunu ortaya koymaktır. Kişilerin ve anlatıcının kiplik çözümüyle anlatının anlam oluşumuna yaptıkları katkı daha somut bir şekilde görülebilir. Tanpınar’ın Acıbademdeki Köşk adlı öyküsü anlatı kişilerinin simgelediği dönemsel özellikler açısından incelenmeye değer bir eserdir ve pek çok çalışmada farklı açılardan incelenmiştir. Bu çalışmada da bu öykünün kişileri kipliklerine göre çözümlenerek bir anlatı kişisi olarak anlatının içinde de yer alan anlatıcı ile anlatının başkişisi arasında kiplikler açısından karşılaştırma yapılmıştır. Bu karşılaştırmanın sonucunda anlatı kişilerinin öyküde temsil ettikleri düşünülen dönemler arasındaki karşıtlığın kipsel olarak da paralellik gösterdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Yazınsal göstergebilim, göstergebilim kiplikleri, anlatıcı, anlatı kişileri, başkişi.

An Analysis Narrator And Characters According To Modality in Story “Acıbademdeki Köşk”

ABSTRACT: As one of the main elements of narrative, the narrator can be examined in terms of modality like other people in it. It will also reveal the attitude of the narrator to the narrating act. In this study, the narrator has been tried to be analysed with other characters according to modality of semiotics. The main purpose of semiotics is to present the meaning formation. By means of analysing modality of narrator and other characters, their contribution to the meaning formation can be seen corporally. Tanpınar’s short story called ‘Acıbadem’deki Köşk’ is worth examining

* Dokuz Eylül Üni., Edebiyat Fakültesi, Dilbilim Böl., funda.uzdu@deu.edu.tr
Gönderim Tarihi: 29.11.2016 Kabul Tarihi: 13.02.2017

with regard to the periodical features that symbolised by the characters of the narrative and has been studied by many researches from different points of view. In the present study, the characters of the narrative have been analysed according to the modality and the modalities of the protagonist and the narrator that exist in the narrative as a character have been compared. With this comparison, it has been observed that the contrast between the periods that is thought to be represented by the characters are also parallel to each other in terms of modality.

Keywords: Literary semiotics, modality of semiotics, narrator, characters, protagonist.

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Acıbademdeki Köşk adlı öyküsü, anlatıcısının kendisinin de gözleyen olarak içinde bulunduğu bir yaşantıyı, kendi bakış açısıyla yorumlayarak anlattığı, anlam açılımı oldukça geniş bir öykü olarak değerlendirilebilir. Öykünün başkişisi olan Sani Bey'in yaşantısından kesitlerin sunulduğu öyküdeki olaylar, öyküye adını veren Acıbademdeki Köşk'te gerçekleşmektedir. Sani Bey emekli bir çarkçıbaşısıdır, günlerini köşkte değişik icatlar deneyerek ve bu icatları günlük yaşantısına dâhil ederek geçirmektedir. Aslında icatlarının çoğu, var olan sistemleri daha karmaşık hâle getirmekten başka bir işe yaramamaktadır. Ama onun düşüncesine göre bu uğraşların hepsi yeni bir bakış açısıyla var olanların "ıslah, tadil ve ikmal" edilmesidir ve bu düşünce onu mutlu etmeye yetmektedir. Evdekiler ve eşi onun bu uğraşlarına çok karışmazlar ve genellikle onu mutsuz edecek yorumlar da yapmazlar. Öykünün sonunda Sani Bey'in yine kendi icatlarıyla ısıtma sistemini değiştirdiği banyoda yandığı ancak yine de "vazifesini yaptığından hiç şüphesi olmayan bir adam..." olarak mutlu öldüğü belirtilir.

Göstergebilim, bir metnin içindeki yer alan örtük anlamları göstermeye çalışan nitel bir çözümleme yöntemidir (Chandler, 2007: 142). Anlam genişliği ve alegorik yorumlamalara oldukça elverişli olan öykü, bu çalışmada yazınsal göstergebilimin çözümleme yöntemiyle incelenip anlatıcı ve anlatı kişileri göstergebilim kiplikleri açısından çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu yönetime göre öykü önce kesitlere ayrılmış, anlatı kişileri eyleyen şemasına yerleştirilerek bu kişiler arasındaki ilişkiler betimlenmiş, anlatıcı ve anlatı başkişisinin kiplikleri göstergebilimsel dürtüde belirtilen karşıtlıklar açısından incelenerek bilme kipliklerine göre karşılaştırılmıştır. Metinde örtük olarak yer alan kipsel anlamlar belirginleştirilerek anlam oluşumu belirginleştirilmiştir.

Yazınsal Göstergebilim

Yazınsal göstergebilim yazınsal ürünleri göstergebilim ilkelerine ve çözümleme aşamalarına göre inceleyerek yazın yapısının anlamının oluşumunu ortaya koymayı amaçlar. Buna yönelik olarak inceleme nesnesi olarak ele aldığı yapıtı belirli düzeylere göre inceler. Göstergebilimin üç aşamalı inceleme yöntemini Greimas aşamalarının birbirini tamamlaması ve denetlemesi olarak belirtir:

Greimas göstergebilimi varsayımsal-tümdengelimli bir yaklaşımla kurulmuştur ve bu yaklaşımdaki göstergebilim kuramı birbirini tanımlayan ve birbirini denetleyen üç ayrı düzeyi içerir:

1. Betimsel düzeyde incelenecek gösterge dizgesi betimlenir. Böylece inceleme konusu bir üst dile aktarılır.

2. Yöntembilimsel düzeyde daha çok tutarlılığı sağlayan yapılar ve aralarındaki bağıntılar incelenir.

3. Bilimkuramsal düzeyde ise temel göstergebilim kavramıyla inceleme nesnesi kavramları arasında kavram ağı oluşturulur (Rifat, 1998: 177).

Göstergebilimin genel çözümleme yönteminin yazınsal göstergebilimdeki inceleme alanlarını Bertrand (2000: 29) aşağıdaki gibi belirtir:

Tablo 1: Anlamlamanın üretici süreci

Söylemsel yapılar	Betimsel yerdeşlik (uzam, zaman, eyleyen) İzleksel yerdeşlik
Anlatısal-göstergebilimsel yapılar	Anlatı şeması (eyletim – sözleşme-, edinç, edim –eylem-, yaptırım) Eyleyensel sözdizim (özne, nesne, gönderen, karşı özne, anlatı izlencesi, anlatısal süreç) Kipsel yapılar (/istemek/, /zorunda olmak/, /bilmek/, /muktedir olmak/, yapmak ya da olmak; bu kipliklerin olumsuzlukları)
Derin yapılar	Temel anlam ve sözdizim (göstergebilimsel dörtgen: anlamlamanın temel yapısı)

Greimas'ın betimsel düzey olarak belirttiği, gösterge dizgesinin betimlendiği ve üst dile aktarıldığı aşamayı Bertrand yazınsal göstergebilimde söylemsel yapılar olarak adlandırır. Söylemsel yapılarda yazın

yapıtındaki yerdeşlikler betisel ve izleksel açıdan betimlenir. Anlatının nerede ne zaman hangi kişiler çevresinde geliştiği ve izlek olarak devamlılığı sağlayan öğelerin neler olduğu betimlenir. Anlatının söylemsel yapısını oluşturan bu yapıların betimlenmesi diğer yapılardaki incelemelerin yapılabilmesi için öncüdür. Greimas'ta yöntembilimsel düzey olarak belirtilen, tutarlılık ve bağlantıların incelendiği aşamayı Bertrand anlatsal göstergesel yapılar olarak ele alır. Anlatsal-göstergesel yapılarda anlatı izlencesi, anlatıdaki eylemin süreci ve anlatı kişileri betimlenir ve kişilerin kipsel yapıları incelenir. Anlatı izlencesinde anlatı kişilerinden özne ve gerçekleştirdiği eylemin süreci betimlenir. Anlatıyı oluşturan kişi ve eylemler birbiriyle ilişkileri açısından değerlendirilir. Üçüncü düzey olan derin yapıda ise yazın yapıtının anlamsal çözümlemesi, karışıklık ve çelişki ilişkileri açısından göstergebilimsel dörtgen üzerinden çözümlenir. Bu çözümleme ile anlatının anlam açılımı sağlanır. Yüzey yapıda görünmeyen anlamlara ulaşılr. Greimas'ın Bilimkuramsal olarak adlandırdığı ve inceleme nesnesinin göstergebilim açısından kavram ağı içinde anlamlandırıldığı bölümdür. Bu çalışmada anlatıcı ve anlatı kişileri kiplikler açısından ele alınacağı için öykü daha çok anlatsal (yöntembilimsel) düzey çerçevesinde incelenecektir. Bu çerçevede oluşturulurken öykü kesitlere ayrılacak ve kesitler içindeki eyleyenlerin etkileşimlerini gösteren eyleyen şemaları betimlenerek bu şemaların içinde yer alan kiplik ilişkileri gösterilmeye çalışılacaktır.

Göstergebilimde ele alınan kiplikler, göstergebilimin tüm çözümleme-anlamlandırma aşamalarında olduğu gibi öncelikle özne açısından incelenirler. Öznenin eyleme geçebilmesi için gerekli olan dış koşullar yerine getirildikten sonra ya da getirilmeden önce öznenin bilişsel ve duygusal açıdan eylemine hazır hale gelme durumu kiplikle ilgili bir durumdur. Öznenin bu aşamada sahip olması beklenen dört temel kiplik vardır: arzu (/istemek/), bilgi (/bilmek/), yetenek (-Abilmek-/muktedir olmak/), zorunluluk (/zorunda olmak/). Öznenin eylemini başarılı bir şekilde gerçekleştirip nesnesine ulaşması için bu kipliklere sahip olması beklenir (Uzdu Yıldız, 2012: 48).

Öykü kişilerine bakıldığında, öyküde başkahraman Sani Bey ve ailesinin yer aldığı görülür. Anlatının olay örgüsünde başkahraman olarak Sani Bey yer alsa da anlatının genelinde bir anlatı kişisi olarak anlatıcı da başkahraman kadar anlatının üzerinde etkilidir. Çünkü anlatının genelinde anlatıcının da yaşam kesitlerine göre sunulan olayları görmekteyiz. “Anlatıcı, köşkteki hayatını üç “safha”ya ayırır. Bu safhaları ayırma ölçütü olarak bilincinin aşamalarını esas alır. Anlatıcı, yaşla beraber entelektüel gelişimini gösteren bu aşamaların her birinde, köşkteki yapı ve olayları ayrı

bir şekilde algılamış ve değerlendirmiştir” (Oğuz, 2007: 173). Dolayısıyla öykü üzerinde yapılacak bir kesitlemede kendi içinde tutarlı bir yapıyı ele alabilmek için anlatıcının çocukluk gençlik ve yetişkinliğe geçiş dönemleri ayrı kesitler olarak değerlendirilebilir. Bu kesitleme anlatı içinde de sıklıkla belirtilen bir doğal kesitleme olarak kabul edilebilir. Buna göre aşağıda belirtildiği gibi üç düzeyli bir kesitleme yapılabilir:

1. Kesit

Bu kesitte anlatıcı Acıbademdeki Köşkün onun hayatı üzerinde etkili olduğundan bahsederek bir giriş yapar. “*Acıbademdeki köşkün hayatının her safhasında açık bir tesiri vardır. O çocukluğumuzun bazı büyük zenginlikleri gibi sadece küçük yaşları doldurup geçmemiştir. Benim de düşünce tarzıma mizacıma tesir etmiştir.*” Sani Bey’i ve köşkü betimler. Köşkteki diğer kişilerden de kısaca söz eder.

2. Kesit

Bu kesitte köşk Sani Bey’in icatlarıyla karşılaşma ve bunlara bir anlam verme çabası içinde olan anlatıcının çocukluk döneminin bakış açısından sunulur. “*Onu ilk defa gördüğüm zaman dayımın yüzünde o hepimizi o kadar çeken ve korkutan o çocuk ifadesinin manasını anladım diyebilir miyim? Yaşım bu dikkate müsait miydi? Burasını bilmiyorum.*” Anlatıcı anlatılan olaylara ilişkin bakışta “çocukluk” dönemine dikkat çekerek anlama ve bilme konusunda bir öz değerlendirme yapmaktadır. Dolayısıyla kesitlemede anlatıcının yaşının olay örgüsüyle koştur olarak belirleyici olduğu görülür.

3. Kesit

Bu kesit anlatıcının “*benim zihnî hayatım üçüncü safhaya girmiştir*” diye belirttiği Sani Bey’in icatlarını sorgulamaktan vazgeçip bu icatları yapan Sani Bey’in düşünceleri sunulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde anlatıcı neden, niçin sorularının cevabını bulamadığı için olayları olduğu gibi aktarmıştır. Anlatı Sani Bey’in kendi icadı banyosunda geçirdiği kaza sonucu ölmesiyle de son bulur.

Anlatı Kişileri

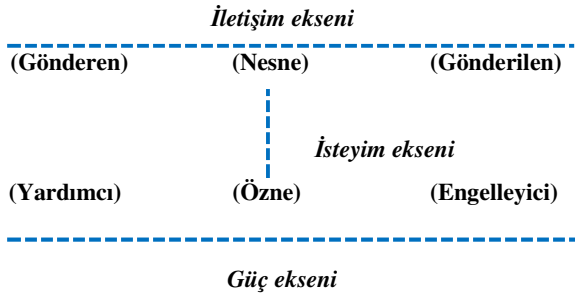
Göstergebilimde anlatı kişileri eyleyen olarak adlandırılır ve anlatıdaki işlevlerine göre adlandırılırlar. Bu işlevler eylemi gerçekleştiren *özne*, onu eyleme geçmeye yönlendiren *gönderen*, eylemin hedefinde yer alan *nesne*, eylemi gerçekleştirme aşamasında ona *yardımcı* ve *engelleyci* durumlar ve öznenin nesneyle eylem sonrası durumunu belirten *gönderilen* olarak adlandırılırlar. “Hepsi birer işlevi belirten ve farklı kişiler tarafından

gerçekleştirilebilen bu eyleyenler arasında eylemi gerçekleştirme durumlarına göre birleşimler görülür. Yani iki eyleyenin birbirleri arasında amaca dayalı, bir eyleyenin diğer eyleyene ne amaçla yöneldiğini gösteren bağın-tılar kurulur” (Uzdu Yıldız, 2012: 15-16). Bu durumda eyleyenler ara-sında, eyleyen şemasında:

“Gönderen-Özne-Nesne arasında = isteyim eksenini

Gönderen- Nesne-Gönderilen arasında = iletişim eksenini

Yardımcı- Özne-Engelleyici arasında = güç eksenini” (Günay, 2002: 93) oluşturur.



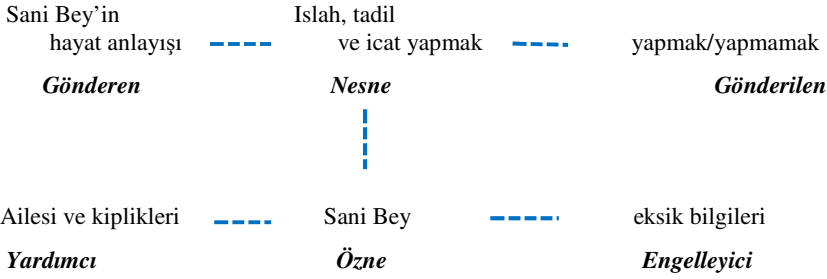
Şekil 1. Eyleyenler arasındaki eksenler

Anlatı kişilerinin göstergebilimsel olarak incelenmesi pek çok farklı bakış açısıyla farklı nitelikler göz önünde bulundurularak yapılabilir. Ancak kiplikler bu incelemede belirleyici konumdadırlar.

Bir metnin kişiler dizgesini incelemek, bir dizi indirgemeler ve sınıflandırmalar yapmak demektir: Öncelikle, bir yandan temel niteliklerin ya da eksenlerin, öte yandan daha soyut düzeyde isteme, bilme ve yapma kipliklerinden hareketle oluşturulmuş eyleyensel rollere indirgenebilir olan başlıca saptamalarla kişinin metinsel görünümünü meydana getiren düzenlenmiş eylemler ve kipliklerden geçmek demektir (Hamon 1998’den aktaran Civelek, 2008: 319).

Öykünün olay örgüsünün merkezinde yer alan Sani Bey özne olarak eyleyen şeması içinde değerlendirildiğinde diğer eyleyenlerle arasında bazı ilişkiler görülebilir:

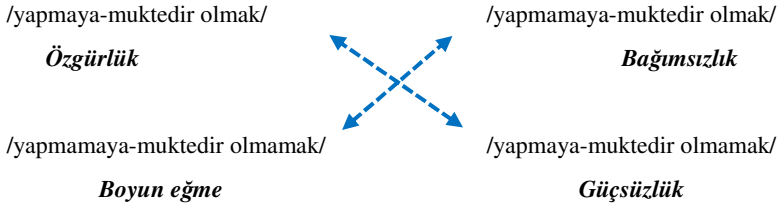
Özne olan Sani Bey’i ıslah, icat ve tadil yapmaya yönlendiren itici güç yani gönderen Sani Bey’in hayat anlayışıdır.



Şekil 2: Sani Bey'in eyleyen şeması.

Ona göre “işleyen insan kafası” olarak da yorumlanabilir. Yani Sani Bey kendisini inandığı anlayışın ideal insanı olarak görmektedir. Dolayısıyla güçlü bir gönderene sahiptir ve eyleme geçmek için hazırdır. Burada muktedir olma kipliğinin varlığından söz edilebilir.

Özne /muktedir olma/ kipliğinin edimle birlikte var olmasına göre, gücü sayesinde özgür bir konumda bulunabilir, elindeki erk onu kendi kararlarını verme konusunda ve eylemi gerçekleştirebilirliği konusunda özgür hale getirmiştir. Bir eylemi yapıp yapmaması konusunda bir erke sahipse bağımsızdır. Muktedirliğin olmadığı durumlarda ise boyun eğen ya da güçsüz bir özne görülür ki bu özneler eylemlerinin kararında başka bir eyleyene özellikle de gönderene bağımlı bir hale gelirler (Uzdu Yıldız, 2012: 67).

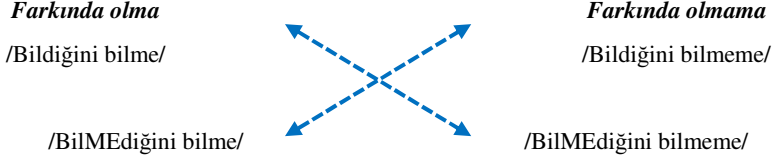


Şekil 3: Muktedir olma kipliği (Greimas ve Courtès, 1979: 286-287).

Sani Bey eylemlerini yapma konusunda muktedirdir. Dolayısıyla eylemlerini *özgürce* gerçekleştirir.

Sani Bey'in nesnesi ise yani eyleminin yönü ise ıslah, tadil ve icat yapmaktır. Bunları yapabilmek için yardımcı eyleyen rolünde eşi, evdeki çalışanları ve Sani Bey'in /isteme/ kipliği yer alır. Engelleyici eyleyen ise Sani Bey'in /bilme/ kipliğindeki eksiklik olarak görülür. Bu eksiklik hem yapmayı bilme hem de yeterlilik olarak yapabilme kipliğinin eksikliğidir. “Anlatının ilerleyişinde öznenin nesnesine ulaşması için gerekli bilgilerin

ne olduğunu /bilme/si, yani bilgiye dair bilgisi ayrı bir kipsel ilişki oluşturur. /Bilme-bilme/ göstergebilimsel dörtgen üzerinde şu şekilde gösterilebilir” (Uzdu Yıldız, 2012: 65):



Şekil 4: Üst bilme kipliği (Greimas ve Courtes, 1979: 228).

Öznenin nesnesine ulaşması için gereken bilgiyle ilgili yukarıdaki durumlardan ikinci kipliğin olumlu olduğu sözcelerde özne durumun farkındadır ve farkındalığı onun eylemine de olumlu yansır. Kipliğin olumsuz olduğu sözcelerde ise ya farkında olmama durumu vardır ya da özne eylemle ilgili yanlış yönelimlere başvurabilecek bir cehalet içindedir (Uzdu Yıldız, 2012: 66).

Sani Bey için de farkında olmama durumu ve cehaletin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu durum anlatının genel havasını oluşturan ironinin nedeni olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kipliğe yani /bilmediğini bilmeme/ durumuna rağmen eyleme geçmesi Sani Bey’in gülünç duruma düşmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu aşamada yardımcı eyleyenler sonucu değiştirecek kipsel desteği sunamamışlardır. Ayrıca kendi kafa karışıklığı da onu eylemini gerçekleştirme konusunda engelleyici bir rol oynamaktadır. Diğer eyleyenlerle sözü edilen ilişkilere sahip olan özne Sani Bey gönderen ve yardımcı eyleyenleri sayesinde eyleme geçer. Özne ile nesne arasındaki son durumu işaret eden gönderilen eyleyeni belirsizdir. Özneye göre değerlendirildiğinde Sani Bey nesnesine ulaşmıştır ıslah tadil ve icatlar yapabilmıştır. Ancak aynı durum başkaları tarafından daha nesnel değerlendirildiğinde aynı kabulün olmadığı görülür. Dolayısıyla gönderilen tartışmalı olarak kalır. Özneye göre /yapma/, başkalarına göre /yapamama/ sonucu ortaya çıkmıştır.

Anlatıda yer alan diğer anlatı kişileri (anlatıcı dışındaki kişiler verilmektedir, anlatıcı ayrı bir başlıkta incelenmiştir) anlatıda yer alış sırasıyla şöyledir:

Derviş: Evin atı.

Raci: evin biricik oğlu. Tıbbiyede öğrenci.

Anlatıcının yengesi: Sani Bey’in eşi. Anlatıcının annesinin dayısının eşi.

Kerim Ağa: Evin uşağı, seyisi, arabacısı, Sani Bey’in atölyede iş arkadaşı.

Hayri Bey: Anlatıcının babası.

Bu kişiler anlatıda Sani Bey ile ilişkilidirler. Özne olan Sani Bey’in eylemlerinin gerçekleşmesinde rol oynarlar. Sani Bey’in eyleyen şeması içinde Kerim Ağa ve Anlatıcının yengesi (Sani Bey’in eşi) yardımcı eyleyen olarak değerlendirilebilir. Bu kişiler Sani Bey’in eyleme geçmesini kolaylaştıran, karşılaştığı zorlukları aşmasına yardımcı olan kişilerdir. Diğer kişilere göre anlatıda yer alışları da daha fazladır.

Anlatıcı

Anlatıcı anlatısal göstergesel yapılar içinde yer alan bir eyleyen olarak düşünülebilir. Anlatma eylemini üstlenerek anlatının oluşumu sağlar.

Çağdaş anlatıbilim anlatıcıyı bir anlatının ortaya çıkmasını sağlayan üç temel rolden biri olarak değerlendirmiştir. Buna göre bir anlatı üç işlevden oluşur: Yapma, görme ve söyleme. Bunu şöyle açıklayabiliriz: Karakterler, bazı şeyler yaparlar; bu yapılanlar belirli bir perspektiften görülür ve görülen şey aktarılır (Dervişcema- loğlu, 2014: 113).

Öyküde olanları bir anlatı kişisi perspektifinden gören ve birinci kişi adıyla anlatan bir anlatıcı yer almaktadır. “Birinci kişi adlı kullanan bir anlatıcı üç değişik tipte olabilir. Anlatıcı üçüncü tekil kişi adlı gibi olayların dışında kalır. Ne adı ne yârî ne cinsiyeti bellidir... İkinci tür anlatıda konuşan hem öykünün anlatıcısı hem de kahramanı olabilir... Üçüncü tip anlatıcı olayların ikinci derecede kahramanıdır. Olaylara az çok karışır ama onun asıl görevi olup bitenleri anlatmaktır” (Kıran ve Kıran, 2007: 115-116). Bu öyküdeki anlatıcı Kıran ve Kıran’ın belirttiği üçüncü tip anlatıcıdır. Bu anlatıcı anlatının yapısı ve üslubunu belirler. Aynı zamanda anlatıcının içinde bulunduğu durumlar anlatının alımlanışını da etkiler.

Anlatma esasına bağlı itibari metinlerde vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait hususiyetler kahramanlardan biri tarafından nakledilir. Bu durumda anlatıcı, söz konusu kahramanın müşahede kabiliyeti, tecrübesi ve bilgisi ile sınırlıdır. Kısacası anlatıcı kahramanlardan biriyle aynileşir. Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur (Aktaş, 2005: 93).

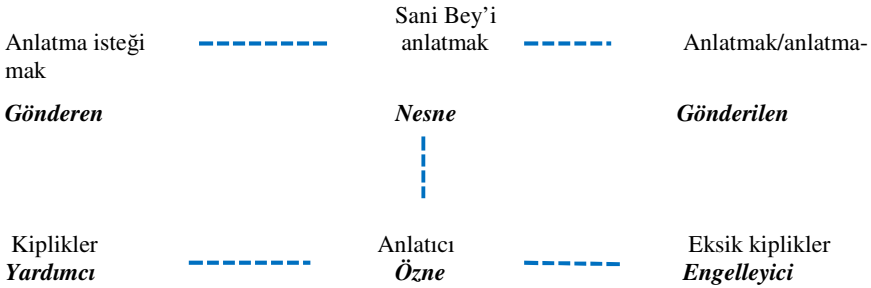
Öyküdeki anlatıcı, kahraman anlatıcı olarak anlattıklarını yaşayan aynı zamanda gözlemleyen bir anlatı kişisidir. Olay örgüsünün merkezinde yer alan Sani Bey’in yeğeninin çocuğudur. Olaylara bakışını çocukluktan yetişkinliğe gelişen süreçle okuyucuya sunmaktadır. Kendisinden çok söz etmez.

Anlatıcı, Sani Bey'in faaliyetleri etrafında köşkte gelişen olayların içeriden bir gözlemcisidir. Anlatıcı, Sani Bey'in 'atelye'sine, gizli yollardan girebilen ve Sani Bey'in dalgınlığından yararlanarak orada uzun süre kalabilen tek kişi olduğunu belirtir. Köşkteki yapı ve olaylar hakkındaki kanısı üç aşamalı bir gelişimde değişiklikler gösterir... Anlatıcının adını vermemesi, kendisini köşk-teki sistem içinde tanımlamaktan kaçınması ve sürekli gelişim içinde olması ile açıklanabilir (Oğuz, 2007: 170)".

Kendisini tanımlamaktan kaçınmış olsa da anlatıcı, değişim geçiren, benliği ve bilinci öykü içinde hissedilen bir kişi olması nedeniyle anlatıda "özne" eyleyeni olarak tanımlanabilir.

Yeğen, hikâyenin tek değişen ve olgunlaşan karakteridir. O, eleştirel gerçekçi tavrıyla eski yapıyı bozan ve eski yapının içi boşalan kavramlarını tecrübenin denetiminden geçirip, onları yeniden değerlerle dolduran veya yeni bir yapının temelini atan kişidir (Kantarcıoğlu, 2004: 93).

Anlatma eyleminin gerçekleştiricisi olarak, anlatıcının özne olduğu eyleyen şeması aşağıda verilmiştir. Bu eyleyen şeması (nesne yani anlatılan şey değişmekle birlikte) tüm anlatılardaki anlatıcıların ortak eyleyen şeması olarak değerlendirilebilir. Özne dışındaki eyleyenlerin anlatma eylemine yönelik etkileri her anlatıda farklılık gösterecektir.



Şekil 5: Anlatıcının eyleyen şeması.

Anlatıcının anlatma eylemiyle olan ilişkisinde kipliklerinin önemi büyüktür. Onun gelişimine göre kipliklerinde de değişimler gözlenir. Anlatacağı şeylerle ilgili kendisinin anlayabilme kipliğini sıklıkla sorguladığı görülür. Şekil 4'te belirtilen /bilme/ kipliği anlatıcı açısından değerlendirildiğinde Sani Bey'den farklı olarak her şeyin farkında oluşunu görülür. Çünkü anlatıcı /bildiğini bilme/ ve /bilmediğini bilme/ kiplikleri konusunda farkındalık durumu içindedir ve öykü içindeki sorgulamaları bu kiplikler üzerinden gerçekleşir. Çocukluk çağlarındaki sorgulamaları "Sani Bey orta boylu, ben tanıdığım zamanlar kır sakallı, geniş atletik vücutlu,

mavi gözlü bir adamdı. Bir zaman çarkçı yüzbaşılığı yapmıştı. Fakat gedikli miydi mektepten mi yetişmişti? Bunu iyi bilmiyordum.” Ve “Bununla beraber ilk çocukluk yaşlarımda ben için bu tarafını pek bilmezdim” gibi cümlelerden anlayabiliyoruz. Anlatıcının büyümesiyle bilme ve anlama kipliğine eklenen bir üst kiplik olarak /isteme/ kipliğinin ortaya çıktığı görülür. “Yaşım biraz ilerleyip de müphem ürpermelerin yerine bilmek ve anlamak zevkini ister istemez duyduğum zaman bu evin hayatındaki rolü de beraberce değişti” sözleriyle anlatıcının anlama ve bilme isteğinin ortaya çıktığı görülür. Bu kipliğe bağlı olarak neden ve niçin sorularıyla karşı karşıya kalan ve bu sorularına cevap arayan bir özne oluşmuştur.

İşte her düşüncenin esası olan, niçin, neden ve nasıl? gibi suallerle ben bu evde ve onunla karşılaştım. Bu yüzdendir ki düşüncem hiçbir zaman metafizik problemlerde gecikmedi. Onun sayesinde doğrudan doğruya realite üzerinde düşündüm. Niçin kapılar bu kadar ehemmiyetli kilitlenirken her katın sofasında yangın merdiveninin açıldığı pencere –çünkü dayım yangın merdivenini İstanbul’da ilk kullananlardan biridir- daima yarı açık bulunur? Neden dayım sokaktan gelecek her şeyden bu kadar çekindiği halde etrafından sadece alçak duvarlar bulunan bahçe tarafını çok emin bir yer adeder ve mutfak kapısının gece gündüz ardına kadar açık bulunmasına göz yumardı? Nasıl olurdu da dayım bu kadar kilit ve sürgü meraklısı olduğu halde evdeki anahtarların hiçbiri kilitlerine uymazdı. Görülüyor ki bende zihni tecessüsün mekanizması sadece bu evin etrafında işliyordu.

Bu sorulara aradığı cevaplarla Sani Bey’in icat, ıslah ve tadillerini aktaran anlatıcı kendi zihni hayatının üçüncü evresine girmesiyle bakış açısını değiştirmiştir. Kiplikleri konusunda farkında olan ve sürekli bir anlama isteğiyle anlatımını gerçekleştiren anlatıcı bu evrede artık bu istekten vazgeçip olanları olduğu gibi kabul etme, bazı şeyleri anlamaya çalışmanın gereksiz olduğunu düşünmeye başlamıştır.

Daha evvel söyleyeyim ki bu banyo dairesi hepimize adeta büyük bir merasimle açıldığı günden itibaren benim zihni hayatım üçüncü sayfaya girmiştir. Eğer dostlarım beni ciddi bulmuyorlarsa, olur olmaz gülmemi ayıplıyorlarsa yahut kendilerini o her zaman heyecanlandıran, büyük ümitlere kaptıran işlerde soğuk durduğumdan şikâyet ediyorlarsa, hülasa herkese benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak meziyetlerinden –ki hayatta muvaffakiyetin en büyük şartlarından olsa gerekir- mahrumsam, bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.

Genel olarak anlatıcının geçirdiği üç aşamalı süreç değerlendirildiğinde /bilme/ kipliğine yönelik isteğin anlatı sürecinde nasıl değiştiği gözlemlenebilir.

Tablo 2: *Anlatıcının dönüşümü*

<i>Bilmiyor</i>	<i>Bilmek anlamak istiyor</i>	<i>Biliyor ve anlıyor</i>
Çocukluk döneminin bakış açısıyla olayları değerlendiriyor. Bilmeme kipliğine vurgu yapıyor.	Olaylara bakışında mantık akıl yoluyla açıklamalar bağlantılar arıyor. Neden, niçin, nasıl sorularıyla zihni meşgul.	Anlam veremediği olayları mantıkla anlamaya çalışıyor ama anlamaya çalıştığı şey mantık temelli olmadığı için anlamaya çalışmanın gereksiz olduğunu biliyor. Akıl dışı olayları akılla açıklamanın gülünç bir durum oluşturduğunu görüyor.

Öyküde karşımıza çıkmayan anlatıcının şaşkınlıklarından biri de kimsenin Sani Bey'in davranışlarını değiştirmeye ya da engellemeye çalışmıyor olmasıdır. Bazı önlemler alınıyor olsa bile bunlar Sani Bey'den habersiz yapılmaktadır. Davranışın sonuçları doğrultusunda Sani Bey genellikle idare ediliyordu.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Acıbademdeki Köşk adlı öyküsü, göstergebilim kipliklerine göre incelenmeye çalışılmıştır. Kiplik incelemesi özne temel alınarak yapılmaktadır. Bu öyküde anlatının sahip olduğu iki özne üzerinden kiplikler ve öykü incelenmiştir. Anlatıda olay örgüsünün merkezindeki kişi Sani Bey ve anlatı süresince dönüşüm ve değişimleri gözlemlenebilen anlatıcı özne olarak değerlendirilmişlerdir. Anlatıcının özne olarak değerlendirilebilmesinde kahraman anlatıcı olmasının rolü büyüktür. Bu öznelerin /bilme/ kipliği konusunda ve daha pek çok açıdan oluşturdukları karşıtlıklar öykünün anlam oluşumunda belirleyici olmuştur. İki özne arasında görülen karşıtlıklar aşağıda verilen tablodaki gibidir.

Bu karşıtlıklar ve öznelerin dönüşümü öyküdeki temel yapıyı kurarlar. Öykünün alegorik yapısının oluşumda da katkısının olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın giriş bölümünde öykünün anlam genişliğinden söz edilmiş ancak bu konuda bir değerlendirme ve yorum yapılmayacağından söz edilmişti. Böyle bir değerlendirme yapılmayacaktır ancak bu çalışmanın bulgularının yapılacak yeni değerlendirme ve yorumlamalarda farklı bir bakış açısı sunabileceği düşünülmektedir.

Tablo 3: *Anlatıdaki Özneler*

<i>Sani Bey</i>	<i>Anlatıcı</i>
Görünen özne	Gerçek özne
Kipliklerinin farkında değil	Farkındalık ve bilinç düzeyi yüksek
Değişime ve dönüşüme kapalı (madde düzeyinde dönüşüm taraftarı olsa da tek bir düşünceye saplanıp kalması onun dönüşümünü engelliyor).	Zihni boyutta dönüşüm geçiriyor.
Eleştiriye kapalı	Eleştiriye açık

KAYNAKÇA

- AKTAŞ, Şerif (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de Sémiotique Littéraire*, Paris: Nathan-Université.
- CHANDLER, Daniel (2007), *Semiotics. The Basics*, 2nd Edition, London, New York: Routledge.
- CİVELEK, Kâmil (2008), “Kişi Çözümlemelerinde Göstergibilimsel Yaklaşımlar ve Philippe Hamon Örneği”, *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*. Sayı 17, [311-324].
- DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2014), *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GÜNAY, Veli Doğan (2002), *Göstergebilim Yazıları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- KANTARCIOĞLU, Sevim (2004), Ahmet Hamdi Tanpınar. Yapıbozumcu ve Sembolik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri, Ankara: Akçağ yayınları.
- KIRAN Zeynel ve KIRAN Ayşe (2007), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- OĞUZ, Orhan (2007), “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Acıbademdeki Köşk Hikayesinde Mekânın Kullanımı”, *SDÜ Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 16. Sayfa 163-178.
- RİFAT, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- UZDU YILDIZ, Funda (2012), *Göstergebilim Kiplikleri açısından Anlatı Kişilerinin İncelenmesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

KÖKENLERİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK VE MAKEDON DÜĞÜNLERİNDE DAVUL-ZURNA İLE TAPAN - ZURLA

Prof. Dr. Feyzan GÖHER VURAL*

ÖZ: Türklerin Balkanlardaki yüzlerce yıllık geçmişi, Türk ve Makedon kültür ürünlerinde büyük bir benzerliğe neden olmuştur. Günümüz Makedoncasında yüzlerce Türkçe kelime yaşamaya devam etmekte; kültürel etkilenme hemen her alanda hissedilmektedir. Bu durum, kültürün yaşayan en canlı öğelerinden olan müzik için de geçerlidir. Düğünler, müzik kültürünün çok canlı şekilde yaşatıldığı ortamlardır. Dolayısıyla iki toplum arasındaki kültürel yakınlıkların tespiti için düğünlerdeki uygulamaları incelemek önem taşımaktadır. Bilhassa davul-zurna ikilisi gibi yüzlerce yıllık kültürel tarih içinde gelişmiş ve varlıkları önemli anlamlar içeren çalgılar söz konusu olduğunda, bu önem artmaktadır. Literatür taraması ve alan araştırmasına dayalı olan bu çalışmada, Türk Makedon düğünlerindeki davul ve zurna çalgılarının kökenleri ve tarihsel zeminlerine değinilmiş; bu çalgıların Makedonya'ya taşınmalarına ilişkin görüşler tartışılmış; çalgıların yapısal özellikleri, kullanılış biçimleri arasında karşılaştırmalar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Makedon Halk Müziği, Davul, Zurna, Düğün, Çalgı, Müzikoloji.

Davul-zurna (Drum Shawm) and Tapan – Zurla in Turkish and Macedonian Weddings from Past to Present

ABSTRACT: Due to fact that Turks have been in Balkans for hundreds of years, Turkish and Macedonian cultures are very similar. There are a lot of Turkish words in Macedonian and cultural influence can be felt in all aspects of life. This situation is also valid for music. Music culture takes place in weddings very effectively. So analysing the wedding traditions is of importance to determine the closeness of the two cultures. Speaking of drum and shawm which have developed hundreds of years in cultural

* Ömer Halisdemir Üni. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
feyzan_goher@yahoo.com *Gönderim Tarihi: 29.11.2016 Kabul Tarihi: 16.10.2017*

history, this importance increases. In this research which is based on literature review and fieldwork, it has been aimed to compare Turkish and Macedonian drum and shawn in terms of their features and where they are being played throughout the history.

Key Words: Turkish Folk Music, Macedonian Folk Music, Drum, Shawm, Wedding, Musical Instrument, Musicology.

Giriş

Türkler binlerce yıldır, gittikleri her yere kültürlerini de taşımışlar; tanıştıkları yeni kültürlerden etkilenmişler ve onları da derinden etkilemişlerdir. Bu etkilerin en kuvvetli şekilde hissedildiği yerlerin başında Balkanlar gelmektedir. Günümüzde Yunanistan'dan Bulgaristan'a, Arnavutluk'tan, Makedonya'ya kadar Balkanların tamamında Türk izleri yoğun şekilde görülür. Sarmalar, dolmalar, börekler, isim değişikliğine uğramaksızın mutfakları şenlendirirken; sayısız Türkçe kelime dillerde dolaşmaya devam etmektedir. Yüzlerce yıl aynı havayı solumuş, aynı çeşmeden su içmiş, aynı tarihi paylaşmış insanların, benzer kültürel ürünlere sahip olmaları, beklenen bir durumdur. Bu durum, kültürün en canlı öğelerinden olan müzik için de geçerlidir.

Türk ve Makedon halk çalgıları arasındaki benzerlikler üst düzeydedir. Çalgıların nitelikleri bir yana, isimleri arasındaki paralellikler de dikkat çekicidir. Kavalın kaval, darbukanın tarabuka, dairenin dayre olarak adlandırıldığı Makedonya'da, çalgı kelimesinin karşılığı da çalgıdır. Kuşkusuz söz konusu müzikal köprü, iki ülke arasındaki kültürel bağları net şekilde vurgulamaktadır. Bu çalışmada ise Türk ve Makedon düğünlerinde kullanılan davul zurna ikilisi ele alınmıştır.

Metodoloji

Araştırmanın Amacı: Türkiye'de yaygın kullanıma sahip olan davul –zurna çalgıları ile Makedonya'da kullanılan tapan – zurla çalgılarını karşılaştırmak; kullanım alanlarını, çalgıların biçimlerini ortaya koymak; sözü edilen iki çalgı grubu ve müzik kültürü arasındaki büyük benzerliği vurgulamak bu çalışmanın amaçları arasındadır. Çalışmada, Makedonya'da kullanılan davul – zurna çalgılarının, Türk etkileri neticesinde yayıldığı hipotezinden hareket edilmiştir. Dolayısıyla bu savın tartışılması da çalışma amaçları arasında yer almıştır.

Araştırmanın Yöntemi: Betimsel karakterli bu çalışmada, temelde literatür taraması yöntemi kullanılmış; Makedonya'da gerçekleştirilen görüşmelerle de veriler desteklenmiştir. Makedonya İştıp Goce Dolcev Üniversitesi ve Makedonya İştıp ve Üsküp'te gerçekleştirilen araştırma

sürecinde yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile katılımsız gözlem teknikleri uygulanmıştır. Çalışma, Türk ve Makedon davul, zurna çalgıları örnekleminde şekillendirilmiştir.

Bulgular ve Sunuş

Türklerde davul –zurna; Makedonlarda tapan – zurla çalgılarına ilişkin bulgulara geçmeden önce, söz konusu benzerlikleri ortaya çıkaran tarihten söz etmek faydalı olacaktır.

Türkler ve Makedon Toprakları

Balkan Yarımadası, IV. yüzyılda Avrupa Hunları ile Türklerle tanışmış; VI. yüzyılda Asya'dan ve Karadeniz'in kuzeyinden gelen Türk kavimlerinin etkisine girmiştir. Bu etki öylesine kuvvetlidir ki “Balkan” kelimesi bile Türkçedir ve “sıra dağ”, “dağlık” anlamlarına gelmektedir. Anadolu Türklerinin bölgeye gelişleri ise 1260'lara kadar dayanır (İnalçık 2006: 20). Osmanlı hâkimiyeti ile bölgedeki etki, çok daha kuvvetlenir.

Balkanların önemli bir kısmı olan Yugoslavya-Mekedonya topraklarında hüküm süren topluluklara göz atıldığında ise bölgede ilk olarak İiryalılar, Traklar, Daçlar'ın olduğu görülür. Gelişen süreçte bölgede Antik Makedonlardan Bizanslılara, Hunlardan Avarlara, Bulgarlardan Peçeneklere uzanan çeşitli medeniyetler yer almış; Slavlar, Yunanlar ve Osmanlılar döneminde iskân edilen çeşitli Türk toplulukları etkili olmuştur. Günümüzde ise bölgedeki başlıca etnik gruplar içinde, Sırlar, Arnavutlar, Makedonlar, Boşnaklar ve Romlar ile birlikte Türklerin özel bir yeri vardır. Antik Makedonlara uzanan aidiyet bilinçlerinin derinliği hariç, Makedonlardan ve muhtemelen Arnavutlardan sonra, bu bölgede en uzun biyolojik ve kültürel varlığa sahip olanlar Türklerdir (Çavuşoğlu 2007: 124).

Osmanlı Devleti'nin Balkanlarda toprak kaybetmesiyle başlayan süreçte, bölgedeki Müslüman Türkler büyük eziyetlere maruz kalmışlar; çeşitli göç dalgalarıyla Anadolu'ya gelmeye başlamışlardır. Bölgede yaşayan Türklerin Anadolu'ya göçleri, bilindiği üzere Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir.

Osmanlı döneminde Anadolu'ya kaçmak zorunda kalan Müslüman Türkler bir yana, Geray, 1923-1960 döneminde Türkiye'ye mübadil olarak gelenlerin sayısını 1. 204. 205 olarak vermektedir. Bunlar arasında Yugoslavya-Makedonya göçmenlerinin sayısı 269 bin 101 (%22, 4)'dir (Çavuşoğlu 2007: 133). Yüzbinlerce Türk, evlerini bırakarak giderlerken, artlarında kalan yüzlerce yıllık kültürel doku, diğer Balkan ülkeleri gibi, Makedon topraklarına da sinmiştir. Gerek bu topraklarda kalan Türkler, gerekse diğer etnik kökene sahip kişiler, Türk kültürünü yaşatmaya devam

etmektedir. Binlerce yıldır Türk müzik kültürünün simgelerinden olan davul-zurna ikilisinin Balkanlardaki yaygın varlığı da, bu kültürün yansımalarındandır.

Davul-zurna İkilisinin Makedonya'ya Gelişine İlişkin

Davul-zurna geleneğinin en yoğun yaşadığı yer şüphesiz Anadolu'dur (Picken 1984: 197). Bununla birlikte davul-zurna ikilisi, Balkanlarda Makedonya, Güney Sırbistan, Kosova, Arnavutluk, Bulgaristan ve Yunanistan'da da görülmektedir (Juhasz 2002: 1). Mehter müziğinden esintiler taşıyan ve açık hava eğlencelerinin önemli bir parçası olan davul-zurna müziği, Türk halk kültürünün bir ürünüdür. Picken, davul-zurna ikilisinin enstrümantal Türk Halk Müziğinin en tipik örneği olduğundan söz eder (Picken 1984: 197). Buchanan da Balkanlarda Osmanlının mirasının hem kırsal hem de kentsel müzikal pratiklerde kendisini göstermeye devam ettiğini; bunların içinde en göze çarpanın ise davul-zurna geleneği olduğunu belirtir (Buchanan 2007: 368).

Bununla birlikte, Alman müzikolog F. Hoerburger gibi kimi araştırmacılar, Balkanlardaki davul-zurna geleneğinin çingeneler tarafından, Orta Doğu, İran, Pakistan ve Hindistan'dan taşındığını iddia ederler. Buna delil olarak da Pakistan'da davula "dohol" / "dhol"; zurnaya da "sorna" / "surnai" isimlerinin verilmiş olmasını ve davul-zurnanın Osmanlı Devleti'nden önce Balkanlardaki varlığını göstermektedirler (Hoerburger'den akt. Juhasz 2002: 3). Elbette dünyadaki pek çok medeniyette vurmali çalgılar ile yüksek ses çıkaran üflemeliler yer almıştır. Sümerler, Hititler ve Antik Mısır'da bu tip çalgıların varlığı rölyef ve duvar resimleri ile sabittir. Roma dönemi M. Ö. IV. yüzyıla ait bir heykelin elindeki zurnaya benzer tipteki üflemeli çalgı (Vural 2013: 17), Makedon kültürüne olan yakınlığı nedeniyle bazı Helenistik dönem heykellerinin ellerindeki üflemeli çalgılar da dikkate değerdir. Bunlarla birlikte Anadolu ve Makedonya'da şu an görüldüğü şekilde davul-zurna ikilisinin çeşitli tören ve eğlencelerde yer almasının, Orta Asya Türk kültürüne dayanması ve buradan Türk devletleri vasıtasıyla yayılışına ilişkin pek çok tarihi delil sunulabilir. Ana konudan uzaklaşmamak adına burada bazı örnekler verilerek, sözü edilen bu sava karşı düşünceler ortaya konulacaktır:

Davul-zurna çalgılarının Türk tarihindeki konumu, çevre medeniyetlere etkisi ve kelimelerin kökenine ilişkin:

Davulun, Türk tarihinde binlerce yıla dayanan özel bir konumu vardır. Türklerin İslamiyet'ten önce benimsedikleri Gök Tanrı inancının din adamları olan kamların başlıca çalgısı olması bakımından dini bir öneme sahip olan davul, kaminin göğe yükselmesini ya da yer altına inmesini sağ-

layan bir aracı, bineği (atı) vazifesindedir (Drury 1996: 76). Davula yüklenen dini anlamlar, yapıldığı malzeme ve üzerine çizilen resimler gibi unsurlar, onu Türk mitolojisi açısından son derece önemli bir konuma taşır¹.

Temelleri daha önceye dayanmakla birlikte M. Ö. III. yüzyıldan itibaren siyasi birliği takip edilebilen Büyük Asya Hunlarının resmi çalgısı davuldur. Eski Türklerde “tümrük, köbürge, küvrüğ, tuğ” isimleri verilen davul (Öztuna 1969: 153), Asya Hunları döneminde, yırağ (surnay / zurna), borguy (boru), küvrük (kös) ve çeng (zil) ile tuğ takımını (askeri müzik takımı) oluşturmuştur (Erendil 1992: 15). Bu çalgılardan davul ve zurna tipindeki üflemelilere ilişkin görselleri, Hun hükümdarı ile evlenen Çinli prenses Ts'ai Wen Chi'nin çizimlerinde görmek mümkündür (Baykuzu 2005: 101). Hun ordusunda davulun yer alışı ve davulla yapılan taktikler, Çinliler tarafından öğrenilerek kullanılmıştır (Ögel 1984: 81). Çin ve Bizans kaynakları Hun ve Kök Türklerin davulun yanında, boynuz veya kimi madenlerden imal ettikleri boru ya da zurnalar kullandıklarını belirtmiştir (Gömeç 2009: 6; Ögel 1987: 99). Hun müziği ve çalgılarının Çin üzerindeki etkilerini Çin kaynaklarından takip etmek mümkündür (Yusupcan 2009: 2356).

Davul - boru, Türklerde devletin ve hakanın simgesidir. Bu nedenle düşmanları, hükümdara ait davulun ele geçirilmesini çok önemsemişlerdir: M. Ö. 123 yılında Hunları yenen Çin generali için Çin kayıtlarında “*Hunların büyük sol generalini yendi ve Hun generalinin davulu ile bayrağını aldı*” ifadesi geçer (Ögel 1984: 21). Burada davulun ve bayrağın elden gitmesinin mağlup ilan edilmek anlamına geldiği belirtilmektedir. Kök Türklerde de bu simgeleme devam etmiştir. Yeni seçilecek kağana, Kök Türk kağanlarının hakkı olan böri başlı bayrak, iki tekerlekli hükümdarlık kağansı ve davul ile borular teslim edilmesi (Kalafat 1999: 76), bu çalgıların önemini gösterir. Kağanlar zaferlerini, köbürge denilen davulun sesi ile duyurmuşlar (Konyalı 1943: 38); savaş başlangıçlarında, savaş esnasında ve bitiminde davuldan yararlanmışlardır. Davuldan elde edilen farklı ritimler, haberleşme amaçlı olarak da kullanılmıştır.

Altınlı davul ve altınlı boruyu devletin resmi çalgıları kabul eden Uygur Türklerinin (Ögel 1984: 365) ise VIII. ve IX. yüzyıllarda surnay (zurna) kullandıkları, Uygur yazıtlarından anlaşılmaktadır (Sertkaya 1982: 16). Gazimihal'e göre zurna kelimesinin kökeni Orta Asya Türklerine dayanmaktadır. Orta Asya'da “sarnamak”, ezgilemek demekken; “sarra” da zurna için kullanılmıştır (Gazimihal 2001: 62). Uygur Türkleri bu çalgıyı halen “surnay” olarak isimlendirmektedirler. Surnay, Çin kültürüne çok

¹ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Feyzan Göher Vural, “Orta Asya Türk Dünyasında “Davul”un Önemi ve Simgesel Anlamı”, *Turansam*, C. 5, S. 20, 2013.

eski dönemlerde geçmiş ve Çinliler tıpkı Türkler gibi törenlerinde davul ve surnay kullanmışlardır. Kelime Çinceye “suona” ve “su er nai” şeklinde geçmiştir (Arslan ve Öger 2008: 14).

Davul ve zurna, açık havada, debdebe ile çalındıklarından ötürü, bozkır yaşamındaki Türklerin hayatında vazgeçilmez bir yere sahip olmuş; gerek duyuru, gerekse eğlence amaçlı olarak son derece yaygın şekilde kullanılmışlardır. Bu durum Manas gibi pek çok Türk destanında da işlenmiştir. İslamiyet’ten sonra önce nevbethane / tabilhanede; daha sonra Mehterhanede başlıca sazlardan olan davul ve zurna, duyuruda kullanılma özelliklerini devam ettirmiş; Ramazan eğlencelerinin ve sahuruların vazgeçilmez unsurları olmuş; düğün ve eğlencelerde mutlaka yer almışlardır.

Türklerin Osmanlı Devletinden önce de Balkanlardaki varlığı:

Türklerin Balkanlardaki büyük etkisi Avrupa Hunları dönemine uzanır. Yani Osmanlı döneminden önce buralarda davul ve zurnanın görülmesi, bu çalgıların Balkanlara taşınmasında Türk etkisinin olmadığını ispatlamaya yetmeyecektir. Ayrıca davul ve zurnanın Osmanlılardan önce Balkanlarda, *şimdiki özelliklerine temel olacak şekilde* yer aldığına ilişkin de net bir bilgi sunulmamaktadır.

M. S. IV - V yüzyıllarda Avrupa’nın büyük bir kısmını fetheden Hunlar, söz konusu coğrafyada önemli kültürel ve siyasi değişimlere neden olmuştur. Avrupa Hunları zamanında askerî müzik takımlarının yapısında bulunan çalgıların (davul, boru vb.) yoğ / yuğ yani cenaze törenlerinde yer aldığı, Avrupa Hunlarının davul ve zurnayı da içeren çalgılarla icra edilen müzikleri çok sevdiği, Batılı kaynaklarda yer bulur (Kalafat 1999: 136; Köprülü 1930: 5). Anadolu Türklerinin bölgeye gelişleri ise 1260’lara kadar dayanır (İnalçık 2006: 20). Türklerin çeşitli nedenlerle Batı’ya doğru yürüyüşü ile birlikte, onlara ait kültürel unsurlar da Batı’daki yeni komşularını etkilemeye başlamıştır. Gazimihal’e göre askerî müziği ve barındırdığı davul, zurna tipi çalgıları Batı’ya yayanlar Türkler olmuştur (Gazimihal 1955: 1).

Avrupalıların davul-zurna müziğine yabancılığı, Mehter Müziğinin Avrupalı bestecilere etkisi:

Haçlı Savaşları döneminde Selçuklularla karşılaşan Avrupalıların, Selçuklu askerî müziğini, “trompet, zurna (clarions), korno, boru, davul ve zillerden oluşan, korkunç gürültülü ve yaygara koparan bir müzik olarak tanımladıkları görülür. Bu müziğin erken dönem Avrupa askerî müziğini etkilediği düşünülmektedir (Schmidt 2013: 212). Bunu takip eden süreçte yüzlerce yıllık Osmanlı hâkimiyeti döneminde, bölgedeki kültürel etkileşimler, en üst seviyeye ulaşmıştır. Osmanlı dönemi Türk müziğinden söz

eden ve ulaşılabilen en eski Batılı kaynaklardan biri, 1433 yılına aittir. Burgonya Dükü Philippe'in müşaviri olarak zamanın başkenti Edirne'ye gelen Broquiere, boru, davul ve nakkarelerden oluşan heyeti anlatmaktadır (Aksoy 1994: 22). Fatih Sultan Mehmet'in 1453 yılında İstanbul'u fethinde, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1521'de Macaristan seferi sırasında ve Viyana Kuşatmalarında yüzlerce davul ve zurnayı da içeren Mehter müziği, Klasik Batı Müziğini derinden etkileyerek Alla Turca stiline doğuşuna neden olmuştur. Davul, öylesine Türklerle bütünleşmiştir ki, Batılı besteciler Türk Tarzı (Alla Turca) eserler bestelemek istediklerinde, bu etkiyi verebilmek için mutlaka davul kullanmışlardır. Davulun Batı orkestralarına girişi de Türk etkisi sayesinde.

Savaşlarda, çeşitli duyuru ve etkinliklerde, ziyaretlerde sıkça duyulan bu müzik, Avrupalı seyyah, tarihçi ve elçilerin çok dikkatini çekmiştir. Örneğin Kritovulos, "Tarih-i Sultan Mehmed" adlı eserde, Fatih'in İstanbul'u fethi sırasında, surlardan içeri giren Mehter takımının müziğinden söz ederken (Kritovulos 2012: 87); 100 yıl sonra Pierre Belon 1555'te kaleme aldığı eserinde, Türklerin sabah ve akşamları davul çaldıklarını ve zurnalarıyla çok güzel melodiler icra ederek, dinleyenleri etkiledikleri bilgisini aktarır (Rice 1999: 48). Avrupalı gezginlerin duydukları bu coşkun melodiye ve ritme sahip müziği, büyük bir ilgi ve şaşkınlıkla kaleme almaları, bu müziğe ne denli yabancı olduklarını ortaya koymaktadır. Mehter müziği, günümüzde Türkiye ve Balkanlarda çalınan davul zurna melodilerinin temelini oluşturmaktadır. Tek sesli, kuvvetli vuruşların kös ve davullarla verildiği, kimi yerlerde boru ve zurnalarla elde edilen dem seslerin yer aldığı bu müzik, Balkanlarda büyük bir etkiye sahiptir.

Çingenelerin davul-zurnayı Hindistan'dan getirdiği savına karşı sav:

Makedonya ve Balkanlardaki diğer ülkelerde davul-zurnanın genellikle çingene müzisyenlerce çalındığı, dolayısıyla bu çalgıların Hint kökenli olduğuna yönelik görüş de gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Öncelikle çalgıların yapısı ve çalınış stilleri, Hint müziğinden ziyade Türk etkilerini göstermektedir. Bunun yanında çalgıların Çingenelerce çalınıyor olması, çalgıların kökeni hakkında bilgi vermekten uzak bir veridir. Bu noktada Çingenelerden kısaca söz etmek yerinde olacaktır:

Çingenelerin kökenlerine ve yayılışlarına ilişkin tarih, henüz tam olarak aydınlatılmamış olsa da, Hint kökenli oldukları konusunda artık tam bir fikir birliği vardır. Bu konuda önemli araştırmalar yapmış olan Donald Kenrick (2006: 24-25-43), İran'da çalışmak üzere Hindistan'dan getirilen Hintlilerin (büyük ihtimalle 250-650 yılları arasında), zamanla birbirlerine

karıştığı ve “Dom” diye adlandırılacak olan yeni bir topluluk oluşturduklarını düşünmektedir. Gerçekten de tarihi dokümanlar incelendiğinde, en akla yakın sav budur. Çingene topluluklarının önemli bir kısmı, Anadolu ve İstanbul üzerinden Balkanlara geçmiştir. “Dom” yerine “Rom” olarak anılmaya başlamışlar ve başta Romanya olmak üzere Avrupa’nın çeşitli ülkelerine dağılmışlardır. Osmanlı Devleti’nin idari vergi kayıtlarında Çingeneleşenlerden ilk kez 1430 yılında söz edilir. Kenrick’e göre Çingeneleşenlerin bir kısmı Osmanlı Devletinden önce Balkanlara gelmiş olsalar da diğerleri Türk orduları ile birlikte ya da peşi sıra Balkanlara gelmişlerdir. Bunlar Müslüman Çingeneleşenlerdir (Kenrick 2006: 57-60). Ventsislav Dimov da, Türkiye’den gelen davul, zurna ve tamburin çalan çingene müzisyenlerin, Yugoslavya müziğine etkilerinden söz etmektedir (Dimov 2012: 316-317). Buchanan ise Romların Balkanlarda davul-zurna çalarak Osmanlı mirasını yaşattıklarını belirtir (Buchanan 2007: 368).

Çingeneleşenlerin İran’da kaldıkları dönemlerde “lavta” çaldığına ilişkin bilgiler mevcuttur. İspanya’ya yerleşenler daha çok gitar, Doğu Avrupa’dakiler ise “gadulka”, “rebek” gibi lavtaya daha çok benzeyen çalgılar çalmışlardır (Kenrick 2006: 31). Yani babadan oğula geçen müzisyenlik mesleğini devam ettirmekle birlikte, içinde bir süre buldukları toplumun müzikal kimliği içinde yer alan çalgıları da benimsemişlerdir. Günümüz Anadolu’unda kemandan kanuna, darbukadan klarnete pek çok çalgıyı son derece mahir şekilde çalan Çingeneleşenler, Türklere has davul-zurna geleneğini de benimsemiş olmalıdırlar. Onların binlerce yıllık müzisyenlik geleneği, girdikleri toplumda bu görevi üstlenmelerini sağlamıştır. Dolayısıyla Osmanlı döneminde Ramazan davulcularından, eğlence ve düğünlerde görev yapan davul-zurnacılar kadar, müzisyen ihtiyacı sık sık Çingeneleşenler tarafından karşılanmış olmalıdır.

Çingeneleşen müzisyenlerin, ‘göçebelik’ ya da ‘gezinlik’ ile açıklanabilecek özelliklerine de bağlı olarak, bir müziğin yer değiştirmesinde; farklı müziksel bağlamlara uyarlanacak biçimde dönüştürülmesinde tarihsel süreç içinde korunması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında oynadıkları başat rol(ler), “kültürel aracılık” kavramı ile tanımlanabilir (Yükselsin 2014: 713-714).

Bu kültürel aracılık, çalgıların taşınması bakımından da müzikolojik bir sonuç doğurabilir. Dolayısıyla Rumeli ezgilerini Türkiye’ye taşıyan Çingeneleşen ve diğer etnik kökenli müzisyenler, yüzyıllar önce de davul-zurnayı Balkanlara taşımış olmalılar.

Davul-zurna Anadolu’da Abdallar ve diğer Türk müzisyenlerce icra edilmekle birlikte, pek çok kez Çingener tarafından çalınır (Picken 1984: 197). Çingenerin icrada en yüksek seviyeye çıktıkları çalgıların içinde zurna başta gelmektedir (Sağlambilen 2017: 7). Çingener, içinde buldukları toplumun müzisyenlik görevini üstlenme özellikleri, Anadolu’da da devam ettirmektedirler.



Fotoğraf 1 Makedon düğünü <http://www.pretv.at>

Farklı ülkelerde yaşayan Çingenerin kimileri kendi dillerini muhafaza etse de, kimileri ise buldukları topluluğun dilini aldılar. Örneğin Orta Asya’ya göç eden Mazanglar, zaman içinde kendi dillerini unutmuşlardır. Bunlar, bugün Tacik dilini konuşmaktadırlar (Kenrick 2006: 99). Makedonya’daki pek çok Çingenerin bugün Türkçe konuşması da benzer bir durumdur. Oran, 1992 yılında gerçekleştirdiği inceleme gezisinde, Makedonya’da yaşayan Çingenerin 10. 000 kadarının kendisini Türk saydığını ve Türkçe bildiklerini belirtmektedir (Oran 1993: 132). Juhasz da günümüz Makedonya’sında yaşayan Çingenerin önemli bir kısmının Türkçe konuştuğunu, bir kısmı İzmir’den gelmiş olan bu müzisyenlerin “mahalle / mahala” adı verilen semtlerde yaşadığını ifade eder (Juhasz 2002: 1). Bizim de 2016 yılı Ramazan ayında bulunduğumuz Makedonya İştîp Camii’nde Teraviye gelen bir kısmı müzisyen olan Çingenerin hepsinin Türkçe konuşması, benimsedikleri kültürün Türk kültürü olduğunu göstermektedir. Osmanlı döneminde Anadolu’dan Balkanlara geçmiş olan

çingenelerin, Anadolu'nun müzikal özelliklerini, çalgılarını oraya taşımaları; zamanla sahip oldukları müzikal özellikler ile Balkan müziğinin sentezini oluşturmaları beklenen bir durumdur.

Dolayısıyla Makedonya'daki davul-zurna ikilisinin Türk etkili değil de İran, Hint, Pakistan etkili olduğuna ilişkin görüşler, öncelikle bu çalgıların yapıları ve birlikteliğinin tarihsel gelişimi, kelimelerin etimolojik kökeni üzerinde henüz netleşmeyen görüşler, Türklerin binlerce yıldır bu çalgıları çaldıkları mekânlar, Türk askeri müziğinin Avrupa müziği üzerindeki büyük etkisi, Makedonya'daki Çingene müzisyenlerin pek çoğunun Türk dilini, dinini, kültürünü benimsemiş olması, Avrupa'da Osmanlı'dan çok daha önce, henüz IV. yüzyıldan itibaren takip edilebilen Türk etkileri nedeniyle gerçekçi bulunmamaktadır.

Türklerde Davul - Makedonlarda Tapan

Davul için kopuz ve boru ile birlikte Türklerin temel üç sazından birisidir demek yanlış olmayacaktır. Yukarıda Türk kültüründeki ayrıcalıklı yerine değinilen davul ve zurnasız bir düğün düşünülemez. Davul sesi, düğünün coşkusunu en güzel ortaya koyan ifadelerden birisidir. Türkler gittikleri her coğrafyaya davulu götürmüşlerdir. Elbette dünyanın çeşitli yerlerinde davul benzeri farklı vurmali çalgılar vardır ancak günümüz Türk coğrafyasında, bilhassa Anadolu'da, hâkim olan asma davul, karakteristik



bir durum arz eder. Asma davul, genellikle ahşaptan elde edilen bir kasnağın iki tarafına deri gerilmesi yoluyla yapılan ve kuvvetli vuruşları tokmak, zayıf vuruşları ise daha ince bir değnek ile çalınan vurmali bir çalgıdır.

Fotoğraf 2 Asma Davul (Vertkov vd. 1963: Ek174)

Bu çalgıya Türk kültürünün baskın olduğu Ural-Volga Bölgesi'nde "tumır" ismi verilmektedir (Vertkov vd. 1963: 51).

Türklerin yaşadığı ya da Türk etkisinin yoğun görüldüğü çeşitli bölgelerde birbirinden farklı isimler alan asma davul, Anadolu eğlencelerinin ve çeşitli ritüellerin başlıca araçlarından birisidir. Asker uğurlamalarında, yağlı güreş müsabakalarında yer alan bu çalgı, düğün törenlerinde ise kızın baba evinden çıkarılmasından, eğlencelerdeki oyunlara kadar her aşamada yer alır. Türkler yayıldıkları tüm Balkan coğrafyasına bu çalgıyı götürmüşlerdir. Artık o bölgelerdeki pek çok topluluk, asma davulu kendi halk müziği çalgısı olarak kabul etmektedir. Bunların başında Makedonlar gelir.

Asma davul, Türklerle birlikte Makedonların müzik hayatında da çok önemli bir yere sahip olmuştur. Kişisel görüşme gerçekleştirdiğimiz Goranço Angelov, davulun eğlencelerinin başlıca çalgısı olduğunu ifade etmiştir. (Angelov ile kişisel görüşme 09. 06. 2016).



Fotoğraf 3 Makedonya Halk Müziği icrası - Goce Dolcev Üniversitesi Müzik Sanatları Fakültesi 12.06.2016

Makedonya'da asma davul "tapan" olarak adlandırılır. Tokmağa "mavalka"; ince değneğe ise "prčka" ismi verilir (Juhasz 2002: 2).

Makedon davulunda geleneksel olarak ceviz ve kestane ağacı ile tabaklanmış koyun ya da keçi derisi kullanılır. Makedonya'da davulun yani tapanın çeşitli şekilleri bulunur. Veles (Köprülü) Bölgesinde bu çalgı, Veles Davulu (Велешки тапани) olarak anılır (Angelov 2012: 1). Makedonya İştup Goce Dolcev Üniversitesi Müzik Sanatları Fakültesinde, Goranço Angelov ve öğrencilerinden dinleme şansı bulduğumuz halk müziği konserinde de davul, kaval, gayda, tanbur çalgıları birlikte yer almıştır.

Makedonya’da tapan çalan yani davulcu anlamında “tapandži” kelimesi kullanılmaktadır. Genellikle lider müzisyen konumundaki tapandži’ye, “zurladži” yani zurnacı eşlik eder (Juhasz 2002: 2).

Türklerde Zurna, Makedonlarda Zurla

Zurna köklü tarihi ile Türk müziğinin vazgeçilmez çalgılarından birisidir. Sesinin keskinliği, dolgunluğu ve ses yüksekliği gibi özellikleri sebebiyle yüzyıllardır meydan sazı olarak kullanıla gelmiş, davulun eşlik sazı olarak ünlenmiştir (Sağlambilen 2017: 22). Kökeni Asya Hunlarına dayanan, günümüzdeki şeklini Uygurlar döneminde aldığı tahmin edilen zurna, Türk dünyasında davulla birlikte en popüler açık hava sazıdır. Anadolu’da genellikle şimşir ağacından yapılan zurna, çok kuvvetli bir sese sahiptir. Şimşirin yanı sıra dişbudak, gürgen, ardıç, zurna yapımında kullanılan diğer ağaçlardır.

Anadolu’da kaba zurna, orta zurna (zurna), cura zurna ve zil zurna olmak üzere dört farklı zurna tipi bilinmekle birlikte, zil zurnanın kullanımına pek sık rastlanmaz. Zurnanın ana gövde, dil, boru ve lüle olmak üzere dört temel kısmı vardır. Makedonya’da cura zurnaya karşılık gelen çalgı ise “velika”dır (Kastelli 2004: 20; Juhasz 2002: 1). Zurnanın ağza yakın dar kısmında yer alan deliğe bir kamış çakılır. Bu kamışın adı yörelere göre değişim gösterir. Genel olarak sipsi ismi verilse de, Erzurum’da lüle, Kastamonu’da cuk-cuk ya da dil adı verilir. Gövdenin ön yüzünde yedi, arka kısmında bir delik vardır. Zurnanın kalak yani en alt kısmında üç sıra halinde bulunan cin delikleri, aşağıdan yukarıya doğru birinci sırada 3 tane, ikinci sırada 1 tane, üçüncü sırada ise 3 tane olmak üzere toplam yedi adettir. Cin delikleri üst taraftaki perdelerden çıkan havanın dengelenmesini sağlar (Kastelli 2004: 20-21).

Makedonya Golce Delcev Üniversitesi öğretim elemanlarından Angelov’un, doktora tezini Makedon zurla çalgısı üzerine yapan bir akademisyen olması ve dolayısıyla konuya son derece hâkim bir kişi olması nedeniyle, bu çalışmada kendisi ile görüşmek büyük önem taşımıştır. Angelov, açık hava sazı olarak kabul edilen zurnanın, Makedonya’da genellikle davulla birlikte çalındığını ve son derece popüler olduğunu



Fotoğraf 4 Zurla

belirtmiştir. Makedon zurlası, ceviz ya da erik ağacından yapılabilmektedir. Ancak bu durum, bölgeden bölgeye, yani o bölgede daha rahat bulunabilen ağaçlara göre değişim gösterebilmektedir (Angelov ile kişisel görüşme 09. 06. 2016). Makedonya’da genellikle zurla olarak anılan çalgı, kimi yerlerde ise Anadolu’daki ile aynı şekilde zurna ismiyle bilinmektedir.

Makedonya’da zurna çalan kişilere “zurladži” ismi verilmektedir (Juhasz 2002: 2). Makedon düğünlerinde geline davulla birlikte zurnanın eşlik etmesi, önemli geleneklerden birisidir. Kamışlı bir çalgı olan zurla, kuvvetli bir nefes gerektirir. Yaklaşık iki oktavlık bir ses genişliği vardır (Angelov ile kişisel görüşme 09. 06. 2016).

Anadolu zurnasında dil, Makedon zurlasında ise slavet olarak adlandırılan kısım ise oldukça sert bir ağaçtan yapılmalıdır. Bunun için en uygun ağaç, Makedonya’nın sadece belli bölgelerinde yetişen bir tür ceviz ağacıdır. Bu ağacın kutsal kabul edilen bir yönü de vardır. Zurla küçük, orta ve büyük olmak üzere üç tiptedir. Geleneksel zurna dört ana parçadan oluşmaktadır. Bu bölümler, telo / korpus, (Тело /корпус), slavet (славец), mendik (мендик) ve piska (писка)’dır (Angelov 2012: 2-4). Bu, Anadolu zurnasının ana gövde, dil, boru ve lüle kısımları ile birebir paralellik göstermektedir. Zurlanın temel bölümleri Angelov’un Makedon zurna yapımcısı Rade Lojankoski’yi konu alan bildirisinde aşağıdaki gibi sunulmuştur:

Zurla, sahip olduğu dört kısım, üç temel tip ve üzerindeki delikler



Fotoğraf 5 G. Angelov (Изработувањето на традиционалниот...)

bakımından zurna ile tamamen paraleldir. Aşağıda solda Anadolu zurnasının, sağda ise Makedon zurlasının yapım aşamalarından fotoğraflar sunulmaktadır.



Fotoğraf 6 Zurna Yapımı (Önce Vatan Gazetesi 05.01.2012)

Bir zurla yapımcısı olan Lojankoski, çalgının ağızlık kısmının çoğu kez Türkiye'den getirttiğini ifade etmektedir (Angelov 2012: 6).



Fotoğraf 7 Zurla Yapımı (Angelov 2012: 5)

Davul-zurna ve Tapan - Zurla İkililerinin Düğünlerde Yer Alışı

Davul ve zurna ikilisi, Türk düğünlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sadece geçmişte değil, günümüzde de bu önem devam etmektedir. Aynı durum Makedon tapan - zurla çalgıları için de geçerlidir.

Makedonya Üsküp düğünlerinde tapan ve zurlanın sokaklarda çalınışı son derece önemli bir gelenek haline gelmiştir. Çalgıların düğünlerde yer alışı, çoğu kez kızın babasının evinden alınışı ile başlar (Hasani ile kişisel görüşme 07. 06. 2016). Şüphesiz sadece davul-zurna kullanımı değil, düğünlerin pek çok aşaması benzerlik göstermektedir. Gelinin ata bindirilmesi, kına yakılması, damat tıraşı bu benzerliklerden bazılarıdır (Angelov ile kişisel görüşme 09. 06. 2016).



Fotoğraf 8 Anadolu Düğünü (milliyet.com.tr, Yadeller, 08.12.2010)



*Fotoğraf 9 Makedon Düğünü (www.utrinski.mk) Величествен Јубилеј
На Галичка Свадба, 15. 07. 2012*

Türkiye’de genellikle bir davul bir zurna ile gerçekleştirilen düğünler, Makedonya’da sıklıkla bir davul ve iki zurna ile yapılır (Juhasz 2002: 2). Bununla birlikte örnek resimlerde görüldüğü gibi gerek Türk gerekse Makedon düğünlerinde çok sayıda davul da yer alabilmektedir.



*Fotoğraf 10 Anadolu Düğünü (yaylahaber.com
07.12.2015)*



*Fotoğraf 11 Makedon Düğünü (komanovskimuabeti.mk
15.07.2012)*

İki zurnanın yer aldığı Makedon eğlencelerinde, genellikle ikinci zurna ilkinde eşlik eder. İlk zurna ana melodiyi çalarken, diğeri eşlikçidir. Bazen iki zurna sürekli unison (tek ses); bazen de oktav aralığında veya üçlü aralıkta da çalabilmektedirler. Zurna çalan kişi performansı esnasında sık sık doğaçlamalara yer verir (Juhasz 2002: 2; Angelov ile kişisel görüşme 09. 06. 2016). Türk eğlencelerinde de benzer bir durum vardır. İki zurnanın yer aldığı performanslarda genellikle bir zurna ana melodiyi çalarken, diğeri “dem ses” tutarak ona eşlik eder. Ancak tıpkı Makedonya’da olduğu gibi iki zurnanın aynı sesi çaldığı da görülebilir.



*Fotoğraf 12 Anadolu Düğünü(www.davulzurnakiralama.com) ve Ma-
kedon Düğünü (www.mkd-news.com)*

Fotoğraflarda da görüldüğü üzere tapan, sadece biçim olarak değil, kullanılış yeri açısından da Anadolu davulu ile aynıdır. Tapan, zurla

(zurna) ve Makedon bayrağı ile birlikte, Makedon düğünlerinin vazgeçilmez çalgısı olmuştur. Bu milli kimlik yükleme, Anadolu düğünlerinde, asker uğurlamalarında da görülür. Bayrağın /sancağın davul ve zurna ile birlikte yer alışı, daha önce de değinildiği üzere binlerce yıllık bir Türk geleneğidir.



Fotoğraf 13 Türk düğünü (anilarayolculuk.blogspot.com.tr 25. 07. 2016) ve Makedon düğünü (komanovskimuabeti.mk)

Davul-zurna ikilisi gibi tapan - zurla ikilisi de düğün boyunca geleneksel halk oyunlarına eşlik etmektedir. Halayların başlıca çalgıları da yine davul ile zurna olmuştur. Benzer durum, Makedonya’da da geçerlidir.

Anadolu düğünlerinde farklı uygulamalar görülür. Örneğin Düziçi ve Kadirli yöresi düğünlerinde davulculara büyük bir saygı gösterilir. Yemekler öncelikle davulculara ikram edilir ve onların ne çalacağına herkes karışamaz. Bu bölgede yakın zamana kadar, düğün başladığında kesilen hayvanların ciğeri ve derisi davulculara ait kabul edilirdi. Adana’da ise

kına günü erkek evinden kız evine giden davulcu, zurnacı ve kınacıya, kız evinden havlu, heybe hediye edilir.



*Fotoğraf 14 Türk düğünü (dimobetchev.tripod.com 07.07.2016)
ve Makedon düğünü (travelmacedonia.info 19.07.2012)*

Adana yöresinde düğünlerin dışında yakın zamana kadar devam eden geleneklerin içinde, harman zamanı davul çalarak, harman sahibinden para almak; erkek çocuk doğduğunda göz aydını davulu çalmak gibi gelenekler sayılabilir (Kılıç 2012: 353-356).

Davulcuların kimi zaman şov yaparak çalması, her iki kültürde de görülebilmektedir. Anadolu eğlencelerinde davulcuların kendi merkezlerinde hızla dönerek davul çalmaları sık görülen bir şov şeklidir. Ayrıca kimi eğlencelerde davulcuların yerde takla atarak davul çaldıkları da görülür. Bunlar bireysel davul şovları iken, altta görülüşü gibi kimi zaman da birden çok davulcunun yerlere kadar eğilerek ya da sık sık davulu başlarının üzerinde tutarak çaldıkları durumlar da olur.

Kimi bölgelerde davul – zurna ekibine köçekler eşlik eder. Osmanlı dönemi minyatür ve kaynaklarında da takip edebildiğimiz köçekler, başta

Kastamonu ve Çankırı olmak üzere Türkiye'nin bazı illerinde davul – zurna ekibi ile görülürler.



Fotoğraf 15 Kastamonu davul- zurna ekibi (youtube.com)

Makedon düğünlerine baktığımızda yaygın ve gelenekselleşmiş bir tema ile karşılaşırız. Makedonya'da davul şovu, en önemli geleneklerden birisi halindedir. Davulcunun yerde dik duran davulu, diz üstüne çökerek çaldığı anda, bir kişinin tek ayağı ile davula basması çok sık görülmektedir.



Fotoğraf 16 Köçekler ve davul – zurna (youtube gerze - davul zurna ve köçek; hürriyet.com.tr)

Davula tek ayağı ile basan kişi, diğer ayağını ve elini kaldırarak dengede ve dimdik durmaktadır. Bu şekilde dengede duran kişi, mağrur bir efe edasını taşır. Bu ifade ve duruş, milli bir simge olarak kabul edilir.



Fotoğraf 17 Makedon Düğünü www.mkd-news.com

Bu görünüş, yani davulcunun çalarken bir kişinin davulun üzerinde tek ayakta dengede durması, bu esnada yanda bir zurnanın çalınması, o denli Makedon kültürü ile özdeşleştirilmiştir ki, Üsküp Meydanında ülkeyi temsil eden heykellerden birisi, bu kompozisyonu işler. Altta solda Üsküp meydanında yer alan söz konusu heykel grubu görülmektedir. Sözünü ettiğimiz davul şovunu yapan kişinin, eline bayrak alarak dengede durması da rastlanan bir durumdur. Düğünlerde bayrak taşıma geleneği, Türklerde olduğu gibi Makedonlarda da çok yaygındır.

Bilindiği üzere, Anadolu'da davul zurna ikilisi, sadece düğünlerde çalınmaz. Kimi bölgelerde, örneğin son on yıla kadar Niğde bölgesinde, Ramazanlarda sahurda sadece davul değil, davul zurna ikilisi çalmaktaydı. Ayrıca asker uğurlamalarının da bayraktan sonra en önemli unsurları davul zurnadır. Ayrıca çalışmanın başında vurgulandığı üzere, davul ve zurna (öncesinde boru) binlerce yıldır Türk askeri müzik takımlarının başlıca çalgıları olmuştur. Günümüz Mehter Takımlarının da temel çalgıları olan davul ve zurna, bu kullanışları ile milli bir kimliği üstlenmektedirler.

Makedonya düğünleriyle birlikte, diğer eğlencelerinin ve halk oyunlarının temel çalgıları olan tapan ve zurla, yukarıda da sözü edildiği üzere klasikleşmiş bir kompozisyon içinde sıkça görülür. Tapan ve zurla çalan

ile birlikte tapanın üstüne basan kişinin mağrur duruşu, milli simgelerden birisi olarak kabul görür.

Davul zurnanın Anadolu kültüründeki bir diğer yeri ise yağlı güreşlerdir. Edirne’de gerçekleştirilen geleneksel Kırkpınar Yağlı Güreşlerinde davul ve zurna çalan müzisyenler, müsabakaların başından sonuna kadar önemli bir role sahiptir. Yarışmalarda müzik aletlerinin kullanımı, Türklerde yüzlerce yıl öncesine dayanan bir gelenektir. At yarışlarında, cirit oyunlarında, güreşlerde davul ve zurnanın eşliği, başta Manas Destanı olmak üzere pek çok Türk halk hikâyesine de konu olmuştur.



Fotoğraf 18Makedonya’da düzenlenen yağlı güreş turnuvasından (golcukhaber.com.tr 17.05.2016) ve Edirne Kırkpınar Güreşlerine halkı davet (edirmehaber.org 20.07.2016)

Yağlı güreş, Edirne ile coğrafi yakınlığı bulunan Balkan bölgelerinde de tanınmakta ve yapılmaktadır. İçinde bulunduğumuz yıl, Makedonya'da düzenlenen uluslararası yağlı güreş turnuvasında, Gölcük Belediyespor güreşçisi Yusuf Tatlı, Makedon ve Arnavut rakiplerini yenererek başpehlivan olmuştur (golcukhaber.com.tr Yusuf Tatlı Makedonya'da Başpehlivan Oldu 17. 05. 2016). Bu müsabakalarda davul ve zurna ikilisi yer almıştır.

Günümüz Makedon düğünlerinde, bilhassa şehirlerde, davul zurna ikilisinin yerini, akordeonun eşlik ettiği davul saksafon grubu almıştır. Bilhassa alto saksafon davulun eşlikçisi olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Makedonya İştîp'te gerçekleştirilen bir düğünde görüşme imkânı bulduğumuz Hasani, Saksafonun zurnaya göre daha çok melodi çalabildiğini ve günümüzde bu çalgının kullanımının arttığını belirtmiştir (Hasani ile kişisel görüşme).



Fotoğraf 19 Davul - Klarnet (Türkiye Aydındere) ve Davul-Saksafon-Akordeon (Makedonya)

Anadolu'da bilhassa Trakya Bölgesinde, davul zurna ikilisinin yerini kimi zaman davul klarnetin aldığı, saksafon kullanımının da görüldüğü söylenebilir. Ancak davul ve zurna ikilisi, her iki kültürde de düğünlerin temel unsurlarından birisi olmaya devam etmektedir.

Sonuç

Türk kültürünün binlerce yıllık çalgısı davulun Anadolu'da en sık görülen şekli olan asma davul ve yine Türk kültüründe davulla birlikte askeri müziğin temel unsurlarından olan zurna, Türklerle birlikte geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Anadolu'da davul ve zurna olarak adlandırılan çalgılar, Makedonya'da tapan ve zurla ya da zurna olarak adlandırılmakta ve yapısal olarak da birebir benzerlik göstermektedir. Davulun yapıldığı kasnak bölgelere göre değişim göstermekle birlikte, yapım tekniği hemen hemen aynıdır. Zurnanın ise gerek sahip olduğu dört parça, gerekse delik sayıları, cin delikleri de dâhil olmak üzere aynıdır.

Bu çalışmada, tapan-zurla (davul-zurna) geleneğinin Makedonya'ya Çingeneler tarafından Hindistan veya İran'dan getirildiğine ilişkin görüşlerin bir temele dayanmadığı, bu çalgıların çalmış stilleri ve yapısının Türk tipi davul ve zurna ile aynı olduğu ve bu stilin Mehter temeline dayandığı, Çingenelerin sadece kültür taşıyıcılığı görevini üstlenerek, Anadolu davul-zurna geleneğinin Balkanlara yayılmasına yardımcı olduğu savları savunulmuştur.

Davul-zurna birlikteliği yani ikili olarak varlığı, her iki kültürde de yaygındır. Bilhassa düğünlerde gelinin evden alınmasından, düğünün sonuna kadar davul-zurna / tapan - zurla ikilisi çalmaktadır. Türk kültüründe milli simge niteliği ile askeri müzik takımlarının önemli parçalarından olan davul zurna ikilisi, asker uğurlamalarında yer alışı ile de bu görünümü pekiştirmektedir. Makedonlarda ise tapan ile zurlanın yer aldığı gelenekselleşmiş bir kompozisyon, düğünlerde ve halk oyunlarında gerçekleştirilir. Davul çalan kişi, davulun üstüne tek ayağı ile çıkan mağrur erkek ve zurna çalan kişiden oluşan bu görünüm, milli simgelerden birisi olarak kabul görmektedir. Her iki kültürde de davul-zurna ile tapan - zurla ikilileri, düğünlerde halay benzeri eğlenceleri yürüten başlıca çalgılardır. Ayrıca bilhassa davul çalanların izleyicileri etkileyecek şovlar yapması da her iki kültürde ortak olan özelliklerden birisidir. Bu iki çalgı, Balkanlardaki Türk etkisinin, Türk ve Makedon ilişkisinin, tarihsel bağların ve kültürel değer paylaşımının yaşayan değerleridir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, Bülent (1994), *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlıda Musiki*, Pan Yay. İstanbul.
- ANGELOV, Goranço (2012), “Изработувањето на традиционалниот музички инструмент зурла во Струга во 21 век, изработувачот Раде Ложанкоски (Geleneksel Müzik Aletlerinden Zurlanın 21. Yüzyılda Struga’da yarımı ve Çalgı Yarımcsısı Rade Lojankoski”, *Музичка научна манифестација Струшка музичка есен, 15-16 Sept 2012, Struga Makedonya*, s. 1-7.
- ARSLAN, Mustafa ve Ahmet ÖGER (2008), “Uyur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”, *Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Dergisi*, C. VIII, S. 2, Ege Üniversitesi İzmir, s. 9-16.
- BAYKUSU, Tilla Deniz (2005), “Güney Hunları ve Hun Flütünden On Sekiz Şarkı”, *Bilig Dergisi*, S. 33, s. 101-118.
- BUCHANAN, Donna A. (2007), *Balkan Popular Culture and The Ottoman Ecumene – Music, Image And Regional Political Discourse*, Europea: Ethnomusicologies and Modernities No: 6, The Scarecrow Press, UK.
- ÇAVUŞOĞLU, Halim (2007), “Yugoslavya – Makedonya” Topraklarından Türkiye’ye Göçler ve Nedenleri, *Bilig*, Bahar, S. 41, s. 123-154.
- DRURY, Nevill (1996), *Şamanizm ve Şamanlığın Öğeleri*, Çev. E. Şimşek, Okyanus Yay., İstanbul.
- ERENDİL, Muzaffer (1992), *Düünden Bugüne Mehter*, Genelkurmay Basımevi.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1955), *Türk Askerî Muzıkları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- _____ (2001), *Türk Nefesli Çalgıları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- GÖMEÇ, Saadettin (2009), “Eski Türk Ordusunun Genel Mahiyeti”, *12. Askerî Tarih Sempozyumu*, Ankara.
- İNALCIK, Halil (2006), “Türkler ve Balkanlar, Bal-Tam Türkçülük Bilgisi-3”, *Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi*, Prizren, s. 20-44.
- JUHASZ, Christiane Fennesz (2002), “Davul-Zurna / Tapan-Zurla – Drum and shawm”, *Rombase*, Mayıs Avusturya, <http://romani.uni-graz.at/rombase>
- KALAFAT, Yaşar (1999), *Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara.
- KASTELLİ, Ahmet Serdar (2004), *Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgıların Orkestrasyon İçindeki Kullanımı ve Yörelere Göre İncelenmesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- KILIÇ, Enise (2012), “Ritüelleri Yöneten Davulcu ve Zurnacıların Modern Toplum Yaşantısındaki Yeri”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 352-359.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1930), *XVI. Asır Sonuna Kadar Türk Şairleri*, Evkaf Basım, İstanbul.
- KRITOVULOS Mihail (2012), *Kritovulos Tarihi*, Çev. Ari Çokona, Heyemola Yay., İstanbul.
- ORAN Baskın (1993), “Balkan Türkleri Üzerine İncelemeler (Bulgaristan-Makedonya-Kosova)”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C. 48, S. 1, s. 121-147.
- ÖGEL, Bahaeddin (1984), *Türk Kültür Tarihine Giriş VI. - Türklerde Tuğ ve Bayrak*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- _____ (1987), *Türk Kültür Tarihine Giriş VIII. - Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1969), “Mehter”, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 153.
- PICKEN, Laurence (1984), *Musica Asiatica 4*, Cambridge University Press,
- RICE, Eric (1999), “Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824”, *Journal of Musicological Research*, Vol. 19.
- JONES Catherine Schmidt (2013), “Yeniçeri ve Batı Müziği Üzerinde Türk Etkileri”, Çev. Burçin Uçaner, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 196-222.
- SAĞLAMBILEN, Okan (2014), *Geleneksel Türk Müziği Çalgıları Eğitiminde Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcralarının Çalgıya İlişkin Görüş ve Uygulamalarının İncelenmesi*, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- SERTKAYA, Osman Fikri (1982), *Eski Türkçede Mûsikî Terimleri ve Mûsikî Alet İsimleri*, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- VERTKOV, K. G., Blagolatov, E. Yazovitskaya (1963), *Музыкальные инструменты Народов ссср*, Moskova.
- VURAL, Timur (2013), *Türklerde Askerî Müzik Geleneği- Tuğ, Nevbet, Mehter*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- YUSUPCAN, Yasin (2009), “Türk Kültürünün Çin Kültürü Üzerindeki Etkileri”, *Turkish Studies*, Vol: 4/3, Ankara.
- YÜKSELSİN, İbrahim Yavuz (2014), “Kültürel Aracılık, Romanlar (çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnek Olayı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 34, s. 713-730.

İnternet Kaynakları:

golcukhaber.com.tr Yusuf Tatlı Makedonya'da Başpehlivan Oldu 17.05.16

Fotoğraflarda Kullanılan İnternet Kaynakları:

http://anilarayolculuk.blogspot.com.tr, Erişim Tarihi: 25.07.2016

http://www.davulzurnakiralama.com, Erişim Tarihi: 12.07.2016

http://dimobetchev.tripod.com Erişim Tarihi: 07.07.2016

http://kumanovskimuabeti.mk Erişim Tarihi: 15.07.2012

http://mkd-news.com, чукнаа тапаните – галичка свадба по 40-ти пат,
13.07.2013. Erişim Tarihi: 13.06.2016.

http://milliyet.com.tr, Yadeller, 08.12.2010. Erişim Tarihi: 23.07.2016

http://oncevatan.com.tr, Zurna Yapımı, 05. 01. 2012. Erişim Tarihi: 01.07.2016

http://hürriyet.com.tr, Kastamonu'da Köçek Yasağı, 27.04.2016. Erişim Tarihi:
26.07.2016

http://travelmacedonia.info, Erişim Tarihi: 19.07.2012

www.utrinski.mk_Величествен Јубилеј На Галичка Свадба, 15.07.2012

http://yaylahaber.com, Erişim Tarihi: 07.12.2015

http://youtube.com, “Gerze – davul zurna ve köçek”; “Kastamonu davul – zurna ekibi”

Kişisel Görüşmeler:

Angelov Goranço, Makedonya İştîp Goce Dolcev Üniversitesi Müzik Sanatları
Fakültesi öğretim elemanı. İştîp. Görüşme tarihleri: 09.06.2016-12.06.
2016

Hasan'î, Saksafon ve zurna icracısı. İştîp. Görüşme tarihi: 07.06.2016

YAYIN TANITIM

Feyzi ERSOY, *Türkiye Türkçesinde Kelime Tahlilleri*, Gazi Kitabevi, Ankara, 2016, 364 s.

Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK*



Türk dili çalışmalarında, Türkiye Türkçesinin gramerini bütün olarak ya da ses bilgisi, şekil bilgisi, söz dizimi gibi gramerin bir bölümünü işleyen eserlerin sayısı 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivme kazanmış, zamanla kimi eserlerde dilbilimsel yöntemlerin de kullanılmasıyla daha derinlemesine çalışmalar ortaya konmuştur. Mevcut bilimsel çalışmalar, alanında değerli olmakla birlikte ayrıntılı, uygulamalı ve monografik incelemelere hâlâ ihtiyaç vardır. Doç. Dr. Feyzi Ersoy'un, 2016'da yayımlanan *Türkiye Türkçesinde Kelime Tahlilleri* adlı eseri, Türkçe kelimelerin cümle bağlamı içinde verilip tahlil edilmesi açısından, Türkiye Türkçesinin şekil bilgisi çalışmalarında, bu söz konusu ihtiyaca karşılık verir niteliktedir.

Türkiye Türkçesinde Kelime Tahlilleri, giriş ve beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde kökler, ekler, yardımcı sesler ve özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde; Türkçedeki isim ve fiil türeten yapım ekleri, isim ve fiil çekiminde kullanılan ekler, fiilimsi ekleri ve ek-fiil kipleri örneklerle açıklanmıştır. Söz konusu iki bölüm mevcut bilgileri özetler nitelikte olmakla birlikte kitabın en özgün tarafını oluşturan ve yazarın asıl amacını gerçekleştiren sonraki bölümlerdir. Bu yüzden üçüncü bölüm; kelime tahlilinde dikkat edilmesi gereken hususları vurgulaması, sık yapılan yanlışlar üzerinden doğruya dikkat çekilmesi ve tüm bu konuların örneklerle kavratılması açısından önem taşımaktadır. Örneğin, yazarın verdiği "Oraya yalnız gitmemelisin." cümlesindeki *gitmemelisin* kelimesinde olduğu gibi, öğrenciler kelimeleri zihinle değil gözle tahlil etmekte, söz konusu kelimedeki *-mAll* gereklilik kipi ekini, *-mA* (fiilden isim yapım eki) ve *+II* (isimden isim yapım eki) gibi gösterebilmektedir. Bu gibi yanlışlara dikkat çekilmesi, "Bu işte senin çıkarın ne?" ve "Paltonuzu

* Gazi Üni., Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Böl., gulcancolak@gmail.com

çıkarın.” örnek cümlelerindeki gibi kelimelerin, dolayısıyla eklerin dil içi bağlam içinde değerlendirilmesine yönelik vurgular içermesi ve şekil açısından birbiriyle karıştırılan eklerin işlevlerinin vurgulanması açısından bu bölüm, oldukça faydalı örnekler içermektedir.

Eserin en hacimli, Türkçe kelimelerin yapısını kavramada en pragmatik ve boşluk dolduran nitelikteki bölümü; 1250 kelimenin, edebî eserlerden seçilen cümleler içinde verilip tahlil edildiği, kök ve eklerin anlam ve işlev yönünden örneklerle kavratıldığı dördüncü bölümdür. Yazar, sadece kelimelerin tahlilini göstermemiş, gerektiğinde dipnotlarla bazı kök ve eklerle dair açıklamalarda bulunmuştur. Söz konusu dipnotlardaki etimolojik açıklamalar; özellikle lisans öğrencilerine, tahlili yapılan kelimeyi oluşturan kök ya da gövdelerin ve eklerin art zamanlı kavratılmasına katkı sağlamaktadır. Fakat kitabın bir sonraki baskısında, kelimenin tabanını belirlemekteki ölçütlere ve dipnotlarda kelime etimolojisi belirtmeye dair tutarlılık gösterilmesi, kitabı daha yetkin hâle getirecektir. Mesela *ağlamıştı* örneğinde kelime kökü, *ağ* (isim kökü); *ıslanan* örneğinde *ıs* (isim kökü) olarak gösterilmiş, fakat *başarısızlıklarını* örneğinde kelime tabanı *baş* değil de *başar-*; *yaklaşıyordu* örneğinde ise *yak* değil de *yaklaş-* fiili gösterilmiştir. Eğer fosil tabanlar, eş zamanlı düşünülüp *-yaklaş-* fiilinde olduğu gibi- belirtilmiyorsa *ağla-* ya da *ıslan-* fiillerinde de gösterilmemeli ya da tutarlılık adına her bir örnekte kelimenin tespit edilen kök ya da gövdesi belirtilmelidir. Benzer şekilde *anlayamıyorum* kelimesinin tahlilinde dipnotla kelimenin **ân* “düşünce, idrak” köküne dair bilgi verilmekte fakat *ıslanan* kelimesinin tahlilinde *ıs* isim köküne dair dipnotta bir bilgi bulunmamaktadır. Ayrıca bu bölümde, kelime tahlilinde *-mXşCAsInA*, *-XrcAsInA*, *-(X)yormuşçasına* gibi zarf-fiil eklerinin, dipnotta hangi eklerin birleşmesiyle oluşup kalıplaştığına dair bilgiler verilebilir.

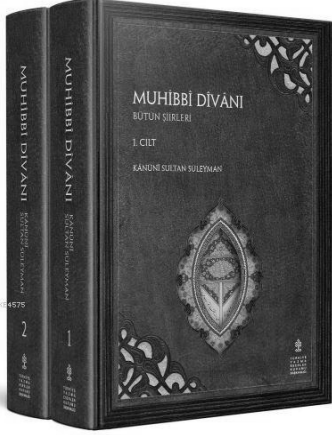
Beşinci bölüm, kitabın özellikle öğrenci okurlarına hitap eden alıştırmalardan oluşmaktadır. Son bölümde tahlili yapılan kelimelerin dizini verilmiştir. Dizin bölümü, hem kitapta tahlil edilen kelimelerin bütününe görülmesi hem de tahlil edilmek istenilen kelimenin bulunması açısından kolaylık sağlamaktadır.

Kitap bütün olarak değerlendirildiğinde, Türkçe kelimelerin tahlilini öğretme ve öğrenme süreçlerinde önemli bir başvuru kaynağı olması; Türkçe kök ve gövdelerin eşzamanlı –dipnotlarla art zamanlı- görülmesi, eklerin dil içi bağlam içinde işlevsel değerlerinin vurgulanması açısından önemli bir uygulama çalışması olarak değer taşımaktadır.

YAYIN TANITIM

Kemal YAVUZ, Orhan YAVUZ, *Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri)*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul, 2016.

Arş. Gör. İbrahim YILMAZ*



Türk tarihi boyunca hükümdarlar, sanatın hamisi olmakla kalmayıp kendileri de eserler vererek sanata, edebiyata hizmet etmişlerdir. Bunlardan birisi de I. Süleyman'dır. Batılılar için korkutucu bir tarihî figür olan “Muhteşem” Süleyman, çıkardığı kanunlar ve adaletli yönetimiyle Türk tarihinde “Kanunî” unvanını almıştır. Hem Osmanlı Devleti'nin hem de Türk dünyasının en parlak asrı olarak nitelendirilebilecek XVI. yüzyılın bu büyük hükümdarı, “Muhibbî” mahlasıyla şiirler yazmıştır. Bundan başka “Muhib” ve “Meftûnî” mahlaslarını da kullanmıştır (Ak 2010: 74).

Kanûnî Sultan Süleyman'ın 46 yıl süren saltanatı boyunca Osmanlı Devleti sadece siyasi açıdan değil kültür, sanat ve edebiyat açısından da altın çağını yaşar. Türk klasik edebiyatının zirve isimleri *Fuzulî* (1483-1556) ve *Bâkî* (1526-1600) onun devrinde eser vermiştir. Bu isimlerden ikincisinin Kanûnî tarafından himaye edildiği ise herkesçe malumdur. Küçük yaşından beri şiirler yazan Muhibbî'nin şiiri, padişah olduktan sonra büyük şairlerle teması neticesinde olgunlaşmıştır (Ak 2010: 74). Devlet adamlığının yanı sıra sanatkâr yönüyle de ön plana çıkan Sultan Süleyman, Türk edebiyatında en çok şiir yazan hükümdar unvanına sahiptir (Yavuz vd. 2014: 12).

Yakın tarihe kadar Muhibbî Divanı üzerine yapılan en kapsamlı çalışma Prof. Dr. Coşkun Ak tarafından hazırlanıp 1987 yılında Kültür Bakanlığınca yayımlanan eserdir. Bundan başka, Vahit Çabuk'un Tercüman 1001 Temel Eser arasında basılan *Dîvân-ı Muhibbî (Kanunî Sultan Süleyman'ın Şiirleri)* ve Günay Kut'un hazırladığı ve yine bir Kültür Bakanlığı yayını olan *Muhibbî Dîvânı-Tıpkıbasım* adlı çalışmalarını da zikretmek gerekir. Türkiye kütüphanelerinde çok sayıda nüshası bulunan Muhibbî

* Gazi Üni., Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Böl., yilmazibrahim@gazi.edu.tr

Divânı'nın Bölge Yazma Eserler Nüshası, 2014 yılında Orhan Yavuz, Bekir Direkci, Mevlüt Gülmez, Mehmet Yastı ve Hidayet Duyar tarafından yayımlanmıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın şiirleri üzerine yapılan son çalışma ise, bu yazıda tanıtılmaya çalışılacak eserdir.

Kemal Yavuz ve Orhan Yavuz tarafından yayımlanan *Muhibbî Dîvânı: Bütün Şiirleri* adlı eser, Kanunî Sultan Süleyman'ın şiirlerinin 14 farklı kütüphanede yer alan nüshalarının karşılaştırmalı yayınıdır. Bu yönüyle, *Muhibbî Dîvânı* üzerine bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışmadır. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığınca iki cilt hâlinde basılan yayın, 4118 şiir içermektedir. *Takdim, Sunuş, Ön Söz, Söz Başı* ve *Kısaltmaların* ardından 16 başlıktan oluşan *İnceleme* bölümü gelmektedir. Bu başlıklarda; Türklerde şiir geleneği ve Kânûnî Sultan Süleyman'ın şiir anlayışı, etkilediği ve etkilendiği şairler, tarihî olayların Kânûnî'nin sanatına etkileri ayrıntılarıyla anlatılmıştır. İnceleme kısmının ardından eser hazırlanırken faydalanan kaynaklar ve metin neşrinde kullanılan transkripsiyon alfabesi verilmiştir. *Tenkitletli Metin* bölümünün sonra aradıkları şiirlere ulaşmada araştırmacılara büyük kolaylık sağlayacak *Şiirler Dizini* yer almaktadır.

Oldukça hacimli olan *İnceleme* bölümü, ilgililere dikkat çekici bilgiler sunmaktadır. Türk tarihine hükmedenlerin birçoğunun aynı zamanda şair olduğunun vurgulandığı bu bölümde Sultan Süleyman'ın devlet adamlığı kimliğinin gerisinde kalsa da oldukça parlak olan sanatçı kimliğine vurgu yapılmaktadır. Zira hükümdar şairler ele alındığında da Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türk edebiyatında müstesna bir yerinin olduğu dikkat çekmektedir. Türkçenin yanı sıra Farsça bir divanı da bulunan *Muhibbî*'nin en çok şiir yazan hükümdarlar arasında ilk sırayı aldığı ve bütün şairler arasında da ilk üç sırada bulunduğu görülmektedir (24, 67). Bu bölümde verilen bilgilerden *Muhibbî*'nin Nesîmî, Cem Sultan, Necâtî, Ahmed Paşa gibi şairlerden etkilendiğini ve çağdaşlarından Fuzûlî ve Bâkî gibi sanatkârları takip ettiğini öğrenmekteyiz (26). *Muhibbî*, ayrıca Nizâmî ve Selmân gibi şairleri beğenmekte ve şiirlerini onların şiirleriyle kıyaslamaktadır (27). Eserlerinde, deyim ve atasözlerini sıklıkla ve ustalıkla kullanmıştır (33-52).

Edebiyatımızda Ahmet Haşim ile birlikte anılan *saf şiir/poesie pure* fikri, asırlar öncesinde *Muhibbî*'de karşımıza çıkmaktadır (31):

“*Muhibbî olmagıl gâfil dilünden koyma eş'ârı
İşidenler diye arı şi'ir sana müsellemdür*” (351).

Muhibbî'nin sanatı; nazire edebiyatı açısından incelendiğinde ve tahmis yönü ile değerlendirildiğinde daha iyi anlaşılır. Divan şiirinin ken-

disinden önceki sanatçıları ve devrinin büyük ediplerini takip eden padişahın bu yönü, devrinin edebiyat ve şiir dünyasının canlı olmasında rol oynamıştır. Nesimî, Şeyhoğlu Mustafa, Ahmed Paşa, Avnî (Fatih Sultan Mehmed), Fuzûlî gibi birçok şaire nazire yazan Kânûnî Sultan Süleyman; Cem Sultan, Hayâlî, Necâtî, Husrev gibi isimlerin gazellerini de tahmis etmiştir (67-102).

Muhibbî'yi Türk edebiyatında önemli kılan özelliklerden bir de onun Türk şarkı edebiyatı açısından taşıdığı önemdir. O, Türk edebiyatının şarkı alanındaki en başarılı şairlerindendir (102).

Dili kullanma konusunda da Muhibbî'nin Türk edebiyatındaki önemi oldukça büyüktür. "O kendine mahsus, tamamen kendinin yaptığı kelimeleri ve ekleri kullandığı gibi, Çağatay Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesine has kelime ve eklere de yer verir. Hatta Farsça dil kullanışlarını da Türkçenin içine sokar" (117).

Bütün Türk tarihinin en kudretli hükümdarlarından olan Kânûnî Sultan Süleyman, sanata ve sanatçıya verdiği önemle de dikkati çekmektedir. Yukarıda verilen bilgiler ışığında rahatlıkla denilebilir ki; Kânûnî "muhteşem" bir sultan, Muhibbî de "büyük" bir şairdir. O, yalnız Türk tarihinin değil Türk edebiyatının da önemli bir ismidir. Kânûnî Sultan Süleyman Han'ın doğumunun 520. ve ölümünün 450. yılı münasebetiyle *Muhibbî Dîvânı: Bütün Şiirleri* adlı eseri titizlikle hazırlayan Sn. Kemal Yavuz ve Sn. Orhan Yavuz'a ve eserin basımını gerçekleştiren Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığına şükranlarımızı sunarız. Yayına <http://www.ekitap.yek.gov.tr/> adresinden de erişebildiğini hatırlatmakta fayda görüyoruz.

Son olarak, Muhibbî'nin sanatına küçük bir örnek vermek amacıyla Hürrem Sultan'a yazıldığı tahmin edilen bir şiiri paylaşalım:

*Karşunda ben pervâneym sen şem'i tâbânsın bana
 'İşkunla hem dîvâneym sen âfet-i cânsın bana
 Cevr ü cefâ kahr u sitem mihr ü vefâ cûd u kerem
 Ben bende-i fermânunam sen şâh-ı sultânsın bana
 Bir bülbül-i nâlânunam tâ subha dek giryânunam
 Şöyle seniün hayrânunam sen dahı hayrânsın bana
 Hicr içre bulmuşken memat kıldun bana çün iltifât
 Buldum lebünden ben hayât sen âb- hayvânsın bana
 Zülfüne gönliüm bestedür âhum göge peyvestedür
 Cânâ Muhibbî hastadur sen derde dermansın bana (165).*

KAYNAKÇA

AK, Coşkun (2010), “Süleyman I (Edebî Yönü)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 38, s. 74-75.

YAVUZ, Kemal – YAVUZ, Orhan (2017), *Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri)*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul.

YAVUZ, Orhan – DİREKÇİ, Bekir- GÜLMEZ, Mevlüt- YASTI, Mehmet – DUYAR, Hidayet (2014), *Muhibbî Dîvânı (Bölge Yazma Eserler Nüshası)*, Konya.