

Edebi Eleştiri Dergisi

Mart 2025
Yıl 9, Cilt 9
Sayı 1

YAYINCI VE BAŞEDİTÖR/PUBLISHER AND EDITOR IN CHIEF

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

EDİTÖR

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi, Siirt, TÜRKİYE)

BU SAYININ ALAN EDİTÖRLERİ/SECTION EDITORS

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR

(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş, Türkiye)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara,
Türkiye)

DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Prof. Dr. Yahya SUZAN

(Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)

TÜRK DİLİ

Doç. Dr. Fatih ERBAY

(Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. İsmail ABALI

(İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY

(Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT

(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

YAYIN KURULU/ EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Kâzım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Hakan Behcet SAZYEK (Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye)
Prof. Dr. Maria DiBatissa (Princeton Üniversitesi, Princeton, USA)
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye)
Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye)
Prof. Dr. Selma BAŞ (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye)
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye)
Prof. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye)
Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR (Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)
Doç. Dr. Özgür İLDEŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye)
Doç. Dr. Oğuz DOĞAN (İğdır Üniversitesi, İğdir, Türkiye)
Doç. Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye)
Doç. Dr. Necati TONGA (Millî Eğitim Bakanlığı, Kırkkale, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAI (Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran)
Dr. Jonas ELBOUSTY (Yale University, New Haven, USA)

DANIŞMA KURULU/ BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)
Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)
Prof. Dr. Selim SOMUNCU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Osmaniye Üniversitesi, Osmaniye, Türkiye)

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ/MAIN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana, Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ/FOREIGN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Gökçen KARA (Doğuş Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)

İLETİŞİM/CORRESPONDENCE ADDRESS

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/eeder>

e-mail: edebielestiridergisi@gmail.com

BİLİMSEL YAYIN KOORDİNATÖRÜ

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

İletişim: yayimci.edebielestiridergisi@gmail.com

BU SAYININ YAYIN TARİHİ

23.03.2025

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Seyfullah YILDIRIM (Gazi Üniversitesi)
- Prof. Dr. Neslihan İlknur KOÇ KESKİN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
- Prof. Dr. Çiğdem PALA MULL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
- Prof. Dr. Refika ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ (Çukurova Üniversitesi)
- Prof. Dr. Songül YAĞCIOĞLU (İstanbul Arel Üniversitesi)
- Prof. Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU (İğdır Üniversitesi)
- Prof. Dr. Orhan OĞUZ (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
- Prof. Dr. Ali DUYMAZ (Balıkesir Üniversitesi)
- Prof. Dr. Kadriye TÜRKAN (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
- Prof. Dr. İbrahim TOSUN (Munzur Üniversitesi)
- Prof. Dr. Abdullah ACEHAN (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
- Prof. Dr. Osman YILDIZ (Girne Amerikan Üniversitesi)
- Doç. Dr. Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL (Akdeniz Üniversitesi)
- Doç. Dr. Gülçin TANRIBUYURDU (Kocaeli Üniversitesi)
- Doç. Dr. Gürhan ÇOPUR (Ardahan Üniversitesi)
- Doç. Dr. Sedat BAY (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
- Doç. Dr. Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
- Doç. Dr. Taner TURAN (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
- Doç. Dr. Enser YILMAZ (Siirt Üniversitesi)
- Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)
- Doç. Dr. Emine Bilgehan TÜRK (Giresun Üniversitesi)
- Doç. Dr. Filiz CUMA (Selçuk Üniversitesi)
- Doç. Dr. Berna AKYÜZ SİZGEN (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
- Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ (Batman Üniversitesi)
- Doç. Dr. Begüm KURT (Çağ Üniversitesi)
- Doç. Dr. Mehmet Recep TAŞ (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Duran ASLAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Halil ÖZDEMİR (Siirt Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Evren BARUT (Afyon Kocatepe Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Eren BOLAT (Hitit Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Yağmur SÖNMEZ DEMİR (Çankaya Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Merve Esra ÖZGÜRBÜZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

- Dr. Öğr. Üyesi İsmail Serdar ALTAÇ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Tuğba ÖZKAN (İstanbul Arel Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Elif TÜRKER (Doğuş Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Edina NURİKİC (Saraybosna Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nur ÖZDEMİR (Trakya Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Gör. Yahya Kemal BEYİTOĞLU (Adıyaman Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Gör. Uğur YİĞİZ (Dicle Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Gör. Gül Ayşe AKAR (Türk-Alman Üniversitesi)
- Dr. Özge ÖZBEK (Gazi Üniversitesi)

EDİTÖR NOTU

Değerli Araştırmacılarımız, Sayın Hocalarımız,

Edebî Eleştirî Dergisi, dokuzuncu yılına merhaba diyor. Dergimiz, dil ve edebiyat alanındaki nitelikli çalışmalara yer vermekten mutluluk duymaktadır. ULAKBİM TR DİZİN'de taranan Dergimiz, yazıların hakemlik ve diğer işlemleri için yazarlardan herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Dergimizin bu sayısında, 16 araştırma makalesi yer almaktadır. Bu sayıda yer alan yazarlarımızı tebrik ediyor, sürece katkı sunan hakemlerimize teşekkür ediyoruz. Ekim 2025 Sayısı için çalışmalarınızı en geç 15 Haziran 2025 tarihine kadar Dergipark üzerinden bize gönderebilirsiniz. Dergimize verdiğiniz destek için teşekkürlerimizi sunarız.

Saygılarımızla.

Doç. Dr. Abdülhakim TUĞLUK

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL

23.03.2025

Editörler

İÇİNDEKİLER/CONTENTS
(Araştırma Makaleleri/Research Articles)

Abdulhamit TOPRAK

Âşık Yamâni'nin Katil Kâhta Çayı Şiirinde Ağıt Geleneği
An Examination of Ashiq Yamani's Lament for the Murderous Kâhta Stream
(1-13)

Serdal KARA

Yaşar Kemal'in Bebek Adlı Hikâyesinde Yer Alan Ağız Unsurları
Dialect Elements in Yaşar Kemal's Story Named Baby
(14-21)

Ferda ATLI

Sema Kaygusuz'un "Elif'in E'si" Hikâyesinde Kadın ve İktidar
Woman and Power in the Story "Elif'in E'si" by Sema Kaygusuz
(22-35)

Türkan YEŞİLYURT

Şairin Sincan'ı
The Poet's Sincan
(36-44)

M. Sami TÜRK

Edebiyat Ne İşe Yarar: Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok
What Is Literature Good For: All Quiet on the Western Front
(45-56)

Nilgün ÇELİK

Yeniden Yazma Örneği Olarak Sindirella Masalının Farklı Kültürlerdeki Varyantları
Variants of Cinderella in Different Cultures as an Example of Rewriting
(57-78)

Elif TÜRKER

Memduh Şevket Esendal'ın "Çamlıca'daki Konak" Hikâyesini Bildungsroman Olarak Okumak
Interpreting Memduh Şevket Esendal's "Çamlıca'daki Konak" as a Bildungsroman
(79-87)

Ayşe YILMAZ

Bilinmeyen Bir Türkmen Beyine Sunulmuş Mütercimi Meçhul Bir Kitâb-ı Rûznâme
An Undocumented Kitab-ı Ruzname Submitted to an Unidentified Turkmen Beg
(88-102)

Ramazan Kandemir ENSER

Modernitenin İki Yüzü: Goethe'nin Faust'u ve Sezai Karakoç'un Taha'nın Kitabı Üzerine
Two Faces of Modernity: On Goethe's Faust and Sezai Karakoç's the Book of Taha
(103-126)

Emel ARAS

Söylem Eylemi Belirler Mi?: Narla İncire Gazel'de Ekoeleştirel Söylem
Does Discourse Define the Action?: Ecocritical Discourse in Narla İncire Gazel
(127-136)

Taner TUNÇ

"Edebiyat-ı Sahiha" Bağlamında Tercüman-ı Hakikat Gazetesinde Şiir Eleştirisi
Criticism of Poetry in Tercüman-ı Hakikat Newspaper in the Context of "Edebiyat-ı Sahiha"
(137-154)

Zafer ŞAFAK

Márquez ve Le Guin'in Eserlerinde Etik, Vasatlık ve Kayıtsız Hoşnutluk Eleştirisi
The Critique of Ethics, Mediocrity and Complacency in Márquez and Le Guin's Fictions
(155-169)

Mehmet Akif ÇETİN

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Sıkılan Özneler ve Sıkıntı Tipolojileri
Subjects Bored and Typologies of Boredom in Republican Era Turkish Poetry
(170-187)

Zafer TOPAK – Abdullah Tahir ÖZDEMİR

Dîvân'ından Hareketle Beyânî'nin Şair Anlayışı

Beyânî's Thoughts on the Qualities of a Poet in His Dîvân

(188-210)

İlknur BAYTAR

Shirley Jackson'ın "The Lottery" Adlı Eserinde Yer Alan Phrasal Verb'lerin İngilizceden Türkçeye
Çevirisinin Analizi

*An Analysis of the Translation of Phrasal Verbs from English to Turkish Existing in "The Lottery" by
Shirley Jackson*

(211-221)

Muhammed AVŞAR

Yapılan Çalışmalar ve Sözlü Kaynaklar Işığında Köroğlu-Tokat İlişkisi

Köroğlu-Tokat Relationship in the Light of Studies and Oral Search


(222-248)

Araştırma Makalesi

Âşık Yamâni'nin Katil Kâhta Çayı Şiirinde Ağıt Geleneği

An Examination of Ashiq Yamani's Lament for the Murderous Kâhta Stream

Abdulhamit TOPRAK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Erbaa Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, abdulhamit.toprak@gop.edu.tr 

Öz: Türk kültüründeki en kadim geleneklerinden biri olan âşıklık, tarihi süreç içinde baksı, kam ve şaman gibi farklı adlarla anılmıştır. Ancak XV. yüzyılın başından itibaren bünyesinde değişimler ve dönüşümler geçirerek kendi içerisinde bağımsız bir gelenek olan âşıklık geleneği adını almıştır. Katil Kâhta Çayı ağıt şiiriyle boğularak vefat eden iki kardeşin ölümüne ve hikâyelerine yer verilerek ailenin acısı nazmedilmiştir. Âşık Yamâni'nin bireyi olduğu toplumun acılarına, üzüntülerine, sıkıntılarına ve dertlerine şiiri aracılığı ile yer vermesi; âşıklık geleneğinin önemli bir işlevini yerine getirdiğini gösterir. Nazmettiği ağıt; âşık-toplum ilişkisini ve sözlü kültür geleneğinin günümüzde canlılığını koruduğunu göstermek bakımından önemlidir. Âşık Yamâni'nin Katil Kâhta Çayı ağıt şiiri, Türk kültüründe ve âşıklık geleneğinde önemli olan ağıtın öğretici ve toplumsal etki uyandırma niteliğini, birlik ve beraberliği pekiştirme yönünü göstermiştir. Yas törenlerinin önemli bir ögesi olan ağıt, ölüye saygı göstermek, ölüm karşısında hissedilen acıyı dile getirmek ve acıyı paylaşmak gibi sebeplerle Türk kültür geleneğinde geçmişten bugüne varlığını sürdürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık geleneği, âşık Yamâni, ağıt, yas, gelenek

Abstract: One of the oldest traditions in Turkish culture, âşıklık, has been known by different names such as baksı, kam and şaman throughout history. However, from the beginning of the 15th century onwards, it underwent changes and transformations and took the name âşıklık tradition, which is an independent tradition in itself. The family's pain was expressed by giving place to the death and stories of two brothers who died by drowning in the elegy poem Killer Kâhta Çayı. The fact that Âşık Yamani included the pain, sorrow, troubles and troubles of the society of which he was a member through his poem shows that the âşıklık tradition fulfilled an important function. The elegy he versed is important in terms of showing the âşık-society relationship and the fact that the oral culture tradition maintains its vitality today. Âşık Yamani's elegy poem Killer Kâhta Çayı showed the educative and socially influential quality of the elegy, which is important in Turkish culture and the tradition of âşıklık, and its aspect of reinforcing unity and togetherness. Lament, an important element of mourning ceremonies, has continued its existence in the Turkish cultural tradition from past to present for reasons such as showing respect to the dead, expressing the pain felt in the face of death and sharing the pain.

Keywords: Minstrel tradition, minstrel Yamâni, lament, mourning, tradition

Atıf: Toprak, A. (2025). "Âşık Yamâni'nin Katil Kâhta Çayı Ağıtının İncelenmesi". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 1-13.

DOI: 10.31465/eeder.1510502

Geliş/Received: 04.07.2024

Kabul/Accepted: 14.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

İnsanlık tarihi kadar eski olan ve her milletin yaşantısında önemli bir unsur teşkil eden ağıt ve ağıt yakma geleneği, tarih boyunca Anadolu halkının hayatında büyük bir yer edinmiştir. Ağıtlar, doğal afetler, savaşlar, göçler ve etkileşimlerin sıkça yaşandığı Anadolu coğrafyasında yazılı ve sözlü kültür dünyasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Ağıtlar, birçok toplumun veya topluluğun şüphesiz kültüründe yeri olan önemli eserlerdir. Edebiyat ve müzik eseri olmaları nedeniyle evrensel özellikleri ile birlikte ağıtlarda farklı millî ve yerel özellikleri de bulunmaktadır. Ağıt sözcüğü terim olarak dünyanın pek çok dilinde ağlamak sözcüğü ile doğrudan ilişkilidir. Halkbilimi yönüyle önem arz eden ağıt, milletlerin sosyal yapısını ifade eden kültürel ve sosyolojik belge işlevi görür. Ağıtlar ait oldukları toplumun yaşayış tarzını dile getirdikleri gibi dil, din, tarih ve geleneklerinden birçok öğeyi de bünyesinde barındırır. Ağıtların en önemli özelliklerinden biri, yas süresince yakılmaları nedeniyle insanoğlunun acısını daha yoğun yaşamasına sebep olmasıdır; buna karşılık ağıtların, kişiyi rahatlatarak ruhsal bir boşalma sağladığı da görülür. Bu özellikleriyle Türk topluluklarında ağıt yakma bir gelenek halini almıştır. Ağıtların sözlü kültür ürünü olmaları ve sonradan yazıya geçirilmiş olmaları, ilk söyleniş biçimlerinin değişmesine sebep olmuştur; zira her söyleyen ezgiye ve söyleniş tarzına kendinden bir şeyler katmıştır. Ancak ağıtların her koşulda melodik bakımdan duygulu eserler olduğu ifade etmek mümkündür. Edebi eserlerin ve sanatçıların anlaşılması için üretildikleri ve yetiştikleri bağlamın, türünün ve şairinin bilinmesi önemlidir, bu nedenle Âşık Yamâni'nin yetiştiği sosyo-kültürel çevre ve hayatı hakkında bilgi vermenin yararlı olacağını düşünmekteyiz.

1. Kâhta'nın Tarihi ve Toplumsal Yapısı

Âşıkları anlamak için onların yetiştiği çevrenin sosyo-kültürel bağlamında değerlendirmek gereklidir. Her metin bir sosyal çevrenin, bir anlatı grubunun ürünüdür ve o metin o çevre ve grupla anlamlıdır (Oğuz, 2013: 93). Bu nedenle Yamâni'nin yetiştiği çevreye sosyo-kültürel, tarihi ve toplumsal bağlamda değinmek önem arz etmektedir. Âşıkın hangi içtimai çevrelerde, ne gibi içtimai şartlar dâhilinde yetiştiğini, mesleki yetiştirme tarzlarını, edebi terbiyelerinin mahiyetini bilmek icap eder (Köprülü, 2004: 31). Katil Kâhta Çayı şiiirine geçmeden önce Kâhta sosyo-kültürel özelliklerine dair bilgi vermek önemlidir. Adıyaman iline bağlı olan Kâhta yaklaşık 130.000 nüfusa sahip, geleneksel ve muhafazakâr bir ilçedir. Yöre halkı ananelerine, örf ve âdetlere büyük bir önem veren ve bunları sürdüren bir yapıya sahiptir. Akrabalık ve komşuluk ilişkilerinin ön planda olduğu, toplumsal değerlerin etkin bir şekilde yaşatıldığı, tarihi kökleri derinlere inen ve ilkçağlara dayanan bir yerleşim birimidir. Eski ve yeni Kâhta'nın içinde olduğu Fırat Nehri'nin batı tarafını meydana getiren yer, ilk çağlardan itibaren mağara yerleşmeleri ile birlikte büyük bir iskân yeri olmuştur. Etilerden Asur, Medler ve Persler gibi siyasi oluşumlar bu coğrafyada bulunmuş olsa da, bölgenin yerleşim açısından önem kazanması M.Ö. 69 - M.S. 72 yılları arasında hüküm süren Kommagene Krallığı dönemine rastlar (Bakırcı, 2012: 41). Bu açıdan bakıldığında Kâhta'nın toplumsal değerlerine, kültürüne ve tarihine sahip çıkarak varlığını sürdürdüğü görülür. Kâhta'nın bu niteliği, kaynakların verdiği bilgilere göre kadim bir tarihe sahip olmasıyla ilişkilidir. Kâhta Çayı yakınındaki bu tarihi ilçenin antik ve Bizans dönemlerindeki adı bilinmemekle birlikte, M.Ö. 200 yıllarında inşa edilen bir köprü ve Bizans eserleri burada yer almaktadır. İlkçağ ve Ortaçağ başlarında önemli bir sınır şehri olan ilçede, 1963 kazılarında demir ocağı ve döküm fırınlarına ait kalıntılar bulunmuş; XII. yüzyılda Mâlik el-Mansur tarafından onarılan kalesi, Osmanlı dönemine kadar önemini korumuştur (Taşdemir,

1999: 57). Bu bilgiler ışığında, Kâhta şehrinin gerek siyasi gerek tarihi gerekse kültürel bakımdan oldukça eski bir yerleşim yeri olduğu anlaşılmaktadır.

Kültür ait olduğu yerin geçmişiyle teşekkül eder. Geçmiş bu denli köklü ve kadim bir yerleşim yerinin, geleneklerine bağlı olması doğal karşılanmalıdır. Geçmiş; nesiller aracılığıyla gelenek ve göreneklerin, sosyolojik/ toplumsal normların sağlam temellere dayanmasında önemli rol oynar. Ayrıca Kâhta'nın antik bir şehir olduğunu göstermek bakımından eski Kâhta ve yeni Kâhta şeklinde iki yerleşim yerinden ibaret olduğunu söylemek mümkündür. Şehir; tarihî, dinî, kültürel ve turistik miras bakımından da zengindir. Safvan Bin Muattal Türbesi (Sahabe), Nemrut Dağı, Karakuş Tepesi, Cendere Köprüsü, Atatürk Barajı gibi önemli tarihi ve kültürel unsurlara sahiptir. Âşık Yamâni'nin Katil Kâhta Çayı dediği yer aslında Fırat Nehri'dir. Kâhta; Fırat Nehri'ne yakın, Atatürk Baraj Gölü'nün kıyısına kurulmuş bir ilçedir. Yazları bölgede sıcaklıkların 40-45 dereceye ulaşması, Fırat Nehri'nin ilçeye ve civar köylere yakınlığı nedeniyle serinlemek isteyenler, Fırat Nehri'ne akın eder. Ancak sularının azgın olması, derinliğin ve debisinin değişkenlik göstermesi nedeniyle geçmişten günümüze kadar birçok kişinin boğulmasına sebep olmuştur, buna rağmen bu vakaların önlenmesi adına kayda değer herhangi bir önlem alınmadığı görülmüştür. Yöre insanının serinlemek amacıyla başka bir yer bulamaması bu vakaların yaşanmasında önemli faktörlerden biri olmuştur.

2. Âşık Yamâni

Geçmiş asırlar öncesine dayanan Âşıklık Türk edebiyatında köklü bir geleneğin birikimi ile oluşan edebi kollardan biridir. Âşıklar ait oldukları toplumun kültürü ve usta-çırak ilişkisi ile yetişmiş halk şairleridir. Bu nedenle halk şairlerinin önemli birer kültür taşıyıcısı ve elçisi olduğu görülür. Türklerin M.Ö. 4000'den beri takip edilebilen tarihlerinden 16. yüzyıla dek Ozan-Baksı veya Kam geleneği olarak devam edegelen âşık edebiyatı işlevleri ve konusu bakımından ele alındığında, Türk milletinin kendine özgü bir haberleşme veya iletişim yöntemi olmakla birlikte kültür ve bilgi aktarımı özelliklerine de haiz olduğu görülür. (Günay, 2011: 12). Teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının ve yayın organlarının pek gelişmediği zamanlarda âşıkların bir haber taşıyıcısı rolünü üstlenmenin yanı sıra kahvehane ve köy odaları gibi toplu mekânlarda eğlendirme amaçlı faaliyetler icra ettiği de görülür. Âşıklar, kış gecelerinin kahvehane veya belli yerlerinde hikâye anlatırlardı (Kobotarian, 2013: 223). Bu bağlamda geleneğin temsilcisi olan âşıklar, doğaçlama hikâye anlatma ve şiir söyleme gibi yetenekleriyle edebiyat tarihinde yer almışlardır. Âşık; sazlı veya sazsız, irticalen yazdıkları şiirleri söyleyen veya bu özelliklerin birçoğuna haiz olarak âşıklık geleneği ile şiirlerini seslendiren halk sanatçısıdır (Artun, 2005: 1). Bu bağlamda Âşık Yamâni'nin edebi kişiliğine değinmenin önem teşkil ettiği görülür.

Adıyaman'ın Kâhta ilçesinde 1971 yılında doğan Âşık Yamâni, şiir yazmaya öğretmeni Mehmet Feyzullah Özdemir'in ısrarlı isteğiyle başladığını ifade etmiştir. Dünya görüşünün şekillenmesinde ve değişmesinde Seyda Şeyh Muhyeddin El Cezeri'nin önemli rol oynadığını dile getirmiştir. Yamâni mahlasını ustası Halil Ömer Keskin "Haksızlığa uğrarsın / Hakk yoluna çağırırsın / Yamâni olsun mahlasın / Rabbim artırsın ihlasın." dörtlüğüyle vermiştir (Toprak, 2023: 111 - 113). Şiirlerini realist ve romantik bir anlayışla yazan Yamâni, sanatını mensubu olduğu toplumun kültürü ve manevi değerleriyle şekillendirmeye ve icra etmeye çalışmıştır. Çoğu âşık gibi Yamâni de içinde yaşadığı toplumdan ilham alarak şiirlerini yazma gayreti içinde olmuştur. Şiirlerinde farklı konulara yer veren Yamâni'nin bohem bir hayat yaşadığı anlaşılmaktadır. Bohem hayatı sonrasında edindiği Allah inancı ve sevgisi; hayata daha sıkı tutunmasına ve yazma azmini kamçılmasına vesile olmuştur. Yamâni'nin daha önce yaşadığı Necip Fazılvari bohem hayat, kendisinde derin izler bırakarak sosyal ve edebi kişiliğini

etkileyerek onu bir arayışa yöneltmiştir. Bu arayış sonucunda kırk dört yaşındayken Adıyaman'da yaşayan Seyda Şeyh Molla Muhyettin El Cezeri ile tanıştığını ve bu tanışmanın hayatında önemli değişiklikler için bir dönüm noktası olduğu görülür. Bu durumu “Dünyada ölümle yaşam iç içe/ Kırk dört yıl yaşadım boşuna hiçe.” dizeleriyle ifade etmiştir. Şiir yazmaya başlamasında edebiyat öğretmeni arkadaşı Mehmet Feyzullah Özdemir'in ve ustası Halil Ömer Keskin'in büyük bir rolünün olduğunun dile getirmek mümkündür. Kâhta'da yaşayan Yamâni'nin yüze yakın şiiri olduğu ve günümüzde de şiir yazmayı sürdürdüğü görülmektedir. Çeşitli şiir dinletilerine katılan Yamâni'nin; pek çok şiiri bestelenmiştir. TRT ve Türk Halk Müziği ses sanatçısı İmran Koç tarafından sekiz şiiri bestelenip okunan Yamâni'nin, ses sanatçısı Battal Macar tarafından da 4 tane şiiri, “Uzakta Arama” isimli şiiri ise, bestekâr Ali Önen tarafından bestelenip / okunmuştur. Ayrıca farklı sanatçılar tarafından bestelenip okunan şiirleri de vardır. “Yansı'n Yüreğim” adlı bir şiir kitabı ve Kâhta yerel Ses gazetesinde de yayımlanmış birkaç şiiri mevcuttur. (K.K.1). Yamâni'ye mahlasını, ustası Halil Ömer Keskin'in aşağıdaki dörtlükle verdiği anlaşılmaktadır.

Haksızlığa uğrarsın

Hakk yoluna çağırırsın

Yamâni olsun mahlasın

Rabbim artırsın ihlasın (K.K.1).

Âşıklığın önemli bir geleneği olan aşığın ustasından bir mısra, beyit veya dörtlükle mahlas alma geleneğinin Yamâni'de de görmekteyiz.

3. Ağıt

Türklerde günümüze kadar yapılan araştırmalarda ağıtın ilk örneklerine Çin kaynaklarında rastlandığı görülmüştür. M.Ö 2. yüzyılda Hunlar, kaybettiği toprakları için üzüntülerini ağıtlarla dile getirmiştir (Banarlı, 1983: 45). Ağıt ölenlerin ardından ezgili olarak söylenen; toplum tarafından bilinen ve sevilen, toplumda önemli bir yeri olan kişilerin ölmeleri nedeniyle dile getirilen acıları ifade eden şiirlere denir. Ölen kişinin farklı meziyetlere sahip olması, ölümünün genç yaşta ve ani ve farklı şekilde olması (intihar, boğulma, trafik kazası vs.), ölen kişinin ardından daha çok acı çekilmesine ve ağıt yakılmasına sebep olmaktadır.

Tarih boyunca süregelen zaman içinde Türk kültüründe ağıta farklı anlamlar verildiği görülür. İnsanın, ölüm ya da canlı-cansız bir varlığını yitirme acısı, telaşı ve heyecanı karşısında sergilediği feryat, isyan, talihsizlik ve şikâyetlerini düzenli ya da düzensiz söz ve ezgilerle dile getiren türküler olduğu söylenir (Elçin, 1990: 1). Şiir ve sanatın önemli yer teşkil ettiği Türk kültür tarihine bakıldığında doğumdan ölüme yani insan hayatının her döneminde şiirin mevcut olduğu görülür. Yeni doğan bir çocuk ninniler, tekerlemeler, türküler vs. yaşar ve öldüğünde ağıtlarla ebedi âleme gönderilir. Türk şiirinde ayrı bir yere sahip olan ağıtlar, acı, üzüntü ve çığlıklarımızın nazmedilmiş halidir (Şimşek, 2017: 20). Ölen sevgililer veya kaybedilen büyükler için söylenen şiirler olan ağıtlar; tümüyle eski Türk sagularının bir devamı olup ölen veya ölen kişi için yapılan yas törenlerinde kendine özgü bestelerle söylenen şiirleridir (Banarlı, 1983: 727). Ağıtlar genel itibarıyla bestelenerek söylene de bir kısım ağıtların bestelenmeden doğaçlama bir ritimle söylendiği de görülür. Ağıtlarda ölen kişinin kişilik özellikleri yansıtılır. Ölen kişi genç yaşta ve beklenmedik bir şekilde vefat etmişse yakılan ağıtlar daha acıklı ve etkili olmaktadır. Ağıtlar ölen şahsın cinsiyetine göre değişiklik gösterir. Ölen erkekse ve evlenecek yaştaysa yakılan ağıtlar, damat olacağı, yiğitliği, cesareti, askerliğini yansıtan ağıtlar olur. Gelinlik çağında bir kızsız gelin olmasıyla ilgili ağıt yakılabilir. Ağıt yakma geleneği Anadolu'da farklı şekillerde icra edilir. Ağıt yakan kişi ve etrafındakiler ağlayarak dizine ve yüzüne vurmaya, yüzünü tırnaklamaya çalışır. Ağıt yakma geleneği yaşanan acıyı ve duyulan üzüntüyü ifade etmesi

bakımından Anadolu'da oldukça yaygındır. Yas törenleri süresince toplum, ölenin yakınları etrafında birlik olup acılarını ve üzüntülerini paylaşmaya çalışır. Ağıtı yakma geleneği, yas zamanında ağıtı tek bir kişi söyleyebileceği gibi, törene katılanlarla nöbetleşe söyleşenler de olur (Boratav, 2017: 469). Kâhta yöresinde ağıtlar daha çok kadınlar tarafından yakılır, genç veya beklenmedik bir zamanda kaybedilen kişiler için erkekler de ağıt yakar. Âşık Yamâni ele aldığımız şiirinde genç iki kardeşin (yirmili yaşlarda) boğularak vefatı nedeniyle hissettiği acıyı ve üzüntüyü dizelere dökmüş, ailenin acılarına ve üzüntülerine ortak olduğu görülmüştür.

Ağıtlar ait olduğu toplumun ve milletin kültürel belleğini ortaya koyan ürünlerdir. Kültürel bellek, bir toplumun ortak kimliğini oluşturan geçmiş birikimlerinin kuşaklar arasında aktarılmasıdır (Çiftçi ve Soyer, 2021: 29). Toplumun duygu ve düşünceleri, hayat tarzı, gelenek ve görenekleri ağıtlarda kendini gösterir. Ağıt, diğer sözlü kültür ürünleri gibi çağın gelişmelerinden, göçlerden, sanayileşmeden ve etkileşimlerden dolayı olumsuz olarak etkilense de, toplumun geleneksel yapısından güç alarak varlığını devam ettirir, aynı şekilde Ağıt, ölüm gibi dramatik olayları konu aldığı için, diğer sözlü kültürel öğelere göre canlılığını daha güçlü bir şekilde sürdürür.

Çağa ayak uydurma, teknolojik gelişmeler ve kültürel etkenler çok uluslu folklor ürünlerinin yaşamasını zorlaştırırsa da, günümüzde şairler ve âşıklar sayesinde ağıt yakma geleneği devam etmektedir (Köksal, 1999: 135). Teknolojik ve sosyo-ekonomik gelişmeler sözlü kültür üzerinde baskı oluştursa da bu kültür kadim geçmişi, gelenekleri ve sanatlarıyla icra eden âşıklar sayesinde günümüzde varlığını sürdürmektedir.

Ölüm, doğum gibi her canlının yaşadığı bir olgudur. Ölümden sonra dile getirilenler ağıtlara konu olur. Bu nedenle ağıt ve ölüm birbirine bağlı iki olgu gibidir. Ağıtlar hususunda sözlü kültürümüzün taşıyıcıları olan, önceleri ozan ve halk şairi, daha sonra âşık adıyla anılan sanatçılar önemli rol oynamaktadır. Âşıkların sözlü ve yazılı kültüre kazandırdığı ağıtlar, ağıta âdeta her zaman bir canlılık ve süreklilik kazandırmaktadır.

İnsan, hayatın acı gerçeği karşısında çaresiz kaldığında, gözyaşı, hüznün, öfke veya ağıtlarla acısını ifade etmeye çalışmanın yanı sıra zamanla acılar hafiflese de ağıtların kalıcı hale geldiği ve kültürümüzün önemli bir taşıyıcısı olduğu görülür (Öger, 2007: 737). Ölüm, her canlının tadaacağı ve insanoğlunun baş edemediği acı verici bir olgudur. Bu çaresizliği bazen ağıt yakarak, bazen de dövünerek ifade eder. Türk kültüründe geçmişi çok eskilere dayanan ağıt türü, ilk olarak ilk Türkçe sözlük olan Divanı Lügat-it Türk adlı eserde görülür. Alp Er Tunga destanı, Yaradılış Destanı'ndan sonra bilinen ilk büyük ve milli Türk destanıdır. Alp Er Tunga destanı hakkındaki bilgilerin önemli kaynağı Divanı Lügat-it Türk'tür. Eserde şu (sagu) yazılı olarak verilmektedir.

Bu Türk beğlerinde atı belgülük

Tunga Alp Er idi katı belgülük

Bedük bilgi birle öküş erdemi

Biliglig ukuşlug budun ködremi (Uslu, 2014: 86).

Verilen ağıtta Alp Er Tunga'nın yiğitlikleriyle birlikte birçok çevre ve kişi tarafından tanınması, hükümranlığı ve cesur yönü gibi özelliklerini dile getirilmiştir. Türk beyleri arasında namı ve kutsallığı ile anılan ve tanınan bir yiğit olan Alp Er Tunga; yetenekli, aydın ve daha nice erdemlere sahip biri olup İranlılar tarafından çok iyi tanındığı düşünülen ve kendisine Efrasiyab adını verilen erdemli biridir (Uslu, 2014: 86). Bu dizeler hem kahramanın öyküsünü yüceltmiş hem de kayıplar üzerinden duyulan yas duygusunu ifade ederek ağıt geleneğinin önemli bir parçasını oluşturmuştur, Alp Er Tunga'nın anısı, bu ağıtlarla kalıcı hale gelmenin yanı sıra toplumunun ortak kültürel kimliğinde de yer edinmiştir. Benzer şekilde ağıtın kaybedilen topraklar nedeniyle kaybettikleri toprakları nedeniyle yakıldığı görülür.

Yen - çi - tan dağımı yitirdik
Kadınlarımızın güzelliğini aldılar.

Si - lan - şan yaylasını yitirdik

Hayvanlarımızı üretecek yeri aldılar (Banarlı, 1983: 45).

Ağıt, geçmişe özlem ve kayıplara duyulan yas ile birlikte, toplumsal bir bilinç oluşturur. Bu bağlamda, kaybedilen güzellikler ve geçim kaynakları, bireylerin ve toplumların hafızasında kalıcı bir iz bırakırken, bu tür eserler kültürel belleği koruma işlevi görür. Ölen kişinin erdemleri, savaşlarının türlü aşamaları, nerelerde gerçekleştiği, düşmanlarına ne şekilde taaruz ettiği, kahramanların ölüm şekli, ölen kişi için bütün boyunun; hatta tüm tabiatın ne denli üzüldüğü ayrıntılı betimlendiği söylenir (Köprülü, 1980: 75). Divanı Lügat-it Türk'te geçen ve Alp Er Tunga'nın ölümü üzerine yakılan ağıt da bu niteliklere sahiptir.

Alp Er Tunga öldi mü

İssiz ajun kaldı mu

Ödlek oçin aldı mu

Emdi yürek yırtılır (Uslu, 2014: 87).

Divan-ı Lügati't Türk Kaşgarlı Mahmut tarafından 11. yüzyılda yazılan bir eser olup Alp Er Tunga ile ilgili bu eserde yer alan iki ağıt mevcuttur. DLT'nin yazıldığı yüzyıla bakıldığında Ağıt ve ağıt yakma geleneğinin ne denli eski olduğunu gösterir. Bilge Kağan Köl Tigin Yazıtı'nın kuzey yüzünün on bir ve on üçüncü satırlarında Köl Tigin'in yoğ törenine katılanları şöyle sıraladığı görülür:

“Gözyaşlarımı ve gönlümdeki feryadı bastırarak yas tuttum. İki Şad başta olmak üzere kardeşlerim, oğullarım, beylerim ve halkım için kaygılandım. Yaşçı ve ağlayıcı olarak Kıtay, Tatabı halklarının temsilcisi General Udar, Çin İmparatoru adına İşiyi Likeng ve Tibet Hakanı adına Bölön geldiler; gereğinden fazla ipek, altın ve gümüş getirdiler.” (Tekin, 1998: 53).

Gerek Hunların ağlayarak söylediği türkü gerek Alp Er Tunga sagusu gerekse Köl Tigin'in yoğ törenine katılanlar hakkında söyledikleri, ağıtın Türk kültüründe ne kadar köklü bir geçmiş ve geleneğe sahip olduğunu göstermesi açısından önem arz eder. Tarih boyunca çeşitli savaşlar, göçler, doğal afetler ve hastalıklar gibi olaylar yaşamaları, Türkler arasında ağıt türünün yaygın ve eski bir tür olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüzde ağıt yakma geleneği ölüm, hastalık gibi durumların yanı sıra ayrılık, askere yollama, hasret gibi durumlarda ve temalarla da karşımıza çıkmaktadır. Hayatımızın tüm aşamalarında yer edinen türkünün yer ve zamanına göre beşikteki çocuk için ninni, gelin olacak kızlar için kına, gurbette gariplerin sığınağı olduğu ve düğün, savaş gibi durumlarda kullanıldığı, sonunda mezar başında ağıt olduğu söylenir (Yakıcı, 2007: 24). Ağıtların yazıya geçirilmesi ve anonimleşmesi sonucu bazı ağıtlar zamanla türküleşmiştir.

Evlerinin önü yonca,

Yonca kalkmış diz boyunca,

Bu yoncayı kim biçecek

Celal oğlan olmayınca (Karataş, 2004: 21).

Ölüm dışı ağıtlarla ilgili olarak ağıt yakmanın Türklerde çok eski bir geçmişinin olduğu, eski Türklerde “sığır”, “şölen” ve “yuğ” adında üç önemli törenin olduğu ve İslâmiyet'ten önceki dönemde ünlü bir kişinin ölümü nedeniyle yuğ adı verilen dinsel yas törenlerinde “sagu” lar söylenirdi (Artun, 2009: 1). Söyleniş tarzı itibarıyla türkülere benzeyen ağıtlar, bu özelliklerinden dolayı kolayca türküleşebilmektedir. Türküleşen ağıtlar; ölüm, ayrılık, acı ve üzüntü gibi işlevsel duyguları dile getirmeye devam eder.

Kutadgu Bilig'de Odgurmuş'ın ölümü şöyle anlatılır:

“Ögdülmiş’in, Odğurmuş’un ölümünü öğrendiği gece, kabri başında yaktığı ağıtın ilk beyitlerinden sonrası eksiktir (6300-6303). Bu eksik kısımda, Ögdülmiş’in ağıt sözlerinin, evine dönüşünün, geceyi nasıl sabahladığının ve yasının yer aldığı düşünülebiliriz (Özönder, 2018: 239).

11. yüzyılın önemli eserlerinden olan Kutadgu Bilig’de ağıtın olması, bu geleneğin Türk kültüründe ne denli kadim bir geçmişinin olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Vezin ve nazım biçimi açısından incelendiğinde eserin beyitlerinin ağıt geleneği içindeki icrası, anlatıcısı, zamanı, ölen kişiyle ilgili hitapların fonksiyonu ve ağıt söylendiğinde sergilenen tutumlar gibi nitelikler; Kutadgu Bilig’in fiktif, anlatım ve şekil özellikleriyle birlikte Türk kültürünün özellikleri çerçevesinde değerlendirildiği görülmüştür. (Adıyaman, 2023: 300). Hem mitolojik ve sosyal bağlantısı hem de ritüel değeri olan, Türklerin sosyal ve kültürel hayatının etkili bir ögesi olarak görülen yas töreni ve ağıt söyleme, değişik coğrafyalarda bulunan Türkler arasında vazgeçilmez bir gelenek olarak yüzyıllardır yaşamını sürdürmektedir. Bu nedenle ölümü ağıttan, ağıtı ölümden ayrı düşünmek mümkün değildir.

Ağıtların bir diğer özelliği sözlü kültür ürünü olmaları dolayısıyla değişime açık olmasıdır. Sözlü kültür, alanında her icranın bağlamının izlerini taşıyan yeni, yepyeni birer üretilerdir (Aksoy, 2011: 45). Gelenek ve görenekler gibi ağıtlar da zamanla değişikliğe uğramaktadır. Bu değişimdeki temel faktör, “zaman”dır, “zaman”dan sonra ikinci önemli faktör ağıtların anonim özellik kazanmasıdır. İnsan hayatının önemli bir geçiş dönemi olan ölüm, her kültürde ve dinde farklı yorumlanmıştır. Kimi dinlerde yeni bir hayatın başlangıcı olarak kimi dinlerde ise dünya hayatının sonu olarak değerlendirilmiştir. Ancak ölüm nasıl değerlendirilse değerlendirilsin her toplumda ağıtın varlığına rastlamak mümkündür; çünkü insan yaratılışı itibarıyla ölüm karşısında benzer duygu ve düşüncelere yani acı duyma, üzülmeye gibi özelliklere sahiptir. Bu nedenle ağıt, ağıt yakma geleneği ve ölüm birbirinden bağımsız değildir. Her ağıt, aslında insan için bir ders verme niteliğine sahiptir. Şöyle ki ölen kişinin ardından söylenen ağıtta; maharetleri, iyilikleri, cömertliği, dürüstlüğü ve cesareti dile getirilir. Yakılan çoğu ağıtta ölen kişinin olumlu özellikleri sıralanır. Bu hususta ağıt bize, ölen kişiye bu özellikleri yönüyle değerlendirilmesi ve davranılması gerektiğini gösterir. Ağıtlar yalnızca lirik duygulara değil, aynı zamanda didaktik/öğretici niteliklere sahip oldukları ve hayatın içinden gelen duygu, düşünce ve hayallerle şekillendirildiklerinden onlardan çıkarılabilecek birçok ders ve alınabilecek sayısız mesaj vardır. Ölüm insanın acizliğini ve çaresizliğini gösterirken; ağıt, bu acizlik karşısındaki çaresizliği yansıtır. Ağıtlar; kişinin insana, diğer canlılara ve hayata bakış açıları üzerinde etkili olan şiirlerdir. Ağıt yakmanın bir başka özelliği yaşanan acının kabullenilmesini sağlamasıdır. Ağıt ölen kişinin ailesinin ve akrabalarının ölümün soğuk yüzü ve acısıyla bir nevi yüzleşmesidir; çünkü ağıt aynı zamanda ölümün, ayrılıkların, derin acıların ve üzüntülerin diğer yüzüdür. Ağıt yakmak; ölen kişinin yakınlarının acısını paylaşmak ve acısına ortak olmak ve “acınız, acımızdır.” demektir.

2.1. Kâtil Kâhta Çayı Ağıtı’nın Kaynağı

Her ağıtın bir hikâyesi, bir yaşanmışlığı vardır. Bu acılar karşısında toplumun sözcüleri olan âşıklar gibi âşık Yamâni de Kâhta çayında boğularak vefat eden erkek iki kardeşin hikâyelerini ağıtlıştırmıştır. Genç yaşta ölüm toplumda her zaman büyük acıların sebebi olmuştur. Bu acı hem vefat eden yakınların aileleri hem de toplum tarafından uzun süre unutulmaz. Kâhta Çayı, bugüne dek birçok gencin boğulduğu çaylardan biridir. Aynı anne babadan olan iki kardeşin bu çayda boğulması, yöredeki herkesi derin bir acıya sürüklemiştir. Âşık Yamâni’nin de bu acıyı en derinlerinde hissederek iki kardeşin trajik ölümünü bir ağıtta dönüştürdüğü anlaşılmaktadır.

23 Mayıs 2020 Cumartesi arife günü, pandemiden ötürü Kâhta'daki Hasdigin köyüne gelen üniversite öğrencisi Serhat Şimşek ile kardeşi Bahattin Şimşek'in amcalarıyla beraber çalışmak amacıyla Atatürk Barajı yakınında bulunan tarlalarına gittiği ifade edilmiştir. Tarlada bir süre çalıştıktan sonra serinlemek isteyen küçük kardeş Bahattin Şimşek, Atatürk Barajı'na serinleme amacıyla girmiştir; ancak yakınında onun boğulacağını gören abisi Serhat Şimşek, kardeşini kurtarmak isterken hem kardeşi Bahattin hem de kendisi boğulmuştur. Bunun üzerine acı haberin, çalışmak için gittiği Gebze'deki babasına verildiği ve acılı babanın çocuklarının ölümü üzerine memleketi Kâhta'ya geldiği söylenmiştir; fakat ne kendisi ne de çocuklarının annesi çocuklarının acısına dayanabilmiştir, altı-yedi ay gibi kısa bir süre Kâhta'da kalsalar da çocuklarının acıları nedeniyle memleketlerinden ayrılmak durumunda kalmışlardır. Çocuklarının acısı, anne Sema Şimşek ve baba Hayrettin Şimşek'i yerinden ve yurdundan etmiş, bu sebeple İstanbul'u mesken tutmuşlardır (K.K. 1). Âşık Yamâni, acılı anne ve babanın bu acısından ötürü, acılarını bir nebze dindirebilmek ve yeniden çocuk sahibi olabilmek için modern tıbbın imkânlarına başvurduğunu; ancak tüm çabalarının olumsuz sonuçlandığını ve erkek çocuk sahibi olamadıklarını dile getirmiştir. O da olmayınca tek teselliyi kalan iki kızından birinin çocuğunda bulduklarını ve yeni doğan torunlarına kendi çocuğunun ismini verdiklerini ifade etmiştir. (K.K.1). Âşık Yamâni; acılı anne ve babanın çocuklarının şahsında Kâhta'da boğulan, bütün çocuklara atfedilen ve bestelenen Katil Kâhta Çayı Ağıtını defalarca dinleyip gözyaşı döktüğünü ifade etmiştir; hatta Âşık Yamâni'den kendi acılarını dile getirebileceği şiir ve türkü istedikleri dile getirilmiştir. Acılı aile, sivil toplum kuruluşları, dernekler ve kamu kuruluşları aracılığıyla birçok gencin boğularak hayatını kaybetmesine neden olan Kâhta Çayı ile ilgili çeşitli etkinliklerin düzenlenmesi, toplumun bilgilendirilmesi ve toplumsal duyarlılığın artırılması talebinde bulunmuştur. Bu yaklaşım, toplumun ancak bu şekilde bilinçlenebileceği ve boğulmaların önüne geçilebileceği düşüncesine dayanmaktadır; zira yörede neredeyse her yıl aynı bölgede boğulma vakaları meydana gelmektedir. Bu durum olayın vahametini göstermesi bakımından önemlidir.

Yörede ölenin ardından duyulan acı ve üzüntü nedeniyle ölenin anne ve babası, kardeşleri, yakın akrabaları uzun bir süre yas tutar ve bu yas süresince erkekler saç ve sakal tıraşı olmaz, evlerde günlerce televizyon izlenmez. Yakın zamanda yapılacak herhangi bir eğlence, etkinlik, düğün vs. varsa ertelenirdi. Yapılacak olan, bir düğünse gelin düğün ve hiçbir tören yapılmadan evlilik işlemleri yapılır. Ancak ölen kişi uzunca bir süre yatalak bir hasta, ani bir ölüm değilse veya çok yaşlı ise, düğün sahipleri, ölü evine uygun bir dille düğün yapmak için rızalarının olup olmadığını sorar, düğün sahipleri de verilen cevaba göre davranırdı.

Katil Kâhta Çayı

Bazen durgun bazen şiddetli akar
Ne baharı tanır ne yaz ayını
Kızınca acımaz, ocaklar yıkar
Çözemedim Katil Kâhta Çayını

Toroslardan iner serin mi serin
Kazılan mezarlar derin mi derin
Boğulan gencecik erin mi erin
Çözemedim Katil Kâhta Çayını

Fırat'ın en büyük canavar kolu
Sinsi tuzaklarla kaplamış yolu

İnsan kanı kokar, sağıyla solu
Çözemedim Katil Kâhta Çayını

Bu ilânı yaslı Kâhta'ya asın
Durdurun caniyi artık akmasın
Yeterince yaktı daha yakmasın
Çözemedim Katil Kâhta Çayını

Yamâni der duysun bütün el âlem
Ağıdı yazarken, ağladı kalem
Anası der “oğlum yerine ölem”
Çözemedim Katil Kâhta Çayını (K.K. 1).

Hece vezninin on birli vezniyle yazılan ağıt beş dörtlükten oluşmaktadır. Redif ve kafiye unsuru dikkate alınarak yazılan şiirde, Kâhta Çayı'nın farklı özellikleri üzerinde durulmuştur. Yörede Kâhta Çayı, literatürde Fırat Nehri' olarak adlandırılan nehrin bugüne kadar genç ve yaşlı onlarca kişinin ölümüne neden olduğu özellikle dile getirilmeye çalışılmıştır. Şiirin özellikle “İnsan kanı kokar, sağıyla solu ve Yeterince yaktı daha yakmasın.” dizeleri nehrin birçok kişinin boğulmasına neden olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Şiirde ayrıca mecaz, teşbih ve teşhis gibi edebi sanatlar ve deyimlerle anlam güçlendirilmeye çalışılmıştır. Vefat eden genç kardeşlerin ailesinin yaşadığı acıyı dile getirmesi bakımından Yamâni'nin “oğlum yerine ölem” deyimini önemlidir. Yörede çoğu ağıtta geçen bu deyim acının ne denli büyük olduğunu gösterir.

Ağıtlar genelde kadınlar tarafında söylenen türkülerdir. Bu türküler vefat haberi alındıktan sonra yani taziye esnasında söylenir; ancak çoğu yerde âdet olduğu üzere ölen kişi, yaşadığı evinin önüne / bahçesine getirildiğinde daha da şiddetlenir. Ağlamalar, kadınların yüzlerini turnaklayarak yırtmaları, yine kadın ve erkeklerin takat getirememekten yere çöküp dizlerini dövmeleri vs. ile de şiddetini daha da artırır. Aynı şekilde eski Türklerde de benzer bir durumun söz konusu olduğu görülmüştür. ... Kapının önünde bıçakla yüzlerini kesip ağlarlar. Yüzlerinden kan ve yaş karışık olarak akar. Bu töreni yedi defa tekrar ederler (İnan, 1986: 177). Yörede daha çok kadınların ağıt yaktığı; bu kadınların da ölenin annesi, kız kardeşleri, akrabaları ve komşuları olduğu görülür. Katil Kâhta Çayı ağıtındaki gibi genç ölümler de söz konusuysa acı, üzerinden uzun zaman geçse de her geçen gün tazelenir ve ağıtlar yeniden söylenir. Hem yas süresince hem de yas süresi sonunda ölen kişinin yakın akrabalarında en ufak bir tebessüm dahi belirmemesi, bu yasin devam ettiğini gösteren davranışlardan biridir. Bestesiz olarak doğaçlama söylenen bu türkülerde, kadınlar yaşanan acıyı, üzüntüyü ve ölen kişilerin karakter özelliklerini vs. dile getirirler.

Kaynaklarda ağıtların bu yönüyle ilgili şu bilgilere yer verildiği görülür: Ağıtların uzun ve kırık hava adı verilen ezgilerle söylenmesi hakkında şu açıklamaya yer verildiği görülmüştür:

“Umumiyetle ‘mani’ ve ‘koşma’ tipi şekiller içinde uzun ve kırık hava adı verilen ezgilerle hece vezni ile söylenen ağıtlarda ölenin ailede ve cemiyette bıraktığı boşluk, birlikte geçen günlerin hatıraları dostluk, iyilik, fazilet, cesaret düşmanlık, merhamet vb. temler ifade edilir.” (Elçin, 2013: 291).

Bazen durgun bazen şiddetli akar
Ne baharı tanır ne yaz ayını
Kızınca acımaz, ocaklar yıkar
Çözemedim katil Kâhta çayını (K.K.1).

Verilen dörtlükte de görüldüğü üzere ağıtta mekn önemli bir yer tutmaktadır. Mekn olarak verilen ve birçok kişinin ölümüne neden olan, dünyanın sayılı büyük barajlarından biri olma özelliğine sahip Atatürk Barajı'na kaynak sağlayan Khta ayı'dır. Bu ay, yörenin iklimine bağlı olarak sonbahar, kiş ve ilkbaharda coşkun bir Şekilde akan bir aydır. Yazın serinlemek için yzlen bu çay; birçok kişinin ölümüne neden olmuştur. Bahar mevsiminde eriyen kar ve yer altı suları nedeniyle çay, yüksek bir debiye ulaşır. Çayın hızlı akışı ve derinliğinin her yerde farklı olması yüzmeye çalışanları sürükleyerek boğulmaları beraberinde getirmektedir. Etrafı tarım arazileriyle çevrili olan çay, tarlada çalışıp serinlemek ve piknik yapmak isteyenlerin en uğrak yerlerinden biri olmuştur. Ancak hem çayın olumsuz koşulları hem de insanların dikkatsizlikleri boğulmalara sebep olmaktadır. Psikoanalitik açıdan bakıldığında "Katil Khta ayı" ağıtı, insanın doğa karşısında yaşadığı içsel çatışmayı, ölüm korkusunu ve bilinçaltındaki bastırılmış kaygılarını temsil eden zengin bir kültürel sembol olarak değerlendirmek mümkündür. Bu ağıtta Khta ayı'nın öngörülemezliği, insanın kontrol edemediği duygusal dünyasını ve bilinçdışı korkularını yansıtır.

Ağıt, halkın belleğinde, doğanın gizemli ve yıkıcı gücüne dair derin bir anı ve saygı oluştururken, aynı zamanda insanın içsel dünyasındaki çözülmemiş korkulara dair bir simge olarak yer eder. Ayrıca şiirde Khta ayı'nın işlevsel bir rol oynadığı da görülmektedir. Hem somut olmayan kültürel mirasın korunmasına katkıda bulunduğu hem de halk arasında güçlü bir toplumsal ve psikolojik bağ kurduğu anlaşılmaktadır. Khta ayı'nın betimlenmesi, aslında doğanın hem koruyucu hem de yıkıcı özelliklerini gösteren, halkın doğayla ilişkisini sembolize eden bir yaklaşımdır. Bu unsurlar, doğa kültü mirası içinde önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla Khta ayı, somut olmayan kültürel miras kategorisinde halkın belleğinde Őekillenene, hikyelere ve ağıtlara konu olan bir figür haline gelir. şiirde suyun bazen "durgun", bazen "şiddetli" akması, doğanın öngörülemezliğini ve bu durumun toplum üzerindeki etkisini ifade eder.

aşık Yamni'nin aşağıdaki dörtlükleri bu özellikleri gösterir niteliktedir:

Bazen durgun bazen şiddetli akar
Ne baharı tanır ne yaz ayını
Kızınca acımaz, ocaklar yıkar
zemedim katil Khta ayını

Toroslardan iner serin mi serin
Kazılan mezarlar derin mi derin
Boğulan gencecik erin mi erin
zemedim katil Khta ayını (K.K.1).

Her iki dörtlükte de Khta ayı'nın ne kadar tehlikeli olduğunu göstermektedir. şöyle ki bazen durgun bazen şiddetli akması, acımadan ocakları yakması, kazılan mezarlardan bahsedilmesi çayın tehlikeli yanını gözler önüne sermektedir. "Boğulan gencecik er" gibi ifadeler, bölgenin tarihindeki üzücü ve travmatik olayların kültürel bellekte nasıl yer ettiğini gösterir. Dörtlük halk edebiyatının geleneksel özelliklerini taşımakla birlikte ağıt olarak kültürel bellekte önemli bir yer edinmiştir. şiir, toplumun doğa ile ilişkisini, meydana gelen can kayıpları ve kolektif hafızada yer eden travmaları yansıtarak kültürel mirasın bir parçası olmuştur.

"Ağıt ezgileri, syleyicilerin müzikal hafızalarında eskiden kalan ve yerel karakter taşıyan melodi kalıplarının üzerine bina edilir. Ağıtılar, bu ezgi kalıpları ile söz unsurunu birleştirerek, özel ağıt

icrasını gerçekleştirirler. Çoğunlukta olan serbest üsluplu ağıtlar, Türk halk müziğinin uzun hava formu içinde değerlendirilebilir.” (Feyzioğlu, 2010: 76).

Yas süresince birden çok kadın tarafından o anki ruhsal duruma göre, aynı anda konu bakımından aynı; ama farklı sözlerden müteşekkil ağıtlar yaktığı görülür. Bu durumun, acının en derin hissedildiği zamanlarda daha çok görüldüğünü söylemek mümkündür.

Bu ilânı yaslı Kâhta'ya asın
Durdurun caniyi artık akmasın
Yeterince yaktı daha yakmasın
Çözemedim katil Kâhta çayını (K.K. 1).

Geleneksel toplumlarda daha çok şahit olduğumuz uzun süre yas tutma ve yasin geniş bir sahayı etkilemesi, Yamâni'nin yukarıdaki dörtlüğünde kendini göstermektedir. Özellikle “Bu ilânı yaslı Kâhta'ya asın” sanatlı dizesi, yasin oldukça geniş bir alana yayıldığını belirtmekle birlikte Yamâni'nin burada toplumsal düzeyde bir duyarlılık oluşturmak istediği de görülmektedir. Ayrıca, günümüze kadar Kâhta Çayı'nın (Fırat Nehri’), pek çok kişiyi hayattan kopardığını, Yamâni'nin bunları içselleştirip dizelere döktüğünden söz etmek mümkündür. Kâhta'da, bir kent kültürü hâkim olmadığından yaşanan bu tür boğulmalar yörede hemen duyulabilmektedir. Bu da toplumun geleneksel yapısı dolayısıyla yaşanan acıların derin bir şekilde hissedilmesine neden olmaktadır. Bu dörtlük, kültürel ve toplumsal açıdan doğayla çatışmayı, toplumsal dayanışma ihtiyacını ve yas sürecini işlerken halk kültürüne özgü sembolik bir anlatım ortaya koymaktadır. Kâhta Çayı'nın yüklendiği bu anlamlar sayesinde bölge halkı için kültürel ve toplumsal kimliğin bir parçası haline gelmiştir.

Âşık Yamâni ağıtında, boğularak ölen kardeşlerin acısının tüm memlekete yayıldığını ve bu trajedinin dizelere dökülen ağıt aracılığıyla yöre halkını etkilediğini ifade etmektedir. Ayrıca evlatlarını kaybeden ailenin acısına ortak olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Yas süresince ölen kişinin akrabaları ve komşuları, evlatları vefat eden aileyi yalnız bırakmamaya ve acılarını paylaşmaya çalışır. Yörede ağıt yakma önemli geleneklerdendir ve ağıt/lar yakıldıkça ağlaşmalar daha çok olur. Ağıt yakma geleneğinin olması, Kâhta'nın eski Türk geleneklerini sürdürdüğünü gösterir; zira Divanı Lügati't -Türk'teki görüldüğü üzere, ağıt yakma geleneği geçmişi eski Türklere dayanan bir gelenektir.

Yamâni der duysun bütün el âlem
Ağdı yazarken, ağladı kalem
Anası der “oğlum yerine ölem”
Çözemedim Katil Kâhta Çayını (K.K. 1).

Ağıt türünde yazılan dörtlük, bireysel bir acıyı toplumsal bir travmaya dönüştürerek kültürel bir ifade haline getirmiştir. Annenin “oğlum yerine ölem” sözü, Türk halk kültüründe derin bir yere sahip olan “evlat acısı” inancını ve geleneksel anne yası ritüelini yansıtır. Evlat kaybı karşısında annenin kendini feda etme isteği, toplumda köklü bir inançtır ve halkbiliminde ölüm ritüelleri ve yas tutma pratikleri bağlamında önemlidir.

Sonuç

Katil Kâhta Çayı şiiri, âşık edebiyatının köklü geleneklerini yaşatmanın ötesine geçerek bu geleneğin kültürel bellek üzerindeki derin etkisini ortaya koymaktadır. Yamâni mahlas kullanımı, usta-çırak ilişkileri ve doğaçlama söyleme yeteneğiyle halkın duygularını ve değerlerini akıcı bir dille ifade eden önemli bir âşık olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle “Katil Kâhta Çayı” ağıtı,

yalnızca bireysel kayıpları değil aynı zamanda yerel halkın yaşadığı acıları ve zorlukları kolektif bir bilinç içinde dile getirerek toplumsal duyarlılığı artırma işlevi taşımaktadır. Bu ağıt, halkın hafızasında derin izler bırakarak, ölüm ve kayıp temalarının evrenselliğini yansıtarak bireyler arası dayanışma ve acıyı paylaşma kültürünü de pekiştirmektedir. Yamâni bu şiiriyle toplumsal sorunlara duyarlılık göstererek millî ve manevî değerlerin kültürel bellek içindeki yerini güçlendirmekte ve bu değerlerin gelecek nesillere aktarımını sağlamaktadır. Ağıtların, ölüm karşısındaki çaresizliği ifade etmenin yanı sıra, öğretici bir işlevi de olduğu göz önüne alındığında, Yamâni'nin eserleri dinleyicilerde derin bir farkındalık oluşturmakta ve toplumsal bilinci pekiştirmektedir. Dolayısıyla, Kâhtalı Âşık Yamâni'nin eserleri, sadece Kâhta yöresi için değil, tüm Türk halkı için önemli bir kültürel miras olarak değerlendirilmektedir.

Şiir, halkbilimi kuram ve yöntemlerine göre birçok yönden incelenebilecek zengin bir içeriğe sahiptir. Şiir, işlevselcilik açısından toplumun yas tutma, uyarı ve dayanışma ihtiyacını karşılar; yapısalcılık açısından ikiliklerle ve tekrarlarla doğanın anlaşılabilirliğini vurgular; kültürel ekoloji bağlamında insan ve doğa arasındaki çatışmayı işler; psikoanalitik olarak toplumsal bilinçaltında korku ve yas ifadesini sunar. Sözlü kültür ve performans kuramı çerçevesinde ise ağıt olarak toplumsal bir ritüel ve iletişim aracı işlevini üstlendiğini ortaya koymuştur. Yine bu özellikler şiirin halkın yaşadığı acı ve doğa karşısındaki çaresizlik duygularını hem bireysel hem de toplumsal bir hafızanın yansıması olarak şekillendirdiğini gösterir. Ayrıca “Katil Kâhta Çayı” ağıtının bireysel ve toplumsal acıları dile getirerek toplumsal duyarlılığı artırma potansiyeli, kültürel belleği zenginleştiren bir unsur olarak öne çıktığını göstermiştir. Bu bağlamda Yamâni'nin bu şiirinin hem akademik hem de sanatsal araştırmalar için değerli bir kaynak niteliğinde olduğu ve Türk halk edebiyatının dinamik ve çok katmanlı yapısını anlamak için önemli bir referans noktası oluşturduğu görülmüştür. Çalışmanın bu bulguları, Yamâni hakkında daha fazla araştırma yapılmasının hem âşık edebiyatı geleneği hem de Kâhta yöresi kültürü açısından büyük önem taşıdığını göstermektedir.

Kaynakça

- Adıyaman, C. (2023). Kutadgu Bilig’de Oğurmuş’a Söylenen Ağıt, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 298-319.
- Aksoy, R. A. (2011). Seyahatnam’de Sözlü Kültür ve Anlatım Etkisi, *Millî Folklor* 92, 41-52.
- Artun, E. (2005). *Âşık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi.
- Artun, E. (2009). “Çukurova Ağıt Söyleme Geleneğinde Ölüm Dışı Söylenen Ağıtlar”, *Karadeniz Uluslararası Bilimler Dergisi* 1, 52-72.
- Bakırcı, M. (2012). *Bir Cumhuriyet Dönemi Şehri Kâhta*, İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyat Tarihi C. I*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Banarlı, N. S.(1983). *Resimli Türk Edebiyat Tarihi C. II*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Boratav, P. N. (2017). *Folklor ve Edebiyat II*, Ankara: Bilgesu.
- Çiftçi, D.; Soyer, F. (2021). Kültürel Bellek Mekânı Olarak Sözlü Kültür ve Müzik: Kıbrıs Havaları, *Erciyes İletişim Dergisi Özel Sayı 2*, 27- 44.
- Elçin, Ş. (1990). *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Elçin, Ş. (2013). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Akçağ.
- Feyzioğlu, N. (2010). Gelin Ağıtları Üzerine Bir Değerlendirme, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 43, 73-92.
- Günay, U. (2011). Türk Kültürünün İletişim, Bilgi ve Kültürel Şifre Taşıyıcısı Olarak Âşık Edebiyatı. *Yaşayan Âşık Sempozyumu Bildirileri İçinde*, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Karataş, T. (2004). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ.
- Kobotarian, N. (2013). *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Adana: Karahan Kitabevi.

- Köksal, H. (1999). “Günümüz Âşık ve Şairlerinde Ağıt Yakma Geleneği”, *Erdem Dergisi* 12. (34), 135-150.
- Köprülü, F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Ötüken.
- Köprülü, M. F. (2004). *Türk Saz Şairleri I-V*, Ankara: Akçağ.
- Oğuz, Ö. (2013). *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*, Ankara: Akçağ.
- Öger, A. (2007). “Buldan Yöresinde Ağıt Yakma Geleneği ve Yöre Ağıtları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Buldan Sempozyumu Bildirileri İçinde*, Ankara: Aydoğdu Ofset Matbaacılık.
- Özönder, B. S. (2018). “Kutadgu Bilig II Kutadgu Bilig'in Metin Türü ve Tarihsel Diyalektoloji İçin Değeri”, *ÇÜTAD* 3, 179–253.
- Şimşek, E. (2017). “Ermeni Mezalimini Konu Alan Çukurova Ağıtları Üzerine Bir Değerlendirme”, 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi* 6, 19-40.
- Taşdemir, M. (1999). *XVI. Yüzyılda Adıyaman (Besni, Hısn-ı Mansur, Gerger, Kâhta) Sosyal ve İktisadi Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Tekin, T. (1998). *Orhun Yazıtları (Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk)* İstanbul: Simurg.
- Toprak, A. (2023). “Âşık Yamâni Hayatı, Edebi Kişiliği ve Şiirlerinden Seçmeler”, ed. Yiğiter, Ş. Y., Konya: Eğitim Yayınevi.
- Uslu, B. (2014). *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Kamer Yayınları.
- Yakıcı, A. (2007). *Halk Şiirinde Türkü*, Ankara: Akçağ.

Kaynak Kişi


Kaynak Kişi	Ad soyad	İkamet yeri	Eğitim Durumu	Mesleği
K.K.1	Ebubekir Çavuş (Yamâni)	Kâhta	Lisans	Öğretmen

Araştırma Makalesi

Yaşar Kemal'in Bebek Adlı Hikâyesinde Yer Alan Ağız Unsurları

Dialect Elements in Yaşar Kemal's Story Named Baby

Serdal KARA¹

¹ Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, serdalkaraa@hotmail.com 

Öz: İnsanoğlunun kendi varlığını sürdürmesinin temel unsuru olan dil, onu çepeçevre kuşatır. Tarih, bilim, eğitim, din ve edebiyat gibi kültür varlıklarının her alanında kendini hissettirip yaşamın her anına damgasını vurur. Tarihi süreç içinde dil, toplumların yaşama dair bilgi, tecrübe ve bakış açıları ile doğa ve insan iletişimine dair bilgilerini üzerinde taşır. Bu bilgilerin yer aldığı yazılı ürünlerle dil canlı bir şekilde izlenebilirken sözlü ürünler toplumların tarih, kültür ve anlayışının taşıyıcısı ve ifadesi olarak önemli bir yer tutar. Çünkü dil sosyal yaşam içinde canlılığını korur, gelişir ve değişir. Toplum sosyal yaşam içinde duygu ve düşüncelerini dile getirirken toplumsal hafızasını dil yoluyla aktarır ve sözlü kültür içinde dilini de işlemeye devam eder. Konuşma diline ait olan bu sözlü kültür ürünlerinin zaman zaman edebî eserlerde yer alarak kalıcı hâle getirildiği görülür. Bu edebî eserlerden biri Yaşar Kemal'in Bebek adlı hikâyesidir. İncelemeye esas alınan ve ağız unsurlarının tespit edilmeye çalışıldığı Yaşar Kemal'in Bebek adlı hikâyesi ses, biçim ve söz varlığı yönünden ele alınmaktadır. Çalışmada Yaşar Kemal ve eseri hakkında genel bilgilerin verildiği giriş bölümünden sonra eserde dikkat çeken ses ve biçim özellikleri ile bölgesel ağza ait söz varlığı üzerinde durulmaktadır. Elde edilen bulguların değerlendirildiği sonuç bölümü ile çalışma tamamlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, Bebek hikâyesi, ağız, söz varlıkları

Abstract: Language, which is the basic element of human beings' survival, surrounds them all around. It makes itself felt in every field of cultural assets such as history, science, education, religion and literature and leaves its mark on every moment of life. In the historical process, language carries the knowledge, experience and perspectives of societies about life and their knowledge about nature and human communication. While language can be traced vividly through written products containing this information, oral products have an important place as the carrier and expression of the history, culture and understanding of societies. Because language maintains its vitality, develops and changes in social life. While the society expresses its feelings and thoughts in social life, it transfers its social memory through language and continues to process its language in oral culture. It is seen that these oral culture products belonging to the spoken language are sometimes made permanent by taking place in literary works. One of these literary works is Yaşar Kemal's story called Bebek. Yaşar Kemal's story called Bebek, which is taken as the basis for the analysis and in which dialectal elements are tried to be determined, is discussed in terms of sound, form and vocabulary. In the study, after the introduction where general information about Yaşar Kemal and his work is given, the phonetic and morphological features of the work and the regional dialectal vocabulary are emphasised. The study is completed with the conclusion section in which the findings are evaluated.

Keywords: Yaşar Kemal, Baby story, dialect, vocabulary

Atıf: Kara, S. (2025). "Yaşar Kemal'in Bebek Adlı Hikâyesinde Yer Alan Ağız Unsurları". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 14-21.

DOI: 10.31465/eeder.1575043

Geliş/Received: 28.10.2024

Kabul/Accepted: 28.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Dil, duyumların dış dünyayı kavramasına bağlı olarak gerçekleşen zihinsel ve fiziksel bir süreç olduğu gibi ussal kavramların da soyut ifade karşılığıdır. Her millet kendi kültür, ihtiyaç ve zevkine göre dilini yaratır ve oluşturduğu medeniyeti bu dil vasıtası ile ifade eder, sonraki kuşaklara aktarır.

İnsanoğlu içinde doğduğu toplumun dili içinde düşünür, iletişim kurar, gelişir ve değişir. İnsanoğlunu her bakımdan besleyen içinde yaşadığı toplumun dilidir. Çevresiyle etkileşimi içinde öyle söz varlıkları üretir ve öyle deyim, atasözü, dua ve beddua gibi söyleyişler geliştirir ki kendi varlığını ve bakışını bu söz varlıkları ve söyleyişlerinde yaşatır. Konuşma dilinde canlı bir şekilde yer alan bu zenginlikler sözlü veya yazılı olarak sonraki kuşaklara aktarılır. Bu nedenle konuşma diline ait bu tür zenginliklerin sonraki kuşaklara aktarımının sağlanabilmesi için yapılacak her bir çalışma ayrı bir değere sahiptir. Bilindiği üzere bazı edebî eserler konuşma diline ait unsurlar taşımaktadır. Bu tür eserlerin başında Yaşar Kemal'in eserleri gelmektedir. Her eserinde yeni bir yazı dili yaratma çabası içinde olan Yaşar Kemal, konuşma diline ait unsurları da eserlerine yansıtmaktadır. Gazeteci kimliği ile toplumun her yöresini ve kesimini tanıma fırsatı bulmuş ve bunu röportajlarına da yansıtmış olan Yaşar Kemal, ciddi bir folklor derleyicisi ve destan anlatıcısıdır. Bu özelliklerinin yanı sıra özellikle içinde büyüdüğü bölgeyi ve insanları da iyi tanıyan Yaşar Kemal, eserlerine yaşamı içinde kendinde biriktirdiği topluma ait zenginlikleri yansıtmayı başarmış önemli bir yazardır.

Asıl adı Kemal Sadık Gökçeli olan Yaşar Kemal, 1923'te Çukurova'nın bir Türkmen köyü olan Hemite köyünde (o zamanlar Kadirli'ye bağlı bir köy) dünyaya gelir. 1915 Rus işgali nedeniyle Van'ın Muradiye ilçesine bağlı Günseli kasabasından bu köye göç eden bir ailenin çocuğudur. Üç kardeşini sıtmadan kaybeden Yaşar Kemal, babasını ailenin sahip çıktığı Yusuf adlı bir çocuk tarafından öldürmesiyle kaybeder (Kemal, 2023a: 29-109).

1951 yılının ilk çeyreğine kadar asıl adı olan Kemal Sadık Gökçeli'yi kullanan Yaşar Kemal, Abidin Dino'nun önerisi ile Yaşar Kemal adını kullanmaya başlar. 1952 yılında evlenen Yaşar Kemal, yaşamını devam ettirebilmek için arzuhalcilik ve gazeteciliğin yanı sıra pirinç tarlalarında su bekçiliği, pamuk toplayıcılığı, traktör şoförlüğü, öğretmen vekilliği, tabelacılık, batöz ırgatlığı, biçerdöver sürücülüğü gibi birçok işte çalışmıştır (Kemal, 2023a: 96-131).

Halk şairleri ve büyük destan anlatıcılarının gelip atıştığı, her kadının ağıt yakmayı bildiği bir Türkmen köyü olan Hemite köyünde yetişen Yaşar Kemal, bu zengin kültür çevresi sayesinde sekiz yaşından itibaren halk şairleri gibi şiir söylemeye başlamış ve ünü dokuz yaşından itibaren yayılmaya başlamıştır. Halk ozanları ve eserleri ile büyüyen Yaşar Kemal edindiği bu birikim ve kültür sayesinde on altı, on yedi yaşlarında folklor derlemeleri yapmaya başlar ve ilk folklor derlemesi olan Ağıtlar'ı 1943'te yayımlar. Çeşitli röportaj çalışmaları da yapan Yaşar Kemal'in bu çalışmaları Cumhuriyet gazetesinde Anadolu Notları olarak yayımlanır. On yedi yaşından sonra Batı edebiyatı ile ilişki kuran Yaşar Kemal'in 1948'de yazdığı Bebek hikâyesi 1951'de Cumhuriyet gazetesinde bir dizi olarak yayımlanır. Bir yıl sonra Bebek hikâyesi 1952'de yazarın hikâyelerinin de içinde bulunduğu Sarı Sıcak kitabında da yer alır (Kemal, 2023a: 37-125).

İncelemeye esas alınan ve yazarın Fransızcaya çevrilen ilk eseri Bebek (Kemal, 2023a: 156) adlı hikâyesidir. Eser; İsmail, ölen eşi Zala ve bebeği üzerine kurulu uzun bir hikâyedir. Eserde feodal yapının bir uzantısı olan toprak ağalığı; Zala, adı konulamamış bebeği ve eşi İsmail'in yaşadıkları üzerinden eleştirilmektedir. Ayrıca kuraklık, yokluk ve fakirlik eserde canlı bir şekilde tasvir edilmekte, halkın çaresizliği ve hayatla mücadelesi güçlü bir söylemle gözler önüne serilmektedir.

Eserde yokluk ve hastalık toplumsal yaşamın bir parçası olarak verilmektedir. Hastalıklı ve sorunlu bedenler, yıpranmış ve yırtık kıyafetler, tozlu yollar, kurak yerler, bataklık gibi insan ve çevre tasvirleri toplumun sosyal yaşamının doğal bir parçası olarak gösterilmektedir. Ancak bu yaşam sadece zorunlu olmakla kalmayıp ayrıca toplum tarafından da kanıksanmış bir yaşamdır. Eserde bu tür bir yaşamı daha canlı aktarabilmek ve söylemi etkili kılabilmek için bu kültürel yapı ve coğrafya içinde yoğrulup sese dönüşen bölge ağzı kullanılmaktadır.

Toplumsal yaşam içindeki olay, düşünce ve hislerin kendi bölgesel ağzı ile verildiği metinde dikkat çekici ses, biçim ve söz varlığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada özellikle dikkat çekici bu ağız unsurları üzerinde durulmaktadır.

1. Ses Özellikleri

İncelediğimiz metinde bölgesel söyleyişe bağlı olarak bazı ses olayları görülmektedir. Bu ses olaylarından “ırgala-” fiilinin “ığrala-” olarak metinde yer aldığı tespit edilmektedir: “İsmail çocuğu iki yanına **ığraladı**.” (Kemal, 2023b: 21), “Bebeği kollarında **ığraladı**.” (Kemal, 2023b: 23)

Sözcüğün dönüşlü çatı biçimine dair bir örnek de metinde yer almaktadır: “Hürüyü çağırıyor, emzirtiyor, iki yanına usul usul **ığralana ığralana** ninnisini söylüyordu.” (Kemal, 2023b: 40)

Sözcüğün Tarama Sözlüğü ve Türkçe Sözlükteki biçimi olan “ırgalan-” şekli de metinde yer almaktadır: “Beşiği salladıkça çardak da beşik gibi **ırgalanıyordu**.” (Kemal, 2023b: 32), “Usul usul **ırgalanıp** ninni söylemeye uyuyor sanır adam.” (Kemal, 2023b: 41)

İncelediğimiz metinde “hükümet” sözcüğü yazı dilinden farklı olarak “hökümet” şeklindedir. Metinde “hökümet” şeklinde geçen Arapça kökenli sözcüğün ilk hecesinde ünlü genişlemesi, ikinci hecesinde hem uzunluk yitimi hem de ünlü incilmesi gerçekleşmektedir: “**Hökümet** diyormuş ki, versin paramı koyvereyim kendisini.” (Kemal, 2023b: 38), “ ‘Aaah,’ dedi, ‘benim oğlum, **hökümet** geçer mi hakkından? **Hökümet** geçer mi?’ ” (Kemal, 2023b: 38)

Yazı dilinde “Huri” şeklinde bulunan Arapça kökenli sözcük metinde “Hürü” şeklinde yer almaktadır. Metinde geçen “Hürü” sözcüğünde u > ü değişmesi ile bir ünlü incilmesi, i > ü değişmesi ile de bir ünlü yuvarlaklaşması olduğu görülmektedir. Ayrıca “Huri” sözcüğünün yörede “Hürü” biçiminde söylenmesi kalınlık-incelik uyumunun sağlam olduğunun, yabancı kökenli sözcüklerin bile bu uyuma sokulduğunun göstergesidir: “**Hürü** çalışan kalabalıktan ayrıldı.” (Kemal, 2023b: 18), “**Hürü** yirmi yaşında gösteriyordu.” (Kemal, 2023b: 39), “**Hürü** iki çocuğun her birini bir koluna almış, Kör Karı da onun şalvarının bağ yerinden turmuş, arkadan geliyordu.” (Kemal, 2023b: 40). Benzer bir durumu “rezil” sözcüğünde de görmekteyiz. Arapça kökenli sözcük ön ses türemesi ile Türkçenin ses yapısına uygun olarak söylenmektedir: “Elin kapılarında **irezil** sefil belim büküldü.” (Kemal, 2023b: 25), “Ölüsü dedim ölüsü olmasın **irezil**.” (Kemal, 2023b: 27).

Ele alınan metinde “öldür-” fiiline gelen istek ekinin kendinden önceki sese benzeyerek yuvarlak dar ünlü olduğu ve bu ilerleyici benzeşmenin istek eki sonrası gelen diğer eklerde de görüldüğü belirlenmektedir: “**Öldürüyüm mü?**” (Kemal, 2023b: 11).

Metinde “de-” fiilin birinci tekil şahıs istek kipi çekiminde büzüşme ses olayı görülmektedir: “ ‘Ne **deyim** kardaş,’ dedi.” (Kemal, 2023b: 32), “ ‘İsmail kardaş,’ dedi, ‘ne **deyim** şimdi? Sana ben ne **deyim?** Yüreğim parça parça oluyor ya, ben ne **deyim?**’ ” (Kemal, 2023b: 39). “Uyu-” fiilinde de benzer bir ses olayı gerçekleşmektedir: “Neden **uyuyum?**” (Kemal, 2023b: 10)

Bunun yanı sıra metinde “ne” sözcüğü ile “et-” fiilinin birleşik kullanılması ile büzüşme ses olayı tespit edilmektedir: “Bir anası da sensin, **nedersen** et öksüzü...” (Kemal, 2023b: 29), “Ya o zaman anam **nederik?**” (Kemal, 2023b: 40)

2. Şekil Özellikleri

Metinde yazı dilinden farklı kullanılan bazı şekil özellikleri görülmektedir. Bunlardan biri tamlayan ad durum eki olan “+yün” ekidir: “Getir gözü**yün** önüne” (Kemal, 2023b: 30). Tamlayan ad durumu dışında vasıta ad durum ekinin ise “+lan, +len” olarak kullanıldığı örnekler tespit edilmektedir: “Ben gönlü**len** mi geliyorum?” (Kemal, 2023b: 19), “Seni fazlası**ylan** memnun edecek” (Kemal, 2023b: 32).

Ad durum ekleri dışında fiil çekim eklerinde de farklı kullanımlar görülmektedir. Metinde fiilin geniş zaman birinci çoğul şahıs çekimi ile ilgili örnekler tespit edilmektedir. Yazı dilinde -Xz olarak kullanılan birinci çoğul şahıs ekinin “-Ik” biçimindeki kullanımı Batı grubu ağızlarının bir

özelliği olarak (Karahana, 1996: 137) hikâyede geçmektedir: “Aç kalırık çoluk çocuk. (Kemal, 2023b: 19), “ ‘Ya,’ dedi, ‘ana, gün tepeye dikildiğinde gölgen kalmaz, gölgen çekilirse nişlerik?’ ” (Kemal, 2023b: 40). Bunun dışında istek kipi birinci çoğul şahıs çekimi de yazı dilinden farklı kullanılmaktadır: “Verek Topal Emineye” (Kemal, 2023b: 31). Şahıs eki dışında zaman ekinin de farklı kullanıldığı örnekler tespit edilmektedir. Metinde gelecek zaman eki olarak “-ıcı, -ücü” ile ilgili örnekler görülmektedir:

“Ölücüyse de çiftlikte ölsün dedim.” (Kemal, 2023b: 27), “ ‘Bin yılın başı fıkra kendi işinde çalışırdı, o da kısmet olmadı. Vay,’ dedi, ‘vaay Zala...’ ” (Kemal, 2023b: 27), “ ‘İsmail,’ dedi. ‘Bin yılın bir başı el kapısından kurtulduk, kendi işimize çalışırdık, gününü görmedim diyecekti zaar, Zala, öyle değil mi?’ ” (Kemal, 2023b: 28), “Ölücü Duranım.” (Kemal, 2023b: 34), “Çocuk ölücüymüş acından, yaa çocuk ölücüymüş.” (Kemal, 2023b: 37), “ ‘ Ana,’ dedi, ‘daha ne zaman günü yetici Mahmudun ola?’ ” (Kemal, 2023b: 38), “Şimdi gayrı pamuğunun otunu dövücü...” (Kemal, 2023b: 39).

Yapım ekleri ile ilgili yazı dilinden farklı kullanımlar da dikkat çekicidir. Bunlardan biri addan ad yapma eki olan “+(i)cık, +(ı)cık” ekidir: “ ‘Emeciği boşa İsmailin.’ ” (Kemal, 2023b: 34), “ ‘Yandı,’ dedi, ‘hepiciğimizin yüreği Zalaya...’ ” (Kemal, 2023b: 38), “ ‘Kızım,’ dedi, ‘kızım, kara gözlü sırma saçlı hanım kızım göz göre göre öldürülür mü bebecik?’ ” (Kemal, 2023b: 39), “Karıcık yerlerde beslenmeye başladı” (Kemal, 2023b: 41).

“+(i)cık, +(ı)cık” addan ad yapma eki dışında “+n” zarf yapma ekinin kullanımı da dikkat çekicidir. Ek, eklendiği sözcüklere zaman anlamı katmıştır: “İkindiyin çıkan garbi yeli durmuştur, azıcık fısıltı bile yoktu.” (Kemal, 2023b: 32), “İşte böyle, her gün böyle, karıcık gün ikindin oluncaya dek bebelerin yüzünü güne göstermiyor ikindin olunca...” (Kemal, 2023b: 41)

Standart Türkçede görülmeyen, eklendiği sözcüklere zaman anlamı katan, ağızlara özgü -XşXn zarf-fiil ekinin metinde kullanıldığı tespit edilmektedir: “Çocuk doğuşun atmışsın bir ahırlığa.” (Kemal, 2023b: 23)

3. Söz Varlığı

Söz varlığı; bir dilin sözcüklerini, türetmede görev alan biçim birimlerini, deyim, atasözü, birleşik sözcük, kalıplaşmış söz gibi öğelerini kapsayan (Aksan, 2007: 13) söz hazinesi (Karaağaç, 2013: 754), sözlük öğeleri olarak tanımlanmakta ve söz varlığını oluşturan bu öğeler iç ve dış öğeler olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu değiştirme yöntemine göre sözlük öğelerinin yer aldığı sözlük birimleri “Kök Sözler, Gövde Sözler, Söz Dizimi Kaynaklı Sözler (Birleşik Söz, Deyim, Atasözü)” olarak sınıflandırılmaktadır (Karaağaç, 2013:714-715, 761). Dilde kullanılan sözcüklerin yanı sıra deyim, kalıplaşmış söz, atasözü ve terimlerin söz varlığı içinde değerlendirildiği benzer sınıflandırmalar bulunmaktadır (Aksan, 2007: 13-42). Ancak söz varlığı ile ilgili bu sınıflandırmaların dışında söz varlığını söylem ve dilsel olarak kategorize eden farklı bir bakış açısı da tespit edilebilmektedir. Söz varlığının iki ayrı kategoride değerlendirildiği bu yaklaşımda sözceleme ve sözcükçe terimleri kullanılmaktadır. Sözceleme, konuşucunun etkin olarak kullandığı dilsel ulam olarak tanımlanmakta ve bireysel söylem içinde değerlendirilmektedir. Toplumsal dile ait söz varlığı ise sözcükçe terimi ile karşılanmaktadır (Günay, 2007: 29-30).

Bu tanım ve yaklaşımlardan hareketle incelemeye esas aldığımız metinde yer alan, bölgeye ait ağız unsurları taşıyan söz varlığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Metnin söz varlığı tespit edilirken tekrara düşmemek için Derleme Sözlüğünde yer almayan, ses ya da anlam açısından farklı olan sözcük ya da sözcük gruplarına incelemede yer verilmiştir.

3.1. Sözcükler

a) Derleme Sözlüğünde Yer Almayan Sözcükler

Bacıcık: Genç kız, evlenmemiş genç kız. “Döndü bacıcık memek vermiş. ‘Yalancıkta, ağlamasın diye vermiş memeyi. Kızların sütü olur mu?’ ” (Kemal, 2023b: 24)

Çıpıldak: Sırılsıklam. “ ‘İsmail, yavru, kurban, gir içeri. Çıpıldak tere batmışsın. Çıpıldak.’ ” (Kemal, 2023b: 22)

- Çulpaz:** Ekşimiş, yıpranmış çul. “Bebeği bir **çulpazın** üstüne koydu.” (Kemal, 2023b: 22)
- Dürtük:** Saplanma. “Bıçak **dürtük** gibi oluyor, dedi. Öldürücü dedi.” (Kemal, 2023b: 25)
- Emecik:** Emek, çaba “ ‘**Emeciği** boşa İsmailin.’ ” (Kemal, 2023b: 34)
- Gızırğan-:** Söylenmek, çıkışmak. “Zala, bin yılı bir başı mal sahibi olduk, onu da benim yüzümden yerlerde çürütme, der, ben kendime bakarım... **Gızırğanır.**” (Kemal, 2023b: 25-26)
- Karacan:** Çalı gibi dalları olan kısacık ağaççık. “Hendek kıyılarında tozdan ağaç oldukları bile belirsiz olmuş bodur **karacanlar** vardı ya, onlar bile sayılmazlar. Kısacık, çalı gibi.” (Kemal, 2023b: 21)
- Kişlen-:** Saplanmak. “Gün tepemizdeydi. Mıh gibi **kişleniyordu** tepemize.” (Kemal, 2023b: 25)
- Oloş:** Üzüntü bildiren ünlem. “Neeen neen, **ololoş** neeen...” (Kemal, 2023b: 38)
- Ortarak:** Orta, ortaya doğru, daha orta “İsmailin dayısıgilin evi köyün **ortarağında**, kamıştan örülmüş, üstü ot, sağ cöbeli içeri doğru yamılmış bir huğdu.” (Kemal, 2023b: 22)
- Öylecene:** Öylece, o biçimde, o şekilde. “**Öylecene** donakaldılar.” (Kemal, 2023b: 28)
- Pençiklik:** (Kadın hizmetçi için) Hizmetçilik. “Babam, diyordu, el kapısında tutmalıkta, anam pençiklikte öldü.” (Kemal, 2023b: 25)
- Sankime:** Sanki. “Avradı kendi öldürdü **sankime...**” (Kemal, 2023b: 19)
- Soluktaki:** Ölmek üzere olan kimse. “Ben, dedi, **soluktakine** iğne yapmam, ne faydası var?” (Kemal, 2023b: 27)
- Tutmalık:** (Erkek hizmetçi için) Hizmetçilik. “Sen, dedi, **tutmalıktan**, el kapısından bu yıl kurtuldun daha.” (Kemal, 2023b: 25)
- Venilde-:** (Bebek) Acı acı ağlayarak ses çıkarmak. “Bak **venildeyip** duruyor... Buna can, buna yürek dayanır mı?” (Kemal, 2023b: 30)
- Yeyni-:** Hafiflemek, rahatlamak. “İsmail üstünden öldürücü bir ağırlık kalkmış kadar **yeynidi**, evden çıktı.” (Kemal, 2023b: 39)
- Yeynile-:** Hafiflemek, azalmak “İş de **yeyniledi.**” (Kemal, 2023b: 26)
- b) Derleme Sözlüğünden Farklı Şekilde Yer Alan Sözcükler**
- Derleme sözlüğünde yer alıp farklı söyleyiş ya da anlama sahip sözcüklerle Adana ya da Çukurova’da kullanıldığı belirtilmeyen sözcükler tespit edilmiştir.
- Azdır-:** Buruşturmak. “Ağa yüzünü azdırır, kaşını çatar, kötü söz eder.” (Kemal, 2023b: 25)
- Bakın-:** Bakmak. “Fıkara, **bakınsana** ne kadar dertli!” (Kemal, 2023b: 19)
- Bulaşık:** Artık, iz. “Çenesinde, ağzının yanında yönünde süt **bulaşığı** kalmıştı.” (Kemal: 2023b: 18), “Üstü başı toz, un, hamur **bulaşığı** içinde idi. (Kemal, 2023b: 31)
- Cöbel:** Köşe. “Toprak sıvalı, tezek yapıştıırılı huğların **cöbellerinde** ağızları açık, dilleri dışarıda, kanatları düşük, toprak içinde debelenen bir sürü tavuk duruyor...” (Kemal, 2023b: 21)
- Deste:** Bir araya getirilip bağlanmış ekin. “Yanda yönde **deste** çekenler, ekin biçen orak makinaları, biçerdöverler var.” (Kemal, 2023b: 17)
- Fisilti:** Fısıltı. “Yel esmiyor, ufacak bir **fisilti** bile yok.” (Kemal, 2023: 14)
- Hemi:** Hem. “**Hemi** koşuyorum, **hemi** yanıma önüme bakıyorum, çocuk düşmüş mü deyi.” (Kemal, 2023b: 27), “**Hemi** de hakkını alırsın.” (Kemal, 2023b: 32)
- İğrala-:** İki yana hafif hafif sallamak. “İsmail, çocuğu iki yanına **ığraladı**: ‘Neeen yavru,’ dedi.” (Kemal, 2023b: 21), “Bebeği kollarında **ığraladı.**” (Kemal, 2023b: 23)
- İğralan-:** Sallanmak. “Hürüyü çağırıyor, emzirtiyor, iki yanına usul usul **ığralana ığralana** ninnisini söylüyordu.” (Kemal, 2023b: 40)
- İşemik:** Sidik. “Buzağının bağlı bulunduğu köşeden taze sığır pisliği, **işemik** kokusu geliyordu.” (Kemal, 2023b: 35)

İşmar: Kaş, göz veya baş ile yapılan işaret. “Karısı bir **işmar** etti, yaşlı adam sözü değiştirdi.” (Kemal, 2023b: 29)

Kal-: Mahrum olmak. “Çocuktan **kalmaz** benim gibi. Her yıl doğurur, her yıl ayına varmadan ölür.” (Kemal, 2023b: 31)

Nişle-: Ne yapmak? “‘Ya,’ dedi, ‘ana, gün tepeye dikildiğinde gölgen kalmaz, gölgen çekilirse **nişlerik?**’ ” (Kemal, 2023b: 40)

Ola: Acaba. “Baktracak birini bulabilir mi **ola?**” (Kemal, 2023b: 19), “Nasıl bakıyor çocuğa **ola?**” (Kemal, 2023b: 20)

Şına: Araba tekerlerindeki demir çember. “Kapıdaki boyasız, ağaçları çatlamış, tekerlerinin **şınası** paslanmış bir arabanın altında tavuklar, köpekler yatıyorlardı.” (Kemal, 2023b: 22)

Teh: Sanki; anlatılan düşüncenin gerçekte var olmadığını bildirir. “**Teh**, dayısıgilde bakacak avrat vardı!” (Kemal, 2023b: 20)

Telesi-: Bayılacak gibi olmak. “Düşkünlüğü açlıktan çocuğun. Sıcakta da **telesimiş**. Hürüyü çağırayım da süt versin.” (Kemal, 2023b: 18)

Venile-: (Köpek yavrusu) Havlamak, (bebek) ağlayarak ses çıkarmak. “Çocuk akşamlara dek it eniği gibi **veniliyor**. (Kemal, 2023b: 33)

Vızıl-: Ağlamak. “Bebe **vızıldıyor**.” ; “İncecik bir sesle, inler gibi, **vızıldıyordu**.” (Kemal, 2023b: 21)

Vızıltı: Ağlama. “Çocuk **vızıltısını** kesmedi. İsmail çocuğu iki yanına ığraladı: ‘Neen yavru,’ dedi. ‘Nenniii...’ **Vızıltı** kesilmedi.” (Kemal, 2023b: 21)

Yangılı: Düşkün, bağlı, tutkun. “Çocuk **yangılısı** karı. Çocuk için deli olur.” (Kemal, 2023b: 20), “Çocuk **yangılısydı** fıkara.” (Kemal, 2023b: 42)

Yenice: Oluşundan, gerçekleşmesinden çok fazla zaman geçmemiş, şimdi, az önce. “Tarlaya vardıkları zaman şafağın yeri daha **yenice** ağarıyordu.” (Kemal, 2023b: 40)

3.2. Deyimler/Kelime Grupları

Yaygın kullanımı olmayan bölgeye ait dikkat çekici kelime grupları ve deyimlere yer verilmiştir.

Başa gelmedik iş olmaz: İnsan, yaşamında her türlü zorlukla karşılaşabilir, başına her şey gelebilir anlamında söz. “Bu kadar meraklanma. **Başa gelmedik iş olmaz**.” (Kemal, 2023b: 22), “Allah kimsenin başına vermesin. **Başa gelmedik iş olmaz**.” (Kemal, 2023b: 29)

Başı kayısı ol-: Kendi derdine düşmek, kaygısıyla uğraşmak. “Hürü dersin **başı kayısı oldu** fıkara, kendi çocuğuna bakamıyor.” (Kemal, 2023b: 31)

Bin yılın bir başı: Uzun süre sonunda. “**Bin yılın bir başı**, dedi, kendi malımızda kendimiz için çalışıyoruz.” (Kemal, 2023b: 25), “Zala, **bin yılın bir başı** mal sahibi olduk, onu da benim yüzümden yerlerde çürütme...” (Kemal, 2023b: 25-26), “ ‘İsmail,’ dedi. ‘**Bin yılın bir başı** el kapısından kurtulduk, kendi işimize çalışıcıydık, gününü görmedim diyecekti zaar, Zala, öyle değil mi?’ ” (Kemal, 2023b: 28)

Boycağızı devrilesi: Söylenen söz veya yapılan davranıştan duyulan rahatsızlığı dile getiren azarlama/beddua sözü. “Ölüyün körü oldu. **Boycağızı devrilesi**.” (Kemal, 2023b: 36)

Çor yok çocuk yok: Çocuklarla birlikte ailenin olmayışı. “Evde kimse yok... **Çor yok, çocuk yok**...” (Kemal, 2023b: 30)

Deste çek-: Bir araya getirilip bağlanmış ekinin taşınması. “Yanda yönde **deste çekenler**, ekin biçen orak makinaları, biçerdöverler var.” (Kemal, 2023b: 17)

Döküm saçım kal-: Karmakarışık, aciz, şaşkın durumda bulunmak. “ ‘İşte görüyorsun,’ dedi. ‘ Bir anası da sensin. Ne edersen et. İş güç zamanı. **Döküm saçım kaldım**.’ ” (Kemal, 2023b: 28)

El aralığında kal-: Güç bir durumda kalmak, ortada kalmak. “ ‘Vay Zala,’ dedi. ‘Çocuğu böyle el aralığında mı kalacaktı?’ ” (Kemal, 2023b: 18)

Ettim etmedim: Elinden geleni yapmak, büyük çaba sarf etmek. “Ettim etmedim, kalmadı evde. (Kemal, 2023b: 25)

Günü yet-: Süresi dolmak, serbest kalmak “ ‘Ana, dedi, daha ne zaman **günü yetici** Mahmudun ola?’ ” (Kemal, 2023b: 38)

Herife git-: Evlenmek, kocaya gitmek. “**Herife gitmemiş** kızların sütü olur mu?” (Kemal, 2023b: 24)

İçinde kal-/içinde göver-: Kişinin yapamadığı ya da söyleyemedikleri için duyduğu pişmanlık. “Götürmemiş yirmi gün doktora... Eşi **içinde kalmış**... Ben ne bileyim, eşi **içinde gövermiş!**” (Kemal, 2023b: 19)

İmi timi bellisiz ol-: Hiçbir iz, nişan bırakmadan kaybolmak, bulunamamak “Babası başını almış gitmiş bir daha da basmamış köye. **İmi timi bellisiz olmuş.** (Kemal, 2023b: 37)

Kabil karar: Olanağı, benzeri mümkün olan. “Bir sıcak bir sıcak vardı, **kabil karar** değil. Öyle sıcak işte.” (Kemal, 2023b: 27)

Kör ocaklara otur-: Çocuksuz kalmak. “Ben nasıl dayandım? On altısını verdim kara topraklara... **Kör ocaklara oturdum.**” (Kemal, 2023b: 30)

Mıh gibi: Şiddetli, aşırı biçimde. “Gün tepemizdeydi. **Mıh gibi** kişleniyordu tepemize.” (Kemal, 2023b: 25)

Muhanet(in) kapısı: Namert(in)/el(in) kapısı. “ ‘Zor,’ dedi. ‘**Muhanet kapısı** ölümden de zor.’ ” (Kemal, 2023b: 20), “Ele muhtaç... **Muhanetin kapısı**...” (Kemal, 2023b: 19)

Nen çal-: Ninni söylemek. “Çocuk yangılısı... Bir **nen çalar**...” (Kemal, 2023b: 20), İki kolunun üstüne İsmail **nen çalıp** yatıyor.” (Kemal, 2023b: 22)

Ölüyün körü: Beğenilmeyen söz ve davranış karşısında kullanılan azarlama sözü. “Bir de kurumlu kurumlu bakıyor da, çocuğa nolmuş böyle diyor. **Ölüyün körü oldu.**” (Kemal, 2023b: 36)

Son soluk: Ölümden önce alınan son nefes, ölüme yakın, yaşamın son anları. “Geldi baktı Zalaya... **Son soluk**...” (Kemal, 2023b: 26)

Tak demek imanına: Dayanamaz duruma gelmek. “Burama geldi. **Tak dedi imanıma.** Baktım avrat gidiyor, elden gidiyor.” (Kemal, 2023b: 26)

Vın vın et-: Rahatsız edici konuşmak, ses çıkarmak. “ ‘Avrat’ dedi, ‘ne **vın vın edip** duruyorsun?’ ” (Kemal, 2023b: 31)

Yarık yuruk: Çatlak, yarılmış. “Altı **yarık yuruk**, tırnağı uzun, dilim dilimdi.” (Kemal, 2023b: 17)

3.3. Atasözleri

“Elin ağzı uçkur bağın değil ki çeke bağlayasın yavru.” (Kemal, 2023b: 24)

“**Irak yerin davulu koygun öter** İsmailim. Biri inanmazsa bini inanır İsmailim.” (Kemal, 2023b: 24)

“**İyilik yazıda kalmaz.** Bir iyilik yap da at denize, balık bilmezse, Halik bilir.” (Kemal, 2023b: 30)

“**Kul sıkılmayınca Tanrı yetişmez.**” (Kemal, 2023b: 29)

Sonuç

Toplumların tarihi süreç içinde karşılaştıkları ve etkileşim halinde oldukları coğrafya ve kültürün aynası olan dil, toplumların kök saldığı topraklarda oluşturdukları gelenek, inanç, anane ve yaşama bakışlarının yansımasıdır. Dil her toplumun yaşadığı coğrafya ve etkileşim halinde olduğu kültüre ait unsurları üzerinde taşır ve toplumun zaman içinde yaşadığı deneyim ve değişimin izlenmesini sağlar. Hiçbir dil kendi zaman ve mekânından bağımsız düşünülemez. Çünkü her dil kendi zamanı içinde oluştuğu mekânına sıkı sıkıya bağlıdır.

İncelemeye esas alınan edebî eserde yazar kendi edebî dilini oluştururken Çukurova’da yaşayan halkın bu coğrafyada oluşturduğu dili eserine yansıtmıştır. Bu sayede edebî eserde bu bölgede yaşayan halkın korku, sevinç gibi duyguları daha iyi görülebilmektedir. Ayrıca toplumsal söyleyişe ait atasözü ve deyimler gibi söz varlıkları ile bölge halkının hayata bakışı, gelenekleri daha iyi takip edilip anlaşılabilir.

Çalışmaya esas alınan metinde hikâyenin geçtiği zaman ve yöreye özgü, yazı dilinden farklı sözcük kullanımları belirlenmektedir. Yazı dilinde “Huri, hükümet” şeklinde kullanılan, Türkçenin sessel yapısına uymayan Arapça kökenli sözcüklerin metinde “Hürü, hökümet” şeklinde bulunması hikâyenin geçtiği zamanda Çukurova yöresinde Türkçenin ünlü uyumunun sağlam olduğunun, ayrıca bu uyuma yabancı kökenli sözcüklerin de sokulduğunun göstergesidir. Sözcüklerde görülen belirgin bölgesel söyleyiş ve farklılıklar biçim düzeyinde de görülebilmektedir. Addan ad yapma eki “+(i)cık, +(i)cık” ve “+n” zarf yapma ekinin yanı sıra metinde gelecek zaman eki olarak kullanılan “-ı, -ü” eki ve tamlayan ad durum eki olan “+yün” oldukça dikkat çekicidir.

Toplumsal yaşam ve bakış açısını vermesi bakımından oldukça zengin bir söz varlığına sahip olan incelediğimiz metin, kullanımı pek yaygın olmayan deyimleri ile de öne çıkmaktadır. Güç bir durumda kalmak, ortada kalmak anlamında kullanılan “el aralığında kal-“ (Kemal, 2023b: 18) ile evlenmek, kocaya gitmek anlamında kullanılan “herife git-” (Kemal, 2023b: 24) deyimleri göze çarpan ilk örnekler olarak metinde yer almaktadır.

Yaygın olmayan bu tür kullanımların yanı sıra Atasözleri ve Deyimler Sözlüğündeki anlamından farklı anlamda kullanılan deyim örneği de metinde bulunmaktadır. Türk Dil Kurumu’nun Atasözleri ve Deyimler Sözlüğünde “Ölüm zamanı gelmek, gebe için doğum vakti gelmek” anlamlarında kullanılan “günü yet-” deyimini metinde “süresi dolmak, serbest kalmak” anlamlarında kullanılmıştır (Kemal, 2023b: 38).

Deyimlerde görülen bu anlamsal farklılık sözcük düzeyinde de görülmektedir. Derleme sözlüğünde yer alıp metinde farklı anlamlarda kullanılan sözcükler tespit edilebilmektedir: azdır-, bakın-, bulaşık, vızıltı gibi. Bu farklılıklar söyleyiş düzeyinde de görülebilmektedir: cııldak > çııldak, ırgala- > ığrala-, ırgalan- > ığralan- gibi. Bunların dışında Derleme Sözlüğünde Adana ya da Çukurova’da kullanıldığı belirtilmeyen sözcükler de metinde yer almaktadır: cöbel, deste, hemi, ığrala-, işemik, işmar, kal-, nişle-, ola, şına, teh, telesi-, venile-, vızılda-, yangılı, yenice gibi.

Kaynakça

- Aksan, D. (2007). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim* (C. 3), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Günay, V. G. (2007). *Sözcükbilime Giriş*, İstanbul: Multilingual.
- Karaağaç, G. (2013). *Dil Bilimin Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karahan, L. (1996). *Anadolu Ağzlarının Sınıflandırılması*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kemal, Y. (2023a). *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2023b). *Bebek. Sarı Sıcak* içinde (ss. 17-43). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kubbealtı Lugatı*, <https://lugatim.com/>. Erişim tarihi: 17.10.2024
- Tietze, A. (2023). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı* (C. 4), Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 15.10.2024
- Türkçe Sözlük* (11. bs.). (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü I-VI* (3. bs.). (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Araştırma Makalesi

Sema Kaygusuz'un "Elif'in E'si" Hikâyesinde Kadın ve İktidar

Woman and Power in the Story "Elif'in E'si" by Sema Kaygusuz

Ferda ATLI¹

¹ Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ferda.atli@inonu.edu.tr

Öz: Sema Kaygusuz, 1990'lı yıllardan bugüne özellikle hikâyeciliği ile öne çıkan yazarlardan biridir. Onun yerelden evrensele uzanan sembollerle örülü hikâye metinleri, feminist edebiyat kuramı ile okunmaya oldukça uygundur. Sema Kaygusuz'un roman ve hikâyelerinde kadının ataerkil kültür içindeki sıkışmışlığını sıklıkla işlediği görülmektedir. Hem yaşam hem yazarlık serüveninde babaannesinden çokça etkilendiğini her fırsatta dile getiren Kaygusuz, eserlerinde bilge, yaşlı kadınları konu edinmiştir. Kaygusuz'un özellikle *Sandık Lekesi* kitabında bulunan "Elif'in E'si" hikâyesi, üç kuşak kadının varoluş macerasını anlatması bakımından dikkat çekicidir. Torununa ad koymak isteyen Neriman Hanım'ın ataerkil kültürde karşılaştığı zorluklar ve bu zorluklarla birlikte geliştirdiği stratejiler hikâyenin ana dokusunu oluşturmaktadır. Erkeklerle açık açık konuşamayan kadın, ailenin yönetimini daha sessiz ve 'nabza göre şerbet vererek' elinde tutmaktadır. Fakat için ve dışın bir olamayışı, kadının erkeğin karşısında her an yeni bir strateji geliştirme gereği duyması onu kendi benliğinden uzaklaştırmaktadır. Hikâye, yüzey yapıda bu sessiz güç savaşının kadın kahramanı Neriman'ı ironik bir dille anlatırken derin yapıda kadının ataerkil kültürde varlık edinme, ad alma bir diğer deyişle kimlik bulma ve kaderini kendi eline alma mücadelesini okura sunmaktadır. Çalışmanın amacı feminist edebiyat kuramı çerçevesinde "Elif'in E'si" hikâyesini irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, hikâye, Sema Kaygusuz, kadın, feminist edebiyat kuramı, iktidar

Abstract: Sema Kaygusuz is one of the writers who have become prominent since the 1990s, especially with her story-writing career. The texts of her stories, which are endowed with symbols expanding from the local to the universal are highly suitable for reading from a feminist literary theory perspective. It is seen that Sema Kaygusuz has frequently addressed the position of women trapped within the patriarchal culture in her novels and stories. Kaygusuz, who states on every occasion that she has been greatly influenced by her paternal grandmother not only in life but also in her journey as a writer, never misses an opportunity to portray wise, older women in her works. The story named "Elif'in E'si" in Kaygusuz's book *Sandık Lekesi* is important in terms of depicting the existential journey of three generations of women. The difficulties experienced by Neriman Hanım, who wants to name her granddaughter, in the patriarchal culture and the strategies she develops along with these difficulties constitute the main plot of the study. The woman, who is unable to speak to the man openly, will hold the reins of power in the family more quietly and by "ingratiatory means". However, the disconnect between her inner and outer worlds, as well as the woman's constant need to produce new strategies against the man, will lead her astray from her ego. While the story depicts the heroine of this silent fight for power, Neriman, using an ironic language in the surface structure, it presents the struggle of women to exist in the patriarchal culture, have a name -find an identity, and take their fate into their own hands for the reader in the underlying structure. The purpose of this study is to examine the story "Elif'in E'si" by Sema Kaygusuz in the context of feminist literary theory.

Keywords: Turkish literature, story, Sema Kaygusuz, woman, feminist literary theory, power

Atıf: Atli, F. (2025). "Sema Kaygusuz'un "Elif'in E'si" Hikâyesinde Kadın ve İktidar". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 22-35.

DOI: 10.31465/eeder.1576318

Geliş/Received: 30.10.2024

Kabul/Accepted: 12.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Toplumsal bir yapıya sahip olan insan, ötekine duyduğu ihtiyaç sebebiyle çeşitli ilişki şekilleri geliştirmiştir. Bu ilişkilerin yarattığı/dayattığı kurallar bütünü iktidar kavramını da beraberinde getirmiş, kuralı koyan ve kuralın uygulanmasını denetleyen ile kurala tâbi olan arasında hiyerarşik bir konumlanma oluşmuştur.

Ataerkil sistemlerin koyduğu kurallar bütünü iktidar merkezlidir. İktidar, özellikle yönetileni denetlemek, şekillendirmek ve bu kuralların sorgulanmasını ortadan kaldırmak üzerine kurulmuştur. Toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkisi yöneten-yönetilen ilişkisinin ilkidir:

“Toplumun uyduğu ilk yasanın, toplumun toplum olarak kurulmasını sağlayan ilk iki kuraldan birinin haram birleşme yasağı olduğunu savunan Balandier, cinsel ilişkilerin böylece düzene sokulmasıyla, toplum içi ilişkilerin de belirlendiğini söyler. Cinsel düzenlemeyle, erkekler için yasaklanmış ve yasaklanmamış, dolayısıyla da alınabilir ve verilebilir kadın kategorileri oluşur. Kadınların erkeklerarası bir değiş-tokuş aracına dönüşmesi, kadınlar üzerinde genel bir erkek hakimiyetinin varlığını ortaya koyar. Toplumun bağrında ortaya çıkan bu farklılaşma, toplum içi eşitsiz ilişkilerin, yönetenler/yönetilenler ayrımının ilk biçimidir. Ve her toplum, iktidar sözcüğünün cinsel anlamı da göz önünde tutularak, erkekler yönetiminde, erkek toplumdur.” (Akal, 2016: 213-214).

Mitsel inançların var olduğu zamanlardan itibaren erkeğe ve kadına atfedilen fiiller, bedensel sıfatlar “onları aynı zamanda tümü doğalmış gibi görünen bir farklılıklar sistemine de kazır; öyle ki ortaya çıkartılan beklentiler dünyanın akışıyla, biyolojik ve özellikle de kozmik döngülerle aralıksız olarak onanır.” (Bourdieu, 2019: 20). Toplumsal yapının hukuki düzeni bu çerçevede şekillenmeye başlayarak var olan kabuller meşruiyet kazanır.

“Eril ve dişil arasındaki karşıtlıklar doğrultusunda eşyaların ve faaliyetlerin ayrıştırılması, ayrı ayrı ele alındıklarında keyfi görünür, ancak nesnel ve öznel gerekliliğini türdeş bir karşıtlıklar sistemi içine nüfuz etmesinde bulur, yüksek/alçak, altta/üstte, önde /arkada, sağ/sol, doğru/eğri (ve düzenbaz), kuru/nemli, sert/yumuşak, baharatlı/tatsız, dışarıda(kamusal)/içeride (özel) vs. ki bunlar bazıları için bedensel hareketlere tekabül eder (yüksek/alçak// çıkmak/inmek// dışarıda/içeride// çıkmak/girmek)m.” (Bourdieu, 2019: 20).

En küçük toplumsal yapı olarak kabul edilen ataerkil ailede baba iktidar sahibidir. Tanrı, hükümdar ve baba toplum içerisinde hiyerarşik olarak söz sahibi olan varlıklardır. Özellikle semavi dinlere göre baba, Tanrı’dan aldığı yaratıcı güçle tohumu/spermi, anneye/toprağa eker böylelikle Tanrı’ya yaklaşır (Delaney, 2001: 23-24). Lacan, babanın dölleyici gücünün yanı sıra simgesel iktidar unsuru oluşuna da işaret eder: “Baba gerçekten dölleyicidir (géniteur). Ama bunu kesin kaynaktan öğrenmemizden önce, babanın adı babanın işlevini yaratır.” (2012: 51). Lacan’a göre ilk baba enest yasasından önce var olan “kültürün ortaya çıkışının öncesinin babasıdır” (2012: 78-79). Oidipal dönemdeki çocuğun gelişiminde ise “annenin söyleminde geçen” simgesel bir yasa koyucudur (Tura, 2010: 75). Baba, gerek varlığı gerek ona atfedilen simgesel değerlerle ataerkil toplumun sürdürücüsü konumundadır.

Edebî eserlerde yaratılan itibari âlemler insan üzerine şekillenmekte ve toplumsal ilişkiler hemen bütün ayrıntılarıyla metinlerde görünmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin Türk toplumundaki görünüşleri Türk edebiyatının önemli mevzularından biridir. 1990 kuşağı hikâye yazarlarından olan Sema Kaygusuz da gerek hikâyelerinde gerek romanlarında kadının toplum içindeki yeri ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde durmuştur. Çalışmada üzerinde durulan “Elif’in E’si”, *Sandık Lekesi* eserinde yer almaktadır. Yazarın ikinci hikâye kitabı olan *Sandık Lekesi*, 2000 yılında çıkmış ve Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’nü almıştır (Paksoy, 2014: V).

Sema Kaygusuz, gerek hikâyelerinde gerek romanlarında kadın kahramanlara yer vermiş, onların döngüsel yaşamlarını anlatırken genellikle eleştirel bir tavır takınmıştır. Her bir hikâyesinde birbirinden farklı statü ve yaş grubundan kadınları anlatan Kaygusuz'un kadının zorluklar karşısında çare üretebilen tarafını öne çıkardığı görülmektedir. *Sandık Lekesi* adlı kitabın ilk hikâyesi olan "Ortadan Yarısından"ın eşinin hastalığıyla mücadele eden Gülümser Hanımteyze'si, Tacettin adlı kabadayının anlatıldığı "Tacettin" hikâyesinde Tacettin'in yanında çocuklaştığı hemşire Necla, "Sarı" hikâyesinin genç yaşta ölen Nazan'ı bu eserdeki önemli kadın karakterlerden bazılarıdır. Fakat "Elif'in E'si" hikâyesi, *Sandık Lekesi* adlı eserin kadın ve kadının aile içindeki konumu üzerine yazılmış ironik olduğu kadar derin gönderimlerle yüklü olan en dikkat çekici metindir. Hikâyede "... ataerkil toplum yapısının bir tezahürü olan, kadının erkeğin onayını alma zorunluluğu vurgulanır." (Ersoy ve Karadeniz, 2022: 796). Neriman'ın aile yönetimi hususundaki tavırları okuyucuyu hem gülümsetmekte hem de düşündürmektedir. Eşine istediğini yaptırmak için bin bir yöntem deneyen bu kurnaz kadın karakterin hikâyesi, feminist edebiyat kuramı ile okunmaya müsaittir. Kaygusuz, aile ilişkilerini, ataerkil kültürün kadın üzerindeki baskısını ve kadının ataerkil kültüre karşı geliştirdiği çeşitli akıl oyunlarını anlatırken zaman, mekân ve karakterler üzerinden de kadının hâkim olduğu bir kurgu yaratmıştır. Kaygusuz, kadın karakterleri hakkında şu satırları kaleme almıştır:

"Kadın kahramanlarım dünyayı önce insanın boğazından sonra zihninden geçiriyorlardı. Düşünceyi kaşıklayarak erkin ağzına sokan kadınlardı.... Şimdiye kadar hiçbiri çözümü başkalarından beklemedi, mucizeler peşinde koşmadı, duygularının esiri olmadı, baht kader kısmet meselesine kapılıp vakit kaybetmedi, hepsi kendi başının çaresine baktı. Onları kurtarmama gerek kalmadı hiç, dahası onlar beni kuşattı." (Kaygusuz, 2019: 10-11).

Bu kadınların anlatıldığı hikâyelerden biri olan "Elif'in E'si" başının çaresine bakıp hayatına yön veren Neriman etrafında şekillenmektedir. Masallar ve klasik aşk hikâyelerinin anlatıldığı metinler, evlilik hayatını "mutlu son" olarak tanımlarken modern dönem hikâyeleri insan ilişkilerini realist bir boyutta ele alarak evlilik ve sonrası yaşamı anlatmaya, bu dönemde yaşanan sorunları konu edinmeye başlamıştır: "Eski tarzda bir aşk hikâyesi mutlu bir nişan ve evliliği kapsarken, modern roman genelde evlilik ve sonrasını içerir." (Jung, 2015(a): 88). Ataerkil kültürlerde genellikle özel alanda bulunan kadın, evlilik ile birlikte ev içi sorumlulukları daha fazla yüklenmiştir. 'Ev içi' ve 'ücretsiz' işler kadına, 'kamusal' ve 'ücretli' işler genellikle erkeğe aittir (Connel, 2019: 184). Bu sebeple kadını anlatan edebî türlerin mekânı genellikle evdir. Erkek aklının yazılı kültürle birlikte her şeyi iki karşıt kutba oturtup kadını özel alana sıkıştırmasını Luce Irigaray şöyle açıklar: "Akıl yürütmeye yatkınlık ötekini dinlemenin şevki ve güveniyle artar. Erkekler, kamusal alanın efendisi hâline gelir. Kadınlar evde, tanrılar da tapınmaktadır." (Irigary, 2022: 50).

Hikâyede olayların şekillendiği zaman ise gecedir. Gündüz vakti ev içi sorumlulukları yerine getiren kadın, geceyi yaratıcılık için kullanabilecektir. Bachofen'e göre anaerkil düşüncede "gece gündüzü doğurmakta" ve daha önemli bir zaman dilimi olarak algılanmaktadır. Bu yaratıcı güç kadını özdeşleştirilerek kadın ve gece arasında bir bağ kurulmuştur (2013: 105). Kadının kamusal alandan uzaklaştırılarak en özgür bırakıldığı alan olan özel alanda/evde geçen hikâye, kadına ait olan yaratıcı zaman olarak kabul edilen zamana yani geceye yerleştirilmiştir. "Elif'in E'si"nin ana karakterleri Neriman ve eşi Ahmet'tir. Babanın iktidarı karşısında nasıl bir tavır takınması gerektiğini bilen ataerkil kültürde yaşayan kadının farkındalık sahibi tutumları Neriman'da kişileşmiştir. Roman ve hikâyelerine yakından bakıldığında ataerkil toplumdaki kadını sıklıkla konu edindiği görülen Kaygusuz'un, gerek isim sembolizasyonu gerek mekân ve zaman seçimiyle bilinçdışı düzeyde kadına ve kadının iktidarla ilişkisine değindiği görülmektedir.

Çalışmada “Elif’in E’si” hikâyesi, feminist edebiyat kuramı çerçevesinde incelenerek Sema Kaygusuz’un kadına bakışı hakkında bir değerlendirme yapılacaktır.

1. Ataerkil Kültürde Gizli Bir Ana Tanrıça: Neriman

Kadının eril kurallara tâbi kılındığı ve sessizleştirildiği ataerkil kültürden önceki çağlar hakkında görüş belirten araştırmacılar, kadının iktidar sahibi olduğu dönemlerin varlığı konusunda hemfikirdirler. Ünlü antropolog Bachofen, ataerkilleşme aşamasını üç kademeye ayırmıştır. Bunlardan ilki “evlenmeden ana olunabilen, tarımın yapılmadığı ve görünüşe bakılırsa devlete benzer hiçbir şeyin olmadığı dünya aşaması”, ikincisi “yasal ya da tanınmış doğumların yer aldığı, yerleşik topluluklarda tarımın yapıldığı ay dönemi” ve sonuncusu ise “evliliğe bağlı babalık hakkının, iş bölümünün ve bireysel sahipliğin bulunduğu güneş dönemi” dir. Dünya, güneş ve ay, hâlâ sanatta ve sembolik söylemlerde kullanılmaktadır (Bachofen, 2013: 22).

Yıldız Cıbroğlu, “tanrı analar”ın yazı öncesi dönemde yönetim hakkına sahip olduğunu belirtmektedir. Ataerkil dönemin başlamasıyla birlikte erkekler yazının da yardımıyla kurallarını belirleyerek kayda geçirmişlerdir. Böylelikle bu kurallar kalıcı hâle gelmiştir. Sözlü kültürün olduğu dönemde yaşayan ve üst düzey yaratıcılığa sahip olan kadınlar, Cıbroğlu’na göre, ataerkil kültüre geçişteki “tanrıça” değil ‘tanrı ana’dırlar:

“Kadının baskılardan, sınırlamalardan uzak kaldığı; tam tersi erkeklere sınırlar koyduğu tek dönem, tanrı anaların egemen olduğu yazısız tarihle neolitik tarım uygarlığı dönemidir. Bu dönem yazıya geçiş ara dönemini ve kısmen yazıyı da içine alır. Kadının kişiliği onun yükselişinde en doyurucu anlamına ulaşır, günahları ve sevaplarıyla. Bu dönem onun inanılmaz zenginlikteki yaratıcılığının ortaya çıktığı bir dönemdir. Düş gücündeki sınırsızlık diline de yansır. Sözle vahşi hayvanları kuzu gibi yapar. Ama bu simgesel söylemin hep gerçekle de ilişkisi vardır; vahşi hayvanları kuzu gibi yapması, yabanıl hayvanları evcilleştirmesini anlatmaktadır. Örneğin, kuzu gibi yaptığı arslan ve kaplan onun kedisidir, evcilleştirdiği yaban kedisi.” (1996: 54).

Joseph Campbell, tanrıçaları ele aldığı eserinde yeryüzünde bitki yetiştirme ve hayvan evcilleştirmenin önem kazanmasıyla birlikte kadının değerinin arttığını belirtmekte ve böylelikle mitolojilerde kadının daha görünür hâle geldiğini aktarmaktadır. Anaerkil bir toplumun varlığı hakkında şüphelerinin olduğunu söyleyen Campbell, böyle bir düzenin ancak tarım toplumlarında olabileceğini belirtir. Kadının “yaşam vermesi” ve “yaşamı beslemesi” “yeryüzünün ve kadının büyüünün aynı olduğu” fikrini beraberinde getirmiş, Campbell’a göre kadının böylelikle saygınlığı artmıştır (2022: 20). Zamanla erkeğin kurallarını kabullenmek zorunda kalan bu kadınlar, kendilerine ait olan büyüsel dünyadan sıyrılarak merkeze erkeğin yerleştirildiği bir yaşama biçimine mecbur bırakılmışlardır. Engels, kadının erkek buyruğuna girmesini evliliğe bağlamaktadır. Engels’e göre bu durum kadın ve erkeğin uzlaşarak hayatı paylaşması değil erkeğin kadını boyunduruğu altına almasıdır. Evlilik böylelikle o tarihe kadar hiç görülmeyen “iki cins arasındaki çatışma” ya sebep olmuştur (2017: 78).

Engels’e göre kadın ve erkek arasındaki bu uzlaşmazlık ve güç savaşı sınıf çatışmasının ilk şeklidir (2017: 78). Kate Millet, Engels’in düşüncelerini daha ileriye taşıyarak erkek kadın arasındaki bu çekişmenin tüm sınıf farklarından daha keskin olduğunu ileri sürmektedir:

“Toplumsal düzenimizde inceleme konusu yapılmayan ve hatta farkına bile varılmayan (oysa kurumlaşmış bir nitelik taşıyan) özellik, erkeklerin kadınlara egemenliğini doğuştan hak kazanılmış bir üstünlük olarak görmektedir. Bu yolla, bir ‘iç sömürü’ düzeni ortaya çıkmıştır. Bu düzen, her türlü ırk ayrımından, sınıf bölünmesinden daha kesin, daha katı ve daha sürelidir.” (2011: 47).

Virginia Woolf ise daha çözüm odaklı bir tutum takınarak sorunu nasıl çözeceği üzerine kafa yorar. Ona göre kadınlar para kazanmalı ve kendilerine ait bir oda edinerek kendi hayatlarına zaman ayırmalıdır. Böylelikle ekonomik özgürlüğünü eline alan kadına erkek hiçbir kötülük

yapamayacak, bağımsızlaşan kadın erkekten nefret etmeyeceği gibi onu övmek zorunda da kalmayacaktır (2010: 43): "... hiç farkına varmaksızın kendimi, insan soyunun öbür yarısına karşı yeni bir tutum içine girer buldum. Herhangi bir sınıfı ya da cinsiyeti bütün olarak suçlamak saçmaydı." (2010: 43). Luce Irigaray ise çözümünü yazılı olmayan yasaların insana sezgisel olarak öğrettiği "ötekinin varlığına saygı duymak"ta bulur:

"... doğanın kendisinde içerilmiş olan yazılı olmayan yasaları dinlemek yeterlidir: Yaşama, oluşa ve çiçeklenmeye ve aramızdaki aşkın cinsel oluş farklılığına saygı duymak yeterlidir. Her şeyden önce, bu dünyada veya ahirette az ya da çok bizi bölen, yapay toplumsal yapılar olmadan, aynı anneden gelen, fakat daha genel olarak doğa anamızdan olan insan türünün bütün çocuklarına saygı duymak yeterlidir." (2022: 128).

Sema Kaygusuz'un "Elif'in E'si" tam da böyle bir konu üzerinden şekillenmekte, eşi Ahmet Bey'in yönetiminde olan -öyleymiş gibi görünen- Neriman Hanım'ın aileyi yönetme gücü derin ayrıntılarla okuyucuya aktarılmaktadır. Hikâye türünün dili ekonomik kullanma zorunluluğunu avantaja çeviren Kaygusuz, çok derin ayrıntıları bazen tek kelimelik anlatımların içerisine yerleştirmiştir.

"Elif'in E'si"nde, ad koyma meselesi üzerinden, feminist edebiyat kuramıyla okunmaya müsait bir hikâye yaratılmıştır. Kadının Yazısız Tarihi adlı kitapta Yıldız Cıbroğlu, tanrı anaların bulunduğu çağda ad koyma işinin tanrı analara ait olduğu görüşünü ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Yazısız dönemlerde "kılık ya da biçim değiştirme, büyücülük ve bilicilik" (1996: 48-49) tanrı analara ait bir güçtür. Bu lider kadınlar doğan çocuğa ve yeni karşılaşılan her varlığa ad koymaktadırlar.

Bu özellikler söze sahip olmayı ve hikâye yaratma, bu yaratılan hikâyeleri anlatma faaliyetlerini de beraberinde getirmekte, yazıya dökülmemiş sözlü kültürde kulaktan kulağa dolaşan hikâyelerin ad koyucularının kadınlar olduğuna işaret etmektedir. Fakat, ataerkil kültüre geçişle birlikte önce ad koyma daha sonra yazı ile kaydetme yani tarihi yaratma artık erkeğin elindeki bir iktidar unsuru olmuştur. Özellikle semavi dinlerde Tanrı'nın Âdem'e yaratılanların adını koyma yetkisini verdiği, ilk kadının adını da Âdem'in koymuş olduğu inancı (Berktaş, 2021: 62) ad koymanın ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Ad koymak iktidarı ve kaderi elinde tutmakla eş değerdir (Berktaş, 2021: 241). Eski Türk destan ve hikâyelerinde çocuğun kimliğini belirleyen bir unsur olduğu düşünülen adı genellikle ailenin, klanın, içerisinde bulunan topluluğun sözü geçen erkeği koymakta, bu adla birlikte âdeta çocuğun kaderi tayin edilmektedir. Türk edebiyatında özellikle *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde Dede Korkut'un gelip ad koyması, bir "dede"nin yani ataerkil kültürdeki hiyerarşik yapıda genç erkeklerden ve kadınlardan daha üst konumdaki sözü geçen erkeğin topluma adı yani yeni doğanın kaderini ilan etmesi çok önemli bir ritüeldir. Toplum içinde bir çocuğa bir büyük tarafından ad verilmesi sadece çocuğun değil toplumun da kaderini belirler. Kadın hamile kalır, canıyla besler fakat çocuğun kaderini yazma ve adı koyma kararı erkeğe aittir. Kadın evlatları yetiştirir fakat evlatların kaderini tayin eden kurallar erkek tarafından koyulur. "Elif'in E'si"nde ise anne tarafının ad koyması ve bu adı koyanın annenin babası imiş gibi görünürken annenin annesinin yoğun şekilde yönlendirici rol üstlenmesi önemli bir ayrıntıdır. Ataerkil bir aileye sahip olan Neriman, kurnazlığıyla dönüştürücü bir güç elde etmiş, "aşiret", "beli bükük büyükler" ifadeleriyle imlenen eril iktidar sahiplerinin sözü geçmemiştir. Hikâye, herkes uyurken tüm evin sorumluluğunu üstlenen kadınının söz hakkını da eline almayı istemesinin öyküleştirelmesidir.

"Diyelim ki sülale aşiret kadar geniş, beli bükük büyükler bebeğe ad vermek için birbirleriyle yarıştıklarından, bebek o geceye dek adsız kalmış. Neriman loğusa kızının odasına süzülüp pencereyi kapatıyor. O koca memelerini, yuvarlak göbeğini, ayak uçlarında bir bulut gibi taşıyarak,

küçük adımlarla odasına geçip kuş tüyü yastığını kabartarak, beyaz bir güvercin gibi yatağın içine kuruluyor. Diyelim ki, Ahmet bey, yaşlılığın o mayalı ekşiliğiyle, karıncalı uykusuna ha daldı ha dalacak.” (Kaygusuz, 2015: 23).

Hikâyenin ana kahramanı evin hanımı olan Neriman’dır.¹ Gecenin ilerleyen saatlerinde Ahmet ve Neriman arasında geçen uzun bir diyalogdan oluşan eser, kadın ve erkeğin evlilikteki rolleri ve iktidar ilişkisi üzerine şekillenmiştir. Evin reisi olan Ahmet, iktidarın tek sahibi olduğunu düşünse de Neriman, birlikte geçirdikleri uzun yıllar sonunda Ahmet’i nasıl yöneteceğini çözümlenmiştir. Neriman, beden tasvirleri ve iletişim diliyle tam bir ana tanrıçadır. Şefkatli ılık ses, büyük memeler, himayesindeki kişiye süt içirme isteği, pembeli mırıltı gibi küçük ayrıntılar Kaygusuz’un Neriman’ı okurun gözleri önünde canlandırmasına yardımcı olmaktadır. Yatak kadının erkeği ikna etme mekânına dönüşmüştür. Neriman Ahmet’e isteklerini tam da uyku aşamasında söylemekte, âdeta telkinde bulunmaktadır:

“-Uyuyamadın mı Ahmet, diyor şefkatin ılık tonlamasıyla. Rahatsız etmemeye çabalar gibi deneme atışı yapıyor. Ses gelmeyince, yatağın içinde gürültülü bir dönüş yapıp memeleriyle Ahmet’in tüylü sırtına dayanıyor. Sıcak süt getireyim mi, boğazını yumuşatır.

Ahmet, göğsünü sıvazlarken, bu pembeli mırıltıyı duyduğunu, gene de duymazdan gelerek uyumak istediğini belli etmek isterken, Neriman tekrar deniyor.

-Getireyim mi ha? İster misin?

-İstemem, hadi uyu artık, diyor Ahmet, buyurgan ama güçsüz ifadeyle.” (Kaygusuz, 2015: 24).

Neriman, abartılı hareketlerle eşinin rahatını düşündüğünü göstererek bütün gün kafasında kurguladığı “ad koyma” mevzusuna giriş yapmaktadır. Ataerkil yapıda erkek babasına düşen bu görev, hatta hak, iktidarın gizli sahibi Neriman tarafından kız babasına aktarılmıştır. Neriman’ın bu tutumu Lacan’ın: “annenin söyleminde geçen (Tura, 2010: 75) simgesel yasa koyucu baba” tanımı doğrultusunda okunduğunda, babanın adı kullanılarak kadının iktidarının sağlanması yorumuna olanak sağlar:

“-On gün oldu şu kıza bir ad veremedik hâlâ, diyor nazlı bir sesle. Tombul ellerini, Ahmet’in ağırlı karnını sıvazlamaya başlıyor. Gelen giden, adını ne koydunuz, diye soruyor...

Ahmet, sarımsaklı nefesiyle, nihayet yüzünü Neriman’a dönüyor, Uykulu gözlerini açmamaya direnerek, burnundan konuşuyor.

-Her kafadan bir ses çıkıyor, ne yapalım!

Neriman, battaniyeyi Ahmet’in omuzlarına kadar çekip, altına doğru tıkıştırarak söyleniyor.

-İyi de ona ad vermek sana düşer. O senin ilk torunun, hem de sen kız babasısın.” (Kaygusuz, 2015: 24).

¹ Neriman isminin ilk anlamı Osmanlı Türkçesi Sözlüğü’nde “pehlivan, yiğit” şeklindedir (Parlatır, 2009: 1283). Aile içerisinde kendi haklarını sessiz bir savaşa koruyan hikâye kahramanıyla gayet uyumlu olan bu isim kadın ve iktidar savaşı kavramlarını yan yana getirir. Neriman, isminin N harfi ile başlıyor oluşu Sema Kaygusuz’un bir röportajından hareketle *Kadının Yazısız Tarihi* adlı eserden atıfla bu ismi seçtiğini düşündürmektedir. İnsan merkezli düşünce yapısını eleştiren Kaygusuz, insanın ve hayvanın şefkatte ve iyilikte ortak yanlarının bulunduğunu belirtir. Hayvanların melemeleri ile “anne” kelimesi arasında bağ bulunduğunun altını çizer. Kaygusuz’a göre “Hayvan çılgılığıyla insan çılgılığı çok benzer” (Gümüş ve Türkeş, 2010). Bu bilgilere paralel olarak Yıldız Cıbroğlu’na göre, kadın tapımlarında genellikle M sesi ve sonrasında N sesi öne çıkmaktadır: “Kadın tapımlarında seçilen ses daha çok ‘M’ idi ve bu kitabın öne sürdüğü sava göre kadınlar bu sesi ‘M’ sesi çıkaran dişil sığır veya davara öykünerek bulmuşlardı. Kanımca ‘M’nin yerini ‘N’nin alması ataerkil toplum yapısından etkilenmektedir.” (1996: 24) “...anaerkillik ve tanrı-ana tapımları suyla, su tarımla, tarım yerleşik olmayla, yerleşik olma hayvanların evcilleştirilmesiyle bağıntılıdır diyebiliriz. Bütün bu etkinlikler kadın tapımlarında ‘M’, daha sonra ‘N’ sesiyle gösterilmiştir.” (1996: 186). Anlamı güç ile ilişkili olan Neriman ismi, bu bilgiler ışığında yorumlandığında dişillik ve gücün yan yana gelişini imlediği sonucuna varılmaktadır. Fakat Neriman, pehlivanlığını fiziksel güç ile değil akıl ile kanıtlamaktadır.

Ahmet, evdeki kadınların ve kendisinden genç olan erkeklerin çekindiği bir baba figürüdür. Ahmet'e sadece Neriman değil kızı da itaat etmekte, kendisi yetişkin bir birey olmasına rağmen hâlâ babası tarafından azarlanma ihtimalinin ürkekliğini taşımaktadır. Sabah babası odaya girince bebeğini emzirmekteyken toparlanmaktadır. Hemen her sorununu anne ile paylaşabilen çocuk - özellikle de kız çocuğu- babanın mesafeli duruşu sebebiyle ona bir yabancıymış gibi davranmaktadır. Çünkü anne ile doğal bir bağ oluşurken baba ile daha uzak ve itaate dayalı bir bağ kurulacaktır. Babayla doğrudan bir ilişki kuramayan çocuk için baba "yabancı bir güç" âdeta bir "masal kişiliği"dir (Bachofen, 2013: 138).

Ataerkil kültürde sadece kadın değil genç erkek de yaşlı erkeğin erkinden/ezici iktidarından nasibini almaktadır. Eril tahakküm sahibi erkekler kadınlara söz geçirmenin yanı sıra kendilerinden genç, zayıf ve statüsüz erkeklere de erklerini kabul ettirirler (Millet, 2011: 47-48). Damat, otoriter kayınpederini görünce hemen sigarasını söndürür ve salon büyük bir sessizliğe bürünür. Ataerkil kültürlerde konuşma hakkı erkeklere verilmiş bir haktır. Kadınlar ancak erkeklerin izin verdiği ölçüde ses çıkarabilmektedir (Beard, 2018: 16-17-19). Anneler, evlatlarını sessiz ve ürkek yetiştirmekte, onlara itaat konusunda kendi sessizliğiyle de örnek olmaktadır:

"Ahmet tıraşlı yüzüne yakıcı kolonyayı sıvazlayarak, kızarmış gözleriyle içeri giriyor. O girer girmez ortalığa bir sessizlik çöküyor. Damat elindeki sigarayı avucunun içine alıp yanı başındaki saksı toprağına gömüyor. Kızı cinsiyetinin birkaç ay yok sayılacağını, yalnızca anne olduğunun anımsanacağını fırsat bilerek süt dolu memesini dışarı çıkarmış, bebeğini emziriyor. Babası içeri girince azıcık toparlanıp eliyle memesini örtüyor. Ahmet'ten çıkacak ilk sözün kendisine değmemesi için babasının yüzüne bakmamaya gayret ediyor." (Kaygusuz, 2015: 28).

Ataerkil düzenin en önemli sembollerinden biri monarşidir. Tek bir erkeğin tüm tebaayı yönetmesi üzerine kurulu olan monarşi rejimi tahta oturmak, seçilmişliğin sembolü olan tacı takmak ve ferman buyurmakla özetlenebilir. Ataerkil aile düzeninde erkek ailenin kralı yani tek kural koyucusudur. Hikâye bu kralın tahta çıkması ve emir vermesi ritüelinin ironik şekilde anlatımıyla son bulur. Kaygusuz, kralın/erkeğin/babanın, gündüz/mantığın hâkim olduğu bir zamanda (Bourdieu, 2019: 25) verdiği buyruğun tohumlarının, yönetilen kadın/anne tarafından gece/duygunun hâkim olduğu bir zamanda (Bourdieu, 2019: 25) atıldığı gerçeğini okuyucuyla paylaşır. Okuyucunun bildiği fakat aile bireylerinin bilgisinde olmayan bu gerçek, belirsiz bir ironik durum yaratır. Yazar bu ironiyi 'çaydanlık' metaforuna yükler. Neriman'ın dişil büyüünün farkında olan tek nesne çaydanlıktır ve Neriman tatlı bir cadı gibi çaydanlıktan döktüğü ve sırrını kimseyle paylaşmadığı iksirini/çayı tüm aileye dağıtmaktadır. Çaydanlığın çaldığı ıslık okuyucuyu durumdan haberdar etmekte, buhar ayrıntısı ise metne masalsi bir bitiş havası kattığı gibi Neriman'ı da aklını kullanabilen 'bilge kadın' konumuna yükseltmektedir. Kadın ve erkek ilişkilerinde erkek her ne kadar kendi isteğini gerçekleştirdiğini düşünse de dolaylı etki oluşturmayı bilen kadın erkeği yönetmektedir: "... akıllı kadın, aslında ipleri ele almadığı halde erkeğin her zaman işleri yürüttüğüne inanmasını sağlar" (Woolf, 2015: 22).

Ahmet'in toplum içinde eşinin isim koyduğunu söylemesi kabul edilemezdir ve eril iktidara ters düşmektedir. "Erkek olmak demek, bir beden artı sembolik bir şeye, aslında insani olmayan bir şeye sahip olmak demektir." (Leader, 1998: 36). Erkek, ona tanrı tarafından verilmiş olduğu düşünülen dölleyici güç sebebiyle tanrıya daha yakın bir konumdadır (Berktaş, 2021: 70-71). Kadın sözünü dinlemeyen Ahmet, Neriman'ın gece kendisine telkin ettiği ismi kendisi bulmuşçasına "ferman buyurur" :

"Ahmet ağır adımlarla yaklaşarak, koca elleriyle bebeğin başını okşuyor. Bir ferman buyurmuşçasına başını yukarı kaldırıyor.

-Torunumun adını Elif koyuyorum. Boşu boşuna aranızda yeni bir ad düşünmeyin.

Sonra masadaki baş köşeye geçiyor, bir tahtın yükseltisinde oturmuşçasına Neriman'a yukarıdan bakıyor. Neriman, ıslık çalan çaydanlığın başında. Çaydanlığı sofraya getirip herkese tek tek çay döküyor, alaycı bir buhar salınıyor sofrada.” (Kaygusuz, 2015: 28).

Ailenin “erkeğin reisliği” etrafında şekillenen en küçük toplumsal yapı olduğu düşüncesi ataerkil toplumun esasını oluşturur. Bu kuralı erkekler/iktidar koymuş ve kadınlara/itaat edenlere dayatarak erkek erkini güçlendirmiştir. Çünkü “Hükmedilenler, tahakküm ilişkilerinde hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilerle bakarlar, bu da kategorilerin doğalmış gibi görünmelerine yol açar. Bu onları sistematik bir şekilde kendi kendini değersizleştirmeye, hatta aşağılamaya götürebilir.” (Bourdieu, 2019: 50). Bu sebeple kadın, otoritenin emirlerine itaatle karşılık vermeye alışmıştır. Erkek için olduğu kadar kadın için de itaat etme hâli normalleşmiş, kadın fikirlerini açıkça söyleyebilme ve özgürce davranabilme hakkına sahip olduğunu düşünemez olmuştur. Bu kalıp düşünce yapısı anneden kıza aktarılarak nesillerce süren değersizlik duygusunun yolunu açmıştır.

2. Eski Bir Masal: Kadın ve İkna

Kadının erkeği ikna ederek istediğini yaptırması Âdem ve Havva kıssasından bu yana oldukça sık tekrar edilen bir mevzudur. Tevrat'a göre insan soyunun dünyaya geliş sebebi Havva'nın yasak meyveyi yemeye Âdem'i ikna etmesidir. Bu olayın sonucunda Tanrı, Tevrat'a göre hem erkeği hem de kadını cezalandırmıştır. Kadına ağırlı doğum yapmak ve kocaya itaat etmek sorumluluğu yüklenir: “Kadına dedi: Zahmetini ve gebeliğini ziyadesiyle çoğaltacağım; ağrı ile evlat doğuracaksın; ve arzun kocana olacak, o da sana hâkim olacaktır.” (*Kitab-ı Mukaddes*, 2012: 3). John Berger, Tevrat'taki bu bilgiyi şöyle yorumlamaktadır:

“Bu öyküde çarpıcı olan nedir? Çıplak olduklarını fark ettiler, çünkü elmayı yediklerinden birbirlerini değişik görmeye başladılar. Çıplaklık, bakanın zihninde doğmuş oldu. Burada ikinci çarpıcı gerçek de kadının suçlanması ve erkeğe boyun eğmekle cezalandırılmasıdır. Kadının karşısında erkek Tanrı'nın temsilcisi olmuştur.” (Berger, 2011: 48).

Dinî metinlerin yanı sıra hemen tüm diğer anlatılarda kadının erkeği kurnazlıkla ikna etmesi sıklıkla işlenmiştir. Bu konu, mitolojik anlatılarda, masallarda, destanlarda ve bunun yanı sıra modern edebî türler olan roman ve hikâyede de kendine yer bulmuştur. Ataerkil kolektif bilinçdışı kadının erkeği ikna etmeye çalışacağı konusunda erkekleri uyarmaktadır. Çünkü bu görüşü savunan erkeğe göre kadının büyü, sıcak ve yoldan çıkaran bir tarafı vardır.

Eril düşünce yapısıyla kurgulanmış edebî eserlerde kâh sembolik düzlemde kâh açık bir biçimde kadının aldaticılığı ve yoldan çıkarıcılığı defalarca tekrar edilmiştir. Bu metinlerden göze en çok çarpanı ve “Elif'in E'si” hikâyesinde izlerine en çok rastlananı *Bin Bir Gece Masalları*'dır. Bu büyü masallar eşinin kendisini aldatması üzerine Sultan Şehriyar'ın bütün kadınlardan nefret etmesi ve her gece bir kadınla beraber olup sabaha karşı onu öldürmesi üzerine kuruludur. Vezirin kızı Şehrazad ise kadın ölümlerine bir son vermek için masalların gücünü ve ikna yeteneğini kullanır. Hikâye anlatıcılığının anası sayılan bu metin, feminist metinlerin de ilki olarak yorumlanır (Onaran, 2016: XXII). Cıbroğlu, *Bin Bir Gece Masalları*'ndaki esir kadınların dahi aslında erkeklerin asıl sahibi olarak onları yönlendirdiklerini belirtir (1996: 273). Yazara göre: “Bu masallarda ataerkil düzene uyumlu gibi görünen ama alttan alta eski kadın tapımlarındaki özgür kadın geleneğini savunan bir dil ustalıklı kullanılmış” tır (1996: 272). Şehrazad'ın ikna stratejisini Neriman devralmış, bu kurnaz kadın kahraman, evin ataerkil hâkimine isteklerini yaptırmak için aklın ve sözün gücünden faydalanmıştır. Şehrazad'ın kadınların hayatını kurtarmak için Şehriyar'ı yatakta masallarla ikna etmesi bu hikâyede, kız toruna ad vermek isteyen Neriman'ın Ahmet'i yatakta söz oyunları ile ikna etmesine dönüşmüştür:

"Neriman tatlı bir mırıltı çıkarıp Ahmet'i uykunun eşiğinden bu yana çekip çıkarmayı deniyor. Diyelim ki uykuya geçmeden önce Neriman'ın söyleyecek bir sözü var. Onun söyleyecek bir sözü hep vardır zaten..." (Kaygusuz, 2015: 23).

Neriman, uygun ortam ve zamanı yarattıktan sonra laf oyunları ile eşinin hemen her önerisini ustalıkla bertaraf etmektedir. Eşinin beden diline hâkim olan ve onu kızdırmadan istediğini yaptırmanın yollarını bulmaya çalışan Neriman, "kalkık ince kaşlar, ikircikli sorular" eşliğinde Ahmet'e telkinlerde bulunmaktadır:

"Ahmet, geceleri açılan bu tek yönlü sokakların çıkmazlarında geri dönülemez bir yola girdiğinin, o çıkmazlarda Neriman'ın kalkık ince kaşlarına, yanıtı içinde saklı ikircikli sorularına maruz kalacağı farkında değil hâlâ. Pijamasının lastiğini çekiştiriyor. Diyelim ki Neriman, Ahmet'in kafasından bir ad listesi geçirdiğini fark ederek yatağından doğruluyor, kuş tüyü yastığını sırtına alarak oturur duruma geçiyor." (Kaygusuz, 2015: 26).

Hikâyenin ilerleyen diyalogları Neriman'ın kıvrak zekâsıyla Ahmet'in bulunduğu her isme mantıklı ve ikna edici bir yanıt vermesiyle sürmektedir. Gül, pasaklı bir tanıdıklarını hatırlatmakta, Oya, dalga geçilecek bir isim gibi görünmekte, Selvi, güzel bir isim olmakla birlikte -çünkü kayınvalidenin adıdır- hem eskidir hem de ailenin fiziksel görüntüsüyle uyuşmamaktadır. Diğer tüm isimleri aşağılayan Neriman, eşinin annesinin ismine gelince mantıklı bir sebep bulmak ve saygılı olmak zorundadır. Bütün bunları düşünürken eşine saf numarası yapmalı, kayınvalidesinin ismini torununa takmayı istemediğini açık açık söylememelidir:

"-Tamam, Selvi olsun, Selvi! Rahmetli ananın ismini koyacağım torunumun adını? Neriman yatağın içine süzülerek, bu kararlı sestem etkilendiğini belli ediyor.

-Selvi, evet güzel isim gerçekten... Tamam sabah erkenden kararını açıklarsın.

Ahmet, bir işi daha bitirmiş olmanın ya da Neriman'ı başından atmış olmanın iç rahatlığıyla battaniyeyi boğazına kadar çekiyor. Bu arada Selvi... Selvi, diye mırıldanıyor. Neriman, Ahmet'in soluğuna odaklanmış biçimde bir iki dakika bekliyor. Burnunu çekiştirerek safça soruyor. Ya da safmış gibi...

-Selvi biraz eski bir isim değil mi sence?

Diyelim ki, Selvi adı, Ahmet'in son kararı. Hiçbir tahammülü kalmadığı için kızmaya başlıyor.

-Nesi varmış Selvi'nin? Uzun, endamlı demek işte. Selvi boylum gibi...

-İyi de çocuk uzun boylu olmazsa ya? Bizim aile hep kısa boyludur..." (Kaygusuz, 2015: 25-26).

Neriman sadece sözleriyle değil davranışlarıyla da Ahmet'in erkini onaylamalı, ona her şartta tâbi olduğunu kanıtlamalıdır. Bu hâli kanıtlayan davranış göstergelerinin ilki çekinmedir. Neriman yılların verdiği tecrübe ile korku duygusunun erkeği yatıştırıcı ve onu güçlü hissettiren duygunun farkındadır. Bu sebeple Ahmet'ten korkmuş, ona itaat ediyormuş gibi yapmakta, görünüşte ona boyun eğmekte ve iktidarını onaylar görünmektedir.

Yazar, hikâyenin en başından itibaren Neriman'ın tarafını tuttuğunu okuyucuya hissettirmekte, Neriman'ın zekâsını, aileyi yönetme becerisini hemen her ayrıntıda öne çıkarmaktadır. Evin erkeği olan Ahmet, hem köşeli zihinlidir hem de dışarıdaki basit işlerle uğraşmaktan evdeki ince işleri düşünmeye zaman ayıramamaktadır. Fakat bu hâline rağmen ironik bir şekilde eşi Neriman'ı eril bir dil kullanarak "kafasız kadın" olarak sıfatlandırmaktan geri durmamaktadır. Söylediği isimler kabul edilmeyince Ahmet'in savunmaya geçtiği görülür. Ahmet'in eşine yönelik kullandığı dil oldukça aşağılayıcı ve acımasızdır. Karşısında güçsüz gördüğü varlığa korku vermek ve bu yolla tahakkümünü kabul ettirmek Ahmet'in tercih ettiği yahut atalarından öğrendiği bir iletişim şeklidir. Erkek olmak ciddi ve gergin görünmeyi gerekli kılmaktadır: "Ne var ki iktidarın dili daima yaralayıcıdır. İmha edilemeyecek biçimde durmaksızın yinelenirken, özneleşmenin eşliğindeki madunu sürekli kırılmalı bir durumda tutar." (Kaygusuz, 2019: 19). Aslında saf rolü oynayan Neriman'ın çizmek istediği imaj tam da budur:

“Ahmet sigarayı sömürürcesine içine çekerek, üç büyük öksürük daha çıkarıyor. Zavallıdır diyelim ki, en basit işlerle, o köşeli zihnini, gereğinden fazla meşgul etmekten yeteri kadar yorulmuştur.

-Hay Allah, kafasız kadın! Koyacak ad kalmadı aklımda.” (Kaygusuz, 2015: 26).

Mevzu bitirilip tam uyuma safhasına geçildiğinde Neriman artık eşini kıvama getirdiğinin bilinciyle yine isteğini ima ile Ahmet’in âdeta kulağına okumaktadır. İslami geleneğe göre yeni doğan çocuğun kulağına ezan okunmakta ve daha sonra üç defa yeni konulan isim tekrar edilerek ad koyma merasimi tamamlanmaktadır. Bir bebek gibi eşini avutan Neriman da tam uykuya geçileceği esnada son bir manevrayla bebeğe konulmasını istediği ismi Ahmet’in çağrışım yoluyla hatırlamasını sağlamıştır. Sadece ismin baş harfi ve akıllı öğretmen kadının imajı çizilerek uyku öncesi mahmurluk hâli ile Ahmet ikna edilmiştir. Kaygusuz, bebeğe seçilen ad konusunda da sembollerini yoğun olarak kullanmış, Neriman’ın Elif ismini seçme sebebini okuyucuya birkaç cümleyle izah etmiştir. “Akıllı, öğretmen kadın” olan Saliha’nın kızı Ahmet tarafından “akıllı” bulunarak kendi iktidarına eşit olmasa da yakın bir statüye oturtulmuştur. Neriman, kendi aklına saygı duymayan eşinin belki de ilk defa bir kadının aklını onaylamasını zihnine kazımış, yıllar önce tanıştığı öğretmen kadının ismini torununa koymayı düşünmüştür. Neriman, ev hanımıdır ve ev içinde yaptığı hiçbir iş ona saygı duyulmasını sağlamamaktadır. “Bir ordu komutanının, deniz kaptanının, bir çavuşun, polis, postacının çalışması maaş almaya değerken, tüm gün ve her gün çalışan ve onların çalışması olmazsa devletin çökeceği ve dağılacığı, onların çalışması olmazsa oğullarının var olmayacağı eşler, anneler ve kızlar bu çalışma karşılığında hiçbir ücret almamaktadır.” (Woolf, 2015: 78). Sorun sadece ekonomik bir kazancın elde edilmesi değildir. Kadınlar sadece eve/özel alana bağlandıkları için dış dünya hakkında bilgi sahibi de olamamaktadırlar: “Kadınların bağımlı durumunu yaratan en önemli öğelerden birisi, ataerki düzenin hemen hemen sistematik bir biçimde kadınları bilgisiz bırakmasıdır.” (Millet, 2011: 75). Neriman’ın yeni anne olan sessiz kızı da muhtemelen ev hanımı olarak hayatını sürdürmektedir. Fakat Neriman, ailesinin üçüncü kuşak kadını temsil eden torununa aklına saygı duyulan bir kadın olması için komşunun Elif adındaki öğretmen kızını rol model olarak Elif ismini koymak istemektedir. Neriman, Elif’le birlikte âdeta ezilen kadının kaderine Elif gibi bir başlangıç yapacak ve kendi soyundan gelen kadınlar, Neriman’ın torununun Elif adını almasıyla birlikte Elif harfinin görsel sembolü gibi dik durmaya başlayacaktır. Erkekten korkan, kocanın yahut babanın önünde sessiz kalan kadın, Elif’le birlikte “akıllı” kadın olarak kabul edilecek ve ezilmeyecektir. Bu da ancak okumak ve bilmek eylemleriyle gerçekleşecektir. Neriman’ın bu tavrı feminist kuramın ileri gelen düşünürlerinden Kate Millet’in şu sözleriyle gayet uyumludur: “Gerek Amerika’da gerekse İngiltere’de kadınların yüksek öğrenim yapmalarındaki ilerleme iki etmene bağlıdır: Kadınların öğretmenlik yapmaya başlamaları ve feminist hareketlerin gelişimi.” (2011: 128). Yine Virginia Woolf’un hem *Kendine Ait Bir Oda* hem de *Üç Gine*’de üzerinde durduğu kadınların eğitim alması ve para kazanması isteği Neriman’ın tutumuyla paraleldir. Kadın olmanın bilincinde olmak, öğretmenlik yapmak, para kazanmak ve erkeklerden bağımsız bir hayata sahip olmak kadın hareketine güç kazandıracak reçete olarak sunulmaktadır. Kaygusuz, tam da bu reçete üzerinden kadın kahramanların isteklerini gerçekleştirme kapasitesini ortaya koymuştur:

“-Ahmet, hani yıllar önce bizim eve bir öğretmen hanım gelmişti, Saliha’nın kızı anımsadın mı?

-Anımsadım ne olmuş?

-Sen onu çok beğenmiştin hani. Ne akıllı kadın demiştin.

-Ha evet...

-Adı neydi onun. E...e’li bir şeydi ama, hay Allah...

Ahmet birkaç saniye bekleyip Neriman’a dönüyor. Yastığını dövercesine yumruklayarak Neriman’a tükürüklü bir tehdit savuruyor.

-Kadın! Sen beni uyutmuyacaksın söyle! Ben de seni uyutmayayım!" (Kaygusuz, 2015: 27).

Kaygusuz, hikâye ve romanlarında hayata yön veren kadın karakterler yaratmıştır. Kolektif bilinçdışı kodlarında klanın önderi olduğunun sezgisel olarak farkında olan Neriman, fiziksel yönden güçlü erkeği iletişim yoluyla ikna ederek hikâyedeki kadın karakterlerin âdeta kaderini değiştirmek için tohumlar ekmiştir. Eşini zamanla yönetmeyi öğrenen ama isteklerini hiçbir zaman açık bir şekilde ifade edemeyen bu kadın karakter, torununun adını Elif koyarak kızının da yaşadığı bu kaderi değiştirecek "akıllı ve eğitilmiş" bir kadın neslinin şekillenmesine katkı sağlayacaktır. Ayrıca Sema Kaygusuz, Arap alfabesinin ilk harfi olan Elif sembolüyle birlikte kadınların yazıyla olan bağına da dikkat çekmiştir. 1980'li yıllarla Türk edebiyatında yerini sağlamlaştıran feminist teori (Evis, 2021: 41) hem kadınları yazarlığa ve şairliğe yöreklendirmiş hem de yaratım metinlerinin öznesi olarak kadını ön plana çıkarmıştır. Yazmak ve toplum içinde kalıcı ve görünür olmak isteği Kaygusuz'un metnine "Elif" sembolü ile yerini almıştır.

3. Ay ve Kadın

Göksel semboller en eski çağlardan itibaren insan ırkının bilinçdışını işgal etmiş, insanın bir parçası olduğu doğa ve doğanın hareketleri yaşamın en önemli belirleyicisi olmuştur. Gece ve gündüz, toprak ve hava, su ve ateş gibi unsurlar özelliklerine göre dişil ve eril olarak sıfatlandırılmış, müphemiyet ve akışkanlık dişile, netlik ve buyurganlık erile atfedilmiştir (Jung, 2015 (b): 103). Güneşin etken ve belirleyici oluşu sebebiyle eril, Ay'ın gizil ve ışığını Güneş'ten alıyor olmasıyla dişil olduğuna inanılmıştır. "Ay bütün mitolojilerde büyümekle ve büyüyle ilişkilendirilmiştir. Türkler'in tanrı-anası Umay da doğum, büyütme ve Ay'la ilişkili bir tanrı-anadır. Ay aynı zamanda zamanın ve takvimin de bir belirtkesidir." (Cıbroğlu, 1996: 381). Bu kabulde kadının "ay hâli/ay başı" olarak adlandırılan menstrasyon döngüsünün bir ay döngüsü olan yirmi sekiz günde bir tekrarlanıyor olması da önemli rol oynamaktadır. Ay, bilinçdışı süreçleri anlatmaktadır: "Evlilik ve cinsel birleşme kavramı kaçınılmaz olarak ayla bağlantılıdır. Ay doğası gereği iki ilkenin birleşmesidir; erselliktir, Lunus ve Luna, eros ve Psyche'dir. Hep ışığın peşindedir, ışık da onun üzerine dökülmekten bir an bile geri kalmaz." (Bachofen, 2013: 73). Psikanalizi ve feminist kuramı birleştiren Estes, kadın, bilinçdışı ve gece hakkında şunları söylemektedir:

"Gece kendimize, gündüz saatlerinde pek de bilincinde olmadığımız temel fikir ve duygulara daha yakın olduğumuz zamandır. Mitlerde gece, Nyx Ana'nın, dünyayı yapan kadının dünyasıdır. Nyx Ana, günlerin Yaşlı Anasıdır, Hayat ve Ölüm kocakarılarından biridir. Bir peri masalında gece olduğunda, yorumbilim terminolojisine göre, bilinçdışında bulunduğumuz sonucuna ulaşabiliriz." (2021: 363-364).

Sema Kaygusuz, hikâyeyi gece üzerine kurgulanmıştır. Kadın ve müphemlik yan yana gelince hikâye dili de ona göre şekillenmiş ve "diyelim ki gece" ile başlayan hikâye, kadın dilinden anlatılan bir kadın masalı hâlini almıştır. Eril otoritenin karşısında imalı bir dil geliştirmek zorunda kalan Neriman, bir ana tanrıça gibi herkes uyuduktan sonra yeni doğan torununun kalbini yoklamakta, âdeta ona kadınsı yaşam enerjisinden akıtmakta, üçüncü kuşak kadını kutsamaktadır. Aynı aileden olan kadınlar arasındaki güçlü bağ bu kadınların tüm hayatını etkileyecektir: "Anneler ve kızlar aynı cinsiyete sahip oldukları için, karşılıklı olarak yakın bir özdeşleşme ve yoğun bir duygusal bağlılık geliştirirler." (Donovan, 2016: 210). Ay ışığının bebeğin yüzüne düşmüş olması tasviri hikâyenin ilk cümleleriyle okuyucunun zihninde büyümlü bir masal kapısı aralamaktadır:

"DİYELİM Kİ GECE. Evde yeni doğmuş bir bebeğin uykusu her odaya yavaş yavaş yayılıyor. Neriman genç yaşta aneanne olmanın yarı şaşkın kıvancıyla, küçük kıza parmaklarının ucuyla

dokunup bebeğin kalbini dinliyor. Ay ışığından çalıntı bir ışık düşmüş yüzüne, henüz doğal on gün olmuş.” (Kaygusuz, 2015: 23).

Bütün bu görüşlerden yola çıkılarak edebî metinlere yaklaşıldığında, özellikle Divan edebiyatının ay ve güneş sembolleri etrafında önemli bir birikim oluşturduğu söylenebilir. Tanpınar’ın *19. Asır Türk Edebiyatı*’nda saray istiareleri bağlamında Divan şiirini değerlendirdiği giriş bölümünde, Güneş’in erkeği, hükümdarı yani erki, kural koyucuyu sembolize ettiğini söylediği satırlar sembolleri anlamlandırmak bakımından önemlidir (Tanpınar, 2003: 5-6). Divan edebiyatı ile birlikte halk edebiyatı metinlerinde de ay, hem “mah/meh, kamer” gibi Farsça ve Arapça karşılıkları ile hem de “ay yüzlü, ayın on dördü gibi güzel” şeklindeki sıfatlandırmalarla da kullanılarak kadının varlık ve güzellik sembolü oluşuna işaret edilmiştir.

Gündüz eşiyle konuşamayan Neriman, hemen bütün isteklerini geceye/kadına ait zamana saklamaktadır. Eşinin tepkilerinden çekinen hikâye kahramanı, isteklerinin farkındadır ama bu istekleri yerine getirecek hakka sahip değildir. Kaygusuz, okuyucusuna bir kurgu karşısında olduğunu hatırlatarak metnin gerçekliği konusunda bir tür ironi yapmaktadır. Neriman eğer eşinden onay alabilirse gerçekleştirebileceği hayallere sahiptir. Bu hayat tarzına alışkın olan Neriman’ın otorite konumunda olan eşi Ahmet’i yönetme taktikleri yazar tarafından eğlenceli bir dille anlatılmış, baskı altına alınan kadının kurnazlıklarla süslü tavırları “uykuyu kaçırın ağır tatlılar”ın yapılması, “koyu kahvelerin pişirilmesi” ve “gereğinden fazla güler yüz, hoşgörü gösterilmesi” eylemleriyle özetlenmiştir. Kaygusuz, bu kısacık cümle ile birlikte hikâye dilindeki maharetini göstermiş, sayfalarca sürebilecek kadın taktiklerini tek cümle ile okuyucuya nakletmiştir:

“Diyelim ki Neriman’ın ay ışığına ertelediği bir iki konu kalmıştır, Ahmet bilmiyor ki, Neriman, eve sessizlik çökünceye, el ayak çekilinceye dek bu küçük dertlerini içinde bekletmiştir. Üstelik, tüm bu bekletmeleri, aklında ‘diyelim ki’ diye başlayan cümleciklerle kurgulayıp, uykuyu kaçırın ağır tatlılar yapmış, ona göre koyu kahveler pişirmiş, ona göre gereğinden fazla güler yüz, hoşgörü göstermiştir.” (Kaygusuz, 2015: 24).

Gecenin yani kadının hâkimiyetinin bitişi kadını üzmemekte, gece bütün kozlarını oynayan Neriman, yıllardır oynadığı rolün hakkını verdiğini bildiği ve eşini iyi tanıdığı için sonraki güne umutlu bakmaktadır. Külkedisi masalında olduğu gibi gece kendisi gibi olan, kişiliğini ve isteklerini ortaya koyan Neriman, gündüz eril güce itaat ediyormuş gibi görünerek toplumun ondan beklediği role geri dönmektedir. Otoriteyi kızdırmadan isteklerini yaptırmak için onu ikna etmek, dürüstçe istediğini söyleyememek ve gizli bir güç savaşı içinde olmak Neriman’ı yormaktadır. Yazar, bu psikolojik durumu “Neriman’ın kahvaltılıkları sayarak gevşemesi” (Kaygusuz, 2015: 27) cümlesiyle özetlemektedir. Gergin anlarda kaçan uyku geçmiş yahut geleceği düşünmekten ziyade ancak anda kalınarak geri çağırılabilir. Neriman’ın kahvaltılıkları sayarak gevşeyip uyuması tam da böyle bir davranışa örnektir. Ayrıca dolaptaki yiyeceklerden haberdar olmak ilkel kabile toplumları açısından düşünüldüğünde kaynağı yönetmek anlamındadır. Kaynağın hâkimi ve denetçisi yani yaşamın denetçisi kadındır:

“Diyelim ki Neriman, ay ışığının yardımıyla Ahmet’i seyrediyor bir süre, dikenli suratına, beyazlamış kaşlarına bakıyor onun. Sonra huzurla kapatıyor gözlerini. Yarının yeni bir gün olduğundan emin olarak dudaklarını kıvrıyor. Her zamanki kıvrık yüzüyle buzdolabındaki kahvaltılıkları sayarak gevşiyor.” (Kaygusuz, 2015: 27).

Hikâye gecenin bitmesi, erkeğin egemenliğini eline alması, ayın kaybolması, güneşin doğması ile sona gelmiştir. Gece masalını anlatan Şehrazad’ın gündüz hâkimiyetini şehri yöneten Şehriyar’a bırakması hadisesi Kaygusuz hikâyesinde paralel bir yansıma kazanmıştır. “Masallar, mitler ve öyküler, vahşi doğanın arkasında bıraktığı patikayı seçip ayırt edebilmemiz için görme gücümüzü

keskinleştiren kavrayışlar sağlar. Öyküde bulunan dersler, bize henüz yolların tükenmediğini ve kadınların daha da derinlere ve kendi bilgilerinin en uç sınırlarına götürmeye devam ettiğini gösterir.” (Estes, 2021: 18). Gece süresince Ahmet’i ikna etmek için aklını kullanan Neriman, gündüz Ahmet’e hizmet etmektedir:

“Gece bitti, günün berrak ışığıyla uyanıyor herkes. Evde bir curcuna bir şenlik başlıyor. Neriman karanfilli çayıyla herkesi aynı anda aynı masaya çekmeyi yine başarıyor. Ahmet tıraşlı yüzüne yakıcı kolonyayı sıvazlayarak, kızarmış gözleriyle içeri giriyor. O girer girmez ortalığa bir sessizlik çöküyor. Damat elindeki sigarayı avucunun içine alıp, yanı başındaki saksı toprağına gömüyor.” (Kaygusuz, 2015: 27).

Hayatın hemen her alanına sinen eril-dişil ayrımı göksel sembolizmle de birleşmiş, çoğu kaynak Güneş’i eril, Ay’ı dişil kabul etmiştir. Ataerkil kültür içerisinde daha sessiz bırakılan kadın, kendisini duygulara ve mahremiyete daha yakın zaman dilimi olan gecede ifade edebilmiştir. Sema Kaygusuz’un ev içerisinde söz hakkı bulunmayan Neriman’ın manipülatif yönetimini anlattığı “Elif'in E'si” ataerkil aile yapısında sıklıkla rastlanan bir kurguya sahiptir. Yazarın ironik anlatımı ve sembollerle süslediği olay örgüsü esasında kadınların akıllarını kullanarak istediklerini elde edebildikleri görüşüne işaret etmesi bakımından oldukça uyarıcıdır.

Sonuç

Sema Kaygusuz, lise yıllarında başladığı hikâye ve roman yazarlığını sürdürmektedir. Yazar hikâyelerinde özellik kadınları ilginç yönleriyle okuyucuya sunar. Bu kadın kahramanlar olaylara yön veren karakter özellikleri sergilemekte, birbirlerinden oldukça farklı yaş grubu ve sosyal statüye dâhil olmalarına rağmen kendilerine has özellikleriyle dikkat çekmektedirler.

Yazarın, “Elif'in E'si” hikâyesinde başkahraman bir kadındır. Kaygusuz, yoğun ve sembolik bir anlatımla Neriman’ı çok da uzun olmayan hikâye metninde hemen bütün alışkanlıkları ile sunmaktadır. Doğan kız toruna ad koymak mevzusu üzerinden ilerleyen metin, yüzey yapıda bir kadının eşini istekleri konusunda nasıl ikna ettiği konusunu işlerken derin yapıda yüzyıllardır çözülememiş bir problem olan toplumsal cinsiyet rolleri eleştirisini ironik bir üslûpla okuyucuya sunmaktadır.

Ataerkil toplumun bir nesneye ya da canlıya ad koyarak ona sahip olma hakkı erkeğe aitken hikâyede bu kabul tersine çevrilmiş, babanın adını simge olarak kullanan Neriman kendi istediği bir adı torununa koydurmuştur.

“Elif'in E'si”, yazarın feminizmin üzerinde durduğu sorunlar ve bu sorunların çözümlerini âdeta edebî esere dönüştürmesinin hikâyesidir. Ataterkil toplumda aile içerisinde sözü geçmeyen fakat her işten sorumlu tutulan Neriman, bir süre sonra eşi Ahmet’i gizliden gizliye yönetme becerisi edinmiştir. Erkeğe söz geçirme stratejisi olarak ikna ve telkin yöntemlerini kullanan Neriman, isteklerinin önemsenmemesi, varlığına ve fikirlerine saygı duyulmamasının öcünü böylelikle almaktadır.

Hikâyenin bir diğer önemli başarısı da, edebî form içinde sadece kadının ataerkil toplumdaki sorunlarını sahnelemekle kalmayıp bu sorunlara çözüm olarak feminist kuramın önde gelen kadın düşünürlerinin reçete ettiği, kadınların “meslek sahibi olmaları, eğitim görmeleri ve akıllarını kullanmaları” hususlarını hikâyenin akışını bozmadan, didaktik bir tavır takınmadan tüm doğallığıyla dâhil edebilmesidir. Neriman, torununa önceden tanıdıkları akıllı, öğretmen bir kadının adını koyarak yeni bir hayat tarzı başlatmak niyetindedir.

Kaygusuz, yarattığı kurgusal dünyayı da kadının etrafında şekillendirerek özel bir mekân olan ev içini ve kadına atfedilen zaman dilimi olan geceyi kullanmış özellikle ayı sembolik olarak ele almıştır. Böylece hem içerik hem kurgu bakımından kadın hikâyenin merkezine yerleştirilmiştir.

Sema Kaygusuz'un derin anlamlar taşıyan "Elif'in E'si", toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda gerek sorun tespiti gerek bu sorunlara üretilen çözümler bağlamında estetik bütünlük bozulmadan, titizlikle işlenmiş bir metindir.

Kaynakça

- Akal, C. B. (2016). *İktidarın Üç Yüzü*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Bachofen, J. J. (2013). *Söylence, Din ve Anaerki*, çev. Şarman, N., İstanbul: Payel Yayınları.
- Beard, M. (2018). *Kadın ve İktidar*, çev. Sağlemer, İ., İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Berger, J. (2011). *Görme Biçimleri*, çev. Salman, Y., İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2021). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2019). *Eril Tahakküm*, çev. Yılmaz, B., İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Campbell, J. (2022). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri*, çev. Küçük, N., İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cıbroğlu, Y. (1996). *Kadının Yazısız Tarihi 'M' ve 'N' Sesi*, İstanbul: Payel Yayınları.
- Connell, R.W. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Soydemir, C., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delaney, C. (2001). *Tohum ve Toprak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Donovan, J. (2016). *Feminist Teori*, çev. Bora A.- Ağduk Gevrek, M.- Sayılan, F., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Engels F. (2017). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Somer, K., Ankara: Sol Yayınları.
- Ersoy, B.; Karadeniz, M. (2022). "Sema Kaygusuz'un Öykülerinde Kadın Karakterler", *Söylem Filoloji Dergisi*, 7 (3), s. 789-806.
- Estes, C. P. (2021). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Atalay, H., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Evis, A. (2021). *Türk Romanında Postmodernizm -Teori ve İnceleme-*, İstanbul: Kriter Yayınları.
- Gümüş, S., Türkeş, Ö. (2010). Sözüünü Sakınmadan Programı Sema Kaygusuz'la Röportaj. <https://oggito.com/icerikler/sema-kaygusuz-ile-sozunu-sakinmadan/63722>. Erişim tarihi: 16.10.2024
- Irigary, L. (2022). *Başlangıçta Kadın Vardı*, çev. Özallı, İ., Odabaş, M., Ankara: Fol Yayınları.
- Jung, C. G. (2015) (a). *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Soylu, T.V., İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Jung, C. G. (2015) (b). *Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Erdinç, D. G., İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2015). *Sandık Lekesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2019). *Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*, (Ed. S. Kaygusuz; D. Gündoğan İbrişim), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kitab-ı Mukaddes (2012), İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.
- Lacan, J. (2012). *Baba-nın-adları*, çev. Erşen, M., İstanbul: Monokl Yayınları.
- Leader, D. (1998). *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, çev. Çatlı, N., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Millet, K. (2011). *Cinsel Politika*, çev.. Selvi, S, İstanbul: Payel Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2016). *Binbir Gece Masalları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Paksoy, H. (2014). *Sema Kaygusuz Hikâyelerinde Modern İnsanın Yalnızlığı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ardahan.
- Parlatır, İ. (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Yargı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2003). *19 uncu asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Çağlayan Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap.
- Woolf, V. (2010). *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Öncü, S., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Woolf, V. (2015). *Üç Gine*, çev. Güzel, İ., İstanbul: İletişim Yayınları.

Araştırma Makalesi

Şairin Sincan'ı

The Poet's Sincan

Türkân YEŞİLYURT¹

¹ Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, turkanyes@gmail.com 

Öz: Abdülkadir Budak'ın "Sincan'da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü", "Sincan'da Ölmek", "Sincan İstasyonu", "Sincan" ve 2015'te yayımlanan *Kapalı Bir Açılım* adlı kitabında bulunan adsız bir şiirinde Ankara, Sincan'ın izleri görülür. Bilindiği üzere şairlerin yaşadıkları mekânların izdüşümlerini yapıtlarında görmek mümkündür. Örneğin Aleksandr Puşkin, Bahçesaray'dan; Atilla İlhan, İzmir'den; Dante Alighieri, Floransa'dan; Federico Garcia Lorca, Granada'dan; Konstantinos Kavafis, İskenderiye'den; Necip Fazıl Kısakürek, Kahramanmaraş'tan, Ülkü Tamer, Gaziantep'ten ayrı düşünülemez. Mekânın ruhunun şairin ruhunu etkilemesi doğaldır. Bu bakımdan yazıda Abdülkadir Budak'ın uzun süre yaşadığı, akrabalarının ve kızının burada ikamet etmesi nedeniyle iç içe olduğu Sincan'a nasıl baktığı; orada neleri gördüğü, görmek istemediği ve buranın şiirine nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Çocukluğunun, ilk gençliğinin geçtiği; ilk aşkı yaşadığı, ilk şiirini yazdığı; emekli olduktan sonra geri dönüp uzun yıllar kaldığı yer olması bakımından Sincan'ın şairin şiirinde önemli bir yer tutması doğaldır. Lale bahçelerinde, istasyonlarında, demiryolunda, trenlerinde ve sokaklarında, Budak'ın anıları vardır. Mezarlıklarında annesi, babası, ablası, erkek ve kız kardeşi yatmaktadır. Sincan ona bir yandan yakın, öte yandan uzak durur. Zor geçen çocukluğuna rağmen beyaz badanalı evlerinin bahçelerinde lalelerin açtığı Sincan'a sevgi duyarken zaman içerisinde yozlaşmış olan Sincan onu üzer. Kopamadığı Ankara, Sincan onun "şiir başkenti"tidir. Burada yayınevinde kitaplar çıkarmakta, *Sincan İstasyonu* dergisini yayımlamakta ve şiir çevresinde şairliğinin tadını çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Abdülkadir Budak, mekânın ruhu, Sincan, şair, şiir

Atıf: Yeşilyurt, T. (2025). "Şairin Sincan'ı". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 36-44

DOI: 10.31465/eeder.1583844

Geliş/Received: 12.11.2024

Kabul/Accepted: 10.02.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Abstract: Traces of Ankara and Sincan can be seen in Abdülkadir Budak's "Sincan'da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü", "Sincan'da Ölmek", "Sincan İstasyonu", "Sincan" and an unnamed poem in his book titled *Kapalı Bir Açılım*, published in 2015. As it is known, it is possible to see the projections of the places where poets lived in their works. For example, Aleksandr Pushkin from Bahçesaray; Atilla İlhan, from İzmir; Dante Alighieri from Florence; Federico Garcia Lorca, from Granada; Konstantinos Cavafy, from Alexandria; Necip Fazıl Kısakürek cannot be considered separately from Kahramanmaraş, Ülkü Tamer from Gaziantep. It is natural that the spirit of the place affects the spirit of the poet. In this regard, the article explains how Abdülkadir Budak viewed Sincan, where he lived for a long time and where his relatives and daughter lived together; It has been tried to reveal what he saw there, what he did not want to see and how this place was reflected in his poetry. He spent his childhood and youth; He experienced his first love and wrote his first poem; It is natural that Sincan has an important place in the poet's poetry, as it is the place where he returned and lived for many years after his retirement. There are memories of Budak in its tulip gardens, stations, railways, trains and streets. His mother, father, older sister, brother and sister lie in their cemeteries. Sincan is close to him on the one hand and far away from him on the other. Despite his difficult childhood, he feels love for Sincan, where tulips bloom in the gardens of their whitewashed houses, but Sincan, which has become corrupt over time, saddens him. Ankara, from which he could not break away, Sincan was his "poetry capital". Here he publishes books in his publishing house, publishes Sincan Station magazine and enjoys his poetry in the poetry circle.

Keywords: spirit of the place, Sincan, poet, poetry

Giriş

Abdülkadir Budak, 23 Nisan 1952’de Sivas’ın Hafik ilçesinde doğar. Budak’ın babası hastalanınca ailesi,1959’da Sivas’tan Sincan’a göç eder. Sincan Lisesini bitirdikten sonra şair 1972’de evlenerek aynı yıl eşiyile birlikte ilk görev yeri Kayseri’ye gider. 1986’da Kayseri’den Malatya’ya tayin olur. Bu arada kardeşlerini ve akrabalarını ziyaret etmek üzere Sincan’a gelip gider. Şairin kızı Emel Güz’ün 1993’te üniversiteyi kazanmasıyla birlikte aile Sincan’a yerleşir, ancak kendisi bir yıl daha Kayseri’de görev yaparak 1994’te emekli olur. Yani yirmi iki yıllık çalışma yaşamında son bir yılında yine bir ayağı Sincan’dadır. Buradan 2004’te Eryaman Evleri’ne taşınırlar. Kızı Emel Güz 2006 yılında Sincan’da avukatlık bürosunu açar. Şair ise Eylül 2007’de *Sincan İstasyonu* dergisini burada çıkarmaya başlar. Yani Sincan şairin yıllardır yaşadığı yerdir. Çocukluk ve ilk gençliğinde on üç yıl, kızı üniversiteyi kazandığı 1993’ten itibaren on bir yıl olmak üzere toplam yirmi dört yıl Sincan’da yaşamış, Eryaman Evleri’ne taşındıktan sonra da gerek kızının bürosunun gerek akrabalarının burada olması nedeniyle hiçbir zaman Sincan’dan kopmamıştır. Bu bakımdan son yirmi bir yıldır Eryaman Evleri’ne taşınmış olsa da bu yirmi bir yılı da eklediğimizde 2025 yılı itibariyle kırk dört yıldır Sincan onun yaşamındadır.¹

Abdülkadir Budak’ın 1997’de yayımladığı *Aşk Beni Geçer*’de bulunan “Sincan’da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü”; Kasım 2001’de *Adam Sanat* dergisinin 190. sayısında yayımladığı, kitaplarına almadığı “Sincan’da Ölmek”; Ekim 2008’de T.C. Devlet Demiryolları Dergisi’nde yayımladığı, Emel Güz’ün derlediği *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim: Abdülkadir Budak ile Konuşmalar*’a (2019) aldığı “Sincan İstasyonu”; 2013’te yayımlanan *Okyanus Görmüş Gemi*’de yer alan “Sincan” ve 2015’te yayımlanan *Kapalı Bir Açılım*’da Kavafis’e gönderme yaptığı şiirinde Sincan vardır.

Bilsen Başaran’ın “Kentın Edebiyatla, Edebiyatın Kentle İlişkisi” adlı yazısında belirttiği gibi her kent doğası, tarihi, kültürel özellikleri bakımından içinde yaşayan halkları etkilediği gibi sanatçıları da etkiler (2024: 78). Bu nedenle şairlerin yaşadıkları mekânların izdüşümlerini yapıtlarında görmek mümkündür. Örneğin Aleksandr Puşkin, Bahçesaray’dan; Atilla İlhan, İzmir’den; Dante Alighieri, Floransa’dan; Federico Garcia Lorca, Granada’dan; Konstantinos Kavafis, İskenderiye’den; Necip Fazıl Kısakürek, Kahramanmaraş’tan; Ülkü Tamer, Gaziantep’ten ayrı düşünülemez.

Mekânın ruhunun şairin ruhunu etkilemesi doğaldır. Figen Bulut’a göre “Şiirlerinde yaşadığı şehirleri kişiselleştiren Budak, o şehre kendi penceresinden bakmakla kalmaz, onlara bir ruh vermenin yanı sıra şehirleri kendi ruhsal dünyasının yansımalarını gösteren bir ayna olarak kullanır.” (2007: 123). Bu yazıda da Abdülkadir Budak’ın uzun süre yaşadığı, kardeşleri ve akrabaları nedeniyle bağlantılı olduğu, kırk dört yıldır bizzat iç içe bulunduğu Sincan’a nasıl baktığı, orada neleri gördüğü, neleri görmek istemediği, buranın şiirine nasıl yansıdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Abdülkadir Budak’ın Sincan izlekli şiirlerine geçmeden önce şiir anlayışının temel özelliklerine değinmek yerinde olur. Gerçi şiiri hakkında kalem oynatan yazarlar ve kendisiyle yapılan söyleşilerin çoğunda şair poetikası söz eder. Yazının konusu da Abdülkadir Budak’ın poetikası değildir. Ancak bir şairin şiirini poetikasını anlamadan değerlendirmek olmaz. Öncelikle Budak’ın şiirlerindeki temel mesele kendisidir. Şairin toplumsal konulara değindiği şiirleri bile “Ben” odaklıdır. O kendinden yola çıkıp herhangi bir izleği işleyerek kendisine

¹ Özgeçmişle ilgili bilgiler Abdülkadir Budak’ın kızı Emel Güz’den edinilmiştir.

döner. Budak, gelenekten özellikle de halk edebiyatından şiirine malzeme taşıyarak bu malzemeyi işler. Şairin şiirlerindeki Leyla, Kerem, gül, avcı, ceylan gibi simgeler Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi halk hikâyelerinden; Karcaoğlan, Dadaloğlu gibi halk şairlerinden Battal Gazi, Köroğlu gibi halk destanlarından kaynaklanan geleneğin izleridir. Şair geleneği kopyalayıp tekrar etmeyerek değiştirip dönüştürür. Örneğin gelenekten aldığı Leyla, gül, ceylan simgelerini “gömleğim leylâ desenli”, “Bahçıvan yaraladım gül kavgasında”, “Bir ceylanın ikizidir yazdığı şiir” biçimlerinde modern şiirin imgelerine dönüştürür. Şiirin sesinin de halk şiirine dayandığını anımsatmak gerekir. Orhan Koçak'ın “Abdülkadir Budak'ın Ustalarıyla Hesaplaşması” başlıklı yazısında belirttiğine gibi “Birlikte atıldığı 70 kuşağı içinde ‘ölçülü uyaklı’ diye tanımlanan klasik şiire ondan daha yakın pek az isim vardır” (2012: 208). Budak'ın bireysel ve şiirsel bunalımları, baba-oğul veya baba-kız çatışmaları, evlilik gerilimleri, aşk çıkmazları gibi şiir izlekleri ise daha çok modern yaşamın yansımalarıdır ve gelenekle modernin çatışmasından doğmuşlardır. Bu bakımdan Budak'ta gelenek ile modern iç içe geçer. Sincan da gelenekle modernin birbirine dolandığı girift bir yerdir. Bu bakımdan ne şair Sincan'a ne Sincan şaire uzaktır.

1. Sincan'ın Balkon'dan Görünüşü

Abdülkadir Budak'ın “Sincan'da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü” başlıklı şiiri 1997'de yayımlanan *Aşk Beni Geçer* adlı kitabında yer alır. Budak, şiirinde balkondan Sincan'a bakarken çocukluğunda bahçeden lale çaldığı anın ışığı zihninde parlar. İlginç olan belki de birçok çocuğun başından geçmiş olan ağaçtan meyve çalma durumunun şairde lale çalma olarak gerçekleşmesidir. Meyve değil lale çalan çocuk, şair olacağına işaret eder. Lale, aynı zamanda Sincan'ın bir zamanlar lale bahçeleriyle âdeta süslendiğini anımsatır.

Çocukluğunda lale çaldığı zamandan balkondan Sincan'a baktığı zamana geçen şair, yaşlı bir adamın elini öpen muhtemelen yeni evli iki genci görür. Bu arada üç-beş omuzun üstünde beliren tabut cami avlusuna ulaşır. Yerdeki pankart yırtıkları şairi yaşadığı andan âşık olduğu, aşk şarkıları söylediği, şiir yazmaya başladığı, sigara ve ilk içkisini içtiği lise yıllarına götürür. Ancak şair delikanlılığının mutluluktan uçtuğu günlerinde annesinin ölümüyle büyük kırılma yaşar. Yıllar sonra balkondan Sincan'ı izleyen Budak, bu çocukluğunun ve ilk gençliğinin geçtiği yerde yeni bir gurbet faslına başladığını düşünür. Çünkü daha önce iş hayatı onu buradan gurbetlere sürmüştür. Şimdi dönmüş olsa da Sincan'dan tanıdığı, bildiği çoğu kişi gitmiştir:

“Kendine bile açılmayan bahçenin kapısından / Çocukluğumun yitik lale çalma girişimleri / Korkuları görünüyor sokak adlı bir aynada / Düşük ölçekli depremi andıran bir ihtiyar / Son kez dokunuyor sanki gecenin saçlarına

Yüz metre kadar ilerde nasırlı el öpülüyor / Yeni evli olduğumu sandığım iki insanca / Üç-beş omzun üzerinde beliriyor bir tabut / Çiçek düşüyor saksıdan, yılan akıyor balkona

Yerde pankart yırtıkları, güz resminin üstünden / Koşarak geçtiğini görüyorum gençlerin / Birisi bana benziyor lise sonda olmalı / İzmaritli günlerimi ilk içkimi andırıyor / Çantasında şiir vardır, yüreğinde Leylâ'sı

Yürüyüşüm değişirdi âşık olduğum zaman / Kimse beni tutamazdı dördüncü kat balkonunda / Bütün sokak duyardı, yirmi beş yıl öncesi / Sesim fena sayılmazdı elbet aşk şarkısında

Annemin öldüğünü hiç kimse fark etmemiş / Saçı sarmaşık ablamın, sesi kuş çığlıkları / Balkonumdan bakmıyorum, kendi içine çıkıyor / Parka teğet geçmiyor, sokak değil içkanama / Şiirini yazmalıyım, bana benziyor çünkü / Akrabalar arasında müthiş yalnızlığım

Bol gelirken gündüze gecenin elbisesi / Ankara’da başladım yeni bir gurbet faslına / Ben gelince gitmiş herkes çiğdemler, çiçeklerle / Hiçbir şey görünmüyor, Sincan’da bir sokağa / Ya bir perde çekilmiş ya da perde gözlerimde” (1997: 215-216).

Şair, Mayıs 1997’de *Düşler* dergisinde yayımladığı, 1998’de çıkardığı *Ayna Sandım Şiiri* adlı kitabına aldığı “Sincan’da Şair Olmak” başlıklı yazısında “Sincan’da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü” şiirini açıklar:

“Bir zamanalar benzemekten korkmadığım Sincan, bu yaşta bile korkutmuyor mu beni? Korkutuyor. Ama direnmenin, mücadele etmenin, gitmekten, kaçmaktan, çok kalmanın yanımdayım şimdilik. Dayanabildiğim kadar dayanacağım yalnızlığa, farklılığın getirdiği sıkıntılara. Yaşadığım yere benzemeye başladığımda çocuktum henüz ve Sincan kirli değildi. Lale bahçelerinin kuşattığı beyaz badanalı, tek katlı evler daire karşılığında müteahhitlere verilmiyordu henüz. Evden çıkıp lisenin bahçesine ulaşana dek rastladığım yüz kişiden doksanına merhaba diyebiliyordum. Şiirler yazan, resimler yapan, çarşının ortasında bir duvar gazetesinin yazılarını hazırlayan bir öğrenciyken bugünkü oranla bin kat daha fazla tanıyordum. Her gün gazete aldığım, Kadir abisi olduğum Bekir bile bilmiyor şair olduğumu. Gazete bayiiine gelen iki *Adam Sanat*’tan birini ben alıyorum da [...], bütün günlük gazetelerin sanat-edebiyat sayfalarını tarıyorum da “abi bu merakın nerden geliyor” diye sormuyor bana. Bırakın Bekir’i 13 daireli binada yalnızca bir hane sahibi biliyor şair olduğumu. Akrabalarım arasında bile yankısını bulmuyor şairliğim. Onlarda da yok kitaplarım ne yazık ki” (1998: 59-60).

Budak, kendi özelinde birçok şair için söz konusu olan “şair yalnızlığı”na dikkat çeker. Şairlerin şairliğinden çoğu zaman aileleri, akrabaları, komşuları ve arkadaşları habersizdir, onların bu yanlarına ilgisizdirler. Şairin yalnızlığının bir nedeni şair olarak yakınları tarafından anlaşılabilmesiyken diğer nedeni lale bahçeleri gibi anı mekânlarının yok olmasıdır. Cem Selcen, şehirlerde gerçekleştirilen yıkımların anı kaybına yol açtığını dile getirir:

“Ne acayip şey değil mi? Bir sevgilimiz ya da arkadaşımızla tanıştığımız yeri bulamayız üzerinden çok geçmiş olmasa da. Bu kadar hızlı yıkıma kafa mı dayanır, düşünce mi, anı mı, ilişki mi? Basbayağı anısız yaşıyoruz. Anılarımızın nesnelere yok şehirde. [...] Bile isteye kökümüzü kazıdılar. Çünkü kök anılardır, çünkü kök anıların var olduğu yerdir de. Hayatımızı kaplayan auramız, bizim biz olmamızı sağlayan şeylerdir bunlar. Güvendir. Ama yok!.. Güvensiz olmak, herkesten çok ölmek demektir. Geride bir şey kalmaması demektir. Geride kalsın diye yaptıklarının tam anlamıyla manasızlaşması demektir” (2023: 236).

Budak, anıları vasıtasıyla balkondaki anını anlamlı kılmak ister. Güven Adıgüzel’e göre “Sokağa bakmasını bilen herkesin ‘gördüğünden’ pay alır yazar. Öyleyse hayat, edebiyatın tam ortasında yankılanan sesiyle hatırlayacağımız bir tanıktır” (2023: 35). “Sincan’da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü”nde de şair, yaşamın anlarına tanıklık eder ve anılarını anımsar: Lale çalma girişiminde bulunan çocukluğunu, Leyla yürekli gençliğini, annesinin öldüğü günü, yıllar sonra döndüğü Sincan’ı, yaşlı adamı, omuzlar üstündeki tabutu.

2. Sincan’da İstanbul’u Düşlemek

Abdülkadir Budak, Kasım 2001’de *Adam Sanat* dergisinin 190. sayısında yayımlanan kitaplarına almadığı “Sincan’da Ölmek” başlıklı şiirinde İstanbul’da şair olmak arzusunun dile getirir. Her ne kadar dijital çağda merkez, taşra kalmamıştır diye düşünülse de gerçeklik hiç de öyle değildir. Kuşkusuz merkezde bulunmanın bir şaire, edebiyat ve sanat çevresinin içinde olma, kitap ve dergiye ulaşma, yayınevleriyle bağlantı kurma olanakları sağladığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu bakımdan Budak, İstanbul’da şair olmak isteğinde haklıdır. Ne var ki o, Ankara, Sincan’da yaşamaktadır. Belki çocukları kendi hayatlarını kurunca İstanbul’a yerleşebilecektir. Ancak bunun düşük bir olasılık olduğunu bilir.

Şair, Ankara'da yaşayan edebiyatçı arkadaşlarına sığınır. Şiirde, bu arkadaşlarından bazılarını doğrudan ad ve soyadlarıyla açık ederken bazılarını yalnızca adlarıyla belirtir. Çoğu edebiyatçının -özellikle de Ankara'da yaşamış olanların, Budak'ı yakından tanıyanların- tahmin edebileceği gibi Hasan Ali, Hasan Ali Toptaş; Hayati, Hayati Baki; Şükrü, Şükrü Erbaş, Yücel, Yücel Kayıran; Zerrin, Zerrin Taşpınar'dır. Şiirde adları açıkça söylenen şairler ise şunlardır: Ahmet Erhan, Ahmet Özer, Ahmet Telli, Hüseyin Atabaş, Mehmet Taner, Salih Bolat. Bir de yazar Nihat Genç. Budak, edebiyatçı arkadaşlarıyla birlikte olmaktan memnun olsa da Ahmet Erhan İstanbul'da "daüssıla" yaşıyor dese de, o da Ahmet Erhan gibi şairliğini İstanbul'da yaşamak ister. Bu nedenle şairin 2002 yılında yayımlanan *Ev Zamanı* adlı yapıtındaki "Şair gibi yaşamadın şair gibi yazdın da" (2020: 319) dizesi dikkat çekicidir. Ancak içten içe Ankara'da kalacağını, Sincan'dan gidemeyeceğinin farkındadır. Hiç olmazsa Sincan'ın bir sokağının adının verilmesini ister:

"Bu cümleyi kurduğumda Kuşulu Park'ta mıydım? / Yanımda Yücel mi vardı –Mutlaka önceki Yücel- / Hayati mi geçiyordu, Hüseyin Atabaş mı? / Hangisine seslendim, duymayan hangisiydi? / Ama şundan eminim ben bu sözü ederken / Havuz dediğin deniz kuğu dediğin martıydı

İnsan kendi yazdığını turnak içine alır mı? / "Kayığını kaldırama bağlamış biri / Yerine geçiyorum şu sıra Ankara'da" / İstanbul düşleriyle yaşlanıyorum / Yarım Kayseri geride, çeyrek Malatya / Teselli ustasıyım; Ankara fena değil / Mülkiyeliler bahçesi Mehmet Taner'le / Çay içimi Ahmet Telli; öteki Adnan / Beriki Salih Bolat, karınca kararınca / Gizli şair Hasan Ali, yakın olan uzaklık / Şükrü bir türkünün su boylarında

Ve benim burada ikilemlerim / Kravatlı şehirde yakası açık gezmeler / Hep şapkalı görmek Ahmet Özer'i / Tavla oynar gibi sakalla oynar / Engürü Kahvesi'nde Nihat Genç keyfi

Şimdi Ahmet Erhan İstanbul'da ya / Yaşadığı "daüssıla" / Ben daha buradayım, kuğular parkta / Giderim belki bir gün, çocuklar uçar / Ve Zerrin saçlarını sarıya boyatırsa (Üç kitabı burda yazdım, bu evde / Çekiç ve çivilerle)

Bir gün mezarlığına gömülürüm de / Sincan'da bir sokağa adım verilmez / Olur ya, belediye başkanlarından biri / Adımı değil de / Yalnızlığımı belki" (2001: 21).

Budak, İstanbul'a yerleşmeyi düşlese de yaşam koşullarının buna izin vermeyeceğini düşünür. Bu durum onu hüznün verir. Şair, hislerini şiire dökerek hüznünün ağırlığını biraz olsun hafifletir.

3. Sincan'da Zor Çocukluk

Şairin Ekim 2008'de *Rail Life*, *T. C. Devlet Demiryolları Dergisi'nde* yayımladığı, 2019'da çıkmış olan Emel Güz'ün derlediği *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim: Abdülkadir Budak ile Konuşmalar* adlı kitabına aldığı "Sincan İstasyonu" başlıklı şiiri "Cemal Süreya'yı anarak" sözüyle başlar. Budak, bu anmayla Cemal Süreya'nın "Sizin Hiç Babanız Öldü mü?" şiirine gönderme yapar.

"Sincan İstasyonu" şiirinde Budak'ın çocukluğunun derin izleri görülür. Şefik Karakoç, "Şehir: Bir Kültür ve Siyaset Alanı" başlıklı yazısında bellek, mekân ilişkisi ile ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

"Episodik bellek olarak adlandırılan geçmiş deneyimlerimizin hepsi, yeni hayatlarımız her zaman ve her koşulda mekânlarda geçer. Şimdiden geçmişe dönerek deneyimlerimizi zihnimizde canlandırdığımızda bir bakıma o mekânlara tekrar gider ya da tam tersi o mekânlara tekrar gittiğimizde geçmişe dönerek yaşadığımız deneyimleri zihnimizde tekrar canlandırırız" (2024: 34).

Şair de çocukluğuna dolayısıyla çocukluğunun mekânı Sincan İstasyonu'na veya Sincan İstasyonu'na dolayısıyla çocukluğuna giderek geçmişini yaşatır.

Abdülkadir Budak, şiirinde yoksulluğun bir aileyi nasıl sarstığını dile getirir. Anne yedi çocukla dul kalmıştır. Bu nedenle şair, çocukluğunda tren istasyonlarında su satmıştır. Astsubay emeklisi olan Budak, bu şiiriyle yükseköğrenim görememenin onu içten içe ne kadar yaraladığını ima eder. Yine de annesine, eve ekmek götürmek şaire iyi gelir. İsteddiği tahsili yapamasa da yeteneklerini şiirde sergileme olanağı bulan şair, yoksulların şiirinin yazılmadığına dikkat çeker:

“Siz hiç yedi çocuklu dul kalmış bir anneden / Yoksulluğun ne olduğunu öğrendiniz mi? / Ben bir kere öğrendim istasyonlarda / Okul vakti su satarken buldum kendimi

Yoksul çocukların gülmesi yaralıdır / Belli etme kış gününde bahar açsın yüzünde / Siz hiç bahar açtınız mı, ben açtım / Akşam ekmek götürürken anneme

Okunmuş gazeteler isterdim yolculardan / Karşılığı bir bardak su, umuttu / Siz hiç yedi çocuklu dul kalmış bir anneden / “Oğlum para kazanmış” sözünü duydunuz mu?

Eve ekmek götürmek derse girmek gibiydi / Gelen tren düdüğüdü teneffüs zilim / Yoksulların şiirini yazan kalmadı / Kendimi yazmışsam özür dilerim” (2019: 193).

Budak’ın Ekim 2008’de *Rail Life*, T. C. Devlet Demiryolları Dergisi’nde yayımladığı, 2012’de basılan *Şiirin Rayları: Sincan İstasyonu Başyazıları* adlı kitabına, daha sonra 2019’da basılan Emel Güz’ün *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim: Abdülkadir Budak ile Konuşmalar* adlı kitaba aldığı Yavuz Ulutürk’le yaptığı “Bir Dergiye Konuşmak” başlıklı söyleşide şair, Ulutürk’ün “Sizde treni bu kadar sihirli kılan nedir?” sorusuna şöyle yanıt verir:

“Tren imgesinin, bende karşılığı dışında, anneye ve ekmekle ilgisi olmuştur hep. İlkokula başladığımda Sincan’a yerleşmiştik. Babam, eskilerin deyişiyle “nefes darlığı”na tutulmuştu, yani astım hastasıydı, çalışmıyordu. Annem Ankara Şeker Fabrikası’nda çalışmaya başlamıştı ve işine banliyö treniyle gidip geliyordu. Annemi kardeşlerim uykudayken kalkıp uğurlamay ve akşam olunca karşılamayı vazife edinmiştim. Tren penceresinden el sallayışını görmek...

O sıra beş kardeşlik, elde avuçta artı bir şeyler yoktu, annemin maaşı da yetmiyordu. Bu sıkıntılarımızı babamla kavgaya varan yüksek sesli tartışmalardan anlıyordum elbet. Aileme katkıda bulunabilmek için okul dışı zamanlarda Sincan istasyonunda su ve simit sattığım çok olmuştur. İstasyonda ve daha çok da banliyö trenlerinde. Son durak olan Kayaş’a kadar gider gelirdim. Öyle ki biletçiler bilet sormazdı bana. Bu iş, lise birinci sınıfa kadar devam etti. İstasyon ve tren bana anne ve ekmek parası demektir. Anneyi uğurlama, ekmeği karşılama” (2019: 184).

Bu arada şairin 2020’de yayımladığı *İştahlı Makas: Toplu Şiirler II (2011-2020)* adlı kitabındaki “Kitaplarına Girmemiş Şiirlerinden Seçmeler” bölümünde yer alan “Yoksullar Yalın Yaşar” başlıklı şiirinde de “Sincan İstasyonu”nda olduğu gibi “Köyle kasaba arası bir Sincan”daki (2020: 234) yoksul çocukluğunu dile getirdiğini belirtmek gerekir.

4. Sincan Lale Bahçelerinden Bakır Laleye

2013’te yayımladığı *Okyanus Görmüş Gemi* adlı kitabında yer alan “Sincan” adlı şiirinde şair, yukarıda sözü edilen Sincan’da yaşadığı, “Sincan’da Bir Sokağın Balkondan Görünüşü” şiirini kaleme aldığı evine gönderme yapar.

Budak, lale bahçelerinden eser kalmayan Sincan’ın bakır laleyle temsil edilmesine karşı çıkar. Çocukluğunun ve ilk gençliğinin geçtiği; emekli olduktan sonra uzun süre yaşadığı; akrabalarının bulunduğu; annesi, babası, ablasının mezarlarının olduğu Sincan’da kentsel belleğin korunmamasına üzüldür. Sincan’ın lale bahçelerinin ortadan kalkmasıyla yalnızca laleler değil; aynı zamanda anılar ve sürekliliğin yakınlığı da kaybolmuştur. Yaşar Çubuklu da “Mekânların Ölümü” başlıklı yazısında “Kentsel mekânlar rant alanlarına dönüşüyorlar.

Değişim değerinin kullanım değerinin üzerinde hâkimiyet kurduğu bu dönemde insanın yaşadığı mekânlarla ilişkisindeki sahicilik, sıcaklık, süreklilik azalıyor” demektedir. (2014: 84).

Şair, Sincan'da çarpık kentleşmeye, doğaya karşı duyarsız davranmaya, aydın düşünceden uzaklaşmaya ve dilde kabalaşmaya tanıklık eder. Bu tanıklıklar şairi karamsarlığa iter. Sincan'da bulunmasının seçim mi yoksa yazgı mı olduğunu kendine sorar. Ancak sorunun yanıtını vermez. O, sözcükleri işleyen bir şair olarak burada kendini yalnız hisseder. Onun diliyle Sincan'ın dili birbirine uymaz:

“Kış günü anladık da yaz gününde de bakır / Bir göğün altında kuvvetli Sincan / Bakır lale tenekeden bir selam / Kuzunun içinde büyüyen bir kurt / Kara gecelerden yükselen bir hû / Peçeli yüz gibi duruyor Sincan / Ağzından kan gelen bir tren istasyonu

Mermer bir kulağa eğilmiş, öyle / Mermerden kelimelerle konuşan belde

Annem, babam, ablam orda yatıyor / Oradaydı evimin parka bakan balkonu / Dönüştü taş altına süzülen bir akrebe / Kendini ifade etmekte çok zorlanıyor / Mermerden kelimelerle konuşan belde

Kimi sözler vardır ki her şehre ait durur / Kimi sözler vardır ki bir tek Sincan'a / Bu söz ahır kokuyor kırın orta yerinde / Demirden at çeviriyor boynunu / Kim nasıl durduracak ve hangi güneş / Bereketli sanılan bu karanlık yağmuru

Çarşının göbeğinde bir ağaç kesiliyor / Esnaf şaşkın hangi elin tuttuğu bir balta bu / Ah bu sorunun yanıtı gün gibi ortada ya / Bıçak yaraya yakışır, yaraya gömdüm onu

Çocukluk hatırası, gençlik rüzgârı gibi / Böyle bir coğrafya var tarihimde / Yazgı mı bu, bile bile seçim mi? Bunları düşünürken, olur olmaz yerlerde / Şu soruyu sormak hep bana düştü: / - Bakır lale ne zaman yeni bir bahçe başlatır? / Sincan bana mermerden bir kelime / Ne kadar işlenirse o kadar ağır” (2020: 112-113).

İnsanlar doğayla birliğini, uyumunu ritmini kaybetmiştir ve doğaya karşı kötü davranmaktadır. China Miéville'in “Ütopyanın Sınırları” başlıklı yazısında belirttiği gibi “İster günümüzün Britanya'sının ormansızlaştırılması, ister Kuzey Amerika'daki megafaunanın yok olması, ister binlerce farklı örnekten herhangi biri olsun, Homo Sapiens, yani antropos, her daim çevresini, bileşeni olduğu ekolojiyi etkileyip dünyayı değiştirmiştir” (2024: 54). Bu bakımdan Budak, çarşının göbeğindeki ağacın kesilmesine dikkat çeker. Ekolojik yıkım, toplumsal bozulma Sincan'ın çehresini değiştirmiştir. Sementin aydınlık yanı azalırken, karanlık yanı artmıştır. Bu durum şairi derinden etkiler.

5. Sincan'a Yazgılı Olmak

Abdülkadir Budak'ın 2015'te yayımlanan *Kapalı Bir Açılım* adlı kitabında yer alan şiirlerinde şiir adları bulunmuyor. Ancak Budak, yirmi dokuz dünya şairine ve son şiirde oğlu şair Orhan Göksele gönderme yapar. Kitabın sağ sayfasında şiir, sol sayfasında gönderme yapılan şairin fotoğrafı yer alır. Bu bakımdan her bir şairin fotoğrafı her bir şiirin adı olarak görülebilir. Budak'ın yapıtında gönderme yaptığı şairlerden biri Konstantin Kavafis'tir.

O, Kavafis'in “Şehir” adlı şiirinden “Yeni ülkeler bulamayacaksın başka denizler” (2017: 89) dizesini alıntılar. Kavafis'in bırakmadığı şehir, Güven Adıgüzel'in belirttiği gibi “Şiirlerinin mekânı, doğduğu ve her seferinde dönmeyi başardığı İskenderiye'ydi” (2023: 163-164). Budak, Kavafis'in İskenderiye'den gidememe durumu ile kendisinin Sincan'dan gidememe durumu arasında benzerlik bulur. Başka bir deyişle o, Kavafis'ten kendine gider. Şair, Yasin Erol'la yaptığı söyleşide de “Kitapta ele alınan şairlerin italik dizili bir ya da birkaç dizisinden hareketle, Abdülkadir Budak'ın kendi içine yapılan yolculuk kitabıdır bana kalırsa” demektedir (2019: 218). Ahmet Ada ise “Ey Büyük Dar Vakitler” adlı yazısında “Aslında odaklandığı şair bahane, arkasında kendi var çünkü” (2022: 216) sözüyle Budak'ı doğrular. Şair, şiirinde -daha

önce “Sincan” adlı şiirinde sorduğu gibi- Sincan’da yaşamasının seçim mi yoksa yazgı mı olduğunu sorar kendine. “Sincan” şiirinde kendi sorusuna yanıt vermekten kaçınmıştır. Bu şiirde ise yanıtı yazgı olur.

Paris, Sen; Floransa, Arno; Roma, Tiber; Budapeşte, Tuna; Mostar, Neretva gibi ortasından ırmak geçen şehirler genellikle çekicilikleri, zenginlikleri ile dikkat çeker. Türkiye’de de ortasından ırmak geçen Antalya, Manavgat; İstanbul, Ağva; Muğla, Akyaka; Nevşehir, Avanos cazibe merkezleridir. Oysa Ankara, Sincan ortasından daha çok yoksulluğun ve yoksunluğun geçtiği bir yerdir:

“Evet kabul ediyorum, bir hançerin kınında / Kıvrılıp yatmasından başka geleceği yok

Kavafis’le Sincan’da bir kahvede / Oturup çaylar içtik / İlk istasyonu sordu / Tren beklemeleri / Burada kalışımı / Bunun nedenlerini / Sincan’da yaşıyor olmak / Kuşun yeni karılmış zifte konması gibidir / Dedim / Bu sözüme alkış tutmadı **Kavafis**. / Ters ters yüzüme baktı / *Yeni ülkeler bulamayacaksın başka denizler* / Dediği geldi aklıma / Seçim mi bu, yazgı mı? / Burada yaşayıp ölmeyi göze almak / Fillerin öleceği yeri seçmesi gibi / Sincan’dır alnımın güzel çivili duvarı / Garip bir kokusu var, kendince albenisi / Herkesi bir yerlere götüren tren / Yolcu adayı yerine bile koymuyor beni / Ben burada kaldım, burada öleceğim / Göğü biraz daha solacak belki / **Kavafis** girdi araya: / “Sincan’ın ortasından ırmak geçmiyor” dedi (2020: 137).

Budak, bu şiirinde Kavafis’in “Yeni ülkeler bulamayacaksın başka denizler” dizesinden kendine gider. Her iki şair de bir şehirden gidememek ortak paydasında buluşur. Ancak Ümit Yıldırım’ın belirttiği gibi “Sincan istasyon eklentileriyle ‘anne-kent’; Ankara, bir ara, şiir cumhuriyetinin ‘başkent’i olmuştur onun için” (2022: 372). Aslında Yazılı Kâğıt Yayınları’yla, *Sincan İstasyonu* dergisiyle, şiir çevresindeki etkisiyle Ankara onun “şiir başkenti”dir. Bu bakımdan şairin Ankara, Sincan’dan gitmek istemesine rağmen kalması boşuna değildir. Refika Altıkulaç Demirdağ’ın belirttiği gibi “Şairin Ankara’daki yaşamı şair dostları ve aile çevresi ile örülü güvenli bölge izlenimi vermektedir” (Demirdağ, 2019: e-kaynak). Ankara içerisidir, güvenlidir, konforludur; İstanbul ise dışarıdır, risklidir, orada birçok “şiir krallıkları” vardır.

Sonuç

Abdülkadir Budak’ın şiirlerinde Sivas, Kayseri, Malatya, İstanbul ve Ankara şehirlerinin izleri vardır. Ne var ki bunlar içinde Ankara, Sincan merkezde durur. Çocukluğunun, ilk gençliğinin geçtiği; ilk aşkını yaşadığı, ilk şiirini yazdığı; emekli olduktan sonra buraya dönüp uzun yıllar kaldığı yer olması bakımından Sincan’ın şairin şiirinde önemli bir yer tutması doğaldır.

Budak’ın şiirlerinde gelenekle modern iç içe geçer. Sincan da gelenek ile modernin birbirine dolandığı girift bir yerdir. Bu bakımdan ne Sincan şaire ne şair Sincan’a uzaktır. Her ikisi de bir sarkaç gibi modernden geleneğe, gelenekten moderne salınıp durur. Şairin Sincan izlekli şiirlerindeki asıl meselesi ise Sincan değil, Sincan üzeinden “Ben”in lirik şarkısını söylemektir.

Sincan’ın her köşesinde şairin anıları vardır: lale bahçelerinde, Sincan istasyonlarında, demiryolunda, trenlerinde, sokaklarında. Mezarlıklarında annesi, babası, ablası, erkek ve kız kardeşi yatmaktadır. Sincan ona bir yandan yakın, öte yandan uzak durur. Zor geçen çocukluğuna rağmen beyaz badanalı evlerinin bahçelerinde lalelerin açtığı Sincan’a sevgi duyar. Ancak zaman içerisinde yozlaşma ve çürüme yaşamış olan Sincan onu üzer.

Aslında şairin yaşamak istediği yer İstanbul’dur. Onun için İstanbul, şair gibi yaşamının imgesidir. Ancak yaşam koşulları İstanbul düşünüyorsa gerçekleştirmesine izin vermez. Bu durumun yazgı mı, seçim mi olduğunu sorgular. Sincan’dan gidemeyişini bir yazgı olarak kabul eder. Bu kabule rağmen üzüntü duymaktan kendini alamaz.

Şairin İstanbul'a gitmek isteyip de gitmemesinin temelinde Ankara, Sincan'ın kendisine "şair başkenti" olmasının rolü büyüktür. Bu başkentte yayınevinde kitaplar basmakta, *Sincan İstasyonu* dergisini yayımlamakta ve şair çevresinde gücünün tadını çıkarmaktadır.

Kaynakça

- Ada, A. (2022). "En Büyük Dar Vakitler", *Irmağın Bakışları*, haz. Yıldırım, Ü., Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 214-217.
- Adıgüzel, G. (2023). *Huzursuz Evler Atlası: Yazarların Şehirlerine Yolculuk*, İstanbul: Profil Kitap.
- Başaran, B. (2024). "Kent Edebiyatla, Edebiyatın Kentle İlişkisi", *Sarmalçevrim*, S 41, s. 73-79.
- Budak, A. (1998). "Sincan'da Şair Olmak", *Ayna Sandım Şiiri*, Ankara: İlkay Kitaplığı.
- Budak, A. (2001). "Sincan'da Ölmek", *Adam Sanat*, S. 190.
- Budak, A. (2019). "Sincan İstasyonu", *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim: Abdülkadir Budak ile Konuşmalar*, der. Emel Güz. Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 193.
- Budak, A. (2020). "Aşk Beni Geçer", *Dalgın Rüzgâr: Toplu Şiirler I (1978-2004)*, Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 193-223.
- Budak, A. (2020). "Ev Zamanı", *Dalgın Rüzgâr: Toplu Şiirler I (1978-2004)*, Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 282-320.
- Budak, A. (2020). "Kapalı Bir Açılım", *İştahlı Makas: Toplu Şiirler II (2011-2020)*, Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 125-183.
- Budak, A. (2020). "Okyanus Görmüş Gemi", *İştahlı Makas: Toplu Şiirler II (2011-2020)*, Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 69-121.
- Budak, A. (2020). "Kitaplarına Girmemiş Şiirlerinden Seçmeler", *İştahlı Makas: Toplu Şiirler II (2011-2020)*, Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 185-246.
- Bulut, F. (2007). "Abdülkadir Budak'ın Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinin Tematik Açısından İncelenmesi", Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Cemal Süreya (1998). "Sizin Hiç Babanız Öldü mü?", *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 26.
- Çubuklu, Y. (2014). *Kovulanın İzi*, İstanbul Metis Yayınları.
- Demirdağ, R. A. (2019). "Abdülkadir Budak", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/budak-abdulkadir>. Erişim tarihi: 11.11.2024.
- Erol, Y. (2019). "Yolcu her kapıyı çalmalı ki / Kendi kapısına gelebilsin", *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim: Abdülkadir Budak ile Konuşmalar*, der. Güz, E., Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 217-225.
- Karakoç, Ş. (2024). "Şehir: Bir Kültür ve Siyaset Alanı", *Notos*, S. 101, s. 33-37.
- Kavafis, K. P. (2017). "Şehir", *Bütün Şiirleri*. çev. Çokona, A., İstanbul: İstos Yayın, s. 89.
- Koçak, O. (2012). *Kopuk Zincir: Modern Şiir Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Miéville, C. (2024). "Ütopyanın Sınırları", *Notos*, S. 101, s. 52-59.
- Ulutürk, Y. (2019). "Bir Dergiye Konuşmak", *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim: Abdülkadir Budak ile Konuşmalar*, der. Güz, E., Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 184-193.
- Yıldırım, Ü. (2022). "Abdülkadir Budak'ın Şiirinde Mekânın Anlamı Üzerine", *Irmağın Bakışları*, haz. Yıldırım, Ü., Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları, s. 371-377.

Araştırma Makalesi

Edebiyat Ne İşe Yarar: Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok

What Is Literature Good For: All Quiet on the Western Front

M. Sami TÜRK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, mturk@sakarya.edu.tr 

Öz: Edebiyat bir işe yarar mı, yaramalı mıdır ve ne işe yarar soruları edebiyat bilimcileri meşgul ederken edebiyat öğrencilerini ve genel edebiyat okurunu da düşündürür. Bu makale edebiyatın salt sanatsal bir uğraş olmaktan öte pratiğe dönük bir faydası bulunduğundan hareket ederek bu konuda son derece özgün yaklaşımli bir eser kaleme alan edebiyat bilimci Felski'nin teorisine başvurmakta, teorisinin ayrıntıları aktarıldıktan sonra gözlemi yapılmaktadır. Felski edebiyat yapıtına öncelik verdiği ve temelde okur odaklı bir yaklaşım benimsediği teorisini dört ayak üstüne yerleştirir: tanıma, büyülenme, bilgi ve şok. Edebiyatın faydası edebî yapıtın okur üstündeki bu etkileri üstünden ölçülür. Bu anlamda, bu makaleye de gözlem nesnesi olarak, yayımlandığı günden bu yana onlarca dilde, milyonlarca nüsha satan, üçüncü film uyarlamasının yakın zamanda pek çok ödül almasıyla konu olarak hâlâ güncel olduğunu gösteren *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* romanı seçilmiştir. Romandan Felski'nin teorisinin incelendiği pek çok örnek aktarıldıktan sonra edebiyatın yararlılığına ilişkin elde edilen çıkarımlar sonuç bölümünde derlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: edebiyatın yararı, edebiyat bilimi, edebiyat teorisi, Felski, Remarque

Abstract: The questions of whether literature is useful, whether it should be useful, and what it is useful for occupy literary scholars, but also literary students and general readers of literature. This article, starting from the fact that literature is not only an artistic endeavor but also has a practical utility, refers to the theory of the literary scholar Felski, who has written a highly original work on this subject, and makes observations after presenting the details of the theory. Felski places his theory, which prioritizes the literary work and adopts a reader-centered approach, on four pillars: recognition, enchantment, knowledge and shock. The usefulness of literature is measured in terms of these effects of the literary work on the reader. In this sense, the object of observation for this article is the novel *All Quiet on the Western Front*, which has sold millions of copies in dozens of languages since its publication, and whose third film adaptation has recently received many awards, showing that it is still topical. After citing many examples from the novel in which Felski's theory is analyzed, the conclusions on the usefulness of literature are compiled in the conclusion.

Keywords: benefit of literature, literature science, literature theory, Felski, Remarque

Atıf: Türk, M. S. (2025). "Edebiyat Ne İşe Yarar: Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 45-56.

DOI: 10.31465/eeder.1583904

Geliş/Received: 12.11.2024

Kabul/Accepted: 10.02.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Daha çok kendisi için var görünen genelde sanat, bu makale özelindeyse edebiyat, başta okurları için ama en çok da onunla profesyonel olarak uğraşanlar, yani bizzat edebiyat bilimciler ve edebiyat bilimi öğrencileri için cevap vermesi pek kolay olmayan bir soruyla ortaya çıkar: Edebiyat ne işe yarar? Bu soru yersiz değildir, cevaplanmasındaki güçlük gerek edebiyatın gerek edebiyat biliminin ürünlerinin kendi doğasından ileri gelir. Sözelimi tıp, hukuk, mühendislik gibi girdisi ile çıktısı doğrudan eşleştirilebilir pek çok meslek ve temel bilimler gibi öğrenim dalları için aynı soru gereksizdir zira yaptıkları iş ortadadır, aldıkları eğitim girdisi, daha sonraki meslek çıktısıyla korelasyon içindedir. Makale başlığındaki, yukarıda edebiyatın doğasına atfedilen sorunun cevaplanmasındaki güçlüğün ilk ve başlıca sebeplerinden biri edebiyatı tanımlamanın zorluğudur. Yazdığı kitaplarla pek çok bilimin olduğu gibi *Poetika* eseriyle edebiyat biliminin de yolunu açan Aristoteles edebiyatın ne olduğunu çözümlerken ne için yapıldığını da anlamlandırmaya çalışarak (krş. 2009: 507-508) bu soruya yanıt arayan ilk kişi olmuştur. Edebiyat ne işe yarar sorusunun edebiyatın ne için yazıldığından ne için okunduğuna kadar geniş bir yelpazede düşünülmesi bu sorunun kapsadığı alanı kestirebilmek açısından daha isabetli olacaktır. Bu amaçla yayımlanmış ilginç pek çok eserden akla ilk gelenler arasında Harold Bloom'un *How to read and why?* (2000) [*Nasıl ve Neden Okumalıyız?* (2021)], Frank Farrell'in *Why does literature matter* (2004), Mark Edmundson'un *Why Read?* (2004) ve Sartre'in edebiyatın neliğini incelemekle birlikte yararını da ele alan *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) [*Edebiyat Nedir?* (2000)] gibi kitapları, Wolfgang Iser'in "Why Read Literature?" (2007) gibi makaleleri sayılabilir, bununla birlikte bu makalede ne bu konudaki yayınların tam listesini sunma ne de bu yayınların içeriğini tartışma amacı güdülmektedir. Buradaki asıl amaç konunun vuruculuğunu hatırlatmaktan ibarettir. Makalenin işbu sorusunu yanıtlamaya dönük bir çaba da Virginia Üniversitesi İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat kürsülerinde öğretim üyesi olan Rita Felski'den gelmiştir ki edebiyatın etki ve işe-yararlılığını dört başlık altında incelediği *Edebiyat Ne İşe Yarar* eseri kendi ifadesiyle bir manifestodur (Felski, 2016: 9, 13, 24) ve konuya bizzat edebiyat eserini önceleyerek yaklaşmasıyla alanyazında tespit edilebildiğine göre en güncel eserdir.

Okuduğunuz makalede Felski'nin edebiyatın ne işe yaradığı sorusuna dair teorik yaklaşımı ortaya koyulduktan sonra¹ Alman edebiyatının çok satmış romanlarından, Erich Maria Remarque'ın *Im Westen Nichts Neues* [*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*] eserine geçilecek, eser Felski'nin teorisi açısından çözümlenerek edebiyatın kurmaca dünyasının gerçek dünyaya etkisini gösterme, gerçek dünyada ne işe yaradığına bir yanıt arama girişimi gözlemlenecektir.

1. Edebiyatın Dört Unsuru

Yukarıda Felski'nin, eserini bir manifesto makamında gördüğünden bahsedilmişti. Bununla birlikte o, bu manifesto karakterini olumsuzlayıcı nitelikte görmektedir çünkü hâkim edebiyat teorilerine karşı pozisyonundan hareket etmekte ve manifestosunu bu karşılık üstünden kurmaktadır. Tam olarak karşı durduğu husus edebiyat (eleştirisi) teorilerinin dikkati doğrudan esere yönelmeyi "pratik bir imkânsızlık" sayarak "anlam ve değer" daima başkalarınca, başka yerlerden tanımlanması iddiasıdır (Felski, 2016: 11). Roman çözümlemesine bu makalede onun bakışının esas alınmasının önde gelen nedenlerinden biri budur. Özellikle Alman Yeni Nesnelciliği altında değerlendirilen Remarque'ın romanı için bunun yerinde bir tercih olduğu

¹ Takdir edileceği üzere burada teorisi açıklanacak ve yalnızca bu makale bağlamına temas ettiği ölçü ve genişlikte ele alınacaktır, kitapla ilgili ayrıntılı tanım yazısı için bkz. (Uzar, 2017).

düşünülebilir, bununla ilgili düşünceleri bir sonraki bölümde ele alınacağından Felski'nin teorisine geri dönülebilir.

Felski karşı-manifestosunu kurarken edebiyat teorilerinin, metni çözümleyen ve/veya eleştiren kişiyi adeta peşinen belirlenmiş bir anlam ve yargı örgüsüne hapsedmesine karşı okurun edebiyat metniyle ilişkisinin iki yönlü, yani hem okurun kendisini ona yansıtmak hem ondan etkilenmek yolunda olduğunu savunur, zaten yazarın tanıma, büyülenme, bilgi ve şok ayakları üstünde duran yaklaşımını mümkün kılan da edebiyat eseriyle bu etkileşim olacaktır. Oysa karşılarında tavır aldığı hâkim edebiyat teorileri tam da bu etkilenme olgusunu metne profesyonel yaklaşan için bir “safdillik, propagandacılık veya metafizik düşünme ithamlarına davetiye” (Felski, 2016: 11) diye görmektedir. Öyleyse kitabının giriş kısmında açık seçik belirginleştirdiği bu tutum, edebiyatın ne işe yaradığı sorusunu yanıtlamada katalizör görevi üstlenecektir. Neye karşı olduğunu göstermek aslında olumsuzlamanın olumsuzlaması olarak bir olumsuzlamadır ve Felski pozisyonunu tam bu yolla belirler. Bu anlamda hâkim edebiyat (eleştirisi) teorilerini biri teolojik öbürü ideolojik olarak iki kollu görür (Felski, 2016: 13), bununla birlikte bunların ayrıntıları bu makale açısından önemli değildir, tek önemli yanları metni ikincil mevkiye itmeleridir, işte bunu olumsuzlayan yazar dört ayaklı teorisinin merkezine eserin kendisini ve profesyonel olsun olmasın okurun onunla ilişkisini, daha doğrusu etkileşimini koyar. Bu bakımdan kitabının başlığının tazammun ettiği gibi çıkış noktası işe-yararlık, yani faydadır (Felski, 2016: 17) ama bir edebî yapıtın biricikliğini tek savunma argümanı sayıp onu her tür faydadan azade edici mutlak faydasızlık olmadığı gibi odağa bir tek fayda olgusunu yerleştirip yapıtın kendisini ikincilleştirici mutlak ideolojik bir tavır değildir bu, daha çok eserin özgün niteliğini, biricikliğini bütün olarak yadsımadan koruyarak fayda yönüne de bakma eğilimindedir: “Estetik değerın faydadan ayrı tutulamayacağını, bununla birlikte metinlere bağlanma biçimlerimizin sıra dışı bir çeşitlilik, karmaşıklık, hatta öngörülemezlik sergilediğini ileri sürüyorum.” (Felski, 2016: 17) Böylelikle edebiyat yapıtını idealleştirmek yerine edebiyat teorileriyle birlikte “gündelik düşüncülerle” (Felski, 2016: 23) arasında köprü kurmak niyetindedir ki bu tavrı özellikle sonraki bölümde elde edilecek bulgular açısından eserini buradaki roman çözümlemesi için önemli kılmaktadır. Buradaki idealleştirmeden kaçış, aslında aşağıda ayrıntılarıyla görüleceği üzere alımlama estetiğiyle temaslı görünmesine rağmen onun diğer teorilerin eseri idealleştiriciliğinin tersine okuru idealleştirme eğilimine de sirayet eder (krş. Felski, 2016: 27), dolayısıyla Felski ister eser ister okur düzleminde olsun idealleştirmenin büsbütün karşısındadır ve bu, edebiyatta fayda gözeten çalışmasıyla tamamen tutarlılık arz eder. Aksi takdirde edebiyata adeta sırf kendi uğraş alanı olduğu için kimi sosyal veya ekonomik tezahürlerin başlıca sebebiymiş gibi hak ettiğinin ve somut faydasının ötesinde önem atfedilmiş olacaktır, bu bakımdan Felski'nin roman burjuvanın yükselişinin tek etkenidir² yolunda aşırı-yorumlar getirebileceği kaygısıyla fenomenolojiye de muhalefet edişi anlaşılabilir (2016: 29). Böylelikle edebiyatın faydası sorusuna kendi içinde tutarlı, mutlaklaştırma ve idealleştirmelerden alabildiğine kaçınan bir yanıt geliştirir ve yanıtını yukarıda da sözü edildiği gibi dört ayak üstüne yerleştirir. Roman incelemesine geçmeden önce bu dört unsurun ne olduğu aşağıda daha yakından gösterilecektir.

Bunların ilki tanımadır. Giriş kısmında da ilk edebiyat bilimci diye söz edilen Aristoteles'ten bu yana (krş. 2009: 513-517) tanıma terimi edebiyat biliminin aslında çok bilinen ve kullanılan

² Burada ismen atıfta bulunulmamış olsa da Ian Watt'ın kastedildiği gayet açıktır, nitekim Watt romanın yükselişi ile burjuvanın gelişimi arasında çok kuvvetli, neredeyse olmazsa olmaz bir bağ kurar (krş. 2007: 39-68).

terimlerindedir. Felski terimi yalnızca olay örgüsü ve karakterler bağlamından çıkararak okurun eserde kendini bulması, tanınması, edebiyat yapısından etkilenmesi düzlemine kaydırır (2016: 37), bunu yaparken Aristotelyen anlamda kişi-kişi, kişi-nesne, kişi-olay tanımlarına ünlü kimi yapıtlardan örnekler getirerek okurda gerçekleşen tanımayı anlatıcı yeni ifadelere başvurur: “Perspektifin başka yöne kayması” (Felski, 2016: 37), “hararetli bir kendi kendini irdeleme” (Felski, 2016: 38), “kendini idrak ânı” (Felski, 2016: 39), “kişisel aydınlanma” ve “manevi bir kendini idrak ânı” (Felski, 2016: 44). Buradan hareketle tanımın tarifini şöyle verir:

“Bir şeyi tanıdığımızda, onun ayırdına vardığımızda, onu tam anlamıyla ‘yeniden biliriz’; aşına olmadığımız şeyi var olan bir şemaya yerleştirmek, halihazırda bildiğimiz şeyle irtibatlandırmak yoluyla anlamlandırırız. [...] Tanıma yineleme değildir; sadece önceden bilineni değil, bilinmeye başlayanı da belirtir.” (Felski, 2016: 39)

Bu demektir ki gerek bilineni gerek bilinmeyenini bilinen yoluyla tanımak, onunla tanışmaktır burada söz konusu olan. Böylece “içebakış ve iç değerlendirmeye girişen” (Felski, 2016: 40) karakterler sayesinde okur da kendini irdelemeye, kendini idrak etmeye sevk edilecektir. Çünkü kurmaca karakterler okur özbilincinin oluşmasını sağlayan farklılıktır, ötekiliktir, okurdaki özbilinç “ancak benliğin ötekilikle karşılaşmasıyla mümkün hale gelir” (Felski, 2016: 45), işte edebiyatın tanıma düzleminde faydası budur, çünkü öteki üzerinden kendini tanıyan okur “yalnız olmadığını”, kendisi gibi “düşünen veya hisseden başkalarının da olduğunu” deneyimleyerek “teselli” de bulacak, edebiyat “daha geniş bir topluluğun parçasını” (Felski, 2016: 48) oluşturduğunu ona fark ettirecektir. Bununla birlikte buradaki tanıma, anaakım edebiyat eleştirisinin vazettiği gibi edebiyat eserinde içkin durağan bir değerler kümesinden ileri gelmeyip okurun zamanı ve mekanıyla ilişkili olarak değişkendir (Felski, 2016: 63)

Tanımayı büyülenme ayağı izler, “yoğun bir bağlanma haliyle, bir estetik nesnesine başka hiçbir şeyi umursamayacak kadar mutlak biçimde kapılma” (Felski, 2016: 72) hissi diye tanımlanır. Bakıldığında günlük dilde anlaşılmasından pek farklı değilken bunun Felski için önemi, edebiyat eleştirisinin, tıpkı şimdiye kadar muhtelif yönlerden karşı çıktığı gibi, büyülenme hadisesini yok sayıcı, hatta tam tersine yok edici bir tutum takınmasından ileri gelir. Bu anlamda Brecht’in yadırgatma etkisinin de karşısına konumlanır. Yazara göre büyülenme hâkim görüşün aksine olumludur çünkü “insanların sanat eserlerine yönelmesinin bir nedeni de kendilerinin dışına çıkma, farklı bir bilinç durumu içine girme ihtiyacıdır” (Felski, 2016: 96). Şu hâlde edebiyat, kişideki kendi dışına çıkma ihtiyacına cevap verir ki bu, tanıma aşamasındaki ötekiyle karşılaşmaya da koşut bir edimdir.

Bir sonraki aşama bilgidir ve “Edebiyat neyi bilir?” sorusuna yanıt arar. Sanat eseri gerçekliğin aynası gibi davranırken “düşüncenin erişemediğini bilinç için ifşa eder, görünür kılar, açıklığa kavuşturur” (Felski, 2016: 101). Bu anlamda bir gösterme, belirginleştirme görevi üstlenir ki daha önceki iki aşamayla ama öncelikle tanımayla sıkı ilişkisi vardır. Tanımada okurun aşınası olduğu veya aşına değilse oldukları üzerinden tanıştığı duygular, edimler ve olgular söz konusuken bilgi aşaması bilince, okurun düşünme yoluyla ulaşamadıklarını açma vazifesi görmektedir. Felski bilme edimini başlı başına bir tartışma konusu görüp araştırmasından dışlamakta, daha önemli olarak bulduğu bir nitelik olarak edebiyatın “benliğin ötesindeki [...] dünya hakkında neyi açığa vurdu” sorusuyla ilgilenmektedir, bu çerçevede edebiyatta gördüğü güç “şeylerin nasıl olduğuna dair algımızı geliştirme, genişletme veya yeniden düzenleme” (2016: 106) bağlamındadır. Şu halde okur bizzat tecrübe etmediğini veya edemediğini edebiyatın faydasıyla algılayabilecek, tecrübe ettiği şeye dair algısını ise ya

arttırabilecek ya yeniden belirleyebilecektir. Bununla da kalmayarak “edebiyat sözel ustalık icra etmek ve bizden deneyimi anlamlandırmanın alternatif yollarını kuşatan çeşitli sözcük dağarı ve ifade tarzlarına zihnimizi adapte etmemizi talep etmek yoluyla düşünmeye sevk eder bizi” (Felski, 2016: 119). Aynı şekilde tanımada da gözlemlenen fark ettirme, belirginleştirme ve düşündürme işlevleri gün yüzüne çıkmakta, edebiyatın işe-yararlığı bu nevi pratik yönlerden aydınlatılmaktadır. Keza gerek sosyal hiyerarşileri gerek bu hiyerarşiler içerisindeki dil pratiklerini yansıtan edebiyat yapıtları okuru bilmedikleriyle yüzleştiren, onları “anlamlandırmak için çabalamaya zorlayan” (Felski, 2016: 120) bir yön de barındırır, buysa bilgi aşamasının bir başka katkısıdır. Sonuç itibarıyla “edebiyat metinleri toplumsal etkileşimin inceliklerini sunmak, dilsel değiş ve kültürel gramerleri taklit etmek, şeylerin somutluğuna şaşmaz bir dikkat göstermek yoluyla bizi hayali ama göndergesel anlamda çarpıcı dünyaların içine çeker” (Felski, 2016: 130).

Edebiyat ne işe yarar sorusuna aradığı yanıtta Felski'nin son ayağı şok unsurudur. Edebiyat çalışmalarında başka terimlerle ikame edilmesi yeğlenen bu kavramı yazar “sarsıcı, acı verici, hatta korkunç olana verilen tepki” (Felski, 2016: 132) diye tanımlarken Heidegger'den ödünç aldığı darbe kavramından hareketle şok unsurunu ağırlıklı olarak ama mutlaklaştırmaksızın modernist edebiyata yükleme eğilimindedir. Doğrudan şahsi tecrübesiyle ilişkilendirerek verdiği örneklerde, sözgelimi Sartre'ın *Bulantı*'sını okuduğunda “tokat yemişim gibi [...] coşturucu bir saldırıya uğramışım gibi” (Felski, 2016: 134) hislere kapıldığını anar ki şok etkisinin tam bir duygusal darbe oluşunu son derece canlı imgelerle tasvir etmektedir. Bu haliyle ikinci ayağın yani büyülenmenin “antitezidir” (Felski, 2016: 141) çünkü büyülenme haz yaşatırken burada saldırıya uğrama ve çaresizlik durumu vardır, nitekim “sanat eserleri acıyı belli bir mesafeden sunmaktan çok, acıya mercek tutulmuş haliyle, kimi zaman da kanı yüzümüze sıçramış gibi korkunç ince ayrıntılarla yakından bakmamızı sağlar” (Felski, 2016: 142). Gelgelelim şokun etkisini ölçmek güçtür, etkileri “kesinlikten uzaktır” (Felski, 2016: 160) çünkü dozajını ayarlaması zordur, azı yeterince etki vermezken fazlası okuru kaçırabilir. Bu yönüyle dört unsurdan şiddetçe en kuvvetlisi ama ölçü bakımından en belirsizi olduğu söylenebilir.

Felski'nin bu makalenin sorusuna verdiği dört ayaklı yanıtın her bir ayağında, bunları açıklarken de yer yer andığım gibi kesişmeler ve örtüşmeler bulunduğu dikkat çeker. Yazarın kendisi durumun farkındadır, nitekim daha kitabının başlarında, “bahsettiğim dört kategori kuşatıcı açıklamalar getirmediği gibi, birbirini karşılıklı olarak dışlamaktan da uzak: Sık sık iç içe geçen, hatta birbiriyle kaynaşan estetik tepki dizilerini analitik açıklık adına birbirinden ayırıyorum” (2016: 26) demektedir. Fakat sosyal bilimlerin doğası kesin ayrımlara çok elverişli olmadığından bu gayet anlaşılırdır, aşağıdaki bölümlerde roman çözümlenirken bu iç içe geçiş ve kaynaşmalar, inceleme nesnesi üstünde de gözlemlenecektir.

2. Taraftarlık ve Karşıtlığın Ötesinde

Romanın çözümleneceği bölüme böyle bir başlık seçilmesi başta tuhaf görünebilir. Bununla birlikte maksadın anlaşılabilmesi için romanın yayınlandığı döneme ve alımlanış tarihine bakılmasıyla başlık açıklık kazanacaktır. Nitekim bu makalenin başlığındaki yanıt arayışına bu romanın seçilmiş olması yalnız dünya çapında 20 milyon nüsha kadar satmış olmasından değil³ aynı zamanda şiddetli siyasi sonuçlar da doğurmuş son derece tartışmalı bir zeminde alımlanmış

³ Satış adedi bilgisi kitabın sonsözünde yer almaktadır. Tek başına bu rakam bile hayli yüksekken korsan satışlarla birlikte çok daha fazla satış rakamına ulaştığı düşünülebilir.

oluşundan ileri gelmektedir⁴. Fakat Felski'nin son derece güncel teorisini gözlemlemek adına daha güncel bir roman seçilebileceği yolundaki muhtemel itiraza, kısmen haklılığını teslim etmekle birlikte bu makalede karşı çıkılmasının ve eser seçimindeki uygunluğun başlıca gerekçesi, ilk kez 1929 yılında yayımlanmış olmasına rağmen bu romanın üç film uyarlamasının bulunmasıdır. İlki 1930'da Lewis Milestone yönetmenliğindeki yapımdır ve en iyi film dalında Oscar almıştır. İkincisi bir televizyon filmi olup 1979 yönetmenliğini Delbert Mann üstlenmiş ve en iyi televizyon filmi dalında Altın Küre'ye (Golden Globe) layık görülmüştür. Son olarak 2021 baharında Edward Berger'in yönettiği film uyarlaması gelir, ilk ikisinin aksine yapımcıları arasında Almanya da vardır ve seleflerinin mazhar olduğu ilgiyi katlayarak 2023 Oscar töreninde dört ödül verilmesiyle romana, daha doğrusu anlattıklarına duyulan merakın azalmak şöyle dursun çok daha fazla arttığını gösterir. Nitekim Frankfurter Rundschau'nun Oscar adaylığı sonrasında verdiği, dpa kaynaklı ve 21.3.2023 tarihli "Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok Romanına Talep Hayli Arttı" (FR, 2023: e-kaynak) haberi de bunun delilidir.

Bununla birlikte daha önemlisi inceleme nesnesi romanın Yeni Nesnelcilik akımına dahil edilmesidir (krş. Becker, 2007: 539). Buna atfedilen önem, akımı karakterize eden özelliklerde yatmaktadır. Becker'in açıklamalarına başvurulacak olursa Yeni Nesnelcilik "kendini gerçekliğe sorumlu hisseden bir kesinlik estetiği"dir (2007: 539), olayları rapor eder tarzda veya röportaj üslubunu andıran bir yazma yordamı benimser. Adındaki nesnelcilik hem yazarın ifade tarzındaki "basitlik, soğukluk ve kesinlik" hem de "dış gerçekliği gözleme talebi"nden ileri gelir (Becker, 2007: 539). Romanın başındaki ithaf yeni nesnelci kalıba ne denli uyduğunu bir niyet beyanı olarak ortaya koymaktadır: "Bu kitap ne yakınma ne itiraf olacaktır. Savaşın mahvettiği bir nesil hakkında rapor verme denemesine girişecektir yalnızca" (Remarque, 2003)⁵. Bu makalede elbette üslup incelemesi ayrıntılarına girilmeyecektir, ne var ki romanın yeni nesnelci tarzının Felski'nin dört ayağına da tekabül eden veriler sunacak oluşu romanı bu makale açısından daha da ilginç kılmaktadır. Öte yandan bu bölüme seçilen başlık da romanın dahil olduğu akımla ilgilidir, denebilir. Çünkü dış gerçekliği gözlemleyip rapor eder bir tarzda aktarmak kitabı, özellikle konusu savaş olduğu için, savaşın yanında veya karşısında konumlandırmanın ötesinde bir yere geçer. Nitekim bu yönüyle siyaseten ne sağcılara ne solculara yaranmıştır, ilki kitabı pasifist diye küçük görürken ikincisi savaşın sebeplerine değinmeyişiinden ötürü yüzeysellik suçlamıştır (krş. Mende, 2010: 632). İncelemeye bu romanın seçilişiyle ilgili gerekçelerden sonra romandan örneklere geçilebilir.

Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok 1. Dünya Savaşı'na ve savaşın "mahvettiği" bir nesle dair bir roman olup anlatı dört lise öğrencisi üzerinden aktarılır. Anlatı boyunca kullanılan şimdiki/geniş zaman kipi okurda olaylara doğrudan tanıklık ettiği duygusu uyandırır. Böylelikle savaşın dehşeti Paul Bäumer adındaki lise öğrencisi ben-anlatıcı üzerinden yaşatılmaktadır. Bäumer eser boyunca tam bir hayatta kalma sanatçısı ve bir mücadeleci gibi davranarak iyi bir asker görüntüsü verirken aslında savaşa gitmeden önce başka hayalleri olan, başka bir gelecek bekleyen bir gençtir:

⁴ Üstelik kitap yalnız Alman veya Avrupa kamuoyuyla kalmayıp dünya çapında bir başarıya ulaşmıştır. Popülerliğinin daha romanın çıkışını izleyen yıllarda Uzak Doğu'da bile ne denli yüksek olduğunu yazarın eserlerinin yalnız Çince, Korece ve Japoncaya çevrilmesinden değil bu dillerdeki çizgi roman, manga ve resimli roman uyarlamalarından da görülebilmektedir (krş. Cadaddu, 2020: 8)

⁵ İthafta yer aldığı için sayfa bilgisi mevcut değil. Makale boyunca kitaptan yapılan tüm alıntıların çevirisi makale yazarına aittir.

“Askere gitmeden önce bu odada yaşadım. Kitapları özel ders vererek kazandığım paralarla peyderpey aldım. Çoğu, sahaftan; mesela klasiklerin hepsi, cildi bir mark yirmi feniğe, sert, mavi bez cilt. Hepsini eksiksiz aldım çünkü titizdim, seçme eserlerde yayıncı acaba en iyileri seçmiş midir güvenemezdim. O yüzden “toplu eserleri” alırdım. Hepsini büyük bir hırsla okudum [...]” (Remarque, 2003: 120).

Fakat cepheye gitmiş, savaşta değişmiştir, yetişkin olmuştur. Cephede ölümle burun burunayken evi, okulu, çocukluğu hep mazide kalmış gibidir, ancak birkaç haftalık izin için eve gönderilince, annesinin karşısındayken gençliğini hatırlar, çocukluğa özlem duyar: “Ah anneciğim, anneciğim! [...] Başımı kucağına koyup da neden ağlayamıyorum? [...] Gerçekten çocuktan çok farklı sayılmam, dolapta hâlâ kısa pantolonlarım asılı – daha ne kadar zaman oldu ki, neden geçip gidiverdi?” (Remarque, 2003: 128) Görüldüğü üzere savaş oğlan çocuğunu adam etmiş, romanın başında görülen okul sahnelerindeki çocukça tavırlar cephede, silahların gölgesinde silinip gitmiştir. Gelgelelim annesi için hâlâ çocuktur, çocukluktan çoktan çıktığını, çocukluğa neden özlem duyduğunu okura savaşta yaşadıklarının anlatıldığı sahneler gösterir. Sözelimi adam kaybettikçe gereken talimi bile henüz göremeden cepheye gönderilen acemi erler ve bu erlerle ilgili Bäumer’in gözlemleri aradan geçen kısacık zamanın çocukları nasıl adama dönüştürdüğünü veya dönüşmeye fırsat tanımadan öldürdüğünü gözler önüne serer: Gerçek talim olmaksızın teoride bir şeyler görüp cepheye yollanmışlardır, el bombasının ne olduğunu bilseler bile siper almaktan haberleri yoktur, dolayısıyla aslında adam takviyesi gerektiği halde bu acemi erler destekten çok köstek olurlar. Ağır saldırı altındayken birer birer ölürlere, oysa mevzi muharebesi bilgi beceri gerektirir, saldırının cinsine göre davranmak şarttır ama hiçbir pratiği olmadan iş başına yollanan bu gencecik çocuklar kendilerini nasıl koruyacaklarından habersizdirler. (Remarque, 2003: 94)

Bu uzun tasvirde anlaşılabilir olan nedir? Felski'nin teorisinin ilk ayağı olan tanımaya başvurulduğunda burada iki ihtimalden söz edilebilecektir. İlki benzeri bir savaş deneyimi yaşamış olanın kendi karşılaştığı şartları bu anlatımlarda yeniden bulmasıdır ama günümüz okuru için pek ihtimal dahilinde değildir bu, çünkü sözelimi günümüz ortalama Türk okurunun hayat şartlarında uzun yıllardır sıcak savaş yaşanmamıştır. İkinci ihtimale aşınası olmadığı bir hale dair anlatılanlar üzerinden o hale -burada savaşa- ilişkin bir fikir geliştirmesi, savaş durumuyla bizzat tecrübe etmeksizin tanışmasıdır. Bu anlamda dışarıdan yapılan savaş güzellmelerinin fiiliyatta kulağa pek hoş gelmediğini edebiyat vasıtasıyla sıradan bir savaş anlatısı veya haberine göre çok daha derinden kavrayabilecektir. Späth (2020: 14) de haklı olarak romanın savaş yanılısamasını kırıncı etkisine işaret etmektedir. Edebiyatı bu bakımdan ayırt eden şey bu tanıma unsurunu elbette Felski'nin şok diye nitelediği darbelerle aksettirebiliyor oluşudur. Bu anlamda romanın şok unsuru barındıran en etkili sahnelerinden biri cepheye yeni gelmiş asker için bir yandan zaman mefhumunun kaybolup gitmesi, öte yandansa karşılaştıkları manzaradır:

“Kafatasları eksik kimselerin yaşadığını görüyoruz; iki ayağı kopmuş askerlerin yürüdüğünü görüyoruz; kesik organları üstünde bir sonraki deliğe kadar tökezliyorlar; bir kıdemli er elleri üstünde iki kilometre sürünürken paramparça dizini ardı sıra sürüklüyor; bir başkası sargı yerine gidiyor, bir şeyleri sıkıca tutan elleri arasından bağırsaklar fıskırıyor; ağzı olmayan, altçenesi olmayan, yüzü olmayanları görüyoruz; kolunun atardamarını kanamadan ölmek için iki saat dişlerine kısırmış birini buluyoruz.” (Remarque: 2003: 97)

Böylesi pek çok sahneyle karşılaşan ve daha sonra bizzat da yaşayacak olan için son derece şoke edici bu manzara, okuru da şüphesiz aynı duygulanımın içine sokarak savaşın dehşetini ona bu tür ürpertici görüntüler içerisinde yansıtacaktır.

Bir başka tanıma yönü de ötekiyle, farklıyla karşılaşmadır. Savaş bunun için muazzam bir örnek sunar çünkü düşman bellenenle, öteki'nin vücut bulmuşuyla göğüs göğse gelinen bir durumdur. Bu bakımdan düşman ya canavar gibi görülüp öldürülür ya onun da insan olduğu anlaşılır ve canına mecburiyetten kıyılır. Bäumer'in romanda bu yönde iki tanıma sahnesi son derece temsilidir. İlki şöyledir:

“Şu düşmanlarımızı böyle yakından görmek tuhaf. Suratları insanı düşündürüyor, güzel köylü suratları, alınları geniş, burunları geniş, dudakları geniş, elleri geniş, saçları pamuk. Bunları çift sürmeye, ot biçmeye, elma toplamaya kullanmaları gerekirdi. Frizya'daki köylülerimizden daha iyi yürekli görünüyor bunlar.” (Remarque, 2003: 131)

Sınıf öğretmenleri Kantorek'in beden dersinde attığı uzun nutuklardan sonra düşmanla savaşmaya ikna olup öğretmenlerinin liderliğinde hepsi gönüllü askerlik şubesine kaydolun (krş. Remarque, 2003: 17) bu liselilerden Bäumer, düşmanı yakından görünce onun kendi hemşerilerinden pek de farklı olmadığını, hatta daha temiz yürekli göründüğünü tespit eder.

İkinci tanıma sahnesi büyük bir şok ve bir nevi büyülenme de denebilecek bir olay içerir, ayrıca anlatının zirvesini teşkil eder, onun için de daha ayrıntılı aktarılması yerinde olacaktır. Düşman mevziinin ne uzaklıkta olduğunu tespit etmek üzere devriye yollandığında gece karanlığında keşfe çıkarlar. Bir aydınlatma fişeği ışıklarını yandıktan hemen sonra Bäumer'in yanında el bombası patlar: “Geldiğini işitmedim, feci korktum. O an içimi anlamsız bir korku kaplıyor. Karanlıkta yalnız başıma, adeta çaresizim – belki çoktandır bir çift yabancı göz bir çukurdan beni gözlüyordur, vücudumu paramparça edecek bir el bombası atılmaya hazır bekliyordur.” (Remarque, 2003: 143) Birinci tekil şahıstan ve şimdiki zamanda aktarılan olay okuru derhal yakalayıp içine çeker, bizzat tanıklık ediyor hissi uyandırır. Burada şok unsuru yanında böylesi bir devriyeye çıkmış askerin hangi ruh halinde bulunduğu bilgisi ve bu bilgiyle birlikte bir tanıma vuku bulur. Bu ara açıklamadan sonra öteki'yle, yani düşmanla karşılaşma anının ayrıntılarına bakılabilir. Bäumer üstelik bu ilk devriyesi olmamasına rağmen çok paniklemiştir. Kendini yatıştırmaya çalışarak görevi sürdürür ama faydası dokunmaz: “Bir karmaşa içerisinde düşünceler uçuşuyor beynimde – annemin ikaz eden sesini işitiyorum [...], acılar çekerek, berbat bir halde gri, duygusuz bir tüfek ağız görüyorum hayalimde, pusuya yatmış, sessizce yanımdan geliyor, kafamı nereye çevirsem nafile.” (Remarque, 2003: 144) Panik hali gittikçe artar ve aslında tecrübeli (elbette savaş meydanında birer birer ölen acemi erlere göre tecrübelidir, yoksa askerliğe başlayalı henüz ancak bir yıl olmuştur) olmasına rağmen bu denli ürkmesi bir şeylerin yolunda gitmediğinin işaretidir. Devriyeye devam edecektir ama korkusu vücudunu adeta pelteleştirir ve bir nefis muhasebesi başlar, asker arkadaşlarının selameti söz konusudur, harekete geçmelidir, gelgelelim kafasında inleyen, “Bana ne, kaybedecek tek bir hayatım var –” (Remarque, 2003: 144.) sesi rahat vermez. Tam kendini toparlayıp grubun kalanına katılacakken içini yeniden dehşet kaplar, yön duygusunu yitirir, yönünü tayine çalışır ama “Kaç kez yaşanmış şey, asker güle oynaya sipere atlar da yanlış siper olduğunu ancak atlayınca keşfeder” (Remarque, 2003: 146). Bir türlü toparlanamaz. Derken makineli tüfekler ortalığı taramaya başlar. Sonra ufak takırtılar gelir. Biri kendi yattığı çukura dalacak olursa ölü numarası yapacak, uygun fırsatta da boğazını kesecektir. Kendi birliği düşman ateşine karşılık verir, sonra ortalık biraz daha aydınlanır, o sırada aceleci ayak sesleri duyar, tam yüzünü sese dönecekken yanına “güm diye ağır bir vücut” düşer, “Hiçbir şey düşünmüyorum, karar falan vermiyorum – delicesine saphıyorum bıçağı, tek hissettiğim o vücudun seğirişleri, sonra yumuşayıp çöküveriş” (Remarque, 2003: 147). Aradan bir miktar zaman geçince düşmanın bir tek kesik kesik solumalarını işitir, iniltileri kulaklarına çılgık kadar gürlütlül gelir, sesi ele

verecek korkusuyla ağzına toprak tıkamak ister, gelgelelim tüm bunlar hayatta kalma dürtüsünün eseridir, nitekim birazdan, bu olayı tanıma'ya örnek alma nedeni gerçekleşecektir.

Gün ağarıp karşılıklı makineli tüfek atışları aynı hızda devam ederken, geçen vaktin de etkisiyle duruma alışan Bäumer bıçakladığı ama henüz öldürmemiş olduğu hasmını yavaşça seçebilmeye başlar: “Şuracıkta yatan, ince bıyıklı bir adam, başı yana düşmüş, bir kolu hafif kıvrık, başı o kola öylece bastırıyor. Öbür eli göğsünde duruyor, kanlı.” (Remarque, 2003: 149). Bunun üzerine adam iyice dikkatini çeker, ona doğru sürünür, yanına vardığında adam gözlerini açar, ona “korkunç bir dehşet ifadesiyle” bakar, iniltisi kesilmiştir, gözleri Bäumer'i takip eder, kolu göğsünden düşüp azıcık kıvıldır. Adamın korkuyla hareket ettiğini sezince Bäumer elini kaldırır, “ona yardım etmek istediğimi göstermem gerek” (Remarque, 2003: 150) deyip adamın alnını sıvazlar. Kırılma noktası işte burasıdır. Karşısındaki artık düşman değil insandır. Şokun ardından durumun hassasiyetiyle bir tür büyülenmenin eşlik ettiği tanıma vuku bulmuştur. Bundan sonrası öncesi kadar ilginç görünmeyebilir çünkü Bäumer bıçakladığı ve birazdan ölümüne yol açacağı kişiye artık düşman gözüyle değil bir hemcinsi olarak, insan olarak bakmaktadır, dolayısıyla yardım etmek istemesi artık anlaşılardır. Bu tam anlamıyla Felski'nin büyülenme bağlamında tartıştığı olguyu imler, roman başkişisi üzerinden okuru kendinin dışına çıkmaya iterken tanıyıp bildiği gerçekliği bir başka açıdan sorgulamaya da sevk eder. Bununla birlikte Bäumer'deki tanıma kademeli olmaktadır çünkü artık insan olarak gördüğü düşmanına yardım etmek istemesinin ardında gene sağkalım güdüsünün itkisi vardır ve Bäumer bunun bilincindedir: “Mutlaka yapmalıyım ki yakalanacak olursam öbür taraftakiler ona yardım etmek istediğimi görsünler de beni vurmasınlar.” (Remarque, 2003: 150) Fakat bu nispeten göstermelik yardım hevesi vakit ilerledikçe sahicleşir.

Vakit öğle olur, adam onca saat can çekişmesine rağmen hâlâ ölmemiştir fakat öleceği kesindir, bu kesinliği fark eden Bäumer'in içi parçalanır: “Kendi ellerimle öldürdüğüm ilk kişi, tam görebildiğim, ölümü benim eserim olan ilk kişi.” (Remarque, 2003: 151) Berger'in filminde yaklaşık yedi dakikalık kısa bir sekansta aktarılan, dolayısıyla pek çok ayrıntısı mecburen es geçilen, kitaptaysa sayfalarca süren bu olay⁶ Bäumer'in hissiyatını pek çok yönden ayrıntılarıyla göstererek tanıma unsurunu defalarca perçinler. Bir kişiyi kendi ellerinle öldürmenin ne demek olduğu, işte bu cinayet gerçeği, (haklı olup olmamasına bakılmaksızın, çünkü aslında nefsi müdafaadır) okura şok edici tasvirlerle ve iç monologlarla yaşatılır. Üstelik verilen örnekte maktul saatlerce can çekişerek ve cinayet tecrübesini uzattıkça uzatarak acıyı

⁶ Bu makalenin amacı medyalararası bir çalışmayla kitap ile film uyarlamasını karşılaştırmak değildir, bununla birlikte gene de işaret edilebilir ki okur romanda başkişinin 12 sayfa boyunca yaşadığı dehşeti, aklından geçen bin bir düşüncüyü, yaptıkları kadar yapmayı düşündüklerini, hissiyatını, öte yandan etrafta olup biteni okuyup Felski'nin edebiyatın faydasına dair dört unsurunun dördünü de farklı kademelerde tecrübe edebilirken Berger'in filmi, film medyasında görselliğin baskınlığından ötürü bunları ya kısmen aktarır ya hiç aktaramaz. Sözelimi romanda şafaktan gece vakti yıldızlar kaybolana dek süren olay, belirli kimi dönemeçleriyle uzun uzadıya nakledilmekte, filmse bu sekansa ancak kesintisiz akan yedi dakika ayırabilmektedir. Burada yönetmen tercihi elbette bir miktar belirleyiciyken daha kritik olan filmin seyredilecek bir uzunluğa sahip olması gerektiği için pek çok ayrıntıdan vazgeçilmesinin zaruri oluşudur. Bu anlamda saatler süren can çekişme iniltilerine dayanamayan Bäumer romanda, başkaları duyup da yakalanmasın diye, bıçakladığı Fransız'ın ağzına toprak tıkamayı sadece düşünür, filmdeyse doğrudan yapar. Böylelikle yazar ile yönetmenin tavırları değişerek okuru/seyirciyi belli ölçülerde başka yöne kaydırır. Örneklerin sayısı çoğaltılabilecektir ama son bir tanesi daha anılarak ayrıntılı bir karşılaştırmayı başka bir makaleye bırakmak yerinde olacaktır. Filmde Bäumer sopaya geçirdiği miğferini yukarı kaldırır, mermi isabet edince hemen sonraki sahnede başka işe yönelir. Oysa romanda o noktada şu satırlar geçer: “Miğferimle bir kez daha deniyorum, miğferi azıcık öne uzatıp havaya kaldırıyorum ki ateşin yüksekliğini tespit edeyim. Bir an sonra bir mermiyle elimden uçuyor. Demek ateş çok alçaktan, toprağın hemen üstünde seyrediyor.” (Remarque, 2003: 148) Burada Felski'nin teorininin bilgi unsuru okura apaçık gösterilmektedir. Berger'in filmindeyse ilgili sahne ancak tecrübeli seyircinin fark edeceği, yoksa bakılıp geçilecek bir ayrıntı olarak kalmaktadır.

katlar. “Öldü, diyorum, ölmüş olmalı, artık bir şey hissetmiyordur [...] Ama kafası kalkmaya çalışıyor, inlemesi bir an şiddetleniyor [...] Adam ölü değil, hâlâ ölmekte ama ölü değil.” (Remarque, 2003: 149) Nihayet saatler sonra, ikinci üzeri ölür. Fakat ölmesi de kurtuluş getirmez. Bäumer rahat yatsın diye ölüyü azıcık kıvıltır, gözlerini kapar, gözleri “kahverengi, saçları kara, yanları hafif dalgalı [...] dudakları dolgun [...] burnu azıcık kıvrık, teni esmerce”dir (Remarque, 2003: 151). Görüldüğü üzere düşmanken insan safına geçen maktule artık sempati de duyulmaktadır. Bunun en önemli sebebi şudur; sözgelimi siper savaşı yapılırken yayılım ateşi açılır ve karşı tarafta kimin vurulduğu bilinmez, yaklaşık zayıf öğrenilse bile ölenler belki yüzlerce kişilik düşman askeri kalabalığından birileridir, uzaktan hepsi birbirinin aynıdır. Oysa burada birebir tecrübe söz konusudur. Yüzün ayrıntılarının verilmesi elbette duygusal bir an yaşatma amacının çok ötesinde bir anlam taşır. Bäumer’in ifadesi hatırlanacak olursa “tam görebildiğim” demektir, kalabalıktan herhangi biri değil belirli ve kesin biridir, kanlı canlıyken artık soluyamayan biridir bu. Üstelik burada bilinçli bir değişim yaşanmaktadır, Bäumer’in şu sözlerine dikkat sarf edilmelidir:

“Arkadaş, seni öldürmek değildi niyetim. Çukura bir kez daha atlayacak olsan, sen de akıllı davransan öldürmem seni. Ama benim için önceden sırf düşünceden ibarettin, beynimde yaşayan ve bir karara yol açan bir kombinasyondun – bıçakladığım işte bu kombinasyondur. Ancak şimdi görüyorum ki sen de ben gibi bir insansın. Aklımdan el bombaların, süngün, silahların geçmişti – şimdiyse karımı görüyorum, yüzünü, ortak noktalarımızı. Bağışla beni, arkadaş! Görmekte hep gecikiyoruz. Sizin de bizim gibi zavallı herifler olduğunuzu, sizin analarınızın da bizimkiler gibi korktuklarını [...] neden bize söylemezler ki –. Affet beni, arkadaş, nasıl düşmanım olabildin sen. Şu silahları, şu üniformayı fırlatıp atsak ikimiz [...] kardeş olabilirdik. Ömrümün yirmi yılını al, arkadaş, al da ayağa kalk – fazlasını al çünkü bende kalsa ne yapacağımı bilmiyorum.” (Remarque, 2003: 152)

Epey uzun aktarılan bu monolog olay örgüsünün en kritik anlarından birini oluşturmakta, tanıma unsurunu kusursuz yansıtmaktadır. Bäumer onu da insan olarak görmekten arkadaşlığa, hatta kardeşliğe terfi ettirir. Yaşadığı suçluluk duygusu ömründen ömür vermeye, hatta düşmanının yerine ölmeyi yeğlemeye kadar varır. Böylelikle tanıma bir sonraki ve en son kademeye taşınır. Fransız’ın açık duran üniformasından cüzdanını bulur, açıp açmamakta duraksar çünkü “Adını bilmediğim sürece onu unutmam mümkün, zaman silecektir bu resmi. Fakat adı içime çakılan, bir daha çıkarılamayacak bir çivi. Her şeyi sürgit hatırlatma gücü var onda” (Remarque, 2003: 153). Düşman kalabalığı arasındaki yüzlerce surattan herhangi biriyken yüzünü yakından seçmesiyle bir insan olan düşmanın adını da öğrenirse bu kişi hepten besbelli bir kimlik kazanacak, Bäumer onunla resmen ve ismen tanışmış olacaktır. Gene de içindeki dürtüye karşı koyamaz, cüzdandan düşen resimlere ve mektuplara bakar. Resimlerde adamın karısı ile küçük kızını görür. En sonundaysa Gérard Duval adını ve matbaacılık mesleğini okur. Böylelikle adını, ailesini ve mesleğini öğrenmiş olur ve suçluluğu katlanır. Burada Felski’nin de hatırlattığı üzere analitik olarak ayırdığı dört unsurun aslında pek çok durumda biri veya birkaçı aynı anda bulunabilmektedir. Nitekim burada da tanıma baskını gelmekle birlikte büyülenme ve şok etkileri de gözlemlenebilir.

Örnekler çoğaltılabilir ama makalenin çerçevesini zorlayıp okunurluğu güçleştirmemek adına son bir tanesi daha aktararak sonuç kısmına geçilecektir. Savaşın, özellikle de savunma amaçlıysa çoğu kez kaçınılmaz olduğu ortadadır. Bununla birlikte cephedeki asker için nelere mâl olduğu, ne gibi müşkülleri beraberinde getirdiği geride kalanlar nezdinde çoğunlukla belirsizdir, daha da ötesi cepheye gidenlere birer kahraman gözüyle bakılırken yaptıkları iş büyütüldüğü gibi gönüllü olarak orada kaldıkları da varsayılır. Sözgelimi Bäumer cepheden izne

gönderildiğinde yolda Almanca öğretmenine rastlar, öğretmeni onu bir şeyler içmeye götürür, sonra “E, dışarı nasıl? Korkunçtur, korkunç, değil mi? [...] Burası tabii daha kötü, pek tabii” (Remarque, 2003: 117) gibi ifadeler sarf eder. Hemen sonra geçtikleri bir gedikliler masasında rastladığı bir müdür elini uzatıp, “Demek cepheden geliyorsunuz? Orada moral nasıl? Mükemmeldir, mükemmel, değil mi?” deyince Bäumer herkesin eve dönmek istediğini açıklar. Bunun en bariz örneklerinden biri de herkesi ameliyat edip duran ve savaşı bunun için fırsat sayan başhekime karşı uyarılan bir askerin ayaklarını kaybetmek pahasına bile olsa, ne olursa olsun eve dönme isteğini açıkça dile getirmesidir (krş. Remarque, 2003: 175). Ayrıca uzaklarda olan bitenler evdekiler için merak unsurudur, çokça soru sorarlar, oysa savaşı bizzat deneyimleyen için yaşadığı dehşeti anlatmak, böylesi sorulara muhatap olmak son derece güç bir iştir. Nitekim Bäumer izin zamanı benzer bir durumun içine düşer. Herkes soru sormaktadır. Soru sormayan tek kişi endişeli annesidir ama babası rahat vermez: “İstiyor ki dışarıda olanlardan bahsedeyim, istediklerini dokunaklı ve budalaca buluyorum.” (Remarque, 2003: 117) Okur böylelikle ondaki isteksizliği öğrenirken bir şeyin daha farkına varır: “Anlıyorum ki böyle şeylerin anlatılamayacağını bilmiyor.” (Remarque, 2003: 117) Burada ve benzer örneklerde Felski’nin “empatik deneyim” (2016: 32) diye kavramlaştırdığı olgu anlaşılabilirlik kazanır çünkü roman kişileriyle kurulan empati, okurun yaşamadığı deneyimi benimseyebilmesini sağlar. Buysa edebiyatın bilhassa bilgilendirici yönüyle mümkün olmaktadır çünkü bilgi, benliğin ötesindeki dünya hakkında özellikle edebiyat eserinin neyi açığa vurduğunun bilgisidir. Romanın başkişisinin tanıklığıyla deneyimlenen savaş, cephenin öncesiyle, cephe gerisinde yaşananlarla, ilk kez elleriyle öldürdüğü birinin kişide sebep olduğu duygulanımlarla, gene Felski anılacak olursa hep bir anlamlandırma çabasıdır.

Sonuç

Edebiyatın ne yararı olduğu, ne işe yaradığı sorusuna yanıt aranan bu makalede Felski’nin bu konudaki kitabının ayrıntılarına değinilmiş ve onun tanıma, bilgi, büyülenme ve şok başlıkları altında derlediği fakat pratikte çoğu kez iç içe geçtiklerini belirttiği yaklaşımına yer verilmiştir. Bu yaklaşımı gözlemleyebilmek amacıyla *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* romanından örnekler aktarılmıştır.

Örneklerde görüldüğü üzere romandaki en baskın özellik tanıma unsuru olmuştur. Gerek karşısında silahlanıp cepheye gidilen ve öldürülen düşman gerek savaşın şartları hakkında okurun bizzat yaşamadığı veya yaşamayacağı tecrübeler bu sayede ona aktarılabilir. Savaş olgusunun içinde barındırdığı vahşet, dehşet ve gaddarlık, savaşan kişide yarattığı değişiklik ve açtığı yaralar bu sayede görülebilmekte, böylelikle savaşın ne denli yıkıcı ve kıyııcı olduğuna tanıklık edilebilmektedir. Gencecik bir yaşamın olağan çevresinden koparılıp normalde belki aklından bile geçiremeyeceği fiillere nasıl muktedir olduğu seyredilebilmektedir. Şüphesiz ki bunun burada irdelenen romandaki kadar canlı tasvirlerle olabilmesi gözlem nesnesi için neden bu romanın seçildiğine dair gerekçelerde de gösterildiği üzere yeni nesnelci aktarım üslubunun okuru olaylara birinci elden şahit edebilme yeteneğinden de ileri gelir. Üstelik farazi okurun savaşla ilgili olumlu sayılabilecek düşünceleri bulursa bile bilgi ve tanıma edimleriyle, Felski’nin belirttiği gibi, kendini irdelemeye ve bu sayede kendini idrak etmeye sevk edileceği düşünülebilir, nitekim savaş olgusunu onu tecrübe edenler üzerinden yaşantılamayı sağlayan roman, edebiyatın faydası yönünden Felski’deki ilk unsuru yerine getirmektedir.

Tanıma unsurunun bu denli baskın olması onu diğer unsurlar karşısında öne çıkarmaktan çok onların desteğiyle var kılar. Tanıma ve bilgi unsurları birbirinden ayrılması çok güç bir şekilde yan yana yer almaktadır. Savaşla ilgili teknik bilgilerin öğrenilmesinden başkişinin izne

çıktığındaki ruh haline ve ilk kez kendi eliyle birini öldürmesine varana dek pek çok ayrıntı, bilgi ile tanınmanın kaynaştığı bir zeminde aktarılır. Gene örneklerde gözlemleyebildiğimiz üzere şok (ve onun olumlu zıddı olarak büyülenme, fakat savaş kadar ölümcül bir ortamda bundan ziyade şokun yer alması gayet anlaşılır olsa gerektir) işte bu bilgi ve tanıma unsurunun arasına sızarak adeta pekiştirici bir rol üstlenmektedir. Nitekim gerek çukurda Fransız'ı öldürdüğü sahnedeki dehşetin aktarımında gerek savaş meydanında dolaşırken rastladıklarını tasvir etmesinde oluşturulan şok hep aynı bilgi ve tanıma unsurlarını destekleyici ve güçlendirici niteliktedir.

Bu anlamda edebiyatın faydasız bir uğraş olmayıp pratik faydası bulunduğu iddiasını ileri süren Felski'nin haklılığı gözlemlerle ortaya çıkar. Gözlemlenen romanın savaşın gaddarlık ve dehşetini okura bu denli tanıtılabiliyor oluşunu tarihî gerçekler de desteklemektedir. Bu anlamda Prusya Meclisi 9 Temmuz 1931 itibarıyla romanı bütün ders kitaplarından çıkarttırmış, nasyonal sosyalistler 1933'teki büyük kitap yakımlarında romanın pek çok nüshasını yok etmiş, yazarını kara listeye almışlardır (krş. Mayer, 1983: 304), kitap yakımlarının hemen öncesindeyse ilk film uyarlamasını defalarca yasaklamaya ve sansürlemeye çalışmışlardır (Schrader, 1992: 12, 13). Bunun sebebini edebiyatın pratik faydasında aramak yerinde olacaktır, çünkü gözlemlenen romanın milyonlara ulaşan okur sayısı ile gençleri pasifizme itip savaştan soğutmasından, bu durumda da insanları yok yere cepheye gönderme imkânının kısıtlanmasından endişe duyulduğunu yasaklama ve yakma eylemleri ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Aristoteles (2009). "Rhetorik und Poetik", *Die Hauptwerke*, ed. Höffe, O., Tübingen: Francke Verlag.
- Becker, S. (2007). "Neue Sachlichkeit", *Metzler Lexikon Literatur*, ed. Burdorf, D. vd., Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Cadeddu, A. (2020). "Von kunstvoller Literaturvermittlung und Filmpiraterie Ostasiatische Comic-Adaptionen der Werke Erich Maria Remarque von 1930 bis heute", *Remarque Revisited Beiträge zu Erich Maria Remarque und zur Kriegsliteratur*, ed. Junk C.-Schneider, T. F., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage.
- Felski, R. (2016). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* çev. Ayhan, E., İstanbul: Metis Yayınları.
- Frankfurter Rundschau (2023). "Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok Romanına Talep Hayli Arttı", <https://www.fr.de/kultur/literatur/roman-im-westen-nichts-neues-nachfrage-stark-gestiegen-zr-92133695.html>. Erişim tarihi: 16.8.2024.
- Mayer, H. (1983). "Die deutsche Literatur und der Scheiterhaufen – Bücherverbrennung, nach 15 Jahren", *10. Mai 1933 Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen*, ed. Walberer, U., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mende, D. (2010). "Remarque, Erich Maria (d. i. Erich Paul Remark)", *Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ed. Lutz, B.-Jeßing, B., Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Remarque, E. M. (2003). *Im Westen nichts Neues*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch (KiWi).
- Uzar, E. (2017). "Rita Felski: Edebiyat Ne İşe Yarar?", *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(1), 158-163.
- Schrader, B. (1992). "Vorbemerkung", *Der Fall Remarque – Im Westen nichts Neues Eine Dokumentation*, Leipzig: Reclam Verlag.
- Späth, N. (2020). *Das Thema hatte es in sich. Die Reaktion der deutschen und amerikanischen Presse auf Erich Maria Remarques Im Westen nichts Neues. Eine vergleichende Rezeptionsstudie über Fronterlebnis- und Weltkriegserinnerung in der Weimarer Republik und den USA in den Jahren 1929 und 1930*, Göttingen: V&R unipress.
- Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi – Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, çev. Aydar, F. B., İstanbul: Metis Yayınları.

Araştırma Makalesi

Yeniden Yazma Örneği Olarak Sindirella Masalının Farklı Kültürlerdeki Varyantları*

*Variants of Cinderella in Different Cultures as an Example of Rewriting*Nilgün ÇELİK¹

¹ Doktora Öğrencisi, Başkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara/Türkiye, celiknilgun06@gmail.com 

Öz: Bu çalışma, Sindirella masalının Batı ve Doğu kültürlerindeki varyantlarının dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın ilk araştırma sorusu, Sindirella'nın Batı ve Doğu varyantlarındaki dönüşümünün temel nedenlerini irdeleyerek, her bir varyantın o dönemin toplumsal normlarına ve kültürel bağlamlarına nasıl uyum sağladığını ortaya koymaktadır. Batı'daki versiyonlar, özellikle Perrault ve Grimm Kardeşler'in eserleriyle özdeşleşirken Doğu'daki varyantlar Çin, Hindistan ve Orta Doğu gibi bölgelerin gelenekleri ve dini inançlarıyla şekillenmiştir. Çalışmanın ikinci araştırma sorusu, Sindirella masalının modern uyarlamalarında toplumsal cinsiyet algısının, toplumsal cinsiyet rollerinin, kadın imgesinin nasıl değiştiğini incelemektedir. Araştırma, masalların kültürel bağlamda nasıl şekillendiğini ve evrensel temaların kültürel özgünlüklerle harmanlanarak nasıl evrildiğini ele almaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, masalların farklı anlatı biçimlerinde yeniden yorumlanarak metinlerarası etkileşim oluşturduğunu ve böylece kültürlerarası etkileşimin edebî bağlamda nasıl analiz edilebileceğini göstermektir. Çalışma, nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiş ve içerik analizi yöntemi ile teorik çerçeve oluşturulmuştur. Bu çalışma, masalların kültürel bağlamdaki yeniden yazımları ve dönüşümleri üzerine metinlerarasılık temelli bir analiz sunmakta ve bu analizin kültürel etkileşim süreçlerini anlamadaki önemine vurgu yapmaktadır. Dokümanlarda karşılaşılan toplumsal cinsiyet algıları ve temsilleri, masalların kültürel bağlamdaki dönüşüm süreçlerini açıklamaya hizmet edecek şekilde ele alınmıştır. Çalışma, Sindirella'nın Batı ve Doğu kültürlerindeki varyantlarının tarihsel evrimini ve toplumsal dönüşümleri gösterme yolunda katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Masal, Dönüşüm, Metinlerarasılık, Yeniden Yazma, Kültürlerarasılık

Abstract: This study aims to analyze the transformation of the variants of Cinderella fairy tale in Western and Eastern cultures. The first research question of the study analyses the main reasons for the transformation of Cinderella in Western and Eastern variants and reveals how each variant adapted to the social norms and cultural contexts of the time. While the Western versions are particularly identified with the works of Perrault and the Brothers Grimm, the Eastern variants are shaped by the traditions and religious beliefs of regions such as China, India and the Middle East. The second research question of the study analyses how the perception of gender, gender roles and the image of women change in modern adaptations of Cinderella fairy tale. The research examines how fairy tales are shaped in a cultural context and how universal themes evolve by blending with cultural specificities. In this context, the main purpose of the study is to show how fairy tales can be reinterpreted in different narrative forms to create intertextual interaction and thus how intercultural interaction can be analyzed in a literary context. The study was conducted with qualitative research method and the theoretical framework was created with content analysis method. This study presents an intertextuality-based analysis on the rewriting and transformations of fairy tales in the cultural context and emphasizes the importance of this analysis in understanding cultural interaction processes. Gender perceptions and representations encountered in the documents are analyzed in a way that serves to explain the transformation processes of fairy tales in the cultural context. The study aims to contribute to the historical evolution and social transformations of the variants of Cinderella in Western and Eastern cultures.

Keywords: Fairy Tale, Transformation, Intertextuality, Rewriting, Interculturality

Atıf: Çelik, N. (2025). "Yeniden Yazma Örneği Olarak Sindirella Masalının Farklı Kültürlerdeki Varyantları". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 57-78.

DOI: 10.31465/eeder.1584982

Geliş/Received: 13.11.2024

Kabul/Accepted: 17.02.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



* Bu çalışma, "Okuma Eğitiminde Yeniden Yazılmış Masalların Metinlerarası Anlam Kurma ve Göstergebilim Açısından Çözümlemesi" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Kültür, toplumların ortak değerleri, ideolojik inançları, dilleri ve sembolleri aracılığıyla bireylerin kimlik ve aidiyet duygularını pekiştirirken onların toplumsal rollerini ve ilişkilerini de belirlemektedir. Bu ortak değerler ve inançlar, dilden sembollere, ritüellerden dünya görüşlerine kadar geniş bir yelpazede kendini göstermektedir. Dilin semboller ve sözcükler aracılığıyla düşünceyi ifade etme gücü, kültürel soyutlamaların hikâye anlatımı yoluyla aktarılmasını sağlamaktadır. Kültürel değerlerin nesiller boyunca aktarımı, özellikle masallar gibi sözlü geleneklerle mümkün kılınmıştır. Masallar, dilin semboller ve sözcükler aracılığıyla düşünceleri ifade etme gücünü somut bir şekilde göstermektedir.

Metinlerarasılık kuramı masalların farklı kültürlerdeki izlerini sürme ve varyantlarını karşılaştırma amacıyla nasıl kullanılabileceğini ortaya koymaya yardım etmektedir. Metinlerarasılık kavramı, farklı metinlerin birbiriyle ilişkisini inceleyen bir teorik yaklaşımdır. Julia Kristeva'nın (1986) geliştirdiği metinlerarasılık kavramı, bir metnin anlamını, diğer metinlerle kurduğu ilişkiler üzerinden kazandığını öne sürmektedir. Bu yaklaşım, masallar gibi sözlü anlatı geleneğine dayanan metinlerin, tarihsel ve kültürel etkileşim ağı içinde yeniden şekillenmesine olanak tanımaktadır. Masalların farklı kültürlerdeki varyantları, bu metinlerin yeniden yazılma ve dönüştürülme süreçlerinin çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını sağlamaktadır. "Yeniden yazma" veya "dönüştürüm" olarak adlandırılabilir bu süreç, bir masalın farklı kültürel, tarihsel veya ideolojik bağlamlarda yeniden yorumlanmasını ifade etmektedir (Hutcheon, 2006). Bu yeniden yazımlar, bir yandan masalın evrensel temalarını korurken diğer yandan toplumsal değişimlere, değerlere ve normlara uygun yeni boyutlar kazandırmaktadır. Sindirella masalı, metinlerarasılığın mükemmel bir örneğidir. Farklı kültürlerdeki Sindirella versiyonları, önceki hikâyelerin izlerini taşımaktadır ve birbirleriyle karşılıklı bir etkileşim içindedir.

Sindirella masalı, tarih boyunca farklı kültürlerde yeniden yorumlanmış ve bu yorumlar, toplumların değerlerindeki ve normlarındaki değişimleri yansıtan birer belge haline gelmiştir. Ana-metinsellik kavramı, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır; çünkü masalların kökensel yapısı ile bu yapının farklı kültürlerde nasıl yeniden inşa edildiği arasındaki ilişkiler, metinlerarasılık perspektifiyle analiz edilmektedir. Charles Perrault'nun 17. yüzyıldaki versiyonu aristokratik değerleri vurgularken, 20. yüzyılda feminist yorumlar, masalın geleneksel cinsiyet rollerine yönelik eleştirilerle yeniden şekillenmesini sağlamıştır. Sindirella'nın Türkçe versiyonu olan *Sindirella'nın Bilmece* başka bir örnektir. Bu versiyonda, geleneksel masalın öğeleri, özellikle de "bilmece" unsuru, Türk kültürüne özgü bir biçimde sunulmaktadır (Alsaç, 2020). Buradaki metinlerarasılık, masalın hem yerel kültüre nasıl adapte olduğunu hem de farklı metinlerle nasıl bir etkileşim içinde şekillendiğini göstermektedir. Metinlerarasılık perspektifi, Sindirella'nın farklı versiyonlarının birbirleriyle ve kültürel bağlamlarıyla nasıl ilişki kurduğunu analiz etmeye imkan tanımaktadır. Bu çerçevede, masalın yeniden yazımları, yalnızca bir edebi dönüşüm değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin bir yansımasıdır. Metinlerarasılık, masalların sadece kültürel öğelerinin izlenmesini değil, aynı zamanda farklı toplumsal bağlamlardaki anlam katmanlarının çözümlenmesini de sağlamaktadır (Genette, 1997). Bu çerçevede, masalların varyantları, sadece edebi bir dönüşümü değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin bir yansımasını temsil etmektedir.

Batı kültüründe yeniden yazılan birçok Sindirella versiyonunda bireyci değerler ve kişisel özgürlük temaları gözlenmektedir. Bu versiyonlarda Sindirella'nın karakter gelişimi, özgüven kazanımı ve kendini gerçekleştirme gibi temalar işlenirken masalın Doğu kültüründe yeniden

yazılan versiyonlarında toplumsal uyum ve aile bağlarının önemi daha fazla vurgulanmaktadır. Bu farklılıklar, kültürlerin bireyin kendini tanıması ve topluma uyum sağlaması konularında farklı norm ve değerlere sahip olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, modern uyarlamalarda feminist ve eleştirel bir bakış açısı da masala yeni bir boyut kazandırmıştır. Geleneksel versiyonda, Sindirella'nın kaderini belirleyen kurtarıcı prens figürü, modern uyarlamalarda yerini Sindirella'nın kendi hayatını yönlendiren, bağımsız bir kadın olarak tasvir edilmesine bırakmıştır. Bu değişim, modern toplumlarda kadın hakları, toplumsal cinsiyet eşitliği ve bağımsızlık temalarının ön plana çıkmasıyla ilgilidir. Bu bağlamda, Sindirella masalının yeniden yazılan versiyonları metinlerarasılık perspektifiyle incelendiğinde, farklı kültürlerin kendine özgü değerleri, normları ve inançları ışığında masalın nasıl yeniden şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Her versiyon, masalın evrensel temasını korurken kültürel farklılıkları da yansıtarak okuyucuya farklı yaşam görüşleri ve toplumsal değerler hakkında bilgi sunmaktadır.

1. Yöntem

1.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı, klasik bir masal olan *Sindirella*'nın farklı kültürel, sosyal ve sanatsal bağlamlarda yeniden yorumlanması sürecinde metinlerarası bir etkileşimle nasıl dönüştüğünü incelemektir. Metinlerarasılık çerçevesinde, *Sindirella*'nın edebi kökenlerinden sinematik uyarlamalara ve animasyon filmlerine kadar uzanan anlatı serüveni analiz edilmiştir. Bu kapsamda, masalın farklı anlatı formlarında yeniden üretilirken geçirdiği anlam kaymaları, anlatı yapısındaki değişiklikler ve karakterlerin yeniden yapılandırılması gibi unsurlar değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın araştırma soruları, Sindirella masalının Batı ve Doğu varyantlarındaki dönüşümleri anlamayı amaçlamaktadır. İlk olarak, *Sindirella'nın Batı ve Doğu varyantlarındaki dönüşümlerin temel nedenleri nelerdir?* sorusu, masalın farklı kültürlerde nasıl şekillendiğine ve hangi toplumsal, kültürel ve tarihsel faktörlerin bu değişimlere yol açtığına odaklanmaktadır. Batı'daki versiyonlar genellikle Perrault ve Grimm Kardeşler gibi figürlerle özdeşleşirken Doğu'daki varyantlar, özellikle Çin, Hindistan ve Orta Doğu gibi bölgelerde, o kültürlerin gelenekleri, dini inançları ve toplumsal normlarıyla şekillenmiştir. *Sindirella masalının modern uyarlamalarında, farklı kültürlerin toplumsal cinsiyet algısı, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın imgesi nasıl yansıtılmaktadır?* sorusu ise, Sindirella masalının modern yorumlarla toplumda kadınların rolüne dair algıların nasıl değiştiğini araştırmaktadır. Geleneksel Sindirella masalı, genellikle pasif ve yardımsever bir kadın figürü sunmaktadır ancak modern yorumlarda bu karakter, daha güçlü, bağımsız ve kendi kaderini kontrol eden bir figür olarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu dönüşüm, kadınların toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve cinsiyet eşitliğini savunan bir gelişim göstermektedir. Sindirella'nın hikâyesinde pasif kabul edilen kadınlık rolü güçlü bir bireysel kimlik ve özgürlük mücadelesiyle değişmektedir.

Araştırma, masalın farklı kültürlerdeki varyantlarının oluşumundaki temel nedenleri irdeleyerek her varyantın o dönemin ve toplumun özgün değerlerine, normlarına ve sanatsal eğilimlerine nasıl uyum sağladığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla, *Sindirella*'nın dönüşümünün altında yatan kültürel ve sosyal etmenleri ele alarak, masalların evrensel bir anlatı formu olarak niçin evrildiğini ve her yeniden anlatımda toplumsal normlarla nasıl harmanlandığını ortaya çıkarmak bu çalışmanın ana odak noktalarından biridir. Bu bağlamda, masalların evrenselliği yalnızca belirli temaların ve yapısal öğelerin tekrarıyla değil, aynı zamanda her kültürün kendi tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamıyla harmanlanarak yeniden biçimlenmesiyle açıklanabilmektedir. Her yeniden anlatımda masallar, o kültürün değerleri, normları ve inançları

doğrultusunda anlam kazanmaktadır; bu da evrensellik iddiasının, kültürel özgünlüklerle uyumlu hale gelmesini sağlamaktadır. Yani, masalların evrensel yapısı, farklı kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanarak, her toplumun kendine özgü toplumsal yapısına ve bireysel deneyimlerine uygun biçimde evrilmektedir.

Bu çalışmanın önemi, masalların farklı anlatı biçimlerinde yeniden yorumlanarak zenginleştiğini ve böylece metinlerarası bir nitelik kazandığını ortaya koymasında yatmaktadır. Masalların farklı adlarla yeniden hayat bulması kültürlerarası etkileşimi edebi bağlamda incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda araştırma, kültürel çalışmalar, metinlerarasılık ve anlatı incelemeleri alanlarına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, masalların farklı kültürlerdeki dönüşümlerini ve metinlerarası etkileşimlerini incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemini benimsemektedir. Araştırma sürecinde, içerik analizi yöntemi kullanılarak belirli bir teorik çerçeve doğrultusunda yapılandırılmış bir analiz gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın temelinde, metinlerarasılık kuramı ve bu kuramın ana-metinsellik bağlamındaki yaklaşımları yer almaktadır. Metinlerarasılık, masalların yeniden yazımında ve kültürel bağlamlarda nasıl dönüştüğünü anlamak için güçlü bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu çerçevede, masalların anlatı yapıları, karakter gelişimleri ve temaları üzerinden farklı kültürel bağlamlardaki varyantlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar analiz edilmiştir. Çalışmada, metinlerarası etkileşimler ile kültürel aktarım süreçlerinin bir arada değerlendirilmesi, masalların farklı dönem ve coğrafyalardaki dönüşüm dinamiklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada içerik analizine dayalı doküman incelemesi yapılmış ve masalların metinlerarası ilişkileri, toplumsal cinsiyet algısı, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın imgesi gibi temalar bağlamında değerlendirilmiştir. Araştırmanın temelinde, dönüşüm teması ve masallar üzerine yapılan akademik çalışmalara dair mevcut literatürün sistematik bir şekilde taranması yer almaktadır. Bu taramada, özellikle Batı ve Doğu kültürlerine ait kaynaklar önceliklendirilmiştir. Batı'dan Antik Yunan'dan başlayarak Grimm Kardeşler ve Perrault'un masalları gibi erken dönem klasik kaynakların yanı sıra İngiltere, İtalya, Amerikave Türkiye'ye ait ayrıca Doğu'dan Çin, Japonya, Mısır ve Orta Doğu kültürlerine ait metinler de analiz edilmiştir. Ayrıca, modern feminist eleştirilerin ve postmodern yaklaşımların yer aldığı çağdaş akademik çalışmalar da taranarak, masalların sosyal ve ideolojik dönüşümleri üzerine yapılan güncel araştırmalara yer verilmiştir. Belirli dönemlere ait kaynakların taranmasında, hem masalların tarihi gelişimi hem de kültürel dönüşüm süreçleri dikkate alınmıştır. Erken dönem masallarından (örneğin, Antik Yunan, 17. ve 18. yüzyıl Avrupa'sı) günümüze kadar uzanan bir zaman diliminde, farklı ideolojik yönelimlerin ve toplumsal değişimlerin masallara nasıl yansıdığı incelenmiştir. Çalışmada ana metin olarak *Sindirella* masalı seçilmiştir. Bu masalın seçiminde, tarihsel olarak farklı kültürel bağlamlarda birçok varyasyonunun bulunması ve bu varyasyonlar aracılığıyla sosyal ve toplumsal normların izlenebilir olması etkili olmuştur. *Sindirella*'nın farklı varyantları üzerinden yapılan analizlerde, masalların yeniden yazımında kültürel çeşitliliklerin ve ideolojik unsurların nasıl yansıtıldığı, metinlerarasılık perspektifiyle incelenmiştir. Masalın farklı kültürel bağlamlarda nasıl yeniden yorumlandığını anlamak için tarihsel ve sosyal faktörler göz önünde bulundurulmuş; her varyantın toplumsal normlar ve değerlerle ilişkisi değerlendirilmiştir. Bu süreçte, masalların evrensel temaları korunurken kültürel farklılıkların nasıl yansıtıldığı detaylandırılmıştır.

1.2.1. Verilerin Toplanması

Veri toplama sürecinde, seçilen masalların çeşitli kültürel versiyonları ile ilgili literatür taraması yapılmış, bu eserlerin yazılı metinleri ve akademik analizleri incelenmiştir. Ayrıca masalların folklorik kaynakları, derlemeleri ve yeniden yorumlamaları da değerlendirilmiştir. Her bir masal için örnek olay analizi yöntemi kullanılarak belirli dönüşüm örnekleri derinlemesine incelenmiş ve masalların dönüşüm süreçlerinin daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Elde edilen veriler, nitel içerik analizi yöntemiyle incelenip yorumlanarak masalların kültürel ve toplumsal bağlarıyla nasıl örtüştüğü ve dönüşüm olgusunun her bir toplum için ne anlama geldiği üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

1.3 Çalışmanın Sınırlılıkları

Öncelikle, çalışmada *Sindirella* masalı üzerine odaklanılmıştır. Masalın kültürel bağlamda nasıl farklı yorumlandığını ve yeniden yazıldığını analiz etmek amacıyla veri toplama sürecinde yalnızca yazılı kaynaklar ve akademik literatürden yararlanılmıştır. Bu kapsamda, *Sindirella*'nın 15 farklı versiyonu ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

2. Kültürel Dinamiklerin Masallar Üzerindeki Etkisi

Kültür, masalların şekillenmesinde ve dönüşümünde etkili bir faktördür. Bu bağlamda, kültür sadece günlük yaşam pratiklerini değil, aynı zamanda toplumsal hikâyeler ve ritüelleri de etkileyerek onların aktarımını sağlamaktadır. Kültürel değerlerin, sembollerin ve ritüellerin masalların içeriğinde nasıl yer bulduğunu anlamak, toplumların kendilerini ifade etme biçimlerini de gözler önüne sermektedir. Ann Swidler (1986: 273), kültürü "farklı türden sorunları çözmek için çeşitli kombinasyonlarda kullanılacak semboller, hikâyeler, ritüeller ve dünya görüşleri olarak tanımlayarak bu bakış açısı masalların kültürel dönüşümünü anlamada önemli bir temel sunmaktadır. Masallar, toplumların ortak deneyimlerini ve kültürel değerlerini semboller, hikâyeler ve ritüeller aracılığıyla ilettikleri araçlar olarak işlev görmektedir. Clifford Geertz kültürü, "tarihsel olarak aktarılan bir anlamlar örüntüsü, semboller içinde vücut bulan, insanların yaşam hakkındaki bilgi ve tutumlarını iletişim yoluyla sürdürdüğü ve geliştirdiği bir miras olarak ifade edilen kavramlar sistemi" olarak tanımlamıştır (1973: 89; akt. McDaniel & Samovar, 2015: 9). Bu tanım, masalların farklı kültürel bağlamlarda nasıl evrildiğini, toplumların sosyal ve kültürel normlarını nasıl yansıttığını daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu tanımlar çerçevesinde, kültür, bir topluluğun ortak olarak paylaştığı ve nesilden nesile aktarılan soyut kavramlar bütünüdür. Ancak kültürün yorumlanması ve uygulanması, bireylerin yaşam hakkındaki bilgi ve tutumlarını, kültürel kimliklerini nasıl geliştirdikleriyle doğrudan ilişkilidir. Kültür, kendi içinde karmaşık, çeşitli ve birbiriyle hem uyum içinde hem de çatışan unsurlardan oluşan bir araç setidir; bu nedenle, kültür tek bir cümleyle tanımlanmaktadır. Kültür, tek bir inanç, değer veya temsil etrafında merkezileştirilmektedir. Bu perspektifle, kültürün sembolik doğası, toplumların tarihsel ve sosyal bağlamda paylaştığı değerleri, anlamları ve ritüelleri içermektedir. Kültür, insan yaşamındaki bilgi ve deneyimlerin kolektif bir aktarımı olarak değerlendirildiğinde, her bireyin veya topluluğun kendine özgü bilgi ve tutumlarına göre farklı bir anlam kazanmaktadır. Bu da kültürün evrensel bir doğası olmasına rağmen her topluma ve hatta bireye özgü farklı bir boyut kazanmasına yol açmaktadır.

Lau (1996: 233), "*bir dili anlamak için yapı, sembolizm ve kültürel bağlam arasındaki etkileşim ne kadar önemliyse, folkloru anlamak için de aynı derecede önemlidir*" diyerek dil ile kültür arasındaki ayrılmaz ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu perspektif, masalların folklorik yapılarının ve sembolik anlamlarının, kültürel bağlamlarına göre nasıl şekillendiğini ve toplumsal normlarla nasıl harmanlandığını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Dil, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı

zamanda toplumların değerlerini, inançlarını ve kimliklerini koruyan ve sonraki nesillere aktaran bir taşıyıcıdır. Dilin kültürü koruma ve aktarma işlevi gibi masallar da benzer bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda, masallar da tıpkı dil gibi, kültürden aldıkları unsurları koruyarak ve iletişim yoluyla aktararak köken aldıkları kültürlerin ideolojik açıdan durağan kalmasına katkı sağlamaktadır. Masalların kültür içerisindeki rolünü anlamak için masalların ikili bir işlevi olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Yani, masallar yalnızca bir eğlence aracı olmakla kalmamakta; aynı zamanda bir kültürün sembolik temsili olarak o kültürdeki düşünce sistemlerini, inançları, bilgileri, ahlaki değerleri ve gelenekleri de yansıtmaktadır. Masallar aracılığıyla soyut kavramlar somut sembollerle ifadesini bulmakta ve böylece hem dil hem de kültür üzerinden kolektif bir hafıza inşa edilmektedir. Kültürlerarası masal uyarlamaları, kültürel farklılıkları anlamak ve toplumlar arasındaki ortak değerleri keşfetmek için bir köprü görevi görmektedir. Masalların bu evrensel yönü kültürel aktarımın vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir.

Eleştirel teori perspektifinden bakıldığında iletişim çoğunlukla bir baskı aracı olarak kullanılabilir (McDaniel & Samovar, 2015:7). Bu fikir, masalların önce bir sembolik iletişim biçimi olarak ardından bir kültürel koruma ve durağanlaştırma aracı olarak işlev gördüğünü düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Masallar, kültürün ideolojisini ve söylemini etkileyen önemli eserler haline gelir ve kültürel düşünce biçimlerini kalıcı hale getirmektedir. Bu bağlamda, dilin geleneği koruma rolü ne kadar belirleyici ise, masalların da düşünme ve bilgi edinme biçimlerini muhafaza etme işlevi o kadar önemli bir yer tutmaktadır. Dil, toplumun geçmişini, tarihini ve değerlerini gelecek kuşaklara aktarma işlevi görürken masallar da toplumun kolektif bilinçaltında şekillenen düşünce kalıplarını, değerleri ve normları bir sonraki nesillere aktararak kültürün sürekliliğini sağlamaktadır. Ancak masallar bu işlevi yerine getirirken içinde barındırdığı ideolojik unsurları da yeniden üretmektedir. Bu yeniden üretim süreci, kültürel değerlerin ve normların sabitlenmesine yol açarak toplumun geçmişteki düşünme biçimlerini günümüze taşımakta ve böylece kültürel sürekliliği sağlamaktadır.

18. yüzyılda çocukluk kavramı önemli bir dönüşüm geçirmiştir. 18. yüzyılda, çocukluk "ahlaki öğrenim dönemi" olarak görülmekten çıkıp çocukların masumiyetin ve saflığın simgesi olarak idealize edildiği, oyun ve öğrenme için bir zaman olarak romantize edilen bir anlayışa doğru evrilmiştir (Lykissas, 2018: 305). Bu değişim, masal kültürünün 17. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl başlarına kadar uzanan gelişimi sırasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan masallar aslında çocuklara yönelik değildir ve eğlence amacıyla yazılmamıştır. Aksine, masallar yetişkinler için tasarlanmış, eğlendirici değil, öğretici bir işlev taşımıştır. Örneğin, Charles Perrault'nun 1697'de yayımladığı *Mother Goose Tales (Anne Kazdan Masallar)* adlı hikâyeye koleksiyonu, masalların ahlaki eğitim aracı olarak kullanımını pekiştirmiştir. Eser, *Uyuyan Güzel*, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Sindirella* gibi popüler hikâyelerden oluşmaktadır ve özellikle Fransa'da kadınlara ahlaki öğütler vermek amacıyla yazılmıştır (Ashliman, 2013). Bu durum, masalların ahlaki eğitim aracı olarak kullanımını ve geleneğin kalıcı hale gelmesini sağlamıştır. Masallar, ahlaki dersler vermek için kullanılan hikâyeler olarak, bir toplumun değerlerini, sosyal normlarını ve geleneklerini yansıtarak kültürel bir işlev üstlenmiştir. Eserler, yetişkinlere yönelik ahlaki öğretiler içerirken aynı zamanda toplumun kadınlara biçtiği roller ve sınıfsal ayrımlarla ilgili mesajlar da taşımaktadır. Toplumun ahlaki ve sosyal yapısını korumayı amaçlayan masallar, kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynamakta ve masalların eğlendirici değil, öğretici ve yönlendirici bir işlev taşıdığı düşüncesini güçlendirmektedir.

Masallar, ancak 19. yüzyılın başlarında, çocuk eğlencesine hizmet eden hikâyeler haline gelmeye başlamıştır. Bu değişim, özellikle 1818’de yayımlanan Grimm Kardeşler’in ikinci baskısı gibi örneklerde görülmektedir. Masallar, çocukların içsel çatışmalarını işleyip bu çatışmaları görsel imgeler aracılığıyla dönüştürerek sorunlarını aşmalarına ve hikâyelerdeki dersleri öğrenmelerine olanak sağlayan değerli araçlar haline gelmiştir (Lykissas, 2018: 305). Bu durum, masalların nasıl kültürel bir araç setinin parçası haline geldiğini göstermektedir. 19. yüzyıldan itibaren masallar çocuklara yönelik hale gelmiş olsa da Jack Zipes (2012b) masalların hem çocuklar hem de yetişkinler için önemli olduğunu çünkü okuyucuların dünyalarını anlamalarına ve yaşamlarındaki, toplumlarındaki sorunlara çözüm bulmalarına yardımcı olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, Zipes’in çalışmaları masalların kültürel aktarımda ve toplumsal yapının korunmasında nasıl bir işlev taşıdığını ele alırken, masalların toplumsal ve kültürel normları pekiştirme ve iletme rolünü ortaya koymaktadır.

Masallar, yazıldıkları dönemin sorunlarını ve hâkim söylemlerini toplumsal bağlamlarla iç içe geçmiş bir biçimde ele aldıkları için aslında yaş sınıırına sahip değildir. Ancak çocuklarda kültürel idealleri pekiştirmek ve yaymak için masallar mükemmel bir araçtır. Fantastik motifler ve mitolojik imgelerle süslenmiş olan masallar, çocukların düşünce dünyasına nüfuz ederek kültürel değerlerin onlara doğal bir biçimde aktarılmasını sağlamaktadır. Fantastik öğeler, masallara cazibe katarken aynı zamanda toplumsal değerleri ve normları çocuklara aktarmanın etkili bir yolu olmaktadır. Bu süreçte, masallar çocukların zihinsel ve duygusal gelişimlerini desteklemekte ve kültürel değerlerin içselleştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Masallar, kültürel ideolojilerin sembolleri ve iletişim sistemleri olarak analitik düşünmeyi teşvik eden ve dinleyicileri halk hikâyelerinin kültürel ve dilsel olarak gömülü doğasıyla tanıştıran dil, kültür ve tarih hakkında daha derin bir takdir geliştirmelerini sağlayan önemli araçlardır (Soltau, 2021: 38). Almanca yazılmış masallar, Alman kültürünün inşası ve Alman milliyetçiliğinin yükselişiyle yakından ilişkilidir. Goethe’nin 1795 yılında yayımlanan *Das Märchen* eseri, “mit, sembol ve didaktik unsurları” kullanarak “okur sınıfları aracılığıyla ulusal ve sosyal kimlik” hakkında fikirler yaymıştır (Soltau, 2021: 42). Goethe’nin eserleri, yazıldığı dönemde mevcut olan emperyal, ırksal, sosyal ve siyasi korkularla yüzleşme çabalarıyla tanınmaktadır. *Das Märchen*, özellikle “Alman ulusal kimliğinin yaratılmasında büyük bir etkiye sahip olmuştur ve Goethe’nin siyasi ve sosyal görüşlerinin bir ifadesi” olarak değerlendirilmektedir. Fransız Devrimi sırasında yazılan bu eser, sosyal sınıfın “hareketsizliği” üzerine kasıtlı olarak belirsiz ve alegorik bir sosyal yorumdur; bu sınıfların her birinin gerekliliği ve faydası ile birlikte, esasen orta sınıfın sosyal gücünü pekiştirmek için tasarlanmıştır (Soltau, 2021: 42). Soltau, Goethe’nin yazılarını, Grimm Kardeşlerin *Volksmärchen (Halk Masalları)* ile karşılaştırarak bu masalların “ahlaki ve pedagojik unsurlar içerdiğini” belirtmektedir. Grimm kardeşler, masalları eğitimin ve açıklamanın araçları olarak kullanarak ve “Alman ulusal kimliğinin oluşumuna yardımcı olacak şekilde kasıtlı olarak inşa edilmiş” hikâyeler olarak sunmuşlardır (Soltau, 2021:42). Grimm Kardeşlerin masalları, “ulusların kurulduğu kültürel ve ırksal mitlerin yapay doğasını” açığa çıkarmaktadır (Soltau, 2021:43). Bu bağlamda, masallar toplumsal ve kültürel yapının eleştirel bir incelemesine olanak tanıyan, ideolojilerin ve değerlerin aktarımında önemli bir rol oynayan eserlerdir. Masallar, farklı dönemlerde ve topluluklarda kültürel ve toplumsal sorunlara ışık tutarak ulusal kimliklerin ve sosyal yapıların şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu nedenle masalların incelenmesi sosyolojik ve kültürel bir analiz alanı olarak değerlendirilmektedir.

2.1. *Sindirella (Külkedisi)* masalının farklı kültürlerdeki dönüştürümleri

Sindirella, Cenicienta, Ye Xian, Rhodopis, Cenerentola, Cendrillon, Conkiajgharuna, Aschenputtel, Yeh-Shen, Adelita gibi Perrault'nun masalının kahramanına işaret edecek pek çok isim, Sindirella adıyla bilinmektedir. Bu kadın kahraman dünyanın çeşitli ülkelerinde mevcuttur ve masalın yüzlerce versiyonu yayınlanmıştır. Üvey annesi ve iki kızı tarafından zulme uğrayan, şefkatli ve cömert bir genç kız, sebepsiz yere kötü muameleye maruz kalarak dünyanın en sevilen masal karakterlerinden biri haline gelmiştir. Uzun bir sözlü geleneğin kahramanı olan ve Charles Perrault'nun *Külkedisi* hikâyesi, birçok kültürde farklı dönüşümlerle anlatılan popüler bir masalın bir versiyonudur.

Külkedisi, kökeni binlerce yıl öncesine dayanan ve farklı kültürlerde yeniden şekillendirilen bir masal türüdür. En eski kayıtlar, Rhodopis adında bir köle kız hakkındaki hikâyenin anlatıldığı Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Rhodopis Yunanistan'dan kaçırılarak Mısır'a köle olarak satılmıştır. Adı Yunancada "pembe yanaklı" anlamına gelmektedir. Strabon'un kayıtlarındaki "Mısırlı Sindirella" hikâyesi, *Külkedisi* hikâyesinin kökenini belirlemek için yetersiz bir kaynak gibi görünmektedir (Mark, 2017). *Ye Xian* hikâyesi, *Sindirella* masalının Çin versiyonudur ve M.S. 860 yılında Tang Hanedanlığı döneminde ortaya çıkmıştır. Bu versiyonda, Ye Xian annesinin balığa dönüşen ruhu ile arkadaşlık kurmaktadır. Ye Xian, balığın yardımıyla kral ile tanıştıktan sonra, bir festivale katılır ve terliğini orada unuttur. Kral, terliğin sahibini bulmak için arayışa çıkar ve sonunda Ye Xian'ı bulur. Kral, terliğin sahibi Ye Xian ile evlenir (Eberhard, 2000). Versiyon, Sindirella'nın temel öğelerini içermektedir ancak Çin kültürüne özgü unsurlarla zenginleştirilmiştir. Bahsi geçen hikâyelerin 9. yüzyıla ait olduğu göz önüne alındığında sözlü geleneğin masalların farklı versiyonlarının ortaya çıkmasında nasıl bir etki sağladığı anlaşılmaktadır. Masallar genellikle sözlü geleneklerle yayılmakta ve zaman içinde farklı kültürel etkilerle zenginleşmektedir. Bu, masalların neden dünya genelinde farklı versiyonlarının bulunduğu açıklamaktadır. *Ye Xian* ve *Rhodopis* gibi farklı kültürlerdeki *Sindirella* dönüştürümleri, temel temaları paylaşmaktadır. Bu temalar arasında kötü üvey aile üyeleri, sihirli yardımcıları (balık, kuş, terlik), terlik veya ayakkabının sahibini bulma ve genç kızın soylu bir kişi ile evlenmesi gibi unsurlar bulunmaktadır. Masallardaki unsurlar, halk masallarının evrensel niteliğini yansıtmaktadır.

Sindirella masalının günümüze en yakın versiyonu, 17. yüzyılda İtalya'da yayımlanan bir hikâye koleksiyonunda bulunmaktadır. İtalyan versiyonun adı *Cenerentola*'dır. Önceki versiyonlardan farklı olarak *Cenerentola* daha fazla sihir unsuru içermektedir. Versiyonda gerçek bir cadı anne ve üvey kız kardeşler vardır. *Cenerentola*'da kahraman Zezolla, diğer versiyonlardaki *Sindirella*'dan farklı olarak soylu birine aşık olmaz aksine ondan kaçır. Tüm versiyonlarda olduğu gibi ana unsur bir ayakkabıdır. Zezolla'nın ayakkabısını bulan kral onunla zorla evlenmek ister. Zezolla, kral ve onun altı cadı kız kardeşiyle birlikte yaşamak zorunda kalır (Rossini, 2018). *Cenerentola*'nın versiyonu, diğerlerinden farklı olarak mutlu bir sonla bitmemesi hikâyenin sonunun diğer geleneksel masallardan saparak farklı bir yöne evrildiğini göstermektedir.

Charles Perrault'nun *Cendrillon (Külkedisi)* adlı versiyonu *Sindirella* masalının modernleştirilmiş versiyonudur. Ünlü Fransız yazar Charles Perrault, bugün bilinen Sindirella hikâyesini yazarken Zezolla (*Cenerentola*) hikâyesinden esinlenmiştir. 1697'de Perrault hikâyeyi *Contes de Ma Mère l'Oye* koleksiyonunda *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de Verre* adıyla yayınlamıştır (Perrault & de Barneville, 1951). Perrault'nun *Cendrillon* versiyonu, hikâyeye cam ayakkabı, balkabağı, ve

yaşlı peri gibi sihirli unsurlar ekler. Bu sihirli öğeler, hikâyeye büyülü bir hava katmakta ve masalın temel unsurlarını oluşturmaktadır.

Gürcü *Sindirella* hikâyesi, *Conkiajgharuna* olarak adlandırılmaktadır. Hikâye, Külkedisi masalının farklı bir varyantıdır ve özellikle Gürcü kültürünün izlerini taşımaktadır. Ana karakter Conkiajgharuna, annesi öldükten sonra kötü üvey annesi ve kız kardeşleri ile zorlu bir hayat sürer. Hikâyenin önemli öğelerinden biri, Conkiajgharuna'nın annesi tarafından mezarının yanına diktirilen dilek ağacıdır. Bu dilek ağacı, kızın dileklerinin gerçekleşmesine yardımcı olur. Ayrıca, hikâyede Conkiajgharuna'nın ineği ile olan ilişkisi önemlidir. İnek, kıza tavsiyelerde bulunarak zor işlerde yardımcı olur. Hikayenin sonunda, gümüş terlik gibi farklı öğeler kullanılarak Conkiajgharuna'nın hayatı ve kaderi değişir (Hartland, 1894). Gürcü Sindirella hikayesi, Gürcü kültürüne özgü öğelerle bezenmiş, farklı bir Sindirella versiyonudur.

Cole (1987) tarafından yazılan ve resimlenen *Külprensi* adlı eser, klasik *Sindirella* masalına mizahi bir bakış açısı sunan çocuk kitabıdır. Cinders karakteri, geleneksel Külkedisi rolünü üstlenmekte ancak anlatı, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında önemli bir yer değiştirme sunmaktadır. Özellikle, karakterin hem fiziksel hem de toplumsal rollerini sorgulayan bir çerçeveye yerleştirilmesi geleneksel masallardaki toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasına olanak tanımaktadır. *Külprensi* eserinde, Cinders'in karakteri, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden inşa eden ve sorgulayan bir duruş sergilemektedir (Özgürbüz, 2021: 8). Hikâyede, klasik masalın ana hatları korunurken, kurtarılmaya muhtaç karakter bu kez erkek olarak tanımlanmıştır. Geleneksel Külkedisi figürünün yerini, ağabeyleri tarafından kötü muamele gören ve evin tüm işlerini üstlenen bir erkek kahraman alır. Bu karakter, ağabeyleri gibi "iri ve kıllı" olmamakla birlikte, "ufak tefek, sivilceli, pasaklı ve sıksa" bir gençtir (Cole, 2016). Eserde, geleneksel peri anne figürü de dönüşüme uğramıştır. Bu kez peri, genç ve büyü formüllerine hâkim olmayan bir kadın olarak sunulur. Peri, Külprensi'ni büyülü bir şekilde partiye göndermek için bir kıllı maymuna dönüştürür ve ona küçük kırmızı bir araba verir. Ancak Külprensi, maymun görünümü sebebiyle diskoya giremez ve durakta otobüs beklerken zengin ve güzel Prenses Şekerkuş ile karşılaşır. Prenses, Külprensi'nin maymun görünümünden korkar. Gece yarısı büyüün etkisi sona erdiğinde Külprensi eski haline döner ve prenses, onun kendisini korkutucu maymundan kurtardığını sanır. Hikâyenin doruk noktasında, Külprensi parti sırasında pantolonunu düşürür. Prenses, cam terlik yerine pantolonun sahibini bulmak için ilan verir ve denemeler sonucunda yalnızca Külprensi pantolona sığar. Böylece, Prenses Şekerkuş ve Külprensi evlenir. Hikâye, klasik masalların aksine kötü karakterlerin dönüşümünü mizahi bir şekilde ele almaktadır. Ağabeyler, prensesin isteği ve perinin müdahalesiyle ev temizliği perilerine dönüştürülerek cezalandırılır (Cole, 2016). Bu yeniden yazım, klasik *Külkedisi* anlatısındaki toplumsal cinsiyet normlarını tersine çevirerek, okuyucunun geleneksel masal kalıplarına yönelik algısını sorgulamasını sağlamaktadır. Kahramanın kurtarılan bir prenses yerine erkek bir karakter olması, kurtarma eyleminin ise tesadüf ve yanlış anlamalarla gerçekleşmesi, masalların geleneksel anlamlarını eğlenceli bir şekilde yeniden tanımlamaktadır. Bu durum, hem masalın toplumsal cinsiyet eleştirisiyle zenginleşmesini hem de okuyucunun normatif kalıplara eleştirel bir perspektiften yaklaşmasını mümkün kılmaktadır.

Sindirella hikâyesinin 21. yüzyılda Alman Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşler tarafından yazılan *Aschenputtel* versiyonu da Sindirella hikâyesinin bilinen bir başka versiyonudur. Bu versiyon, Perrault'un versiyonuna kıyasla daha fazla şiddet unsuru içermekte ve olay örgüsü boyunca çocuklara yönelik olmadığına dair ipuçları vermektedir. Üvey kız kardeşler, altın terliği giyebilmek için ayaklarının bazı bölgelerini keserler ve hikâyenin sonunda Sindirella onları kör

ederek cezalandırır (Grimm & Grimm, 2011). Bu, hikâyenin daha vahşi bir yanının olduğunu göstermektedir.

Sindirella hikâyesi, farklı kültürel bağlamlarda yeniden şekillendirilerek her kültürün kendine özgü geleneklerini ve değerlerini yansıtan çeşitli versiyonlarla zenginleştirilmiştir. *Yeh-Shen* masalı, *Sindirella*'nın Çin kültürüne uyarlanmış bir versiyonu olarak dikkat çekmektedir. Hikâye, klasik *Sindirella* temasını Çin'in sosyal yapısı ve kültürel değerleriyle harmanlamaktadır (Louie, 1996). *Yeh-Shen* hikâyesi, kahramanın üvey anne ve kız kardeşler tarafından kötü muameleye maruz kalmasını merkeze alırken Çin kültürünün kendine özgü unsurlarını öne çıkarmaktadır. Hikâye, bir Çin köyünde geçer ve *Yeh-Shen*, üvey ailesinin baskıları altında hayatta kalmaya çalışan bir kızdır. *Yeh-Shen*'in yardımcısı, peri anne yerine sihirli güçlere sahip bir balıktır. Bu balık, Çin kültüründeki doğa ile insan arasındaki uyum fikrini temsil eder. Ayrıca, balığın kemiklerinin büyü olduğu inancı, Batı versiyonunda bulunmayan özgün bir öğedir (Louie, 1996). Masalın bir diğer dikkat çekici özelliği, Çin kültürüne özgü değerlerin ve sembollerin anlatıya işlenmesidir. Altın ayakkabı yalnızca fiziksel bir nesne olmanın ötesine geçmekte ve kişinin kimliğini, kaderini ve değerini simgelemektedir. Ayrıca, hikâyede balık figürü, Çin kültüründe sıkça görülen doğa ile insan arasındaki uyumu temsil etmekte ve peri anne gibi Batı masallarında yaygın olan figürlerin yerini almaktadır. Prensin balo yerine bir festivalde ortaya çıkması, kültürel bağlamın bir göstergesidir. *Yeh-Shen* masalı, sadece bir kültürel adaptasyon olmanın ötesine geçerek, farklı kültürel bağlamların masal temasını nasıl dönüştürdüğünü ve zenginleştirdiğini göstermektedir. Louie (1996), masalın Çin toplumu içinde hem bireyin sınıf atlama hayalini hem de toplumun geleneksel değerlerini simgelediğini ifade etmektedir. Dolayısıyla *Yeh-Shen* versiyonu, *Sindirella*'nın evrensel çekiciliğini korurken Çin'in geleneksel öykü anlatımına özgü ahlaki ve sembolik unsurları hikâyeye entegre etmektedir.

Kaba Yüzlü Kız (The rough-face girl) Algonquin Hint folkloründen gelen bir *Sindirella* versiyonunu temsil etmektedir. Hikâye, kaba yüzlü bir kızın öyküsünü anlatmakta ve yerel Algonquin kültürüne özgü öğeler içermektedir. Hikâye, kaba yüzlü kızın üvey annesi ve üvey kız kardeşi tarafından aşağılandığı ve kötü muameleye tabi tutulduğu bir Algonquin Hint köyünde geçer. Ancak kızın yardımına hayvanlar ve doğaüstü varlıklar yetişir. Bu yardımlar sayesinde kız, prensle tanışır ve onunla mutlu bir sona ulaşır (Martin, 1998). *Kaba Yüzlü Kız*, *Sindirella* temasını yerel Algonquin kültürü ve folkloruyla harmanlamaktadır. Hikaye, yerel inançlar ve değerler üzerine kurulu olup *Sindirella*'nın evrensel temasını yerel bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Bu versiyon, Algonquin kültürünü ve halk hikâyelerini vurgulayarak *Sindirella*'nın çeşitliliğini göstermektedir.

Cindy Ellen, *Sindirella*'nın vahşi batı versiyonunu sunmakta ve hikaye Amerikan batısının kovboylar ve kovgirl'leri arasında geçmektedir. Bu versiyon, geleneksel *Sindirella* hikayesini Amerikan batısıyla özgün bir şekilde birleştirmektedir. Hikaye, *Cindy Ellen* adındaki genç bir kızın, köyündeki bir dansa katılma isteği etrafında dönmektedir. Ancak *Cindy Ellen*'in üvey annesi ve üvey kız kardeşleri, onun dansa gitmesine engel olur. Bu noktada, *Cindy Ellen*'in peri annesinin yardımıyla hikaye gelişir (Lowell, 2000). "*Cindy Ellen*," Amerikan batısının vahşi doğasını ve kovboy kültürünü yansıtarak klasik masalı bu özgün bağlam içinde yeniden anlatmaktadır. *Sindirella*'nın batıya uyarlanmış hali, okuyuculara farklı bir kültürel deneyim sunmaktadır.

Altın Sandalet (Golden Sandal) *Sindirella*'nın Irak versiyonunu temel alarak klasik hikayeyi farklı bir coğrafyada ve kültürde sunmaktadır. Hikaye, geleneksel bir Irak köyünde geçer ve ana karakter Maha, genç ve güzel bir kız olarak tasvir edilmektedir. Maha, üvey annesi ve üvey kız

kardeşi tarafından ağır işlere zorlanmakta ve sürekli kötü muamele görmektedir. Klasik masalın teması olan aile içi haksızlık ve zorbalık, Irak kültürünün sosyal yapısına uygun bir şekilde yeniden işlenmektedir. Bir gün köyde büyük bir düğün düzenlenir. Üzgün bir şekilde düğünü izlerken bir peri belirir ve ona yardım etmeye karar verir. Perinin sihirli yardımıyla Maha muhteşem bir elbise giyer ve düğüne katılır. Düğünde, prensle tanışır ve prens ona âşık olur. Ancak, düğün sona erdiğinde, Maha'nın altın sandaleti kaybolur. Prens, terliğin sahibini bulmak için bir arayışa başlar. Altın sandaletin Maha'ya mükemmel bir şekilde uyması, onun kimliğini doğrular ve bu olay Maha ile prensin evlenmesiyle sonuçlanır (Hickox, 2000). *Altın Sandalet*, Sindirella masalının evrensel yapısını korurken, hikayeyi Irak kültürüne özgü unsurlarla harmanlamaktadır. Maha'nın karşılaştığı zorluklar ve çözüm yolları, Irak'ın sosyal, kültürel ve toplumsal değerleriyle ilişkilendirilerek evrensel bir anlatının yerel bir bağlamda yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır.

Adelita, Meksika kökenli bir Sindirella hikayesini anlatmaktadır. Hikaye, Adelita adındaki genç bir kızın yaşadığı maceraları ve zorlukları konu almaktadır. Adelita, üvey annesi ve üvey kız kardeşi tarafından kötü muameleyle tabi tutulan genç bir kızdır. Üvey annesi, ona kötü davranır, ancak Adelita sabırlı ve iyilik dolu bir kişiliğe sahiptir. Bir festival sırasında, prensin düzenlediği bir baloya katılma fırsatı bulur. Ancak üvey annesi ve kız kardeşi onun gitmesine izin vermez. Adelita, bir periannesinin yardımıyla baloya gitme şansı yakalar. Peri annesinin sihirli dokunuşuyla eski elbisesi muhteşem bir kıyafete dönüşür. Baloda prensle tanışır ve birlikte dans ederler. Ancak bal sona erdiğinde, prens Adelita'nın kim olduğunu unutmamak için onun ayakkabısını kullanır. Prens, Ayakkabı Arayış'ında Adelita'nın izini sürer ve sonunda onu bulur (DePaola, 2002). Adelita, prensle evlenir ve mutlu bir sona ulaşırlar. "Adelita," Sindirella'nın temalarını Meksika kültürü ve gelenekleriyle harmanlayarak, sabrın ve iyiliğin ödüllendirildiği bir hikaye sunmaktadır. Meksika'nın renkli ve canlı kültürel öğeleri hikayeye özgü bir tat katmaktadır.

Mufaro'nun Güzel Kızları (Mufaro's beautiful daughters) Zimbabve'nin zengin kültürünü ve değerlerini temel alan bir Sindirella varyantıdır. Hikaye, iki kız kardeşin, Manyara ve Nyasha'nın, kralın eş arayışına verdikleri farklı tepkileri anlatmaktadır. Manyara, güzelliğine ve zenginliğine büyük bir değer veren, kendi çıkarlarına odaklanmış bir kız kardeştir. Nyasha ise içten ve sevgi dolu bir ruha sahip, Zimbabve'nin geleneklerine bağlı bir kızdır. Kralın eş arayışı sırasında, Manyara kralın ilgisini çekmeye çalışırken, Nyasha samimiyeti ve iç güzelliğiyle dikkat çekmektedir (Steptoe, 2003). Hikaye, Zimbabve'nin doğal güzellikleri, gelenekleri ve değerleriyle işlenmektedir. Nyasha'nın dürüstlüğü ve sevgisi, hikayenin merkezindedir ve sonunda kralın kalbini kazanır. Bu versiyon, güzellik ve iç güzellik arasındaki dengeyi vurgulayarak Sindirella temasını yeniden yorumlamaktadır. Aynı zamanda, "Mufaro'nun Güzel Kızları," Zimbabve kültürünü yansıtarak, okuyuculara farklı kültürlerin değerlerini ve geleneklerini keşfetme fırsatı sunmaktadır. Bu, Sindirella'nın evrensel temasını Zimbabve'nin yerel öykülerine ve zenginliğine bağlayarak masalın çeşitliliğini vurgulamaktadır.

Sindirella Çok Sinir Bozucu (Seriously, Sindirella is So Annoying!) geleneksel Sindirella masalını mizahi bir bakış açısıyla ele almaktadır. Bu versiyon, hikayeyi Sindirella'nın üvey kardeşlerinin bakış açısından aktarmakta ve klasik masalı parodileştirmektedir. Hikaye, üvey kardeşlerin Sindirella'ya duyduğu kıskançlık ve öfkeyi vurgulamaktadır. Sindirella'nın prensle buluşmasını, periannesinin yardımını ve büyülü dönüşümlerini üvey kardeşlerin bakış açısından anlatarak, geleneksel hikayenin olaylarını farklı bir ışık altında sunmaktadır (Shaskan, 2011). Masalda üvey anne, Sindirella'nın evdeki davranışlarından şikayet etmekte ve onu masaldaki geleneksel "iyi"

kız olarak tasvir edilen Sindirella'nın aksine, tembel, istekli olmayan ve ev işlerine yardımcı olmayan biri olarak göstermektedir. Masal üvey annenin, Sindirella'yı ve diğer karakterleri masaldaki "iyi-kötü" çatışmasında genellikle haksız yere kötü bir şekilde tasvir edildiğini düşündüğü için duyduğu hayal kırıklığını ve öfkeyi mizahi bir şekilde dile getirmektedir. Masal, okuyucuya üvey annenin bakış açısından eğlenceli bir alternatif sunmakta ve klasik "kötü üvey anne" imajını sorgulamaktadır. Sorgulama masalı alışılmışın dışında bir açıdan ele alarak karakterlerin adaletli bir şekilde tasvir edilip edilmediğini sorgulamaya davet etmektedir. *Sindirella Çok Sinir Bozucu*, klasik masalın alışılmadık bir bakış açısını ve mizahi yönünü vurgulayarak, okuyuculara masalın farklı bir versiyonunu sunmaktadır. Bu versiyon, Sindirella'nın üvey kardeşlerinin duygusal karmaşıklığını ve düşünce süreçlerini anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda masalın temel unsurlarını parodileştirmektedir.

Sindirella'nın Bilmecesi" (Gülsoy, 2020), Odeabank'ın toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik etmek amacıyla klasik masalları yeniden yorumladığı *Eşit Masallar* projesinin bir parçasıdır. Masalda, zeki ve meraklı Sindirella, gösterişe önem veren ablası ve abisiyle yaşamakta ve annesinin kitaplarını okuyarak hayal gücünü beslemektedir. Ülkenin başında ise genç yaşta anne ve babasını kaybeden, sürekli anlaşmazlık yaşayan bir prenses ve prens bulunmaktadır. Halkın isteği üzerine ikili, ülkeyi yönetmelerinde yardımcı olacak akıllı bir vezir bulmak için bir balo düzenlemektedir. Sindirella'nın ablası ve abisi de bu fırsatı değerlendirip baloya gitmek isterler ancak Sindirella'nın zekasından çekinerek onu tavan arasına kilitlerler. Sindirella, peri sayesinde baloya katılır ve prenses ile prensin sorularını zekice yanıtlayarak onların ilgisini çekmektedir. Sindirella'nın verdiği bilmeceyi çözemedikleri için onu bulmak üzere tüm ülkeyi dolaşan prens ve prenses, sonunda Sindirella'ya ulaşır ve onun zekasına hayran kalmaktadır. Masal, Sindirella'nın vezir olarak çalışmayı kabul etmesiyle sonlanır ve bireysel başarı ile toplumsal fayda arasındaki bağı öne çıkarmaktadır. Grimm Kardeşler'in klasik *Külkedisi* masalının toplumsal cinsiyet eşitliği perspektifinden yeniden anlatımı olan bu hikaye, çocuklara eşitlik temalarını aktararak toplumsal değişime katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Sindirella'nın seçilen varyantlarının amacı masalın sadece evrensel bir anlatı olmadığını, aynı zamanda yerel dinamikler ve değerlerle nasıl şekillendiğini göstermek ve bu değişimlerin altında yatan nedenleri derinlemesine analiz etmektir. Kültürel çeşitlilik, kronolojik bağlam, tematik dönüşüm ve metinlerarasılık açısından varyantlar, masalın tarihsel evrimi ve toplumsal dönüşümleri üzerindeki etkilerini kapsamlı bir şekilde incelemek için uygun bir çerçeve sunmaktadır. Batı'daki versiyonlar, özellikle Perrault ve Grimm Kardeşler'in metinleri üzerinden şekillenirken, Doğu'daki varyantlar Çin, Hindistan ve Orta Doğu gibi bölgelerin dini inançları, gelenekleri ve toplumsal yapılarıyla derin bir ilişki içindedir. Bu bağlamda, Sindirella'nın Batı ve Doğu varyantlarındaki dönüşümlerin temel nedenlerini analiz etmek, masalın evrensel yapısını ve yerel farklılıklarını anlamada önemli bir adım sunmaktadır. Ayrıca, modern feminist yorumların masalı nasıl yeniden şekillendirdiği, bu dönüşüm sürecinin dinamiklerini daha geniş bir perspektifle ele almayı mümkün kılmaktadır.

18. yüzyıldan itibaren Perrault'nun masallarından esinlenen çok sayıda tiyatro uyarlaması da gün ışığına çıkmıştır. Sindirella'nın 18. yüzyıldaki uyarlamaları arasında dikkate değer olanlar; 1730'da La Foire de Saint-Germain'de sahnelenen komik bir opera olan *La pantoufle de Marignier*; Sindirella, 1750'de La Foire de Paris'te, bilinmeyen yazar tarafından sahnelenen komedi; 1759'da Paris'teki La Foire Saint Germain'de sahnelenen ve Louis Anseume ile Jean-Louis La Ruelle tarafından yönetilen Sindirella çizgi roman operası; La Pantoufle de Cendrillon,

1779'da Öğrenci Opera Dansı Tiyatrosu'nda sahnelenen ve Pierre Germain Parisau tarafından yazılan pantomim; Maillé de Marencour'un yazdığı Cendrillon'dur (Poirson, 2009:311-315).

19. yüzyılda masalların, popüleritesi devam etmiştir. 19. yüzyılda masalın ilk uyarlaması 1806 yılında, Sindirella veya *The Little Glass Slipper* adlı bir melodramdır. 1810'da Étienne ve Nicolo operası Sindirella'yı sahnelemiştir. 18. yüzyıldaki Perraldian başarısı, Massenet'nin Cendrillon ve Henri Cain operasının 1899'da temsil edilmesine kadar devam etmiştir (Bahier-Porte, 2007).

Georges Méliès'in 1899'da yönettiği altı dakikalık Sindirella filmi ve 1950'de üretilen Sindirella da dahil olmak üzere Walt Disney'in çok sayıda çizgi filminin kanıtlaştığı gibi, 20. yüzyılda peri masallarının uyarlanması yedinci sanat olan sinemayı da ele geçirmiştir. Masal aynı zamanda 1945'te Sergei Prokofiev'in, 1986'da Rudolf Nureyev'in, 1980'de Jean-Christophe Millot ve Peter Maxwell Davies'in balelerinde de mevcuttur (Bahier-Porte, 2007:9). 1998 yılında vizyona giren Sonsuza Kadar ya da Sindirella'nın Gerçek Hikâyesi, 2004 yılında vizyona giren Sindirella Gibi, 2012 yılında vizyona giren Pamuk Prenses ve Avcı, 2014 yılında çekilen Maleficent, 2015 yılında çekilen Sindirella filmleri bunun kanıtıdır. Sindirella hikayesi aynı zamanda müzik alanında özellikle Téléphone grubunun 1982'de Dure Limite albümünde yayınlanan "Cendrillon" şarkısında ve Paris'te 2002'de ve 2009'da sahnelenen Cendrillon müziklerinde yer almıştır.

Sindirella masalının opera, masal, bale, öykü, film, roman, oyun ve hatta müzik gibi pek çok sanatsal alanda uyarlamalarının çokluğu, masalın pek çok türe uyum sağlama kapasitesini ve büyüleyiciliğini kanıtlar niteliktedir. Bu farklı Sindirella (Külkedisi) versiyonları, masalın evrensel temalarını ve karakterlerini farklı kültürel bağlamlar içinde ele alarak zengin bir şekilde yeniden yorumlamaktadır. Her bir versiyon, kendi kültürel öykülerini ve değerlerini masala dahil ederek klasik masalın çeşitliliğini ve esnekliğini göstermektedir. Bu farklı Sindirella versiyonları, hikayenin zamansızlığını ve evrensel çekiciliğini vurgulamaktadır. Her bir versiyon, Sindirella'nın temel temasını kendi benzersiz şekilde ele almakta ve izleyicilere farklı kültürlerin zenginliğini ve çeşitliliğini keşfetme fırsatı sunmaktadır. Bu versiyonlar, masalın klasik kalıplarını sorgulayarak ve değişen toplumsal normları yansıtarak Sindirella hikayesini güncellemektedir.

2.2. Sindirella Masalının Farklı Versiyonlarındaki Kültürel Dinamikler

Külkedisi masalı, farklı kültürlerde benzer temalar ve karakterler etrafında şekillenerek derin sembolik ve sosyokültürel anlamlar barındıran bir anlatı olarak öne çıkmaktadır. Antik Yunan'daki *Rhodopis* hikayesi, köle bir kızın öyküsüdür. Burada, Rhodopis'in hayatı, onun haksız yere maruz kaldığı zorluklar ve sonunda kazandığı mutluluk üzerinden anlatılmaktadır. Rhodopis'in hikayesi, sosyal sınıflar arasındaki uçurumu ve bireysel erdem zafarını vurgulamaktadır. Bu bağlamda masal, toplumdaki adaletsizlikler üzerine düşündürürken aynı zamanda bireyin kendi kaderini belirleme yetisini de ön plana çıkarmaktadır (Mark, 2017). Bireysel erdem ve sosyal adalet vurgulanmaktadır.

Çin'deki *Ye Xian* masalı, Rhodopis'ten farklı olarak doğüstü unsurlara ve kültürel sembollere yer vermektedir. *Ye Xian*'ın annesinin ruhu balığa dönüşerek ona yardım etmektedir; bu, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi ve geleneksel inançları temsil etmektedir. Bu versiyon, aynı zamanda kadınların güçlenmesi ve bağımsızlık kazanması temalarını işlemektedir. *Ye Xian*'ın hikayesi, genç bir kadının kaderini kontrol etme çabasını simgelemekte ve onun içsel gücünü vurgulamaktadır (Eberhard, 2000). Çin versiyonu doğanın gücünü ve ruhsal bağlılıkları ön plana çıkarmaktadır. *Ye Xian*'ın balığı, hem bir yardım figürü hem de doğanın bir parçası olarak işlev görmektedir. Bu semboller, Çin kültüründe yaygın olan şans, bereket ve doğanın döngüsellığı gibi temaları desteklemektedir (Huang, 2018).

İtalyan versiyonunda hikayenin en çarpıcı unsurlarından biri, Zezolla'nın ayakkabısının bulunması ve bunun sonucunda kralın onu zorla evlenmeye ikna etmeye çalışmasıdır. Kral ve onun altı cadı kız kardeşiyle birlikte yaşamak zorunda kalması, masalın sonunda yaşananlar açısından oldukça karamsar bir tablo çizmektedir. *Cenerentola*'nın bu versiyonu, geleneksel masalarda sıkça görülen "mutlu son" temasından uzaklaşarak hikayenin daha karanlık bir sonla bitmesine yol açmaktadır. Bu da, hikayenin farklı bir kültürel dinamik içerdiğini ve klasik masal anlatımlarında görülen mutlu sona dair beklentileri sarsan bir yönelim olduğunu göstermektedir (Zipes, 2012a). *Cenerentola*'nın, yani İtalyan versiyonunun dinamikleri, dönemin sosyal ve kültürel bağlamını yansıtmaktadır. 17. yüzyılda İtalya'da, özellikle de Barok döneminde, sosyal hiyerarşilerin katı olduğu bir ortamda, hikaye aristokratik bir evliliğin baskıcı doğasına dair eleştiriler barındırmaktadır. Zezolla'nın zorla evlenme durumu, kadınların toplumdaki konumunu ve erkek egemen sistemin baskılarını simgelemektedir. Rönesans sonrası dönemde, toplumsal normların sorgulanması, bireysel özgürlükler ve kadınların toplumdaki yerleri üzerine tartışmalar yaygındır. *Cenerentola*, bu tartışmaların bir yansıması olarak değerlendirilebilir ve bu nedenle, diğer masalardan farklı bir yönelim sergilemektedir (Tatar, 2019). Bu bağlamda masal, kadınların kendi iradeleri dışında şekillenen kaderlerine karşı duydukları isyanı da temsil edebilir. Perrault'un "*Cendrillon*" (Külkedisi) versiyonu, Perrault'un yaşadığı dönemde, Fransa'da sosyal hiyerarşiler, kadınların rolü ve aile değerleri gibi konular öne çıkmaktadır. Perrault'un versiyonunda, Külkedisi'nin başına gelen zorluklar, bu sosyal yapı içindeki kadınların maruz kaldığı baskıyı ve toplumsal beklentileri yansıtmaktadır. Külkedisi, sonunda evlenerek toplumsal statüsünü yükseltmektedir, bu da masalın mutlu son geleneğini güçlendirmektedir (Bottigheimer, 2002).

Gürcü *Sindirella* hikayesi "*Conkiajgharuna*," Gürcü kültürünün derin izlerini taşıyan ve geleneksel *Sindirella* masalına özgün bir bakış açısı sunan bir versiyondur. Hikaye, Gürcü kültürünün özünü yansıtırken, toplumsal eleştiriler de içermektedir. *Conkiajgharuna*'nın yaşadığı zorluklar, Gürcü kadınlarının toplum içindeki statüsünü ve aile dinamiklerini sorgulatmaktadır (Chikovani, 2019).

Cole'un "*Külprensi*" versiyonu, geleneksel masalın mizahi bir yorumudur. Bu versiyon, özellikle modern toplumlarda kadınların rolünü ve eşitlik arayışını irdelemekte, geleneksel cinsiyet rolleriyle oynamaktadır. Mizahi öğeler, çocuk edebiyatında sosyal eleştiri yapma yolu olarak öne çıkmaktadır. Masalın sonunda *Külprensi*'nin sevdiği kişi tarafından fiziksel görünüşünden bağımsız olarak kabul görmesi, bireysel değerlerin önemine vurgu yapmaktadır. Bu yaklaşım, modern çocuk edebiyatında sıklıkla tartışılan "beden olumlama" (body positivity) temasıyla da ilişkilendirilebilmektedir (Bradford, 2007).

Grimm Kardeşler'in "*Aschenputtel*" versiyonu, Perrault'un daha yumuşak anlatımına kıyasla daha sert ve gerçekçidir. Bu versiyonda, şiddet unsurlarının öne çıkması, dönemin Alman toplumundaki katı sosyal normları ve kadınların yaşadığı baskıyı yansıtmaktadır. Üvey kız kardeşlerin ayaklarını kesmeleri ve *Sindirella*'nın intikamı, masalın toplumsal adalet arayışını vurgularken aynı zamanda bir tür ahlaki ders niteliği taşımaktadır (Grimm & Grimm, 2011).

Yeh-Shen, Çin kültürünün geleneksel unsurlarıyla harmanlanmış bir *Sindirella* versiyonudur. Doğa ve ruhlar arasındaki ilişkilerin vurgulanması, Çin toplumundaki doğa inancını ve geleneklerini yansıtmaktadır. Hikayede, annesinin ruhunun ona yardım etmesi, aile bağları ve doğanın gücünü simgelemektedir (Louie, 1996). Bu, kadınların bağımsızlık kazanma çabalarını ve toplumsal rolünü yeniden tanımlayan bir örnektir.

"*Kaba Yüzlü Kız, The rough-face girl*" (Martin,1998) Algonquin kültürünü ve değerlerini temsil eden bir versiyondur. Hikaye, doğa ile olan bağlantıyı ve yerel halkın inançlarını ön plana çıkarırken, aynı zamanda kadınların zorluklar karşısındaki direncini simgelemektedir.

"*Cindy Ellen,*" Amerikan Batısı'ndaki kovboy kültürünü yansıtırken, kadınların sosyal yaşamda karşılaştıkları engelleri ele almaktadır. Hikaye, kadınların toplumsal normlara karşı duruşunu ve kendi özgürlükleri için verdikleri mücadeleyi gözler önüne sermektedir (Lowell, 2000). Bu versiyon, klasik Sindirella temasını modern bir bağlamda ele alarak, günümüz toplumundaki kadınların deneyimlerine dair özgün bir bakış sunmaktadır.

Irak'taki "*Altın Sandalet*" hikayesi, geleneksel cinsiyet rollerine karşı bir eleştiri niteliği taşıyarak, kadının güçlenme çabasını da vurgulamaktadır. Burada, sihirli öğeler ve hayal gücünün yanı sıra, kültürel değerlerin harmanlanması, hikayenin zenginliğini artırmaktadır (Hickox, 1998). Ayrıca, hikaye, toplumda kadının varlığının tanınmasını ve bağımsızlığının önemini ortaya koymaktadır. Irak kültürü, tarihsel olarak çeşitli etnik grupların ve dinlerin bir arada yaşadığı bir bölge olmuştur. Bu çeşitlilik, hikayede farklı kültürel unsurların ve inanç sistemlerinin harmanlanmasına olanak tanımaktadır. "Altın Sandalet," sihirli öğeler ve folklorik unsurlar içerecek şekilde, Irak'ın zengin kültürel dokusunu yansıtmaktadır.

Meksika kökenli "*Adelita*" (DePaola, 2002). hikayesi, kadınların zorluklarla başa çıkma ve bağımsızlık kazanma temasını işlemektedir. Meksika kültüründe, tarih boyunca kadınların aile içindeki rolü genellikle geleneksel bir biçimde tanımlanmıştır. Kadınlar, ev işleri, çocuk bakımı ve aile değerlerini koruma gibi sorumluluklarla sınırlandırılmıştır. "Adelita" hikayesi, bu geleneksel rollerin sorgulanmasına ve kadınların bağımsızlık arayışına vurgu yapmaktadır. Kadının güçlü bir karakter olarak resmedilmesi, Meksika'daki kadınların sosyal ve ekonomik hayatta daha aktif rol alabilmesi gerekliliğine işaret ederek Adelita'nın hikayesinde sabır, iyilik ve aile bağları gibi değerler öne çıkarken, bu unsurlar Meksika'nın kültürel dokusunu yansıtmaktadır. Meksika'daki toplumsal normlar, kadınların fedakarlıklarını ve aile için gösterdikleri çabaları yüceltirken, aynı zamanda bireysel kimliklerini bulma ve bağımsızlık kazanma çabalarını da desteklemektedir. Hikaye, genç kadınların güçlenmesini ve kendi kaderlerini tayin etme yetisini vurgulayarak, geleneksel ve modern değerler arasında bir köprü kurmaktadır.

Zimbabve'deki "*Mufaro'nun Güzel Kızları*" (Steptoe, 2003) masalında, Zimbabve'nin doğal güzellikleri, hikayenin arka planında önemli bir rol oynamaktadır. Hikaye, insanların doğa ile olan ilişkisini simgeleyen unsurlarla doludur. Bu bağlamda, Zimbabve'deki toplulukların doğa ile uyum içinde yaşama felsefesini yansıtmaktadır.

"*Sindirella Çok Sinir Bozucu, (Seriously, Cinderella is So Annoying!)*" (Shaskan, 2011) adlı eser, özellikle modern Batı kültür dinamiklerini yansıtmaktadır. Batı toplumlarında, mizah sıklıkla sosyal normları sorgulamak ve eleştirmek için kullanılan bir araçtır. Bu hikaye, üvey kardeşlerin bakış açısından Sindirella'nın hikayesini anlatmasıyla, klasik masalda genellikle göz ardı edilen bir perspektifi öne çıkararak toplumsal cinsiyet dinamiklerini sorgulamaktadır. Kadınların birbirleriyle olan rekabeti ve kıskançlığı, mizahi bir dille sunarak okuyuculara farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

"*Sindirella'nın Bilmecesi*" (Gülsoy, 2020), Türk toplumunda toplumsal cinsiyet eşitliğine odaklanan bir perspektifle yeniden yazılmış bir Sindirella hikayesidir. Türkiye'de son yıllarda kadın hakları konusunda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Feminist hareketler, toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda daha fazla görünürlük kazanmış ve bu mesele toplumun her kesiminde tartışılır hale gelmiştir. *Sindirella'nın Bilmecesi* masalında, kültürel farklar özellikle kadının rolü, başarı

ve kişisel yetkinlik üzerinden kendini göstermektedir. Sindirella, güzelliğiyle değil, zekasıyla ve bilgisiyle öne çıkan bir karakterdir. Bu değişiklik, toplumda kadının yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, akıl ve yetkinliğiyle de başarılı olabileceğine işaret etmektedir. Peri, Sindirella'ya ülkenin refahı için zekasını kullanması gerektiğini vurgulamakta ve onu bu yönde desteklemektedir. Sindirella'nın kendine yeten bir birey olarak sunulması, masalda kadının toplumsal rolüne dair yeni bir mesaj taşımakta ve güzellik algısının ötesinde, başarıya ulaşmanın farklı yolları olduğunu anlatmaktadır. "*Sindirella'nın Bilmecesi*" gibi eserler, bu toplumsal değişimlere bir katkı sağlamaktadır ve Türk toplumunda kadınların güçlenmesi ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki farkındalığın artmasına katkıda bulunan bir yapı taşı temsil etmektedir.

Bu tür eserler, klasik masalların günümüzdeki toplumsal dinamiklere nasıl uyum sağladığını gösterirken, aynı zamanda toplumsal değişimin de bir yansımasıdır. Aşağıdaki tablo Sindirella masalının evrensel temaları korurken farklı kültürlerin özgün unsurlarını barındırdığını ve yerel değerlerle harmanlandığını göstermektedir.

Ülke	Hikaye Adı	Metnin Unsurları	Kültürel Öğeler
Antik Yunan	Rhodopis	Mısır'a köle olarak satılma, prens tarafından terliğin sahibinin aranması	Rhodopis'in "pembe anlamına gelmesi, köle olarak satılması"
Çin	Ye Xian	Kötü üvey aile, Ye Xian'ın balığa dönüşen annesi ile iletişimi, kaybolan terlik, kralın kıza ulaşması, prens ile evlenme	Çin kültürüne ait balık motifi, Tang Hanedanı dönemi Çin kültürü
İtalya	Cenerentola	Kötü üvey aile, ayakkabı, kralın zorla evlenme isteği, mutlu olmayan son	Cadı üvey anneler, altı cadı kız kardeş ve mutsuz bir son
Fransa	Cendrillon (Perrault)	Kötü üvey aile, cam ayakkabı, balkabağı arabası, yaşlı peri	Fransız masal geleneği, mutlu son ve sihirli unsurlar
Gürcistan	Conkiajgharuna	Kötü üvey aile, dilek ağacı, gümüş terlik, kralın kızla evlenmesi	Gürcü kültürüne özgü dilek ağacı motifi, ineğin danışmanlığı, gümüş terlik
İngiltere	Kül Prensi	Cinsiyet rollerininin tersine çevrilmesi	Bireysel özgürlük ve kişinin kendini olduğu gibi kabul etmesi
Çin	Yeh-Shen	Kötü üvey aile, altın terlik, kuşla dostluk, periannesinden elbise	Kuşun yardımseverliği, Çin kültür ve değerleri

Ülke	Hikaye Adı	Metnin Unsurları	Kültürel Öğeler
Amerika	The Rough-Faced Girl	Kötü üvey aile, doğaüstü hayvanların yardımı, ayakkabı	Algonquin Kızılderili kültürüne özgü hayvan ve doğa ile iç içe geçmiş inançları
Amerika	Cindy Ellen	Kötü üvey aile, dans, peri yardımı, terlik	Vahşi Batı kültürü, kovboy ve kovgirl'ler, peri annesinin yardımı
Irak	Altın Sandalet	Genç ve güzel kahraman, üvey anne ve üvey kız kardeşin kötü muamelesi, düğün etkinliği, perinin sihirli yardımı, prens ile tanışma, altın sandaleti kaybetme	Irak'ın geleneksel köy yaşamı, Düğünler ve aile içi ilişkilerdeki geleneksel değerler
Meksika	Adelita	Festivalde prensi tanıma, periannenin yardımı, ayakkabı ile prensin iz sürmesi	Meksika'nın geleneksel festival ve dans kültürü, aile ve sabır teması
Zimbabve	Mufaro'nun Güzel Kızları	İki kız kardeşin kralın ilgisini kazanma yarışı, dürüstlük ve iç güzellik	Zimbabve'nin doğası, gelenekleri ve iç güzellik ile güzellik arasındaki denge
Amerika	Sindirella Sinir Bozucu	Üvey kardeşlerin bakış açısından Çok anlatım, mizahi dil ve alaycı ton, Sindirella'nın davranışlarını sorgulama	"güzel" ve "iyi" olmanın nasıl takdir edildiğine dair ironik bir bakış açısı
Almanya	Aschenputtel (Grimm Kardeşler)	Kötü üvey aile, terlik, şiddet ve intikam	Almanya'da Grimm Kardeşlerin sert masal üslubu, ayak kesme ve intikam sahneleri
Türkiye	Sindirella'nın Bilmecesi	Öz abi ve abla, balo, bilmece yarışması	Bilmece, kadının zekası ve bireysel yeterliliğiyle toplumda kendine yer bulabilmesi.

Tablo 1: Sindirella Masalının Kültürel Varyasyonları ve Metnin Unsurları

Her kültür, *Sindirella* hikayesinin unsurlarını kendi gelenekleri, inançları ve toplumsal yapısına göre şekillendirmektedir. *Sindirella*'nın farklı kültürlerdeki varyantlarının seçimi, masalın kültürel, tematik ve yapısal dönüşümüne dair zengin bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır. Antik Yunan'dan gelen *Rhodopis*, kölelik temasını işlerken aynı zamanda masalın antik kökenine işaret etmektedir. Çin varyantları olan *Ye Xian* ve *Yeh-Shen*, masalın Doğu Asya'daki derin kültürel izlerini göstermekte ve genellikle doğanın ve sihrin uyumu vurgulanmaktadır. İtalya'dan

Cenerentola, masalın Avrupa'daki en eski biçimlerinden biri olup geleneksel aile değerlerini ve kaderin rolünü ön plana çıkarmaktadır. Fransa'daki *Cendrillon* (Perrault), masalın klasikleşmiş versiyonu olup bal kabağı arabası ve cam ayakkabı gibi ikonik unsurlarıyla modern popüler kültürü etkilemektedir. Almanya'nın *Aschenputtel* (Grimm Kardeşler) versiyonu karanlık ve didaktik öğeler ekleyerek masalın toplumsal ahlak anlayışı üzerindeki etkisini güçlendirmektedir. Gürcistan'daki *Conkiajgharuna*, bölgenin yerel motiflerini ve masalsı kahramanlık hikâyelerini içerirken İngiltere'nin *Kül Prensi* adlı varyantı, cinsiyet rolleriyle oynayarak masala yenilikçi bir bakış açısı getirmektedir. Amerika'da yazılmış olan *The Rough-Faced Girl*, Kızılderili kültürüne özgü hayvan ve doğa temalı öğeler bulunmaktadır. *Cindy Ellen*, masalın modern Amerikan varyantı olarak batı yaşam tarzını masal dünyasına taşımaktadır. Düğünler, festivaller ve sihirli unsurlar çoğu masalda belirgin bir şekilde bulunmaktadır. *Adelita* masalında, Meksika'nın geleneksel festival kültürü ve danslar vurgulanırken, *Altın Sandalet* ise Irak'taki geleneksel köy yaşamı ve düğünler gibi unsurlar üzerine odaklanmaktadır. Irak'tan *Altın Sandalet*, masalın Orta Doğu'ya özgü değerler ve ahlaki öğelerle nasıl harmanlandığını göstermektedir. Meksika'nın *Adelita* varyantı, yerel kültürel unsurları ön plana çıkararak masalı folklorik bir temelde göstermektedir. Zimbabve'den *Mufaro'nun Güzel Kızları*, masalı Afrika'nın zengin doğası ve toplumsal değerleriyle yeniden kurgulamaktadır. Türkiye'deki *Sindirella'nın Bilmecesi*, masalın bilmecelerle zenginleştirildiği yerel bir anlatım sunarken Amerika'daki mizahi yaklaşımıyla dikkat çeken *Sindirella Çok Sinir Bozucu*, masalın parodi türündeki bir dönüşümünü yansıtmaktadır. Bu çeşitlilik, masalların kültürlere göre nasıl evrildiğini, temalarının nasıl yeniden yorumlandığını ve yapılarının nasıl şekillendiğini anlamamıza olanak tanımaktadır. Birçok hikaye, kötü üvey anneyi ve kardeşlerinin kötü muamelesine karşı mücadeleyi işlemektedir., *Sindirella Çok Sinir Bozucu* ve *Aschenputtel* gibi hikayelerde aile içindeki ilişkiler daha eleştirel bir bakış açısıyla anlatılmakta, toplumsal normlara ve cinsiyet rollerine dair mizahi bir eleştiri sunulmaktadır. Diğer masalarda üvey annenin "kötü" olarak tasvir edilirken, *Sindirella'nın Bilmecesi'nde* üvey anne ve kardeşlerin olmaması onun yerine öz kardeşlerin olması Türkiye'de aile içindeki ilişkiler ve kadın figürlerine dair daha olumlu ve kapsayıcı bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bu, yalnızca bireysel düzeyde değil, toplumsal olarak da kültürel normları yeniden şekillendiren bir değişim anlamına gelmektedir.

Sonuç

Kültür, tanım ve oluşum açısından dinamik bir yapıya sahip olsa da, her tanımında kültürün bir iletişim aracı olduğu gerçeği geçerlidir. İnsanlar, semboller, hikayeler, dünya görüşleri ve miras alınan kavramlar aracılığıyla kültürü öğrenmekte ve yaşamın karmaşıklıklarını anlama ve sorun çözmeye süreçlerini geliştirmektedir. Masallar, iletişim aracı olarak, öğretim modelleri olarak ve sembolik nesnelere olarak bu kültürün önemli bileşenleridir. Masallar, kültürel değerleri iletmenin yanı sıra, bireylerin ve toplulukların kimliklerini ve dünya görüşlerini şekillendirmede kritik bir rol oynamaktadır. Kültürel değerlerin ve normların aktarımı için masalların nasıl kullanıldığını anlamak, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde kültürel dinamiklerin nasıl işlediğini göstermektedir. Dundes (1980), masalların toplumsal yapılar ve değerler hakkında önemli bilgiler sunduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde, kültürel çalışmalarda masalların rolü üzerine yazan Tatar (1993), masalların yalnızca eğlence sağlamadığını, aynı zamanda kültürel ideolojileri ve sosyal normları sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Bu bağlamda, masallar kültürel araçlar olarak işlev görmek ve toplumların değerlerini, normlarını ve inançlarını aktararak kültürel kimliğin gelişimine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla, masallar kültürel iletişimde ve toplumların gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır.

"Sindirella" masalının seçilme nedeni, bu masalın tarih boyunca çeşitli kültürlerde, dillerde ve inanç sistemlerinde, 9. yüzyıldan bu yana birçok farklı versiyonu ile sürekliliğini korumasıdır. Masalın bu kadar uyum sağlaması, dayanıklılık, dönüşüm ve güçlenme gibi evrensel temaları yansıtırken; aynı zamanda aile dinamikleri, kişisel kimlik, toplumsal güç yapıları ve rol modellerinin etkilerini de araştırmaktadır. Ancak, "Sindirella" masalının eleştirel bir analizi, güç dengesizliklerini pekiştiren unsurlar barındırdığını ortaya koymaktadır. Masalda, Sindirella genellikle kurban olarak konumlandırılmakta ve mutluluğa ulaşmak için dışsal güçlere—büyülü müdahaleler veya erkek kurtarıcılar gibi—bağlıdır. Bu durum, gerçek güç ve yetki konusunda sorgulamalara yol açmaktadır; çünkü protagonistin kendi gücünün dışsal kaynaklarda kalması, onun kendi potansiyelini gerçekleştirme gerektiği mesajını zayıflatmaktadır.

"Sindirella", kültürel değerlerin ve normların iletilmesinde güçlü bir araç görevi görmekte, sözlü anlatım geleneğinden yazılı edebiyata ve günümüz dijital yorumlarına geçiş yapmaktadır. Bu yolculuk, hikayenin toplumsal dinamiklerle uyum içinde nasıl evrildiğini göstermektedir. Halberstam'ın (2005) vurguladığı gibi, sanat, baskın anlatılara ve kültürel otoritelere meydan okuma rolü oynamaktadır. Halberstam (2005), "Bu, güzellik ile iletilmemiş olan kültürel üretimlerin tarihi—tekil deha ifadesi fikrine dayanmayan, izleyicileri rahatlatmak ve var olan düzeni pekiştirmek amacı gütmeyen, dünyanın yeniden inşasına katkı sağlamayan sanatın tarihi" demektedir. Bu bakış açısıyla "Sindirella" masalı, kültürel eleştirinin ve dönüşümün simgesi haline gelerek, toplumsal cinsiyet rolleri, güç dinamikleri ve bireysel özerklik üzerine düşünmeye teşvik eden bir araç işlevi görmektedir. Kültürel kodların ve mesajların bu kadar derin bir şekilde işlendiği "Sindirella" masalı, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde güçlü etkiler bırakmaya devam etmektedir.

Araştırma sırasında incelenen "Sindirella" masal varyantlarının seçimi, kültürel çeşitliliği ve toplumsal dinamikleri yansıtacak şekilde belirli kriterlere dayandırılmıştır. Bu kriterler, varyantların temsil ettikleri tarihsel dönemler, hitap ettikleri toplumsal sınıflar ve içerdikleri anlatı unsurlarını kapsamaktadır. İlk olarak, seçilen varyantlar farklı tarihsel dönemleri temsil edecek şekilde tercih edilmiştir. Bu, masalın zaman içindeki dönüşümünü ve toplumların tarihsel bağlamlarına nasıl uyum sağladığını analiz etmeyi amaçlamıştır. Külkedisi masalı, farklı kültürlerde derin anlamlar taşıyan ve evrensel temalar etrafında şekillenen bir anlatıdır. Bu masal, sosyal sınıflar arasındaki uçurum, bireysel erdem, toplumsal adalet ve kadınların güçlenmesi gibi evrensel mesajlar verirken, her kültürde özgün motiflerle zenginleştirilmiştir. Antik Yunan'dan Çin'e, İtalya'dan Zimbabwe'ye kadar uzanan bu masal varyantları, toplumsal ve kültürel yapıların izlerini taşımaktadır. Antik Yunan'daki Rhodopis masalı, bir köle kızın zorluklarla dolu hayatını ve erdemle elde ettiği mutluluğu vurgularken, toplumsal adaletsizliklere dikkat çekmektedir. Çin'in Ye Xian versiyonu, doğaüstü unsurlar ve kültürel sembollerle kadınların güçlenmesini işlemektedir. İtalya'nın Cenerentola'sı ise karanlık bir sona sahip olup, kadınların toplumsal baskılar altındaki yaşamını eleştirmektedir. Fransa'da Perrault'nun Cendrillon'u, mutlu son ve sihirli unsurlarla idealist bir perspektif sunmaktadır. Gürcistan'ın Conkiajgharuna'sı, dilek ağacı ve gümüş terlik gibi özgün motiflerle Gürcü kültürünü yansıtırken İngiltere'deki "Kül Prensi," cinsiyet rollerini tersine çevirerek toplumsal normları sorgulamaktadır. Çin'in Yeh-Shen masalı, doğa ve ruhsal bağlılıkların önemini vurgulamaktadır. Amerika kıtasındaki "The Rough-Faced Girl," Algonquin Kızılderili kültürünü doğa ve hayvan motifleri üzerinden işlemektedir. Sindirella'nın Bilmecesi sadece aile ilişkilerinde çatışma yerine işbirliği ve uyum temalarına vurgu yapmakla kalmamakta, aynı zamanda bireylerin kendi yetenekleriyle öne çıkmalarını destekleyen bir hikâye örneği sunmaktadır. Sindirella'nın Bilmecesi'nde öz kardeşlerin varlığı,

aile üyeleri arasındaki bağların güçlendirildiği bir anlatı kurarak, Türk kültüründe ortak bir toplumsal değer olan aile içi dayanışmayı öne çıkarmaktadır. Bu masalların her biri, özgün kültürel unsurlarla evrensel temaların birleştiği bir yapıya sahiptir. Külkedisi'nin farklı varyantları, klasik masal anlatılarının günümüz toplumsal dinamiklerine uyarlanabilir olduğunu ve her toplumun değerleriyle yeniden şekillendiğini göstermektedir.

Seçim sürecinde, varyantların hangi toplumsal sınıflara hitap ettiği de önemli bir kriter olarak değerlendirilmiştir. Perrault'nun saray çevresine hitap eden varyantı, aristokrasinin ahlaki normlarını yansıtırken, Grimm Kardeşler'in versiyonları daha çok kırsal kesimin değerlerini ve günlük yaşamını yansıtmaktadır. Modern varyantlarda ise orta sınıf ve kentsel kitlelere yönelik mesajlar ön plana çıkmaktadır. Ayrıca, masalların anlatı yapıları ve karakter özellikleri gibi unsurlar da varyant seçiminde belirleyici olmuştur. Fantastik motiflerin (örneğin, peri anne veya büyülu kabak arabası) varyantlardaki işlevi ile ana karakterin kişilik özelliklerindeki değişimler analiz edilmiştir. Bazı varyantlarda ana karakter pasif ve alçakgönüllü bir profile sahipken, modern yorumlarda güçlü ve girişimci bir kişilik sergilemektedir. Bu seçim süreci, masalın farklı kültürel bağlamlarda nasıl yeniden şekillendiğini anlamak için metodolojik bir temel oluşturmuştur.

Hikâyelerin kendine özgü ve önemli farklılıkları olsa da, bu karakterler ortak ilerleyişlerle birbirine bağlanmaktadır. Tatar'ın (1999:102) belirttiği gibi, Sindirella, birçok farklı kültürde yeniden şekillendirilmiştir ve bu nedenle bazen zalim ve intikamcı, bazen de şefkatli ve nazik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tek bir kültür içinde bile, bir hikâyede nazik ve alçakgönüllü, diğerinde zeki ve girişimci, başka birinde ise kurnaz ve manipülatif görünebilmektedir. Bu durum, masalların güçlü yeteneğine dikkat çekmektedir. Masallar, kendilerine özgü farklılıklarını ve geniş hikâye yelpazelerini korurken, aynı zamanda aralarında ortak bir konu da barındırmaktadır. "Sindirella" masal türü, günümüzde popüler olan birçok masal türünden yalnızca biridir. Bu masal türleri, kültürler ve zaman dilimleri arasında sürekli olarak varlık göstermektedir; tekrarlayan ahlaki dersler ve temalar ile birlikte masal türünün kendisini sınırlı bir yapıya hapsedmeyi reddettiği fikrini desteklemektedir.

Sindirella'nın bu kadar çeşitli versiyonları, masalın kültürel dinamikler ve toplumsal normlar üzerindeki etkisini de gözler önüne sermektedir. Her yeni versiyon, ilgili toplumun değerlerini ve inançlarını yansıtırken, masalın evrensel temaları da bu bağlamda yeniden şekillenmektedir. Seçilen masalarda evrensel temaların ortaya çıkışı, her bir masalın kültürel bağlamındaki farklılıklarla şekillenmiştir. Temaların analizinde genellikle tematik çözümlene ve metinlerarasılık yöntemleri kullanılmıştır. Ezilen bireyin yükselişi teması, birçok varyantta benzer şekilde işlenmiştir. *Ye Xian* (Çin) ve *Cenerentola* (İtalya) gibi masalarda, ana karakterler toplumsal olarak düşük bir statüye sahiptir ancak içsel güçleri ve erdemleri sayesinde toplumsal yükselme süreci başlamaktadır. Bu tema, özellikle *The Rough-Faced Girl* (Amerika) gibi modern varyantlarda, bireyin içsel değerlerinin ve fiziksel özelliklerinden bağımsız olarak saygı görmesinin altı çizilerek feminist bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Sosyal sınıf ve adalet teması da bu masalarda sıkça karşımıza çıkmaktadır. *Altın Sandalet* (Irak) ve *Mufaro'nun Güzel Kızları* (Zimbabve) gibi masalarda, düşük sosyal statüden gelen bireylerin, erdemleri sayesinde adaletin sağlanması ve ödüllendirilmesi teması işlenmektedir. Aile ilişkileri ve toplumsal normlar başka bir önemli tema olarak öne çıkmaktadır; özellikle *Sindirella'nın Bilmecesi*'nde (Türkiye) ailenin ve toplumun kadına yüklediği rollerin sorgulanması, masalın temel çatışmasını oluşturmaktadır. Bu temaların kültürel farklılıklarla şekillendiği ve her varyantın toplumsal yapıya dair önemli

ipuçları sunduğu görülmektedir. Tematik analiz ve metinlerarasılık, bu temaların nasıl işlendiğini ve kültürel bağlamda nasıl şekillendiğini anlamada etkili yöntemlerdir.

Kötü üvey aile ve ayakkabı motifleri, her kültürde benzer bir şekilde yer almasına rağmen, kültürlerin kendine has toplumsal normları ve değerleri doğrultusunda çeşitlenmiştir. Rhodopis ve Çin kültüründeki varyantlarda, kölelik ve toplumsal sınıf farkları ön plana çıkmakta, bu da masaldaki kötü üvey aile figürünü ve ayakkabı motifini bu bağlamda anlamlandırmaktadır. Fransız masal geleneği ise peri yardımı ve sihirli unsurlarla zenginleşir, mutlu son ve romantizmi yansıtmaktadır. Almanya'daki Grimm masallarında ise, ayakkabı ve intikam unsurları sert bir anlatımla birleştirmektedir. Peri yardımı, kültürel bağlama göre değişir; Fransız masallarında toplumun hiyerarşisini değiştiren bir güçken, Vahşi Batı kültüründe kovboylar ve kovgirl'lerin özgürlük temasıyla iç içe geçmiştir. Ayrıca, Zimbabve'de iç güzellik ile dış güzellik arasındaki denge, kadınların toplumdaki yerini ve değerini sorgulayan bir tema olarak işlenmektedir. Masalların farklı varyantlarında aile içi ilişkiler, düğünler ve toplumsal değerler gibi unsurlar da yerel geleneklerle şekillenmektedir, örneğin Irak ve Meksika'daki varyantlarda, aile içindeki sevgi, sorumluluk ve toplumun geleneksel değerleri öne çıkmaktadır. Türkiye'deki Sindirella'nın Bilmececi varyantında, öz abi ve abla, balo ve bilmece yarışması gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Bu varyant, geleneksel temaların yanı sıra kadının zekası ve bireysel yeterliliği ile toplumda kendine yer bulabilmesini vurgulamaktadır. Bilmece, bu bağlamda, sadece bir eğlence değil, aynı zamanda kadının toplumsal pozisyonunu değiştirebilme gücünü simgeleyen bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilmeceler, kadının akıl ve strateji yeteneklerini sergileyerek onun içsel gücünü ve bağımsızlığını göstermektedir, bu da masaldaki temel temalardan biri olarak kadının yalnızca fiziksel güzellik değil, aynı zamanda entelektüel kapasitesiyle de değerli olduğunu ifade etmektedir. Bu anlatı, geleneksel rollerin ötesine geçerek kadının bireysel yeteneklerini ön plana çıkarmakta ve toplumdaki yerini şekillendirme sürecinde zekâ ve becerinin önemini vurgulamaktadır. Tüm bu temalar, masalların evrensel öğelerinin farklı kültürler aracılığıyla nasıl farklı anlamlar kazandığını ve toplumsal yapıları nasıl yansıttığını göstermektedir. Bu çeşitlenmiş temalar, masalların kültürler arası etkileşimde ne kadar farklı biçimlerde ve anlamlarda işlendiğini ortaya koymaktadır. Masallar, sadece eğlencenin bir aracı olmanın ötesinde, kültürel aktarımın ve sosyal eleştirinin de önemli bir parçası haline gelmektedir. Bu durum, masalların insanlığın ortak deneyimlerini nasıl paylaştığını ve her neslin bu hikâyelerden nasıl etkilendiğini anlamamızda kritik bir rol oynamaktadır. Her kültür, kendi toplumsal ve ahlaki normlarını yansıtan bir anlatım geliştirmiştir. Sonuç olarak, Külkedisi masalı, hem evrensel temalar taşıyan hem de kültürel farklılıkları yansıtan zengin bir hikâye geleneğidir. Bu hikâyelerin kökeni ve evrimi, insanlığın ortak deneyimlerini ve zamanla değişen sosyal yapıları anlamak açısından önemli bir pencere açmaktadır.

Kaynakça

- Ashliman, D. L. (2013). Charles Perrault's Mother Goose Tales. *University of Pittsburgh*.
- Alsaç, F. (2020). *Masalların tematik çözümlemesi*. Hiperayayın, İstanbul.
- Bahier-Porte, C. (2007). *Le conte à la scène. Enquête sur une rencontre (xviiie-xviiiie siècles)* (No. 4, pp. 11-34). Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble.
- Bottigheimer, R. B. (2002). *Fairy godfather: Straparola, Venice, and the fairy tale tradition*. University of Pennsylvania Press.
- Bradford, C. (2007). *Unsettling narratives: Postcolonial readings of children's literature*. Wilfrid Laurier Press.
- Chikovani, N. (2019). New memory—new identity: Active forgetting in the process of the formation of new memory (Georgia in the 1990s and 2000s). *Eastern Europe Regional Studies*, 1.

- Cole, B. (1987). *Prince Cinders*. New York, NY: Putnam & Grosset.
- DePaola, T. (2002). *Adelita*. Penguin.
- Dundes, A. (1980). *Interpreting Folklore*. Indiana UP.
- Eberhard, W. (1965). *Folktales of China*. University of Chicago Press.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (Vol. 8). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2011). *Aschenputtel*. BoD–Books on Demand.
- Gülsoy, M. (2020). *Sindirella'nın bilmecesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place*. New York: New York UP.
- Hartland, E. S. (1894). *Georgian Folk-Tales* Vol. I.
- Hickox, R. (1998). *The golden sandal: A middle eastern Cinderella story*. Holiday House.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Lau, K. J. (1996). Structure, society, and symbolism: Toward a holistic interpretation of fairy tales. *Western Folklore*, 55(3), 233-243.
- Louie, A. L. (1996). *Yeh-shen: A Cinderella story from China*. Penguin.
- Lowell, S. (2000). Cindy Ellen: a wild western Cinderella. *Publishers Weekly*, 6, 19.
- Lykissas, A. (2018). Popular culture's enduring influence on childhood: Fairy tale collaboration in the young adult series *The Lunar Chronicles*. *Global Studies of Childhood*, 8(3), 304-315.
- Mark, J. J. (2017). The Egyptian Cinderella Story Debunked.
- Martin, R. (1998). *The rough-face girl*. Penguin.
- McDaniel, E. R., & Samovar, L. A. (2015). Understanding and applying intercultural communication in the global community: The fundamentals. *Intercultural communication: A reader*, 5-15.
- Özgürbüz, M. E. (2021). Külkedisi masalını yeniden yazmak: Külprensi ile vejetaryen külkedisi adlı resimli kitapların karşılaştırmalı incelemesi. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, 31(2), 757-782.
- Perrault, C., & de Barneville, M. C. L. J. (1951). *Contes de ma mère l'Oye: Suivis de Trois contes de Mme d'Aulnoy. [Gracieuse et Percinet. La Belle aux cheveux d'or. La Princesse Rosette.] Illustrations de Maurice Berty*. Delagrave.
- Poirson, M. (2009). Perrault en scène: transpositions théâtrales de contes merveilleux, 1670-1800. Paris.
- Rossini, G. (2018). *La cenerentola*. Alma Books.
- Shaskan, T. S. (2011). *Seriously, Cinderella is So Annoying!: The Story of Cinderella as Told by the Wicked Stepmother*. Capstone.
- Soltau, N. (2021). Teaching fairy tales: Constructing culture and learning language. *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, 54(1), 38-52.
- Steptoe, J. (2003). Mufaro's beautiful daughters. In *Teaching Literacy through Drama* (pp. 81-87). Routledge.
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American sociological review*, 273-286.
- Tatar, M. (1993). *Off with their heads!: Fairy tales and the culture of childhood*. Princeton University Press.
- Tatar, M. (1999). *The Classic Fairy Tales*. New York: Norton & Company.
- Tatar, M. (2019). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales: Expanded Edition* (Vol. 39). Princeton University Press.
- Zipes, J. (2012a). *Fairy tales and the art of subversion*. Routledge.
- Zipes, J. (2012b). *The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre*. Princeton University Press.

Araştırma Makalesi

Memduh Şevket Esendal'ın "Çamlıca'daki Konak" Hikâyesini Bildungsroman Olarak Okumak

Interpreting Memduh Şevket Esendal's "Çamlıca'daki Konak" as a Bildungsroman

Elif TÜRKER¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Doğuş Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, eturker@dogus.edu.tr 

Öz: Memduh Şevket Esendal, Türk edebiyatının üretken yazarlarından biridir. *Ayaşlı ile Kiracıları*, *Vassaf Bey* ya da *Miras* gibi romanlarının yanı sıra çok sayıda hikâyesi bulunmaktadır ve Türk edebiyatında Çehov tarzı hikâyenin temsilcisi kabul edilmektedir. *Vassaf Bey* dışındaki romanları roman kılan özellikler tartışmaya açıktır zira her iki metinde de ana meselenin dışında pek çok hikâye adası bulunmaktadır ve bu adalar esas meselenin gelişiminde etkili görünmemektedir. Esendal'ın anlatılarının çoğunluğunda görülebilen bu durum, "Çamlıca'daki Konak" adlı uzun hikâyesinde görülmez. Bu hikâyedeki her detay, hikâyenin meselesine hizmet edecek şekilde düzenlenmiştir. Böylece söz konusu hikâye gerek ele aldığı mesele gerekse de hikâye adalarının birbirleriyle organik olarak bağlanması bakımından diğer metinlerinden ayrıksı bir konumda durmaktadır. Bu ayrıksılık, hikâyeyi kısa roman kategorisine dâhil etmeyi mümkün kılmaktadır. "Çamlıca'daki Konak" adlı metin, bir kız çocuğunun ergenlikten kadınlığa geçiş sürecini işlemesi bakımından "kadın bildungsromanı" özellikleri göstermektedir. Çalışmamızın ana ereği, söz konusu hikâyenin hangi açılardan bildungsroman özellikleri taşıdığını izah etmeye çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Memduh Şevket Esendal, "Çamlıca'daki Konak", Bildungsroman, Kadın Bildungsroman.

Abstract: Memduh Şevket Esendal is one of the prolific writers of Turkish literature. In addition to novels such as *Ayaşlı ve Kiracıları*, *Vassaf Bey* or *Miras*, he wrote many stories and is considered the representative of Chekhovian style story in Turkish literature. Except for *Vassaf Bey*, categorizing his works as "novels" is open to discussion, as both texts contain numerous sub-stories that do not significantly contribute to the development of the main plot. This situation, which can be seen in the majority of Esendal's narratives, is not seen in the long story "Çamlıca'daki Konak". Every detail in this story is organized in a way to serve the plot of the story. Thus, the story in question stands out from the other texts in terms of both the theme it deals with and the organic connection of the sub islands with each other. This uniqueness allows the story to be classified within the novella category. "Çamlıca'daki Konak" exemplifies characteristics of a "woman Bildungsroman", as it explores a girl's transition from adolescence to womanhood. The primary aim of this study is to elucidate the aspects in which this story embodies the characteristics of a Bildungsroman.

Keywords: Memduh Şevket Esendal, "Çamlıca'daki Konak", Bildungsroman, Female Bildungsroman.

Atıf: Türker, E. (2025). "Memduh Şevket Esendal'ın 'Çamlıca'daki Konak' Hikâyesini Bildungsroman Olarak Okumak". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 79-87.

DOI: 10.31465/eeder.1588487

Geliş/Received: 20.11.2024

Kabul/Accepted: 12.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Türk edebiyatının üretken yazarlarından Memduh Şevket Esendal'ın üç yüzü aşan çok sayıda hikâyesi bulunmakta ve yazar, Türk edebiyatında Çehov tarzı hikâyenin temsilcisi kabul edilmektedir. 1920-1924 yılları arasında Bakü Mümessilliği görevi sırasında okuyup çok sevdiği Çehov'dan etkilenerek Maupassant hikâye geleneğini Türk edebiyatında kıran isimlerin başında gelir (Çetişli, 2004: 129-130). Bu tarihten sonra bilhassa Memduh Şevket Esendal hikâyeciliğinde öne çıkan unsur, olaydan ziyade durumdur. Ahmet Duran Aslan "Memduh Şevket Esendal'ın Romancı Kimliği ve *Ayaşlı ile Kiracıları*'nın Mektuplardaki Hikâyesi" başlıklı makalesinde yazarın romancı kimliğini tartışmaya açar ve Esendal'ın çocuklarına yazdığı mektuplardan yola çıkarak yazarın kendisini romancı olarak görmediği tespitinde bulunur. Çehov etkisiyle daha çok küçük şeylere ilgi duyan Esendal'ın romanlarına yakından bakıldığında, her birinin pek çok küçük hikâyeden oluştuğu ve bu küçük hikâyelerin sağlam organik bir yapıyla bağlanmadığı görülebilir. Her ne kadar yarım kaldığı düşünülse (Aslan, 2023: 794) de yazarın diğer iki romanına *-Ayaşlı ile Kiracıları* ve *Miras-* göre roman tekniği bakımından *Vassaf Bey* daha başarılıdır. *Vassaf Bey* dışındaki metinleri roman kılan özellikler tartışmaya açıktır zira her iki metinde de ana meselenin dışında pek çok hikâye adası bulunmakta ve bu adalar esas meselenin gelişiminde etkili görünmemektedir. Aynı durum, "Kaptan Boryat", "Berin Hanım'ın Evliliği", "Nazlı Hanım", "İsmet Hanım", "Murat Ali", "Muzaffer" gibi hacimce uzun hikâyelerinde de söz konusudur. *Ayaşlı ile Kiracıları* ve *Miras* gibi romanları ile, saydığımız uzun hikâyelerinde Edgar Allan Poe'nun ileri sürdüğü, hikâyede "tek etki" oluşturma gayreti görülür. Memduh Şevket Esendal'ın bahsi geçen metinlerinde Poe'nun şu iddiasıyla uyumlu yapılar gözlenebilir: "[H]ikâye bir iddiayı savunma gayretindedir -ya günün olaylarından biri bir iddiayı imler -ya da en iyi durumda, yazar anlatısına temel oluşturacak biçimde çarpıcı olayları birleştirmeye çabalar- sayfalar ilerledikçe ortaya çıkan olgu ya da olay boşlukları tasvir, konuşma veya yorumla doldurulur" (Poe, 2021: 222). Esendal'ın anlatılarının çoğunluğunda görülebilen bu durum, "Çamlıca'daki Konak" adlı uzun hikâyesinde boşlukları doldurmaktan çıkmış ve her detay, hikâyenin meselesine hizmet edecek şekilde düzenlenmiştir. Böylece söz konusu hikâye gerek ele aldığı mesele gerekse de hikâye adalarının birbirleriyle organik olarak bağlantısı bakımından diğer metinlerinden ayrıksı bir konumda durmaktadır. Bu ayrıksılık, hikâyeyi hikâye olmaktan çıkarıp kısa roman kategorisine dâhil etmeyi de mümkün kılmaktadır.

1952'de Sunullah Arısoy'a verdiği söyleşide Esendal "Vallahi beyefendi, edebiyata karşı bende hiç alaka uyanmadı. Edebiyatı, sanatı bilmem. Alakam yok bunlarla. Usulünü kaidelerini doğru dürüst beceremem" der (Arısoy, 1952: 7). Bu sözler, Esendal'ın edebî türler üzerine pek düşünmediğini gösterir. Aynı söyleşide geçen "Efendim, ben hiçbir zaman statik adam olmadım, dinamik adam oldum" sözleriyle de yeni anlatım biçimleri denediği yorumu çıkarılabilir (Arısoy, 1952: 8). Dolayısıyla "Çamlıca'daki Konak" adlı hikâyesinin türü üzerine pek düşünmediği ve fakat ele aldığı mesele ve meseleyi işleyiş biçimi bakımından yeni okumalara olanak tanıdığı söylenebilir. Bu açıdan bakınca da söz konusu hikâyenin kısa roman olarak okunabileceği, meselesi bağlamında da hangi roman türüne dâhil edilebileceğine dair araştırmalara açık olduğu yorumuna ulaşılabilir.

"Çamlıca'daki Konak" bir kız çocuğunun ergenlikten kadınlığa geçiş sürecini işlemesi bakımından "bildungsroman" ve hatta "kadın bildungsromanı" özellikleri göstermektedir. Bu araştırmanın ana ereği, söz konusu hikâyenin gerek ele aldığı mesele bakımından

gerekse de kurgulanışı bağlamında bildungsroman özellikleri taşıdığını izah etmeye çalışmaktır.

"Bildungsroman" terimi Türkçede genellikle "oluşum", "eğitim" veya "gelişim" romanı ifadeleriyle karşılır. Terime tek bir karşılık verilemeyişinin nedeni, söz konusu tür üzerinde bir uzlaşım olmayışından ileri gelir. Genellikle Goethe'nin *Wilhelm Meisters Lehrjahre* adlı romanının ilk örnek kabul edildiği bu tür üzerine çalışmalar arttıkça türü alt kategorilere ayırma eğilimi gösterilmiş ve bu nedenle "oluşum / eğitim / gelişim romanı" gibi ayrı sınıflandırmalar yapılmıştır. Bildungsroman üzerine daha kapsayıcı bir bakış getirerek, türün sadece Avrupa merkezli romanlarda değil, Doğu toplumlarında da görülebileceği iddiasında bulunan Mihail Bahtin, türü genel hatlarıyla şöyle tanımlar:

Bu tip romanlarda kahramanın imgesine statik bütünlüğün aksine dinamik bir bütünlük verilmiştir. Bizzat kahraman ve karakteri bu tip romanın denkleminde bir değişkene dönüşür. Kahramanın kendisindeki değişiklikler olay örgüsü bakımından önem kazanır, böylelikle olay örgüsünün bütünü yeniden değerlendirilip yapılandırılır. (Bahtin, 2016: 28)

Buradan, kahramanın tüm yaşamını etkileyen ve "dönüşüm / gelişim / oluşum" diye adlandırılabilir durumların olay örgüsünü belirlediği bir metin olan "Çamlıca'daki Konak"ın nasıl kurgulandığına bakmak faydalı olacaktır.

1. "Çamlıca'daki Konak"ın Kurgusu

1913 yılında yayımlanan hikâye, İsmail adındaki bir çocuğun evde gördüğü zulümden kaçıp bir paşanın konağına bahçıvan olarak girmesiyle başlar. Paşa, akıllı İsmail'i çok sever, Posta Nezaretindeki kalemlerden birine yerleştirir ve evdeki halayıklardan Şemsifer ile evlendirir. Bir süre sonra Şemsifer'in hastalanıp ölmesi, artık İsmail Efendi olmuş genç adamı mahveder. Paşa, İsmail Efendi'nin bu durumuna çok üzüldüğü için onu konakta çalışan Çerkez halayıklardan biriyle evlendirir. İsmail bu evliliğinde de mutludur fakat karısı çocuğunu doğururken ölür. İsmail Efendi, Paşa'nın konağından Emsal Kadın adında bir Çerkez halayığı kızına dadılık etmesi için yanına alır. Emsal Kadın'ın da kocası ölmüştür ve üvey kızı Talat ise babasının çalıştığı konakta yaşamaktaysa da ara sıra üvey annesini ziyaret etmektedir. İsmail Efendi, yeni doğmuş kızı Besime ile dadı Emsal Kalfa'yı alarak Çamlıca'da yaptırdığı yeni konağa yerleşir. Konak şehirden ve yaşamdan uzak bir konumdadır. Besime bu konakta, babasına hiç yaklaşmayarak ihtiyar kalfanın gözetiminde büyür. Yedi sekiz yaşına geldiğinde mektebe başlar. Mektep hayatı Besime için eğlencelidir, eve döndüğünde dadısına okulda olanları anlatır, hatta babasıyla bile konuşmaya heveslenir, evin uşaklarıyla sohbet eder fakat bir süre sonra Besime okuldan alınır. Besime, on bir yaşına geldiğinde, evlerinde çalışan on dokuz yaşındaki Nail'e ilgi duymaya başlar. Birbirlerine el şakaları eder, fırsat buldukça Nail'in odasında buluşurlar. Nail, her şeyin farkında olacak yaşadadır. Besime de ne yaşadığını tam anlayamasa da günah işlermiş gibi Nail'le görüşmelerini dadısından saklar. Bir gece Nail'in odasında buluştuklarında cinsel ilişkiye girerler fakat Besime ne olduğunu anlayamaz. Nail ise ertesi gün evden kaçır. Bütün bir yaz sıcak ve bunaltıcı geçerken Besime karşı köşke alınan uşağa ilgi duymaya başlar. Her gün bir vesileyle köşke gitmeyi ya da erkenden kalkıp pencereden uşağı gözlemeyi alışkanlık edinir. Tam bu sıralarda, yeni bir âdet daha edinir Besime. Yukarıdaki misafir odasına çıkar, büyük aynanın karşısında çınlıçiplak soyunarak kendisini seyrettikten sonra aceleyle giyinir ve odasına kaçır. Bazen odasına girmişken yeniden bu arzuyu duyar ve yine misafir odasına koşır soyunur, kendini seyreder. Bunu günde üç dört defa tekrarlar. Her geçen gün bu şehvetli arzusu artar. Bazen önce yalnız beline kadar

soyunur, ardından yavaş yavaş bacaklarını açarak kendini seyreder. Günler Besime için bu rutinde devam ederken, dadının üvey kızı Talat'ın kocasından boşanıp gelmesiyle evdeki boğucu hava da değişir. Talat her ne kadar üzgün de olsa neşeli yaradılışlıdır, canlıdır, hayat doludur. Besime için gözlemlenecek yeni bir varlıktır. Talat, Besime'ye bütün evlilik hayatını tüm detaylarıyla günlerce anlatır, Besime de kendisine anlatılanları ezberler. Talat, Besime'nin babasıyla da yakın ilişki içindedir. Kimseyle konuşmayan, Besime'den bilhassa uzak duran İsmail Efendi, Talat'la şakalaşırken canlanır, hayat bulur âdeta. Besime, Talat aracılığıyla bir düğün evine davet edilir. O güne dek evden uzaklaşmamış Besime için bu çok heyecan vericidir. Talat, İsmail Efendi'den izni koparır ve yola çıkarlar. Vapur, tramvay yolculukları Besime için bambaşka bir âlem gibi görünür. Ardından düğün evine vardıklarında da evdeki kalabalık ve neşeli gürültüler Besime için hayret verici ve biraz da ürkütücüdür. Evin hanımları Besime'yi oğullarına almayı düşündükleri için davet etmişlerdir ve Besime'nin sessizliğini hanımefendiliğine yorarlar, onu çok beğenirler. Büyükhanım'a takdim edildiğinde Besime onda bir anne sıcaklığı bulur. Evin kalabalığından, kendi evinden tamamen farklı oluşundan bunaldığında Büyükhanım'a sarılarak sakinleşir. Bir süre sonra da Talat, Besime'nin ayrılmak istediğini anlar ve planladıklarından erken bir vakitte eve dönerler. Ne var ki Besime evinin alıştığı düzenine dönmeyi şiddetle arzu ederken eve yaklaşırken Büyükhanım'ın konağındaki şenlikli hâli de arzular. Eve ulaştıklarında, Büyükhanım'ın Besime'yi oğlu Fazıl'a almak istediğini Talat'tan öğrenir. Fakat Talat kıskanır gibidir, Fazıl Bey'i beğenmediğini ima edecek sözler söylese de satır aralarında kendisinin Fazıl Bey'le evli olsa neler yapacağından bahseder. Besime için ideal eşin Fazıl Bey'in kardeşi Kenan olduğunu söyler. Kenan ise henüz öğrencidir, şımarık ve sorumsuzdur. Besime Talat'ın tavrının farkına vardıkça yukarıdaki misafir odasına gidip ayna karşısında soyunma isteği duyar. Fakat bu istek, artık bir mecburiyet ya da günah gibi görünmez Besime'ye. İradesinin kontrolünde, bilinçli bir tercih olarak Fazıl Bey'le evliliği değil de Talat'ın öğretici tavrını seçtiği için, bedenini ayna karşısında keşfetme yolculuğuna devam eder.

2. Bildungsroman ve “Çamlıca'daki Konak”

Bu hikâyeyi Esendal'ın diğer hikayelerinden ayrıksı kılan yönü, hikâye adalarının metnin esas meselesine hizmet edecek şekilde kurgulanmış ve esas meselenin de bir hikâyenin kapsayacağı derinlikten fazlasına sahip olmasıdır. İsmail Efendi'nin hikayesi, Besime'nin yalnız çocukluğunu ve oluşumunun arka planındaki unsurları açıklamaya yarar. Talat ve biten evliliği ile Büyükhanım'ın konağındaki kadınların neşeleri de Besime'nin oluşumu için eğitici bir işlev görmektedir.

Bildungsroman türünden söz eden Sussane Howe, Jerome Buckley, Petru Golban gibi araştırmacıların uzlaştığı bazı noktalar vardır: Bu tür romanlarda; kahramanın çocukluktan itibaren yaşadıkları, hayal kırıklıkları, umutları, büyümenin zorlukları, öncü bir kişi aracılığıyla edindiği hayat dersleri ve bu dersler sonucu elde ettiği deneyimleri ve olgunlaşmasını tamamlayıp toplumla kaynaşmış bir kişi oluşu anlatılır.

Bu açıdan “Çamlıca'daki Konak”ta İsmail'in çocukluğundan itibaren gelişiminin anlatılışı ile Besime'nin babasının yaşadıkları dolayısıyla yalnız geçen çocukluğundan ergenliğe geçiş sürecinin hikâye edilişi bildungsroman özellikleriyle örtüşür. Konağın uşaklarından Nail'le yaşadığının bir cinsel ilişki olduğunu anlayamayan Besime'nin, Nail'in evi terk edişiyle hayal kırıklığına uğrayışı da bildungsromanda görülen özelliklerdendir. Kendini ve bedenini tanımaya çalıştığı ergenlik döneminde -karşı köşkün uşağına ilgi duymasıyla

başlayan- ayna karşısında soyunup vücudunu izleyerek cinsel haz duyması da bu bağlamda önemlidir. Bir arayış ve kendini keşfetme hâlidir bu ve Luckas'ın roman kahramanları için söylediği "kahramanlar, arayanlardır" sözleriyle uyumludur. "Arayış olgusu" diyor Luckas,

[N]e amaçların ne de bu amaçlara götüren yolun doğrudan doğruya verilebileceği anlamına gelir; psikolojik olarak doğrudan veya kesin bir şekilde verildiklerinde de, bu gerçekten varolan ilişkilerin veya etik zorunlulukların değil, yalnızca psikolojik bir olgunun, nesnelere veya normlar dünyasında herhangi bir şeye tekabül etmesi gerekmeyen bir psikolojik olgunun kanıtı olur ancak. (Luckas, 2019: 68)

Besime, erkeklere ilgi duymaya başlamasının ardından yaşadığı hayal kırıklığı sonucu ayna karşısına geçip bedenini seyrederek cinsel bir haz duymaya başlar. Bir süre sonra bu haz karşı konulamaz boyutlara da varır. Bu durum, Luckas'ın vurguladığı bir psikolojik olguya -egonun oluşumuna- denk düşer.

Freud "Narsizm Üzerine Bir Giriş" başlıklı yazısında "narsizm" teriminin Paul Nacker tarafından şöyle tanımlandığını belirtir: "Kendi bedenine genellikle cinsel bir nesnenin bedenine davranıldığı gibi davranan, yani kendi bedenine tam bir tatmin elde edene kadar bakan, onu okşayan, seven bir insanın tutumu" (Freud, 2023: 25). Bu açıdan, Besime'nin ergenliğe geçiş evresinde narsisistik bir tavır sergilediği söylenebilir. Aynı çalışmada Freud, "Çocukluğun narsistik mükemmeliyetini elden çıkarmaya gönlü yoktur; büyüyüp de bir yandan başkalarının nasihatleri, diğer yandan kendi eleştirel yargısının uyanmasıyla sarsıldığı için mükemmeliyeti artık koruyamaz hâle gelince, onu bu kez yeni bir ben ideali biçiminde yeniden elde etmeye çalışır" der ve şöyle devam eder: "İdeali olarak kendi önüne yansıttığı şey, kendisinin kendi ideali olduğu çocukluğunun yitirilmiş narsizminin yerine geçer" (Freud, 2023: 44). "Ego" ve "süperego" kavramlarının temelini attığı bu makalesinde "Freud'a göre egonun gelişimi, birincil narsisizmden bir ayrılmayı içerir. Bu ayrılma, libidonun dışarıdan dayatılan bir ego idealiyle yer değiştirmesi yoluyla ortaya çıkar ve doyum bu idealin gerçekleştirilmesinden elde edilir" (Tükel, 2023: 16). Buradan tekrar Besime'ye döndüğümüzde, onun birincil narsisizmden ayrıldığını söylemek mümkün değildir. Ona dışarıdan dayatılan bir "ego ideali" de yoktur. Her ne kadar kendini gizli gizli seyretse ve bundan kimseye söz etmese de kendini izleme eyleminden de vazgeçmez. Bu durum da Moretti'nin şu sözleriyle uyumludur: "Psikanaliz her zaman egonun ötesine bakarken, Bildungsroman (gelişim romanı) egoyu inşa etmeye çalışır ve onu kendi yapısının tartışmasız merkezi hâline getirir" (Moretti, 1987: 11). Besime'nin birincil narsisizmden ayrılmayı onun ego idealine henüz ulaşmadığını fakat ulaşma sürecinde olduğunu gösterir. Bu açıdan bakınca da "Çamlıca'daki Konak'ta Besime'nin durumu psikanalitik okumalara açık gibi görünse de esasen bir oluşum aşamasından ötesine yorumlanabilecek veriler barındırmamaktadır. Özen Nergis Dolcerocca'nın "bildungsroman" kavramı için söylediği şu sözleri Besime'nin psikolojik durumu için de açıklayıcıdır:

Kavram bir kişinin, geçmişinden kopmadan veya onu reddetmeden bir benlik oluşturabileceği fikrini anlatır ve bu oluşumun herhangi bir teknik veya metodik yolla elde edilemeyeceğini, ancak kişinin bunu benimserse gerçekleşeceğini belirtir. Yani Bildung (yalnızca) metodik veya kuramsal bir eğitim değildir; içselleştirilmiş bir gelişim ve adabı ifade eder. (Dolcerocca, 2020: 256)

Besime'nin durumunu, metodik değil içgüdüsel bir yöntemle "içselleştirilmiş bir gelişim" olarak yorumlamak mümkündür zira Besime, kadınsal var oluşunu aramaktadır ve bu

bağlamda, bildungsromanın özellikle erkek karakterler üzerinden tanımlanışının da ötesine geçer. Hikâye bu açıdan bakıldığında ataerkil toplum düzeninde kadının kadınlığını keşfetmesi ve eğitilmesini ele alan kadın bildungsroman özellikleri gösterir. Besime, babası İsmail gibi evden kaçamaz söz gelimi ya da Nail gibi sırta kadem basamaz. Besime'nin kadınlığını yaşamasının tek yolu evlenmektir ya da ayna karşısında soyunup bedenini izleyerek haz duymaktır. Erkekler arasında da kendi hislerini rehber edinerek ayırım yapar. “Birtakım erkeklerin yüzüne bakınca kadınlığını hissed[er] ve onlara erkek [der]. Diğer birtakımları, genç ve güzel dahi olsalar, onun hissettiği mana ve mahiyete göre erkek değiller[dir]” (Esendal, 2023: 124).

“Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatında Kadın Oluşum Romanı” başlıklı yüksek lisans tezinde Nihan Simge Soyöz, “kadın bildungsromanı” kavramının 20. yüzyılda feminist kuramcılar tarafından kullanılmaya başladığını ileri sürer. Modernleşmeyle birlikte kadının birey olarak görünür olması, kadın oluşumuna dair anlatıları da beraberinde getirmiştir. Eliza Haywood kadın bildungsromanının Goethe'den çok daha önce ortaya çıktığı görüşündedir ve bunun doğal bir durum olduğunu zira kadının her zaman kendi kendinin oluşumunu gerçekleştirmek zorunda bırakıldığını vurgular (Aktaran: Joannou, 2019: 200). Annis Pratt de kadın bildungsromanının, toplumun, kadınlara erkeklerde olduğu gibi “büyümeyi” değil “küçülmeyi” öneren modeller sunduğu görüşünü ileri sürer (Aktaran Lazarro-Weis, 1990: 17). Uygun bir model aracılığıyla toplumla uzlaşmanın esas alındığı bu tür romanlarda erkekler kendini keşfetme yolculuğuna çıkarken kadınlar, toplumsal kısıtlamalar içinde, kendilerine biçilen rollere uyum sağlamalıdır. Elaine Hoffman Baruch (335) “The Feminine Bildungsroman: Education Through Marriage” başlıklı makalesinde, kadın bildungsromanı sayılabilecek *Emma*, *Jane Eyre*, *Madam Bovary*, *Middlemarch*, *Anna Karenina*, *Portrait of a Lady*, *Lady Chatterley's Lover* gibi romanlarda, erkek bildungsromanı gibi kahramanın benlik arayışının, zihin ve duygularının eğitiminin ele almasının yanında kadınların bunu evlilik içinde ya da evliliğe hazırlık aşamasında gerçekleştirmesini kadın bildungsromanının genel karakteristiği olarak görür. Buradan Besime'nin durumuna geçildiğinde de aynı karakteristiği görmek mümkündür. Kendi kadınlığını keşfetme / oluşturma aşamasındaki Besime'nin karşısına yalnızca evlilik kurumu içindeki kadınlar örnek olarak çıkar. İlk olarak Emsal Kalfa'nın üvey kızı Talat kocasından ayrılıp tüm kadınsı canlılığıyla konağa geldiğinde Besime kendini keşfetmesine yardımcı olacak modeli bulur. Besime, Talat'ın canlı varlığından etkilenir ve onun kendi hayatıyla ilgili anlattıklarını ezberler (Esendal, 2023: 95). Burada “ezber” ifadesinin kullanılması çok önemlidir çünkü bir öğrenci gibi, eğitim alır gibi dinler Talat'ı. Nail'le yaşadığının da bir cinsel ilişki olduğunu, bekâretini kaybettiğini Talat'ın hayat hikâyesini dinlerken keşfeder söz gelimi. Babasının aslında gülebilen biri olduğunu Talat'la konuşmalarında gözlemler, babasının hangi konularda sohbet ettiğini öğrenebilmek için kapılarını dinler. Aynı şekilde, dışarıda bir dünya olduğunu da Talat sayesinde keşfeder; onunla vapura, tramvaya binip Büyükhanım'n konağına gider, oradaki kadınların neşeli varlıklarıyla tanışır, Büyükhanım'da anne şefkatini bulur. Büyükhanım'ın konağında evliliğin ne olduğunu, evlilik hazırlıklarının nasıl olması gerektiğini görür ve kendi evliliğini hayal etmeye başlar. Büyükhanım da Besime'nin sessizliğini onun hanımefendiliğine yorar ve oğlu için çok uygun bir eş olacağını düşünür. Besime için olgunlaşmanın son aşaması olarak görünen bu durum onu tedirgin eder ve hemen alıştığı düzene dönmek ister. Ne var ki Besime, eve yaklaşırken o düzenin bozulduğunu da hisseder ve Büyükhanım'ın konağına dönmeyi arzular. Eve döndüğünde ise ayna karşısında

soyunup kendini seyretmek bile istemez. Besime için artık başka ihtimallerin kapısı açılmıştır. Talat da bunun farkındadır ve Besime'nin evin büyük oğlu Fazıl ile uyuşamayacağını ima eder zira artık Besime onun gözünde bir rakibe dönüşmüştür. Çocukluktan çıkmış, bir süreci tamamlamış ve topluma karışmaya hazır hâle gelmiş Besime, Talat için de bir evreden başka bir evreye geçmiştir. Fakat Besime, Talat'ın değişen tavırlarının farkındadır ve onun endişelendiği durumdan uzak durmayı tercih eder. Zira Fazıl Bey ve Talat arasında bir seçim yapmak durumunda hisseder kendini ve Talat'ın rehberliğine hâlâ ihtiyaç duyduğu için Fazıl Bey meselesini kendi içinde kapatarak eski alışkanlığı olan bedenini seyretmeye devam eder. Fakat bu eylemdeki durum da değişmiştir. Besime bu eylemi artık bir zorunluluk ya da bir günah olarak görmez. Bir tercih olarak, kendi iradesinin kontrolünde olduğunun farkına varır.

Hikâyedeki doğa tasvirleri de Besime'nin tercihini ve kendi bedenini seyretme alışkanlığındaki değişimi açıklamaya yardımcı olur. Besime'nin yaşadığı konak şöyle anlatılır:

Bu köşk tozlu bir yolun kenarında ve birtakım boş arsaların ortasında yapılmıştı. Nadiren, tek bir uzun arabanın, perdeleri sallanarak, yolun bozuk taşları üstünden geçip aşağı Kadıköy tarafına yahut Çamlıca'ya bir müşteri götürdüğü ve arkasında büyük bir toz bulutu bıraktığı görülüyordu. Yoldan insanların ayakları, arabaların tekerlekleri ile yahut rüzgârın savurması suretiyle kalkan bu toz bulutu, yazın sıcak günlerinde bir müddet havada kalır, sonra yavaş yavaş ağaçların yapraklarına, yolun kenarında çıkan otların, civardaki ekili bahçelerin sebzelerin üstüne, yahut odalarına, dolaplarına, çekmecelerine, hatta kutularına kadar nüfuz eder ve onları hastalandırırdı. (Esendal, 2023: 85)

Bu tasvir, konak hayatının bunaltıcı, yavaş yavaş tüketen hâlini ve konak dışındaki hayatın algılanışını gösterir niteliktedir. Zira konakta da her şey tozların havada bir süre asılı kalıp yavaşça her yere nüfuz etmesi kadar yavaştır. Çocuk Besime'nin çocuksu sesi yoktur, bir toz tanesi kadar sessizdir: "Bir تنها evde, kendi gibi sessiz sofaları dolaşan, odaların kapılarını sessiz açıp kapayan, bir gölge gibi yaşamaya alışmış olan bu kız daima görmek ve asla görünmemek isterdi" (Esendal, 2023: 128). Dış dünya ise hastalıklarla, nefretle doludur sanki. Kimseyle konuşmayan, yemeğini ayrı yiyen, kendi kahvesini kendi pişiren İsmail Efendi, bahçesindeki köstebeklere düşmandır. Bahçede yakaladığı köstebekleri ayağının altında ezer ya da diri diri yakar söz gelimi. Sessizliğiyle, düzeniyle ve sıkıcılığıyla tekinsiz bir his veren konaktaki yaşam Talat'ın gelişiyiyle canlanır. Sonbahar bile "latif ve hafif serince" geçer (Esendal, 2023: 94). Besime, Talat'la birlikte Büyükhanım'ın konağına giderken hava da Besime'nin heyecanına eşlik eder hâldedir: "Etrafta sümbüli bir ilkbahar havası kokuyordu, ağaçlar çiçeklenmişlerdi. Erenköy tarafları sisli, Haydarpaşa'ya doğru evler ve büyük Karacaahmet Makberesinde selviler taze ve parlak renklerle görünüyordu" (Esendal, 2023: 102). Büyükhanım'ın yanına vardığında onda bir anne şefkatini duyduğu zaman da etrafi serin ve yeşil bir gölgelik kaplar (Esendal, 2023: 112). Fazıl Bey'e gösterileceğini anladığında ise Besime'nin hissettikleri şöyle anlatılır: "Kendini sofanın ortasında bir sahrada imiş, bir tek ot bitemeyen, bir tek ağaç gölgesi görünmeyen ve siyah taşlarının arasında parlak güneş vurdukça kara derileri parlayan yılanlarla dolu bir sahrada imiş gibi yalnız buldu ve tehlikede olduğunu tahattur etti" (Esendal, 2023: 127). Çamlıca'daki konağın bulunduğu yerin tasvirini anıştıran bu satırlar, Besime'nin psikolojik arayışı açısından önemli bir göstergedir. Zira Besime evinde güvende değil, tehlikede hissediyor gibidir ve aynı tekinsizliği Fazıl Bey'le karşılaşacağı zaman da hisseder. Bu durumu, Besime'nin Çamlıca'daki konağa dönüp yorgunlukla

uyuyup uyandığı sabahta da görürüz. Büyükhanım'ın konağında anlayamadığı şeyleri Talat'ın gelip anlatmasını beklerken odasının penceresine takılmış arıyı fark eder. Arıyı kurtarmak için pencereyi kaldırır ve güneşin sıcaklığını hisseder. Arının pencereden uçup gidişi, Besime'nin konaktan ayrılma arzusunu temsil eder gibidir. Fazıl Bey'le evlilik konusunda kararsızdır Besime. Bir yandan ister gibidir ama diğer taraftan Talat'ın kıskanan tavrını görünce kendisini yalnız hisseder ve misafir odasına kapanarak ayna karşısında soyunma arzusu duyar. Fakat bu arzu daha öncekiler gibi karşı konulamaz bir ihtiyaçtan ziyade tercih gibidir. Besime, kendi hayatının kontrolünü ellerine almış, yalnız hissettiği ya da bir erkeği arzuladığı zamanlarda ayna karşısında soyunarak rahatladığının farkına varmıştır. “Bir günah” olarak gördüğü bu alışkanlık onu artık rahatsız etmez, ayna karşısında soyunur, kendini seyrederek rahatlar ve hiçbir şey olmamış gibi giyinip hayatına devam eder; suçluluk duymaz. Hikâye, Besime'nin bu alışkanlığını sürdürmeye devam ettiği fakat artık bir günah işliyormuşçasına kendinden utanmadığı bilgisiyle sonlanır. Bu da bir kabulleniş ve bir anlamda olgunlaşmaya geçiş imlemektir.

Sonuç

Sonuç olarak “Çamlıca'daki Konak”, çocukluktan ergenliğe geçiş aşamasındaki bir kız çocuğunun bedenini, cinselliği ve karşı cinsi keşfetme sürecinin hikâyesidir. Bu bağlamda, karakterin gelişiminde rol oynayan yetişkinlerin hikâyeleriyle ana kahramanın gelişim hikâyesi bütünleşir. Bu durum da hikâyenin kapsamı beklenen sınırları genişletir ve metni “roman” kategorisinde değerlendirmeyi mümkün kılar. Bir kız çocuğunun gelişiminin ele alınması bağlamında değerlendirildiğinde de “Çamlıca'daki Konak” bildungsroman özellikleri ve hatta kadın bildungsroman özellikleri gösterir. Gelişim döneminde olan bir kız çocuğunun kendisine rehber edindiği bir yetişkinin hikâyesini dikkatle dinlemesi, ayna karşısına geçip bedenini seyrederek cinsel haz duyması, evliliğe ilişkin birtakım görüşlerinin oluşmaya başlaması gibi özellikler, metni bildungsroman türünde değerlendirmeye olanak tanır. Bu sebeple söz konusu metin, Türkçe yazımında ayrıksı bir konuma sahiptir. Başta da belirtildiği gibi bir roman sayılabilecek derinlikte ve fakat hacimde değildir. Bugün yayımlanacak olsa roman denebilecek bir metin olmasının yanında kadının oluşumunu gerçekleştirme çabası bağlamında güncelliğini koruyan son derece özgün bir eserdir.

Kaynakça

- Arısoy, M. S. (1952) “Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma”, *Varlık*, 383, s. 7-8.
- Arslan, A. D. (2023). “Memduh Şevket Esendal'ın Romancı Kimliği ve *Ayaşlı ile Kiracıları*'nın Mektuplardaki Hikâyesi”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(2): 790-808.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, çev. Okan N. Çiftçi, İstanbul: Metis Yayınları.
- Brauch, E. H. (1981) “The Feminine Bildungsroman: Education Through Marriage”, *The Massachusetts Review*, s. 22(2), s. 335-357.
- Çetişli, İ. (2004). *Memduh Şevket Esendal*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dolcerocca, Ö. N. (2020). “Bildung'u Savunmak Gerekir: Aydınlanma ile Eğreti-Eğitim Arasında İnsan”, *Cogito*, s.100, s. 255-265.
- Esendal, M. Ş. (2023). “Çamlıca'daki Konak”, *Hürriyet Gelirken*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, S. (2023). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis Yayınları.
- Joannou, M. (2019). “The Female Bildungsroman in the Twentieth Century”, *A History of the Bildungsroman*, haz. Graham, S., Cambridge University Press.


- Lazarro-Weis, C. (1990). “The Female ‘Bildungsroman’: Calling It into Question”, *NWSA Journal*, s. 3(1), s. 16-34.
- Lukacs, G. (2019). *Roman Kuramı*, çev. Soydemir, C., İstanbul: Metis Yayınları.
- Moretti, F. (1987). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso.
- Poe, E. A. (2021). *Bütün Şiirleri ve Kompozisyon Felsefesi*, çev. Uysal, F., Ankara: Hece Yayınları.
- Soyöz, N. S. (2016). “Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatında Kadın Oluşum Romanı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi: Ankara.
- Tükel, R. (2023). “Freud’un Metinlerinde Ego İdeali”, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Büyükkal, B. ve Tura, S. M., İstanbul: Metis Yayınları.

Araştırma Makalesi

Bilinmeyen Bir Türkmen Beyine Sunulmuş Mütercimi Meçhul Bir Kitâb-ı Rûznâme

An Undocumented Kitab-ı Ruzname Submitted to an Unidentified Turkmen Beg

Ayşe YILMAZ¹

1 Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ayseyilmaz@karabuk.edu.tr 

Öz: Tarihî bazı vakaların kayda düşüldüğü kitap, gazete, günce, yevmiye defteri gibi anlamlara gelen rûznâme; bir edebî türe de ad olmuştur. Güneş, ay, gezegenlerin; günler ve günün vakitlerine tesirini anlatan bu türün örneklerine; klasik Türk edebiyatında nadir rastlanmaktadır. Rûznâmeler; sefere çıkmak, ticaret yapmak, evladını evlendirmek, giysi diktirmek gibi eylemlerin uygun ve sakıncalı zamanlarını bildirmenin yanında dünyaya gelen çocuğun doğum günü ve saatine göre de akıbetinden haber verir. Bu çalışmada ele alınan eser; Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, *Yazma Başışlar Koleksiyonu*'nda bulunan 7999-5 envanter numaralı mecmuanın 94a-97a varakları arasında yer almaktadır. Kelime seçimi, eklerin kullanımı, bazı yazım şekilleri göz önünde bulundurularak eserin bir Türkmen beyine sunulduğu neticesine varılmış ve böylece bu nadir türün kıymetli bir örneği olduğu ortaya çıkmıştır. Makale bu rûznâmenin çeviri yazısı ile metnin şekil, üslup ve içerik özelliklerine dair bölümlerden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Rûznâme, Ay, Güneş, Gezegenler, Yıldızlar, Uğurlu Vakitler

Abstract: Ruzname, which means a book, newspaper, diary, journal, or daybook in which some historical events are recorded, has also become the name of a literary genre. Examples of this genre describing the effects of the sun, moon, and planets on the days and times of the day are rare in classical Turkish literature. Ruznameler: in addition to informing the appropriate and inconvenient times of actions such as going on an expedition, making trade, marrying off a child, and having clothes sewn, it also informs about the fate of the child born according to the day and time of birth. The work analyzed in this study is located between the 94a-97a varays of the record with the inventory number 07999-005 in Süleymaniye Manuscript Library, *Manuscript Donations Collection*. Considering the word choice, the use of suffixes, and some spelling patterns, it was concluded that the work was presented to a Turkmen beg, thus revealing that it is a valuable example of this rare genre. The article consists of sections on the translation of this ruznam and the text's form, style, and content.

Keywords: Classical Turkish poetry, Ruzname, Moon, Sun, Planets, Stars, Auspicious Times

Atıf: Yılmaz, A. (2025).

"Bilinmeyen Bir Türkmen Beyine Sunulmuş Mütercimi Meçhul Bir Kitâb-ı Rûznâme". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 88-102.

DOI: 10.31465/eeder.1592120

Geliş/Received: 27.11.2024

Kabul/Accepted: 12.02.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Klasik Türk edebiyatı başlangıcından itibaren şiirin hakimiyetinde gelişmiştir. Şiirin bu denli sevilmesi ve benimsenmesi, en başat hâliyle, duyguların daha güçlü ifade edilmesine imkân tanınması ve ezberde kalmasının kolaylığı şeklinde izah edilebilir. Böylece bilginin aktarımı şiirin zengin âleminde sağlanmış olur. Belli bir ilim dairesinde yazılan türlerden birisi de rûznâmelerdir. Klasik Türk şiirinde örneğine ender rastlanan bu tür, vaktin gezegenlere-güneşe/aya göre kadere tesirine dair yorumlar içerir. Sefer ve ticaret, otlarla ilaç yapma, ekin ekme, evlenme hatta kıyafet diktirmek için uygun vakitler dahi bu şiirlerde belirtilmiştir. Ayrıca haftanın o deminde dünyaya gelecek çocukların akıbetinden de bahseder.

Hükümdarların sır katiplerine ait kayıtlara zaman içerisinde rûznâme denmiş olsa da kelimenin sözlük karşılıkları şöyledir: “Kezâlik yevmiyye defteri. Makbûzât ve medfû’ât-ı hesâbiyyeyi, vakâyi’ ve havâdis-i yevmiyyeyi hâvî cerîde” (M. Salâhî, 2023: 1028). *Lugat-ı Remzî*’de yazılanlar bahsi edilen türden haber vermektedir: “Sene ve mâh ve hafta ve gün ve ba’zen sâ’at ve ahvâllerini meş’ar kitab” (H. Remzî, 1889: 607). Şu açıklama ise ikinci izahın genişletilmesiyle oluşturulmuştur: “Osmanlı literatüründe müneccimlerin yıllık takvimlerinden günlük hadiselerin anlatıldığı tarihlere kadar uzanan geniş bir alanda ortaya çıkan değişik türden eserlerle, bürokraside günlük gelir ve giderlerin kaydedildiği defterlere de rûznâme denilmiştir” (Sarıcaoğlu, 2008: 278).

Konunun ele alınışı açısından rûznâme türüne en yakın tür melhemedir. Fakat melhemeler yılı, rûznâmeler ise haftanın günlerini kapsar “Melhemelerde hilalin görülmesi, güneş ve ay tutulması, fırtına çıkması, yağmur ve dolunun şiddetli bir şekilde yağması, gök gürültüsü, şimşek, yıldırım, gökkuşağı, sis, deprem gibi bazı tabiat olaylarına ve bu olayların meydana geldiği zamanlara bakılarak gelecekte haber verilir” (Çakın, 2021: 209).

Bu çalışmada ele alınacak eser, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Yazma Bağışlar koleksiyonunda bulunan 7999-5 envanter numaralı mecmuanın 94b-98b varakları arasındadır. Basit şemseli koyu kahverengi cildli eser; filigranlı, su yollu kâğıda yazılmıştır ve asıl başlıklarında kırmızı (surh) mürekkep kullanılmıştır. Mütercimi meçhul eserdeki kelime seçimleri, eklerin kullanımı, bazı yazım şekilleri göz önünde bulundurulmuş ve 13. yüzyıl sonlarında yahut 14. yüzyıl başlarında bir Türkmen beyine sunulduğu neticesine varılmıştır. Makalede günlere göre gezegenlerin-güneşin/ayın insan hâlinde, ruhunda, tabiatındaki tesirlerini sıralayan mezkûr rûznâmenin incelemesi ve çeviri metni yer almaktadır.

1. Eserin Müellif ve Mütercim Nüshaları

Rûznâme türü, devrin ileri gelenlerinden olduğu tahmin edilen Ebu Sa’îd’in talebi üzerine Ma’şer-i Belhî (ö. 272/886) tarafından kaleme alınmıştır. Özü, zaman ve gezegenler-güneş/ay arasındaki etkileşimlere göre insanlara yapılacak ve yapılmayacakları bildirmek üzerine kuruludur.

Makalede ele alınan rûznâme türünün, Türk edebiyatında bazı örnekleri vardır. Yazıcı Salih’in eseri *Şemsiyye* bunlardan biridir (Telifi: 1408-9) (Çelebioğlu, 1976: 171-218). “Y33

nüşhasında ‘Söz tamâm oldu vü hatm oldu kitâb / Okıgıl v’allâhu a’lem bi’s-savâb’ beytinden hemen sonra *Rûznâme* başlıklı ve *Şemsiyye* ile farklı vezinde 123 beyitlik bir metin gelmektedir (136b-140a)” (Boyraz, 2000: 62). Şeref Boyraz’ın doktora tezi içerisinde geçen rûznâme (2000: 377); Aziz Yıldız’ın çalıştığı Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi Eki Bölümündeki 213 nolu mecmuadaki *Kitab-ı Rûznâme* ve Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu’nda 06 Hk 437/4 demirbaş numaralı Mehmet Burak Çakın’ın hazırladığı nüshada rastlanan diğer rûznâme ele geçen diğer üç eserdir. Söz konusu eserlerden *Şemsiyye* bir ayın günlerindeki uğurdan dem vururken, Boyraz’ın aktardığı rûznâmede haftanın günlerinde yapılması ve yapılmaması gerekenlerin sıralandığı görülür. Yıldız ve Çakın’ın hazırladıkları rûznâmelerde; 9. asırda yaşayan astronom ve astrolog Ebu Ma’şer Ca’fer b. Muhammed’in kaleme alındığı şöylece beyan edilmiştir: “Temmet Rûz-nâme-i Ebu’l-Ma’şer Belhî rakkame ve sevvedehu fî-sene 1131 fî-şehr-i Rebî’î’l-Evvel” (Çakın, 2021: 227) ve “Hac Bu’l-Ma’şe anı düzmiş idi / Guresinde ayun naşsın didi” (Yıldız, 2016: 437).

Makaledeki *Kitâb-ı Rûznâme*’ye üslup, muhteva, biçim açısından en yakın olan nüsha, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu’nda, 06 Hk 437/4 numarası ile kayıtlı rûznâmedir. Dil özellikleri ve kelime seçimine bakıldığında bu iki nüshadan hangisinin daha evvel istinsah edildiğine dair bir fikir hasıl olmuştur. Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Yazma Bağışlar Koleksiyonu’nda bulunan 7999-5 envanter numaralı bu nüshanın, Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu’nda, 06 Hk 437/4 numarası ile kayıtlı nüshadan evvel yazıldığı görülmüştür. Şu bilgi de bunu doğrular: “Mütercim veya müstensih adı yoktur. Eserde varak 7a’daki bölüm sonunda 1138 (1725/1726 milâdî), 24b’de ise 1130 (1717/1718 milâdî) tarihi kayıtlıdır” (Çakın, 2021: 213). Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi Eki Bölümü’nde 213 numaradaki nüsha ile ise temel farklar mevcuttur: “Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün vezniyle kaleme alınan bu küçük eser her mesnevide olduğu gibi besmele, hamdele ve salveyle başlamaktadır” (Yıldız, 2016: 432).

2. *Kitâb-ı Rûznâme*’ye Dair

2.1. Biçim Özellikleri

Mesnevi nazım şekli ile oluşturulan eserin başlığı *Kitâb-ı Rûznâme* kırmızı mürekkeple, şiir ise siyah mürekkeple, harekeli ve gayet okunaklı yazılmıştır. Fe’ilâtün (fâ’ilâtün) / mefâ’ilün / fe’ilün (fa’lün)’ vezni ile kaleme alınan eser 58 beyitten ve üç ana bölümden ibarettir. Birinci bölüm, sekiz “Ahkâm”dan oluşur: (“Ahkâm-ı Yik-şenbe”, “Ahkâm-ı Dü-şenbe”, “Ahkâm-ı Si-şenbe”, “Ahkâm-ı Çihâr-şenbe”, “Hükm-i Penc-şinbe”, “Ahkâm-ı Âzîne”, “Ahkâm-ı Şenbe”). Her ahkâm bir diğerinden kırmızı mürekkeple yazılmış terkipli başlıklarla ayrılır. “Tafsîl” bölümü de aynı şekilde yazılmış sekiz başlık altında sıralanmıştır: “Der-tafsîl-i Şems”, “Der-tafsîl-i Zühre”, “Tafsîl-i ‘Utârid”, “Tafsîl-i Kamer”, “Tafsîl-i Zuhâl”, “Tafsîl-i Müşteri”, “Tafsîl-i Merrîh”, “Tafsîl-i Şenbe”. Gezegenlerin-güneşin/ayın, günler üzerindeki tesirine değinen bu bölümün ardından “Şeb”lerin hikmetini beyan eden son bölüme geçilir. Bu bölüm “Şeb-i Yik-şenbe”, “Şeb-i dü-şenbe”, “Şeb-i Si-şenbe”, “Şeb-i Çehâr-şenbe”, “Şeb-i Penc-şenbe”, “Şeb-i Âzîne”, “Şeb-i Şenbe” başlıklarıyla kurulmuş olup gecelerin hikmetinden salık verir.

Alışılmış mesnevi bölümlerine rastlanmayan metin, aşağıdaki beyitle başlar; “İşid” eylemi ile söze girilmesi ise hem okurun dikkatini çekmeye yönelik bir kelime seçimini yansıtır hem de ardından neler söyleneceğine dair merak unsuru oluşturur. Eserin kaleme alınmasına vesile bey için “âlim”, “hân”, “şehinşâh”, “sultân” kelimelerinin ilgi ekiyle sunulması bahsi geçen Türkmen beyine bağlılığı ve sevgiyi sergilemektedir:

“İşid iy ‘âlim ü güzel hânım

İy şehinşâhum iy sultânım” (1)

Bir sonraki beyitte “dinle” diye söze girilir ve beye yönelik sıfatların daha güçlüleri ile devam edilir; “deryâ-dil”, “cihângîr”, “âlim ü ‘âdil”:

“Dinle imdi iy yâr-ı deryâ-dil

İy cihân-gîr ü ‘âlim ü ‘âdil” (2)

“Anla” eylemi ile başlayan üçüncü beyitte ise eserin bir “şerh” olduğu vurgusu dikkat çeker:

“Anla imdi sözün bil aslın sen

Şerhin anla bu vasl u faslın sen” (3)

Mütercimin ismine dair herhangi bir bilgi olmayan eserde, müellifin değil, ondan bu metni yazmasını isteyen devlet adamının adı iki kez geçmektedir:

“Didi Sultân Bû Sa’îd ana

Bir ‘acîb nesne tasnîf eyle bana” (8)

“Gîce gündüz eyü-yavuz işiden

Gördi hôş Bû Sa’îd’e bu fenn” (13)

Adının zikredilmemesine rağmen mesnevinin başlangıç beyitlerinde müellifin ilmi, şiire istidadı, ustalığı, nesebi övülür. Bu methiye bölümü ayrıca mütercim açısından tercüme için mezkûr eserin neden seçildiğini ortaya koyan bir “sebeb-i telif” hükmündedir. Çünkü Ebu Ma’şer’den yazması istenen eserin daha evvel duyulmamış bir tür olması gerektiği vurgusu ön plandadır. Bu hem hükümdarın şairin yeteneğine ve ilhamına güvenini hem de bambaşka bir esere karşı geliştirdiği alakayı tazammun eder:

“Nesebi Belhî vü özi mahdûm

Ana ma’lûm-idi bu cümle ‘ulûm” (5)

“Ehl-i tasnîf-idi zamânında

Dürr-i meknûn-idi beyânında” (6)

“Şöyle-kim ‘ulûm kılmış-idi

Keşf-ile kamusını bilmiş-idi” (7)

Hünkârın talebi ardından fikrettiği bazı şeyler dile getirilir. Şu beyitte bu eserin vücuda getirilmesinin Ebu Sa'îd adlı devlet adamı tarafından istendiği bilgisine açıkça ulaşmak mümkündür:

“Gîce gündüz eyü-yavuz işiden
Gördi hôş Bû Sa'îd'e bu fenn” (13)

Burada eserin kaleme alınmasını emreden hünkârın ağzından bir dua beyti de geçmektedir. Kim okursa yolunun aydınlanacağı düşüncesiyle hayır duası istenir:

“Ol çerâğ ola cümle yol vereler
Okıyanlar du'â-yı hayr ideler” (11)

Ebu Sa'îd bu eserin ta kıyamete dek baki kalmasını dilemektedir. Bu bir yanıyla eserin kuvvetine dair bir talepken bir yanıyla dua mahiyeti de taşır:

“Rûznâme kim olmaya mensûh
Fehme hem hoş muvâfık ola vuzûh” (9)

“Tâ kıyâmet ebed ola bâkî
Kâyim oldukça günlerin tâkî” (10)

Eser bu giriş bölümünün ardından gün ve gezegenlerle-güneşle/ayla ilgili beyitler 22 başlık altında izaha kavuşturulmuştur. Mezkûr başlıklar şöyledir: “Ahkâm-ı Yik-şenbe”, “Ahkâm-ı Dü-şenbe”, “Ahkâm-ı Si-şenbe”, “Ahkâm-ı Çihâr-şenbe”, “Hükm-i Penc-şinbe”, “Ahkâm-i Âzîne”, “Ahkâm-ı Şenbe”, “Der-tafsîl-i Şems”, “Der-tafsîl-i Zühre”, “Tafsîl-i 'Utârid”, “Tafsîl-i Kamer”, “Tafsîl-i Zuhâl”, “Tafsîl-i Müşterî”, “Tafsîl-i Merrîh”, “Tafsîl-i Şenbe”, “Şeb-i Yik-şenbe”, “Şeb-i dü-şenbe”, “Şeb-i Si-şenbe”, “Şeb-i Çehâr-şenbe”, “Şeb-i Penc-şenbe”, “Şeb-i Âzîne”, “Şeb-i Şenbe.”

2.2. Eserin Muhtevası ve Dil Özellikleri

Eserin üslubu ve yazım tasarrufları ne zaman yazıldığına dair ciddi ipuçları içermektedir. Öncelikle seçilen kelimeler buna bir delildir. Devamında bağlaçların ve eklerin yazımı da örneklerde görüleceği üzere yüzyıl özelliklerini yansıtır.

Sade, tertemiz bir Anadolu Türkçesi ile kaleme alınan *Kitâb-ı Rûznâme*'nin ait olduğu zaman dilimi, 13. yüzyıl sonları yahut 14. yüzyıl başları olarak tahmin edilmektedir. Okuru bu tahmine götürecek en önemli delillerden ilki, eserin sunulduğu devlet adamına hitap etme şeklinde gizlidir: han (1, 23, 25); beg (19, 20, 27) ve emîr-i kebîr (30). Bu ünvanların kullanım aralıkları tarihi süreci doğru belirleme açısından önemlidir. Bey, beylikler döneminde kullanılan bir hitaptır: “Türkmenler'de beg (bek), Doğu Türkçesi'nde big, Kazaklar'da bî veya bîy şeklinde kullanılan bu eski Türk unvanı Osmanlı Türkçesi'nde bey şeklini almıştır. İlk defa Orhon yazıtlarında ve Uygur metinlerinde rastlanılan bu kelime, birçok Doğu ve Batı kaynaklarının verdiği bilgilere göre çeşitli Türk devletlerinde, gerek Müslümanlığın kabulünden önce gerekse Müslüman oluşlarından sonra bir unvan olarak kullanılmıştır” (Köprülü, 1992: 12). Bir diğer bilgi ise “han” kelimesi ile alakalıdır. *Dede Korkut*'a dek uzanan açıklama şöyledir: “Hârizmşahlar'ın ordu teşkilâtında emîr muadili bir rütbe oluşturan hanın *Dede Korkut*

Hikâyeleri'nde de hükümdardan çok bey karşılığında kullanıldığı görülmektedir" (Taneri, 1997: 517).

Bilhassa emîr-i kebîr ifadesi, eserin yazılış tarihine ve kime sunulmuş olabileceğine dair kuvvetli bir delildir. "Bu unvana önce Irak Selçuklu Devleti'nde rastlanmaktadır. Sultan Mesud tarafından 532 (1138) yılında İmâdüddin Zengî'ye verilen unvanlar arasında el-emîrû'l-kebîr de vardı. Anadolu Selçuklu Devleti'nde Tâceddin Mu'tez bu unvanla anılırdı. Ayrıca uçlardaki emîrlerle Germiyanlılar, Osmanlılar, Karamanoğulları ve diğer tâbi beyliklerin beylerine ve bazı güçlü emîrlere de el-emîrû'l-kebîr denirdi" (Çubukcu, 1995: 155).

Bu hitaplardan yola çıkarak eserin beylikler döneminde bir beye sunulduğu açıklığa kavuşmuş olur. Ayrıca eserdeki bazı kelimeler de yine yüzyıla dair bilgiler sunar. Tanla (20) *Divânü Lügati't-Türk*'te "danlamak, taaccüp etmek" (III/ 403) şeklinde tanımlanır. Bu öz Türkçe kelime 14. yüzyıl sonlarıyla birlikte arkaik duruma düşmüştür. Hakan Yılmaz tarafından sunulan *Ahî Evrân Menâkıb'ının Yeni Nüshaları ve Ahîlik-Bâbâîlik Tartışmaları* başlıklı bildiriye söylenenler de bütün bu ifadeleri destekler mahiyettedir: "Ebû Ma'şer-i Belhî'nin *Kitâb-ı Rûz-nâme*'sinin XIII-XIV. yy. yazım özellikleri içeren ve XIV. yüzyıl başlarında Sultan Osman, Orhan ya da çağdaşı başka bir Türkmen sultânına sunulmuş olması gereken manzum Türkçe tercümesinin kimliği meçhûl müellifi, bu tercümenin giriş kısmında, bu yüzyıl Osmanlı ve beylik yöneticilerinin kitâbe ve belgelerindeki kullanım şekline tam bir eşdeğerlikle; metnin içinde aynı anda hem خان "Hân", hem سلطان "Sultân", hem أمير كبير "Emîrû kebîr", hem de بگ "Beg" unvanlarıyla andığı, ilme ve irfâna meraklı bu kimliği meçhûl hükümdâra hitâben (...)" (Yılmaz, 2024: 80). Bu bahis aşağıdaki başlıklar altında ayrıntılarıyla incelenecektir.

2.2.1. Muhteva

Kitâb-ı Rûznâme, üç ana bölümden oluşmaktadır. "Hâtırında bu pendî berk it" (50) mısrasında vurgulandığı üzere öğüt şeklinde tasarlanmıştır. Hangi vaktin diğerine ulaştığı, birbirlerinden nöbet aldıkları böylece ardı ardına hükme bağlanır. Saat aksamından detaylıca bahseden bu ilk bölümün "Ahkâm"ının ardından, ikinci bölümde "Tafsîl"ler başlar. Bu bölüm aşağıdaki tabloda sunulmuştur. "Şeb" terkibli üçüncü bölümde ise gecelerin hikmetinden dem vurulur.

Bildirilen Vakitler	Uygun Hâller, İşler	Uygunsuz Hâller, İşler	Doğacak Çocuğun Huyu, Akıbeti
Der-tafsîl-i Şems	Don biçmek, Sadece hayırlı işe sefer	Çeşitli otlar içmek, Ticaret ve sefer	X
Der-tafsîl-i Zühre	Evlenmek, Eğlenmek	X	Aşık tabiatlı,

			Ne Nahit ne fasık
Tafsîl-i 'Utârid	Okula verilecek çocuğun her işi tamamlayabilmesi	Tedavi için otlara başvurma	X
Tafsîl-i Kamer	Nimet ve mal satıp almak, Evladını evlendirmek	Ticaret ve sefere kastetmek,	Hoş Huylu
Tafsîl-i Zuhâl	Satıp almak	Evlenmek, Sefere niyetlenmek, Ekin ekmek	X
Tafsîl-i Müşterî	Evlenmek, Sefere çıkmak, Avlamak, koşlamak	X	X
Tafsîl-i Merrîh	Cihada kastetmek,	Ticaret, Don biçip giymek,	X



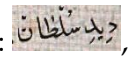


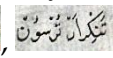
Tablo 1. *Kitâb-ı Rûznâme'*de bildirilen zaman ve gezegenlere-güneşe/aya göre yapılması uygun olan ve olmayan şeyler listesi.

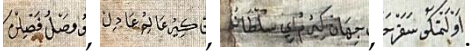
2.2.2. Dil Özellikleri

Örneğine nadir rastlanan rûznâme türünün en eski örneklerinden olduğu görülen *Kitâb-ı Rûznâme*, eski Anadolu Türkçesi ile kaleme alınmıştır. Türkçenin müstakil bir yazı dili olma yolunda sağlam adımlar attığı bu dönemde beyliklerin teşviki, etkisi ve önemi açıktır. Âşık Paşa, Gülşehrî, Kadı Burhaneddin, Ahmedî, Kadı Darîr'i yetiştiren bu devir; Türkçenin edebiyat dili olarak kabul edildiğini de göstermektedir ve bunun en dikkat çeken ifadesi *Garibnâme Mukaddimesi'*nde görülür. Kullanılan Türkçe gayet temiz ve sadedir. Bu çalışmada ele alınan *Kitâb-ı Rûznâme* de bu ifadelerle bir delildir. Dönemin tesiriyle:

“Cümle hayr işler anda hâsıldur

İllâ ot içse zehri katıldur” (34) {zihaf}

beytinde görüleceği üzere aruz kusurlarına ve tasarruflarına da rastlanabilir. Eserin dönem özelliklerini yansıtan bir diğer mesele de yazım tasarruflarıdır. Aynı kelimelerin yazılışında farklar gözlenmiştir:  ile . Müstensih çeşitli harfleri yazmamış, hareke ile göstermekle yetinmiştir. Örneğin sonda, kelimeye ait harf yahut ek olan (ی) “i”lerin zaman zaman yazılmadığı olmuştur: , , , .

Oldukça yaygın olan bir başka uygulama ise bağlacın yazılmayıp hareke ile gösterilmesinin yeterli görülmesidir: 

Kitâb-ı Rûznâme'de geçen kimi kelimeler sonraki yüzyıllarda ya değişime uğramış ya az kullanılmış ya da tamamen ortadan kalkmıştır: Hüzâ (14), tanlacağ (15, 23, 28), Tanrı (19), tanla (20). Bazı kelime grupları için de durum aynıdır: yanılmaz u azmaz (26), eyü-yavuz (13), avlamak koşlamak (47).

Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerini gördüğümüz metinde sadece ekler değil "o" zamirinin eşitlik hâlinin kullanımı da dikkat çeker: ancılayın (17). "Dur-" fiilinden türeyen predikat eki ile ilgili yapılan bir izah şöyledir: "Bu fiil t-d değişmesi ile Batı Türkçesine "durur", "dururlar" biçiminde geçmiştir" (Ergin, 1985: 316). *Kitâb-ı Rûznâme*'de buna iki örnek mevcuttur: olupdurur (24), nicedürür (27). Emir çekimindeki teklik ikinci şahısta "-gıl/-gil" eki kullanımı şöyledir: uzatgıl (44). Gelecek zaman eki "-ısar, -iser" dönem özelliklerini yansıtmaları açısından dikkat çeker: olısar (28).

Metin

- 94a
1. İşid iy 'âlim ü güzel hanum
İy şehinşâhum iy sultânım
 2. Diñle imdi iy yâr-ı deryâ-dil
İy cihāngîr ü 'âlim ü 'âdil
 3. Añla imdi sözün bil aşlın sen
Şerhın aña bu vaşl u faşlın sen
 4. Yidi gün yidi necm bünyâdın
Medhâlin ü şalâh u ifsâdın
- 94b
5. Nesebi Belhî vü özi maḥdûm
Aña ma'lûm-idi bu cümle 'ulûm
 6. Ehl-i taşnîf-idi zamânında
Dürr-i meknûn-idi beyânında
 7. Şöyle kim 'ulûm kılmış-idi
Keşf-ile şamusını bilmiş-idi
 8. Didi Sultân Bû Sa'îd aña
Bir 'aceb nesne taşnîf eyle baña

9. Rûznâme kim olmaya mensûh
Fehme hem hõş muvâfık ola vuzûh¹

10. Tâ kıyâmet ebed ola bâkî
Kâyim oldukça günlerüñ tãkı

11. Ol çerâğ ola cümle yol vereler
Okıyanlar du'â-yı hayr ideler

12. Her fesâdı şalâhı añlatdı
Bir 'aceb nesne düzdi tãñlatdı

13. Gice gündüz eyü-yavuz işiden
Gördi hõş Bû Sa'îd'e bu fenn

Ahkâm-ı Yik-şenbe

14. Hük-m-i Yik-şenbe yılduz u sâ'at
Şöyle düzdi Hüzâ aña 'âdet


95a. 15. Tãñlacağ Şems kuşluğın Zühre
Gün zevâli 'Uğarid'e behre

16. Her günün muhtelifdür ahkâmı
Beñzemez bir birine fercâmı

Ahkâm-ı Dü-şenbe

17. Çün dü-şenbe güne deger nevbet
Vardur ancılayın anda nükhet

18. Hük-m-i Şems'ün miyâne-i dü-namâz

¹ Kelime metinde hatalı yazılmıştır: 

Pes ikindün bu Zühre'nüñdür sâz

19.Pes 'Uṭārid'dür āhiri rûzuñ
Tañrı artursun iy begüm rûzuñ

Aḥkām-ı Si-şenbe

20.Pes si-şenbe gün olıcağ tañla
'Aksine ḥükm ider begüm añla

21.Ḳamer'üñ ḥükmidür bu iki namāz
Ortası oldı sâ'atini ḳomaz

22.Zuḥal ikindü Müşteri āḥir
Aḥşamuñdur mü'eşşir ü dāyir

Aḥkām-ı Çihār-şenbe

23.Bil iy ḥanum çār-şenbe gün
Çün şabāḥ ola tañlacağ toğa gün

24.Şems ikindü gün baṭa Zühre
Şöyle meşhūr olupdurur şehre

95b. **Aḥkām-ı Penc-şinbe**

25.Rûz-ı şinbe iy güzel ḥanum
İy cihāngirüm ü iy sulṭānum

26.Pes 'Uṭārid gelür bu iki namaz
Ortasında yanılmaz u azmaz

Aḥkām-ı Āzīne

27.Rûz-ı Āzīne iy begüm 'ādet
Eydeyim kim nicedürür sâ'at

28.Ṭañlacağ Zühre olısar ḥākim
Ḳuşlığındur 'Uṭārid'in dāyim

29. Pes haqîkat bil işbu iki namâz
Ortası Müşteri'ye virür sâz

Ahkâm-ı Şenbe

30. Şenbe gün olıcağ iy zât-ı şerîf
İy emîr-i kebîr ü şâh-ı zarîf

31. Zühre'nüñdür miyâne-i dü-namâz
Bu 'Uṭārid ikindür eyler sâz

32. Kamer'ün hükmi irişür tâ şām
Nice kim devr iderse bu eyyām

Der-tafşîl-i Şems

33. Eyüdü şems sâ'atinde gerek
Başlamak işe ton biçüp geymek

96a. 34. Cümle hayr işler anda hâşıldur
İllâ ot içse zehri katıldur

35. Kaşd yoğdur ticâret ile sefer
Hayr işe hõşdur itmek sefer

Der-tafşîl-i Zühre

36. Zühre'nüñ sâ'atinde evlenmek
'İyş [u] nüşla hõşdur eglenmek

37. Bunda oğlan toğarsa 'aşık ola
Ne igen nâhid ü ne fâsık ola

Tafşîl-i 'Uṭārid

38. Çün ire sâ'at-i 'Uṭārid'e dem
Görse hõşdur havâs-ı ehl-i kalem

39. Mektebe virse oğlanını kişi

Her ne iş başlasa bitüre işi

40. Kâsd yokdur mu'âlece yaramaz
Ot içen oturup yine tıramaz

Tafşîl-i Kâmer

41. Devr-i sâ'at çünki irdi Kâmer
İtmese hoşdur ticâretle sefer

42. Bu sa'ât toğan oğlan hoş kal
Şatmak u almak ni'met ü mâl

43. Peyk ü peygâmu ilen muvâfıkdur
Kız çıkarmak oğul evermekdür

96b.

Tafşîl-i Zuhal

44. Çünki irişe sâ'ati Zuhal'ün
Şatmağa almağa uzatgıl elün

45. Yokdur evlenmek ü sefer hareket
Ekin ekmekde olmaya bereket

Tafşîl-i Müşteri

46. Müşteri sâ'atinde buldı zafer
Evlenden ya kılan o demde sefer

47. Müşteri sâ'atinde gâyetdür
Avlamak koşlamak çü 'âdetdür

Tafşîl-i Merrih

48. Hük-m-i Merrih'e iricek bünyâd
Eylemek hoş tılsım kâşd-ı cihâd

49. Sefer kâşd-ı ticârete hâcet
Ton biçüp geymek olmadı 'âdet

50. Buña beñzer iş ki var terk it
Hâtırında bu pendî berk it

Tafşîl-i Şeb

51. Bir günün lâyıķı bu bir gicedür
Gice hükmin daķı işit nicedür

Şeb-i Yik-şenbe

97a. 52. Şeb-i Yik-şenbe çün 'Uṭarid'e sâz
Giceden şubḫa-dek bu nâz u niyâz

Şeb-i Dü-şenbe

53. Şeb-i Dü-şenbe Müşteri'ye gerek
İder ol daķı şubḫa-dek nirenk

Şeb-i Si-şenbe

54. Şeb-i Si-şenbe Zühre hükmi ider iy cân
İrişe pes her işde bil pâyân

Şeb-i Çehâr-şenbe

55. Şeb-i Çehâr-şenbe hem Zuḫal'dür iy yâr
Şubḫa dek hükmi ider kıllur karar

Şeb-i Penc-şenbe

56. Şeb-i Penc-şenbe şems hükmidür
Hâkim işine vü yüridür

Şeb-i Āzîne

57. Şeb-i Āzîne'dür bu devr-i Kamer
Kâbz u baş bu 'ilm dürlü hüner

Şeb-i Şenbe

58. Şeb-i Şenbe şubḫa dek Merrîḫ
Hükmi ider şöyle emri ider tarîḫ

Sonuç

Bu çalışmada; 9. asırda yaşayan Ebu Ma'şer'in kaleme aldığı *Rûznâme*'nin esas alınmasıyla oluşturulmuş, mütercimi belli olmayan, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, *Yazma Bağışlar Koleksiyonu*'ndaki 7999-5 envanter numaralı eserin 94b-97b varakları arasında bulunan *Kitâb-ı Rûznâme*'nin çeviri yazısı aktarılmıştır. Metin kurma işleminin ardından eser; biçim, muhteva ve dil özellikleri açısından incelenmiştir. Gezegenerin-güneşin/ayın günler üzerindeki tesirini izaha çalışan eser, aynı zamanda bu belirtilen vakitlerde insanlara neyi yapıp neyi yapmamaları gerektiği hususunda tavsiyelerde bulunmaktadır. Üç bölümden oluşan *Kitâb-ı Rûznâme*'nin ilk bölümü genel tanımlar doğrultusunda saat aksamından bahseder. İkinci bölümü tafsilatlara ayrılır. Zamanın işler üzerindeki tesiri yanında doğacak çocukların temel karakter özelliklerine dair bilgiler de burada sıralanır. Üçüncü bölüm ise gecelerin hikmetine ayrılmıştır.

"Beg", "han", "emir-i kebir" hitaplarıyla seslenen bir Türkmen beyi için yazılan eserin, dil özellikleri de incelendiğinde 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başında beylikler döneminde kaleme alındığı sonucuna varılmıştır. Harekeli olarak yazılan *Kitâb-ı Rûznâme*'nin tertemiz sade Türkçesi dikkat çekicidir ve beylikler döneminin dil anlayışına ışık tutar. Eser ayrıca Türkmen beylerinin nücum ilmine ve tabiatıyla geleneklere olan ilgilerini, eserleri tercüme ettirmeye yönelik teşvik edici davranışları dolayısıyla belgeler mahiyettedir. Zamanın hikmetini bildiren, örneğine nadir rastlanan rûznâme türüne dair bu yeni nüsha böylece ortaya konmuş ve ilgililerin dikkatlerine sunulmuştur.

Kaynakça

- Boyras, Ş. (2000). *Türk Halkbiliminin Yazılı Kaynakları Olarak Melhemeler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Çakın, M. B. (2021). "Klasik Edebiyatta Çok Bilinmeyen Bir Tür Olarak Rûz-Nâme ve Müellifi Bilinmeyen Bir Örneği", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(53), s. 207-229.
- Çelebioğlu, A. (1975). "Yazıcı Salih ve Şemsiyye'si", *Atatürk Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, C.1, s. 171-218.
- Çubukcu, A. (1995). "El-emîrû'l-kebir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.11, s. 155.
- Derleme Sözlüğü* (1982). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dizer, M. (1994). "Ebû Ma'şer el-Belhî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 10, s. 182-184.
- Ergin, M. (1985), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Hüseyin Remzî (1889). *Lügat-i Remzî*. İstanbul.
- Kaşgarlı Mahmut (2006). *Dîvânü Lugâti't-Türk Tercümesi* (haz.: B. Atalay). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köprülü O. F. (1992). "Bey", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, s. 11-12.
- Mehmed Salâhî (2023). *Kâmûs-ı Osmânî* (haz.: K. A. Yılmaz), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sarıcaoğlu, F. (2008). "Rûznâme", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 35, s. 278-281.

- Taneri, A. (1997). "Han", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 15, s. 517-518.
- Tarama Sözlüğü* (1995). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2004). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldız, A. (2016). "Edebiyatımızda Çok Bilinmeyen Bir Tür: Rûznâme ve Bir Rûznâme Örneği", *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 20(1), s. 429-44.
- Yılmaz, H. (2024). "Ahî Evrân Menâkıb'ının Yeni Nüshaları ve Ahilik-Bâbâlik Tartışmaları", C. I, VII. Uluslararası Ahilik Sempozyumu / The VIIth International Symposium of Akhism (27-29 Eylül / September 2024), Kırşehir, s. 80-81.

Araştırma Makalesi

Modernitenin İki Yüzü: Goethe'nin Faust'u ve Sezai Karakoç'un Taha'nın Kitabı Üzerine

*Two Faces of Modernity: On Goethe's Faust and Sezai Karakoç's the Book of Taha*Ramazan Kandemir ENSER¹¹ Dr., Sakarya Üniversitesi, rens@sakarya.edu.tr

Öz: Büyük sanatçıların önde gelenleri çağının insanını anlatırken tekil bir örneği yaşadıkları toplumun ya da daha geniş anlamda insanlığın hikayesine dönüştürürler. Batı edebiyat kanonunun önemli sanatçılarından olan Johann Wolfgang von Goethe, eserlerinde dar anlamda Alman ulusunun, daha geniş anlamda ise Batılı modern bireyin hikayesini anlatmaya çalışmıştır. Türk edebiyatında da Sezai Karakoç, edebi eserlerinde insanı sadece yaşadığı çağla değil, tarihi-sosyolojik boyutuyla daha geniş bir perspektifle ele alır. Bu açıdan Karakoç'un eserlerindeki insan, tekil bir kişiyi aşarak her zaman medeniyet arka planıyla esere yansır. Bu makalede Goethe'nin Faust'u ile Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eserleri başkişilerin anlam arayışları ve moderniteye bakışları karşılaştırılarak bu iki eserin bu bağlamdaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmaya çalışılacaktır. Betimsel olan bu çalışmada iki eserle ilgili tarama ve karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Karakoç'un, *Taha'nın Kitabı* ile, Faust arasında bilinçli bir ilişki kurduğu ve Goethe'nin Faust için bir kurtuluş ve mutluluk vesilesi olarak gördüğü modernleşme düşüncesini Taha'nın şahsında yıkıma neden olduğu gerekçesiyle yanlışlayarak yadsıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Taha'nın Kitabı*, Faust, modernite, şiir.

Abstract: When the leading great artists describe the people of their time, they transform a singular example into the story of the society in which they live or of humanity in a broader sense. Johann Wolfgang von Goethe, one of the important artists of the Western literary canon, tried to tell the story of the German nation in a narrow sense and the Western modern individual in a broader sense in his works. In Turkish literature, Sezai Karakoç also tried to tell the story of man within the context of civilization by using singular examples. In this article, Goethe's Faust and Sezai Karakoç's Taha's Book were compared in terms of the protagonists' search for meaning and their perspectives on modernity, and the similarities and differences of these two works were tried to be determined. This descriptive study used the comparison method for the two works. In the study, it was seen that Karakoç consciously established a relationship between Taha's Book and Faust. It was also determined that Goethe saw modernization as a means of salvation and happiness for Faust, but Karakoç criticized and rejected modernization on the grounds that it caused destruction in the person of Taha.

Keywords: *The Book of Taha*, Faust, modernity, poetry.

Atıf: Enser, R.K. (2025).

"Modernitenin İki Yüzü: Goethe'nin Faust'u ve Sezai Karakoç'un Taha'nın Kitabı Üzerine". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 103-126.

DOI: 10.31465/eeder.1592356

Geliş/Received: 27.11.2024

Kabul/Accepted: 15.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Anlam sorunu, insanoğlunun varoluşundan beri insanın ve özellikle sanatçıların zihnini meşgul eden konuların başında gelir. Denilebilir ki sanat -en başta da edebiyat- yaşamı ve bu yaşamın merkezinde olan insanın anlama ve anlatma çabasının bir ürünüdür. Bu anlam sorununu her sanatçı kendi bakış açısına göre anlatmakla birlikte kimi sanatçılar, bu meseleyi ulusların kimlik arayışı ve ulusal ideolojilerle birlikte ele almıştır. Doğal olarak bu konuyu işleyen bir eser, bütünsel bir dünya tasavvurunu ve meseleye geniş açıdan bakmayı gerektirir. Batı edebiyatında Johann Wolfgang von Goethe ve Türk edebiyatında Sezai Karakoç, bireyin anlam sorununu eserlerinde işleyen iki şair olarak dikkati çekmektedir. Bu noktadan hareketle çalışmada Goethe'nin Faust'u ve Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eserleride başkişilerin anlam arayışı üzerinde durulacak ve *Taha'nın Kitabı*'nın Faust'la benzerlikleri tespit edilmeye çalışılacaktır.

28 Ağustos 1749'da Frankfurt am Main'da dünyaya gelen (Goethe, 2009:7) Johann Wolfgang von Goethe, sadece Alman edebiyatında değil, Batı edebiyat kanonunda da önemli bir yere sahiptir. Onun yaşadığı çağ, Avrupa'da önemli devrimlerin olduğu bir dönemdir. Şair, çocukluğunda ailesi içinde bile ayrışmalara neden olan Yedi Yıl Savaşları'nı yaşamış, öte yanda Sanayi Devriminin gelişimini izlemiş, Fransız Devrimi'ne tanık olmuştur. Bu yıllar, modernleşme konusunda İngiltere, Fransa ve hatta Amerika'nın gerisinde kalmış Almanya'nın kabuk değiştirme ve kendi ulusal kimliğini inşa etme yılları olarak Goethe'nin düşüncelerinin oluşumunda son derece etkili olmuştur.

Yaklaşık altmış yılda tamamlanan Faust, bir anlamda Goethe'nin düşünsel serüveniyle birlikte oluşur. Bu konuda Lukacs, (2011:206) Faust'un yazıldığı uzun süreçte geçirdiği değişimler ile Goethe'nin düşünsel değişimlerinin eş zamanlı olarak ilerlediği tespitinde bulunur ve eserin altmış yıla yakın sürmesinin asıl nedenini de yaşanan büyük toplumsal değişmelere bağlar. Daha gençken yazdığı Götz ve Urfaust, Goethe'nin insandan yola çıkıp ulusun sınırlarıyla biten bir insanı anlattığı görülür.

Lukacs (2011:203), Goethe'nin, Fransız Devrimi'nden Napolyon'un düşüşüne kadar geçen ve Avrupa'nın siyasal altüst oluşuna sebep olan dönemi yaşadktan ve özellikle Almanya'da Hegel'le birlikte ortaya çıkan diyalektik felsefeyi algıladıktan sonra Faust'ta kendini açığa vuran düşünceleri üretebildiği tespitinde bulunur. Bu dönemle birlikte Goethe, daha üniversal düşünmeye başlar (Çağıl, 1982:585) ve Faust'ta görüldüğü üzere daha hümanist bir insanın peşine düşer.

Goethe de tıpkı Hegel gibi, insan türünün Orta Çağın prangalarından kurtulduğu takdirde sonsuz kusursuzluğa erişebileceğine inanan Aydınlanmacı görüşe sahiptir (Lukacs, 2011:214). Aydınlanma filozofları gibi Goethe de insana ve insandaki iyiyi yaratan cevhere inanır. Mikro kozmik anlamda insanlar trajediler yaşasa da makro kozmik açıdan insanlığın türsel olarak ilerleme kaydettiği düşüncesindedir. Hegel gibi Goethe de insan türlerinin kesintisiz ilerleyişinin bireysel trajedilerin zincirinden doğduğunu düşünür. Yine Lukacs (2011:215)'in ifadeleriyle bireyin mikro-kozmosundan doğan trajedilerin, türlerin makro-kozmosundaki kesintisiz ilerlemenin açığa çıkması şeklinde yorumlar. Nitekim Faust'un sefaletten selamete uzanan yolculuğunda insanlığın evriminin bir özetini sunmak istediği görülür (Lukacs, 2011:208).

Goethe, bireysel trajediler dışında ulus çapında kırılmalar yarattığı için devrime pek sıcak bakmaz. Fransız Devrimi'ne, başarıya ulaşmak için başvurulan plebce yöntemlerden dolayı mesafeli durur fakat devrimin toplumsal içeriğini daha sonra onaylar (Lukacs, 2011:204).

Faust'un yaşam öyküsünde de görüldüğü üzere Goethe, hayattaki zıt fenomenleri birbiriyle telif etmek ister. Böylece insanın doğasındaki madde ve mana düalitesini, insandaki "ilahî olan şey" ile "doğal olan şey"i, "tabiat" ile "uluhiyet"i birleştirmeyi amaçlamıştır (Çağıl, 1987:390). Bununla salt düşünsel olan, ölü nesnelliği ve doğa bilgisi ile insanın eylemleri arasındaki kopukluğu aşacak bir felsefe üretmek istemiştir (Lukacs, 2011:200). Goethe'nin Faust'ta tam yapmaya çalıştığı, bu düalitenin yarattığı sorunu çözüme kavuşturan "modern insan" ve onun hikayesidir.

Goethe'nin yarattığı Faust karakteri, kişisel bir hikayeye sahip olsa da bir taraftan da insandan insanlığa açılan bir özelliğe sahiptir. Nitekim Lukacs (2011:206); Fichte ve Schelling'in öğrencilerinin bu konuda düşüncelerini şöyle aktarır: "Eğer bu trajedi bir gün tamamlanırsa, tüm dünya tarihinin tinini temsil edecektir; geçmiş, şimdi ve geleceği kucaklayan insanlık yaşamının gerçek bir imgesi olacaktır. İnsanlık Faust'ta idealize olacaktır; insanlığın temsilcisi haline gelecektir." Nitekim Goethe'nin Dante'ye gönderme yaparak Faust Fragmanı'nı "İlahî Tragedya" olarak adlandırdığını da ekler.

20. yüzyıl Türk şiiri ve düşünce hayatında önemli bir yeri olan Sezai Karakoç ise, nüfus kaydına göre 22 Ocak 1933'te, gerçekte ise aynı yılın mayıs ayında Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde dünyaya gelir (Karataş, 2019:21; Haksal, 2017:48). Çocukluğu ve ilk gençliği geleneğin halen canlı bir şekilde geçtiği Güneydoğu ve Doğu Anadolu'nun kasaba ve kentlerinde geçer. Ailesinden sıkı bir dini eğitim alır. Ortaokul yaşlarından itibaren edebiyatla ilgilenen Karakoç, Ankara'da üniversite yıllarında daha sonra kitaplarına alacağı ilk şiirlerini yayımlamaya başlar. 1950'lerin ortalarına doğru yayımlanan ilk şiir kitapları Şahdamar, Körfez ve Sesler'de, modern şiirin ses, biçim ve tekniklerinin yoğun olduğu imgeci, kısmen kapalı şiirler yer almasına rağmen dini duyarlılık kendini hissettirir. Bu açıdan İkinci Yeni hareketi ile birlikte anılsa da şiirinde anlam sorununu hiçbir zaman göz ardı etmemesi ve şiirini metafiziğe dayandırması açısından onlardan ayrılır (Karaca, 2005:346, 375).

20. yüzyıl İslamcı şiir geleneğinin belki de en önemli figürü olan Karakoç, şiirlerinde, daha çok da düşünce yazılarında, modern insanın yitiğini ve anlam sorununu eserlerinin merkezine koyar. İlk gençlik yıllarıyla birlikte Necip Fazıl'ın Büyük Doğu düşüncesinin etkisinde kalan ve bu konuda her türlü fikri ve sanatsal desteğini ortaya koyan Karakoç, daha sonraki yıllarda düşünsel serüvenini "diriliş" kavramı etrafında örgüler. Müslümanların bilhassa da ülkemiz insanının medeniyet krizi içinde olduğunu düşünen Karakoç, bu sorunun merkezi olarak Batı'yı gösterir. O, modern Batı uygarlığının, sadece Batı dışı toplumlar için değil, aynı zamanda Batı'nın kendisi için de yıkım getirdiği ve getireceği düşüncesindedir. Ona göre metafiziğe dayalı bilgi ve hikmetten uzaklaşan Batı uygarlığı, maddeci yapısından dolayı insanı ve doğayı organik, otantik bağlamından koparmakta ve bu sebeple insanlığa mutluluk getirmemektir.

Karakoç, özellikle Hızırla Kırk Saat'le başlayan poemleri döneminde modern düşünceyi sadece eleştirel açıdan ele almakla kalmaz; savunduğu dünya görüşünü düşünce yazılarında olduğu gibi şiirlerinde de doğrudan yansıtır. Karakoç'a göre hem İslam toplumları hem de tüm insanlık için yegane çözüm, modern Batı uygarlığının üzerine kurulu olduğu bilimi, onun ürettiği teknolojiyi ve ekonomik sistemi terk etmek ve İslam'ın öngördüğü dünya düzenine dönmekle mümkündür.

Çalışmanın inceleme bölümüne geçmeden Karakoç'un dar anlamda şiir geleneği, geniş anlamda şiir ve arketip konusundaki görüşlerine değinmek gerekmektedir. Karakoç'a göre toplumsal alanların tümünde olduğu gibi şiirde de modernleşmenin kesintiye uğrattığı gelenekle bağların yeniden kurulması gerekmektedir. Poetikasının temelini bunun üzerine kuran Karakoç, şiiriyle bir anlamda bunu yapmaya çalışır. Ona göre modern Türk şiiriyle İslam medeniyetinin son

varyantı olan Divan şiiri arasındaki bağ tamamen kopmuştur (Karakoç, 2007a:119). Karakoç, Tanzimat’la birlikte kesintiye uğrayan gelenek zincirinin, iyi niyetli bazı denemeler, teklifler ve arayışlara rağmen, sağlıklı bir bağla tekrar kurulamadığı düşüncesindedir (Karakoç, 2007b:12).

Karakoç, “Gelenek ve Şair” başlıklı denemesinde konuyla ilgili olarak geleneğe ilginç bir açıdan bakar. Şiirin doğrudan uygarlıkla bağlantılı olduğunu düşünen Karakoç, bir uygarlığın doğup gelişmesine bağlı olarak şiirin de doğup gelişim kaydettiğini ifade eder. Karakoç, insanlık tarihi boyunca bir uygarlık içinde teşekkül etmiş bütün şiirlerde ortak arketip ve leitmotiflerin olduğu düşüncesindedir. Ona göre her uygarlıkla birlikte bu arketipler ve leitmotifler aynı kalır fakat her defasında farklı kılıklerle çağın insanını ifade etmeye devam eder. Uygarlıkların yıkılmasıyla birlikte bu arketipler de yıkılır fakat kurulan yeni bir uygarlıkta tekrar dirilmiş olurlar. Uygarlıkların dayandığı temel dinamiklere göre daha önce arketip ve leitmotiflerin bazıları ön plana çıkarken bazıları ise önemini kaybederek daha geri planda kalır. Fakat hiçbir arketip tamamen yok olmaz, tarihsel süreç içerisinde tahavvül ederek varlıklarını sürdürürler (Karakoç, 2007a:115-116). Karakoç ayrıca, bu arketipleri belirli bir uygarlıkla da sınırlamaz. Ona göre insanlık tarihi boyunca bu arketipler, farklı görünüm ve yoğunlukta “insani” olanı evrensel tarzda anlatmaya devam eder. Karakoç; Mısır, Çin, Eski Yunan, Latin, İslam (Arap, Acem, Türk) ve Batı edebiyatları, özellikle de şiirleri, incelendiğinde bu arketiplerin ortak olarak görüleceğini ileri sürer (Karakoç, 2007a:117).

Bu açıdan bakıldığında Karakoç’un poemleri ile benzer arketipsel yapılar üzerine kurulu olduğu başka kült yapıtlarla ilişki kurmak daha mümkün hale gelmektedir. *Hızırla Kırk Saat*’in, *Gulgamış Destanı*, *Cavidnâme* (Eroğlu, 1981:50-51) ve İlahi Komedy (Enser, 2022:62) ile benzerliği konusundaki iddialara da temel teşkil etmektedir. İnsanın anlam arayışını ve mutlak olana ulaşma çabasını tekil bir insan üzerinden anlatmaya çalışan *Taha’nın Kitabı* da bu anlamda değerlendirilmeye çok müsaittir. Karakoç’un yazılarında buna dair bir ipucu yer almamaktadır. Fakat Eroğlu ile bir diyalogunda Doğu edebiyatındaki kült bir metni yeniden yazmak istediğini söyleyen Karakoç, birkaç yıl sonra *Leyla ile Mecnun*’u yazar (Eroğlu, 1981:81-82). Karakoç’un başka kült metinlerin izlekleriyle paralel eserler yazması aslında çok daha öncesinde başlar. Karakoç’un *Hızırla Kırk Saati* ile Dante’nin *İlahi Komedy*’sı arasındaki ilgi bunun bir örneğidir (Eroğlu, 1981:49). Bu çalışmada ise, Karakoç’un *Taha’nın Kitabı*’nın Faust ile olan ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Karakoç’un eserlerinde Goethe ve *Faust*’a dair değiniler pek çoktur. Daha lise yıllarında Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları*’nı okuduğu anılarından anlaşılmaktadır (Karataş, 1994:17). Eserlerinde ise Goethe’den Batı edebiyatının yetiştirdiği büyük bir yetenek olarak bahseder (Karakoç, 2008a: 57; Karakoç, 2011a:111). Bunun dışında, onun İslam’a ilgi duyması (Karakoç, 2013b:57), Avrupa Birliği fikrinden ilk bahsedenlerden olması (Karakoç, 2008b:44), çevresinde anlaşılammış olması (Karakoç, 2007a:56); Karakoç, 2007b:9), eserlerinin çok azının Türkçeye çevrilmiş olması (Karakoç, 2008b:63) gibi farklı konular bağlamında Goethe’den bahsettiği görülür.

Karakoç, Goethe konusunda olduğu gibi *Faust*’la ilgili de doğrudan bir metin kaleme almamıştır; fakat üç yerde *Faust*’a değinir. *Edebiyat Yazıları II*’de (2007b:8) Goethe’ye Weimar’da sağlanan imkanlarla *Faust*’un yazılmış olduğuna, *Gündönümü*’nde (2010:31) ise çağın şeytani tuzaklarından bahsederken Faust’a ve Mefisto’ya değindiği görülür. *Edebiyat Yazıları I*’de (2007a:25-26) Faust’un konusunun, efsaneler arkasına saklansa da, gerçekte Tanrı, hakikat ve ebedilik olduğu tespitinde bulunması ise dikkate değerdir. Karakoç’un Goethe ve *Faust*’a dair etraflı bilgilere sahip olduğu görülmektedir. Fakat onun özel bir ilgisini gösteren doğrudan bir

kanıt da bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra *Taha'nın Kitabı*'nin yazılmasından önce Türkçede *Faust*'un birkaç çevirisinin yapılması veya yeniden basılmasına dikkati çekmek gerekmektedir. 1960'ta Sadi İrmak'ın, 1965'te Vasfi Mahir Kocatürk'ün Faust çevirileri yayımlanır, 1966'da Recai Bilgin'in Faust çevirisinin ikinci baskısı yapılır (Pinar, 1984:243-271). 1960'larda *Faust*'a yoğun bir ilgi olduğu anlaşılmaktadır. *Taha'nın Kitabı*'nin de bu çevirilerin yapıldığı yılların hemen arkasından gelmesi, dikkate değer bir ayrıntıdır. Buna karşın *Taha'nın Kitabı* ile Faust arasındaki ilgi konusunda ise yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Fakat Karakoç'un şiiri üzerinde ufuk açıcı saptamalar yapan Eroğlu (1981:74), *Taha'nın Kitabı*'nden epik bir eser olarak bahsederken konuyu Goethe'ye bağlar ve onun Alman edebiyatındaki epik eksikliği konusunda yaptığı, epik eserlerin “ulusal bir konudan yoksun oluşu” sözünü örnek verir. Eroğlu, bu iki eser arasında bir ilgi kurmaz fakat türsel anlamda örtük bir gönderme yapmış olur.

1. Faust'un Anlam Arayışı ve Modernite Hayali

Johann Faust hakkında yazılmış en geniş kapsamlı ilk çalışma bir matbaacı olan Johann Spies tarafından 1587 yılında yayımlanan *Historia von D. Johann Fausten: dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* adlı kitaptır. Morley (1889:1), bu kitabın bilinmeyen yazarının elli yıl kadar önce ölmüş ve adı ve ünü kendisinden sonra da devam etmiş olan bir adamın efsanevi hayatıyla bağlantılı büyü olaylarını bir araya getirerek halkın dikkatini çeken Reform Kilisesi'ne bağlı bir din adamı olduğunu ileri sürer. Söz konusu kitap Faust'un teoloji ve tıp alanındaki çalışmalarını, büyücülük konusunda yaptıklarını ve şeytanla yaptığı anlaşma sonunda ruhunun cehenneme gidişini anlatır. Yazarın Hıristiyan tutumu açıkça fark edilebildiği bu kitapta Faust'un, olumsuz imajı dikkati çeker (Güç, 2023:2). 16. yüzyılda Almanya'da geçen bu efsaneye göre Faust, simya ve kara büyü ile uğraşan bir bilgindir.

“Bu orta çağ efsanesine göre Faust, tabiatüstü güçlere sahip olmak ve o zamana kadar tecrübe etmediği dünyayı keşfetmek amacıyla şeytanla bir anlaşma yapar; ruhunu ona teslim eder fakat sonunda bir handa tek başına ölü olarak bulunur. Halk arasında ise onu şeytanın öldürdüğüne inanılır ve bir yandan bu efsane dilden dile dolaşarak çeşitli varyantları teşekkül ederken diğer yandan da sanatı besleyen mühim bir kaynak hâline dönüşür.” (Güldürmez, 2017:324).

Bu efsanenin yazıya geçirilmesinden kısa bir süre sonra, 1592 ya da 1593'te, İngiliz oyun yazarı Christopher Marlowe, bu konuyu işleyen *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* adlı trajedi yazar. Marlow'un yarattığı Faust karakteri de hayatı boyunca tüm bilimleri öğrenmeye çalışmış, dini öğreti ve bilgilerle yetinmeyen, tatminsiz biridir.

Faust'un bilgiye susamış, mütecessis, hayatın bütün sırlarını keşfetmeye duyduğu istek sonraki yıllarda, özellikle Aydınlanma çağında daha popüler olmaya başlamıştır. Bütün bilimleri öğrenmeye çalışan, araştırmacı karakterinden dolayı Faust karakteri, bu dönemde meşrulaştırılarak farklı bir bağlamda yeniden üretilir. Lessing'in bir kısmını 1759'da yayımladığı fakat tamamlayamadığı *Faust* dramasında Faust'un bilgi anlayışı açısından bir Rönesans insanı olarak tasvir edildiği görülür. Aydınlanmış sanatçıyı ve bilim adamını sembolize eden Faust, olumsuz bir figür olmaktan çıkar. Ayrıca bilgi anlayışı ile şeytanın anlaşmasından kurtulması da dikkate değerdir (Güç, 2023:3).

Hiç şüphesiz ki Faust'u dünya çapında tanınmasını sağlayan Goethe'nin “opus magnum”u olarak değerlendirilen *Faust* tragedyasıdır. Goethe'nin *Faust*'u Berman (2013: 63)'in belirttiği üzere tarihsel perspektif zenginliği ve derinliği, ahlaki imgelem, politik bilgi, psikolojik derinlik bakımlarından diğer bütün yaratılmış örneklerini geride bırakır. Berman, yeni yeni beliren modern özbilincin yepyeni boyutlarını ortaya koyması açısından son derece özgün olduğunu ileri sürdüğü Goethe'nin *Faust*'unun sadece kapsam ve ihtiras yönünden değil özgün tasavvur gücü

bakımından da büyük bir yoğunluk taşıdığını ekler ve bu sebeple Puşkin'in, bu yapıtı “modem hayatın İlyada'sı” diye nitelendirdiğine dikkati çeker.

Goethe, Eckermann'la yaptığı bir söyleşide *Faust*'un Werther ile birlikte oluştuğunu, 1775'te Weimar'a döndüğünde onu da yanında getirdiğini ve ilk parçaları da mektup kağıtlarına yazdığını söyler (Eckermann, 2004:39). Watt da yaklaşık altmış yılı bulan *Faust*'un yazılma sürecini şöyle özetler:

“Faust'un kimi kısımları 1775 yılında ya da daha önce yazılmıştı, çünkü Goethe bunlar hakkında okuma seansları düzenlemiştir; ayrıca, şimdi Ur-Faust olarak bilinen ve çok uzun süre sonra, ancak 1887'de basılan bir taslak da ortaya çıkmıştı. 1788 ile 1790 arasında Goethe, ilk kısmın tamamını yazıp gözden geçirdi ve bu kadarı 1790 yılında, Faust: Bir Fragman başlığıyla basıldı. Birkaç yıl sonrasında yeniden taslağının başına oturdu, yeni Birinci Kısım üzerinde çalıştı ve sonunda bu çalışmasını 1806 yılında yayımladı; eserin nihai biçimiyse Goethe'nin toplu eserleri içinde Faust: Trajedi adıyla 1808 yılında basılacaktı. Kitabın bu hali, Faustbuch ile Marlowe'un oyununun kurdukları temelleri büyük oranda kapsamanın yanı sıra pek çok yeni unsur da barındırmaktadır. Fakat Goethe burada durmayıp ikinci kısmı da yazdı ve ikinci kısım, Faust hikayesinin geçmişteki örneklerinden köklü bir kopuşu temsil etmektedir. Büyük bölümünü 1825 ile 1831 yılları arasında kaleme aldığı bu kısım Temmuz 1831'de tamamladı ve kitap, ertesi sene Goethe'nin ölümünün ardından yayımlandı.” (Watt, 2014: s. 246).

Goethe'nin *Faust*'u yukarıda da belirtildiği üzere aslında iki farklı bölümden oluşur. İlk bölüm tek perdedir ve çok sayıda iç ve dış mekanda geçer. Goethe, birinci bölümün önüne “İthaf”, “Tiyatroda Ön Gösteri” ve “Gökte Konuşma” adında üç bölüm ekler. Tragedyanın birinci bölümünde ana karakter Faust'un yanında, Mefistofeles ve Margaret de önemli rollerdedir. Gökte Konuşma bölümü, tragedyanın her iki bölümünde gelişecek olaylarla ilgili ipuçları sunar. Tanrı, Faust'u iyi bir “kul”u olarak görürken bunun aksini düşünen Mefistofeles, “doktor”¹ diye bahsettiği Faust'u iyilik yolundan saptırarak kendi tarafına çekeceği konusunda Tanrı ile iddiaya girer.

İlk sahneden de anlaşıldığı üzere Faust, kendisini ilme adanmış bir bilgidir. Babası gibi tıp öğrenimi görmüş hatta çocukluğunda babasıyla veba salgına karşı mücadele etmiştir. Tıp dışında felsefe, teoloji, hukuk gibi alanlarda da geniş bilgi sahibidir. Tragedyanın başında “Gece” bölümünde Faust, bildiği bunca şeye ve öğrenme isteğine rağmen tatminsiz haldedir ve hayatında bir karar aşamasındadır:

“İşte, ah! Felsefe,
Hukuk ve tıp
Ve ne yazık ki bir de ilahiyat
Okudum ateşli bir gayretle.
Ama zavallı bir acemiyim yine de,
Eskisinden fazla bilgim yok neticede!
Üstat, hattâ doktor diyorlar bana
Ve neredeyse on yıldır
Zar zor, ite kaka
Çabalıyorum öğrencilerimi eğitmeye.
Ve görüyorum ki bilemiyoruz hiçbir şey!
Bu da yüreğimi yakıyor epey.” (Goethe, 2024:36)

¹ Tragedyada Mefistofeles ile Faust'un ayrı görüldükleri sahneler, birlikte görüldükleri sahnelerden daha fazladır ve bu iki karakter, birlikteyken de pek fikir alışverişi yapmazlar ve girdikleri iddia hakkında konuşmazlar (Watt, 2014:252). Birlikte oldukları sahnelerdeki diyaloglarda ise Faust Mefisto'ya genellikle “Şeytan” diye hitap ederken Mefistofeles, ondan “Doktor” diye bahseder ve öyle hitap eder.

Faust, yaşama ve insana dair her şeyi bilmek konusunda kendisini yetersiz görse de her şeye rağmen “Yine de akıllıyım tüm o ukalalardan /Doktor, üstat, yazar ve papazlardan” diyerek kendisini diğer bireylerden üstün görmektedir. Kibir kokan bu açık öz farkındalık, Faust'un tatminsiz ruhuna azap vermektedir:

“Ne vicdan azabı, ne kuşku
Ne cehennem ne şeytan korkusu—
Buna karşın tüm sevincimi de yitirdim,
İnanmıyorum doğruluğuna bilgilerimin,
Böbürlenmiyorum, bir şey öğretebilirim diye,
İnanmıyorum insanları iyiye, doğruya yöneltebileceğime.
Ne malım var ne de mülküm,
Ne de şan ve şöhrete sahibim:
Köpek bile istemez böyle yaşamak!” (Goethe, 2024:36-37)

Faust bunun ötesini ister. Karamsarlığa düşer ve intiharı düşünür. Eline zehir şişesini aldığı anda çalan Paskalya çanları onu bu fikrinden vazgeçirir. Paskalya dolayısıyla şehrin surlarının dışına çıktıkları sahne, Faust'un yaşadığı tatminsizliği daha fazla açığa çıkarır. Halk kitleleri, inanca sığınmış ve bilgisizliklerine rağmen mutlu görünür. Faust'a da büyük bir teveccüh gösterirler. Faust ise kendisine ve babasına gösterilen bu teveccühü hak etmediğini, babasının veba salgını için ürettiği ilaçların bilimsellikten uzak olduğunu ve aslında hiçbir insanı ölümden kurtarmadığı gerçeğini bildiğinden ruhunda azap hisseder. Tragedyanın asıl olay kısmı ise bu gezide Faust'un, dışarıda bulunduğu bir fino kılığına girmiş olan Mefisto'yu odasına götürmesiyle başlar. Faust artık fizik ve metafizikle uğraşmayı bırakır. Mefisto ile anlaşma yapar. Mefisto, Faust'ta bu dünyada hizmetkar olacaktır. Faust ise yaşadığı sürece bir dünya nimeti için “Dur, geçme. Öyle güzelsin ki!” derse öte dünyada Mefisto'nun hizmetkârı olacaktır.

Faust, birinci bölümde bedensel hazları deneyimler. Önce hayat hakkında pek düşünmeyen Leipzig'deki Auerbach Meyhanesi'ndeki insanların kaygısız yaşamlarına şahit olur. Bu sahnede Faust, alkolün yaratmış olduğu illüzyonla tatmin olan sıradan insanları görür fakat bu ona hiç zevk vermez. Faust'ta trajediyi başlatan hadise ise Mefisto'nun onu bir cadıya götürmesi ve cadının onu otuz yaş gençleştirmesidir. Mefisto'nun amacı, gençleşen ve sahip olduğu libidinal enerji ile Faust'un bu dünyanın zevklerine gömülmesidir. Nitekim Faust, yolda gördüğü Margaret'e ilgi duyar ve onu elde etmek ister. Mefisto'nun önerdiği yöntemle, Faust pahalı mücevherlerle Gretchen'i etkilemeyi başarır. Annesi ile küçük bir kasabada yaşayan Gretchen, son derece dindar ve saf duygulara sahiptir. Geleneksel yaşam tarzına bağlı, tipik bir Orta çağ feodal toplumuna mensuptur. Bir kentli ve soylu olduğu için Faust'u kendisinden üstün görür. İncasına, toplumsal değerlere ve geleneklere uymadığı halde kendisini Faust'a teslim eder. Yer yer hissettiği şehvet duygusuyla hareket eden Faust, Gretchen ile saf aşkı ve cinselliği deneyimler. Fakat Gretchen, Faust'u tatmin edecek bir güce ve kapasiteye sahip değildir. Nitekim bu aşkla sınırlandırıldığını gören Faust, onu terk eder. Her ne kadar Mefisto'nun etkisi altında kalsa da Gretchen'in annesinin ölümüne sebep olur, ağabeyi Valentin'i öldürür. Faust'tan hamile kalan ve hem kendi gözünde hem de toplumda bir günahkara dönüşen Gretchen, cinnet geçirir ve doğurduğu çocuğunu boğar. Bunun üzerine tutuklanıp idama mahkum edilir. Gretchen'i terk ettiği için bilincinin derinliklerinde suçluluk hisseden *Faust*, eserin en fantastik öğelerle süslü Wulpirgis Geceleri'nde sınırsız cinselliğin yaşandığı bir ortama girer. Bu sınırsız cinsellik de onu tatmin etmez. Hayalini gördüğü Gretchen'in çok zor durumda olduğunu anlar ve onu tutulduğu zindandan kurtarmayı dener. Fakat Gretchen, Faust'u çok sevmesine rağmen Tanrı katında bağışlanmayı daha önemli gördüğünden ölüme gitmeyi tercih eder.

Tragedyanın başında anlaşıldığı şekilde Faust, bütün ömrünü odasında, masasının başında kuramlarla, soyut bilgilerle edilgin bir ömür geçirmiştir. Fakat Mefisto ile tanıştıktan ve gençleştikten sonra edilginlikten etkin olmaya geçer. Bu anlamda ikinci bölümde de karşımıza çıkacak olan eylem, hareket, devinim onun hayatının ana eksenini oluşturur. Nitekim tragedyanın başında Faust'un, İncil'i Almacaya çevirdiği sahnede İncil'de geçen "Başlangıçta söz vardı." cümlesindeki "söz"ü, önce "akıl", daha sonra ise "eylem" olarak çevirmesi, Goethe'nin ileride üzerinde durulacak olan düşüncelerinin önemli bir yanını ortaya koymaktadır. Birinci bölümdeki olaylar büyük oranda Gretchen'in etrafında döner ve bu eylemlerin ana eksenini cinsellik ve şiddete dönük haz oluşturur, ayrıca eylemler tüketmeyi ve yok etmeyi sonuçlar.

Goethe'nin daha sonra yazdığı tragedyanın ikinci bölümü, *Faust* üzerine tartışmaların ana nedeni olur. Zira Goethe, yazdığı bu bölümle 16. yüzyıldaki Faust efsanesinden çok başka bir metin meydana getirmiş olur. Örneğin Marlow (2020)'un tragedyasında da Helena'ya rastlanmakla birlikte Goethe, *Faust*'u doğrudan Antikite'ye gönderir ve bu kısımda önemli felsefi ve sanatsal konuları ele alır. İkinci bölümle birlikte Faust'un trajedisi bireysel, tekil bir hikayeden çıkarak çok daha derinlikli, felsefi bir zemine taşınmış olur. Faust yine bir anlam arayışı ve mutluluk peşindedir fakat bu arayış, Antikite sahnelerinde daha felsefi, İmparator'la ilgili sahnelerde ise sosyo-politik ve sosyo-ekonomik bir boyut kazanır. Watt (2014:253)'ın da dikkat çektiği üzere oyunun iki bölümü arasında tarz ve yöntem bakımından pek çok farklılık söz konusudur. *Faust*'un birinci bölümünün merkezinde yer alan Gretchen trajedisi, Sturm und Drang akımına benzer türde gerçekçi bir yöresel dramadır aslında. Fakat ikinci bölümde hem teknik açıdan hem de daha geniş ilgi alanları açısından farklı bir hikaye ile karşılaşırız. Birinci bölümde olaylar "Küçük Dünya"da geçerken ikinci bölümde "Büyük Dünya"da geçer. İkinci bölümde olaylar mekansal anlamda Almanya'dan taşarak Antik Yunan'a uzanır ve üç bin yıllık tarihsel bir dönemi kapsar.

İkinci bölümün başlarında Faust ve Mefisto'yu siyasal bir ortamda buluruz. İmparatorluk, çöken ekonomik düzen, işlemeyen adalet sistemi ve dağılmaya başlayan ordu kuvvetlerinden dolayı çok zor zamanlar geçirmektedir. İmparator'un ölen soytarisinin yerine geçen Mefisto, Faust'la birlikte İmparator'a yardım eder. Bu sahnelerdeki en dikkat çekici husus, Mefisto'nun ekonomiyi canlandırmak için teklif ettiği banknot basma teklifidir. Nitekim, Mefisto'nun dediği üzere bir çeşit banknot ya da ülke tahvilleri basılır. Bu kağıtlarda şu yazı yer alır: "Şunu herkes bilsin ki, bu kağıt bir kuron kıymetindedir, onun karşılığı, imparatorumuzun ülkesinde pek çok sayıda gömülü olan servettir. Bu zengin hazinenin meydana çıkarılmasını temin için bu yaprak para yerine geçecektir." (Goethe, 1973:184). Mefisto, bir anlamda ülkenin zengin kaynaklarını önceden tahvile çevirerek dolaşımdaki parayı artırır ve paranın harcanması sayesinde ekonomik büyümeyi gerçekleştirir. Ülkede görece bir refah yaşanır. Bu bölümde araya Helena ve ona bağlı olarak Antikite girer. İmparator ve çevresindekilerin Faust'tan Helena ve Paris'i kendilerine göstermelerini istemesi üzerine Faust, Mefisto'nun yardımıyla bunu gerçekleştirir. Bu arada Faust, Helena'ya büyük bir aşk duyar ve birden olaylar Antik Yunan'da geçer. Faust, Helena'nın kalbini kazanmaya çalışır ve onuna evlenir. Euphorion adında bir çocukları da olur fakat bu çocuk kısa süre sonra ölür, Helena ise Faust'un kollarında yok olur.

Özgü (2017:107)'nün ifadeleriyle Helena sahnesi, kuzeyin yani Alman ruhunun, güneyle yani Helen ruhuyla birleşmesinin simgesel bir ifadesidir. Bu simgesellikle ilgili C. G. Carus ise, *Faust*'ta üç aşama tespit ederek her bir aşamayı tragedyada etkili olan bir kadınla anlatır. Ona göre Gretchen'de iyilik, Helena'da güzellik, Mater Gloriosa'da ise hakikat kavramları sembolize edilmektedir. Carus, Faust'tan hareketle yaşam yolunun hakiki, güzel ve iyiye doğru geliştiğini söyler. Faust, hakikati bulmaya çalıştığı odasında tatmin olmayınca, Helena'yı bulma gayretiyle

güzelliği aramaya çıkar. Güzele de sonsuza kadar sahip olamayınca kemali ancak filde bulur. Fiil ise insanı iyi kavramına götürür (Özgül, 2017:108). *Faust* tragedyasını üç başkalaşım üzerinden değerlendiren Berman da üçlü bir tasnife gider. Berman (2013:65) Faust'un, Gretchen'le yaşadığı bölümde "hayalci", Helena ile yaşadıklarında "âşık", tragedyanın sonunda ise "gelişimci" olduğunu ileri sürer.

Helena'nın yok olmasıyla Faust ve Mefisto geçmişten şimdiye dönerler. Berman'ın tarif ettiği şekilde "gelişimci" olarak Faust, kendisine karşı savaş hazırlığı yapılan İmparator'a yardım eder. Zor zamanlar yaşayan İmparator; Faust ve Mefisto'nun savaş taktikleri sayesinde tekrar ülkesine sahip olur. Bunun karşılığında Faust da deniz bağlantısı olan uçsuz bucaksız araziler elde etmiş olur. Büyük bir sarayda yaşayan ve artık yaşlanmaya başlayan Faust, emrinde çalışan işçilerin iş gücünden yararlanarak arazilerin verimliliğini artırmaya adan kendini. Eserin başında yer alan "Gökte Konuşma" bölümünde Mefisto'nun "Gökyüzünden en güzel yıldızları ister / Ve yeryüzündeki en büyük zevkleri, / Yanındaki ve uzağındaki hiçbir şey, / Tatmin etmiyor çoşan yüreğini." diye tarif ettiği Faust, bataklığı kurutmayı, ülkenin topraklarını verimli hale getirmeyi, üretimi ve istihdamı artırmayı, kısaca ülkenin ekonomik kalkınmasını yaşam amacı haline getirir. Tragedyanın sonunda Dert'in yüzüne üflemesi sonucunda kör olan ve kısa süre sonra ölen Faust, ülkesi için yapmayı planladığı bu büyük hamlenin getirmiş olduğu huzurla ölür. Yaptığı anlaşma doğrultusunda Mefisto, ruhunu ele geçirmeye çalışsa da "İlahî Ordular" ve meleklerin yardımıyla Faust'un ruhu kurtuluşa erer.

Yirmili yılların başında bir genç olarak bu esere başlayan Goethe, seksenini geçtiği bir yaşta eserin son halini bitirebilmiştir. Eserin yazımının bu kadar uzamasına Goethe'nin yaşadığı düşünsel yolculuğun etkisi olduğu gibi yaşadığı çağın sarsıcı değişimlerinin de etkisi olmuştur. Faust'un yaşadığı başkalaşım ve tarihin içinde tarihe yön vermeye çalışan biri olması, eserin yaratıcısının da yaşadığı düşünsel serüvenle paralel ilerler. Dolayısıyla tragedyanın kahramanı olan Faust'u anlamak için bir açıdan çağıyla birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim Berman (2013:63-64), *Faust*'un, dünya tarihinin en çalkantılı ve devrimci dönemlerinden birinde sürekli gelişme halinde olduğunu söyleyerek eserin gücünün de büyük ölçüde buradan kaynaklandığı tespitinde bulunur. Watt (2014:249)'ın da dikkat çektiği üzere hayatının önemli bir bölümü öğrenmeye adanmış olan Faust, sonunda "Ve görüyorum ki bilemiyoruz hiçbir şey!" noktasına gelmiş, yaşadığı dünyayı "Atalardan kalma hırdavat tikiştirilmiş" bir yer olarak görmekte ve bundan öğrenmektedir. Watt şöyle der:

"Gerçekten istediği şey, eksiksiz bir hissetme kabiliyetine kavuşmaktır. Paskalya bayramında 'hakiki halk cennetine' derin bir imrenme duyar ve 'Burada insanım, burada insan olmak hakkımdır!' (940. dize) demeyi, öyle hissetmeyi arzular; 'kendi benliğini beşeriyetin benliğine katarak genişletmek' için yanıp tutuşur (1774. dize)." (Watt, 2014:249).

Birinci bölümde bilgi anlayışı, toplumsal kurallar, değerler sistemi feodal toplumun gösterenleridir. Faust, yaşayışı, çevresi ve içinde yaşadığı nesnel dünyası açısından bu topluma mensuptur fakat düşünsel anlamda kendisini bu dünyaya ait hissetmez. Onun huzursuzluğu, mensubu olduğu Orta çağ değerler sistemi ve bilgi anlayışının tıkanmış olması ve onu daha öteye taşıyamamasıdır. Faust'un hayatındaki temel çelişki yetiştiği dünya ile tasavvur ettiği dünyanın benzeşmemesidir. Aslında tragedyanın ilk bölümüne bakıldığında Faust'un bir dünya tasavvurundan söz edilemez, o daha ziyade yaşayarak, deneyimleyerek bir açıdan da negasyonla aradığı "mutlak"a ulaşmaya çalışır. Tragedyanın başında şiddetli bir şekilde hissedilen ve sonunda çözüme kavuşan Faust'un yaşadığı düalliteden kaynaklanan çalkantıyı Çağıl şu şekilde anlatır:

“Faust’un bu dünyadaki hayatı, kabına sığamayan bir hamleler zincirini andırır. Çünkü, O, ‘âni an’lar veya objeler dünyası’nı, fikir (ilim) ve irade (aksiyon) plânında, külliyyen iktisap etmeği hedef tutuyor ve bu sebeple, ilim yolu ile her şeyi bilmek ve her şeye (külli hakikate) sahip ve hâkim olmak; aksiyon yolu ile de, saadet problemini çözmek yahut saadeti son damlasına kadar tadmak gayesini güdüyor; fakat, cismani ihtirasların tatmini peşinde koşmanın insana hakiki saadeti getirmediğini görünce, bu sefer, saadeti, beşeriyetin hizmetinde siyasi ve sosyal hareketler ihdası tecrübelerinde arıyordu.” (Çağıl, 1987:390).

Alman ulusunun kimlik arayışında olduğu bir dönemde ulusal efsanelere yönelen genç Goethe’nin yeniden yarattığı Faust efsanesi, birinci bölümü itibariyle Faust’u sadece bir birey olarak işler ve eserin düşünce boyutu büyük oranda bu bireyle sınırlı kalır. Fakat tragedyanın ikinci bölümüyle birlikte değerlendirildiğinde Faust, modern dünyanın eşliğinde arayışta olan bir birey olmaktan çıkarak adeta insanın değil, insanlığın hikayesine dönüşür. *Faust*’u çağıyla birlikte değerlendiren Berman, eserin bu genişleyen yapısını şu şekilde değerlendirir:

“Faust, düşünce ve duyarlılığı yirminci yüzyıl okurlarının kolayca ayırdedebilecekleri tarzda modern, fakat maddî ve toplumsal koşulları hâlâ Ortaçağa özgü bir dönemde başlar, sanayi devriminin tinsel ve maddî alt üst oluşlarının ortasında sona erer. Bir entelektüelin yalnız odasında, soyutlanmış ve yalıtılmış bir düşünce aleminde başlar; Faust’un düşüncelerinin yardımıyla yarattığı ve bu süreçte onun daha da çok yaratmasını sağlayan dev kuruluşların ve karmaşık örgütlenmelerin hükmettiği kapsamlı bir üretim ve mübadele aleminde biter. Goethe’nin ele aldığı Faust versiyonunda dönüşümün öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil, bütün dünyadır. Goethe’nin Faust’u, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik bir tarzda ifade eder.” (Berman, 2013:64).

İlk olarak Georg Lukacs’ın ileri sürdüğü ve Marshall Berman’ın daha geniş bir açıdan baktığı *Faust*’un modernleşme süreciyle bağına simgesel açıdan bakıldığında *Faust* tragedyası çok farklı bir anlam kazanmış olur. Bu bakış açısı, Sezai Karakoç’un *Taha’nın Kitabı*’nda eleştirel yaklaştığı modernite süreciyle de ilgili olduğu için üzerinde daha fazla durmak gerekmektedir.

Berman (2013:79-80)’ın dikkat çektiği üzere 19. yüzyıl boyunca eserin birinci kısmının sonundaki Gretchen trajedisi, eserin özü olarak görüldü ve Faust ile Gretchen arasında yaşananlar büyük bir aşk hikayesi olarak nitelendirildi. Bu değerlendirme kısmen de olsa, doğrudur fakat Gretchen trajedisi salt bir aşk hikayesi değildir. Gretchen’in yaşadığı küçük muhafazakar kasaba, aslında Faust’un da çocukluk dünyasıdır. Bu kasabanın çalan Paskalya çanlarıyla Faust hayata dönmüş olsa da bu dünyaya uyum sağlayamaz ve hatta varlığına dahi katlanamaz. Mefisto ile tanıştıktan sonra Faust, Gretchen aracılığıyla bu dünya ile tekrar karşılaşmış olur. Gretchen, Faust’un düşünsel anlamda geride bıraktığı ve yitirdiği dünyada en güzel şeylerin simgesi olarak onu etkiler. Faust’un kendisine sunduğu aşk ve zenginlikten etkilenen Gretchen, ailesi, çevresi ve kilise tarafından sürekli kontrol edilen kasabanın boğucu atmosferinden kaçabilmek için ikili bir hayat sürmek zorunda kalır (Berman, 2013:83). Sonunda Faust, geçmişinin bir parçası olan bu dünyayı, Gretchen’le birlikte yok eder.

Gretchen’in trajedisinde bu “küçük dünya”yı da bir oyun kişisi olarak kabul eden Berman (2013:89-90), burjuvazinin otantik devrimci kazanımlarından bahseden Marx’ın ilk sırada “tüm feodal, ataerkil, eskimiş koşullara son verme”si olduğunu söyleyerek konuyu *Faust*’un ilk bölümüne bağlar. Ona göre *Faust*’un ilk kısmı yüzyıllar sonra bu feodal, ataerkil toplumsal koşulların çökmekte olduğu bir dönemde geçmektedir. Halkın büyük çoğunluğu da Gretchen gibi bu “küçük dünyalar”da yaşamaktadır. Fakat dışarıdan gelen marjinal kişiler olan Faust ve Mefisto, para, cinsellik ve yıkıcı fikirlerle bu dünyaları çatırdatmaya başlar. Bu trajediye sınıfsal açıdan yaklaşan Lukacs (2011:257-258) ise, Gretchen trajedisini burjuvazinin ve küçük burjuvazinin, soyluluk tarafından sınıfsal baskı altına alınışının çarpıcı bir örneği olarak görür.

Faust'un birinci bölümünün neredeyse tamamen öznel olduğunu ve daha kafası karışık, daha ateşli bir bireyden yola çıkarken ikinci bölümde ise neredeyse hiçbir şeyin öznel olmadığını, ortaya çıkan her şeyin daha ileri, daha büyük, daha parlak ve daha hissiz bir dünya olduğunu Goethe'nin kendisi de dile getirir (Eckermann, 2004:163).

İlk bölümde yaşamını Gretchen'le birleştirmek isteyen ve aşkı arayan Faust, Çağıl (1985)'ın da dikkat çektiği üzere Helena'da güzelliğin peşine düşmüş fakat sonsuza kadar ona sahip olamayacağını anlamıştır. Son bölümde ise Faust'un kişisel dürtüleriyle dünyayı yönlendiren ekonomik, politik ve toplumsal güçler arasında bağlantı kurarak yapmayı ve yıkmayı öğrendiğini söyleyen Berman, onun durumunu şöyle özetler:

“Varlığının ufkunu kişiselden kamusal hayata, dar ilişkilerden aktivizme, birliktelikten örgütlenmeye uzatır. Tüm güçlerini doğa ve topluma karşı harekete geçirir; sadece kendisinininkini değil herkesin hayatını değiştirmek için yanıp tutuşmaktadır. Feodal ve patriyarkal dünyaya karşı etkin biçimde eyleme geçmek için bir yol bulur: Eski dünyayı silip süpürecek, parçalayacak kökten yeni bir toplumsal ortam oluşturacaktır.” (Berman, 2013:91-92).

Lukacs (2011:219)'ın da dikkat çektiği üzere, eserin sonunda Faust'un hayalini kurduğu dünyadan önce, feodalizmin kalbinde Kapitalizme giden bir “ara dünya” karşımıza çıkar. Lukacs, Mefisto tarafından kağıt paranın bulunması ve yürürlüğe konmasıyla Goethe'nin Kapitalizme giden ara süreçte bir simge olarak paranın önemini, dolayısıyla ekonomik tarihsel zemini iyi kavradığını gösterdiğini söyler ve şöyle der:

“Mephistopheles tarafından kağıt paranın bulunması ve yürürlüğe koyulması. (...) Goethe'nin derin kavrayışı, üretimin ekonomik ve toplumsal koşullarında bir devrim olmadan, çöküş çağındaki feodalizmin karmaşasının paranın ortaya çıkışıyla ancak artabileceği gerçeğinde kendisini gösterir (burada kağıt para yalnızca genel olarak paranın gözle görülür bir sembolüdür). Paranın egemenliği yalnızca feodalizmin dağılımını hızlandırmaya yarar ve imparator bile ilk esrimenin ardından kağıt paranın etkisi hakkında şunu söylemek zorunda kalır:

“Seziyorum, bu gömüler bolluğunda

Eskiden neyseniz öylesiniz yine.” (Lukacs, 2011: 219)

Lukacs; Mefisto ve para arasındaki ilişkiye özellikle dikkat çeker. Ona göre ikinci bölümde tüm senaryonun “büyük dünya” senaryosuna dönüşmesi Mefisto'nun kağıt parayı bulmasıyla olmuştur. Dış koşullar üzerindeki egemenliğin sembolü olan kağıt para, üretim araçlarında bir devrim ve üretici güçlerde bir gelişme olmadan, feodal koşulların çürümesi ve dağılması sürecini hızlandırmıştır. Bu ise Kapitalizme giden yolu açmıştır (Lukacs, 2011:236).

Eserin son perdesinde Faust'un arayışı son aşamaya gelir. Artık mutluluğu ve hatta manevi kurtuluşu insanın enerjisini doğaya hükmetmesinde ve insanlığın refahını artırmada bulur:

“Dimdik durur karşısında ufak bir tümsek,

Çeker onu içine ufak bir çukur tüm gücüyle,

Taslak üstüne taslak çiziyorum anlığında buna,

Hızla: Başarmaya çalış bunu eksiksiz,

Şu engin denizi kıyılardan uzaklaştırmak,

Islak alanın sınırlarını daraltmak,

Uzaklara değin onu kendi içine doğru basıp sıkıştırmak,

Adım adım düşündüm, başarıya ulaştım, bunda;

Benim isteğim bu, gerçekleştirmeye çalış bakalım.” (Goethe, 2001:558)

Berman (2013:93-94)'ın tespitiyle artık hayaller, düşlemler, teoriler yoktur. Faust, denizin önüne büyük setler çekerek onu durdurmak, bataklıkları kurutarak toprağı işlenecek duruma getirmek ve verimi artırmak için büyük projeler tasarlamaya başlar. Berman, bu bölümü şöyle özetler:

“Denizi insanî amaçlar için uysallaştırmak üzere büyük projeler tasarlar: Mallar ve insanlar taşıyan gemilerin geçebileceği, insan elinden çıkma liman ve kanallar; büyük ölçekli sulama barajları; yeşil alan ve ormanlar, otlak ve bahçeler, geniş çaplı ve yoğun tarım; yeni ortaya çıkan sanayileri destekleyecek su gücü; yepyeni yerleşim alanları, yeni kasaba ve şehirler ve bütün bunlar da daha önce tek bir insanın bile yaşamadığı yitip topraklar üzerinde olacaktır. Faust planlarını açıkladıkça şeytanın şaşkına döndüğünü, afalladığını görür.” (Berman, 2013:93-94)

Berman (2013:94), son bölümde Faust’u “gelişmeci” bir kişiye dönüştüren Goethe’nin, gelişme meselesinin zorunlu olarak politik bir mesele olduğunun farkına vardığı tespitinde bulunur. Faust, tasarımlarını ancak İmparator ile yaptığı anlaşma sonrasında hayata geçirme imkanı bulmuş olur. Bunun yanında tasarısı için büyük korporasyonların gerektiğinin bilincindedir. Mefisto’ya “Elden geldiğince kalabalık, / sürü sürü işçi bul” (Goethe, 2001:628) diyerek bu büyük projelerin ancak büyük örgütlenmelerle gerçekleştirilebileceğini dile getirmiş olur.

Faust’un ikinci bölümünün sonuç kısmının yaşlanan Goethe’nin topluma ilişkin organik bir ürünü olduğunu ileri süren Lukacs (2011:228), Goethe’nin siyasal devrimlere mesafe koymasına ve kurtuluş savaşlarının karmaşık yanlısamlarını reddetmesini onun bu görüşlerine bağlar:

“Goethe kurtuluş savaşlarının karmaşık yanlısamlarını ironik bir şekilde reddeder, ama sonradan iyi karayolları ve demiryollarının ister istemez Almanya’nın birliğini sağlayacağını düşünür. Kapitalizmin bütün teknik ve ekonomik başarılarına yoğun bir ilgi gösterir, hatta Tuna-Ren kanalının, Süveyş ve Panama kanallarının yapıldığına tanık olacak kadar uzun yaşayabilmeyi istediğini söyler. İşte Goethe’nin Amerika Birleşik Devletleri’nin yeni yeni yükselişte olmasını kıskançlıkla da olsa tanınması -o dönemde Almanya’da çok ender görülen bir şeydir- buraya oturur.” (Lukacs, 2011:228-229).

Bu perspektifin Goethe’nin üretici güçlerin böylesine dizginsiz ve dev adımlarla gelişiminin siyasal devrimi gereksiz hale getireceğine inanmasını mümkün kıldığını ileri süren Lukacs, bu düşüncenin Goethe’nin dünya görüşünün en önemli eksiklerinden ve sınırlılıklarından biri olduğunu ileri sürer ve bunun yansımalarını doğa felsefesinde, diyalektik anlayışında, evrime yaptığı aşırı vurguda ve her türlü ‘felaket teorisi’ni reddedişinde de görebileceğini iddia eder.

Orta çağın, feodal sistemin kısıtlayıcı ortamında salt teorik bilgilerle kapana kısıldığını hisseden ve yaşama enerjisini kaybeden Faust, bir taraftan kültürel öz gelişme idealiyle kendi mutluluğunun peşinde koşarken öte yanda bunun ekonomik gelişme ve toplumsal devinimle birlikte olacağını da fark eder. Bu iki olgu, Faust’u tam anlamıyla modern bir birey yaptığı gibi, aynı zamanda modernleştirici biri olduğunu da gösterir. Faust’un sonunda geldiği bu nokta, Goethe’nin insanlık idealinin önemli bir yönünü gösterir. Nitekim Berman (2013:99), *Faust*’un yaratıcısı olan Goethe’nin de maddi dünyanın modernleşmesini yüce bir tinsel kazanım olarak gördüğü tespitinde bulunarak şöyle der:

“Goethe’nin Faust’u, dünyayı yeni yoluna sokan ‘geliştirici’, arketipik bir modern kahramandır. Ama geliştirici, Goethe’ye göre, kahraman olduğu kadar trajiktir de. Geliştiricinin trajedisini anlamak için onun dünya tasavvurunu sadece gördüğüyle -insanlık için açtığı yeni ufuklarla- değil, aynı zamanda görmedikleriyle de yargılamamız gerekir: Yani bakmayı reddettiği insani gerçekliklerle, yüzleşemediği potansiyellerle. Faust kişisel gelişme ve toplumsal ilerlemenin önemli insanî bedeller olmaksızın elde edilebileceği bir dünya tasarlar ve kurmak için çabalar, ironik olan, onun trajedisinin hayatı trajediden arındırma arzusundan kaynaklanmasıdır.” (Berman, 2013:99).

Faust’un bu idealini gerçekleştirmek için büyük bedeller öder. Gretchen ve annesinin ölümüne sebep olur ve Gretchen’nin ağabeyi Valetin’i öldürür ve kendisinin de bir ferdi olduğu dünyayı yok eder. Büyük bir ekonomik güce kavuştuğunda başta ulusu için ama daha genel anlamda insanlık için tasarladığı devasa projelerini gerçekleştirmek için yaşlı bir çift olan Philemon ve Baucis’in özel mülkünü istismak ederek onların ölümünde dolaylı etkisi olur. Buna rağmen eserin sonunda Faust kurtuluşa erer. Goethe’nin bu kurgusal tercihi önemli tartışmaları da beraberinde getirir (Özgül, 2017:105). Birinci bölümde yaşama amacını “hayattan zevk almak” üzerine kuran

Faust, ikinci bölümde “eylemekten ve yaratmaktan zevk almak” şeklinde özetlenebilecek bir noktaya gelir. Zira Goethe için, hata dahi yapsa insanlık için çalışmak insanın kurtuluşa ermesi için yeterli bir nedendir. Mefisto, Tanrı ile tartışmasında Faust'u yoldan çıkaracağını iddia eder ve Faust da Mefisto'nun kendisini etkilemesine müsaade ettiği halde sonunda Mefisto, onun tasarılarının bir aracına dönüşmüş olur. Lukacs (2011: 230)'ın tespit ettiği şekilde Faust'a bakıldığında Goethe'nin, tekil anlamda insanda, genel anlamda insanlıkta ve onun gelişiminde yozlaştırılmaz bir cevher olduğuna ve Kapitalist gelişim biçimi altında bile bu cevherin korunacağına inandığı görülmektedir. Eserin sonunda ölen Faust'un ruhunu Mefisto'nun ele geçirememiş olması, bunun açık göstergesidir.

2. Taha'nın Anlam Arayışı ve Modernite Eleştirisi

1967 sonbaharı ve 1968 ilkbaharında yazılan, aynı yıl doğrudan kitap olarak yayımlanan *Taha'nın Kitabı*, Sezai Karakoç'un 6. şiir kitabı. Karakoç'un toplu şiirleri *Gün Doğmadan*'da yayımlandığı şekilde eserin başında yer alan “İnsan Sağnağı. İnsanda insanlığın solması ve yeniden dirilişi.” (Karakoç, 2013a:297) alt başlığına bakıldığında diriliş düşüncesi açısından “insan”ın ele alınacağı doğrudan ifade edilir. Karakoç'un peomlerinin ikincisi olan *Taha'nın Kitabı*, yedi bölümden oluşmakta ve yer yer tiyatro eserlerinin yapısını çağrıştıran diyaloglara da yer vermektedir. Bu uzun dramatik şiir, temelde şiir öznesi olan Taha'nın anlam arayışının hikayesini anlatır fakat eserde bu hikaye ile bağlantılı olmakla birlikte farklı şiir parçaları da yer alır. Taha dışında, doktor, soytarı, yarasalar vb. şiirin önemli figürleri olarak karşımıza çıkar. Bunun dışında eserde diyaloglara yer verilmesi ve tragedyalarda görülen koronun da yer alması, *Taha'nın Kitabı*'nı tiyatro formuna yaklaştırır. Hem yapısı hem şiir öznesi dışında farklı kişilerin yer alması hem de diyaloglara yer vermesi açısından *Taha'nın Kitabı*'nın Karakoç'un diğer eserlerinden farklı olduğu ve şairin özel bir biçim denediği anlaşılmaktadır.

Taha'nın Kitabı'nın başında yer alan “İnsan Sağnağı. İnsanda insanlığın solması ve yeniden dirilişi.” alt başlığına bakıldığında Taha'nın serüveninin bireysel bir dramla birlikte tümel anlamda “insan”ı da kapsadığı ve Taha'nın yaşamının simgesel bir anlam taşıdığı da anlaşılmaktadır. Kitaba adını da veren ve Kur'ân-ı Kerim'in 20. suresinin adı da olan Taha, ismine bakıldığında bu simgesellik daha iyi anlaşılır. Kur'ân'da geçen ve haruf-ı makattaa olarak adlandırılan Tâ-hâ (طه), harflerinin “yâ recul” yani ey insan anlamında bir hitap olduğu şeklinde yorumlanmıştır (Yazır, 1992:419). Muhammed Esed ise Kur'an Mesajı adlı meal-tefsirinde surenin başında geçen bu ifadeyi doğrudan “Ey insan” olarak çevirir. Ona göre surenin başında yer alan bu harfler, mukattaa değildir. Hitap ifadesi, Arapçanın Nebatî ve Suriye lehçelerinde “yâ racul” ifadesinin eş anlamlısı olarak “ey insan” anlamına gelmektedir. Esed, yine Arapçanın katıksız lehçelerinden olan Yemenli Akk kabilesinde de bu ifadenin aynı anlamda kullanıldığını, Taberî'nin buna dayanarak bu ifadenin açık ve kesin bir biçimde “ey insan” şeklinde çevrilmesi gerektiğini aktarır (Muhammed Esed, 2015: 758-759). Yukarıdaki bilgiler ve *Gün Doğmadan*'da *Taha'nın Kitabı*'nın alt başlığı olan “İnsanda insanlığın solması ve yeniden dirilişi” ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda Karakoç'un Taha'yı sadece tekil bir kişi olarak değil, geniş manasıyla “insan” anlamında kullandığı anlaşılır. Fakat buradaki “insan”ın, çağımızda Batı medeniyeti karşısında sorun yaşayan Müslüman bireyle sınırlı olduğunu da bilmek gerekmektedir.

Goethe'nin tragedyasının başında Faust, sahip olduğu hiçbir şeyle yetinmeyen, tatminsiz, mutsuz ve hatta karamsar bir halde, hayatında köklü bir değişim yapmanın arifesindedir. *Taha'nın Kitabı*'nda “Değişim” adını taşıyan ilk bölümde Taha da, bir “kavis” görerek bir önceki yaşamı ile yeni yaşamı arasında bir kırılmaya neden olan büyük bir değişim yaşar:

“Taha dağın ucunda

Bir kavis gördü
Dönen bir göz yayıydı bu
Kırpıklarından ve güneşten
Dünyanın sularda kırılmasından
Doğma bir yaz yayıydı bu
Taha'daki değişme böyle oldu" (Karakoç, 2014:7)

Bu kavis, Taha'yı mutsuzluğa sürükler, onda yıkıcı bir etkiye neden olur. Bu kavis gördükten sonra kendi kendine "sayıkla"yan Taha, yaşadığı şoka bir anlam veremez. Daha önce hiçbir ok, hiçbir yay, hiçbir kılıç, yani hiçbir fiziksel güç onda değişim yaratmadığı halde, bu kavis onu altüst eder, ona manevi bir ölüm yaşatır:

"Bugüne dek
Beni hiçbir yay hiçbir ok değiştirmede
Yüreğimle karşılaşınca
Bütün kılıçlar kırıldı
Bir saman çöpü gibi
Gözümün önüne gelen
Bu kavis
Neden değiştirdi beni
Neden döndürdü beni çevresinde
Neden öldürdü beni" (Karakoç, 2014:8-9)

Taha'nın Kitabı'nda bir lejant gibi kullanılan imgelerden biri olan kavis, şiirde 25 defa geçer. Karakoç'un başka şiirlerinde de karşılaştığımız kavis kelimesi, benzer bir anlam çerçevesiyle kullanılır. Alinyazısı Saati'nin 11. Bölümünde geçen kavis, *Taha'nın Kitabı*'ndaki kullanımına ışık tutar. İslam uygarlığının övgüsünün yapıldığı bu bölümde "Çelişkileri bile âhenk olarak kullanan / Kavisleri bile dosdoğru" (Karakoç, 2013a:670) denilerek paradoksal bir tarif yapılır. Kavis, "doğru"dan bir sapma anlamına geldiğine göre şiirde kastedilen, İslam uygarlığında yapılan yanlışların da sonuçta "doğru"ya ulaştığıdır (Enser, 2018:97-98).

Taha'nın Kitabı'nda, şiirin bütüne yayılmış bir imge olarak kavis, daha merkezi bir işlevde kullanılmıştır. Karakoç'un şiirinde farklı bir bağlam ve anlam ilgisiyle kullanılmakla birlikte Taha'nın "dağın ucunda" gördüğü kavis ile Kur'an'da Tâhâ Sûresi'nde geçen Musa peygamberin Tuvâ Vadisi'nde dağın tepesinde bir ateş görmesi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır² (Enser, 2018:98).

Taha'nın, "dağın ucunda" gördüğü kavis doğrudan Hz. Musa'nın dağın tepesinde gördüğü ateşe gönderme anlamı taşısa da kavis ile simgesel olarak ateşin aydınlatıcı işlevi arasında bir tezat oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ateş, Hz. Musa'ya yol gösteren ve onu kurtuluşa götüren vahiyle tanışmayı sağlayan bir simge iken kavis, Taha'nın hayatında yıkıcı bir etki yapar ve onun manevi ölümüne sebep olur. Dolayısıyla Karakoç'un burada kullandığı kavisin başka simgesel göndermelerine bakmak gerekmektedir.

² Tuvâ Vadisi'nde dağın tepesinde bir ateş gören Hz. Musa, bu ateşin olduğu yere gittiğinde ilahi mesaja muhatap olur ve ümmetini kurtuluşa götüren süreci başlatır. Surede bu hadise şu şekilde anlatılır:

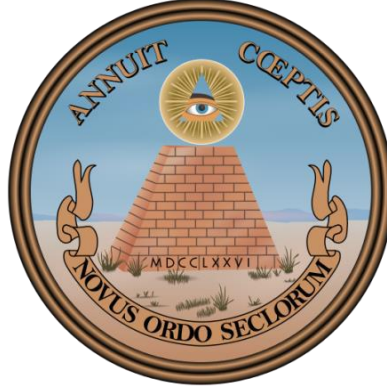
"9- (Habibim!) Musa'nın (başından geçen hayat) hikayesi sana geldi mi?

10- Hani o bir ateş görmüştü de, ailesine: 'Yerinizde durun, benim gözüme bir ateş ilişti, belki size bir kor getiririm, yahut ateşin yanında bir yol gösterici bulurum' demişti.

11- Ateşe vardığı zaman şöyle çağırdı: 'Ey Musa!'

12- 'Ben şüphesiz senin Rabbinim. Hemen ayakabılarını çıkar, çünkü sen kutsal bir vadi olan Tuvâ'dasın.'

13- 'Ben seni seçtim, şimdi (sana) vahyolunacak şeyleri dinle.'" (Yazır, 1992:418-422)



Resim1

Şiirde Taha'da büyük bir değişime neden olan kavis tarif edilirken “Dönen bir göz yayıydı bu / Kirpiklerden ve güneşten” ifadeleri kullanılır. “Kirpiklerden” ve “güneşten” bir “göz” olan bu yay, bölümün sonunda “Belki de gözün ileriye fırlattığı/Yakınlaştırılmış geometrik bir anı / Soyut bir yahudi tapınağı” olarak tarif edilir. Bu dizelerdeki bütün imgeler, Kur'an'daki Hz. Musa'nın vahiy almasına gönderme yapmakla birlikte daha ziyade buradaki kavisin, Kitab-ı Mukaddes'te geçen aynı hadiseyle³ ilgili olduğu anlaşılır. Kitab-ı Mukaddes'te geçen bu kıssa ile Aydınlanma düşüncesinin simgeleri yan yana getirildiğinde Karakoç'un kullandığı imge örüntüsü anlam kazanır. Kitab-ı Mukaddes'te de geçen bu hikayedeki “dağ”, “güneş” ve “göz” simgeleri, ışığı ve dolayısıyla aydınlığı ve kurtuluşu sembolize ettikleri için adeta Aydınlanma düşüncesinin simgeleri olarak kullanılmıştır. Karakoç'un negatif bir anlam yüklediği bu kavis, dağ, güneş, göz simgeleri, Amerika Birleşik Devletleri'nin ulusal mührünün arka yüzünde ve Fransız Devrimi'nin simgelerinde karşımıza çıkar.

Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nde imzası bulunanlardan biri olan Samuel Adams, 1782'de üçüncü kongrede William Barton adlı tasarım sanatçısına bu mührü yaptırır. Barton, 13 basamaklı bir piramit ve piramidin üzerinde etrafında güneşi ve kirpikleri andıran “her şeyi gören göz” sembollerinin yer aldığı mührün ilk şeklini tasarlar. Mühürde bu simgeler dışında “DEO FAVENTE”, “Tanrı'nın Desteğiyle” ve “PERENNİS”, “ebedi” anlamlarına gelen Latince ifadeler yer alır. Daha sonra mühür belirli yönlerden tekrar dizayn edilerek bugünkü haline gelir.⁴ Amerikan 1 dolarlık banknotların arka yüzünde de görülen bu tasarımın üzerindeki slogan da şiirde “kavis”le ifade edilen “göz yayı”nın sembolize ettiği anlama ışık tutar. Mührün mottosu “ANNUIT COEPTIS”, “Tanrı Girişimleri Destekler” ve “NOVUS ORDO SECLORUM” ise “Çağın Yeni Düzeni” anlamında Latince ifadelerdir (Enser, 2018:99).

Aydınlanma çağının yarattığı kültürel değişim ve ekonomik ve toplumsal sorunlar sonucunda gerçekleşen Fransız Devrimi'nin simgelerinde de söz konusu simgeler görülür. Geç Orta çağa ait eski rejimi yıkan Devrim, “Egalité” (Eşitlik), “Liberté” (Özgürlük), “Fraternité” (Kardeşlik) ilkelerini düstur edinir. Bu ilkelerin de yer aldığı, Devrimi anlatan tasarımda da bu simgelerin kullanılması, yeni dünya düzenine atıfta bulunması açısından dikkate değerdir (Enser, 2018:100).

Karakoç'un şiirinde yıkıcı bir etkisi olan kavisin, Tevrat'ta ve Kur'an'da geçen hadisenin simgesinden ziyade, Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan ve geleneksel dünya ile tam bir kopuşa neden olan düzenin ideolojisini anlattığı daha mantıklı bir açıklamadır. Faust'ta Mefisto'nun bulduğu ve Kapitalizme giden yolu açan kağıt para, geleneksel dünyanın birikimini

³ Kutsal Kitap'ta bu hadise Kur'an'daki hadisenin tasviriyile çok benzerdir. Burada da Musa, dağın tepesinde çalıların arasında yanan ve sönmeyen bir ateş görür. Ateşin olduğu yere gittiğinde Tanrı'nın hitabıyla karşılaşır. Kendisine peygamberlik ve Mısır'daki ümmetini kurtarma görevi verilir (Kutsal Kitap, 2002:69-70)

⁴ Konuyla ilgili bakınız. https://en.wikipedia.org/wiki/Novus_ordo_seclorum (21.07.2024)

devam ettiren feodal sistemi nasıl yıkmış ve modern hayatın teşekkülünün simgesi olmuşsa Karakoç'un şiirinde kullanılan kavis de Taha'yı ve bir ferdi olduğu dünyayı alt üst etmiştir. Burada kastedilen, toplum içinde ve toplumlar arası mübadele nesnesi olarak somut para değildir. Daha ziyade şiirde simgeleriyle göndermede bulunan, bu paranın bir ürünü olduğu dünyanın ideolojisidir. Faust'u büyük projelerini gerçekleştirmesini ve bu sayede onun kurtuluşunu sağlayan, Kapitalizmi de kapsayan bu modernleşme süreci, *Taha'nın Kitabı*'nda bir yıkım süreci olarak algılanmakta ve anlatılmaktadır. Bir başka ifade ile Karakoç, Faust'un yarattığı dünyanın sonunda neye dönüştüğü ve insanı nasıl yok ettiğini göstermektedir.

Taha, yaşadığı bu değişimi bireysel ve toplumsal boyutta fark etmesine rağmen bunun arkasında yer alan ideolojiyi anlamakta güçlük yaşar. *Taha'nın Kitabı*'nın başında, Taha'nın yaşadıkları ile şiirin diğer önemli figürleri olan “doktor”, “soytarı” ve “yarasalar”⁵ arasında bir ilgi olduğu anlaşılır. Taha, iki kez doktorun karşısına çıkar. İkisi de “kent”i kurtarmak için yarasalarla yaptığı mücadele sonrasındadır. Bu mücadelede mağlup olan ve kendini “Bir linçten zor kurtar”an (Karakoç, 2014:18) Taha, Doktor'la yaşadıkları hakkında konuşur. Bu konuşma, uzamsız bir muhavere gibidir. Doktorun konuşmasına tanık olmadığımız için daha ziyade tek taraflı bir konuşma ya da bir monolog demek daha doğru olur. Şiirde Doktor'un kimliği, milliyeti ve dolaylı olarak inancı ile ilgili sürekli sorular sorulur. Bölümün başlığı olan “Doktorun karşısında” ifadesinden anlaşıldığı şekilde doktor, şiir öznesi olan Taha'nın “siz” diye hitap ettiği ve genellikle itham ettiği toplumun içinde yer alan ve şiirde onların simgesi konumundaki kişidir:

“Bilirim bilirim İncil'den yola çıktınız
Ama yolu çabuk şaşkırdınız
İncil'den kendinize bir şeyler katacağımıza
Kendinizden İncil'e çok şeyler kattınız
Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz
Ama sonra tutup mermere taptınız
Mermeri kadeh kadeh
Bir alacakaranlık gibi içtiniz
Sonra kustunuz mermeri
Çağlarca kustunuz mermeri
Ey mermer kusan ırk
Ey oruçsuz tiyatro
Acıkmış iftarsız acıkmişlar
Güneşten başka ne bulmuşsa yemiş olanlar
Doğuya hücum demek doğuya hücum var” (Karakoç, 2013a:19-20)

Yukarıdaki dizelere bakıldığında Doktor'un, inançtan uzaklaşmış, “Doğuya hücum” eden modern Batı uygarlığının bir simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Karakoç'a göre bu uygarlık Hristiyanlık temelinden yola çıkmış olsa da çağlar içinde artık metafizik bağlarını yitirmiş, “mermer kusan” maddi bir uygarlığa evrilmiştir. Taha'nın ileride fark edeceği üzere, yaşadığı bütün sorunların arkasında Doktor vardır, zira “Doktor bütün hastalıkların mayası”dır (Karakoç, 2013a:48). Şiirde Doktor'dan mesleki unvanıyla bahsedilmesi, onun kimliği hakkında bazı sorular da doğurur. Doktor'un, modern Batı uygarlığının simgesi olduğu şiirde çok açıktır. Bunun için Karakoç tarafından neden başka bir mesleki ifade değil de “doktor”un seçildiği önemli bir sorudur. Doktor'la modernleşme arasındaki ilginin yanında şiirin bir yerinde “İyi sanat doğrusu

⁵ Yarasalar, şiirde hep kentle ilintili olarak kullanılır. Gece ortaya çıkan, aydınlığa karşı kör olmayı sembolize eden yarasalar, doktorun temsilciliğini yaptığı ideolojiye düşünmeden bağlanan ve bunun için mücadele eden insan kalabalıklarını temsil etmektedir.

misyonerlik / Doktorluk gibi doktor” (Karakoç, 2013a:20) dizeleri de düşünüldüğünde “doktor”un “sanat”la da bir ilgisi olduğu anlaşılmaktadır. Mefisto'nun Faust'a hitap ederken “doktor” unvanını kullanması ile *Taha'nın Kitabı*'nin yapısı ve diğer ayrıntılar düşünüldüğünde Karakoç'un kullandığı “doktor”un, Faust'la ilgisi daha iyi anlaşılmış olur.

Şiirdeki bir diğer önemli figür de “soytarı”dır. Soytarı ile doktor aynı sahnede karşımıza çıkmaz fakat şiirden anlaşıldığı üzere aynı dünya görüşünü paylaşırlar. Şiirde Doktor'un konuşmasına tanık olunmazken soytarı iki yerde düşüncelerini dile getirir. Soytarı da Taha'nın gördüğü kavisle ilgilidir. “Sonra birden samanyolunu anımsadı / Samanyolunu ögen / Bir okul şöleninde / Bir soytarıyı anımsadı” (Karakoç, 2013a:10) dizelerinden de anlaşıldığı üzere Taha kavisi gördükten sonra önce samanyolunu, daha sonra ise samanyolunu öven “soytarı”yı anımsar. Slogan üslubuyla konuşan soytarı, evreni ve doğayı materyalist açıdan değerlendirir. Ona göre evreni anlamının yolu her şeyi ölçmekten geçmektedir. Soytarı'nın söylediği “Plan gerek plan / Göğe bir plan gerek / Mermerlerin planı” (Karakoç, 2013a:11) sözleri, adeta Faust'un projesini gerçekleştirmek için “Taslak üstüne taslak çiziyorum anlığında” (Goethe, 2001:558) dizelerini andırır. Soytarı, “Saman çalan hırsızlar / Ateş çalanlar kıvılcım aşırıları / Yıldızlardan gümüş kırpanlar / Ayın nurunu üleştirilenler / Kaçmışlar döke döke kaçırdıklarını” diyerek evren hakkında maddeci olmayan bütün görüşleri çocuk masalı olarak değerlendirir. “Şimdi büyüdük masal sona erdi / Sona erdi güneş hikayeleri”⁶ (Karakoç, 2013a:11) dizelerinden anlaşıldığı üzere Soytarı, her şeyin akılla açıklanabilir bir mekanizma olduğu düşüncesindedir. Soytarı'nın kendisi de böyle bir evren tasavvurunun, evreni ilahi bağlardan koparmak anlamına geldiğini bilir. Mekanik, matematiksel olan bu evrende Tanrı'ya yer yoktur: “Şeytan gerek şeytan / Göğe bir şeytan gerek / Mermerlerin şeytani” (Karakoç, 2013a:11) dizeleri bu düşüncüyü dile getirir. Karakoç, yanlış bulduğu bu düşüncenin kökenini “Bu ses sirkedendir / Bağdan değil sirkedendir / Çan içindeki sirkeden / Çan içindeki sirkeden” (Karakoç, 2013a:11) dizelerinde “Çan içindeki sirkeden” ifadesini iki kez tekrar ederek metafizik özünden uzaklaşmış Hıristiyanlık'a bağlamaktadır. Soytarı'nın dile getirdiği plan sonucunda yeni bir insan ortaya çıkar. Soytarı, bunu “Göğe bir insan ağdı” (Karakoç, 2013a:11) sözüyle bunu dile getirir. Soytarı'ya göre bu insanın duracağı yer, kaviste tarif edilen “göz”e gönderme yapılarak “Kirpiklerin kıyısında” “Kımıldanmaksızın durmak” ve Uyumak gerek”mektedir (Karakoç, 2013a:21).

Kavisin simgelediği bu yeni dünya düzeni, Soytarı'ya göre insana kurtuluş vadeden yegane yoldur. “Yeni çağ ve yeni zaman / Geldi ve geçiyor aman / Kurtulur ona yapışan / Kurtulur ona yapışan / Kurtulur yeniye koşan” (Karakoç, 2013a:22) dizeleri, “Novus Ordum Seclorum” olarak tarif edebileceğimiz yeni çağın düzenine davet etmektedir.

Yukarıdaki dizelerde “Göğe bir şeytan gerek” denirken şeytanın kim olduğu söylenmez. Şiirden anlaşıldığı şekliyle şeytan, tarif edilen ideolojiyle ilintilidir ve bir misyonu ifade eder. Fakat Faust'ta İmparator'un sarayında Mefisto'nun önce soytarı kılığına girerek ülkedeki yeni düzen hakkında plan önerilerinde bulunduğu dikkate alınırsa *Taha'nın Kitabı*'ndaki Soytarı'nın Mefisto'ya ya da onun misyonuna benzer bir fonksiyon icra ettiği söylenebilir. Goethe'nin

⁶ Soytarı'nın büyük ve masal çağının sona erdiği ile ilgili bu sözleri Kant'ın aydınlanma hakkında yapmış olduğu tanımı çağrıştırmaktadır. Aydınlanmaya kadar aklını değişik yasalardan dolayı kullanmamış ve bu sebeple insanın farklı vesayetlerin altında olduğunu düşünen Kant, Aydınlanma'yı insanın aklını kullanma cesaretini göstererek özgürleşmesi şeklinde tarif eder: “Aydınlanma, insanın bizzat kendisinin neden olduğu erginsizlikten kurtuluşudur. İşaret edilen bu erginsizlik başkasının kılavuzluğu olmadan kendi zekasını kullanma yeteneksizliğidir. Eğer bunun nedeni, insan kavrayışının yetersizliği değil de, başkasının kılavuzluğu yerine kendi zekasına dayanmak için gereken sebat ve cesaret eksikliği ise, bu insanın kendi suçudur. Bu yüzden Aydınlanmanın şiarı ‘Sapere aude! Kendi zekânı kullanmaya cesaret et!’ olmalıdır.” (Goldmann, 1999:15-16).

eserinde Mefisto'nun, çok yönlü, daha karmaşık ve derinlikli bir figür olarak yer aldığı tartışılmaz bir gerçektir. Fakat Doktor ve Soyтары birlikte düşünüldüğünde, -ki Faust'un sonunda o büyük projeleri birlikte yürütürler- *Taha'nın Kitabı* ile Faust arasında şiirdeki figürler açısından bir benzerlik olduğu görülmüş olur.

Taha, Doktor'un karşısında ikinci kez çıktığında yaşamındaki yanlışlığı ve mutsuzluğunun temelinde yatan nedeni anlar. Bu, doğanın matematikleştirilmesidir. Karakoç, kendi entelektüel serüveninde "tehlike medeniyeti" olarak tarif ettiği modern Batı uygarlığına karşı sistematik bir eleştiri getirir (Karakoç, 2011b:62-66). Bunu yaparken de kolay çözümler yerine daha derinlikli analizler yaparak bu uygarlığı doğuran felsefi temelleri tespit etmeye çalışır. Karakoç'un Taha üzerinden yaptığı eleştiriye anlamak için modern dünyanın kuruluşunda doğanın matematikleştirilmesine değinmek gerekmektedir.

Modern Batı uygarlığının gelişiminde bilimsel açıklamalarda "niçin" sorusu yerine "nasıl" sorusunun sorulmaya başlanması, sadece gramatikal bir farklılığı değil, büyük bir bakış açısı farklılığını da doğurur. Bilimin amacı, doğayı, fizik alemi anlamak değil, açıklamak ve ona göre öngörülerde bulunmaktır. Bunun yapılması ise her şeyin ölçülebilir olması koşulunu gerektirir.

Rönesans'la başlayan süreçte doğanın insan dışında konumlandırılması ve bilginin sahasına giren her şeyin insan aklıyla algılanabilir olduğu düşüncesi, doğanın da matematikleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Tümel ve zorunlu olan geometrik önermeler, hayatın içinde erimiş ve yerlerini sınanabilir matematiksel verilere bırakmıştır (Enser, 2018:103). Modern bilim anlayışı ile birlikte matematikçiler, çözümlenmeyi geometriden kesinlikle ayırmışlardır. Bu süreç öncesinde geometrik bir biçimde konulmuş sorunlar çözümlenip hesap sonuçları da geometrik biçime uygun hale getiriliyordu. XVIII. yüzyılda ise, çözümlenme, bağımsız bir bilim haline getirildi ve Lagrange, Çözümlemeci Mekanik adlı eserine tek bir şekil, tek bir çizgi sokmamıştır (Tanilli, 1994:23)

Bütün her şeyin matematikleştirildiği bu durum, bilgi ve ona ait gerçekliğin, ancak deneysel anlamda ölçülebilir verilerle sınırlandırılması anlamına gelmektedir. Verilerle ifade edilemeyen her şey, "bilinemez" düşüncesiyle insan yaşamından çıkarılmıştır. Modern uygarlığın oluşmasında son derece etkili olan bu düşünce modern eğitimi ve dolayısıyla modern bireyi de sonuçlamıştır.

İkinci defa Doktor'un karşısına çıkan Taha, modern düşüncenin bu matematiksel anlayışının hayatını nasıl belirlediğini anlatır. Hayata ait bütün somut şeyler ve anlam, matematik dilindeki soyutlukta sadece sayısal verilere dönüşmüştür. Taha, modern düşüncenin yaşamı bu şekildeki açıklama biçimini ve bunun tıkanıldığını şu şekilde anlatır:

"Ben çocukluğumda çok cebir okudum doktor
Cebire çevirdim boyuna bilgileri
Bir ara yok olmuştu geometri
Enlemler endi boylamlar boydu
Dağlar yükseklik ırmaklar çizgi
Ülkeler ya üçgen ya dörtgen ya yamuk
Sonra a b c ... n
Sonra 1 2 3 ... sonsuz
Coğrafya da böylece cebre giderdi
Tarih zaten cebirdi
Felsefe (0), din (1) di
Sonra aradım cebirin cebirini
Cebirin cebiri de elbet bir cebirdi

Ekmeği cebir diliyle istedim de vermediler
Suyu rakama çevirdim içirmediler
Yalnız kan kaçıyordu elimden
Bir türlü kanı soyuta çeviremedim ben
Bakmayın gözlerimin içine
Gözlerim cebirden bir deprem” (Karakoç, 2014:23-24).

Taha, Doktor'la yaptığı yukarıdaki konuşmada modern bir eğitim alan insanın, tıpkı kendisi gibi yaşadığı sorunu anlatır. Hayatın bütün unsurlarıyla matematik diline çevrilmesi şeklinde ortaya çıkan bu epistemoloji, “kanı” yani yaşamın özünü “soyut” a yani matematiğe çeviremez. Taha, çağın bu epistemolojik anlayışının yaşamının sorunlu tarafı olduğunu sezer fakat buna bir çözüm bulamaz. Çünkü o, ideolojiye değil, tam da bu bilgi anlayışının gerektirdiği gibi, sonuçlarla uğraşır.

Taha, yaşanan bu büyük katastrofun nedenlerinden birinin aile kurumunun çözülmesi olduğunu sezer. Nitekim Üçüncü Bölüm'ün alt başlığı “Evin ölümü” adını taşır. Evin bu simgesel anlamı, Karakoç'un şiirinde çokça vurgulanmıştır. *Taha'nın Kitabı*'ndan bir yıl sonra 1969'da yazılacak olan Masal şiirine bir ön işaret olan şu dizeler, toplumsal bir kurum olarak evin, yani ailenin geçirdiği dönüşümü ifade eder: “Batının fısıltısı içlerindeydi / Oğul önce gitmişti onlar da gidecekti / Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti” (Karakoç, 2014:25). “Ve anne düştü ilkin” denilerek evin çözülmesinin annenin ölümüyle başladığına vurgu yapılır. Annenin ölümü, aile ilişkilerinin ve dolayısıyla aile kurumunun yok olmaya yüz tutmasına neden olur: “Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere” (Karakoç, 2014:25). Evin çözülmesinin anne, yani kadınla başlaması dikkat çekicidir. Annenin toplumsal rolden çekilmesi ile diğer aile bireyleri sırayla yok olur. “Sonra kardeş düştü”, “Sonra baba düştü” dizelerinde ifade edildiği üzere ailenin bütün unsurlarıyla yok olduğu vurgulanmaya çalışılıyor. Karakoç'un, ailenin yok olması ile modernleşme arasında kurduğu ilgi de *Faust*'la paralellik gösterir. Faust'un tasarladığı projeleri gerçekleştirmenin önünde Philemon ve Baucis'in yaşadığı küçük ev engel oluşturur. Bu iki yaşlı çift, *Faust* yorumcuları tarafından sıkı bağlarla bağlı geleneksel ailenin simgesi olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla Faust, feodal düzenin taşıyıcısı olarak gördüğü bu yapıyı, bütün üzüntüsüne rağmen yok etmeden, tasavvur ettiği modern yaşamı kuramayacağını gördüğü için kendi çocukluğunun dünyasının bir tarafını da oluşturan bu ailenin yok olmasına dolaylı olarak sebep olur ki daha sonra büyük projesini rahatça uygulamaya başlar. *Taha'nın Kitabı*'nda Karakoç'un aile kurumunun çözülmesi ile modernleşme arasındaki kurduğu ilgi, Goethe'nin *Faust*'unda da benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Önemli bir farkla ki Karakoç, geleneksel aile kurumunun ortadan kalkmasının modernleşmeyi hızlandırdığını fakat bunun bir çözüm değil, çözülme ve yok oluş getirdiğini düşünür. Goethe için Philemon ve Baucis'in evi modernleşmenin önünde bir engel iken, Karakoç için modernleşmeye karşı bir kaledir ve kale düşmüştür.

Taha'nın Kitabı'nda Taha'nın yaptığı mücadelenin önemli bir tarafını “yarasalar” oluşturur. Ona göre sorun, kenti ele geçiren yarasalarla ilgilidir. Yarasalarla mücadele ettiğinde ve onları yendiğinde kendisi gibi kentin de kurtulacağına inanır. Tıpkı Doktor ve Soyтары gibi Yarasalar da *Taha'nın Kitabı*'nda simgesel bir anlam taşır. Yarasalar, kavisin ülkedeki yansımalarıdır. Taha, kente baskın yapma niyetleri olan yarasalara karşı bir mücadele verir. Taha, “yarasaların ağzını / Hincını özlemine mimarisini kabir tomarını” anlamıştır fakat onların “teknîğini”, “savaş imkânını” henüz bilmediği gibi onların niyetlerini de bilememektedir. Yarasalar “kavisten arta kalan kâbus” gibi “gelmiş yerleşmiş ülkeye” (Karakoç, 2014:17). Bu açıdan bakıldığında yarasaların, ülkedeki Batıcılığı savunan insanların genel imgesi olarak kullanıldığı görülmektedir. “Çökmüştü ufku muza bir ateş keskin keskin / Ve bulmuştu yepyeni bir cebir yarasalar / Artık batı

yok eden sayılar / Artık doğu tükenen rakamlar”dır (Karakoç, 2014:24). Taha, onlarla yaptığı mücadelede bir sonuç alamaz. Canını zor kurtarır.

Taha, kişisel mücadelesini sürekli sorgulamalarla sürdürürken bir taraftan da kendi “dışında olup bitenler”le mücadele eder. Kent, Taha’nın mücadelesinin alanı konumundadır. Yarasalarla kenti kurtarmak amacıyla mücadele etmektedir. Taha, “Sabır Kentinde” yaptığı sorgulamada kenti kurtarmanın yolunun bir sonuç olan yarasalarla mücadeleyle çözülemeyeceğini fark eder. Sorun “şimdi”yle sınırlı değildir, daha derinde ve daha önce başlayan bir sorun söz konusudur:

“Taha anladı birden bunu
Çarpıklık şimdiki zamandan gelmiyordu
Yarasalar yok değildi elbet vardı
Ama şartlar değişse yarasalar da susardı
Onları yaşatan özü bulmalı
Ortamını düzeltmeli doğrultmak
Yüzünü birden geçmiş zamana döndü Taha” (Karakoç, 2014:55)

Taha’nın yüzünü döndüğü geçmiş, bir açıdan kendi kişisel tarihine, yani çocukluk dönemindedir. Bu dönem, henüz “ev”in ölmediği, eleğimsağmanın yansıması olan, kutlu zamandır. Öte yanda ise bu geçmiş, vahiy sürecinin tümünü kapsayan peygamberlerin yaşadıklarıdır. Taha, peygamberlerin yaşadığı çileyi, kendisi de yaşamadan bu sorunla hem kişisel anlamda hem de misyonunu yüklediği ülkenin kaderi açısından aşamayacağını anlar. Faust, hayalini kurduğu dünya için şimdide çalışıp geleceğe yönelirken Taha, modern olanı temsil eden şimdi ile bağı koparıp geçmişten yaşamına bir çözüm yolu bulmaya çalışır.

Taha’nın serüveni ile Faust’unki arasında başka benzer ayrıntılar da söz konusudur. Taha ilk kez ilkokulda Soyтары’nın dile getirdiği fikirlerle karşılaşır fakat onun kavisle olan serüveni daha sonra başlar. Şiirde geçtiği şekilde “İlk durak Ankara” “Son durak İstanbul”dur. Taha’nın yaşadığı bunalımın mekanı aslında Ankara’dır. Taha, İstanbul’da yaşamaya başladıktan sonra ise kurtuluş için bir umut görür. Burası onun için “Sabır Kenti”dir aynı zamanda. Faust, henüz birinci bölümün başında yaşadığı tatminsizlikten dolayı intiharı bir çıkış olarak görür. Onu intihardan kurtaran, kendisine çocukluğunu anımsatan, Paskalya’yı haber veren çan sesleri olur. Ayrıntı verilmemekle birlikte Taha da arayışı esnasında yaşadığı bunalımdan dolayı intiharı düşünmüştür. İstanbul’a gelişi, bir anlamda onu bu fikrinden vazgeçirir. Dördüncü Bölüm olan ARAYIŞLAR’ın alt başlığı olan Kav 2 bölümünde Taha bu düşüncesini açığa vurur:

“Sen bir muştı gibi geldin indin kalbime
Ve iyi ettin onu ve iyi ettin beni
Artık işim yok hastalıklarla vehimlerle
İntiharlarla elle başla hazırlanan ölümlerle” (Karakoç, 2014:36)

Faust’un arayışının ikinci simgesi olan Helena ve Antik Yunan’ın da *Taha’nın Kitabı*’nda belirgin olmasa da bir yansıması söz konusudur. ARAYIŞLAR olan Dördüncü Bölümün ilk alt başlığı Geçmiş Zaman’dır. Taha, kendi geçmişine gider ve Karakoç’un çocukluğunun da geçtiği Doğu kasaba ve köylerinin yaşamını anımsamanın mutluluğunu yaşar. Fakat asıl önemli husus, bölümün devamında İstanbul’un Taha’nın yaşamındaki önemi oluşturur. Faust, güzellik idealinde mutluluğu bulmak için Antikiteye giderken Taha, benzer şekilde mutluluğu İstanbul’daki yaşamında bulmaya çalışır. Fakat Helena yerine “Efendim” diye hitap edilen bazen İstanbul şehrini çağrıştıran bazen de tasavvufi bir yönü olan bir sevgili ile karşılaşırız.

Bölümün devamında Taha’nın bu güzellik arayışında “Bir ara dindiriyor yüreğini Beethoven” dizesinden anlaşıldığı üzere müziğe de yönelir. Wagner ise çok daha yıkıcı olmuştur, “Cermen

baltalarıyla Frank sopalarıyla İskandinav buzullarıyla geç"er Taha'nın hayatından. Fakat bu arayış döneminde varoluşsal anlamda Taha'yı tatmin eder görünen şiiirdir. "Evet yine de şiiirdir beni arasına dinlendiren / Acıma aralıklar verdiren" (Karakoç, 2014:41). Fakat Şiir adlı bölümün devamındaki Arases'in ifadeleriyle "Bilgi kırık şiir yüzlek"tir (Karakoç, 2014:41). Antikiteye giden ve güzellik idesiyle tatmin olmayan Faust gibi, Taha da ne müzikle ne de şiirle tatmin olamaz. Bunlar varoluşuna anlam katsa da, geçici olarak acısını dindirirse de aradığı "mutlak"a görünen hakikat değildir.

Taha'nın Kitabı'nda şiirdeki dramatik hikayeye pek eklemelenemeyen bir bölüm yine *Faust*'a bir gönderme olarak okunabilir. Taha'nın yaşadıkları bireysel olmakla birlikte her defasında "insan"a açılan bir hikayeye dönüşür. Fakat yaptığı mücadelede Taha tek başınadır. "Ateş vizyonları-üçüncü vizyon" başlığını taşıyan, öncesi ve sonrası açısından bir bağlama oturtulamayan şu bölümde ise Taha'nın adeta bir muharebe komutanı gibi resmedildiği görülür:

"Ova dümdüz sıcak kahverengi
Tüfek ve insan karışmış birbirine
İnsanlar avlıyor birbirini
Taha'nın kendi kendini avladığı gibi

Buyruk veriyor kendi adamlarına Taha
Koş ovaya işte oraya ta oraya
Kendi eli de tüfeğin tetiğinde
Düşmanını kollayarak göz ucuyla
Birlikte değerlendirirken savaşı" (Karakoç, 2014:53)

Yukarıdaki bölüm doğrudan *Faust*'taki savaş sahnesini çağrıştırmaktadır. "Dağın Eteklerinde" adını taşıyan bölümde zirhını kuşanan ve adamlarıyla birlikte savaşmaya hazır olan Faust, ovada çarpışmaya hazır ordulara bakmakta ve savaş taktikleri konusunda İmparator'la konuşmaktadır. Yukarıda tasvir edildiği şekilde Taha da -her ne kadar amaçları çok farklı olsa da- Faust gibi, bir savaş vermekte ve yönetmektedir.

Taha'nın Kitabı ile *Faust* arasındaki önemli benzerliklerden biri de eserin sonunda hem Faust'un hem de Taha'nın ölümü ve yeniden dirilmesidir. Karakoç, *Taha'nın Kitabı*'nın asıl kısmını 1967 yılında tamamlar. Fakat bu haliyle eser, Taha'nın ölümüyle bitmiş olur. "Taha'nın Ölümü" adını taşıyan bu altıncı bölüm, bu haliyle yenilgi çağrıştıran bir karamsarlıkla biter. Karakoç da bunun farkında olmalı ki, esere bir yedinci bölüm ekler ve bu bölüme "Taha'nın Dirilişi" adını verir. Eser son haliyle *Faust*'un sonu ile son derece benzer şekilde bitmiş olur. Taha da hatalarına ve yöntem yanlışlıklarına rağmen kenti, dolayısıyla kendisini ve "insan"ı Doktor, Soyтары ve Yarasalar'ın temsil ettiği ideolojiden kurtarmaya çalışır. Sonunda geçmişe yönelerek peygamberlerin çileli yaşamlarından dersler alır ve o şekilde kendisine bir yol belirler. Fakat nihayetinde kenti de etkisi altına alan bir "felç" Taha'nın da ölümüne neden olur. Goethe'nin eserinde Faust kör olurken, Karakoç'unkinde Taha felç geçirir ve sonunda ikisi de ruhunu teslim eder. Öldükten sonra hem Faust'un hem Taha'nın büyük meleklerce ruhlarının diriltilmesi ve bir anlamda cennete gitmeleri de son derece dikkat çekici bir benzerliktir. Goethe, kahramanını sebep olduğu yıkıma, işlediği cinayete ve diğer suçlara rağmen insanlık için eylemde bulunmasından dolayı affa layık görür ve kurtuluşa erdirir. Karakoç ise modern düşünceyle mücadele eden kahramanını, peygamberlerin ilahi mesajını kendisine rehber edindikten sonra kurtuluşu hak ettiğini düşünür ve ona manevi bir diriliş yaşatır.

Sonuç

Yaklaşık altmış yıllık bir sürede yazılan *Faust*, Goethe'nin 'opus magnum'u olarak kabul edilir. *Faust*'un bir insan ömrünü bulan uzun bir sürede yazılmasının sebeplerinden biri, Goethe'nin yaşadığı çağla ilgilidir. Büyük devrimlerin ve değişimlerin yaşandığı 18. Yüzyılın sonu ve 19. Yüzyılın başı modernlik süreci olarak adlandırılan büyük bir değişim ve dönüşümün henüz belirginleşmeye başladığı bir dönemdir. Goethe, 16. yüzyıla ait bir Alman efsanesi olan Faust efsanesini kendisinden önce aynı konuyu işleyen sanatçıların eserlerini kapsayan fakat onlardan bambaşka bir tasarımla yeniden yorumlar. Goethe kendisinden önce Faust'u konu alan eserlerden farklı olarak Faust'u olumsuz bir kişi olmaktan çıkarır. Goethe'nin yazmış olduğu ilk *Faust* fragmanlarında *Faust*, bilindik tarzda bir trajedi iken, ikinci bölümün yazılmasıyla birlikte kahramanın bütün bir insanlığı sembolize eden evrensel bir karaktere büründürüldüğü görülür. Bu anlamda Goethe, bilgi anlayışı, değerler dünyası, kurumları, toplumsal ve ekonomik yapısı ile son dönemlerini yaşayan feodal toplumun yıkılışını ve hararetle savunduğu modern dünyanın kuruluşunu Faust'un kişiliğinde bir trajedi olarak anlatır. Aydınlanma düşüncesine son derece bağlı olan ve insan aklına ve onun taşıdığı cevhere çok inanan Goethe, toplumların geçirdiği evrimsel süreçlerde bireysel trajedilerin yaşanmasının bir zorunluluk olduğunu düşünür. Faust neden olduğu trajediler açısından bir birey olarak tasvir edilirken aynı zamanda yaşanan toplumsal evrimin simgelemesi açısından ise insanlığın -en azından Batı insanının- hikayesine dönüşür. Goethe, Faust'un hikayesi ile Orta çağın feodal sisteminden kurtulan insanın, modernleşme süreciyle birlikte mutluluğa ereceği idealini anlatmaya çalışır.

Modern Batı uygarlığının üzerine kurulu olduğu temeller üzerine çok kafa yoran Sezai Karakoç da *Taha'nın Kitabı*'nda şiir kişisi olan Taha'yı hem bir birey olarak hem de Batı uygarlığı karşısındaki inançlı "insan"ın simgesi olarak tasarlamıştır. Karakoç, *Taha'nın Kitabı*'nda modern Batı uygarlığının bilimsel ve ideolojik temellerini eleştirmekte ve bir simge olan Taha'nın üzerinde yaptığı yıkıcı etkiyi dramatik olarak ortaya koymaktadır. Goethe'nin *Faust*'u, o dönemde henüz oluşum sürecinde olan modernleşmenin insanlığı refaha ve mutluluğa kavuşturacağı idealiyle biter. Goethe, insan aklının ve onun özündeki cevherin, yanlışlarına rağmen doğruyu bulacağını ve dünyayı daha verimli hale getirip küresel boyutta bir refah yaratacağını umar. Karakoç ise Goethe'nin aksine bu projenin insan yaşamına büyük bir yıkım getirdiğini savunur. Ona göre modern Batı, sadece Doğu'ya değil, kendisine de zarar veren bir ideoloji üzerine kuruludur ve bu, insan ve doğa açısından büyük bir tehlike oluşturmakta ve sonunda yıkama neden olmaktadır.

Taha'nın Kitabı ile *Faust* arasındaki ilgi, sadece iki düşünür-şair olan Karakoç ve Goethe'nin modernleşmeye bakışını ortaya koymasıyla sınırlı değildir. *Taha'nın Kitabı*'nın bazı yapısal özellikleri de *Faust*'la benzer özellikler taşımaktadır. *Taha'nın Kitabı*, diyaloglara yer vermesi, koronun bulunması gibi özellikler açısından tiyatro türünü andırır. Yine *Taha'nın Kitabı*'nda geçen Doktor ve Soyтары figürlerinin *Faust*'ta Faust ve Mefisto için kullanılan isimler oluşu ve bu iki figürle temsil edilen düşüncelerin *Faust*'ta temel düşüncelere uygun olması da dikkat çekici bir benzerliktir. Ayrıca her iki eserde aile kurumu ile modernleşme arasında ilgi kurulduğu görülmüştür. Goethe, *Faust*'ta aile kurumunu geleneksel düşüncenin varlığını sürdürmesinin aracı olarak modernleşmenin önünde bir engel olarak görür. Karakoç da *Taha'nın Kitabı*'nda aile kurumunu bir kale gibi görerek onun çözülmesinin modernleşmenin getirdiği yozlaşmayı hızlandırdığını düşünür. Ayrıca hem Goethe'nin hem Karakoç'un eserinin sonunda başkışilerin ölmeleri ve kurtuluşa ermeleri de iki eser arasındaki bir başka benzerliktir. Goethe, Faust'u sebep olduğu onca olumsuzluğa rağmen, insanlık için çabalaması açısından kurtuluşa erdirirken

Karakoç ise, Taha'nın mücadelesini yeterli görmeyerek onun ilahi mesajı doğru algılaması sonrasında kurtuluşa erdirir.

Kaynakça

- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çevl. Altuğ, Ü., Peker, B., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Christopher, M. (2020). *Dr. Faustus*, çev. Öğüt, T. Y., İstanbul: Mitos Boyut.
- Çağıl, O. (1985). Faust Tragedyasının Felsefi, Kültürel, Ahlaki Mana ve Kıymeti ve İhtiva Ettiği Hukuki Düşünceler, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 51(1-4), 375-424.
- Çağıl, O. (1987). Faust Tragedyası Zaviyesinden "Goethe"nin Hayat ve İnsan Anlayışının Kültür Dünyası İçin Filozofik Mana ve Kıymeti, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 52(1-4), 389-500.
- Çağıl, O. M. (1982). İnsaniyet İdesi Işığında: Goethe'nin İnsan ve Hayat Anlayışı, Hegel ve Kant'a Nispeti, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 45(1-4), ss. 585-616.
- Eckermann, J. P. (2004). *Goethe ile Konuşmalar II*, çev. Yücel, E., Ankara: Hece Yayınları.
- Enser R. K. (2022). Modern Dünyada Bir Süfinin 'Seyr ü Sülük'ü: Sezai Karakoç'un 'Ayınlar'ı Üzerine. *Tüm Yönleriyle Sezai Karakoç: Edebiyat Düşüncesi* içinde. Edl. Kemal Şamlıoğlu vd. Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları.
- Enser, R. (2018). *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân*, Doktora Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Eroğlu, E. (1981). *Sezai Karakoç'un Şiiri*, İstanbul: Bürde Yayınları.
- Lukacs, G. (2011). Goethe ve Çağı, çev. Aydar, F. B., İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Goethe, J. V. (2016). *Faust*, çev. Cankorel, İ., Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Goethe, J. W. (2001). *Faust*, çev. Eyuboğlu, İ. Z., İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Goethe, J. W. (2009). *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, çev. Kahraman, M., İstanbul: İş Kültür Yayınları.
- Goethe, Y. W. (1973). *Faust*, çev. Irmak, S., İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- Goldmann, L. (1999). *Aydınlanma Felsefesi*, çev. Arslan, E., Ankara: Doruk Yayınları.
- Güç, A. C. (2023). Die Gretchentragödie In Der Türkischen Literatur Anhand Des Beispiels Der Dämon In Uns: Eine Komparative Analyse, *KARE*, (16), 1-15.
- Güldürmez, S. (2017). Faust'u Gölgesinden Seyretmek yahut Modernizm Bağlamında Faust'a Dair Bazı Dikkatler, *Electronic Turkish Studies*, 12(15).
- Haksal A. H. (2017). *Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Karaca, A. (2005). *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları.
- Karakoç, S. (2007a). *Edebiyat Yazıları I, Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2007b). *Edebiyat Yazıları II, Dişimizin Zarı*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2008a). *Unutuş ve Hatırlayış*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2008b). *Çağ ve İlham 4*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2010). *Gündönümü*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011a). *İnsanlığın Dirilişi*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011b). *Dirilişin Çevresinde*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013a). *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013b). *Edebiyat Yazıları III, Eğik Ehramlar*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014). *Taha'nın Kitabı, Gül Muştusu, Şiirler IV*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (1994). *Sezai Karakoç (hayat-sanat-tenbit)*, Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.


- Karataş, T. (2019). *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kutsal Kitap* (2002). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Morley, H. (1889). Introduction. *Marlowe's Faustus-Goethe's Faust*, Edited by Anster J. U.S.A: George Routledge and Sons.
- Muhammed Esed (2015). *Kur'an Mesajı, Meal-Tefsir*, çevl. Koytak, C., Ertürk, A., İstanbul: İşaret Yayınları.
- Özgü, M. (2017). Faust Tefsirleri, Yeni bir tefsir dolayısıyla, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 8(1-2), 105-113.
- Pınar, N. (1984). *1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleleri Üzerinde Bir İnceleme*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası IV: 18. Yüzyıl: Aydınlanma ve Devrim*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Watt, I. P. (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, çev. Doğan, M., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Yazır, E. M. H. (1992). *Hak Dini Kur'an Dili. C. V*, sadl. Karaçam, İ. vd., İstanbul: Azim Dağıtım.

Araştırma Makalesi

Söylem Eylemi Belirler Mi?: *Narla İncire Gazel*'de Ekoeleştirel Söylem

Does Discourse Define the Action?: Ecocritical Discourse in Narla İncire Gazel

Emel ARAS¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, emelaras@duzce.edu.tr 

Öz: Yirminci yüzyılla birlikte insanlığın yeni bir dönemecin eşiğinden geçtiği son derece açıktır. Gerek teknolojik ilerleme gerekse sosyal ve kültürel çözünme bağlamında değerlendirilsin bugünün dünyasında en fazla zarar gören alan, içinde var olduğumuz doğa ve onun tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu durum, tüm alanlarda olduğu gibi sanat ve edebiyat çevreleri tarafından da anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Posthümanizm, transhümanizm, ekoeleştiri, ekofeminizm, hayvan çalışmaları gibi alanlar üzerinden anlaşılmaya çalışılan bu yeni dünya düzeninde edebiyat, kurgusal düzlemde söylem ve eylem ilişkisine odaklanır. Bu bağlamda edebiyat ve ekoloji ilişkisinden yola çıkan ekoeleştirel söylemin kaynakları ve bu yaklaşımı besleyen diğer yaklaşımlar çevre sorunlarının ele alınması noktasında öne çıkmaktadır. Ekoeleştiri üzerinden, içinde bulunulan dünya düzeninin sebep olduğu çevresel sorunların edebiyat düzleminde nasıl görüldüğünden hareketle insan merkezli eril dünyada doğaya ilişkin kalıpyargılara ve "sorunlara" odaklanılır. Bu çalışmada, Bilge Karasu'nun kendine has söylemiyle güçlendirdiği *Narla İncire Gazel* adlı eserine ekoeleştirel söylem bağlamında doğa-insan, insan-hayvan, insan-çevre ilişkilerine odaklanılarak söylemin ekoeleştirel yaklaşım bağlamında nerede durduğu tartışılmıştır. Karasu'nun ortaya koyduğu yaklaşımın esasen bugün ne derece anlamlı olduğu üzerinden hareketle, edebi metinlere yansıyan ekoeleştirel duyarlık etrafında bir değerlendirme alanı oluşturulmuştur. Edebi metnin taşıdığı söylem ve anlam yükünün belirli bir odağa yönelmesi dolayısıyla Karasu'nun bilinçli bir tavır geliştirdiği düşünülerek *Narla İncire Gazel* adlı eser, bu çalışmanın konusu olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştirel Söylem, *Narla İncire Gazel*, Bilge Karasu, insan, çevre, hayvan.

Atıf: Aras E. (2025). "Söylem Eylemi Belirler Mi? Narla İncire Gazel'de Ekoeleştirel Söylem". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 127-136.

DOI: 10.31465/eeder.1595361

Geliş/Received: 03.12.2024

Kabul/Accepted: 17.02.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Abstract: It is very clear that humanity is at the edge of a new turning point in the 20th century. Both in the context of technological progress and social and cultural dissolution, the most damaged area in today's world is the nature we exist in and its complementary elements. This situation is tried to be understood by art and literature circles, as in all fields. In this new world order, which is tried to be understood through fields such as posthumanism, transhumanism, ecocriticism, ecofeminism and animal studies, literature focuses on the relationship between discourse and action on a fictional area. In this context, the sources of ecocritical discourse based on the relationship between literature and ecology and other approaches that nourish this approach come to the fore in addressing environmental problems. Through ecocriticism, it focuses on the "problems" related to nature in the human-centered masculine world, based on how the environmental problems caused by the current world order are seen on the literary level. This study, Bilge Karasu's work *Narla İncire Gazel*, which he strengthened with his unique discourse, will focus on nature-human, human-animal, human-environment relations in the context of ecocritical discourse, and where the discourse stands in the context of ecocritical approach will be discussed. Based on how meaningful the approach put forward by Karasu is today, an evaluation area has been created around the ecocritical sensitivity reflected in literary texts. The work called *Narla İncire Gazel* has been the subject of this study, considering that Karasu developed a conscious attitude because the discourse and semantic load of the literary text is directed to a certain focus.

Keywords: Ecocritical Discourse, *Narla İncire Gazel*, Bilge Karasu, human, environment, animal.

Giriş

Bilge Karasu kendine has dili ve söylem dünyasıyla edebiyatımızda önemli bir isimdir. Karasu'nun söylem dünyası mitler, imgeler, semboller ve arkaik öğeler üzerinden şekillenir. Yazar kimi zaman metnin içinden bakarak kimi zamansa metne belirli bir mesafede durarak anlatısını kurgular. Bu anlatım biçimi, kurgusal düzlemde bir değer oluşturduğu gibi kurgunun içinden, kurguya mesafeli bakan bu göz ile bir tür kapsayıcı bakış açısını öne çıkarır. Karasu, tür olarak da belirli bir alana sığmaz ve bu anlamda da özgün bir alana açılır. Eserleri, roman, şiir, tiyatro oyunu gibi çeşitli türlerin iç içe geçtiği yapılardan oluşur. Karasu'nun eserleri arasında önemli bir yeri olan *Narla İncire Gazel*'de de benzer bir söylem evreninin var olduğu görülmektedir. 1995 tarihli bu eser, giriş ve çıkış bölümleri dışında "Hayvanlar Kitapçığı", "Üç Tanımlık Ara Söz" ve "İnsanlar Kitabı" olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde değerlendirilebileceği gibi bazı açılardan bölümler arasında ortak noktalar olduğu da söylenebilir. "Nar Kentinde bir incir buldum. Narı da inciri de, övmek isterim" (Karasu, 2016: 11) sözleriyle sonlanan "Giriş" bölümünde yazar, narın bereket sembolü olması sebebiyle dişil olanı, incirin ise eril olanı sembolize ettiğini belirtir ve girizgâhını bu temel bilgi üzerinden şekillendirir. Esasen burada varoluşun diyalektik temellerine bir göndermede bulunulur ve böylelikle doğanın ve insanın özüne işaret edilir. Dişil ve eril olanın dengeli bir biçimde övülmek istenmesi aralarında herhangi bir öncelik sonralık ilişkisi bulunmadığını ifade eder. Böylece esasen ekosistemde yer alan tüm varlıkların eşit bir var oluş hakkına sahip olduğu anlamı çıkarılabilir. Zira, ekoeleştirelin temel eleştiri noktası insan ve insan olmayan ikiliğine dayanır. Bu ikiliğin bir ötesi ise erkek ve erkek olmayandır. Anlatıcı dişil ve eril olan arasında bir eşitlik olduğunu belirterek bu iki cinsiyetin doğada belirli bir denge içerisinde var olması gerektiğine işaret eder.

Sonrasında başlayan *Hayvanlar Kitapçığı* ise insan merkezli dünyada hayvanların konumunu ele alması bakımından önem arz etmektedir. Anlatıcı bu bölümde, hayvanların yaşamının hiçe sayılmasına, insan yaşamının değersiz bir parçası olarak görülmelerine ve insanların kendi yaşamlarını dünyanın merkezine koymalarına yönelik eleştirilerini açıkça dile getirir. Kurgusal düzlemde gerçek dünyaya ait güncel bir soruna işaret edilmesi ve bu sorun karşısında nasıl bir duruş sergilenmesi gerektiğine yönelik üslubun tespit edilebilmesi adına söz konusu eser önemli bir konumda bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmamızın ana eksenini oluşturan ekoeleştirel söylem bağlamında eserin ilk bölümü olan *Hayvanlar Kitapçığı* kısmının üzerinde özellikle durulacak ve diğer bölümlerde de bu söylemi destekleyen ifadelerle esere ilişkin bulgular ortaya koyulacaktır.

Narla İncire Gazel adlı eserin *Hayvanlar Kitapçığı* bölümünün her bir alt bölümüne sola yaslanmış epigraflara yer verilerek başlanır. Bu ifadeler kurguyu beslese de kurgudan ayrı bir söylem üzerinden şekillendirilmiştir. Anlatıcı içerikte yer verdiği meselelere ilişkin görüşlerini bu bölümlerde açıkça dile getirir. Anlatıcının bu ifadelerle bir çeşit üst kurmaca metni oluşturduğunu söylemek mümkündür. Böylelikle kurguda yer verilen içeriğe dair bir ana fikir sunması ve daha gerçekçi bir yerden yazılmış olmaları nedeniyle bu ifadeler okuru anlatıcının zihin dünyasına yaklaştırmaktadır. Bu vasıtayla, metinde her iki katman üzerinden doğa ve hayvan meselesine nasıl yaklaşıldığını görmek mümkündür. Anlatıcı hem gerçek dünyada gündelik yaşamın içerisinde ekoeleştirel meselelere bakış açısını ortaya koyar, hem de bu meselenin kurgusal olarak nasıl işlenebileceğine dair bir yol haritası sunar. Zira her epigraf, ana düşünce olması bakımından meselenin özüne işaret ederek anlatıcının varış noktasını belirler. Metnin içeriğine değinmeden evvel, bir söylem eleştirisi olarak ekoeleştiri kavramının ortaya çıkışına ve bu alanda çalışmalar yapan bilim insanlarının görüşlerine başvurularak bu görüşler üzerinden kurmaca metin içerisinde ekoeleştirel söylemi besleyen işaretler takip edilecektir. Böylece anlatıcının izlediği yol üzerinden

ortaya koyulan ekoeleştirel söyleme odaklanılarak kurmacanın gerçeklikle bağı doğrultusunda bir inceleme yürütülecektir.

1. Ekoeleştiriye Dair

Ekoeleştiri kavramını ilk kez kullanan Cheryll Glotfelty, bu alanın edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkiye odaklandığını ifade eder ve insan üretimi olan kültürün fiziksel dünyayı etkilediğini ve aynı zamanda ondan etkilendiğini belirtir. (Glotfelty, Fromm, 1996: xviii, xv). Bu nedenle, bir kültür edimi olarak edebiyat da doğrudan çevreyle/doğayla ilişkilidir. Beşeri bilimlerin de insana dair tüm alanları kapsadığı düşünülürken her birinin bir diğeriyle ilişki içerisinde olduğu yadsınmaz. Bu bağlamda edebiyat da felsefe ile doğrudan bağlantılıdır. Bu ilişki doğrultusunda, Aydınlanma felsefesinin özellikle altını çizdiği akıl&duygu, doğa&kültür ikilikleri edebi metne de yansımaktadır. Bu diyalektik ilişkilerin arkasında ise Descartes’ın kartezyen felsefesi yatmaktadır. Bu anlayış, doğa ve kültür arasında kesin bir ayrıma giderek insan merkezci anlayışın da temelini oluşturmuştur. Doğa ve kültür ayrımı daha dar perspektifte de birçok ayrımı beraberinde getirir ve bunların hepsi bir bakımdan tahakküm ilişkileriyle alakalıdır: “Zihin ile beden, hayvan ile insan, organizma ile makine, kamusal ile özel, doğa ile kültür, erkekler ile kadınlar, ilkel ile uygar arasındaki ikiliklerin hepsi ideolojik bakımdan sorunludur” (Haraway, 2006: 33, 34). Haraway daha da özelleştirerek bu ikilikleri açıkça ortaya koyar: benlik/öteki, zihin/beden, kültür/doğa, erkek/kadın, uygar/ilkel, gerçeklik/görünüş, bütün/parça, fail/kaynak, yapan/yapılan, etkin/edilgin, doğru/yanlış, gerçek/yanılsama, tam/kısmi, Tanrı/insan (Haraway, 2006: 65). Bu durum, doğa ve kültür ayrımının daha özelde birçok farklı ayrımı getirdiğinin ve her bir ayrımın bir çeşit tahakküm kurma arzusu üzerinden şekillendiğinin göstergesidir. İnsanın kendi aklıyla kurguladığı kültür, içinden geldiği doğaya tahakküm kurarak onu baskılamayı amaçlar. Bu durum doğanın tahrip edilmesine ve insanın da kendi özünden uzaklaşmasına neden olur. Elbette doğa-kültür ikiliğinin ortaya çıkışının ardından onu besleyen bir diğer süreç küreselleşme ve ona bağlı olan kapitalist kültürdür. Bu vesileyle doğa ve onun tüm unsurları birer araç haline getirilerek kullanıma/tüketime açık hale getirilmiştir. Böylelikle bir kez daha insan yaşamı ve ona hizmet eden ötekiler olarak ortaya çıkan temel ayrım desteklenmiştir. Braidotti, kapitalizmin ileri biçimi ve ona bağlı gelişen biyogenetik teknolojilerin insan-sonrası biçimi sapkın bir biçime dönüştürdüğünü belirtir ve yeryüzünün de tamamen ticarileşen bir sistemin ana malzemesi hâline geldiğini belirtir (Braidotti, 2021: 18, 19). Bu durum da elbette, dilsel ve görsel göstergelerle desteklenen ve insanların zihinlerine hitap edilen bir imge dünyası kurgulanması üzerinden şekillenir. Sistem, kendi imge dizgesini oluşturarak buna uygun bir dil üretir ve böylelikle her şey sıradanlaştırılabilir.

Özellikle hayvanların insan yaşamına hizmet etmek adına birçok deneyde denek olarak kullanılması, hayvan bedenlerinin temelde et ve süt üreten birer makine olarak görülmesi ekoeleştirel açıdan problemlidir. Braidotti bu durumu izah ederken hayvanların “araçsallaştırılmasına” işaret eder ve onları, zoo-proletarya olarak nitelendirir. Bu şekilde hayvanların nesneleştirildiğine ve klasik özne yaklaşımı bağlamında özneye hizmet etmek üzere kullanılan birer endüstriyel kaynak olduklarını belirtir ve geçmişten bu yana ağır işlerde doğal köle ve lojistik destek olarak kullanıldıklarına işaret eder. (Braidotti, 2021: 94).

İçinde bulunulan dünya düzeni ise özellikle doğa ve doğaya ait unsurların tahribatı nedeniyle bir noktadan sonra sürdürülemez hâle gelmiştir. Bu aşamada ortaya çıkan ekoeleştirel söylemde, hayvan haklarını önceleyen yaklaşımlarda doğa ve kültürün iç içe geçtiği bütüncül bakış açısı esastır:

Hayvan haklarını savunan hareketler, insanın eşsizliğini akıldışı bir temelde inkara yeltenen politikalar gütmeyiz; bilakis, doğa ile kültür arasındaki bağın istenmeyecek bir şekilde koparılması karşısında hayvanlar ile insanlar arasında doğrudan bir temas kurulmasından yanadırlar (Haraway, 2006: 8).

Dolayısıyla insanın özne konumunu diğer canlılarla paylaşması gerektiği düşüncesi, insanı ikincil bir düzeye indirgemez, diğer canlılarla daha yakın ve empati odaklı bir anlayış oluşturulabilmesine imkân tanır.

Haraway ile benzer açıdan bakan Braidotti de hayvanlara ve esasen tüm diğer canlı türlerine daha bütüncül bir açıdan yaklaşılması gerektiğini belirtir. Böylelikle daha eşitlikçi bir dünya kurgusu ortaya çıkabilecek ve düzen düşüncesi tüm yaşam ortaklarıyla birlikte yeniden değerlendirilecektir:

Bu açıdan köpekleri, kedileri ve diğer koltuk yoldaşlarını, günümüzde sadece duygulanımsal olarak değil, aynı zamanda tabiri caizse organik olarak türlerini kapsayacak şekilde yeniden düşünmemiz gerekmektedir. Doğa-kültür bileşenleri olarak bu hayvanlar, siborg, yani karışım veya insan sonrası ilişkiselliğin doğrultusu olarak nitelenmektedir. (Braidotti, 2021: 98).

Braidotti'nin bu yaklaşımı, kendisinin de ifade ettiği üzere “yeni bir düşünme biçimi”ni zorunlu kılar. Zira, bugün hâkim olan söylem ve imgelem dünyası üzerinden yeni bir düşünme biçiminin kurgulanabilmesine imkân bulunmamaktadır. Yeni bir düşünme biçimi, zorunlu olarak yeni söylem biçimlerini, dilsel kullanımları ve imge dizgelerini ortaya çıkarmayı gerektirir.

Elbette bu bütüncül bakış açısı yeni bir özne tanımını da zorunlu kılar. Aydınlanmanın akılcı felsefesinin ortaya koyduğu eril-akıllı öznenin yerini daha kapsayıcı bir özne tanımının alması gerekmektedir. Zira aydınlanma öznesi, eril ve akıllı olmayan dışındaki tüm canlıları dışarıda bırakır. Buna göre, türsel ortaklığa rağmen kadınlar, sonrasında ise hayvan ve bitki türleri olmak üzere ekosistemde varlık gösteren tüm canlıların göz ardı edildiği özne tarifi değişir: “Özneyi, insanı, genetik komşularımız olan hayvanları ve bütünüyle yeryüzünü kapsayan transversal bir teşekkül olarak görmeli ve bunu da anlaşılabilir bir dilde gerçekleştirmeliyiz” (Braidotti, 2021: 108).

Burada işaret edilen “bütünlük” meselesine ekoeleştirinin de bir parçası olarak düşünebileceğimiz posthümanist çerçeveden bakacak olursak, son anlamına gelen “post” önekinin esasen insanlığın sonunu işaret etmediği daha kapsayıcı bir anlayışa işaret ettiği söylenebilir. Başak Ağın'ın Hayles'in “posthuman” tanımından yola çıkarak izah ettiği posthümanizm anlayışı şu şekilde tanımlanmıştır:

Buradaki son, tüm insan türünün yeryüzünden silinmesi ve yok olması ya da distopik bir dünya hayali değildir. Aksine, dünyadaki tüm canlıların ve cansız olarak varsaydığımız varlıklarla birlikte insanın kümülatif bir bütün olduğunu, tüm bu varlıkların da, karşılıklı etkileşimlerinin dinamik ağlarla dünyanın ve evrenin süregelen ‘oluş’una eşit oranda katkıda bulduklarını ifade etmektedir (Ağın, 2020: 30).

Burada işaret edilen bütünlük düşüncesi adil ve dengeli bir hak gözetimi yaklaşımından hareket eder. Braidotti de öznenin kapsayıcılığını izah ederken çoğulcu bir bakış açısı üzerinden kendi yaklaşımını kurgular ve esasen tüm canlı türlerini bir arada düşünmemiz gerektiğine işaret eder:

Bu esasen, öznenin ne hükmettiği ne de sahip olduğu, her daim bir topluluk, sürü, grup veya yığın içerisinde işgal etmekle, katetmekle yetindiği ortak bir yaşam-mekân dahilinde hareket halindeki bir öbeleşmedir. İnsan sonrası kuram için özne, insan-olmayan (hayvan, bitki, virüs) ağına tamamen karışmış, ona içkin transversal bir teşekküldür. Zoe-merkezli bedenli özne, kendisini çevre veya eko-başkalarından başlayarak, teknolojik tertibat da dahil olmak üzere, başkalarından ibaret bir çeşitliliğe karşılıklı bağlayan bulaşıcı/ viral ilişkisel bağlantılarla çevrilidir. (Braidotti, 2021: 243).

Dolayısıyla “özne” kavramının dönüşümü ve kazandığı bu yeni anlam hem ekoeleştiri hem de yeni dünya düzeni açısından anlamlıdır. Bu yaklaşımla, klasik anlamda öznenin yaşamın kurucusu olma rolünden uzaklaştığı ve daha ziyade onun bir ortağı haline geldiği söylenebilir. Böylelikle Aydınlanma’nın işaret ettiği eril-akılsal öznenin dışarıda bıraktığı tüm diğer türler bu yeni özne anlayışının kurucu unsurları arasında olmalı ve kendi anlamlarını bu yeni “özne” anlayışına dahil etmelidirler.

2. Söylem Eylemi Belirler mi?: *Narla İncire Gazel’de Ekoeleştirel Söylem*

Bu çalışma, “söylem eylemi belirler mi?” sorusundan hareketle ortaya çıkmış ve ekoeleştirel söylemin içinde yaşadığımız dünyayla olan doğrudan bağlantısı üzerinden yola çıkmıştır. Elbette yazın türlerinin tamamı insan yaşamı ve onu çevreleyen unsurlarla bir biçimde ilişki içindedir; fakat, içinde yaşadığımız dünyanın giderek yaşanmaz hale gelmesi, ekosistem üzerindeki tahribat, doğa ve insan arasındaki uyumun uyumsuzluğa dönüşmesi nedenleriyle ekoeleştirel söylemin yazın içerisinde yer bulması önemli bir durumdur. *Narla İncire Gazel* adlı eserde anlatıcı, okura bir “hatırlatma” yapma, onu tekrar doğa ile uyum içinde yaşayan bir canlıya dönüştürme arzusundadır. Bu çağrı elbette okurun alımlaması yahut bakış açısıyla birlikte anlam kazanır; fakat, genel olarak Bilge Karasu söylemi, eylemi belirleme, ona yön verme arzusundadır. Karasu, söylemin, yazın yapıtının yaşamla kurduğu güçlü bağa işaret ederek şunu söyler: “Yazın yapıtı – bir daha söylüyorum şimdi – dünyaya, yaşama, dilin içinden bakmağa bir çağrıdır. Her pencere gibi de, belli bir açıdan, belli bir biçimde bakmağı önermektedir. Öneriler de, bildiğiniz gibi, kabul edilebilir, reddedilebilir” (Karasu, 2022: 56).

Bu ifadeler, anlatıcının belirli konulara bilinçli olarak yöneldiğini ve böylece söylemin eylemi belirleme noktasında itici bir güç olduğunu düşündürür. Karasu birçok eserinde insanın varoluşundan beri doğayla, hayvanlarla ve diğer ekolojik unsurlarla kurduğu bağlara ve bu bağlara odaklanan mitik hikâyelere işaret eder. *Narla İncire Gazel*, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Troya’da Ölüm Vardı* gibi eserleri özellikle bu duruma örnek teşkil eder. Karasu inşa ettiği bu çoğulcu yazın dili içerisinde ekoeleştirel söyleme de yer verir. Türkiye’de ekoeleştiri çalışmalarının öncü isimlerinden olan Serpil Oppermann ekoeleştiriyi şöyle tanımlar:

Açık olarak ifade etmek gerekirse, ekoeleştiri insanın tüm canlıların aleyhine geliştirdiği davranış ve düşünce kalıplarını yıkmaya çalışmaktadır, zira ekoeleştiri doğaya içsel değer atfederek, doğanın tüm unsurlarını bir bütün olarak görmekte ve tüm canlıların yaşam hakkına saygıyla yaklaşılması gerektiğini savunmaktadır (Oppermann, 2012: 15).

Bilge Karasu’nun da benzer bir yerden yaklaştığı ve “tüm canlıların yaşam hakkına saygıyla yaklaşılması” noktasında hassas olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, ekoeleştirel söylemin genel çerçevesiyle birlikte, insanın merkezi unsur olmaktan çıkması ve diğer canlılarla bütünlük bir “özne” anlayışına işaret edilmesi meselesine edebiyat alanından nasıl bir bakış açısı sunulduğu önemlidir. Bu anlamda Bilge Karasu’nun söylem evreni genel olarak ekoeleştirel söyleme yakındır. Bu çalışma özelinde ele alınacak olan *Narla İncire Gazel’de* de bu söylemin desteklediği görülür. Özellikle eserde yer alan “Hayvanlar Kitapçığı” bölümü ekoeleştirel söylem açısından son derece zengindir. Hayvanlar Kitapçığı’nın başladığı bölümde kedi, köpek, kentenkele gibi birçok hayvandan söz edilir. Bu bölümde, yazarın onlara nasıl yaklaştığı açıkça takip edilebildiği gibi, yazarın söylemini bu bakış açısına göre nasıl inşa ettiği belirlenebilir. Eserin başından itibaren insan-merkezciliğin ne denli ön planda olduğuna işaret edilir. Ateş isimli köpeğin vurulmasının anlatıldığı bölümden evvel insan yaşamının öncelenmesini eleştiren bir epigraf kullanılarak bu duruma dikkat çekilir: “‘İnsan dirimi her şeyden önemli sayılacaktır”

diyenlerin ninnisine tam da alışıyorduk!” (Karasu, 2016: 16) Burada önemli bir ikiliğin ortaya çıktığı görülmektedir: insan ve insan olmayan. Buradaki vurgu, bizi, ekoeleştirici çalışmalarının belki de temel söylemleri sayılabilecek Frankfurt Okulu’na ait düşüncelere götürür. Aydınlanmanın büyük bir insan-merkezli anlatı yaratmasının ardından bu anlatının ortaya koyduğu eksikliklerin görülmesiyle akıl-doğa tartışmaları gün yüzüne çıkmıştır. Frankfurt Okulu’nun önemli isimlerinden olan Max Horkheimer, bu durumu akıl-doğa özdeşleştirilmesi olarak görür ve bunun yanlış bir bakış açısı olduğunu belirtir: “İnsanlık, doğa ile akıllı özdeşleştirme gibi bir mantık sapmasına düşmeden, barıştırmaya çalışmalıdır ikisini (Horkheimer, 1998: 356).” Ancak bu yaklaşımla dengeli, adil bir yaşam sistemi kurulabilecek ve insan, üstün bir tür olma durumundan uzaklaşacaktır.

Bu yaklaşım üzerinden insana ait bir kavram olan akıl ve doğa bütünlüğünün her ikisinin de özellikleri gözetilerek sağlanması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Zira, Aydınlanma dönemine hâkim olan doğayı tahakküm altına almaya çalışan akıl dünyayı tüm insani duygulardan arındırarak kavranabilir ve hesaplanabilir bir şey olarak algılıyordu:

Biçimsel mantık büyük bir birleştirme okuluymuştu. Aydınlanmalara dünyanın hesaplanabilirliğine ilişkin hazır bir şema sunuyordu. Platon'un son yazılarında görülen idealar ile sayılar söyleneleştirilerek eşitlenmesi her türden söyleneçeden arındırma özlemini dile getirir: Sayı Aydınlanmanın kanonu olmuştur. Aynı eşitlemeler burjuva adaleti ve meta değiş tokuşuna da hükmeder (Adorno, Horkheimer, 2014: 24).

Mantığın ve aklın bu denli egemen olduğu bir dünyada elbette mitik anlatılara, söyleneçelere yahut insan yaşamını besleyen diğer akıl dışı unsurlara yer verilmez. Oysa insan her ne kadar aklıyla diğer canlılardan üstün olsa da yaşam denen bütünlüğün yalnızca bir parçasını/yönünü yansıtır. Eserde de, kertenkelelerin hareketlerinin betimlendiği bölümde insanın esasen evrenin küçük bir parçası olduğuna işaret edilir: “Dünyanın eski, çok eski bir çağının bugün bizlerle birlikte yaşamakta olduğunu anımsatırlar bize. İçimizde, dünyanın çok eski bir çağını taşıdığımızı da, insanca edindiğimiz bilgilerden çıkarılabilecek bir başka bilgi. Farkında mıyız?” (Karasu, 2016: 19). Bu ifadelerle yazar, edebi metnin içerisinden bir farkındalık söylemi ortaya koymak ister ve “farkında mıyız?” sorusuyla kurgusal metni gerçek yaşama taşıyan bir tavır sergileyerek bir tür sorgulama yöntemi sunar.

Anlatıcının ortaya koyduğu bu farkındalık edebiyat içerisinden bir göz olarak değerli olsa da esasen tüm insanlığın bakış açısına yönelik bir eleştiri olması bakımından daha ciddi bir eleştiri olarak düşünülebilir. Rönesans döneminde yaşayan sanatçı Leonardo da Vinci’nin Vitruvius Adamı isimli eserinin temsil ettiği “Aydınlanma insanı” tam da bu insan-merkezçiliği besler niteliktedir. Burada temsil edilen insan, eril, güçlü, akıllı, sağlıklı ve orantısız vücuduyla mükemmel bir yapıdadır. Bu temsil, uzun süre olumlansa da zaman içerisinde “insan” kavramının dışarıda bıraktıkları nedeniyle eleştirilecektir. Zira bu temsilde, kadınlar, hayvanlar, ekosistemde bulunan diğer canlılar, güçsüzler, akıl sağlığı yerinde olmayanlar, bedensel engelliler vb. gibi bu tanımın dışında kalan tüm kesimler mükemmel “insan” değildir ve bir şekilde görmezden gelinmeye mahkumdur. “İnsan” kavramının kendi türü içinde ötekileştirdiklerinin yanı sıra türsel farklılıklar nedeniyle ötekileştirilenlerin başında hayvanlar gelmektedir. Bu noktada Richard Ryder’in 1970 yılında ortaya koyduğu “türçülük” kavramı önem arz eder. Ryder’a göre, türçülük genellikle, insanın diğer hayvanlara karşı kendini üstün görmesi ve yalnızca türsel farklılık nedeniyle onlara ayrımcılık yapmasından kaynaklanır. Ryder, bu durumun ırkçılık ve cinsiyetçilik ile benzer bir mantıksız önyargıdan kaynaklandığını belirtir (Bkz. Ryder, 2012: 1). Karasu da 1994 yılında kaleme aldığı bu eseriyle adeta Ryder’in ortaya koyduğu bu ayrımcılığın farkında

olduğuna işaret eder. Yazar, bu ayrımcılığı çeşitli boyutlarda ele alarak yaşam içerisinde hayvanların düştüğü ikincil durumları örnekler. Bu bağlamda eserde hayvanlar üzerinde özellikle durulurken anlatıcının üçüncü bölümün başında kullandığı ifadelerde hayvanların üretim odaklı dünya düzenindeki yerlerine işaret edilir: “Buna karşılık Hayvan, Üretim adlı yeni tanrının kulluğuna koşulmadıkça, canına kolaylıkla kıyılıveren, zararlı bir ortak, ya da ancak katlanılır bir belâ olup çıkıveriyor (Karasu, 2016: 20).” Bu ifadeler, Braidotti’nin işaret ettiği gibi, hayvanların endüstriyel kullanım amacıyla kullanılan birer nesneye dönüştürülmesi ve kendilerinden en üst düzeyde fayda sağlanmasına odaklanan bakış açısını destekler. Anlatıcı da bu düzenin farkındadır ve düzenin ve düzeni besleyen tüm dilsel sistemlerin dönüştürülmesi gerektiğine dikkat çeker. Zira sistem, yalnızca onu kuran ekonomik ilişkiler üzerinden var olmaz, aynı zamanda onu destekleyen imge, imaj ve söylem evreni üzerinden beslenir. Bu yapının bütüncül olarak değiştirilebilmesi adına ise öncelikle dil ve söylem düzeyinde bir farkındalık yaratılması gerekmektedir.

Hayvanlara yönelik bu genel bakış açısını insanın bireysel olarak takındığı tavra çeviren anlatıcı, insanların bireysel olarak da hayvanlara yeteri kadar sahip çıkmadığı görüşündedir:

“Eğitsel” hayvanlarımız çocuk kitaplarında kala, ayılar, tavşanlar, köpekler evlerin birer köşesinde tozlana ya da güvelere yem oladursun, onları kucaklarında sıkı sıkı uyumuş olanlar şimdi arabalarının önüne çıkan sevilmişleri çiğnememekle yetinmeği iş sayıyorlar. (Arabalarımıza binip nerelere yetişiyoruz? Yazgımızdaki hangi ölüme, ölümlerden hangisine?) (Karasu, 2016: 23).

Dolayısıyla, bir şekilde yaşama hâkim olan bakış açısı insanların davranışlarına ve oradan da söylemlerine yansımaktadır. Bu durum, eylemin söylemi belirlemesi olarak düşünülebilir; fakat, bu hareket üzerinde yeteri kadar düşünülmediği göz önünde bulundurulduğunda bilinçsiz bir tavır olduğu düşünülebilir. İnsanlar, kendi “özne”liklerinin yaratmış olduğu konfor alanında yaşamlarını sürdürürken ötekinin durumunu düşünmemektedir. Oysa anlatıcı, tersten bir yaklaşım geliştirerek söylemine yansıttığı bu ekoeleştirel tavırla birlikte yeni bir eylem biçiminin kurgulanabileceğine işaret ederek adil bir yaşam düzeni kurulmasından yana olduğunu sezdirir.

Ender Keskin de Doğan Yaşat editörlüğünde hazırlanan *Bilge Karasu’yu Okumak* adlı eserde “Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz Arasında” başlıklı yazısında Karasu’nun metinlerinde yer alan hayvanlardan söz ettiği görülmüştür. Keskin’in dikkati “konuşan hayvan olarak insan” ve sadece “sese sahip olan olarak hayvan” arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu bağlamda da dikkat çekilen nokta insan-merkezci bakış açısı ve onun neden olduğu sonuçlardır. (Yaşat, 2013: 72-77).

“*Hayvanlar Kitapçığı*” bölümünde yazar, köpek Ateş’ten, kedi Güdük’ten, kaplumbağalardan, kertenkelelerden, sakangurdan bahsederek hayvan dünyasına insan bakış açısı üzerinden yaklaşmaya çalışır. Anlatıcı kendi konumundan bağımsız olarak bu canlıların içinde buldukları durumları sezmek ister ve esasen onlara da saygı duyulması gerektiği düşüncesindedir. Bu düşüncesini dile getirirken de ekoeleştirelinin merkezi unsuru olan “yaşam ortaklığı” düşüncesinden hareket eder: “Hayvanlara, yeniden, saygı duyulamaz mı? Hayvanların, bitkilerin, kendi dirim ortakları olduklarını anımsayamaz mı insanlar? İçten duygular, güzel düşüncelerle, kurbanların sayısını azaltmak yetmez” (Karasu, 2016: 29). Böylelikle, esasen hayvanlar özelinde her bir canlının yaşam hakkına dikkat çekilir ve dengeli bir yaşam sisteminin kurulması gerektiği düşüncesi öne çıkarılır. Bu makalenin başlığında yer alan “söylem eylemi belirler mi?” sorusu da bu yaklaşım üzerinden anlam kazanır. Yazar, tüm canlı varlık sisteminin belirli bir dengede yaşaması gerektiğini belirtirken bu sözlerin söyleme ait birer parça olarak yaşam gerçekliğini yeniden inşa etme noktasında harekete geçirici bir yanı olduğuna işaret eder.

Anlatıcının dikkat çektiği bir diğer nokta ise bir zamanlar insanların hayvanlarla ve ekosistemde bulunan diğer canlılarla ortak bir yaşam anlayışına sahip olmalarına rağmen, bu anlayışın bugün değişmiş olmasıdır: “İnsanın bir zamanlar farkında olduğu bir dirim dengesi ortaklığının yerini, sömürücülüğün, ya da, daha kötüsü, aldırışsızlığın da ötesinde bir bakar körlüğün almış olmasını ürkünç buluyorum” (Karasu, 2016: 31). Böylelikle anlatıcı, bilinmeyen bir gerçeği ortaya çıkarmak yerine, öğrenilip unutulmuş bir yaşam pratiğine yönelik hatırlatmada bulunur. İnsanın içine düştüğü bu unutmaya halinin temel nedeni ise Braidotti ve diğerlerinin belirttiği gibi kapitalist yaşam düzeninin yaşamın tüm alanlarını öğüten bir sistem yaratmış olmasıdır. Esasen insan yaşamının, emeğinin kendisi de bu sistem içerisinde yok edilen, görmezden gelinen bir unsur hâline dönüştürülmektedir. Bu durum, en baştan insan-insan olmayan olarak ortaya çıkan ikiliğin giderek daralan bir alana yönelmesine neden olur ve patron-işçi, efendi-köle olarak belirlenebilecek ikiliklere evrildiği söylenebilir.

Bu noktada elbette kapitalist yaşam düzeninin, akılsallığın ve bilimsel, teknolojik düşünce sisteminin etkisi yadsınamaz. Bu yeni sistemde insan daha da kutsallaştırılmış ve doğayla arasındaki mesafe açılmıştır. Anlatıcı kendi kurgusundan uzaklaşmamak adına doğa-kültür, doğa-insan dengesini gözetmeye dayalı bir bakış açısı sunarak daha gerçekçi örnekler üzerinden hareket eder ve hayvan yaşamının değersizliğine kaplumbağa örneğini verir:

Bir zamanlar ölümsüzlüğün, sonsuzluğun simgesiydi kaplumbağa. Sonsuza dek yaşayacak yazıtlar bırakmak istediğiniz zaman koca taş kaplumbağalar yontturur, taş sırtlarına kazıttırılmış yazıları. Az ötede üç yüz yaşında bir kaplumbağa, ikiye bölünmüş...

Sinekler ışığın muştusu gibi; güneşin değdiği yere konup konup kalkıyorlar. Güneş, leşe de diriye de ayırım gözetmeden değer.

Ölmek bilmez taşlar arasında bunca ürkek, bunca yeprek dirim...

Hayvanlar burada da mı insanların sevgisizliğini öğrenmeye başlıyor? (Karasu, 2016: 36, 37).

“Üç Tanımlık Ara Söz” bölümünde anlatıcı insana yönelir ve üç tanımdan söz eder: özgürlük, küskünlük ve sevi. Bu kavramlar üzerinden de insanın varoluşunu nasıl anlamlandırmaya çalıştığına değinir. Bu konular ele alınırken de insanın doğa içerisinde değişen konumuna işaret edilir. Son bölüm olan “İnsanlar Kitabı”nda ise bir kez daha hayvan meselesine dönülür ve yine insan-merkezci bakış açısı eleştirilir:

Bir akşam önceki yayın gelsin gözümüzün önüne: Belediye Başkanı, bu işle görevlendirdiği adamı, açıklıyorlar: Kediler çok üremiş, şikâyet artmış; ortalıkta gezen kediler, hiç canları yakılmadan öldürülüyor. Başkanla adamı övünüyor. Hizmet etmiş oluyorlar halka. İnsanları rahatsız eden bir belâdan kurtarıyorlar şehri. Kılıkları, sanları, sağlıkları etkileyici, ağırbaşlı kişiler işledikleri toplu cinayetle övünürken bir başka imge beliriveriyor buzlu camda” (Karasu, 2016: 65).

Görüldüğü üzere, *Narla İncire Gazel* eserinde özellikle “Hayvanlar Kitabı” bölümünde ekoeleştirel bakış açısı üzerinden üretilen bir söylem geliştirilmiştir. Bu söylem küresel sorunlara değinmeden kurgusal düzlemde doğa-insan, insan-hayvan ilişkileri üzerinden gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiştir. “İnsanlar Kitabı” bölümünde de bu söylem örtük olarak desteklenir ve insan-hayvan, insan-doğa ilişkisinin açmazları ön plana çıkarılır.

Bilge Karasu yazar olarak da *Narla İncire Gazel* kitabına verdiği önemi açıkça dile getirir ve uzun ve karmaşık bir yazım süreci olduğunu belirtir. Bu sürecin sonunda kurguladığı eserinde de klasik bütünlük anlayışının olmadığına dikkat çeker ve bunu şöyle ifade eder: “ ‘Bütünlük’ denegelmış şeyin bu kitapta başka ölçütlerle kurulabilmesini istiyorum. Becerebilirim ne mutlu bana! Beceremezsem de ‘ne gam (herkes için!) diyorum’ ” (Aker, 2020: 199). Bu ifadelerle de üç ana bölümden oluşan bu eserde birçok farklı anlamın bulunabilmesine ve metinler arasında çeşitli şekillerde ilişki kurulabilmesine imkân tanıdığına işaret edilir. Dolayısıyla *Narla İncire Gazel*

birçok farklı okumaya ve anlamlandırma biçimine açıktır. Bu yönüyle Karasu yazınında önemli bir yeri olduğu da söylenmelidir. Ayrıca, yazarın burada anlam bütünlüğünün farklı şekillerde kurulabilmesine yönelik niyeti, kendi bakış açısının çoğulluğuyla ilgili olduğu kadar, insanlık tarihine yönelik bütüncül bakış açısıyla da ilişkilendirilebilir. İnsanlık tarihini oluşturan birçok unsur, Karasu yazınında yazarın seçimleri üzerinden yer bulur ve kendi anlamını oluşturur. Bu nedenle, kimi zaman okur açısından anlatının takibi zorlaşabilir ve bağlam kurmakta zorluk yaşanabilir.

Sonuç

Bilge Karasu yazını, birçok açıdan hayvanlarla ve hayvan dünyasıyla bağlantılıdır. Bu durum kimi eserde daha açık bir biçimde görülürken kimilerinde ise daha yüzeyseldir. Fakat bu çalışmada ele alınan *Narla İncire Gazel* adlı eserin, ekoeleştirel söylem bakımından son derece zengin olduğu görülmüştür. Anlatıcının hem kurgu içerisinde hem de kurguda bir üst anlatı olarak yer verdiği bölüm başındaki epigraflarla iki farklı düzlem üzerinden ekoeleştirel söylemi vurguladığı tespit edilmiştir. Anlatıcının, kurguda yer verdiği ifadelerle birlikte her bölümün başında ifade ettiği düşünceleriyle ekoeleştirel söylemin insan eylemlerini dönüştürebilme kabiliyetine dikkat çektiği belirlenmiştir. Bu ifadelerde insanın esasen doğanın ve içinde yaşadığı ekosistemin bir parçası olduğuna ve bir zamanlar doğayla daha bütüncül bir yaşam anlayışına sahip olduğuna dikkat çekildiği görülmüştür. Böylelikle anlatıcı, bir çeşit hatırlatma yaparak insanın doğanın içinde, onunla birlikte var olan bir canlı olduğuna dikkat çekmiştir. Dolayısıyla ekoeleştirel söylemin temellerini oluşturan insan ve insan olmayan ayrımının sona erdirilmesi fikrinin desteklendiği belirlenmiştir. Eserin başında, narla dişili, incirle erili özdeşleştirerek doğaya ait bu iki unsur üzerinden konuya giriş yapılması ve her ikisini de övmek isterim diyerek farklı bir bakış açısı yansıtması son derece dikkat çekicidir. Burada da insan ve insan olmayan ayrımının bir diğer ayağı olan erkek ve erkek olmayan ayrımına işaret edildiği düşünülmektedir. Zira bu diyalektik yaklaşım tekil, güçlü bir erkek insan portresi ortaya koyarak bunun dışında kalan tüm unsurları ötekileştirmiştir.

Ekoeleştirel ve posthümanist söylemlerin temel eleştirilerinin yöneldiği alanlardan biri de insanın kendi çevresine ve doğaya yabancılaşmış olmasıdır. Yazarın, özellikle *Hayvanlar Kitapçığı* bölümünde, her bir hayvana onun bakış açısı üzerinden yaklaşmaya ve insan olarak onları anlamaya çalıştığı tespit edilmiştir. Bu haliyle söylemin, insanlar ve kitleler üzerinde dönüştürücü bir güce sahip olduğundan eylemleri belirleme noktasında önemli bir rolü olduğu görülmüş ve kurgusal düzlemde de olsa doğa-insan bütünlüğüne dair böylesi bir anlatımın insanın yaşam biçimini değiştirebilmesi bağlamında etkili olabileceği değerlendirilmiştir. Edebî metin her ne kadar kurgusal düzlemde kendi gerçekliği içinde değerlendirilse de okurun yaşamına, düşüncelerine, davranış biçimlerine bir ölçüde etki edebilir ve bunları dönüştürebilme kabiliyetini daima bünyesinde taşır. Bu nedenle *Narla İncire Gazel*’in söylem evreninin, gerçekliği dönüştürebilme ve insan-doğa ilişkisini yeniden düzenleyebilme gücünü elinde tuttuğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Adorno, T., Horkheimer M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Nihat Ülner - Elif Öztarhan Karadagan, Kabalcı Yayıncılık.
- Ağın, B. (2020). *Posthümanizm, Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu*, Siyasal Kitabevi.
- Aker, H. (2020). *Halûk’a Mektuplar*, Metis Yayınları.
- Braidotti, R. (2021). *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, Kolektif Kitap.
- Ender Keskin, “Hayvan ve İnsan, Ses ve Söz Arasında”, Bilge Karasu’yu Okumak, Haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, 2013.

- Glotfelty, C. Fromm H. (1996). *The Ecocriticism Reader*, The University of Georgia Press.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu*, ev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*, ev. Orhan Koçak, Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2016). *Narla İncire Gazel*, Metis Yayınları.
- Karasu, B. (2022). Öteki Metinler (Haz. Füsun Akatlı), Metis Yayınları.
- Oppermann, S. (2012). *Ekoeleştiri, evre ve Edebiyat*, Phoenix Yayınevi.
- Richard Ryder “Speciesism and Painism: Some Further Thoughts”, 2012.
https://www.researchgate.net/publication/367595338_Speciesism_and_Painism_Some_Further_Thoughts
Erişim tarihi: 22/12/2024.

Araştırma Makalesi

“Edebiyat-ı Sahiha” Bağlamında *Tercüman-ı Hakikat* Gazetesinde Şiir Eleştirisi*

Criticism of Poetry in Tercüman-ı Hakikat Newspaper in the Context of “Edebiyat-ı Sahiha”

Taner TUNÇ¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tanertunc@aku.edu.tr 

Öz: Tanzimat döneminde, şiirde yenilikçi yaklaşımlar geliştirmeye çalışan yazar ve şairler, düşüncelerine alan açmak ve yeni bir anlayış tesis etmek amacıyla eleştirilerini öncelikli olarak Divan şiirine yöneltmişlerdir. Bu bağlamda, Şinasi'nin geliştirdiği yenilikçi bakış açısı, Tanzimat dönemi yazarlarına yol gösterici olmuş ve eleştirilerde toplumcu bir perspektifin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Özellikle Namık Kemal tarafından sıklıkla vurgulanan şiirin “hakikat”le ilişkisi, “tabiat” ve “ahlak”a uygunluğu, “hikmet” barındırması ve anlam bütünlüğüne dair düşünceler, yazarın “edebiyat-ı sahiha” olarak tanımladığı anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır. 27 Haziran 1878’de Ahmet Mithat Efendi yönetiminde yayımlanan *Tercüman-ı Hakikat*, edebiyat ortamına büyük bir canlılık kazandırmış, sayfalarında çeşitli edebi türlerin örnekleri ve eleştirileri yer almıştır. Gazetede Ahmet Mithat’ın yön verdiği bu yaklaşım üzerinden Namık Kemal’in “edebiyat-ı sahiha” anlayışına uygun olarak Divan şiirinin bazı unsurlarına eleştiriler getirilmiştir. Eleştirilerin merkezinde Mesud-ı Harabatî müstearıyla dikkat çeken, *Tercüman-ı Hakikat*’in edebiyat kısmını 1883-1885 yılları arasında yöneterek gazeteye büyük hareketlilik getiren Muallim Naci bulunmaktadır. Bu çalışmada “edebiyat-ı sahiha” anlayışının ortaya çıkışına değinildikten sonra *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde nasıl işlendiği üzerinde durulacaktır. “Edebiyat-ı sahiha” temelinde ortaya çıkan yenilikçi anlayışın devamlılığında gazetenin etkisi ortaya konmaya çalışılacak ve bu bağlamda dönem edebiyatına etkisi vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Tercüman Hakikat*, Edebiyat-ı Sahiha, Eleştiri, Şiir.

Abstract: During the Tanzimat period, writers and poets who sought to develop innovative approaches in poetry primarily directed their critiques at Divan poetry in order to create space for their ideas and establish a new understanding. In this context, the innovative perspective introduced by Şinasi served as a guiding influence for Tanzimat-era writers, and it was observed that a socially-oriented perspective came to the forefront in these critiques. Especially the thoughts that Namık Kemal frequently emphasized about poetry's relationship with “truth”, its suitability to “nature” and “morality”, its inclusion of “wisdom” and the necessity of thematic consistency laid the foundation of the concept he called “edebiyat-ı sahiha”. *Tercüman-ı Hakikat*, published on June 27, 1878 under the management of Ahmet Mithat Efendi, brought great liveliness to the literary environment, and its pages included examples and criticisms of various literary genres. In the newspaper, based on the approach guided by Ahmet Mithat, certain elements of Divan poetry were criticized in accordance with Namık Kemal’s understanding of “edebiyat-ı sahiha”. At the center of the criticisms is Muallim Naci, who attracted attention with his pen name and brought great dynamism to the newspaper by managing the literary section of *Tercüman-ı Hakikat* between 1883 and 1885. In this study, after mentioning the emergence of the concept of “edebiyat-ı sahiha”, how it was processed in the *Tercüman-ı Hakikat* newspaper will be emphasized. The newspaper's impact on the continuity of the innovative understanding that emerged on the basis of “edebiyat-ı sahiha” will be attempted to be revealed, and in this context, its impact on the literature of the period will be emphasized.

Keywords: *Tercüman Hakikat*, Edebiyat-ı Sahiha, Criticism, Poetry.

Atıf: Tunç, T. (2025). “Edebiyat-ı Sahiha Bağlamında *Tercüman-ı Hakikat* Gazetesinde Şiir Eleştirisi”. *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 137-154.

DOI: 10.31465/eeder.1595636

Geliş/Received: 03.12.2024

Kabul/Accepted: 11.03.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



* Bu makale, “Tercüman-ı Hakikat Gazetesi ve Türk Edebiyatı (1878-1896)” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş: “Edebiyat-ı Sahiha” Anlayışı ve Ortaya Çıkışı

19. yüzyıla kadar güçlü bir gelenek oluşturan Divan şiiri, bu dönemde pek çok eleştiriyile karşılaşmış ve Tanzimat sonrası şiirimizin şekillenmesinde bu eleştiriler¹ etkili olmuştur. Yenileşme dönemi yazar ve şairleri, kendilerine alan açma düşüncesiyle bir taraftan olumsuz bakışla geleneği aşmayı ve yıkmayı amaçlamalarına rağmen diğer taraftan yenilikçi fikirlerini geleneği zemin addederek kurmaya çalışmışlardır. Tanzimat döneminde birçok edebî yeniliğe öncülük eden Şinasi'nin *Fatin Tezkiresi*'nin ikinci baskısında yaptığı tasarruflar, edebiyat ve tenkit tarihimizde dil ve ifade bakımından yeni bir anlayışın temellerini atan önemli bir dönüştürdür (Akün, 1961: 77). Şinasi'nin eski nesir diline karşı takındığı bu “yenilikçi” tavır, özellikle *Tercüman-ı Ahval* ve *Tasvir-i Efkâr* gazetelerinde halkın anlayabileceği bir dilin inşasında kuvvet kazanmıştır. Halkın yararına olacak konuları içeren bir gazete kurmayı amaçlayan Şinasi, *Tercüman-ı Ahval*'de “umum halkın kolaylıkla anlayacağı mertebede işbu gazeteyi kaleme almanın” gerekliliğini dile getirmiştir (9 Teşrinievvel 1277, nr.1). *Tasvir-i Efkâr*'ın mukaddimesinde de “bir hâl-i medeniyette bulunan halk ise kendi menafinin husulü hakkında ne suretle sarf-ı zihin eylediği tercüman-ı efkârı olan gazeteleri lisanından malum olur” diyerek dilin halk tarafından anlaşılabilirliğine dikkat çekmiştir (15 Haziran 1278, nr.1). Şiir dilinde de benzer bir anlayışla geleneğin hayal sistemini reddederek sade bir dil aramış, “fikrin kendisiyle yetinen bir şiir dili”ni inşa etmeye çalışmıştır (Tanpınar, 2018: 199). Şinasi'nin yol açıcı adımlarından güç kazanan yenilikçi tavır, sonrasında divan edebiyatına yönelik eleştirilerin ivme kazanmasına zemin hazırlamış ve bu sayede yenilikçi yazarların bir edebî refleks olarak etrafında kümelenedikleri “edebiyat-ı sahiha” programını² ortaya çıkarmıştır.

Şinasi'nin yol açıcılığından sonra “edebiyat-ı sahiha” fikrinin sınırlarını ve kurallarını belirginleştirerek çerçevesini çizmek ve ona bir anlamda program hüviyeti kazandırmak Namık Kemal'le gerçekleşmiştir. Bir beyanname özelliği taşıyan “Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” makalesinde edebiyatımızda yeniliklerin nasıl olması gerektiğinin altını çizmiş ve söz konusu anlayışın temel niteliklerini belirlemiştir. Edebiyatı “hakikat”, “tabiat”a uygunluk ve “tezhîb-i ahlak” noktalarından ele alan yazar, manzumelerimizin “mübalâgât-ı riyâkârane ve meşreb-i kalenderaneden ibaret” olduğunu bu sebeple “fesad-ı ahlak”a sebep olduğunu belirtir. Ayrıca dilin anlaşılması gerektiğini ifade ederek anlamın “sanat ve ziynet” göstermek için feda edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır (Enginün ve Kerman, 2011: 127-135). Namık Kemal, *Şark Mecmuası*'nda yayımlanan “Mukaddime-i Celal” başlıklı yazısında ise Divan şiirinin hayal dünyasına ve güzellik anlayışına yönelik eleştirilerde bulunur (Enginün ve Kerman, 2011: 145). “Edebiyat-ı sahiha” tabirini yeni edebiyatı tanımlamak için kullanan yazar, benzer düşüncelerini *Bahar-ı Daniş* mukaddimesi, *İrfan Paşa'ya Mektup*, *Tahrîb-i Harabat*, *Takib* ve *Talim-i Edebiyat Üzerine Risale* gibi tenkidi mahiyetteki eserlerinde de dile getirmiştir (Akün, 2006: 374). Tanpınar'a göre zayıf tarafları hemen görülecek bu tenkidi eserlerinin altından “eskiyi yıkmaya çalışan kasma seslerini duymamak” mümkün değildir (Tanpınar, 2007: 77). Namık Kemal, söz konusu yazıları ve eserleri ile “edebiyat-ı sahiha” programını kurmakla kalmaz ayrıca “hâkim edebiyat anlayışının “edebiyat-ı sahiha” çerçevesinde işlerlik kazanması için de bu yeni edebiyatı uygulamaya koyacak taraflar yaratma” çalışır (Tuğcu, 2013: 95). Yazarın “Lisan-ı Osmanî'nin

¹Divan edebiyatına yönelik tenkitlerin ortak noktaları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Okay, 2011: 102-107).

² Emine Tuğcu, ilgili çalışmasında Namık Kemal ve arkadaşlarının geleneğin tanzimi için inşa etmeye çalıştıkları edebiyatın “edebiyat-ı sahiha” ile kavramsallaştırılabileceğini ve bir program hüviyeti taşıdığını belirtmiştir (Tuğcu: 2013: 79, 84-89).

Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir” makalesinde dile getirdiği klasik Arap belagati yerine Osmanlı diline uygun bir belagat ihtiyacını Recaizade Ekrem *Talim-i Edebiyat* isimli eseriyle karşılamış, bu eseriyle programın edebi-estetik açıdan teorisini sistemli hale getirmiştir (Tuğcu, 2013: 95-100). Bunun yanı sıra N. Kemal, “edebiyat-ı sahiha”nın ilerlemesini sağlamak ve etki sahasını genişletmek için uygulamada Abdülhak Hamid’e ihtiyaç duymuş, şiirde onu adeta bir “model” olarak sunmuştur (Tuğcu, 2013: 110).

Şinasi ve Namık Kemal’in öncülüğünde başlayan, “edebiyat-ı sahiha” anlayışının etkisiyle Divan şiirine eleştiriler yöneltilmeye devam edilmiştir. Bu doğrultuda, Ziya Paşa da “Şiir ve İnşa” başlıklı yazısıyla Divan şiirine dair görüşlerini dile getiren bir başka önemli isim olarak karşımıza çıkar. Ziya Paşa, meseleyi Osmanlılık ideolojisi ekseninde ele alarak yazısında “Osmanlıların şiiri nedir?” sorusuna yanıt arar. Arap ve Fars şiirlerini düşünce, dil ve anlam bakımından taklit ettikleri için Divan şiirinin bu özelliği taşımadığını ifade eder. Yazara göre Osmanlı şiiri “şairlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şairleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır” (Enginün ve Kerman, 2011: 168-172). Makaledeki sorusuna cevap olarak Halk şiirini veren, ortaya koyduğu fikirler ile edebiyat-ı sahiha anlayışı içerisinde kendisine yer bulan Ziya Paşa, *Harabat* isimli eseriyle Namık Kemal’in eleştirilerine maruz kalmıştır. Bununla birlikte Tuğcu, aslında Ziya Paşa’nın *Harabat*’la “ edebiyat-ı sahiha programının pek de uzağına düşmediğini” belirtir. Namık Kemal’in *Harabat* yazarına itirazlarını “edebiyat içi bir sorundan ziyade, birlikte yürüttükleri siyasi davanın Ziya Paşa tarafından terkedilmiş olmasından ileri” geldiğini ifade etmiştir (2013: 117).

1. *Tercüman-ı Hakikat* Gazetesi ve “Edebiyat-ı Sahiha”

Tercüman-ı Hakikat, Osmanlı-Türk basınının Tanzimat döneminde en etkili süreli yayınlarından biri olarak 27 Haziran 1878 tarihinde Ahmet Mithat Efendi yönetiminde yayımlanmaya başlamış, Şinasi ile başlayan ve halkı eğitmeyi hedefleyen gazeteciliğin bir devamı olarak geniş kitlelere bilgiyi ve kültürü halkın anlayabileceği bir şekilde yaymayı amaçlamıştır. Bu gazete, zaman içerisinde bir mektep özelliği kazanmış, toplumun eğitilmesinde ve bilinçlendirilmesinde önemli bir işleve sahip olmuştur. *Tercüman-ı Hakikat*’in “mukaddime” kısmında, gazetenin kuruluş ve yayın amacının adından da anlaşıldığı ifade edilmiş, diğer yayınlardan farkı ve kendine özgü misyonu vurgulanmıştır:

“Şimdiye kadar Tercüman namıyla birkaç gazete olması ve biri Osmanlı ve diğeri Ermeni hurufuyla *Tercüman-ı Şark* ve *Tercüman-ı Efkâr* ser levhaları altında iki gazetenin elyevm neşr edilmekte bulunması bizim de tercüme cihetinde onlara müşabehet-i lafziyemizi men edemez. Her müsemma kendi isminden istifham olunan manaya mutabık olacak ise *Tercüman-ı Şark* ahval-ı Şarkı ve *Tercüman-ı Efkâr* dahi fikirleri tercüme ile iştigal eylediği arada gazetemiz dahi tercüme-i hakayıkı iştigal eyler.” (İmzasız, 27 Haziran 1878, nr.1).

Bu ifadelerle gazete, isminin diğer “Tercüman” adıyla yayımlanan gazetelerle karışmaması gerektiğini belirtir. *Tercüman-ı Şark*’ın Doğu’ya ait durumlarla, *Tercüman-ı Efkâr*’ın ise fikirlerin tercümesiyle ilgilendiği belirtilirken, *Tercüman-ı Hakikat*’in de hakikatlerin tercümesiyle meşgul olacağı vurgulanır. Bu söylem, gazetenin amacının toplumda gerçekleri yansıtmak ve halkı bilgilendirmek olduğunun altını çizmenin yanı sıra kavram olarak da “edebiyat-ı sahiha” ile yakın ilişkisini hemen başlangıçta ortaya koyar. *Tercüman-ı Hakikat*, toplumcu bir perspektifle “hakikat”i halka anlatma misyonu güden bir gazete olarak edebiyatta da bu anlayışı benimser ve yaygınlaştırır. Gazete, sayfalarında yer alan edebî türlerin “ahlak”, “edeb”, “hikmet” ve “hakikat” gibi değerlere uygun olmasını öncelikli bir prensip olarak

benimser. Bu çerçevede, gazetede geleneğe yönelik şiir eleştirisinin merkezinde söz konusu değerlere uygunluk arayışı dikkat çeker ve bu eleştiriler, “edebiyat-ı sahiha” anlayışının temel ilkeleriyle örtüşür.

Başlangıçta daha çok bir haber gazetesi formuyla karşımıza çıkan *Tercüman-ı Hakikat*'te edebiyata ve özelde şiire ilginin artması özellikle Muallim Naci'nin katkılarıyla gerçekleşmiş, gazete şiir türünde önemli bir canlılık kazanmıştır. 1882-1885 yılları arasındaki bu dönem, “Muallim Naci Dönemi” olarak tanımlanmış (Tunç, 2020: 30) ve Halit Ziya'nın ifadesiyle gazete adeta “müsaare mahşeri”ne dönüşmüştür (Uşaklıgil, 2017: 110). Bu süreçte, *Tercüman-ı Hakikat* matbaasından bütün edebiyat âlemine “Muallim Naci'nin nefesi” hâkim olmuştur (2017: 162). Çalışmaya konu olan edebi hareketlilik ve şiir eleştirisi de büyük çoğunlukla bahsedilen yıllar arasında karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda genel hatları belirtilen “edebiyat-ı sahiha” anlayışının gazeteye Muallim Naci merkeze alınarak iki dönem üzerinden yansıdığı görülmektedir. Muallim Naci döneminde şairin “Mesud-ı Harabatî” müstearı ile ortaya koyduğu ve “harabatîlik” olarak adlandırılan hareket, geleneksel şiirin rindane ve âşıkane üslubunu devam ettiren bir yaklaşım olarak dönemin eleştirilerinin merkezinde yer almıştır. Burada “edebiyat-ı sahiha” anlayışının dışına çıkılan metinlere yönelik olumsuzlayıcı bir üslup kullanılmış ve yazıların merkezinde Ahmet Mithat ve Muallim Naci yer almıştır. Muallim Naci'nin gazeteden ayrılmasından ve eleştirilerin yönü ve niteliği belirlendikten sonra gazetenin beklentilerine cevap veren metinlere yönelik olumlu bir üslubun kullanıldığı yazılar dikkat çekmiştir. Bu meselede imzalı ve imzasız pek çok yazara rastlanmakla birlikte *Tercüman-ı Hakikat*'te “edebiyat-ı sahiha” anlayışına ilişkin yönlendirici ve belirleyici nitelikte yazılar daha çok Ahmet Mithat tarafından yazılmıştır.

1.1. Muallim Naci Dönemi

Muallim Naci'nin gazetede dikkat çekmeye başladığı ve hemen sonrasında gazetenin edebiyat kısmını yönettiği dönem içerisinde Nefî üzerinden Divan şiirine dair eleştiri niteliğindeki ilk yazı, “Bir Genç” imzasıyla gönderilmiştir. Kıraathanede geçen bir muhaverenin anlatıldığı yazıda Ahmet Hamdi Efendi'nin gazetenin 1421. sayısında yayımlanan “olur” redifli şiirinde bulunan “selaset-i tab' ve fesahat-ı güftar”ın Nefî'de olmadığı belirtilmiştir. Bunun üzerine orada bulunan “Sakallı Efendi”nin söz konusu şiir hakkındaki düşünceleri, “edebiyat-ı sahiha” anlayışının temel ilkelerini taşıması bakımından önemlidir. Bu zat, Nefî'nin edebî kudretini “edebiyat-ı sahiha” bakımından neredeyse tamamen inkâr eder. Belagat bakımından Nefî'nin şiirinin eksik olduğunu ve bu sebeple “telli duvaklı süslü Arap cariyelerine” benzediğini ifade etmiş, sonrasında Ahmet Hamdi'nin şiirini belagat ve fesahat bakımından değerlendirmeye girişmiştir. Şairin “Taraf-ı çemende naz ile kıldıkça sen hıram/Kaddin medar-ı gayret-i serv-i cenan olur” beyitini “Biz hâlâ gulyabani rivayati mı dinleyeceğiz” diyerek eleştirmiş, “Meşhudum olsa her ne zaman nahl-i kametin/Cûlar gibi ayağına eşkim revan olur” beyitinde ise “tabiat ve hakikate zerre kadar mukarenet tasavvur” olunmayacağını belirtmiştir. Şiirdeki bazı beyitlerin “tahayyûlat-ı hakikiye”ye uygun olmadığını açıklayan bu kişi, fesahata dair şiirdeki hataları göstermiştir. Makalenin sonunda yazıyı gönderen genç, “Sakallı Efendi”ye edebiyatın gelişmesine engel olan sebebin nasıl ortadan kalkacağını sorar:

“Edebiyatımızı layık olduğu kemalden men eden sebep-i mebhusun def'i çaresi nedir?’ O Efendi dedi ki ‘Ne olacak! Gazetenin edebiyat mümeyyizi bu yoldaki âsârı kabul ve muahezatta kaide-i müsavata riayetle her esere bir nazarla bakarsa tenkidi yalnız elfaza hasr etmeyip manaya da tamim ederse yakın zamanda edebiyatımız mertebe-i kemalini elbette bulur’.” (17 Mart 1883, nr. 1430).

Bu yazıya “Bir Orta Yaşlı” (19 Mart 1883, nr. 1431) imzasıyla Nefi’nin şiirine yönelik bir savunma yapılmasının ardından konunun tartışmaya dönüşmesini engellemek için, gazetenin edebiyat kısmını yöneten Muallim Naci, imzasız bir yazı kaleme almıştır. Burada Naci, Nefi’nin eserlerinin edebi değerinin ortada olduğunu vurgulamış ve “fasih ve belîğ” sözün kime ait olduğuna bakılmaksızın takdir edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Naci’nin bu yaklaşımı ve aşağıdaki ifadeleri, onun edebi geleneğe dair yaklaşımını göstermesi bakımından önemlidir:

“Eslafın âsâr-ı edebiyesine de bu nokta-ı nazardan bakıp işe yarayanlarını almalı, yaramayanlarını bırakmalıdır. Âsâr-ı eslafa her cihetçe faik eserler meydana konulmalı ve hakikaten bir devr-i cedid-i edebî içinde bulunduğumuz isbat edilmelidir. Yoksa Nefi’yi tahkir etmek tarz-ı cedid-i edebî erbabına şan vermez. Fakat müşarünileyhin iyi kötü yazmış olduğu şeyleri doğruca okuyamaz iken hakkında lisan-ı tezyif kullanmak mucib-i şeyn olur.” (23 Mart 1883, nr. 1435).

Bu meselenin yaratmış olduğu etki ile gazetede yayımlanan imzasız bir yazıda fikirlerin gül, bülbül, saki ve mül etrafında düzenlendiği dönemin artık sona erdiği belirtilmiştir. Buna karşın, *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan şiirlerin büyük bir kısmı hâlâ bu temalar etrafında şekillenmektedir. Yazıda, “erbab-ı mütalaa”nın bu “köhne” mazmunlardan sıkıldığı vurgulanmış ve halkın faydalanabileceği eserlerin tercih edilmesi gerektiği ifade edilmiştir:

“O mezamini mutazammın kütüphaneler dolusu divanlar matruh-ı nazar-ı ikbal ve tabiat-ı beşeriye mail-i teceddüt ve terakki olduğu cihetle mesâmi’-i erbab-ı mütalaa köhne mezamini istima’dan duçar-ı kelâl iken heveskârân-ı nazmın hâlâ muğbeçe ve meyhane ve şem u pervaneden bahs ile tanzim-i eşâr eylemeleri mucib-i teessüf değil midir? Kendileri böyle habîde mazmunların zürûf-ı elfazını tebdil ile beyhude itâb-ı fikr etmekten ise herkesin teyakkuz ve intihabını mucip ve fezail-i ahlakî câmi kelimat-ı hikemiye-i şark ve garbı ve bazı hikâyât-ı edebiyeyi silk-i nazma çekip de kelam-ı mevzunun nüfûsa olan tesir-i bedii hasebiyle istifade-i umumiyeye hizmet etseler daha racih değil midir?” (27 Mart 1883, nr. 1438).

Bu yazının hemen altında yer alan “Tercüman-ı Hakikat” başlıklı gazetenin cevabında, başlangıçta tarafsız denebilecek bir yaklaşımla, mizacına göre kiminin “âşıkane”, kiminin “hâkimane” eserleri tercih ettiği ifade edilmiştir. Her türlü edebî eserin görüldüğü *Tercüman-ı Hakikat*, farklı anlayışı yansıtan örnekleri yayımlayarak kalem sahiplerine imkân sağlamış ve edebiyatta ilerlemenin bu anlayışla mümkün olabileceğini dile getirmiştir:

“Erbab-ı kalemden her biri tabiat ve iktidarına göre bir eser yazıp gönderiyor. Tercüman da hizmet-i neşri ifa ediyor. Bir mecmua-ı rengareng-i edebî haline giriyor. Bu suretle hem ashab-ı âsârın şevki artıyor hem de kariin-i kiram heveskârân-ı edebî takım takım nümune-i istidadlarını görerek memnun oluyorlar. Bu devam elbette terakkiyi iltizam eder. Çok zaman geçmez ki Tercüman daha güzel eserler neşr etmeye başlar. Erbab-ı mütalaa da daha ziyade memnun olurlar.”

İmzasız olarak gazetede yayımlanan bir gazel (3 Teşrinievvel 1883, nr. 1599) üzerine Muallim Naci’nin yaptığı değerlendirme, yalnızca âşık tipi üzerinden Divan şiirindeki aşk ilişkisine yönelik bir eleştiri taşımaz aynı zamanda şairin edebiyata bakış açısında kendisini konumlandığı yere dair de önemli ipuçları içerir. Ayrıca bu açıklamalar şairin “edebiyat-ı sahiha” anlayışının uzağında olmadığını da göstermektedir. Değerlendirmede sevdiğinin “cenab-ı merhameti” için âşığın kendisini dilenci yerine koyması eleştirilmiştir. Birtakım şairlerin kendilerini “kûy-ı cânânda” bir “geda” yahut “kapıda bir kemik parçası intizarında bulunur kelb” şeklinde göstermeleri “çirkin” görülmüş ve reddedilmiştir. Naci, kendisine gazel gönderen bir kişinin şiirine yönelik de benzer bir eleştiride bulunmuştur. Yazıda bu şiirde geçen “Kûyunda gezer sâil-i bî-berk u nevayım/Hem-bezm olabilsem seg-i kûyunla şereftir” beytine yer vermiş ve “müstekreh” bir dilenci şeklinde sevgilinin köyünde sürünme fikrinin “tasavvurat-ı şairane”den sayılamayacağını söyleyerek söz konusu anlayışı eleştirmiştir. Fuzuli ve Molla

Cami gibi eski şairlerin de bu tarz hayallere şiirlerinde yer verdiklerini örneklerle ortaya koyan yazara göre bunlar takdir ve taklide layık şeyler değildir. Edebiyatımızın ilerlemesi için içinde güzel fikirler ve hikmet barındıran eserlerin örnek alınmasını önerir:

“Terakki-i edebîmizin husulünü Arap, Acem, Frenk âsâr-ı edebîyesinden iktibas edeceğimiz efkâr-ı makbule ile edebiyat-ı kavmiyemize bir hüsn-i imtizaç vermeye vâbeste görürüm. Bunlardan cûya-yı nefâis olan nazar-ı istifademize tesadûf edecek her güzel fikri almamız, her çirkin fikri terk etmeliyiz. Muvafık-ı hikmet ve şairiyet olmayan bir fikri –velev sahibi bir büyük olsun- kabul ve taklide ne mecburiyetimiz olabilir? Mesela İran şairleri zülf-i hübanı yılanı benzettirler diye niçin biz de benzetelim?” (4 Teşrinisani 1883, nr. 1623).

Muallim Naci, gazetede kullandığı farklı müstear isimlerden biri olan “Andelib” imzalı yazısında bülbül unsuru üzerinden Divan şiirinin statik ve tabiata uygun olmayan yapısına eleştiri getirir. Bu yazıda, şairlerin kendisini sürekli gül mazmunuyla ilişkilendirmelerinden yakınan bülbül, tabiatın pek çok “âsâr-ı bedîası” varken yalnızca gül ve bülbülün ele alınmaması gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca, Frenk şairlerinin bülbülden bahsettiklerinde onu hemen gül ile eşleştirmediklerini ve bu sayede tabiiyetten de uzaklaşmadıklarını dile getirmiştir. Bülbülü konuşturarak fikirlerini açıklayan yazarın şairlere bülbülün akla ve tabiata uygun şekilde kullanılmasına yönelik yaptığı rica, “edebiyat-ı sahiha” temelinde mazmunların geleneksel şekilde kullanılmasına karşı bir eleştiri içermektedir (9 Kânunusani 1884, nr. 1679).

Tercüman-ı Hakikat, başlangıçta farklı anlayıştaki şiirlere yer vererek edebî çeşitliliği teşvik etse de zamanla “Mesud-ı Harabatî” etrafında şekillenen âşıkane ve rindane şiirlerin çoğalmasıyla bu türlere yönelik eleştiriler artmıştır. Gazetede, “edebiyat-ı sahiha” anlayışına dair düşünceler ve eleştiriler daha çok bu müstear isim etrafında yoğunlaşmıştır. “Harputlu Hayri” imzasıyla yayımlanan şiir, söz konusu anlayış temelinde kaleme alınmış bir tenkit niteliği taşır. Şiirde “bâde” içmenin ömrü “harap” edişi, bu şekilde gençlik üzerindeki olumsuz tesiri anlatılır (29 Eylül 1884, nr. 1889). Gazetede bir şiir üzerine daha önce özel başlık altında değerlendirme yapmayan Ahmet Mithat, bade, mey, pîr gibi unsurları içeren şiir anlayışına bir karşı çıkış olarak “edebiyat-ı sahiha” anlayışının açık bir şekilde ifade edildiği “Tahsin” başlıklı bir yazı yayımlar³, şiiri ve şairi takdir eder. Gençlik yıllarında şiirle ilgilenen ve şiir de kaleme alan Ahmet Mithat, ilerleyen dönemlerde bu ilgisinden vazgeçmiştir. Muallim Naci ile mektuplaşmalarında bu durumu açıklayan yazar, yaptığı araştırmalar sonucunda şiirde asıl önemli olanın “mana” ve “hikmet” olduğunu fark etmiş, ancak geleneğe bu niteliğe sahip şiirlerin bulunmadığını görünce şiirden uzaklaşmış ve şiir hevesini kalbinden atmıştır (2011: 33-34). Bu bağlamda “Tahsin” başlıklı yazıda Ahmet Mithat’a göre söz konusu şiir, “lisan-ı hikmet”le söylenmiş ve sair şuaranın aksine “bade” sebep olduğu olumsuz durumlar dikkate alınarak hakîmâne ve hakikate uygun şekilde anlatılmıştır (29 Eylül 1884, nr. 1889).

Gazetede “Berkî” imzasıyla yayımlanan yazıda, özellikle “harabatîlik” düşüncesi etrafında Divan şiirinin bazı yönlerine dair Ahmet Mithat’ın yukarıdaki eleştirisini destekleyen ifadeler yer almaktadır. Yazıda, uzun süredir gazeteğe bir şey göndermediğini belirten Berkî, bunu “âlem-i âbda bir şevk-i rindane ile kazandığım derd-i humardır” diyerek gerekçelendirir. Bu duruma sebep olarak “pîr-i mugan”ın kendisine müracaat eden “dilhestegânın gösterdikleri hahişe dayanamayıp lüzumundan fazla şarap” vermesini gösterir. Tecrübe sahibi kişilerin “âlem-i abın zevki humarına değmez” sözünü dikkate alarak “harabat” a gidilmemesi gerektiğini belirten yazarın “meyhane”, “rind” e yönelik ifadeleri dikkat çekicidir:

³Ahmet Mithat’ın edebiyat yazıları yeni harflere aktarılmıştır. Bk. (Ahmet Mithat Efendi, 2016), (Ahmet Mithat Efendi, 2018).

Meyhane nedir? Bir dar-ı idbar! Rind kimdir! Şuuru kalmamış bir sarhoş. Bunu kime anlattırın. Herkes muhabbet namına o dar-ı idbara koşar. Hatta ben bu hakikati bilip dururken harabata devamım garip değil mi? Bu günlerde eser gönderemeyişime sebep sarhoşluk âleminde çıkıp da aklımı başıma alamayışımdır (3 Kânunuevvel 1884, nr. 1940).

Bu yazının altına eklediği “*Tercüman-ı Hakikat*” başlıklı kısa değerlendirmesinde M. Naci, Berkî’nin “harabat”, “pîr-i mugan”, “saki” ve “sagar” hakkındaki eleştirilerini desteklemiştir. Şarabın bezginlik yaratacağını dile getirerek Berkî’ye zamanını “hikmet” barındıran eserler üretmek için kullanmasını önermiştir.

Tercüman-ı Hakikat gazetesine “Arabistan’da Sakin Birisi” imzasıyla gönderilen sorular ve Ahmet Mithat’ın bu sorulara verdiği yanıtlar, çeşitli unsurlarıyla Divan şiiri geleneğini sürdüren şiirlerin içeriklerine yönelik benzer eleştirileri devam ettirmektedir. Gazetenin abonesi olduğunu belirten bu kişi, Muallim Naci, Mesud-ı Harabatî, Şeyh Vasfi ve Feyzi Efendi gibi şairlerin birçok şiirinde “mey, mahbup, saki, sagar” gibi unsurların öne çıktığını dile getirmiş ve Şeyh Vasfi’nin hiçbir beytinin “meyhane”, “mestane” ve “şarapsız” olmadığını vurgulamıştır. Bu kişiye göre özellikle Feyzi Efendi ve Şeyh Vasfi’nin şiirleri, halkı adeta sarhoşluğa ve “mahbup dostluğa” yönlendirmektedir. Eski İran şairlerinin eserleri yerine Arap edebiyatının büyük yazarlarının eserlerine yönelmenin bu hususta daha değerli ve itibarlı olduğunu savunur. Ahmet Mithat ise verdiği cevapta eleştirilen şairlerin şiirlerinde sıkça görülen söz konusu unsurlardan duyduğu üzüntüyü dile getirir. Gazete, her zaman “hikmetin lisan-ı edeb ile” ifade edildiği şiirleri takdir etmiş, bu tür şiirlere M. Naci’nin “Şam-ı Gariban”, “Kuzu”, “Sehabe”, “Kırlangıç” şiirleri, Harputlu Hayrî’nin adı geçen şiiri ve Şeyh Vasfi’ye ait bir şiir örnek gösterilmiştir. “Mahbup”, “muğbeçe”, “pîr-i mugan” gibi tabirleri hiçbir zaman değerli bulmayan Ahmet Mithat, halkı sarhoşluğa ve “mahbup dostluğa” yöneltenlerin Muallim Naci, Şeyh Vasfi ve Feyzi Efendi’den ziyade “muasırından evvel gelmiş bulunan üdeba” olduğunu vurgular. Ancak asıl vazifeleri “hikmet-gûluk” olması gereken bu şairlerin henüz “meygûluğa, mahbupgûluğa” son vermediklerinin altını çizer. Bu eğilimin nedenini ise, halkın genel rağbeti ve toplumsal zevkin eleştirilen tarzdaki şiirlere yönelmesi olarak açıklar. Mithat Efendi, *Tercüman-ı Hakikat*’e bu şairlerin şiirlerine nazire olarak yazılmış pek çok eser gönderildiğini, ancak bunlardan çok azının yayımlandığını ifade eder. Ayrıca, Naci’nin Batı dillerinden yaptığı çevirilerin yeterince ilgi görmediğini dile getirerek bir anlamda okuru ve “zevk-i umumi”yi yönlendirir. Ona göre şiirde eski anlayışa yönelik ilgi, “hakîmane” eserlerin kaleme alınmasıyla değişecektir (2 Kânunuevvel 1884 [1885], nr. 1966). Osmanlı şairlerinin “tarz-ı Acemane”yi terk ederek Arap şairlerini örnek almaları gerektiğini savunan ve “Arabistan’da Sakin Birisi” imzasıyla gazeteye bir yazı daha gönderen yazara, Muallim Naci “Arap’ta Edeb” başlığıyla cevap verir. Önceki yazısında Arapça bazı eserlerin isimlerini vererek bu eserlerde mahbub hakkında herhangi bir bilgiye rastlanamayacağını öne süren bu kişiye yanıldığını ilgili eserlerden örnekler sunarak göstermeye çalışmıştır. Osmanlı edebiyatının sadece tek bir kavmin eserleriyle yetinmeyeceğini herhangi bir kavimde göreceği edebi parıltıyı yansıtmaya ve onu daha fazla parlatmaya çalışacağını ifade etmiştir (9 Mart 1885, nr.2008).

Tercüman-ı Hakikat gazetesinde şiir eleştirisine yönelik “edebiyat-ı sahiha” anlayışı üzerine görüşler ortaya konurken bu kez Muallim Naci’nin bir gazeline “Abdülkerim Sabit” imzasıyla yazılmış bir tahmis (27 Ağustos 1885, nr. 2150) yayımlanır. Tahmis üzerinden fikirlerini dile getiren Ahmet Mithat, eleştirini bu kez açık bir şekilde Muallim Naci’ye yöneltir. Eleştirilen şiirlerde “mana” ve “rabita” bulunamayacağını, “gül, mül, bülbül ve ney, mey” gibi mazmunların çıkarılması durumunda şairlerin adeta dilsiz kalacağını söyler. “Hakikat”, “edeb”,

“hikmet” gibi kavramlar üzerinden eleştirilerini ayrıntılı olarak dile getiren yazar, bu tarz şiirin sarhoşlukla ilişkili olduğunu vurgulayarak tahmis yazarının “hikmet-i hilkat”ten tamamen habersiz olduğunu iddia eder. Şiirin, Muallim Naci’ye ait olan bölümüyle birlikte “manasız, hikmetsiz ve saçma sapan söz” olduğunu ifade ederek gerçek şiir ve edebiyatın ne olması gerektiğini okura göstereceklerini vaat eder:

“Şimdilik karilerimizi daha ziyade tasdi etmeyelim Ne kadar âsâr-ı şâirane çıkmışsa kariben hepsini gözden geçirerek mahiyetlerini meydana koyacağız. Edebiyat başka, şiiriyat başka olduğunu göstereceğiz. Şimdiden diyelim ki edebiyat erbab-ı taassubun beğenmedikleri Avrupa âsâr-ı mütercemesi gibi olan şeylerdir. Şiiriyat dahi bizim beğenmediğimiz gibi hiçbir hikmet-perestin dahi katiyen ve katibeten beğenmeyeceğine şimdiden ve ezberden hükmedebileceğimiz şu gazel ve tahmis gibi türrehat-ı mahzadır.” (27 Ağustos 1885, nr. 2150).

Ahmet Mithat, bu yazısında ifade ettiği noktalara ve eleştirilerine gazeteye gönderilen “Lütf-ı Hayal” (Nazır-ı Rüsumat-ı Girit Rahmi, 31 Ağustos 1885, nr. 2153) başlıklı yazıya verdiği cevap üzerinden devam eder. *Tercüman-ı Hakikat*’te şiir neşreden kişilerin “muhteriat-ı cedide” ve “nüsah-i hikemiye” yerine “sagar-ı lebriz ve akdah-ı ser-şar” ile ilgilendiklerini açıklar. Ahmet Mithat’a göre bu kişiler, -aynı şekilde- şiirlerinde araştırmayı ve tabiata uygunluğu önemsemenin aksine sadece “muğbeçe” ve “pîr-i mugan” gibi unsurlara ilgi duymuşlardır. Bu görüşle, “edebiyat-ı sahiha” anlayışına uygun şekilde gazetenin bu alanda hangi hedefe hizmet edeceğini açıklamış ve bu çerçevede bir sınır belirlemiştir:

“Biz Osmanlılar şair diye bunlara nail olduğumuz için bedbahtız. Siz onları taklit etmeyiniz. Her zaman yaptığımız gibi bize kudemanın, fakat hikemiyat-ı âsârını tercüme ile nazar-ı intibahımıza koyunuz. Muasırınin dahi hikemiyatını enzar-ı intibaha koyacak olanlar size peyrev olmaktan geri kalmazlar. Şuaramız dergâh-ı pir-i muganda vakit geçirsinler! Biz evvelin ve ahirinin hikemiyatını teşne-gân-ı hakayika arz ile hizmet edelim. Dikkat ediniz ki, bundan sonra *Tercüman*’ın mesleği budur.” (31 Ağustos 1885, nr.2153).

Ahmet Mithat’ın son iki yazısında ifade ettiği görüşler⁴, aynı zamanda Muallim Naci’nin gazete ile olan bağlarının sona erdiğini de bildirmektedir. Bu eleştiri, sadece şiirle ilgili değil, gazetenin edebiyat sütununda Muallim Naci ve çevresindeki şairlere karşı bir karşı duruşu yansıtmaktadır. Muallim Naci, Ahmet Mithat tarafından kendisine yöneltilen bu eleştirilere *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde herhangi bir karşılık vermemiştir. Ancak *Tarik* gazetesinin 24 Eylül 1885 tarihli nüshasında “İbret” başlıklı bir yazı⁵ kaleme alan M. Naci, *Tercüman-ı Hakikat*’ten ayrılmasına dair açıklamalar yapmıştır. Kendisini suçlayan “üdeba güruhu” ile Ahmet Mithat’ın bir münasebetinin olamayacağını ve kaleme aldığı bu yazısında yazara yönelik tariz yollu bir kelimenin de bulunamayacağını söyler. Ahmet Mithat’a hiçbir zaman saygıda kusur etmeyeceğini belirterek -haksız olsa bile- kendisi ve eserleri hakkında yazarın söylediklerine karşı takınacağı hareketin sadece “hisse-yâb-ı intibah olmak”tan ibaret bulanacağını ifade eder. Buna karşın kendisine saldırıda bulunanları “av’ave-zen biçareler” olarak niteleyerek onların seviyesine inmeyeceğini bildirir (24 Eylül 1885, nr. 538).

⁴ Ahmet Mithat’ın “edebiyat-ı sahiha” bağlamında özellikle Mesud-ı Harabâtî üzerinden dile getirdiği eleştirilerin benzerini Namık Kemal, Ziya Paşa’nın *Harâbat* isimli eserine yönelmiştir. Gazetede “harabatîlik” hareketinin çıkışında da etkili olduğu görülen bu eser hakkında Namık Kemal’in Magosa’dan Zeynü’l Âbidin Reşid’e yazdığı mektuptaki ifadeleri söz konusu benzerliği göstermektedir: “Harâbat mülkümüzde bir dârülfünûn-ı edep teşkiline çalışan Osmanlıların mebnâ-yı teşebbüsâtına karşı âdetâ bir meyhâne yapmak hükmünde olduğundan milleten, edeben, aklen, ahlâken, insâniyyeten, öyle birtakım türrehâtı câmi’ bir müntahabât tertibini mecmâ’-ı kemâlât olan câmi’-i *Harabat*’a lâyük görmediğim için mülâhazamı yazmak istedim.” (Tansel, 1967: 327).

⁵ Muallim Naci, bu yazısını *Mektuplarım* isimli eserine de almıştır. Bk. (1997: 32-38).

Bunun yanı sıra 1886 senesinde *Mîzan* gazetesinde -yukarıda ifade edilen benzer gerekçelerle- aleyhinde kaleme alınan yazıya (İmzasız, 18 Teşrinisani 1886, nr. 5) verdiği karşılık, hakkındaki eleştirilere daha ayrıntılı bir cevap olarak düşünülebilir. Yazıda birçok şairin “hâlâ nokta ağızlı, kıl belli, ok kirpikli dilberlerden” vazgeçemediği, “hâlâ gazeliyât ve kasaid dairesinden çıkamadığı”na değinilir. Naci’den *Tercüman-ı Hakikat*’teki tenkitlerinde “elfaz”dan çok “meanî”yi düzeltmesi beklenirken, şair bunun aksine hareket etmiş ve onun döneminde gazetede “gençlerin kalemi edebiyat-ı kadime mezarlığında servilik hizmetini görmeye başlamıştır”. Naci, söz konusu iddialara itiraz ederek şairlerin bu alışkanlıklarına dair “Tercüman’a yazdığım intikadata olsun atf-ı nazar-ı dikkat etmiş olaydılar muahharen vazgeçmeleri lâzım gelirdi” ifadelerini kullanmıştır (1886: 22). Bunun yanı sıra “rağbet-i umumiye” konusunda Mithat Edendi’nin açıklamasına benzer bir değerlendirmeyi kendi şiiri üzerinden de dile getirmiştir. Bu bağlamda *Tercüman-ı Hakikat*’teki “Görün!” başlıklı şiirini “yek-âvaz” ve “mana cihetiyle mümtaz” şeklinde değerlendiren Naci, buna benzer şiirlerinin gazetede ilgi görmediğini belirterek kendisine yönelik eleştirilere ilk ciddi karşılığı vermiştir:

“Meyhanede” ve “Gark-ı Nur” gazelleri gibi âsârıma yüzlerce nazireler söyleyen şuarımız hiç bunu tanzire özendiler mi? Yalnız “Nâzımü’l-hikem” tahmis etti bu bapta kusur kimin? Ben böyle nice numuneler gösterdim, edebiyatımızın nasıl olması lâzım geleceğine dair nice mülahazalar beyan ettim. Ama şuarımız, üdebamız bunlara imtisal etmemişler de yine eski yola gitmişler! Orası bana mı ait?” (1886: 25-26).

Ahmet Mithat Efendi’nin Muallim Naci hakkında Kemal Paşazade Sait Beyefendi ile yazışmaları “edebiyat-ı sahiha” temelli şiir eleştirisini tekrar etmenin yanı sıra Naci’ye bakışını da ortaya koymaktadır. M. Naci’nin vefatından sonra gerçekleşen bu yazışmada A. Mithat’ın şairi “Mesud-ı Harabatîlikten çıkarıp bir Racine, bir Boileau etmek” için emek sarf ettiğine yönelik fikirlerine karşın dönemin polemikçi isimlerinden Sait Bey, Naci’nin *Tercüman-ı Hakikat* Matbaası’ndaki durumunu “‘iç güveysinden hallice’ bile değildi” şeklinde nitelemiştir (2015: 27). Bunun üzerine Ahmet Mithat, Sait Bey’in kendisi ve Naci hakkında sarf ettiği sözlere karşılık vermiştir. M. Naci’nin şairlik kabiliyetlerinden çok, onun eleştiri gücünü vurgulamış ve sonrasında Naci ile aralarındaki anlaşmazlıkları açıklamıştır. Buradaki fikirlerine bakıldığında A. Mithat’ın *Tercüman-ı Hakikat*’te baştan itibaren savunduğu görüşlerini devam ettirdiği görülmektedir. Bu bağlamda Naci ile karşı karşı karşıya gelmelerindeki en önemli noktalardan biri şiirde “mey/mahbub” meselesidir (2015: 68-70). Naci’nin mey ve mahbup taraftarlığı “maddeten bir perestîştan neşet etmeyip sırf şiir ve edeb nokta-ı nazarı üzerine müesses” bulunduğunu söyleyen Mithat Efendi, şairin kendi ifadeleri üzerinden meseleye bakışını ortaya koymuştur:

(...) Muhaberatımızın sonunda bir mektub-ı mufassalda bu “zevk-i mey” dedikleri şeye yani sarhoşluğa Naci’nin okuduğu lanet derecesindeki laneti hiçbir mey-âşâm değil a hiçbir zühd ü takva sahibi bile okumamıştır. Fakat Naci henüz: “Mey ve mahbup eş’ar ve edebiyat-ı Şarkiyenin iki rüknü olduklarından bunları hedm etmek edebiyat-ı Şarkiyeyi yıkmak demektir” fikrinde bulunuyordu da kulunuz aksini iltizam ediyordum. (2015: 71.)

Ahmet Mithat, Osmanlılığın “ümid-i istikbali” olan genç zihinlerin bir “meftuniyete” doğru sürüklendiğini düşünerek kaygılanmış ve mey ile mahbub konulu eserlerin edep değil âdeta edepsizlik olacağını, bu anlayışın topluma sarhoşluğu bir rol model olarak sunabileceğini dile getirmiştir. Ona göre, bu edebiyatın yol açtığı maddi ve manevi zararlar nedeniyle, ona karşı “ilan-ı harb etmek” uzun zamandır “farz” hükmüne girmiştir (2015: 72). Bu çerçevede Mithat Efendi, *Tercüman-ı Hakikat*’te gazetesinde her iki tarafın da görüşlerini özgürce dile getirdiğini vurgulamış ve Naci’nin kendisine hiçbir şekilde bağlı olmadığını ifade etmiştir. Ayrıca, Sait

Bey'in "iç güveysinden hallice" ifadesini reddetmiş ve bu konuda zamanın kendisini haklı çıkardığını belirtmiştir:

"O zaman için müstakbel olan ve şimdi "zaman-ı hâl" hükmünü alan zaman gösterdi ki bu münazaada ben haklıymışım, Naci haksızmış. Bu zamana Naci dahi yetişti. Saha-i edebiyatta şişenin kırıldığını, meyin döküldüğünü, pir-i muganın kakırdadığını, muğbeçenin bıyıklanıp bir terbiyeli kilerci olduğunu ve bunların yerlerine yenileri yetişmediğini ve bu devrin edvar-ı maziye-i edebiyeden birisi hükmüne girdiğini kendisi de gördü." (2015: 73).

Ahmet Mithat, sonraki ifadelerinde Naci ve onun en çok bilinen müstearı olan Mesud-ı Harabatî'yi birbirinden ayırır ve "hame-i serkeş" olarak nitelediği Mesud-ı Harabatî'nin vehmiyle Muallim Naci'nin "rengîn" eserlerinin "müfsid-i ahlak" hükmünde tutulduğunu açıklar. "Mahbup-perestane, mey-nûşane edebiyat-ı atıka" aleyhindeki tenkitler neticesinde Mesud-ı Harabatî'nin ortadan kaybolduğuna dikkat çeken yazar, o tarz "âsâr-ı müfside"nin yalnız *Tercüman-ı Hakikat*'ten değil Naci'nin "tab-ı şairanesi"nden de kovulduğunun altını çizer (2015: 76). Muallim Naci'nin gazeteden ayrıldıktan sonra kaleme aldığı *Mecmua-i Muallim*, *İstılahat-ı Edebiye*, *Zatü'n-Nikatayn*, *Ertuğrul*, *Saib'te Söz*, *Lugat* gibi önemli eserlerinin Mesud-ı Harabatî imzasıyla yazdığı eserlerle benzerlik taşımadığını vurgular (2015: 79).

1.2. Muallim Naci Sonrası

Muallim Naci sonrası dönemde *Tercüman-ı Hakikat*'te kaleme alınan yazılara baktığımızda "edebiyat-ı sahiha" anlayışına uygun olarak şiir eleştirilerinin çeşitli formlarla edebiyat anlayışındaki değişime paralel bir şekilde azalarak devam ettiği görülmektedir. Bu dönemdeki eleştiriler, hem çizilmek istenen sınırları hem de ulaşılmak hedeflenen amacı daha somut biçimde ortaya koymuştur. Edebiyatın yönü ve amacı bu şekilde daha belirgin bir görünüm kazanmıştır. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde kendisine karşı bir taraf olarak Mesud-ı Harabatî müstearıyla Muallim Naci'yi alan ve onun gazeteden gönderilmesine sebep olan "edebiyat-ı sahiha" anlayışı, gazetede güçlü eleştirilerinin aksine şiire hevesli gençleri ve şairleri arkasından sürükleyememiştir. Bu durum gazetede özellikle şiir türünde nicelik bakımından gözle görülür, dikkate değer bir düşüşü de beraberinde getirmiştir. Bu düşüşte aslında şiir türüne baştan beri mesafeli duran Ahmet Mithat'ın etkisini de belirtmek yerinde olacaktır. Bununla birlikte Muallim Naci öncesinde öne çıkarılan ve Ahmet Mithat'ın eleştirilerinde çerçevesini çizdiği, gazetede olmasını istediği şiir örnekleri de yayımlanır. Bu örneklere yapılan değerlendirmeler ve övgüler de bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Gazeteye Abdülhalim Memduh imzasıyla gönderilen "Bir Türk'ün Feryadı" başlıklı şiir (1 Eylül 1885, nr.2154), "Aferin! Sevda-yı maarif-cuyane ve aşk-ı terakki-perestane ile güzel söylenmiş bir sözdür" şeklinde övülür. Aynı sayıda Ahmet Rasim'in "Buffon'un Bir Tazarruu" başlığıyla yaptığı çeviri hakkında bir yazı kaleme alan Ahmet Mithat, zamanın ediplerinin de Buffon gibi "hikmetgû" olmalarını, "neyden, meyden, muğbeçeden, pir-i mugandan" vazgeçmeleri gerektiğini söyler. Ayrıca, Ahmet Rasim gibi gayretli yazarların çoğalmasını ve güzel çeviriler sunmalarını temenni eder (1 Eylül 1885, nr. 2154).

Kâzım Paşa'nın *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanan "Arılar" (10 Eylül 1885, nr. 2162) ve "Gazel-i Nazire-i Muallim" (10 Eylül 1885, nr. 2162) başlıklı şiirleri iki farklı anlayışı bir arada bilinçli bir şekilde göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Şair, ilk şiirini Ahmet Mithat'ın edebiyat kamuoyuna sunduğu fikirlerden ilham alarak diğer şiirini ise "tavır-ı kadîm" üzerine yazmıştır. Ahmet Mithat, bu örneklere dair değerlendirmesinde "Arılar" şiirini "muvafık-ı fen" ve "ulüvv-ı hikmet" niteliğine sahip olduğunu için beğenir. Nazire için ise, daha önce ifade

ettiği gibi, her beytin tek başına güzel olabileceğini ancak aralarında bir ilişki olmadığı için bütünlüklü bir anlam çıkarılamayacağını söyler. Bu eleştirisiyle eski şiirin beyit esasına dayanan anlam yapısını eleştirip şiirin anlam bütünlüğüne dayanan bir yaklaşımı savunan Ahmet Mithat, nihai amacın “edebiyat-ı sahiha” olduğunu vurgular: “Canı isteyen varsa pir-i mugan, muğbeçeyi tanıyarak dilendiği katarat-ı meyle nail-i füyuzat olsun da varsın lâmekânın fevkine çıksın. Biz Osmanlılar “edebiyat-ı sahiha”yı elbette erbabını bularak meydana çıkarmaya çalışacağız (10 Eylül 1885, nr. 2162).”

Tercüman-ı Hakikat’te bu kapsamda yayımlanan şiirler arasında öne çıkanlardan biri, “Mey ve Meynuş” başlıklı şiirdir. Bu şiir, özellikle harabatîlik ve Mesud-ı Harabatî’ye hamledilen anlayışa yönelik açık bir şiir eleştirisi ortaya koymaktadır:

“Eli lerzan ayağı titreyerek ayyaşın
İçtiği mey değil evlâd u iyâli kanıdır
Zulm eder nefesine bir katresini ağza alan
Bade insanın efendi katı zehr-i canıdır.
Mey u mahbub iledir zevki behiştin der imiş
Kim demiş şaire kim cenneti sarhoş hanıdır
Ne demek meygede hâşâ ola hem-ayn-ı behişt
Zanneden cenneti meyhane-i eşk azmanıdır
Meyle âlûde ve işretle olan alkışa
Şüphesiz âlemin alçak ve muzır hayvanıdır
Rakıdan kangı harabatîyi gördük mesud

Cümlesi renc ü elemde köpeğin alt yanıdır.” (1 Teşrinievvel 1885, nr. 2178).

Tercüman-ı Hakikat gazetesini, bu şiiri “En büyük bir aferin de sana! Ey şair!...” sözleriyle takdir ederek övgüyle değerlendirir. Aynı sayıda “*Nevruz* Muharrirlerinden Hakkı”, “*Tulû*” başlıklı şiirinden önce yaptığı açıklamada “tarz-ı kadim” şiirlerini sevenler için divanların ortadan kalkmadığını ifade eder. Gazeteye gönderdiği şiirin yeni anlayışa tam olarak uygun olmasa da eski tarza da bağlı kalmadığını belirterek yayımlanmasını rica eder (1 Teşrinievvel 1885, nr. 2178). Bu şiirlerin yanı sıra imzasız yayımlanan “*Sagarperestliğe Devam*” başlıklı yazıda ise gazeteye “takdis-i bade” yolunda da şiirlerin gönderildiği bilgisi verilmiş, Ahmet Reşat’ın şiiri örnek gösterilmiştir. “Edebiyat-ı sahiha” anlayışına uygun olmayan “Var iken meyhane zevk-i cenneti etmem hayal” mısraının hiçbir yoruma yer bırakmayacak şekilde durumu anlattığı ifade edilmiştir. Şiir, “*Tercüman-ı Hakikat*’in üdebamıza karşı vuku bulan hücumunu takbih edenler bu eseri tahsin eylesinler” şeklindeki bir notla yayımlanmıştır (14 Teşrinievvel 1885, nr. 2190).

Tercüman-ı Hakikat’te amaçlanan şiir anlayışına uygun olarak takdir edilen şiir örnekleri yayımlanmaya devam etmektedir. Abdülhalim Memduh’un bu sebeple beğenilen “*Yıldırım*” (18 Kânunuevvel 1885, nr. 2247) başlıklı şiiri, Divan şiirindeki hayalî tabiat tasvirlerinden farklı olarak gözleme ve araştırmaya dayalı bir tabiat fikrini işlemiştir. “Nazarları safha-yı kâinatı tettebbua davet” eyleyen şiir, bu özelliği ile “eş’âr-ı fenniye” olarak nitelenir (Ahmet Mithat, 18 Kânunuevvel 1885, nr. 2247). Ayrıca bir şiirin hem “âşıkane” hem de “edibane” olabileceğini göstermek amacıyla İsmail Safa’nın *Mürüvvet* gazetesinde neşredilen gazeline yer verilir (20 Haziran 1888, nr. 3000). Bu şiir örneklerinin yanı sıra “*Sonbahar*” başlıklı mensureye yönelik Ahmet Mithat’ın değerlendirmesi, “edep”, “hikmet”, “tettebbu” kavramları üzerinden bir şiir eleştirisi olarak okunabilir:

“Şiir ve edebin eski yeni manası mey-perestlik, mahbub-perestlik, rindlik, kayıtsızlık oldukça bunu nazar-ı nefretle görürüz. Yok, “edep” denilen şey bu makaleniz gibi bizi esrar-ı hilkatî, hikmet-i

hâlıkı nazar-ı hayretle tettebbua sevk eden şey olacak ise o şiir ve edebi her zaman sevmişiz her zaman dahi seveceğiz.” (26 Teşrinievvel 1888, nr. 3107).

Mithat Efendi, Üsküdarlı Safî'nin “İslam-ı Hazret-i Ömer yahut Bir Harika” adlı manzumesine dair yazısında, eseri “mefahir-i tarihiye”yi ele alması ve “numune-i edep” olması bakımından takdir eder. Yazar, Muallim Naci'nin *Zâtü'n-Nitâkayn yahut İbnü'z-Zübeyr* isimli eserini de bu doğrultuda değerli bulur. Ahmet Mithat'ın eski edebiyata getirdiği eleştirilerin arkasında, bu tarz eserleri görme isteğinin de olduğu anlaşılmaktadır:

“Zahir işte dört beş sene evvel bütün şura ile ettiğim kavgalar mahza edebiyat-ı Osmaniye namına böyle şeyler görmek sevda-yı mukaddesine mebniydi. Pîr-i mugandan âlem iğrendi. Muğbeçeden cihan bıktı. Ayağ-ı bade bağırsaklarımızı ayaklandırdı. Hatt-ı mahbup mahcubiyetimizi mucip olmaya başladı. Feryad-ı bülbülün revnak-ı güle hiçbir münasebeti olmadığını çocuklar bile öğrendi. Hâlâ mı bunlar? Hâlâ mı bu bin Acem ağzından arta kalmış bin Türk ağzına girip çıkmış hezar-çekide, nim-hurde şeyler? Esna-yı kavgada çoğunuzu incittim. Affınızı istirham ederim. Çoğunuz da beni fena incittiniz. Cümlenize hakkımı helal ederim. Fakat encam-ı kâr işte beni *Zatü'n-Nitakayn*'ler ile İslam-ı Hazret-i Ömer'ler ile bahtiyar eylediniz.” (26 Kânunusani 1891, nr. 3757).

Tercüman-ı Hakikat'te bir taraftan yukarıda bahsedilen şiir örnekleri ve bu örnekler üzerinden değerlendirmelere yer verilirken diğer taraftan Muallim Naci'nin gazete ile ilişkisi kesildikten sonra Ahmet Mithat'ın önceki dönemde çizdiği sınırlar içerisinde yazılar da yayımlanmaya devam etmiştir. Muallim Naci dönemine kıyasla -şiir örneklerinden de anlaşılacağı üzere- eleştirilerin daha açık, niyetin ise daha belirgin bir şekilde ifade edildiği ve değişim arzusunun daha güçlü bir şekilde vurgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda Avrupa'daki ilerleme ve zenginliğin “taharri-i hakayık, tettebbu-ı âsâr, tevsi-i daire-i ulûm ve fûnûn” ile gerçekleştiğini vurgulayan [Ayın.] imzalı yazı, bu ilerlemenin bizde de mümkün olabilmesi için şiirdeki eski anlayışın değişmesinin şart olduğunu dile getirir:

“Hep meyden, meyhaneden, mahbuptan, düruğdan, mübalağadan, teşbihat-ı gayr-ı layıkadan, tabirat-ı sakileden memlû ve muhaşşâ olan şimdiki şiirler adeta hurafat-ı evvelin değilse de hurafat-ı ahirindir. Artık ıslah-ı hal etmeliyiz. Taassuptan, eski akıldan vazgeçmeliyiz. Vazgeçmeliyiz de bahtiyar yaşamalıyız.” (8 Eylül 1885, nr. 2160).

Tercüman-ı Hakikat'in genel olarak değişimi ve hayatın gerçeklerine uygunluğu benimseyerek edebiyat anlayışını “terakkiyat-ı zamane”ye uygun bir biçimde dönüştürme çabasına, İstanbul başta olmak üzere pek çok yerden destekleyici yazıların gelmiştir. Buna örnek olarak Kuşadası'ndan imzasız gönderilen bir yazıda, Ahmet Mithat'ın Abdülkerim Sabit imzalı tahmisle ilgili -yukarıda belirtilen- değerlendirmesinin isabetli olduğuna değinilmiştir. Yazıda, ilerleme döneminde Osmanlı şiirinin mey, meyhane, pîr-i mugan gibi unsurlardan temizlenip hakikati ve hikmeti yansıtmaya gerektiği vurgulanmış, bu unsurlara dayanan anlayışın gelişim için bir engel teşkil ettiği söylenmiştir (16 Eylül 1885, nr. 2167).

Bir Ermeni tarafından gazeteye gönderildiği belirtilen “Hakikat-i Şiir, Şâiriyet-i Osmaniye” başlıklı yazı, çeviri faaliyeti üzerinden şiir eleştirisinin verildiği bir metindir. Osmanlı şiirlerinden bazılarını Fransızcaya çevirmek istediğini ancak bu amacına uygun bir eser bulamadığını ifade eden yazar, çevirdiği bazı şiirlerden anlam çıkaramadığını belirterek bu durumun dilin eksikliğinden değil, şairlerin gördüklerinden ayrılmak istememelerinden kaynaklandığını ileri sürer (2 Eylül 1885, nr.2155.). Yazar, daha sonra eleştirilerini ayrıntı şeklinde ifade edecek üç varaka daha göndermiş ve *Tercüman-ı Hakikat*, yazıları ayrıntılı olması sebebiyle özetlemiştir. Bu yazılardan anlaşıldığı üzere şiirlerin çevrilememesinin sebeplerinden biri “sagar âlemi”dir. Sarhoşluğu öven şiirleri tercüme etmeyi “hüsn-i hizmet değil su-ı niyet”

olarak gören yazara göre diğer gerekçe “mahbup ve mahbub-perestlik”tir. Bunun da ne “adab-ı İslamiye’ye” ne de “ahlak-ı Osmaniye’ye” uygun olduğu vurgulanır. Edebiyatın bu unsurlar üzerine kurulmasının gençleri olumsuz etkileyebileceğini belirten yazar, ayrıca şiirdeki “felek” anlayışı ve “suret-i mutasavvıfane”yi de sebep olarak gösterir. Bu unsurları barındıran eserlerin tercümesinden herhangi bir estetik zevk alınamayacağını dile getirir (24 Eylül 1885, nr.2171).

Şinasi’den itibaren ortaya konan ve mücadelesi verilen paradigma değişikliğini sahip olduğu birikimle ifade eden Ahmet Mithat, eski anlayışın yerine konacak örnekler olarak Batı edebiyatından çevirilerin önemini her fırsatta vurgulamıştır. Bu bağlamda okura sunduğu asıl edebiyat örneklerinden Virgile’in “Tabayı-i Eşya” başlıklı manzum eseri hakkında kaleme aldığı yazısında, bu eserde “tabayı-i eşyaya” dair olması gereken her şeyin bir bütünlük içinde sunulduğunu belirtmiştir. Eşyanın tabiatını “nazar-ı tetkik-i hakîmane”ye alan Virgile’in bu bakışını takdir eden Ahmet Mithat, bade ve sakinin olduğu eski şiiri “muvafık-ı hikmet” ve “mutabık-ı tabiiyet” niteliklerini taşımadığı için eleştirmiştir (27 Eylül 1885, nr. 2174).

Mustafa Reşit’in mektup ve mensur şiirlerden oluşan *Bir Çiçek Demeti* adlı eseri yayımlandığı dönemde çeşitli eleştiriler almıştır.⁶ Ahmet Mithat, bu esere ilişkin yazısında, kitabın eski ve yeni edebiyat anlayışlarına sahip kişiler tarafından nasıl algılandığını kurguladığı iki tip üzerinden anlatır. “Edebiyat-ı cedideyi temsil eden” C. Bey ile “edebiyat-ı atıkayı yansıtan” [Ayın.] Efendi arasında, eser etrafında gelişen tartışmalardan Ahmet Mithat’ın eski edebiyat anlayışına karşı olumsuz görüşlerini sürdürdüğü anlaşılmaktadır (28 Teşrinievvel 1885, nr. 2201).

M. Naci’nin *Tercüman-ı Hakikat*’ten ayrıldıktan sonra *Saadet* gazetesine “edebiyat başmuharriri” olmasına dair bir yazı kaleme alan ve bu duruma sevindiğini belirten A. Mithat, *Saadet*’te Mehmet Celal ile Mekteb-i Numune-i Terakki Muallimlerinden Faik Hilmi arasında cereyan eden bir polemik üzerinden eski anlayışa yönelik eleştirilerini tekrar ifade etmiştir. Mehmet Celal’in “Hazan” başlıklı eserinde tabiata yönelik dikkatin gerçeklikten ve gözlemden yoksun, hayalî olduğunu belirten Mithat Efendi’ye göre bu yaklaşım, gençleri “rind, sarhoş, mahbub-dost filan eyledikten maada bir de yirmi beş yaşındayken matuh etmekten” başka bir amaca hizmet etmez (3 Kânunuevvel 1885, nr.2234). Bu konu hakkında Mehmet Celal tarafından gönderilen yazıya “Meram Anlaşılmıyor” başlığıyla cevap veren ve genç şaire tavsiyelerde bulunan yazar, *Saadet*’te yayımlanan birtakım “hezeyanlara, türrehatlara” karşı çıktığını söyleyerek o “devr-i edebî”nin çoktan geçtiğini belirtir: “Bu gün Sürurî’nin *Hezeliyat*’ı, Nefî’nin *Siham-ı Kaza*’sı, Fazıl’ın *Hûbanname*’si, *Zenanname*’si edebiyat-ı Osmaniye’den değildirler. Edebiyat-ı Osmaniye yükselmiş ve onlarsa hâlâ taraftarları gibi alçalmıştır” (10 Kânunuevvel 1885, nr. 2240). Bu dönemde “maarif”, kadınları da kapsayacak ölçüde yaygınlaşmışken “hezeliyat, hicviyat” gibi şeylerin edebiyatla ilişkilendirilemeyeceğini bildiren Ahmet Mithat’a göre “rindane” ve “âşıkane” denilen eserleri okumayı bilen herkese okutmak uygun değildir ve zamanın “aheng-i teceddüd”üne dil ve edebiyat bakımında da uymak gerekir (14 Kânunuevvel 1885, nr. 2243).

1885 yılından sonra *Tercüman-ı Hakikat*’te “edebiyat-ı sahiha” anlayışının temel ilkelerini yansıtan yazılarda azalma görülmektedir. Gazetede Muallim Naci sonrasında şiir türüne ilişkin hareketliliğin son derece azalması, gazetenin 1883 yılından itibaren ortaya koyduğu yazılarda meseleyi edebiyat kamuoyuna açık ve anlaşılır bir şekilde izah etmesi ve bu bahiste destek görmesi yazılarda meydana gelen azalmayı açıklayabilir. Ayrıca Türk şiirinde yenilikçi bakışın

⁶ Bu konuda geniş bilgi için bk. (Durgun, Ekim 2010: 165-175).

1885 yılına gelindiğinde ivme kazanmış olması da bu durumu etkilemiştir. Bununla birlikte 1886-1887 yılları arasında gazeteye Beşir Fuat'ın etkisi ile “edebiyat-ı sahiha” anlayışından farklı bir gerçeklik anlayışının yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda “Şinasi'nin klasik anlayışıyla başlayan, Namık Kemal'in romantizmden yararlanan gerçekçilik anlayışını natüralist ve realist yönde değiştirerek bir nihayete” (Nas, 2018, e-kaynak) ulaştıran Beşir Fuat'ın fikirlerinin gazeteyle yansımalarına da kısaca değinmek gerekir.⁷

Yazarın *Victor Hugo* biyografisi dolayısıyla Menemenlizade Mehmet Tahir'le şiirin hayal, fen ve hakikatle ilişkisi üzerine tartışmaları, Ahmet Mithat'ın “Yetmiş Bin Beyitli Bir Hicviye, Suret-i Muhavere” (28 Ağustos 1886, nr. 2461) başlıklı yazısıyla gazeteyle taşınmıştır. Bu yazıda “C” ve “M” rumuzlu iki kişi arasında geçen konuşmada “M” üzerinden Beşir Fuat'ın şiirin hakikat ve fenle olan ilişkisine dair düşünceleri aktarılıp yorumlanmıştır. Mütefennin ile karşılaştırılan şairlere yönelik birtakım eleştirilerin ifade edildiği yazıda şiir ile hakikat arasındaki ilişkiye de dikkat çekilmiştir. Benzer şekilde, “Fen ve Şiir ve Şiir-i Fennî” (1-2 Eylül 1886, nr.2463-2464) başlıklı tefrikasında da fen ve şiir arasındaki ilişkiyi irdeleyen Ahmet Mithat, “fen demek müşahadat ve mahsusattaki hakikat, şiir demek dahi onlardaki letafet” şeklindeki tanımın konuyu asıl inceleyen araştırmacılara ait olduğunu belirtir ve bu görüşe katıldığını ifade eder. Bununla birlikte, şiirin yalnızca hakikati ve fennî unsurları aktarmakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda “evsaf” boyutuyla sözü daha açık ve güzel bir biçimde iletmek için teşbih ve mecazlardan yararlandığını vurgular ve Muallim Naci'nin *Teavün-i Aklam*'da yayımlanan “İrca-ı Nazar” başlıklı şiirini örnek gösterir. Şiir ve hakikat bahsinde Ahmet Mithat'ın fikren yakın olduğunu Beşir Fuat, “Tekrar Çevir Kaz Yanmasını!” (18-20 Teşrinisani 1886, nr. 2528-2530) başlıklı tefrikasıyla *Gayret* dergisinde kendisini hicveden ve Menemenlizade Tahir'e ait olduğunu belirttiği şiire yanıt vermiştir. Burada mütefennin ile şairi tabiata bakış noktasından karşılaştırarak şairin hayale dayanan bakışını eleştirir. *Saadet* gazetesinde, Voltaire üzerinden kendisini hicveden bir şiir kaleme alan Salâhi'ye nazire (29 Kânunusani 1887, nr. 2590) ile karşılık veren Beşir Fuat, benzer bir mukayese giderek hayali esas alan şairle istihza etmiştir. Somut gerçekliğe dayandığı için fenni şiirden üstün tutan yazar, bir başka yazısında şiirde araştırma ve gözlem taraftarı olduğunu belirterek “hilaf-ı tabiat olan hayallere” ve bu tarz şiir anlayışına karşı çıktığını açıklar (1 Şubat 1887, nr. 2592).

Tercüman-ı Hakikat'te bir devamlılık içerisinde şiirin hikmetle ilişkisini sürekli vurgulayan Ahmet Mithat, Rezaizade Ekrem'in *Tefekkür* isimli eserine dair kaleme aldığı tanıtım yazısında, sözün anlamlı, anlamın ise hikmet barındırması gerektiğinin önemine dikkat çekmiştir. Edebiyata bu açıdan bakmayanların “hayalini kâh lâ-mekânın fevkine kâh pir-i muganın ayakları altına sevk eden yave-gûyan” olduklarını belirterek eski anlayışa yönelik benzer eleştirilerini yinelemiştir. Hakikat açıkça ortada dururken mecaz olduğu ifade edilen anlamsız ve boş sözlere itibar edilmemelidir (7 Nisan 1888, nr. 2954). Eski şiir anlayışının çeşitli unsurlarını her fırsatta eleştiren Mithat Efendi, ilginç sayılabilecek eleştirilerinden birini İran'da yayımlandığını söylediği *İttıla* gazetesindeki bir yazı üzerinden dile getirir. İran edebiyatında şarabın sıkça işlendiğini ve bu konuya fazlasıyla övgüler düzülüğünü belirterek fikir ve edebiyatın şarap etrafında döndüğünü ifade etmiştir. Bu yüzden İran'da şarabı övmek bir hüner, eleştirmek ayıp sayılırken *İttıla* gazetesinde şarabın zararlarına dair yazılan ve yasaklanmasını savunan yazının büyük bir şaşkınlıkla karşılandığını belirtmiş ve bunu bir uyanış olarak değerlendirmiştir. Ayrıca Ahmet Mithat, yazının bir Hıristiyan tarafından kaleme alınmış

⁷ Beşir Fuat'ın fikirlerini de içeren romantizm ve realizm tartışmalarının Tanzimat Dönemi'ndeki gelişim süreci hakkında detaylı bilgi için bk. (Nas, 2012.)

olmasının da ibret verici olduğunu düşünerek şarabı merkezine alan edebiyat anlayışının değişmesini ve uyanışı sağlayan bu tarz eserlerin tercümesini temenni etmiştir:

Teali-i asrımızı tezyin eyleyen bunca ulûm ve fûnunun lisan-ı edebi de tecdide gösterdiği lüzum İran'da ber-vech-i matlup kendisini ortaya koyduğunu ve o şekerlerden leziz olan zeban-ı letafet-binan-i Fârisî ile asr-ı hazır hikmet-i sahiha ve nafiasına muvafık manzum ve mensur eserlerin neşrine başlandığını görür de kariin-i Osmaniye için tercümesine de muvafık oluruz. (30 Kânunuevvel 1889, nr. 3467).

Ahmet Mithat, geçmişte kendilerine edip unvanını veren bazı müteşairlerin *Tercüman-ı Hakikat* sütunlarını “pir-i mugan”, “muğbeçe” ve “şarap” ile doldurduğunu ifade etmiş ancak gazetenin bu tür eserlere yer vermeyerek bir anlamda değişimi sağladığını belirtmiştir (25 Şubat 1890, nr. 3516). Ona göre “pir-i mugan”a hizmet ederek “bira kadehleri” içinde edebiyatın yenilenmesi mümkün değildir. Gerçek edebiyat, tasvir ve tahrirde hakikate uygun bir özellik taşıırken eski şiir anlayışı bu niteliği taşımamaktadır. Şairler, bir manzarayı veya durumu gözlemeden ve bilmeden, yalnızca birbirlerini taklit ederek şiirler yazmaktadırlar (23 Kânunuevvel 1895, nr. 5261-57).

Tercüman-ı Hakikat'te “edebiyat-ı sahiha” anlayışına uygun, dikkat çekici eleştirilerden birini Hüseyin Rahmi kaleme almıştır. Yazar, istihza dolu bir üslupla kaleme aldığı yazısında -Ahmet Mithat'ın şarap üzerinden yaptığı eleştirisine benzer şekilde- okuduğu Fransız dergilerinden birinde karşılaştığı “Sarhoş Karıncalar” başlıklı yazıyı eski şiir anlayışını devam ettiren şairleri eleştirmek maksadıyla kullanır:

Şuarâ-yı zamanımız bade-perestliğin haşarata kadar sirayetini görünce esagır-ı mahlukat-ı meridden bulunan hayvanatın bile bade taraftarlığı silkine dehaletinden dolayı elbette memnun olurlar. (...) Lakin yalnız şuna cidden emniyet hâsil etmek lazım gelir ki eğer karıncada filhakika ibtila-yı iştret hâsil olmuş ise perestîşkârân-ı mey olan şuara-yı Türk ve Acemin şarap methiyelerini, sakınamelerini mütalaa eylemek tesiriyle hâsil olmamıştır. Eğer karıncalar onları okuyabilmek iktidarını haiz olaydılar a'kalü'l-mahlûkat olan benibeşere bile o kadar deli saçması söyleten o mâyi-i garibin mazarrat-ı istimalini anlayarak destkeş-i rağbet-i bade olurdu (27 Teşrinievvel 1888, nr. 3108).

Bir başka yazısında ise Ahmet Mithat'ın “muğbeçe perestîşkârlarına karşı nesayih-i hakîmaneyi” içeren “Bir Mebhas-ı Edebî” başlıklı yazısını büyük bir beğeniyle okuduğunu belirtmiştir. “Edebiyat-ı sahiha-ı Osmaniye” için bir kusur olarak gördüğü şaraplı, mahbuplu “müstekrehati” yeniden canlandırmaya çalışanlar hakkında Ahmet Mithat'ın söylediklerini “latif ve hakîmane” bulmuştur (8 Mart 1890, nr. 3526).

Sonuç

Tanzimat döneminde ortaya çıkan “edebiyat-ı sahiha” anlayışı, şiirin ahlaki işlevine vurgu yaparak hikmet, edep, hakikat ve tabiat gibi değerler üzerinden bir fikrin işlenmesini savunmuştur. “Sosyal fayda” ilkesini temel alan bu yaklaşım, başta Namık Kemal olmak üzere dönemin yenilikçi yazarlarını, Divan edebiyatı olarak bilinen Eski Türk edebiyatını bazı hususlar üzerinden eleştirmeye ve kendi zamanlarına uygun yeni bir şiir anlayışının temellerini atmaya yönlendirmiştir. Yazarların kişisel görüşlerine dayanan bu anlayış, Ahmet Mithat Efendi'nin etkisiyle dönemin edebiyat ortamına yön veren ve geniş bir okuyucu kitlesine hitap eden *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine taşınmıştır. Bu sayede söz konusu anlayışa dayanan şiir eleştirisi edebiyat kamuoyunu meşgul ederek sınırlarını genişletmiş, yenilikçi anlayışın sonraki dönemlerde kuvvet kazanmasına tesir etmiştir.

Tercüman-ı Hakikat, başlangıçta okur kitlesini artırmak ve farklı şiir zevklerine hitap etmek amacıyla eleştirilen unsurları barındıran şiirlere de sayfalarında yer vermiştir. Gazetenin tarafsızlık ilkesini gözeterek bu yaklaşım, bir yandan okur sayısını yükseltirken diğer yandan farklı türde şiir örneklerinin yayımlanmasını sağlamıştır. Gazetede özellikle Muallim Naci'nin kullandığı “Mesud-ı Harabatî” müstearı etrafında Divan şiirinin his ve hayal dünyasını yansıtan “mey”, “meyhane”, “pir-i mugan”, “saki”, “mahbup” gibi unsurlarla bezenmiş şiirlerin artışı özellikle Ahmet Mithat öncülüğünde bu tarz şiirlere yönelik bir tepkinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Tercüman-ı Hakikat*, halkı sarhoşluğa ve mahbup-perestliğe yönlendirdiği düşüncesiyle bu anlayışa sayfaları kapatmış ve süreç sonunda Muallim Naci'nin gazete ile ilişkisi sona ermiştir. Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan eleştirî yazılarının yanı sıra gazetenin 10 Temmuz 1885 tarihli nüshasında Naci'ye yönelik eleştirileri ihtiva eden R. Ekrem'in *III. Zemzeme* isimli eserinin ön sözünün (10 Temmuz 1885, nr.2112) övgü dolu ifadelerle yayımlanması da bu kopuşta etkili olmuştur.

Muallim Naci'nin bir kısmını *Muallim* isimli eserinde bir araya getirdiği gazetede bazı şiir değerlendirmelerinde ve kaleme aldığı çok sayıdaki yazısında “edebiyat-ı sahiha” anlayışının uzağında olmadığı görülmektedir. Ayrıca kendisinin de ifade ettiği gibi gazetede yayımlanan pek çok şiiri de bu anlayış etrafında değerlendirilebilir. Şiirleri içerisinde özellikle Mesud-ı Harabatî imzasıyla yayımladığı “İstifa” (10 Teşrinisani 1883, nr. 1628) başlıklı şiiri Divan şiirinin stilize edilmiş aşk ilişkisine dönemin en dikkate değer eleştirilerinden birini ortaya koymaktadır. Şair, Muallim Naci imzalı “Görün!” (2 Temmuz 1884, Nr. 1816) başlıklı şiirinde de çalışmayı ve içinde yaşanan zamanı idrak etme fikrini işlemiştir. Naci'nin sadece bu iki şiirine bile bakıldığında fikrî zemin olarak “edebiyat-ı sahiha” anlayışına son derece uygun örnekler kaleme aldığı ilk bakışta fark edilecektir. Ancak başta Mesud-ı Harabatî olmak üzere çeşitli müstearla kaleme aldığı bazı şiirler -“meyhanede” (1 Mart 1883, nr.1416), “hazîn” (7 Haziran 1883, nr.1499), “eylerim” (29 Teşrinievvel 1883, nr.1618), “âlîdir” (20 Teşrinisani 1883, nr.1636) redifli şiirler- gazetede daha çok rağbet görmüş, çalışmaya konu olan eleştirilere maruz kalmıştır. Namık Kemal'in siyasi gerekçelerin de etkisi ile Ziya Paşa'ya yönelttiği tavrın benzerini Ahmet Mithat şiir anlayışındaki farklılık üzerinden gazetesine 1882-1885 yılları arasında büyük bir popülerlik kazandıran Muallim Naci'ye yöneltmiş ve şair, “edebiyat-ı sahiha” anlayışının dışına itilmiştir. Naci'nin “edebiyat-ı sahiha”nın karşısında eski anlayışın temsilcisi olarak gösterilmesinde *Tercüman-ı Hakikat*'te şairin yeni tarz şiirlerinden ve tercümelerinden ziyade -yukarıda bazılarını verdiğimiz- şiir örneklerinin rağbet görmesi etkili olmuştur. Ayrıca 1883 yılından itibaren, “edebiyat-ı sahiha”nın estetiğini kurmaya çalışan Recaizade Ekrem'le başlayan münakaşaları ve çevresindekilerce anlaşılabilmesi de bu duruma sebep olarak gösterilebilir.

Muallim Naci'nin gazete ile bağının kopmasından sonra eleştirî yazıları, Ahmet Mithat Efendi'nin sınırlarını belirlediği çerçevede ve anlayışta devam etmiş ancak meselenin önceki dönemde işlenme sıklığı düşünüldüğünde yazılarda azalma görülmüştür. Bununla birlikte şiirin fenle ilişkisi hakkında özellikle Beşir Fuat üzerinden gazeteye yansıyan meseleler, Türk edebiyatında gerçeklik anlayışının pozitivist felsefeye dayanan realist ve natüralist yönüne işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Bunun yanı sıra *Tercüman-ı Hakikat*'te Naci sonrası dönemde yine Ahmet Mithat'ın yönlendirmeleri ile “tabiat”a uygunluk, “mana” bakımından bütünlük, “fen” ve “hikmet” barındırma gibi niteliklere uygun şiir örnekleri de yayımlanmıştır. Ancak gazetede şiire yönelik bu yeni bakış, türün devamlılığını ne nitelik ne de nicelik bakımından mümkün kılmıştır. *Tercüman-ı Hakikat*, başlangıçta daha çok bir haber gazetesi

olarak ortaya çıkmasına rağmen sayfalarında yer verdiği edebi eserlerle dönem edebiyatının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle yeni Türk şiirinin “edebiyat-ı sahiha” anlayışı doğrultusunda şekillenmesine öncülük etmiş, bu yaklaşımın geniş kitlelere ulaşmasında ve benimsenmesinde etkili olmuştur.

Kaynakça

- [Aydın.]. (8 Eylül 1885). “Redd-i Batıl”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2160.
- Abdülhalim Memduh. (1 Eylül 1885). “Bir Türk’ün Feryadı”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2154.
- Abdülhalim Memduh. (18 Kânunuevvel 1885). “Yıldırım”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2247.
- Abdülkerim Sabit. (27 Ağustos 1885). “Tahmis-i Gazel-i Muallim”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2150.
- Ahmet Mithat Efendi-Muallim Naci. (2011). *Muhâberât ve Muhâverât*, haz. Özalp, Ö. H., İstanbul: Özgün Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2016). *Edebiyat Yazıları 1*, haz. Durgun, H. H.; Gökçek, F., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2018). *Edebiyat Yazıları 2*, haz. Durgun, H. H.; Gökçek, F., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2015). *Sait Beyefendi Hazretlerine Cevap*, haz. Kerman, Z., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat. (1 Eylül 1885). “Ahmet Mithat’ın Dahi Bir Tazarruu”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2154.
- Ahmet Mithat. (2 Kânunuevvel 1884 [1885]). “Arabistan’da Sakin Birisinin Esilesine Ecvibe”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1966.
- Ahmet Mithat. (28 Teşrinievvel 1885). “Bir Çiçek Demeti Karşısında Edebiyat-ı Cedide ve Atıka”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2201.
- Ahmet Mithat. (25 Şubat 1890). “Bir Mebhas-i Edebî”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3516.
- Ahmet Mithat. (27 Ağustos 1885). “Bir Mülâhaza-i Gayr-ı Edibâne”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2150.
- Ahmet Mithat. (26 Teşrinievvel 1888). “Bize Ait Olan Fıkra Cevabımız”, *Tercüman-ı Hakikat* nr. 3107.
- Ahmet Mithat. (26 Kânunusani 1891). “Cevap”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3757.
- Ahmet Mithat. (27 Eylül 1885). “Edebiyat-ı Kadîmeden Virgile’in ‘Tabayi-i Eşya’sı”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2174.
- Ahmet Mithat. (3 Kânunuevvel 1885). “Garaib-i Edep ve Garabet-i Üdeba”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2234.
- Ahmet Mithat. (30 Kânunuevvel 1889). “İran’da Teyakkuz-ı Sahih”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3467.
- Ahmet Mithat. (10 Kânunuevvel 1885). “Meram Anlaşılmıyor”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2240.
- Ahmet Mithat. (29 Eylül 1884). “Tahsin”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1889.
- Ahmet Mithat. (14 Kânunuevvel 1885). “Tarih-i Teceddüdat-ı Lisaniye ve Edebiye”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2243.
- Ahmet Mithat. (23 Kânunuevvel 1895). “Teceddüdat-ı Edebiye”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 5261-57.
- Ahmet Mithat. (7 Nisan 1888). “Tefekkür”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2954.
- Ahmet Mithat. (31 Ağustos 1885). “*Tercüman-ı Hakikat*”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2153.
- Ahmet Mithat. (18 Kânunuevvel 1885). “*Tercüman-ı Hakikat*”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2247.
- Ahmet Mithat. (28 Ağustos 1886). “Yetmiş Bin Beyitli Bir Hicviye, Suret-i Muhavere”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2461.
- Ahmet Mithat. (1-2 Eylül 1886). “Fen ve Şiir ve Şiir-i Fenni”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2463-2464.
- Akün, Ö. F. (2006). “Namık Kemal”, *DİA*, C. 32, s. 361-378.
- Akün, Ö. F. (1961). “Şinasi’nin Bugüne Kadar Ele Geçmeyen Fatîm Tezkiresi Baskısı”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XI, s. 67-98.
- Andelib. (9 Kânunusani 1884). “Nağme-i Münebbihe”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1679.
- Berkî. (3 Kânunuevvel 1884). “Hazret-i Muallime”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1940.
- Beşir Fuat. (18-20 Teşrinisani 1886). “Tekrar Çevir Kazı Yanmasın!”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2528-2530.
- Beşir Fuat. (29 Kânunusani 1887). “Gazel”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2590.
- Beşir Fuat. (1 Şubat 1887). “Yine Şiir ve Hakikat Meselesi”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2592.
- Bir Genç. (17 Mart 1883). “Muaheze”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1430.
- Bir Orta Yaşlı. (19 Mart 1883). “Efendimiz Hazretleri!”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1431.
- Durgun, H. Harika. (Ekim 2010). “Mustafa Reşit’in Bir Çiçek Demeti Adlı Eseri Etrafında Bir Tartışma”, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, sayı: 2, s. 165-175.
- Enginün, İ.; Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-3 Nesir-1 (1860-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.


- Enginün, İ.; Kerman, Z. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fecrî. (7 Haziran 1883). “Başlıksız”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1499.
- Harputlu Hayri. (29 Eylül 1884). “Başlıksız”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1889.
- Hüseyin Rahmi. (8 Mart 1890). “Fransızların Lisanımız Hakkında Bir İnsafsızlığı”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3526.
- Hüseyin Rahmi. (27 Teşrinievvel 1888). “Sarhoş Karıncalar”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3108.
- İmzasız [Ahmet Mithat]. (10 Eylül 1885). “Mukabelemiz”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2162.
- İmzasız [Muallim Naci]. (23 Mart 1883). “Başlıksız”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1435.
- İmzasız. (18 Teşrinisani 1886). “Mebahis-i Edebiye”, *Mizan*, No: 5.
- İmzasız. (24 Eylül 1885). “Başlıksız”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2171.
- İmzasız. (27 Mart 1883). “Bir Zat Tarafından Varit Olan Varakada Şöyle Beyan-ı Mülhaza Olunuyor”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1438.
- İmzasız. (3 Teşrinievvel 1883). “Gazel”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1599.
- İmzasız. (2 Eylül 1885). “Hakikat-i Şiir, Şâiriyet-i Osmaniye”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2155.
- İmzasız. (16 Eylül 1885). “Kuşadası’ndan 27 Ağustos”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2167.
- İmzasız. (1 Teşrinievvel 1885). “Mey ve Meynuş”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2178.
- İmzasız. (27 Haziran 1878). “Mukaddime”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1.
- İmzasız. (14 Teşrinievvel 1885). “Sagarperestliğe Devam”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2190.
- İsmail Safa. (20 Haziran 1888). “Gazel”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 3000.
- Kâzım Paşa. (10 Eylül 1885). “Arılar”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2162.
- Kâzım Paşa. (10 Eylül 1885). “Gazel-i Nazire-i Muallim”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2162.
- M. Vahit. (1 Mart 1883). “Başlıksız”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1416.
- Mesud-ı Harabatî. (29 Teşrinievvel 1883). “Gazel”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1618.
- Mesud-ı Harabatî. (10 Teşrinisani 1883). “İstifa”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1628.
- Mesud-ı Harabatî. (20 Teşrinisani 1883). “Gazel”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1636.
- Muallim Naci. (9 Mart 1885). “Arap’ta Edeb”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2008.
- Muallim Naci. (4 Teşrinisani 1883). “Bir Cevap”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1623.
- Muallim Naci. (2 Temmuz 1884). “Görün!”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 1816.
- Muallim Naci. (24 Eylül 1885). “İbret”, *Tarik*, nr. 538.
- Muallim Naci. (1886). *Mizan Gazetesi’yle Aleyhinde Neşrolunan Bazı Fıkârâta Karşı Muallim Naci Efendi Tarafından Yazılan Müdâfaa-namedir*, Mihran Matbaası.
- Muallim Naci. (1998). *Mektuplarım*, haz. Kaplan, R., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Nas, H. (2012). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Romantizm-Realizm Tartışmaları Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.
- Nas, H. (2018). “Beşir Fuat”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/besir-fuat>. Erişim tarihi: 14.03.2025.
- Nazır-ı Rüşumât-ı Girit Rahmi. (31 Ağustos 1885). “Lütf-ı Hayal”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2153.
- Nevruz Muharrirlerinden Hakkı. (1 Teşrinievvel 1885). “Manisa’dan Mektup”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2178.
- Okay, O. (2011). “Devlet-i Aliyye’nin Son Altmış Yılında Türk Şiiri”, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 102-111.
- Recaizade M. Ekrem. (10 Temmuz 1885). “Mukaddime”, *Tercüman-ı Hakikat*, nr. 2112.
- Şinasi. (15 Haziran 1278). “Mukaddime”, *Tasvir-i Efkâr*, nr. 1.
- Şinasi. (9 Teşrinievvel 1277). “Mukaddime”, *Tercüman-ı Ahval*, nr. 1.
- Tanpınar, A.H. (2007). “Tenkit, Dil, Tercüme, Tiyatroya Dair”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 71-83.
- Tanpınar, A.H. (2018). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansel, F. A. (1967). *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları I (İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tuğcu, E. (2013). *Osmanlı’nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunç, T. (2020). *Tercüman-ı Hakikat Gazetesi ve Türk Edebiyatı (1878-1896)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Kırk Yıl*, haz. Uçman, A., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Araştırma Makalesi

The Critique of Ethics, Mediocrity and Complacency in Márquez and Le Guin's Fictions

Márquez ve Le Guin'in Eserlerinde Etik, Vasatlık ve Kayıtsız Hoşnutluk Eleştirisi

Zafer ŞAFAK¹

1 Assist. Prof. Dr. Iğdır Üniversitesi, Western Languages and Literatures, zafer.safak@igdir.edu.tr 

Abstract: *A Very Old Man With Enormous Wings* is published by the Nobel laureate novelist Gabriel García Márquez and *The Ones Who Walk Away From Omelas* is authored by Ursula Le Guin who is known primarily for her works of science fiction. While the genres and the tones of the sample works chosen and discussed in this study markedly differ, their thematic trajectories and the way they criticize society and public morality is argued to resemble considerably. In the fictional world of the stories, both Márquez's winged-man and Le Guin's miserable child are mistreated by the members of their societies the fact of which relates us the stories' undercurrent concerns of the critique of society, moral complexity, complacency and mediocrity. While the winged-man is abused as he is unfamiliar and does not comply with the cultural and religious expectations of the society, the child is exploited and degraded for the selfish prosperity of an entire community. In bringing together two different generic and unsettling fictions and reading them critically, this study aims to demonstrate and argue how complacency, mediocrity, thought patterns of society, folk wisdom and superstition are entangled with far-reaching variables of culture, politics, economics and even religious-capitalist theodicy.

Keywords: Márquez, Le Guin, Public Morality, Complacency, Mediocrity

Öz: *Kocaman Kanatlı İhtiyar Adam*, Nobel ödüllü romancı Gabriel García Márquez tarafından yazılmıştır ve *Omelas'ı Terk Edip Gidenler*, öncelikle bilim kurgu eserleriyle tanınan Ursula Le Guin tarafından kaleme alınmıştır. Bu çalışmada seçilen ve tartışılan örnek eserlerin türleri ve üslupları belirgin bir şekilde farklılık gösterebilir de, makaledeki ilgili eserlerin tematik izlekleri ve toplumu ve kamu ahlakını eleştirme biçimlerinin oldukça benzer olduğu ileri sürülmektedir. Hikâyelerin kurgusal dünyasında, hem Márquez'in kanatlı adamı hem de Le Guin'in zavallı çocuğu, toplumlarının üyeleri tarafından kötü muameleye maruz kalır; bu da bize toplum eleştirisi, ahlaki karmaşıklık, kendinden hoşnutluk ve vasatlık gibi hikâyelerin örtük kaygılarını anlatır. Kanatlı adam alışılmadık olduğu ve toplumun kültürel ve dini beklentilerine uymadığı için istismar edilirken, çocuk tüm toplumun bencil refahı için sömürülür ve aşağılanır. Bu çalışma, iki farklı türde ve sarsıcı iki kurguyu bir araya getirip eleştirel bir gözle okuyarak, kendinden hoşnutluğun, vasatlığın, halk bilgeliği ve toplumun düşünce kalıplarının kültür, politika, ekonomi ve hatta dini-kapitalist teodise gibi geniş kapsamlı değişkenlerle nasıl iç içe geçtiğini göstermeyi ve tartışmayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Márquez, Le Guin, Kamu Ahlakı, Kayıtsız Hoşnutluk, Vasatlık

Atıf: Şafak, Z. (2025). "The Critique of Ethics, Mediocrity and Complacency in Márquez and Le Guin's Fictions". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 155-169.

DOI: 10.31465/eeder.1596940

Geliş/Received: 05.12.2024

Kabul/Accepted: 17.03.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Introduction

Complacency, mediocre public morality, existential inauthenticity, superstitious and bigoted beliefs and practices all cut across regions, religions, customs and the boundaries of all sorts. The mischief of the above-mentioned individual and societal characteristics and their latent results are so malicious that these mental/cognitive-affective and behavioral inclinations, which are the sources and triggers of troubles and hideous crimes in any society and are sometimes barely noticeable, create a multiplier effect in their prevalence when they are combined with religious, traditional, political and economic variables. Under the disguise of morality and convention, they permeate the whole fabric of social and individual life in running rampant and degenerating all forms of human behaviour and mutual relations. In this regard, complacency, which stands out one of the focal points of the study, is buttressed with adjacent themes and arguments throughout the discussion. While complacency literally means the condition of or tendency to be satisfied with oneself, someone or something, as a concept having vast and multifarious aspects of existential, moral, social and political references, it denotes the state of an excessive contentment accompanied by disinterestedness to possible dangers and ultimate failures in public morality and social prosperity resulting mainly from an acute inability and/or unwillingness to address the necessary improvements, enforce the urgent amendments or make the required change of mindset in due time. More than an individual case, complacency necessitates associates in the ‘crimes’ of disinterestedness, irresponsibility and undue satisfaction with what is going on in any society. As the etymological root of the concept connotes, complacency requires accomplices who are driven by other relevant concepts such as mediocrity, cynicism and existential inauthenticity all of which almost always coexist, and often do so, in support of each other.

Against the backdrop of these statements, *A Very Old Man With Enormous Wings* (in Spanish, 1968) written by Colombian novelist Gabriel José García Márquez, who is associated with the literary style/movement known as magic(al) realism, and *The Ones Who Walk Away From Omelas* (1973) authored by American novelist Ursula Kroeber Le Guin and known for her speculative/science fiction, the works of fantasy, and (dys)utopia, are chosen for critical analysis and comparative/close reading. Despite their generic differences, both narratives converge in their critique of societal complacency and moral mediocrity. Through the symbolic marginalization of a winged outsider (Márquez) and the sacrificial exploitation of a child (Le Guin), both authors expose how communities normalize injustice under the guise of tradition, religion, or utilitarian logic. Drawing on Nietzschean ethics, Sartrean existentialism, Bentham utilitarianism and Leibniz’s theodicy, the analysis of the works demonstrates how systemic complacency—buttressed by capitalist and religious theodicy—perpetuates collective moral failure. By juxtaposing the fictions of magical realism with dystopian allegory, the study illuminates the universal mechanisms by which societies scapegoat the vulnerable to preserve illusory harmony. The choice of the fictions also arises from the necessity that the key themes discussed through these unsettling fictions demonstrate both *A Very Old Man With Enormous Wings* and *The Ones Who Walk Away From Omelas* problematize such issues as the moral complexity and the ambiguity of human values which are brought together through authorial ingenuity. The selection of narratives from the short story genre, by virtue of compactness, will unequivocally elucidate the key concerns and themes that are the focus of the study. Thus, revolving around the key concepts, both narratives provide an invaluable and an apt comparison between the separate yet evocatively similar conditions, highlighting the similarities of the mindset of the supposedly divergent and fictive communities. Navigating through entangled nets of human nature, suffering,

anti(em)pathy and most importantly bio-political and cultural exploitation which are strangely intertwined with capitalist and religious theodicy, both thought-provoking and evocative stories delve into human nature and criticize taken for granted values accustomed through time and deadly routine. Although the genres and tones of the plots are quite different from each other, the selection and examination of the two short stories together clearly highlight the fact that societies or small-scale communities that are extremely distant in terms of the appearance and lifestyle preferences can surprisingly resemble each other with regard to malignant inclinations and mild or grave perpetrations. In this sense, the works to be examined and the arguments to be put forward in parallel with the concepts point to the dimensions and the potential dangers of personal and social degeneration.

1. In the Name of Mediocre Public Morality, Thought-Patterns and Folk Wisdom: Mild Perpetrations and Complacent Accomplices in *A Very Old Man With Enormous Wings*

The setting of Márquez's work is an ordinary town where the eponymous character is cast away due to a violent storm. In accordance with the traditions of magic(al) realism, the story of the half-mythical and the half-real creature/man and the treatment he has received throughout the narrative is portrayed with a mixture of mundane details of everyday life and marvelous incidents. After being struck by a violent storm, the couple named Pelayo and Elisenda encounter the old man with wings in their backyard while they are busy getting rid of the crabs from their garden. Although they are first impressed by the strange creature and try to understand the nature and the meaning of their encounter with the man-creature, they get accustomed to the strangeness of the incident. Couple and the townspeople's short term curiosity cannot be satisfied by Father Gonzaga, who is deemed to be a spiritual authority. He suspects the strange man-creature to be an imposter and he ends up that he should consult his superiors in Rome to be sure of the identity of the winged-man who is in derelict situation, cannot speak Latin, and is far from being a heavenly messenger. Shortly after their encounter, Pelayo and Elisenda lock the man into the coop and cash in on his appearance and popularity in the town by charging those who want to see him. Just as Le Guin's *Omelas* cannot be restricted within the constraints of a simple story, which indeed has the undertones of politics and culture, Márquez's story also bears far-reaching undercurrents of political satire and capitalist criticism particularly when "Pelayo and Elisenda exploit the miraculous old man as factory owners do their workers" (Faris, 200:14). Accordingly, the old man with wings is not only turned into something less than a human being but a miserable circus animal to which food is tossed and a despicable creature whose feathers are infested and constantly plucked by poultry with which he is tucked into the coop. People in the town treat him in a manner that is cruel, superstitious, unjust, and ignorant to the extent that they find him too haughty to deign to look at mortals let alone to speak with them. The old man tolerates all the mischief and awful treatment with a profound patience which is regarded as his only supernatural merit by the people around him. It has never occurred to the townspeople why the old man - in the world of magic(al) realism- should have supernatural powers at all just because he has wings. His silence and seemingly all-accepting behavior become the justification of the offences of the public. The level of abuses decreases and vanishes entirely only after the town is visited by a circus which has a spider-woman who is cursed and transformed into a huge tarantula as she refused to follow the advice of her parents. Since the town has found its new sensation with the one who speaks and whose moral lesson is easily comprehensible as opposed to the old man with the wings, who does not speak, does not entertain and ultimately challenges the expectations of the people, old winged-man is at last left to his own devices. Nevertheless, he continues to be a 'nuisance' in the couple's house and infuriates Elisenda leading her to complain ironically that

she is living in a “hell full of angels” (Márquez, 1971:76) since the old man seems to be wandering everywhere, both in and out of the house and chanting his unintelligible ritualistic rhymes, with the change of seasons. Only later when the old man grows new feathers which enable him to fly again and disappear in the horizon, Elisenda sighs with relief.

Márquez wittily criticizes the complacency and conventional morality of those who surround the winged-man due to their mindset which are adjusted to taken for granted assumptions. The attitude of the townspeople becomes a target of universal human parody which is foil to sound mind and rational extrapolation. Márquez sarcastically relates how the townspeople readily jump to the conclusions in the estimation of the intrinsic meaning of their encounter with the winged-man and of his true identity. Such incidents and assumptions of the people, who cannot resist but succumb easily into the validity of their own convictions, can be observed in the instances when neighbor woman’s deduction is readily accepted about the identity of the man. According to the woman and the rest of the community, unfortunate winged-man must be an angel who was coming for the sick child, he must be declared of the mayor and the general of the world, mothballs are the proper food for angels and many more (Márquez, 1971:71,73). Once the wild speculations are uttered, it becomes inevitable for townspeople to convince themselves into impossible conclusions both initiated and fueled by mediocre public morality or in general, mediocrity. As a term, mediocrity initially has neutral and sometimes positive sense in the meaning of intermediate quantity (Morehead, 2002:501) or state of moderation in the sense of Aristotles’ golden mean which means the middle ground; somebody or something between two extremes; that is, between one of excess and deficiency (Hartmann, 2002: 253). Through time, it has acquired the disparaging sense of not very good or the state of being average. As for a socio-cultural, ethical and political concept, mediocrity suggests a prevailing lack of excellence or distinction in the perception of life and the praxis of this perception to all spheres of life. Steven James Bartlett, who studies and expounds upon the psychological bases of mediocrity, proposes its various types extending from intellectual one to those of aesthetic and moral ones. Consulting to the book by José Ingenieros, the founder of the Argentine Psychological Society, whose series of lecture notes on psychology of character were collected together and published under the title of *El hombre mediocre / Mediocre Man* (Ingenieros, 2018), Barlett evaluates the problem of mediocrity as the exaltation of the trivial and superficial due to the poverty of the soul, (Bartlett, 2011:120). He emphasizes that moral negligence has become the rule so much so that no one takes responsibility, and this fuels a new kind of barbarism. (Bartlett, 2011:121). By focusing on individual pathology, while Ingenieros attributes mediocrity to personal obtuseness (Ingenieros, 2018:39) Barlett considers social mediocrity underscoring that people with this obstruction have a high tendency to get together with people like themselves and that they readily turn into a barbaric crowd acting with their instincts (Bartlett, 2011:130). Additionally, Barlett rightly proposes that “mediocrity is most at home in a life filled with routine, a fully scheduled existence. The mental life that fits such an existence is similarly routinized; decisions and judgments are facilitated and made a matter of habit through prejudice, stereotyping, and adherence to conventional beliefs, all of which save people the need to think” (Bartlett, 2011:189) Perfectly overlapping with what Barlett suggests Ingenieros also prescribes this myopic, contagious and stubborn fixation as “the routine men, instead, neither correct themselves nor abandon their misconceptions; their prejudices are like nails: the more they are stricken, the deeper they get.” (Ingenieros, 2018:45). Mediocrity, which often smoothly turns itself into a collective ‘mediocracy’ by the aid of masses, proves discernible when it generates a sort of cultural entropy the level of which is escalated by dull and parochial surroundings. Accordingly, it affects collective moral values and ethos; therefore,

mediocrity can accidentally set random standards guiding the behavior of individuals within a society often forcing its members to come to terms with the beliefs and demeanours about what is right and wrong. Thus, it fosters the thought and behavior patterns triggering the lack of commitment to higher principles among its adherents who have been robbed away the opportunity of thinking rationally and acting according to a just moral compass. The levelling effect of mediocrity in art, literature, and politics is observed and argued frankly by liberal thinkers in the 19th century, when modern society emerges in its most obvious and fullest sense. In this context, the simple and effective observation of the political philosopher and historian Alexis de Tocqueville, who succinctly summarizes the case is considerably noteworthy. He argues “a universal mediocrity seems to be spreading little by little over everything. All those who had a reputation or merited one seem to be disappearing; and where is the new man who gives a well-founded hope, in science, the arts, in literature, in politics” (In Kahan, 1992: 49). Needless to say, arguments of this kind by thinkers and observers apply to morality as well as art, literature and politics. In the sinister atmosphere of mediocrity, the new men, whom Tocqueville refers, do not often act in a promising way for the blossoming of science, art and literature but they not only ignore adhering to the minimum standards but also accept tolerating —or even worse— perpetuating the unethical and illegal behaviors transgressing the limits of basic human rights. While commitment to mediocrity reinforces the sense of being a community or it assures a social cohesion, it jeopardizes the overall health and the proper functioning of a community as the conscious reverence for or unconscious fidelity to it inevitably victimizes a person or a group of people, who can also be the member/s of the same community. Public morality shaped by mediocrity lead townspeople in Márquez's story to accept their assumptions and what they simply observe as unquestionable truths until a more entrancing version of it let out, the mindset of which substantially first triggers then regularizes and ultimately establishes the unjust, harsh and prejudiced —if not immoral all the time— behavior towards the winged-man.

While the ignorance of the people in the story is constantly underlined by Márquez in each opportunity to bring forth the comic effect of the narrative, the particular type of ignorance of the townspeople manifests itself when they never suspect about their convictions and never hesitate to put them into practice, almost all of which result in a further annoyance and trouble to the winged old man. Ignorance compounded by complacency, which is not easily noticed as opposed to other moral contradictions such as cruelty (Kawall, 2006:343), reinforce one's contentment with themselves and their own situation(s) in cases where evil is denied, leading to moral self-conceit and satisfaction which inevitably makes self-criticism impossible (Szabados and Soifer, 2004:266). Accordingly, complacency mingled with ignorance not only hinders the opportunities of self-correction but it also brings about the illusion of virtue for those who are plagued with it. In this context, the level of trouble to the old man occasionally gets too acute so much so that the undoubting townspeople, who are dictated and led by their mediocre morality and complacency, go further in branding him with a hot iron. Only when the old man causes a whirlwind of chicken, dung and dust by flapping his wings —still not out of anger but of pain— do the townspeople understand that they should be “careful not to annoy him because the majority understood that his passivity was not that of a hero taking his ease but that of a cataclysm in repose” (Márquez, 1971:74). In a way, the story points out that the insular members of mediocre morality retreat back only after they have been countered by the same or greater force of opposition, which seems to cut across the regions and cultures. In this context, though Márquez's narratives often take place in a fictional town named Macondo which do not necessarily limit their meaning in rural

areas unlike those labelled as regionalist fictions, “themes of violence, economic disparity, and the absence of social justice are universal” (Pelayo, 2001:71-72) as this one reveals.

Behind the mild offences towards the winged-man, except the terrible idea of clubbing him to death (which they cannot dare to do) since he might be a fugitive of a heavenly conspiracy, the violation of the right to be left at peace by the townspeople is caused by their general perception about the angels which are to have certain magnitude, perfection and grace all of which he is devoid of and explicitly in stark contrast to his present condition. The cruel and superstitious treatment of the townspeople to the winged-man include almost all the sections of the community as these characters in Márquez’s country constitute “a cross-section of society including the church, the judge, the mayor, the priest, the barber [...] exist in a world of constant oppression, poverty, violence, disease, unfulfilled dreams, and repetitive nightmares which mirror their feelings towards the nation’s sociopolitical reality as reflected by their climate” (Adams, 1995: 70). Even if cultural and socio-political realities cannot justify the ignorance and perpetration of misdeed, it is evident that violence and poverty breed and duplicate themselves in the most abhorrent ways.

Father Gonzaga, who is regarded as an authority figure, is no less bigoted than his fellows as he needs to write to his superiors to ask about the identity of the man as he has found him as an imposter since “he did not understand the language of God [Latin] or know how to greet His Minister” (Márquez, 1971:72). According to Father Gonzaga, he is at best a rough Scandinavian sailor with an unintelligible dialect and with huge wings and at worst a devil trying to use tricks and confuse the public. Until Father Gonzaga, who will write “to his primate so that the latter would write to the Supreme Pontiff in order to get the final verdict from the highest courts” (Márquez, 1971:72), receives a letter explaining the winged old man’s identity, the meaning of the encounter and the identity of the winged-man is ‘a matter of either – or’. Father Gonzaga’s rationalization is evidently blurred simply because the winged-man does not fulfill the cultural and doctrinal images of celestial beings yet what Father Gonzaga disregards is that the winged-man’s case and his nature single-handedly prove to be marvelous and surprisingly wonderful. Father Gonzaga therefore falls victim to the “stubborn refusal to appreciate the miraculous” (De Wagter, 2013:86). The attitude of the one deemed to be an authority figure in the narrative blatantly intensifies —if not begets— the degree of oppression of the people to the silent old winged-man.

The overarching imagery of the winged old man’s pitfall into which he finds himself can be interpreted beyond the mere restraint of the narrative in that the portrayal of an unfortunate supernatural man who becomes an object of mockery in the hands of a parochial public. Even if it does not entirely overlap with Márquez’s career as a novelist —though he worked in obscurity for years— the winged-man’s condition can be interpreted as the hardships of an artist who is ahead of his time but has not been acclaimed and toiled without any considerable recognition until much later when s/he comes to the limelight. While the townspeople become the impatient public, who expects extraordinary things from the artist whose wings has become the symbol of beauty, aesthetic perfection and transcendence of any kind about his/her artistry, the old winged-man symbolizes the artist who resists the infantile and whimsical demands of the public and has his/her own way with regard to his/her creative qualifications.

Márquez directs his readers’ attention to the townspeople’s superstitious beliefs and illusory practices instead of merely dwelling on the nature and the authenticity of the old man. Centering on such underlying themes and motifs such as how people would think, feel and

behave if they encountered with an angel/supernatural being particularly when it does not comply with their expectations, Márquez not only criticizes the mediocre public morality and the thought-patterns of the folk wisdom but he also, paradoxically, in a seriously playful manner achieves to depict how people find accomplices in misdemeanor when they follow what Friedrich Nietzsche calls as *Die Sklaven-Moral*. Formulated first in *Beyond Good and Evil* (1886) by Nietzsche, *Die Sklaven-Moral*, which literally means slave morality and which pervades almost all his works, is employed by the thinker to explain the moral behaviors of the people living under coercion and dependence. For him, in accordance with the survival strategy of those living under oppression, they come up with a new set of ethics that depreciates strength, power, individuality and higher standards of morality. Provoked deeply by the sense of resentment towards the powerful, by which those who are morally inferior revert desired ambitions and change them with lower standards, the dependent and the oppressed develop moral values, in the form of a defence mechanism, feigning their failures as virtues so that they can both safeguard themselves and vilify the morality and the achievements of the powerful. (Nietzsche, 2009:180-183). In Uçar's work, *The Failure of Imagination and its Redemption: John Banville's The Book of Evidence*, a similar situation is attributed to Levinas' work "on the ethical relation with the other, feeling, accepting, and respecting the responsibility of the other" (2024:868). Even though used in a context that is opposite, master morality sounds to favor the traits of assertiveness, dependency and violence over equality, tenderness and forgiveness, the concept refers to the tendency of people to conform to societal norms and values of the majority. The tendency to conform becomes more pronounced not only among oppressed members of a society in terms of power dynamics but also in view of dependence and weakness in rational judgment and moral standards. Nietzsche's concept also denotes to a desire for and comfort in the safety and protection in collectivity and anonymity as—both literally and figuratively—the dependent and the oppressed find security in aligning themselves with the solidarity of the majority. Those who have fallen victim or held captive by the slave morality secure and multiply the position of customs, a particular 'weltanschauung' and the status quo of every kind; be it religious, political or tradition amalgamated with superstition, as observed in the attitudes and thoughts of townspeople in *A Very Old Man With Enormous Wings*.

The excessive and at the same time unjust interest in the winged-man only decreases when he is understood that he cannot address the ailments with which some members of the town have been afflicted. The winged-man is constantly haunted by the expectations of miraculous cure by the townspeople. Within the atmosphere of magic(al) realism, the hope of recovery of those who could not sleep due to the noise of the stars, a sleepwalker undoing things that he does during the daytime and a woman having a fixation to count her heartbeats since childhood but now runs out of numbers, does not come to fruition. (Márquez, 1971:73). Worse than that, there are such humorous 'beneficences' by the winged-man to a blind man who is bestowed with extra three teeth instead of the recovery of his sight, to a paralytic who cannot regain his walking but almost wins a lottery and an ironic charity to a leprous whose sores do not heal but grow sunflowers. (Márquez, 1971:73). Just as the townspeople do not neatly understand and they readily opt for fumbling around the deserved conduct and the identity of the winged-man resulting from their compulsive disregard of the needs of him, his response to their demands turns out to be hilariously cursory enough to counterbalance the treatment he has received. Although Márquez seems to be neutral and always benign towards his fictional characters in spite of their excesses and no matter how much he refrains from passing an evident value of judgement throughout the narrative, his

satiric intent to mock with the irrationality of slave morality, mediocrity and to expose the extent of their superstitious practices of mob mentality is obvious.

Viciousness of the treatments that the winged-man has gone through is underscored when the doctor, who comes for the children having caught chicken pox as they usually visit the winged-man in the coop, cannot help but examine him as well. The doctor has to acknowledge that although the old man's health is in a derelict situation, his wings seem such a common human organism that he cannot understand why the rest of the humanity does not have them at all (Márquez, 1971:73). The doctor's clinical observation—that the angel's wings are biologically mundane—exposes the townspeople's irrational othering of difference, which nullifies the prejudices, anticipations of miraculous phenomena and above all the treatment deem proper for the winged-man solely on the basis of a difference in physical appearance. The townspeople's inability to recognize the winged man's humanity—reducing him to a spectacle—exemplifies Nietzsche's 'slave morality,' where fear of the unknown transforms difference into a threat. Their insistence on interpreting his wings through religious dogma (e.g., demanding he speak Latin) reflects a mediocrity that privileges conformity over curiosity, echoing Bartlett's assertion that mediocrity 'saves people the need to think' (Barlett, 2011:189). The existence of the doctor and his way of thinking about and treatment to the old-winged-man points out the possibility that there can still be hope and room for the presence of sound thinking and moral attitude in the milieu where complacency and mediocrity run rampant.

Silent and unnamed winged visitor, who can be interpreted as the symbol of the marginalized, those who are misunderstood and treated as outsiders in any community as well as in a far-fetched reading as a starving artist, manages to survive in a rampantly intolerant and vicious society. From an individual perspective, his physical condition and the lack of basic communicative skills increase his vulnerability. In societal perspective, the patient winged-man embodies the representation of falling victim to tyranny when societies react to the different or extraordinary with a combination of curiosity, superstition, exploitation, and fear. The townspeople's conniving villainy suggests how societies may react to outsiders or those who do not reconcile the mainstream expectations. The reactions of the townspeople oscillate among wonder, curiosity and profit all of which can be encapsulated by mistreatment and vileness. The sense of curiosity of the public leaves itself first to sensationalization of the experience of others and winged-man and the event and then to commodification of the 'unusual'. The story also addresses the issue of the treatment to others from a political perspective. Just as in the case of the winged old man, societies may respond to those who are outcasts in their views or who come from different cultural backgrounds and often subjecting them to scrutiny, discrimination and exploitation. The political perspective also encompasses the role of authorities in showing public how to deal with 'curious' cases. In Márquez's story, Father Gonzaga is the representation of religious authority. His response to or inability to interpret the circumstance emphasizes the complexities of governance and decision-making when encountered with anything considered unfamiliar. Above all, the old winged-man's burden —no matter how well he keeps his silence against all the coercion he has faced— epitomizes broader issues of social injustice and inequality. The mistreatment and the lack of empathy he has faced can be seen as a critique of how ignorance, superstition, tyranny, all of which are backed up by mediocre public morality and complacency, their thought patterns and unsound traditions, may bolster individual conditions and aggravate societal inequalities.

2. From Mild Offences to Relentless Conducts: *The Ones Who Walk Away From Omelas*

As opposed to *A Very Old Man With Enormous Wings*, the setting of *The Ones Who Walk Away From Omelas* is quite extraordinary. The incidents take place in (or more properly the narrative is related about) a purely imaginary and (dys)utopian country named Omelas where everything seems to be in perfect harmony and the residents, who live in this distant country, do not have any sense of guilt and are free to 'enjoy' themselves in every possible sense of the word. We are informed that the society is an exquisitely organized and prosperous one and the citizens are not less complex than us. While everything seems perfect with the blissful residents of Omelas, the second part of the narrative draws a stark contrast to what has been depicted earlier. Narrator informs that all the prosperity and the joy that Omelas provides depends on the misery of one little and supposedly mentally-retarded child who is locked obtrusively into a room and left there under an entirely abominable and deplorable situation. We are informed that:

“If the child were brought up into the sunlight out of that vile place, if it were cleaned and fed and comforted, [...] in that day and hour all the prosperity and beauty and delight of Omelas would wither and be destroyed. Those are the terms. To exchange all the goodness and grace of every life in Omelas for that single, small improvement: to throw away the happiness of thousands for the chance of the happiness of one: that would be to let guilt within the walls indeed. The terms are strict and absolute; there may not even be a kind word spoken to the child” (Le Guin, 1991:4).

It becomes clear that complacent citizens of Omelas maintain their happy and peaceful existence at the cost of the misery and the solidly secured abuse and mistreatment of a single person. Both in literal and allegorical level, Le Guin's narrative addresses and connotes rich symbols and images illustrating truths and the ambiguity of human nature, moral complexity, suffering and inevitably the physical and spiritual exploitation. The complexity of human (im)morality can be better evaluated when the attitude of a very few minority, who leaves Omelas after witnessing the appalling conditions of the child, is juxtaposed with those who maintain ethical, traditional and juridical terms by conserving and cultivating the status quo both for their individual, selfish welfare and the cruel prosperity of their planet.

Although Fyodor Dostoyevsky narrates a similarly contingent and imaginary case in *Brothers Karamazov* (1880) when Ivan Karamazov converses with his brother Alyosha about the sufferings of children for the sake of the enjoyment of the rest (Dostoyevsky, 197:217-227), Le Guin declines the novel as the source of her inspiration and she claims that she was indeed intrigued by the renowned psychologist William James' study *The Moral Philosopher and the Moral Life* (1891) in which he discusses a hypothetical case. In it, William argues that “[...] if the hypothesis were offered us of a world in which Messrs. Fourier's and Bellamy's and Morris's Utopias should all be outdone and millions kept permanently happy on the one simple condition that a certain lost soul on the far-off edge of things should lead a life of lonely torture” (James, 1891:333). Acting on James' hypothetical case, Le Guin criticizes the complexity of human morality, ambiguity and contemporary civilization with its political and economic bases through fashioning her short story of 'Omelas', the word of which is indeed the anagram of Salem, Oregon; one of the state and city of the world's leading capitalist country. Le Guin also condemns pragmatism and its historical antecedent utilitarianism, which is associated with such social theorists as Jeremy Bentham (1747-1832) and John Stuart Mill (1806-1873). Through her thought-provoking and evocative fiction, Le Guin latently denounces the reliability of the above-mentioned social theories whose formulaic dictum is “the greatest happiness for the greatest number of people” (Bentham, 1823:9). Le Guin argues that no single person can be sacrificed let alone giving up the rights of the great number of people for the interest of the majority or for the rest. She also tacitly

opposes Mill's premise of the principle of utility can be the "ultimate appeal on all ethical questions" (Mill, 1869:24) Le Guin suggests that maximization of the pleasure, wealth and their deployment to large masses on condition that a person or a group of persons must be ignored cannot be the measure of neither the good nor the ethical.

Omelas is the place where everything seems to work totally well and all the citizens are overjoyed but the second half of the narrative reveals that its peace and perfection depend on the misery of a child who is imprisoned into a windowless and narrow space and awfully abused:

"The door is always locked; and nobody ever comes, except that sometimes —the child has no understanding of time or interval— sometimes the door rattles terribly and opens, and a person, or several people, are there. One of them may come in and kick the child to make it stand up [...] The food bowl and the water jug are hastily filled, the door is locked, the eyes disappear. The people at the door never say anything, but the child, who has not always lived in the tool room, and can remember sunlight and its mother's voice, sometimes speaks. "I will be good," it says. "Please let me out. I will be good!" They never answer [...] It is so thin there are no calves to its legs; its belly protrudes; it lives on a half-bowl of corn meal and grease a day. It is naked. Its buttocks and thighs are a mass of festered sores, as it sits in its own excrement continually" (Le Guin, 1991:4).

It is clear that the miserable child is chosen as a scapegoat of the society so that its members can enjoy a life of happiness and prosperity. Apart from the images and the symbols used to represent the universal truths about human morality and life, Le Guin also adeptly illustrates an allegory of dualities such as chaos against order. Le Guin provides the critique of economic and political life mixed with religious justifications commonly referred as the theodicy (problem) arguing evidently or in a concealed way that the current world is the best possible order together with its vices and follies and the defiance of it is a violation of religious faith —ensnared with cultural, political and economic system— and ultimately the transgression of a supremely benign Being's order.

While Le Guin criticizes the reasons why people assent to the terms of a bargain at the cost of the misery of another person in denying individual and societal moral responsibilities, she also suggests that it is never enough to correct the ills of any society just by walking away as it is related in the narrative when a minority group of people renounces to perpetuate the existing conditions after having witnessed the misery of the child. Although the narrator tells nothing directly about the benefits of the abandonment, deserting such a dystopian order is evidently precarious as the act itself would not amend neither the morality underlying such a political and socio-cultural system nor the mindset of those living in and under the conditions in question. Abandonment will at best turn out to be a selfish act to stop one's remorse or guilt which is often bypassed in contemporary culture just as it is not permitted within the walls of Omelas.

One of the pervasive implications of *Omelas* can be claimed to the life-long drudgery that lower class people have to handle in capitalist hegemony. The child represents the sacrifice of unimaginably great quantity of people at the cost of their lives for the prosperity of the few. Le Guin not only problematizes but she also exposes the moral (ir)responsibility of countless societies and their (im)moral order buttressed through politics, tradition and religion which disregard the rights of the downtrodden majority and promote the privileges of the powerful minority. In a way, although no reader is consciously eager to consent to such a degradation and exploitation, Le Guin skillfully enables to make readers to question themselves if they are complicit in such an *enforced* —and out of her dystopian narrative— and a *subtle* form of abasement of the others in a vast socio-economic array, which they do not even happen to think about let alone leaving such structures altogether.

No matter how much the sacrifice of a single person for the good of the whole society initially seems at odds with sound morality and rationality, when Le Guin's *The Ones Who Walk Away From Omelas* is read as a religious allegory, the child becomes a Christ-like figure sacrificed so that the rest (of the humanity) can thrive. Le Guin forces readers to re-evaluate the health of grand narratives, their socio-political implications entangled with complacency, mediocre morality and the possible justifications from which the excuses have been fabricated and used to manipulate themselves to ease their conscious. Even though Le Guin's narrative seems to probe into the considerations of morality and happiness dilemma and the choice made between them when it is assumed to be necessary, the story with its theological underpinnings suggests more than its literal sense and it proves absolutely rich in allegorical subtexts. One of these allegorical interpretations can be both religious and a sort of insinuated political theodicy. With regard to the concept of theodicy, complacency, mediocrity, public morality and all other levelling thought patterns relate and may peculiarly originate from distilled forms of philosophies, the fact of which inevitably calls for the discussion of the related notions and the justifications of German philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz's ideas on the subject. Theodicy is first used by Leibniz who published a treatise in 1710 under the same titular term discussing the nature of evil in the world and its contradictory coexistence with an omniscient and an all-benevolent God. Basically, it is a philosophical and theological endeavor to "reconcile the existence of an omnipotent, omniscient and loving God with the occurrence of evil and suffering in the world. Why does a supposedly loving and all-powerful God create a world in which creatures suffer horrendous evil?" (Davie, Grass, Holmes et al 2016:897). In this context, Le Guin's narrative presents a theodicy of misery, whose implications out of the story are indeed seductively entangled with socio-cultural, political and financial justifications or—in the most pejorative sense of the word—pretexts or lies. Just as the child—and of his/her mistreatment—has to be disregarded for the interest of the rest, so does Occidental capitalist theodicy convinces people into a deep-seated idea or a taken for granted feeling that the suffering of the majority for the prosperity of the rest of the humanity is an inevitable necessity and there is nothing to be done for it. It is evident that the complicity among contrived socio-political conditions and maliciously interpreted religious and philosophical doctrines in deteriorating human condition is more systematic and more atrocious in *The Ones Who Walk Away From Omelas* than that of *A Very Old Man With Enormous Wings* in which wickedness is brought about by haphazard thought patterns and public morality.

Describing her narrative as a psychomyth, Le Guin justifiably suggests her story as "the dilemma of American conscious [...] should be read as a contemporary representation of ethical and political predicaments" (Sardo, 2018:146). Le Guin's moralistic motives are plainly instructive and since achieving such a goal would be blatant if done through a priggish manner, she presents her thesis through a fictionalized argument by which she points out the causes and effects and the rationalizations of Western theodicy. In the narrative those who do not reject the narrative theodicy (the necessity and the inevitability of the suffering of the disregarded child) rationalize that:

"[...] even if the child could be released, it would not get much good of its freedom: a little vague pleasure of warmth and food, no doubt, but little more. It is too degraded and imbecile to know any real joy. It has been afraid too long ever to be free of fear. Its habits are too uncouth for it to respond to humane treatment. Indeed, after so long it would probably be wretched without walls about it to protect it, and darkness for its eyes, and its own excrement to sit in. Their tears at the bitter injustice dry when they begin to perceive the terrible justice of reality, and to accept it" (Le Guin, 1991:5).

In line with the Omelasians' rationalization of the plight of the miserable child, Nicholas Unwin, who discusses moral complacency and its adjacent concept relativism in his study, points out that one is prone to legitimize one's deep-seated convictions by their strong belief in infallibility of their moral views (Unwin, 1985: 205). This situation expresses itself by means of a collective moral entropy surrounding a large part of the Omelasians' society. The narrative provides a remarkable evidence that complacency entraps people into "the disposition to inaction" (Brennan and McCord, 2021: 2374) no matter how well people understand the pitfall of apathy they have been enmeshed. Le Guin ingeniously indicates that the degree of moral lapse is tremendously escalated by the complacency-inducing social and cultural milieux. In a larger scheme, Le Guin's fiction becomes the allegory of Western hegemony whose effect on political power and decision-making permeates all levels of global society by creating, perpetuating and above all rationalizing the historical, colonial, racial, economic, physical and geographical inequalities. If Le Guin's narrative cannot debunk Western-capitalist theodicy and change the conscious of the 'oppressors', the reason —among others— hinges upon both secular and theological theodicies which are extremely ingrained and canonized in the mental and physical life of people and they are structurally and ferociously similar with the myriad of other theodicy variations and herd mentality. No matter how admirable Le Guin's effort is or in the words of Kenneth Roemer, her "call for active participation and her meta-frankness" (Roemer, 1991:9) can be honorable, the result of the relationship between the oppressors and the oppressed remains as the axis of evil which only gives an erratic 'chance' for the abolition of the roles, dichotomies and contradictions.

Marquez is lenient in critical/narrative punishment of revealing the obtuseness of the public in their superstitious folk wisdom and his seriousness and playfulness are at *work* at the same time. Nevertheless, Le Guin is harsh when hurling criticism at the morality of Omelas' citizens and condemns their inauthentic behavior and collective demenour in deceiving themselves as what Jean-Paul Sartre calls as *mauvaise foi* or to put it simply, bad faith. It is necessary to refer to Sartre's concept of bad faith, which is related to the conceptual framework of this study, and the negative individual and social consciousness that the concept indicates. Sartre introduces his formulation in his work *Being and Nothingness* (2018:87-113) and the concept —alongside with the other allied concept of in/authenticity—permeates other fictional and nonfictional works of him. By bad faith, Sartre argues that individuals engage in self-deception when they escape their responsibilities for making free choices and evade taking the possible outcomes of their choices. Individuals with bad faith therefore deceive themselves into adopting roles and reconciling to social rules and expectations instead of authentically living according to their own values and belief systems. Accordingly, in Sartre's philosophy, authenticity becomes the opposite of this type of self-deception as authentic individuals welcome their freedom and have responsibility of their own actions. (Sartre, 2018:191, 336, 390-392, 737, 777). Instead of denying their free will and avoiding the responsibility of their choices, those with authentic selves choose to think and act in accordance with their own values by making deliberate free choices rather than depending on societal expectations, predetermined roles and unquestioned perennial thought patterns ingrained in traditional practices resulted in the emergence and solidification of complacency and mediocre public morality. Sartre argues that people must challenge the anxiety and uncertainty accompanied by freedom and decision-making and individuals must create their own values rather than succumb to societal pressures which limit their true potentials. In the context of Le Guin's narrative, Omelasian not only turn their back to the misery of the child and betray their natural role of moral citizens but worse than that they also rationalize the anguish of the child, necessitate it and exchange it for the happiness and prosperity of the rest; thus, falling victim into the prison

of bad faith and inauthenticity while enjoying seemingly the fruits of living in a utopian and prosperous land and leading a life of ostensible freedom which is profoundly inauthentic that Sartre expounds and criticizes rigorously. While the complacency of the people in *A Very Old Man With Enormous Wings* is at best partly due to their ignorance, that of *The Ones Who Walk Away From Omelas* arises from their conscious choice to secure their comfort intertwined with the mutually inclusive 'narratives' of tradition, religion, politics and economics.

Conclusion

Márquez's *A Very Old Man With Enormous Wings* and Le Guin's *The Ones Who Walk Away From Omelas* are gripping fictions offering the discussion of such themes as complacency, mediocrity, (im)morality and ultimately the critique of society in several aspects. While *A Very Old Man With Enormous Wings* delves into the medley of curiosity, indifference, degradation and exploitation of an elderly man with mysterious wings and how the townspeople readily overlook his humanity, *The Ones Who Walk Away From Omelas* explores the ethics of societal prosperity when it is (tried to be) realized at the expense of the sacrifice of a person (or allegorically of an unfortunate minority/majority). Le Guin's story suggests that happiness of the majority can be hardly realized without ethical compromises which impinge upon economic and political inequities backed up by unsound public morality, thought-patterns, folk wisdom and complacency. Although *A Very Old Man With Enormous Wings* and *The Ones Who Walk Away From Omelas* belong to distinct genres, follow different trajectories in terms of their ends and Márquez's tone is unquestionably more light-hearted than that of Le Guin, both narratives serve as critiques of societies' values and priorities and how the members of a society can be impatient in exploiting and disregarding the humanity of others whom they perceive as different, outlandish and/or weak. Where Márquez critiques mediocrity through the absurdity of superstition, Le Guin condemns complacency as a capitalist theodicy. Both authors, however, converge on a singular truth: societal 'progress' built on exploitation is not progress at all, but a collective failure of moral imagination. Whether in gentle and jovial or in an austere manner, both Márquez and Le Guin—in their own ways through the fantastical/(dys)utopian underpinnings and the undertones of magic(al) realism—accentuate the moral cost of the societal complacency of the majority in the face of the suffering of a few (or only of a single person).

While Márquez's story navigates through the motif of the confrontation of the unknown by an insular community and its superstitious and heartless response to it, Le Guin's story criticizes the complacency of people and their consent to a heartless bargain. As it is discussed, thematic paths of the two distinct stories converge on their far-reaching and meta-textual interpretations. Just as how the townspeople are first fascinated and then lose interest in the winged-man, the majority of the Omelasian are first horrified by the abject condition under which the child is forced to live and then they comfortably come to terms with the obnoxious condition. Both the townspeople and Omelasian's observance of 'the rules of the game' reveals the morality of the majority and their tendency to comply with the terms of mediocrity and complacency. Although there is a minority in Omelas rejecting living in a perfect but unjust society, which suggests that the complacency and mediocrity are not universal traits of or rigidly ingrained human morality and there is still a hope that conscience can prevail and cynicism can be overcome, the act of abandonment still cannot be a higher moral standard, a proper way to fight back and correct the iniquity and corruption. A similar attitude can be observed in the doctor who treats the winged-old man when he visits the sick children. He admits that there is nothing surprising in the winged-old man's condition, that there is nothing to be feared or no 'need' for ostracization of the

unexpected and unfortunate visitor (and therefore, that he does not deserve to be mistreated under any circumstances). However, just like those who leave Omelas and do nothing to reverse the conditions of the dire iniquity of the child in Le Guin's fiction, the doctor also does not initiate into preventing the evil in Márquez's narrative.

The townspeople's inability to recognize the winged man's humanity reflects a systemic devaluation of difference as their mindset are conditioned to value familiar and commonplace when they come across the extraordinary. As for those living in Omelas, their mediocrity arises from their ethos of favoring prosperity and happiness over ethics and all else in tolerating a monstrous suffering of a helpless child. Neither Márquez nor Le Guin's narratives have been able to transform the conscious of people or at least eliminate the complacency, mediocrity and immorality of people, of customs and of taken for granted societal acceptances and rules and the narratives and they seem they can only pose derisions and showcase indignations that dumfound and relieve, the fact of which is also underlined by Laurence Davis in the *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Davis argues "Le Guin is simply acknowledging the fact that even the most emancipatory utopian vision[s] may bring hope and renewed promise, but no guarantee of immediate revolutionary change [...] The utopian imagination cannot dictate social change (Davis, 2005: 23). Although they are incapable of eliminating the mediocrity, complacency and cruelty, both canonical stories still have the power to invite readers to ponder over and warn the implications beyond their textual/literal references of tradition, religion, politics, economics and their reciprocal relationships and correlative formal/informal regulations. Although the narratives by Márquez and Le Guin are debatable in achieving the transformation of societies, their practices, the conscience and morality of the people to eradicate cynicism, mediocrity and complacency, both *A Very Old Man With Enormous Wings* and *The Ones Who Walk Away From Omelas* are argued to and hence proposed to be calling attention to and warning us against the possible scenarios which can be rampant in every society, including ours. Both texts challenge readers to confront their complicity in systems of exploitation—whether through complacent silence (Márquez) or passive acceptance (Le Guin)—urging a rejection of mediocrity in favor of radical empathy.

References

- Adams, C. R. (1995). "The Endless Rains of Death and Desolation in García Márquez's Short Stories", ed, *Climate and Literature Reflections of Environment*, Pérez, J., Aycok, W., Lubbock: Texas Tech University Press.
- Barlett, S. J. (2011). *Normality Does Not Equal Mental Health: The Need to Look Elsewhere for Standards of Good Psychological Health*, Santa Barbara/California: ABC-CLIO/Greenwood, Praeger, Libraries.
- Bentham, J. (1823). *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Oxford: Oxford University Press & W. Pickering.
- Brennan, G., Sayre-McCord, G. (2021). "Real World Theory, Complacency, and Aspiration", *Philos Stud*, 178, 2365-2384.
- Davie, M.; Grass, T. Holmes, S. R. McDowell, J. Noble, T. A. (2016). *New Dictionary of Theology: Historical and Systematic*, Lisle: Inter-Varsity Press.
- Davis, L. (2005). "The Dynamic and Revolutionary Utopia of Ursula K. Le Guin", *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, ed. Davis, L., Stillman, P., Lanham: Lexington Books.

- De Wagter, C. (2013). *Mouths on Fire with Songs: Negotiating Multi-ethnic Identities on the Contemporary North American Stage*, Amsterdam: Editions Rodopi BV.
- Dostoyevsky, F. (1976). *The Brothers Karamazov*, trans. Garnett, C., rev&ed. R. E. Matlaw, R. E., New York: Norton and Co.
- Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Hartmann, N. (2002). *Ethics: Moral Values*, London: Routledge.
- Ingenieros, J. (2018). *Mediocre Man*, trans. Picone C. E., Independently published.
- James, W. (1891). "The Moral Philosopher and the Moral Life", *International Journal of Ethics*, 1(3), 330-354.
- Kahan, A. S. (1992). *Aristocratic Liberalism: The Social and Political Thought of Jacob Burckhardt, John Stuart Mill, and Alexis de Tocqueville*, New York: Oxford University Press.
- Kawall, J. (2006). "On Complacency", *American Philosophical Quarterly*, 43(4), 343-355.
- Le Guin, U. K. (1991). "The Ones Who Walk Away from Omelas", (Variations on a theme by William James), *Utopian Studies*, 2 (1/2), 1-5.
- Márquez, G. J. C. G. (1971). "A Very Old Man with Enormous Wings", In James McCourt, A. R. Ammons, Milton Klonsky; C. K Solotaroff (Ed), *New American Review*, Vol.13, 70-77. New York: New American Library.
- Mill, J. S. (1869). *On Liberty*, London: Longmans; Green Reader and Dyer.
- Morehead, P.D. (2002). *New American Roget's College Thesaurus in Dictionary Form*, New York: Penguin Publishing Group.
- Nietzsche, F. (2009). *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, trans. Johnston, I., Arlington: Richer Resources Publications.
- Pelayo, R. (2001). *Gabriel García Márquez: A Critical Companion*, Westport: Greenwood Press.
- Roemer, K. M. (1991). "The Talking Porcupine Liberates Utopia: Le Guin's Omelas as Pretext to the Dance", *Utopian Studies*, 2(1), 1-5.
- Sardo, M. C. (2018). "From Utopia to Everyday Injustices: Omelas as Psychomyth", *Short Stories and Political Philosophy, Power, Prose, and Persuasion*, ed. Peabody, B., Dolgoy, E. A., Hale, K. H., Lanham: Lexington Books.
- Sartre, J.P. (2018). *Being and Nothingness: An Essay on Penomenological Ontology*, trans. Richmond, S., London: Routledge.
- Szabados, B., Soifer, E. (2004). *Hypocrisy Ethical Investigations*, Peterborough: Broadview Press.
- Uçar, A.S. (2024). "The Failure of Imagination and its Redemption: John Banville's The Book of Evidence", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 65(5), 864-871.
- Unwin, N. (1985). "Relativism and Moral Complacency", *Philosophy*, 60(232), 205-214.

Araştırma Makalesi

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Sıkılan Özneler ve Sıkıntı Tipolojileri

*Subjects Bored and Typologies of Boredom in Republican Era Turkish Poetry*Mehmet Akif ÇETİN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, macetin@erzincan.edu.tr

Öz: Moderniteyle birlikte kapsam değiştiren, öznelerin düşünme biçimlerine ve zihinsel süreçlerine etki eden sıkıntı, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde yaygın bir tema olarak karşımıza çıkar. Sanatçıları etkileyen olay ve olguların sanatsal üretimlere dolaylı ve dolaysız biçimde etki etme kapasitesine sahip olması modern şiirdeki sıkıntı temasının bir sebebi olarak değerlendirilebilir. Sıkıntı, şiirlere tematik olarak kaynaklık etmenin yanı sıra bazı şairlerin sanatsal üretimlerinde, yaşamlarında ve düşünme biçimlerinde doğrudan belirleyici olmuştur. Örneğin, Edip Cansever ve İlhan Berk gibi önemli şairler kendilerini tanımlarken sıkıntıyı önemli bir kimlik bileşeni olarak görmüşlerdir. Edip Cansever başta olmak üzere Cumhuriyet sonrası modern Türk şiirinde sıkıntı bazı şairlerin üretiminin önemli bir parçası ve hatta kaynağı olmuştur. Bu makalede modernite sonrası yeniden tanımlanan sıkıntı hâlinin tarihsel bir zorunluluk olarak modern çağın sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalan Cumhuriyet dönemi Türk şairleri üzerindeki etkisi ve edebî üretimlerindeki izleri incelenmiştir. Sıkıntı tipolojilerinin modern şiirdeki görünüşleri iç sıkıntısı/varoluşsal sıkıntı, yaratıcı sıkıntı, pazar sıkıntısı, yalnızlık sıkıntısı gibi sınıflandırmalar altında ele alınmıştır. Ruh hâli ile edebî üretim arasındaki ilişkinin ele alındığı bu çalışma, sıkıntının edebî ürüne dönüşümünü ve edebî eserlere yansımalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sıkıntı, Modernite, Modern şiir, Sıkıntı ve şiir ilişkisi, İç sıkıntısı.

Abstract: Boredom, which has shifted in scope along with modernity and influenced the thinking patterns and mental processes of subjects, appears as a common theme in post-Republican Turkish poetry. The fact that the events and phenomena that affect artists have the capacity to shape artistic productions both directly and indirectly can be considered as a reason for the theme of boredom in modern poetry. In addition to serving as a thematic source for poems, boredom has also been a direct determinant in the artistic creations, lives, and ways of thinking of some poets. For example, prominent poets such as Edip Cansever and İlhan Berk regarded boredom as an important component of their identity. In post-Republican modern Turkish poetry, especially in the case of Edip Cansever, boredom has been an important part and even a source of some poets' production. In this study, the impact of the state of boredom, which is redefined in the post-modern context, on Turkish poets of the Republican era who are compelled to confront the consequences of the modern age as a historical necessity, as well as its traces in their literary productions are examined. The appearances of boredom typologies in modern poetry are discussed under classifications such as inner boredom/existential boredom, creative boredom, Sunday boredom, loneliness boredom. This study, which examines the relationship between emotional state and literary production, aims to reveal the transformation of boredom into literary works and its reflections in literary texts.

Keywords: Boredom, Modernity, Modern poetry, Relationship between boredom and poetry, Inner boredom.

Atıf: Çetin, M. A. (2025).
"Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde
Sıkılan Özneler ve Sıkıntı
Tipolojileri". *Edebî Eleştiri Dergisi*,
9(1): 170-187.

DOI: 10.31465/eeder.1597514

Geliş/Received: 06.12.2024

Kabul/Accepted: 26.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Modernizmle birlikte sıkıntı modern bireyin yaşamının kaçınılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Elbette modernizm öncesinde de sıkıntı vardır ancak modern bireyin deneyimlediği iç sıkıntısı uzak atalarının yaşadığı sıkıntılardan nitelik bakımından oldukça farklıdır. Elizabeth G. Goodstein, “boredom” yani “sıkıntı” sözcüğünün aydınlanmanın yol açtığı sanayi devrimiyle birlikte İngilizceye geç on sekizinci yüzyılda girdiğine, dolayısıyla aydınlanma ve sanayi devrimi gibi modern hayata geçişte önemli birer eşik olan süreçlerin modern sıkıntının ortaya çıkışıyla yakından ilişkili olduğuna dikkat çeker (Goodstein, 2005: 3). 18. yüzyıl öncesinde Batı dillerinde sıkıntı anlamına gelen sözcükler ise modern bireyin yaşadığı sıkıntıyla anlamsal olarak doğrudan bağlantılı değildir. Örneğin, Fransızca “ennui”, İtalyanca “noia” sözcükleri “boredom” sözcüğünden eski olsa da söz konusu ifadeler bugün modern anlamda söz ettiğimiz sıkıntıdan farklı olarak “melankoli”ye daha yakındırlar (Musharbash, 2007: 308). Türkçede de sıkıntı sözcüğünün erken örnekleri modern öznenin sıkıntısını yansıtmaktan çok “elem” ve “eziyet çekmek” gibi durumları bildirmek için kullanılmıştır. 17. yüzyılın söz varlığına bakıldığında “sıklımak” sözcüğü “kısılmak, sıkışmak, bizar olmak, zahmete girmek, sıklet çekmek, teellüm görmek, gönül darlığı, bezmek, ızdırab çekmek” gibi anlamlarla karşımıza çıkar (Tulum, 2011: 1588). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te sıkıntı sözcüğünün “can sıkınlığı, huzursuzluk” (Ayverdi, 2011: 1101), *Türkçe Sözlük*’te “İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk” (TDK, 2011: 2092) anlamlarıyla karşılaşılır. Modern bireyin sıkıntısı eziyet ve cefadan ziyade moderniteyle birlikte gelen ruhsal yorgunluk ve huzursuzlukla ilgilidir. Sıkıntının kaynağı ve niteliği değiştikçe kavramın anlam alanının genişlediği görülür.

Goodstein, on dokuzuncu yüzyılda yaşanan teknolojik ve ekonomik gelişmelerin insan yaşamını derinden etkilediğini vurgular. Ona göre, teknolojik ve ekonomik alanda yaşanan gelişmeler günlük hayatta köklü değişimler yaratmış, insanın varoluşuna ilişkin bakışı değiştirmiştir. Goodstein’e göre varoluşu inançları aracılığıyla anlamlandıran eski insanlık, yerini dünyada geçirdiği zamanı daha seküler bir yorumla anlamlandırmaya çalışan bireylere bırakmıştır (2005: 3). Dinlerin ve kutsalın insan yaşamındaki önemini yitirmeye başladığı aydınlanmayla ve sonrasında moderniteyle birlikte modern özne yaşama dair yeni bir anlam aramaya başlamıştır. Binlerce yıllık geçmişe sahip klasik ilâhiyatın anlam üretiminde yerini seküler paradigmaya bırakması modernlerin yeni değer ve anlam setleri üretmelerini zorunlu kılmıştır. Pessoa, söz konusu paradigma değişimini modern bireyin yaşadığı sıkıntının kaynağı olarak görür. Özneye dünyada geçireceği zamana dair hazır bir anlam sunan inancın yerinden edilmesi Pessoa’nın ifadesiyle “ruhun tatminsizliği” sorununa yol açmıştır: “Sıkıntı... Belki de aslında, inançtan mahrum bıraktığımız derin ruhumuzun tatminsizliği bu, tanrısal oyuncağını elinden aldığımız biz hüznü çocukların çektiği derin, büyük üzüntü.” (2023: 338) Pessoa, mitolojinin var olduğu yani yaşama dair anlamın bir inanç sistemi veya kutsal öğreti aracılığıyla edinildiği bir yaşamda sıkıntının var olmayacağını “Tanrıları olan birini asla sıkıntı ele geçiremez. Sıkıntı, mitolojinin olmayışıdır.” sözleriyle dile getirir (2023: 338). Aklın kılavuzluğu dışında herhangi bir rehberi kabul etmeyen aydınlanmacı bakış klasik ilâhiyatın ürettiği verili anlamı reddetmiş ve böylece ortaya yeni bir anlam krizi çıkmıştır. Aydınlanmacılar, kilise ve ruhban sınıfı gibi dinsel kurumları reddetmiş bunun yanı sıra pek çok aydınlanmacı bir inanç sistemi olarak Hristiyanlığın kendisine karşı çıkmıştır (Arslan, 1992: 26). Dolayısıyla modern öznenin yaşadığı varoluşsal sıkıntının bir boyutu moderniteyle birlikte gelen inanç krizi ile ilgilidir.

Diğer yandan sıkıntının boş zamanla, geniş kitlelerin serbest zamana sahip olmasının ise moderniteyle doğrudan ilişkisi vardır. Svendsen, sıkıntıdan söz ederken Romantizmden önce

sıkılmak için şanslı ve ayrıcalıklı sınıftan olmak gerektiğini belirtir: “Romantizmden önce, söz konusu olan, asillere ve papaz sınıfına mahsus marjinal bir fenomendi, zira bu, dış zenginliğin bir belirtisi olarak görülürdü: sadece hiçbir maddi problemi olmayan rahat tabakalar sıkılma lüksüne sahipti.” (2020: 29) Ancak sıkılmak zamanla sınıfsal imtiyaz olmaktan çıkmış, toplumun tamamına yayılmıştır (2020: 29). “Sıkıntı modern insanın ‘ayrıcalığı’dır.” (2020: 29) sözleri ile sıkıntıyı ortaya çıkaran koşullardan biri olan boş zamanın moderniteyle birlikte geçmişe nazaran çok daha kolay ulaşılabilir olduğu ima ediliyor olmalıdır. Zira modern bireyin sıkıntısı modernitenin bir armağanıdır. Svendsen papazların ve asillerin sıkıntısının halka yayılmasından (2020: 28-35) ve Cheng yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan dadaizmden (2017: 599-628) söz ederken modernite ve sıkıntı arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Benzer şekilde Jorg Kustermans ve Erik Ringmar “Modernity, Boredom and War: A Suggestive Essay” başlıklı makalede geçmişte yalnızca soyluların ve saray erkânının sıkıntıya maruz kaldığını, bugün ise sıkıntının “evrenselleştiği”, “demokratikleştiği” ve “çağımızın temel ruh hâli” hâline geldiğini belirtir (2011: 1776).

Ben Anderson’ın “Time-stilled Space-slowed: How Boredom Matters” başlıklı makalesi ise sıkıntı ve modernizm arasındaki ilişkiyi sebepleriyle birlikte ortaya koyması açısından önemlidir. Moderniteyle birlikte ortaya çıkan sıkıntının nedenlerini Anderson birkaç başlık altında toplayabileceğimiz şekilde şöyle ortaya koymuştur: a) Metafiziğin önemini yitirmesi ve sekülerleşme b) Bireyselleşme c) Değişen boş zaman koşulları ve bireyin mutluluğu bir hak olarak görmesi d) Standardizasyon ve bürokratikleşme (2003: 741).

Modern Türk şiirinde de yukarıda sözü edilen modernitenin neden olduğu sıkıntı türleriyle karşılaşılmaktadır. Bu makalede sıkıntı tipleri sınıflandırılmaya çalışılacak ve modern şiirin ve şairlerin sıkıntı ile olan ilişkisi incelenecektir.

1. Sıkıntı Tipolojileri

Sıkıntı tür olarak kaynağına ve insan üzerindeki etkisine göre birkaç farklı başlık altında toplanabilir. Düşünür ve araştırmacılar sıkıntı türleriyle ilgili farklı sınıflandırmalar yapmışlardır. Örneğin Bernstein, “Boredom and the Ready-Made Life” başlıklı makalesinde sıkıntıyı kaynaklarına göre “tepkisel” (responsive) ve “kronik” (chronic) olmak üzere ikiye ayırır (Bernstein, 1975: 315). Bernstein, tepkisel adı verilen birinci türden sıkıntının harici bir etken nedeniyle doğduğunu, yani öznenin dış dünya aracılığıyla maruz kaldığı bir durumdan kaynaklandığını belirtir ve tepkisel dediğimiz türden sıkıntılarda sıkıntıyı yaratan koşulların ortadan kalkmasıyla sıkıntının da kaybolacağını vurgular (Bernstein, 1975: 315). Ona göre, kronik adı verilen ikinci tür sıkıntı ortaya çıkmak için herhangi bir harici faktöre ihtiyaç duymaz ve tepkisel sıkıntı gibi durumun yarattığı rahatsızlıktan kaynaklanan “geçici bir duygu” değildir (Bernstein, 1975: 315). Kronik sıkıntı ona göre “psikopatolojik” bir durum ve “işsel fonksiyon bozukluğu”nun dışavurumudur (Bernstein, 1975: 315). Bu tanımlama Bernstein’in tarif ettiği kronik sıkıntının modern öznenin yaşadığı varoluşsal sıkıntı olduğunu düşündürür. Kronik sıkıntıda olduğu gibi varoluşsal sıkıntı da ortaya çıkmak için dışsal bir etkiye, olumsuz bir duruma, öznenin maruz kaldığı istenmeyen koşullara ihtiyaç duymaz.

Svendsen ise sıkıntı tiplerine ilişkin Martin Doehlemann’ın sınıflandırmasını tercih ettiğini belirterek dört farklı tipolojiden söz eder: “1. Durumsal sıkıntı 2. Doygunluk sıkıntısı 3. Varoluşsal sıkıntı 4. Yaratıcı sıkıntı” (Doehlemann’dan akt. Svendsen, 2020: 51). Doehlemann’ın “durumsal” dediği tipten sıkıntı Bernstein’in “tepkisel” sıkıntısına denk düşer. Sıkıntı üreten belli bir durumun tesiriyle yaşanan duygu her iki sınıflandırmada da ortaktır. Bernstein’in “kronik”

sıkıntısı ise “varoluşsal” sıkıntıya denk düşer. Ancak Doehlemanın “doygunluk” sıkıntısı ve “yaratıcı” sıkıntı ile daha kapsayıcı bir tipoloji sunar.

Sözü edilen sıkıntı tiplerine eylemsizlik sıkıntısını ilave etmek gerekir. Fiziksel olarak veya zihnen meşgul olma hâli sıkıntıyı uzaklaştırır. Bedensel veya zihinsel eylemsizlik ise kaçınılmaz olarak beraberinde sıkıntıyı getirir. Arthur Schopenhauer, Aristoteles’in “Yaşam devinim içinde vardır” sözünü hatırlatarak “fiziksel yaşamımız”ın ve “içsel, zihinsel yaşamımız”ın daimi bir devinime ihtiyaç duyduğunu vurgular (2008: 154). Schopenhauer, insanların fiziksel ve zihinsel eylemsizlik anlarında “herhangi bir cisimle oynamalarını” bireyin daimi devinim ihtiyacıyla açıklar ve şu sözlerle devam eder: “Varoluşumuz esas olarak aralıksız bir varoluştur: Bu yüzden toptan bir eylemsizlik, korkunç bir can sıkıntısına yol açarak kısa süre sonra bize katlanılmaz gelir.” (2008: 154) Hapishane gibi kapalı mekânlarda geçirilen zamanlar veya inziva, esaret gibi gönüllü veya mecburi olarak toplumsallıktan izole yaşayan bireyler fiziksel devinim eksikliği nedeniyle sıkıntıya maruz kalabilirler. Diğer yandan Schopenhauer’a göre, entelektüel olarak yeterli doygunluğa veya yaşının gerektirdiği olgunluğa erişememiş bireyin zihinsel olarak kendini meşgul etmesi güç olduğu için sıkılması muhtemeldir. Schopenhauer’ın ifadesiyle “can sıkıntısı yalnızca, duyuşsal ve toplumsal hazlardan başkalarını tanımamış, zihinlerini zenginleştirmemiş ve güçlerini geliştirmemiş olanlar içindir.” (2008: 218)

Yukarıda söylenenlere ilaveten uyaran eksikliğine bağlı olarak kentlere göre hissedilen zamanın daha yavaş aktığı, kente göre değişim, dönüşüm ve devinimin çok daha az/yavaş olduğu, nüfusun azlığı ve kente nazaran homojen popülasyonu nedeniyle sınırlı toplumsallık imkânı sunan taşrayı ve onun yarattığı taşra sıkıntısını eklemek gerekir. Osman Özarslan, taşra sıkıntısından söz ederken nasıl olup da şaşmaz günlük rutinlerin mekânı olan kentlerin değil “geniş mekânların” ev sahibi olan “taşra”nın sıkıntı ile özdeşleştiği sorusunu sorar ve şöyle devam eder: “İllüzyon, sıkıntının mekânla ilgiliymiş gibi görünse de aslında zamanın akışıyla, zamanın akışının da mekân ile ilişkili olmasında yatmaktadır. Kentlerde gündelik hayatın yoğun temposu, beş tek atma, sinemaya-tiyatroya gitme, ya da durduk yere bir temaşa, bir sürpriz ortaya çıkma ihtimali, kentleri daha dinamik daha ritmik kılar.” (Özarslan, 2020: 98) Kendi toplumsallığıyla doğal bir denetim-gözetim mekânına dönüşmüş olan taşra yeni güne uyanırken yeni bir şeyle karşılaşma ihtimalinin az olduğunu bilenlerin mekânıdır. Eğlencenin erkekler için kahvede ve kadınlar için günlerde arandığı bir kamusalılıkta sıkıntı seçeneksizliğin rutine dönüşmesinden kaynaklanır.

2. Yaratıcı Bir Dürtü Olarak Sıkıntı ve Arzulanan Sıkıntının Şiire Yansımaları

Sıkıntı hâli her zaman eylemsizlik, arzunun ve yaşam enerjisinin kaybı anlamına gelmez; yeri geldiğinde sanatsal ve düşünsel faaliyetlerin bir katalizörü olarak görev alabilir. Kimileri tarafından yazarı, şairi veya düşünürü üretime sevk eden sıkıntı ve onun yarattığı huzursuzluk düşünsel üretim için bir ihtiyaç olarak konumlandırılır. Sanatsal üretim huzursuzluğu aşmanın bir yolu veya var olan sıkıntıyı paylaşırmanın aracı olarak görülebilir. Walter Benjamin sıkıntı ile sanatsal üretim arasındaki ilişkiyi uyku ve bedensel rahatlatma arasındaki ilişki aracılığıyla şöyle açıklar: “Uyku bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı.” (2006: 84)

Turgut Uyar’ın ilk baskısı 1962 yılında yapılan *Tütünler Islak* kitabında yer alan “Islaktı Tütünlerle Sülünler...” başlıklı şiiri, sıkıntı ve şiirsel üretim arasındaki ilişkiyi düşünmeye imkân verir. Şiirde (şiirin başlığı dâhil) “karanlık”, “soğuk”, “ıslak”, “halat”, “ıslak yatak”, “ıslak kedi”, “ölüm” gibi birbirleriyle ilintili negatif çağrışımlı kelimelerle huzursuz bir atmosfer inşa edilir.

Şiirsel öznenin yaşadığı, istenmeyen yansıtıldığı ilk bölümün ardından öznenin sıkıntısını sahiplendiği, dahası sıkıntının sürmesini arzu ettiği görülmektedir:

“Ey benim yengici sıkıntım!.. Uzun boylu ve ıslak atların
bilmem nerelerden kişnediği...
Sen yitme!..
Sen yitme!..
Büyük ıslantımı besle...
Sen yitme!..
Otlar gibi kal, sülünler gibi kal, ıslak donlar gibi kal!..
Sen kaldıkça!..
Bu karanlık bir şey. Ne iyi..” (2011: 211)

Şiirin ilk bölümü karanlık, huzursuz, rahatsız edici imgeler aracılığıyla kurulmuştur. Sıkıntı ifadesini şiirin ilk bölümünde bir benzetme kurmaya müsait ancak eksiltilelerle birlikte benzetmeden uzaklaştırılmış şu dizelerde görürüz: “Sıkıntım ıslak ambarlardan bozuk / teraziler ve tahıllar... andırır.” (2011: 210) Bu dizelerdeki söz konusu sıkıntıyı, şiirin ilerleyen bölümlerinde görülen duygu ve atmosfer kırılımını dikkate alarak negatif ruh hâli yaratan bir sıkıntı olarak tarif edebiliriz. “Ey benim yengici sıkıntım!...” ifadesiyle başlayan ve sıkıntıya pozitif anlamlar yüklenen, sıkıntının arzuya dönüştüğü bölümde ise sıkıntının niteliği değişmiştir. Özne burada söz konusu sıkıntıyı “Büyük ıslantımı besle... /Sen yitme!..” sözleriyle sahiplenir. Kalması, yerleşmesi ve ıslaklığı beslemesi istenen sıkıntı, huzursuzluk üreten ancak sahibinin onu yaratıcı enerjiye dönüştürdüğü türden bir sıkıntı olmalıdır. Şiirin anlatıcısı olan özne ile şairi özdeş olarak düşündüğümüzde bu dizeler huzursuzluğun ve dolayısıyla çoğaltılmak istenen sıkıntının poetik bir enerjiye sahip olduğunu düşündürür. Modern öznenin maruz kaldığı sıkıntıya neden olan modernite aynı zamanda “Turgut Uyar’ın huzursuzluğu”nun da kaynağıdır (Caner, 2006: 287-288).

Edip Cansever’in “Gökânâm” adlı şiirinin ikinci bölümünde boşalan bardaklara tekrar tekrar doldurulan “mavi ve uzun” bir sıkıntı görülür. “Sen sıkıntı mavi ve uzun / Boşalan bardakları bir daha bir daha doldurduğumuzun” (2013a: 494). Sıkıntının boşalan bardaklara tekrar doldurulması sıkıntının iradî olarak sürdürülmek istendiğini gösterir. Arzulanan bir sıkıntıdır burada söz konusu olan. Orhan Koçak sıkıntıdan alınan keyfi şu sözlerle dile getirir: “Ne var burada: en basit deyimle bir tadını çıkarma var. Şair de şiir de keyf alıyor sıkıntıdan[.]” (Koçak, 2020: 241) Ayrıca şiirde “mavi ve uzun” gibi sıkıntıyı niteleyen sözcükler olumlu çağrışım yapacak şekilde seçilmişlerdir. Koçak, seçilen bu sözcüklerde “büyülenme” ve “hayranlık” imalarının bulunduğu dikkat çeker (Koçak, 2020: 241) Dolayısıyla sıkıntıyı huzurla eş bir renk olan “mavi” ve süreğenliği simgeleyecek şekilde “uzun” sözcükleriyle nitelemek pozitif çağrışımlı, süreğen (kronik) ve varlığı arzulanan bir sıkıntının göstergesidir. Cansever’de sıkıntıya neden olan şey ise var olma hâlinin kendisidir. Dünyada olmak, var olmak, sıkılmak için yeterlidir. Var olmanın bizatihi yarattığı sıkıntı “Eylülün Sesiyle” şiirinde belirginleşir: “Bu dünyada yaşamak can sıkıcı bir şeydir baylar.” (2013b: 228). Edip Cansever’in Alev Ebüzziya’ya yazdığı bir mektupta şairin sıkıntısının poetikasına yansıdığı görülür. Yeri geldiğinde sanatsal üretimine kaynaklık eden sıkıntının nedeni ise dışsal etkenler değil, bizzat şairin varoluşudur: “Sıkıntılarımın hepsini ben çekecek değilim ya, biraz da okuyanlar çeksin. Sıkıntı, derken, özel sıkıntılarımın söz açmıyorum.. Dünyada oluşumun bir yansıması bu..” (Cansever, 2021: 160)

Cansever’in “Başka Ne Olan” başlıklı şiiri yukarıda sözü edilenlere benzer şekilde sıkıntıdan hoşnut olmaya, sıkıntıyla barışık olma hâline bir örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu şiirde

sıkıntıyı çok alışık olmadığımız bir sözcükle yan yana görürüz. Sıkıntının olduğu yerde kendisi görülemeyen “gülümseme” bu şiirde sıkıntının eşlikçisi olmuştur: “Aşkın tek ve beyaz bir gölgesi olan bardağı / Gülümseyen bir sıkıntı olan bir bardağı” (2013b: 390). “Gülümseyen bir sıkıntı” ifadesi sıkıntının özne tarafından pozitif alımlanışının göstergesidir.

3. Gündelik Sıkıntıdan İç Sıkıntısına

Modernitenin bir anlam krizi doğurduğu sıkça söylenir. İnsanın birey olma süreci ve modernitenin yarattığı paradigma değişimi yaşama, yaşamın anlamına ilişkin bir sorgulamayı beraberinde getirir. Svendsen, bir öznenin sıkılabilmesi için farkındalığa sahip olması, kendi üzerine düşünebilmesi gerektiğini vurgular. Kendinin farkında olmak ve kendi üzerine düşünmek ise ona göre “anlam talebi” doğurur. Svendsen, modern bireyde anlam talebi olmaksızın sıkıntının var olamayacağını şu sözlerle vurgular: “Sıkılmak için öznenin kendini az çok bir birey olarak kavrayabilmesi gerekir. O zaman dünyaya ve kendi öz kişiliğine ilişkin bir anlam talep eder. Bu anlam gereksinimi olmaksızın sıkıntı varolamazdı.” (Svendsen, 2020: 41).

Modernite yaşama ilişkin verili olan geleneksel anlamı yerinden ettiği için bireyin anlam dünyasında bir yarık oluşturur. Doğal olarak modern öznenin birey olarak yaşadığı iç sıkıntısına kaynaklık eden sıkıntı tipolojisi modernitenin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Böylece eski çağların geçici gündelik sıkıntıları ile modernitenin sıkıntısı etki ve nitelik bakımından birbirinden ayrılmıştır.

Oktay Rifat’ın şiirlerinde görülen sıkıntının kronolojik takibi, modern öncesi ve modern sıkıntının keskin farkı kadar olmasa bile, öznelerin yaşadığı sıkıntıların niteliksel dönüşümünü göstermesi bakımından önemlidir. 1946 yılında yayımlanan *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* kitabında yer alan “Şehitlik II” adlı şiirde ölü bir özne konuşturulur. Savaşın izlerinin görüldüğü, Polonyalı ölü askerin konuştuğu şiirde ölmüş küçük bir kızın yaşadığı iç sıkıntısıyla karşılaşırız: “Bir kızım vardı beş yaşında / Ölmüş şimdi beraberiz / İçi sıkılıyor burada” (Oktay Rifat, 2010: 38). Aynı kitapta yer alan Garip etkisindeki “Zurna” adlı şiirde yer alan özne ise “avare” biridir. “Tespah satıp”, “kâğıt” oynadığını söyleyen özne “sıkıntıya” gelemeyeceğini söylerken sözü edilen sıkıntı modern bireyin iç sıkıntısı değil keyfinden ve boş zamanından ödün vermek istemeyen şiirsel öznenin zorluğa gelemeyeceğinin bir ifadesidir: “Hem tespih satarım / Hem kâğıt oynarım / Hem de zurna dinlerim / Çalan olursa / Sıkıntıya gelemem / Avareyim avare” (2010: 56). “Başka Şehre Doğru” başlıklı şiirde avare bir başka özneye karşılaşılır. Bulunduğu yerde “park” ve “meyhane” gibi eğlence mekânlarının “avare olan ruha” çare olmadığını söyleyen özne “sıkıldığı için” başka bir şehre gitmesi gerektiğini söyler (2010: 61). Burada söz konusu sıkıntı büyük şehir özlemi ve eğlencesizliğin yarattığı bir nevi taşra sıkıntısıdır: “Ben kalabalığın adamıyım / Ömrüm büyük şehirde geçmeli / Eşim dostum sevdiğim / Cebimde param olmalı” (2010: 60). “Bir Otelin İki Odası” şiirinde ise otel odasında oda komşusunun sıkıldığını düşünen bir özne yer almaktadır (2010: 63). “Kardeş” adlı şiirde gündelik sıkıntılardan kurtulmak için evde koltuktan koltuğa dolaşan kimliği belirsiz hayalî bir kardeşin sıkıntısına tanık olunur: “Bütün koltuklara birden oturur / Dolaşır sıkıntıdan / Kendi odası bilir odamı / Suyumu içer kitaplarımı okur” (2010: 68). Görüldüğü gibi, Oktay Rifat’ın ilk kitabında öznelerin sıkıntısı gündelik sıkıntılardır. Dar ve kapalı mekânların yarattığı, eğlenceden mahrum küçük kentlerin veya taşranın ürettiği, boş zamanını nasıl değerlendireceğini bilmeyen küçük çocukların maruz kaldığı sıkıntılar, içsel faktörler nedeniyle ortaya çıkmış modern sıkıntılar değildir. Benzer şekilde, Ceyhan Atuf Kansu’nun “Can Sıkıntısı” başlıklı şiirinde de nedensiz can sıkıntısı içinde günü geçirmeye çalışan küçük bir çocuğun sıkıntısına tanık olunur. “Canım sıkılır benim / Bilemezsiniz neden?” (Kansu, 1969: 578) dizeleriyle başlayan şiirde sıkıntıyı ve bilinmeyen kaynağını ifade

eden ilk iki dize nakarat olarak tekrar edilir. Can sıkıntısından kurtulmak için yerden aldığı taşları “evin damına” fırlatan çocuğun amaçsız eylemi sıkıntıyı dağıtmak için kendine bir iş veya hareket üreten özneye bir örnektir: “Benim canım sıkılıyor / Canımın tüm taşlarıyla / Taşlıyorum toprak damı” (1969: 578).

Buna karşılık Oktay Rifat’ın son kitapları olan *Dilsiz ve Çıplak* ve *Koca Bir Yaz*’da sözü edilen sıkıntılar genellikle nedensiz, içsel ve yerleşiktir. “Yaz Koyuldukça” adlı şiirdeki sıkıntının pencereye sahip olması sıkıntıyı yerleşik bir yapı olarak düşünmemize olanak tanır: “Sıkıntının penceresi açık duruyor / görünene bakıyoruz bir çift / küpe karaltısından her uyanışta / sular açık duruyor musluk pirinci / gibi kan rengi ve sıcak” (Oktay Rifat, 2014: 407). Sıkıntıyı hem bir yapı hem de bireyin içinde var olan bir pencereye benzetmeye imkân veren bu dizeler modern öznenin yaşama bakışıyla sıkıntı arasında doğrudan bir ilişki olduğunu gösterir. Sıkıntının penceresi ardından izlenecek manzara, sıkıntı tarafından dönüştürülmüş, nesnel alımlanması güç, çerçevesi çizilmiş, görülen üzerinde ruh hâli etkisinin belirgin olduğu bir manzardır. Sıkıntı modern öznenin bakışı üzerinde belirleyici hâle gelmiştir. Dolayısıyla sıkıntının ardından seyredilen manzara öznenin dünya ile ilişkisinde ister istemez belirleyici olacaktır. “Basınç” adlı şiirde ise yine modern bir sıkıntıyla karşılaşılır. Bireyselleşmenin yükselişiyle beraber artan ve paylaşılamayan yalnızlık duygusu bireyler üzerinde bir basınç oluşturur. Bu basınç yalnızca eş, sevgili, arkadaş yokluğunda değil, duygusal birlikteliklerde veya kalabalıklar içinde de hissedilebilir. “Basınç” adlı şiirde bir arada bulunan fakat sıkıntılı ve yalnız bir çiftle karşılaşılır. Aynı evde birbirinden uzak çiftin yalnızlığı ve sıkıntısı mekânın alımlanışını dönüştürür, evi/odayı duygusal basınç yaratan dar ve kapalı bir mekân hâline getirir: “Yalnızlığın ucunda duruyor kadın / bir sıkıntıda gözleri adamın / kör bir ışık yanıyor odada / koskoca beş kat var üstlerinde / daha üstü dam daha üstü gök, / bastıkça kara suratlı tavan / daraldıkça daraldıkça duvarlar / kaldırıp başlarını bakıyorlar / ölçmek ister gibi yükün ağırlığını.” (Oktay Rifat, 2014: 570) Oktay Rifat’ın geç dönem şiirleri arasında sıkıntının geçici bir huzursuzluk ânı değil yerleşik bir imge olarak belirdiği bir diğer şiiri “Akşam Balığın Karnında Bekliyor” başlığını taşır. “Bir yağmurla çıkıyor rıhtımına / sıkıntının, büyük kayıkların / dönüşünü gözlüyordu, / akşam balığın karnında bekliyor.” (2014: 614) dizeleriyle beliren kalıcı sıkıntı hâli dış etkenlerin neden olduğu sıkıntılardan değildir. “Sıkıntı rıhtımı” ifadesi sıkıntının hem yerleşik bir ruh hâli hem de öznenin uğrak bir limanı olduğunu gösterir.

Gündelik sıkıntıların aksine kronik sıkıntılar etkisinin niteliği bakımından kalıcıdır. Özneyi sürekli meşgul eden sıkıntı hâlinin kaynağının özne tarafından tespit edilmesi zordur. Ancak sıkıntıyla ilgili literatür varoluşsal/içsel sıkıntıların modern öznelerde görüldüğünü ve moderniteye bağlı anlam krizi nedeniyle ortaya çıktığını göstermektedir (Svendsen, 2020: 28-42). Edip Cansever’in kendisinde ve şiirlerinde modernitenin yarattığı paradigma dönüşümünden kaynaklanan anlam krizi ve varoluşsal sıkıntı ile sıklıkla karşılaşılır. Öyle ki Cansever’in sıkıntıyı konu edinen veya şiirsel öznesinin sıkıntıya maruz kaldığı yirmiyi aşkın şiiri bulunur: “İkinci Üstü I”, “İkinci Üstü II”, “Çember (II)”, “Umutsuzlar Parkı (I), (VI)”, “Evli misiniz ya da Tunus Çok Mahremdir”, “Acı Bahriyeli”, “Tahtakale”, “Yılık”, “Şairin Kanı”, “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka (I), (II)”, “Tragedyalar V (II), (III), (VI)”, “Dökümcü Niko ve Arkadaşları (III)”, “Yengeç”, “Gökânlam (I), (II), (III)”, “Eski Bir Takvim İçin Şiirler (II)”, “Bir Yitiştin Sonra (II)”, “Kuş Sürülerinden Bir Duvar”, “Sonrası Kalır” (Cansever 2013a). “Ben Ruhi Bey Nasılım”, “Eylülün Sesiyle”, “İnsan Hâli”, “Başka Ne Olan”, “Alışılmış Bir Vakit Tanımlaması”, “İlkyaz Şikâyetçileri / V Düşgillerden Bir Geçit Töreni / VIII Fotoğrafta Çıkmak”, (Cansever, 2013b).

Edip Cansever'in şiirlerinde olduğu gibi yaşantısında da sıkıntının önemli bir yeri vardır. Cansever, yaşadığı iç sıkıntısını "sahiplenmiş", sıkıntıyı "kendilik bilincinde" bir "belirleyen" hâline getirmiş, sıkıntısı ile "barışık" yaşamış ve onu "şiirsel enerjiye" dönüştürebilmiş bir şairdir (Çetin, 2024: 99-112). Alâattin Karaca, "Cansever'in mizacını ve psikolojisini anlatabilecek, başlıca anahtar kelimeler sıkıntı ve yalnızlıktır." der (Karaca 2024: 34). Cansever'in yaşamında yer edinen ve sahiplendiği kronik iç sıkıntısı şiirlerine de yansımıştır. Örneğin, "Ağaçgil", "ilkyazgil," "asyagil", "düşgil" gibi akrabalık veya benzerleriyle türsel birliktelik ilişkisi kuran "-gil" eki ile türetilmiş birden çok sözcüğün var olduğu "Düşgillerden Bir Geçit Töreni" adlı şiirinde Cansever, kendini "sıkıntılıgillerden biri" olarak tanımlar: "Soruyorum kendime / Sıkıntılıgillerden biri olarak / Bu dünya kaç boğumlu" (2013b: 360). Burada "-gil" eki sayesinde sıkıntı hâli yalnızca şiirsel öznenin değil dünyada bulunuşuna bir anlam bulamayan, varlığını anlamlandıramayan, gündelik realiteyle çatışma yaşayan, doldurulamayan boş zamanın basıncını hisseden pek çok insanın maruz kaldığı ortak duygu durumu olarak karşımıza çıkar. Böylece sıkıldığı için köşesine çekilen, hayale sığınan özne ile kendisi gibi modern sıkıntının esiri olan diğer özneler arasında bir türdeşlik ilişkisi kurulur. Burada "sıkıntılıgil" yerine "sıkıntığıl" ifadesinin tercih edilmesi dikkat çekicidir. Şiirdeki modern özne "sıkıntığıl" ifadesi ile kendisini sıkıntıya maruz kalmış biri değil, tıpkı Cansever gibi, sıkıntının kendisi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla burada söz konusu modern sıkıntı dış dünyanın dayattığı değil bireyin iç dünyasının ürettiği bir ruh hâli olarak düşünülebilir. Ayrıca şiirde sıkça kullanılan "-gil" eki ile türetilmiş "düşgil", "ilkyazgil", "sıkıntığıl" gibi reel karşılığı olmayan türdeşlikler "imgesel örüntü"yü (Lewis, 2024: 77) ve "şiirsel hakikat"i inşa eden "izlenimin tutarlılığı"nı (2024: 78) sağlar. C. Day Lewis'in "imgesel örüntülerin, aslında kelimelerin çizdiği resimlerin tesadüfen bir araya gelip yarattığı kalıplar değil de gerçekten örüntü *olduklarını*" (2024: 77) dile getirmesine benzer şekilde "ağaçgil", "asyagil", "düşgil" gibi günlük konuşma ve yazı dilinde anlamsız görünen sözcüklerle yaratılan imgeler, söz konusu sıkıntı hâlini deneyimleyen kalabalık bir kitlenin varlığını belirten "sıkıntığıl" ifadesinin imgesel bütünlük açısından birer hazırlayıcısı niteliğindedir.

Sıkıntının somutlaştırıldığı şiir bununla sınırlı değildir. Cansever'in "Çember" adlı şiir dizisinin ikinci bölümünde "Düşgillerden Bir Geçit Töreni" şiirinde olduğu gibi sıkıntının ruh hâli olmaktan çıkarak varlık kazandığı görülür. Şiirsel özne yerleşik sıkıntısının kendisine ev sahipliği yaptığını "Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim" (2013a: 146) dizeleriyle dile getirir. Sıkıntı bir duygu veya ruh hâli olmaktan çıkarak mekân hüviyeti kazanır. O kaçılacak bir şey değil, varılacak bir yerdir. Negatif çağrışımlarından uzaklaşarak bir arzuya dönüşür. "Yılkı" adlı şiirde de özne "Düşgillerden Bir Geçit Töreni" şiirinde olduğu gibi bizzat sıkıntın kendisine dönüşmüştür: "Ben burada bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum" (2013a: 230). Görüldüğü gibi Cansever'in şiirlerinde, sıkıntı özelinde, şiir içi tutarlılığın yanı sıra şiirler arası bir örüntü söz konusudur. Söz gelimi "Düşgillerden Bir Geçit Töreni" şiirinde "sıkıntığıl" imgesiyle sıkılan bir insan türünün varlığı ilan edilirken, "Yılkı" adlı şiirde sıkılan insan türünden biri olan, kendisinin bizzat sıkıntı olduğunu öne süren bir başka özne ile karşılaşılır. Cansever'in ve şiirlerindeki öznelerin bir "sıkıntığıl" olarak yaşadıkları kronik iç sıkıntıları durumsal değil, içsel sebeplerden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden sıkılan özneler zaman zaman sıkıntılı olmaktan bir adım öteye giderek sıkıntının kendisine dönüşürler. Dolayısıyla varlığı sıkıntıyla bütünlük ve sıkıntı aracılığıyla tanımlanan öznenin sahip olduğu sıkıntı ortadan kaldırılamaz: "Öyle bir sıkıntı ki ölümle kımıldamaz." (2013a: 233). Benliği tanımlayan, kimi zaman varlığı somutlaştırılan, kitlesel olarak deneyimlenen sıkıntı doğal olarak modern bireylerin yaşamlarında önemli bir rol oynar. "Tragedyalar V" şiirinin ikinci bölümünde yer alan "Dünya bir sıkıntının yönetiminde ve

uzun / Herkes biraz içiyor” (2013a: 320) dizeleri bu durumu açıkça ortaya koyar. Burada sıkıntının varlık ve güç kazandığı görülür. Sıkıntı artık tikel olarak bireylerin yaşamlarında değil insanlığın ortak deneyiminde “yönetici” olarak belirleyicidir. Tekil sıkıntı deneyimleri insanlık için tümel bir maruziyete dönüşür. Yeryüzünde sıkıntıdan kaçış yoktur. Öyle ki aynı şiir dizisinin üçüncü bölümünde bir başka şekilde somutlaştırılan sıkıntı bile sıkılmakta gibidir: “Sıkıntı kımıldardı: saat kaç? / Yörünge bozulurdu” (2013a: 323).

Sıkıntı her şey olması gerektiği gibi olduğunda, mutluluk için gerekli şartlar mevcutken, dıştan bakışla huzurlu gibi görünen anlarda dahi sebepsiz belirebilir. Örneğin, Cansever’in “İkinci Üstü (I)” şiirinde sıkıntı güzel bir yaz gününde, her şeyin huzurlu ve yerli yerinde olduğu bir anda çıkıp gelir. Mevsimlerden yazdır. Sıcak bir bahar ikindisidir. “Vanilya kokulu dondurmacı” sokakta gezer. Şairin söylediği gibi her şey yolunda ve olması gerektiği gibidir. Ancak eski zamanları hatırlamanın yarattığı nostalji duygusuyla güzel olan her şey sıkıntı ile yer değiştirir: “İşte taze ikinci güneşim. / Pencereerde küçük sarışınlar, / Herşey iyi, herşey sade / Anlıyamıyorum şu iç sıkıntımı. / Yaşamak dersen yaşamak, / Sarhoşluğum sarhoşluk. / Ah! Hatırlamak olmasa eski günleri.” (2013a: 36) Cansever’in sıkılan öznelerinin kronik ve içsel sıkıntılara sahip olduğunu “Eski Bir Takvim İçin Şiirler” adlı şiire bakarak söyleyebiliriz. Şiirde varlık kazanmış, kurbanını takip eden, kuşatan, onu mahkûm etmeye muktedir bir sıkıntıyla karşılaşılır. Şiirde özne gövdesinden daha büyük ve onunla şavaştan mağlup çıkacağı baştan belli olan sıkıntıyla yüzleşmekten kaçınmaktadır: “Gövdemden daha büyük ve akşama doğru / Görünmekte olan bir sıkıntı var / Dönüp arkama bakamam” (2013a: 484).

Sıkıntı, Cansever örneğinde olduğu gibi her zaman içsel nedenlerden kaynaklanmaz. Modernitenin yarattığı anlam sorunlarının yanı sıra yalnızlık, ölüm korkusu, yaşanan veya tanık olunan yoksulluk sıkıntıyı doğuran diğer etkenler arasında yer alır. Bireyin ruh hâline yalnızca maruz kaldığı şeyler etki etmez. Etrafta olup bitenler, toplumsal koşullar, aile, akraba, arkadaş grubu gibi bağlı olduğu toplumsal birimlerin içinde olduğu şartlar da öznelerin ruh hâllerinin şekillenmesinde etkilidir. Yelpazeyi biraz daha genişleterek ülkelerin vatandaşlarına sağladığı sosyal ve ekonomik koşulların toplumsal ruh hâlleri üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Ahmet Erhan’ın “Sıkıntı” adını taşıyan şiiri sözü edilen toplumsallığın öznenin ruh hâli üzerindeki etkisini gösterir. Şiirin ilk bölümünde ölümün “kanıksandığı”, acıların yaşandığı bir toplumsal atmosferden bunalmış öznenin sıkıntıdan kaçışı arzuladığı görülmektedir: “Yarın bir bilet almalıyım / Nereye olursa olsun diyerek / (...) / Kendimi ölümün olmadığı / Bir dünyada bulmalıyım / Yoksulluğumu, tedirginliğimi / Boynumdan bir kement / gibi çıkarmalıyım.” (Erhan, 1979: 303) Burada söz konusu sıkıntı Cansever örneğinde olduğu gibi içsel kaynaklı değildir. Sıkıntı gündelik olumsuz deneyimlerin, ölümün, yoksulluğun yarattığı ruh hâli olarak belirir. Arzulanan değil kaçılan, gelmesi değil gitmesi beklenen bir durumdur. Ancak yine de negatif ruh hâli olarak var olan bu durum şiire dönüştürülebilmiştir. Sanatın teselli edici, iyileştirici etkisi düşünüldüğünde bu bağlamda Asuman Susam’ın “Sıkıntıdan kaçmak için de sıkıntıyı anlamak, onu def etmek için de çoğumuzun sığınağı sanat-edebiyat olmuştur.” (2020: 288) sözleri sıkıntı ve sanat üretimi arasındaki ilişkiyi açıklayıcıdır.

Görüldüğü gibi Erhan’ın negatif deneyime, Cansever’in ise arzuya dönüşen sıkıntısı köken ve etki bakımından birbirinden oldukça farklıdır. Birinde dışsal olan sıkıntı diğerinde içseldir. Ancak burada, Cansever örneğinde olduğu gibi, şiirlerde görülen içsel sıkıntıların daimî olarak arzulanan, sanatsal üretime kaynaklık eden veya pozitif çağrışımlı bir sıkıntı olduğu yanılgısına düşmemek gerekir. Örneğin, Mehmet Turan Yazar’ın *Türk Dili* dergisinde yayımlanan “Sıkıntı” adlı şiirinde şiirsel öznenin yaşadığı iç sıkıntısı Cansever’in söz ettiği içsel sıkıntıdan oldukça

farklıdır. Burada söz konusu sıkıntı ruhsal bir yük yaratır. Şiirin ilk bölümünde sebebi açıklanmayan iç sıkıntısına maruz kalan öznenin sıkıntısından kurtulmak için dua niteliğinde yakarışı görülür: “İçim içime dar gibi; / Tanrım ırgala gökleri, / Duldasına sığındığım / Düşüngülü söğütlerin / Dalını ırgalar gibi” (Yarar, 1952: 629). Öznenin sıkıntısına ne bir ortak ne de bir çare vardır. Hâliyle tekil bir deneyim söz konusudur. Sıkıntının basıncı altında bunalmış özne sıkıntıdan kurtulmak için kendi sonunu getirecek bir çözüme bile razıdır: “Sıkıntılar küme küme; / Ne sen ortaksın yüküme, / Ne de kullarından biri. / Haydi ırgala gökleri, / Yıkılıversin üstüme.” (1952: 629). Kurtulmak için ölümün göze alındığı bu hâl gündelik değil kronik bir iç sıkıntısıdır. Arzulamaz aksine ölüm pahasına ortadan kaldırılmak istenir.

Anlam krizi ve yalnızlığın insan üzerinde yarattığı sıkıntı şiirlerde ifade edilirken “ölüm” bazen sıkıntıya son verecek nihai bir çare bazen ise sıkıntının basıncını bildiren bir imge olarak ortaya çıkar. Mehmet Turan Yarar’ın “Sıkıntı” şiirinde ölüm sıkıntıdan bir kurtuluş yoludur. Halit Fahri Ozansoy’un “Can Sıkıntısı” başlıklı şiirinde ise sıkıntının yoğunluğunu bildirmek için sıklıkla kullanılan “can sıkıntısından ölmek” ifadesiyle karşılaşılmaktadır: “Nihayet bir gün ölürken, / Aşktan, açlıktan değil, / Can sıkıntısından öl!” (1956: 610). Sıkıntıdan kurtulmak için ölmeyi göze alan öznenin sıkıntı ve ölüm arasında kurduğu ilişkide sıkıntının negatif değeri ölümden fazladır. O yüzden ölüm sıkıntıdan kurtulmak için araçsallaştırılır. “Can sıkıntısından ölmek” ifadesinde ise ölümün negatif anlam alanı sıkıntının yarattığı huzursuzluğu anlamsal olarak pekiştirmek için bir araç olarak kullanılır. İfadenin benzer bir kullanımı Can Yücel’in “can çıkıyor cansıkıntısından” dizelerinde görülür (1998: 60).

Sıkıntı pek çok farklı kelimeyle birlikte imge oluşturulacak şekilde kullanılmaya müsaittir. Cumhuriyet sonrası modern Türk şiirinde imgenin yaygınlaşması ile birlikte sıkıntının çağrışım alanının dönüştüğü görülür. Şiir dilinde kullanımı arttıkça sıkıntı bazen bir imgeye bazen ise olumsuz durum niteleyenine dönüşür. Söz gelimi, İlhan Berk’in 1962 yılında yayımlanan *Mısırkalyoniğne* kitabında yer alan “Pavurya” adlı şiirinde görülen sıkıntı öznenin hristiyanlığını niteleyen sıfat ve imge oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkar: “Çıplak, sıkıntılı bir hristiyanlığı çıplaklığımız.” (Berk, 2003: 296). Negatif iki kavramı bir inançla birleştiren İlhan Berk’in sıkıntı ile yarattığı imge olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Ancak kendisinin sıkıntı ile ilişkisi yarattığı imgede olduğu gibi olumsuz değildir.

Edip Cansever’in varoluş ve sıkıntı arasında kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki İlhan Berk’in yaşamında ve sanatsal üretiminde görülür. İlhan Berk, Edip Cansever gibi (Çetin, 2024: 99-112) sıkıntıyı varlığının bir parçası ve yaratıcı gücün tetikleyicisi olarak görmektedir. Cüneyt Ayrıl ile yaptığı bir söyleşide sıkıntıdan söz ederken İlhan Berk, kronik sıkıntı sahibi olduğunu ve sıkıntının kendisi için bir “sığınak” niteliği taşıdığını ifade eder: “Kendimi yeryüzünün en sıkıntılı insanlarından biri diye düşünürüm. (...) Ben böyle yaratılmışım. Sıkıntımı en insan yönüm olarak görenim de. Onsuz sanki kendimi doğrulayamam. Nice yaşamlar beni değiştirmede. Bu dünyada hep, ama hep sıkıntıma sığındım sonunda.” (Berk, 2022: 32) İlhan Berk için sıkıntı, söyleşide belirttiği gibi hem bir “sığınak” yani korunaklı alan, hem de varoluşu “doğrulama” yöntemidir. Sıkıntı ile varoluş arasında kurduğu zorunlu ilişki, modern öznenin varoluşun doğal bir sonucu olarak, doğrudan doğruya var olduğu için sıkıntıya maruz kaldığını göstermektedir. İlhan Berk için sıkıntı sanatsal üretim için bir gereksinimdir. *Hürriyet Gösteri*’de yayımlanan söyleşisinde sanatsal üretiminin muhtemel kaynağının sıkıntı olduğunu “Kim bilir, belki de, bu dünyayı çok sıkıcı buluyorum, onun için yazıyorum” sözleriyle vurgulamaktadır (2022: 33). İlhan Berk’in sahip çıkmak istediği iki şey yalnızlığı ve sıkıntısıdır. Paris seyahati sırasında günlüğüne yazdığı şu satırlar tıpkı Cansever gibi (Çetin 2024: 99-112) onun da sıkıntıyı varlığının bir parçası olarak

gördüğünü, dahası sıkıntısına sahip çıkararak onu sürekli kılmak istediğini gösterir: “Paris, en insani yönümü, sıkıntımı, yalnızlığımı elimden aldı” (2022: 97). Sanatsal üretim ile sıkıntı arasındaki doğrudan ilişkinin açıkça görüldüğü bir başka örnekle 1988 yılında *Yeni Düşün*’de yayımlanan İlhan Berk söyleşisinde karşılaşılr. Daimi bir sıkıntının kurbanı olduğunu söyleyen İlhan Berk, sıkıntının onu “kendi cehennemine” hapsettiğini söyler. Onun için “cehennem” ise yazmaktır (Berk 2022: 107). Dolayısıyla bir bela olarak gördüğü yazma uğraşına onu sevk eden temel itkinin sıkıntı olduğu söylenebilir: “Evet, gerçekten çok sıkıntılı, sıkılan bir adamım. Bilenler bilir, hiçbir yerde uzun süre kalamam. Gördüğüm kentleri yeniden görmek ilgilendirmez beni mesela. Çok çabuk eskirler. Bu sıkıntı da beni kendi cehennemime kapatıyor tabii. Öylece de yazmak dışında bir dünya tanımamaya başlıyorum.” (Berk, 2022: 131)

İlhan Berk’in “Sıkıntı” başlığını taşıyan iki şiiri vardır. 1975 yılında yayımlanan *Taşbaskısı* kitabında yer alan iki dizelik “Sıkıntı” adlı şiirinde sıkıntı çiçekleri sulayan bir kadının sulama eylemine gerekçe olarak sunulur. Zira sıkıntı kimi zaman öznenin mevcut konumundan duyduğu rahatsızlık veya hareketsizliğin bir yansıması olarak ortaya çıkabilmektedir: “Çiçekleri suluyor bir kadın / Demek ki ne kadar sıkılmış.” (2003: 403) *Avluya Düşen Gölge* kitabında yer alan ve “Sıkıntı” adını taşıyan bir diğer şiiri ise her biri birer kelimededen oluşan dört kırık dizeden meydana gelir: “Canım / sıkılıyor / dedi / ot” (2003: 1084) Şiirin birer sözcükten oluşan mısralardan oluşması ve kırık dize istifi, şiirin okunması sırasında okura sıkıntıyı hissettirir. Her bir sözcükten diğerine geçerken başlayan yeni dize, sıkıntının zamanın algılanmasına etki ederek hissedilen zamanın akışını yavaşlattığı gibi, okuma hızını yavaşlatır. Alıntılanan şiirde sıkıntının otun payına düşmesi ise dikkat çekicidir. Çünkü “Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum” şiirinde Berk, sıkılmak için bilince ihtiyaç duyulduğunu vurgulamak için otların canının sıkılmayacağını söylemektedir: “Ne diyordum, dünyanın düşünceleri yoktur / Otların canı sıkılmaz.” (2003:1002) Hareketsizliğin, bir yere bağlı/bağımlı olmanın, irade sahibi olamamanın yarattığı sıkıntı, duyguyu deneyimlemesi mümkün olmayan otun sıkılmasıyla vurgulanmak istenmiş gibidir.

İlhan Berk’in şiirlerinde sıkılan yalnızca bireyler değildir. Sıkıntı bir sis gibi tüm varlığın üstüne çöker. Öyle ki, “Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı” adlı şiirinde “Şimdi cumaları Allah baba sıkılmadan nasıl yapar bilmem / Ben patlıyorum cumaları bir buçuklara doğru.” (2003: 231) dizeleriyle sıkıntıdan kaçışın imkânsızlığı dile getirilir. Modern hayatı kuşatan sıkıntıdan kurtulmanın imkânsızlığı benzer şekilde Özdemir Asaf’ın “Burada can sıkıntısı, can sıkıntısı orada / Yıllar var uçuyorum dönüyorum havada.” (2016: 428) dizelerinde görülmektedir.

Anlaşılması güç veya halli mümkün olmayan durumlar sıkıntının bir başka nedeni olarak gösterilebilir. Örneğin, Rıfat Ilgaz’ın “Manasını Kaybeden Sır” başlıklı şiirinde bir “düğümünden” kaynaklanan sıkıntı görülmektedir. Bir sırrın varlığının ifade edildiği şiirde sıkıntıya hiçbir şeyin çare olamadığı belirtilmektedir: “Bir şarkı hâlinde sükûnu bekleyen kıyı / Versin nasibini akşamlar içinde ruha. / Yok bir şikâyetim, fakat ne renk ne rayiha / Dindirmiyor bu düğümünden gelen sıkıntıyı.” (2004: 15) *Çığır*’da 1938 yılında yayımlanan şiirde söz konusu sıkıntının kaynağı çözülemeyen/anlaşılamayan bir sorunun varlığı olarak düşünülebilir. Şiire adını da veren manasını kaybeden sırrın ne olduğu ise şiirde belirtilmez. Renkler, kokular ve sakin bir akşam manzarası karşısında hissizleşme hâli düğüme dönüşmüş çözümsüz iç sıkıntısının yarattığı bunalımın sonucudur. Sıkıntı, özneyi güzellikler ve olumlu ruh hâline kaynaklık edebilecek deneyimler karşısında hissizleştirir. Cioran kendisinin yaşadığı temel sıkıntıdan söz ederken “Kendi evinizde veya başkasının evinde, ya da güzel bir manzaranın karşısında, az ya da çok aniden her şeyin içi ve anlamı boşalıyor. İçte ve dışta boşluk” (2016: 23) der. Şiirde Cioran’ın söz ettiği ilgisizlik ve hissizlik hâlinin şiirsel öznedeki yansıması görülür. Renkler ve manzara özne

üzerinde etkisini yitirmiş, anlamını kaybetmiştir. Sıkıntı her şeyin içini boşaltan bir sıfır çarpana, yutan elemana dönüşmüştür.

Modern bireyin deneyimlediği sıkıntı çoğu zaman dış etkenlerden bağımsız ve kronik diyebileceğimiz türden bir iç sıkıntısıdır. Gündelik sıkıntıya çare olabilen günlük oyalanmalar iç sıkıntısından kurtulmak için çözüm değildir. İç sıkıntısının kaynağı olarak bazen mekân, bazen bir an, bazen hava durumu bazen ise bir mevsim gösterilebilir. Ancak incelenen şiirlerden de görülebileceği gibi sıkıntıya maruz kalan öznenin bulunduğu mekân, yaşadığı an veya içinde olduğu mevsim değişse bile bireyin sıkıntıyla arasındaki ilişkinin değişmediği görülür. İç sıkıntısının zamandan, mekândan ve dış koşullardan bağımsız olmasıyla ilgili bu duruma örnek olarak Cahit Külebi'nin şiirlerinde sıkılan öznel örnek gösterilebilir. Külebi'nin "Paris" adlı şiirinde şarkı söyleyen bir kadını dinleyen müşterilerin vefasızlıkla ilgili bir şarkı dinlerken içinin sıkıldığı görülmektedir: "İçti sıkılır müşterilerin / Yine de hepsi kadını dinler, / Vefasızlık üstüne bir şarkı / Olur mu kalkıp gitsinler." (1998: 127) Sıkıntıya çare olması gerektiği düşünülen eğlence mekânlarında bireylerin hissettiği sıkıntılar eğlence endüstrisinin iç sıkıntısına çözüm olmadığını göstermektedir.

Benzer şekilde dış şartların herhangi bir etkisi olmadan sebepsiz var olan bir başka sıkıntıyla Külebi'nin "İlkbahar Geldi" şiirinde karşılaşılır: "Niçin ilkbahar akşamları / İnsanın canı sıkılır, / Vapura, trene binmeden / Özlerim niçin uzakları?" (1998: 37) İlkbahar akşamlarının can sıkıntısı kaynağı olarak gösterilmesi alışıldık bir durum değildir. Sıkıntı genellikle kış mevsimiyle ilişkilendirilir. İlkbahar akşamında yaşanan can sıkıntısı ve uzaklara duyulan özlem bir tür melankoliye benzer. Kaynağı anlaşılamayan bu hüznün nedeni Cioran'a göre can sıkıntısıdır. Ona göre "Melankoli bir tür inceltmiş can sıkıntısıdır, bu dünyaya ait olunmadığı duygusudur." (Cioran, 2016: 88) Yukarıda sözü edilen sebepsiz sıkıntının bir benzeriyle Külebi'nin "Yaz Yorumu" başlıklı şiirinde karşılaşılır. "İlkbahar Geldi" şiirinde olduğu gibi burada da sıkıntının kaynağının açıklanmadığı görülür. Üstelik ilkbahar örneğinde olduğu gibi mevsimsel olarak sıkıntıyla bağdaştırılamayacak olan yaz mevsimi şiirin vaka zamanıdır. Şiirin ilk üç dördümlüğünde göklerin "mavilikten yırtılacak" kadar berrak, kızların her zamankinden "daha da güzel" olduğu, dağlarda "gelinciklerin" açtığı, gökyüzünde "beyaz kuşlar"ın uçtuğu bir yaz portresi sunulmaktadır (1998: 159). Ancak tüm bu güzelliklere sahip yaz mevsiminin ve dış etkenlerin öznenin sıkıntısına çare olmadığı görülmektedir. Güzelliklerinin anlamını yitirdiği veya öznenin duygu durumunu düzeltmediği hâllerde sıkıntı genellikle iç basınçtan kaynaklanır: "Bu yaz da havalar sıcak / Yine de akşamlar olacak, / Yine canım çok sıkılacak, / Dost dostu unutacak," (1998: 159)

Sıkıntı karşısında tüm çözüm denemelerinin başarısızlıkla sonuçlandığı bir diğer şiir Orhan Veli'ye aittir. "Misafir" başlıklı şiirde "akşama kadar" sıkılan öznenin sıkıntıdan kurtulmak için başvurduğu çarelere tanık oluruz. Sigara içmenin, yazı yazmanın, keman çalmanın, tavla oynayanları izlemenin, şarkı söylemenin, kısacası günlük oyalanmaların sıkıntıya çözüm olmadığını öğrendiğimiz şiirde öznenin maruz kaldığı şeyin iç sıkıntısı olduğu anlaşılmaktadır:

"Dün fena sıkıldım akşama kadar;
İki paket cigara bana mısın demedi;
Yazı yazacak oldum, sarmadı;
Keman çaldım ömrümde ilk defa;
Dolaştım,
Tavla oynayanları seyrettim,
Bir şarkıyı başka makamla söyledim;

Sinek tuttum, bir kibrit kutusu;
Allah kahretsin, en sonunda,
Kalktım, buraya geldim.” (Orhan Veli, 2012: 79)

Ayrıca burada söz konusu sıkıntının sahiplenilen bir sıkıntı olmasa bile şiirsel üretime dönüştürülmüş olduğu görülmektedir. Orhan Veli, Edip Cansever ve İlhan Berk gibi sıkıntıyı bilinçli olarak poetik bir itkiye dönüştürmüş değildir. Sözü edilen şairlerin aksine onun poetikasında sıkıntının doğrudan bir yeri bulunmaz. Ancak bilinçli olarak üretime yönlendirilmiş olmasa bile, sıkıntının sanatsal üretim üzerinde doğrudan veya dolaylı etkileri bulunur. Cioran “Bilinci canlandıran, yaratan huzursuzluklarımızdır[.]” (Cioran, 2017: 25) der. Modern bireyin huzursuzluğunun kaynaklarından birinin sıkıntı olduğu düşünüldüğünde, zihinsel bir faaliyet olan sanatsal üretiminin kökeninde yer alan itkilerden birinin sıkıntı olduğu söylenebilir.

Huzursuzluk yaratan modern sıkıntı uzak geçmişin sıkıntılarından süregelen olma niteliğiyle ayrılır. Sıkıntının kronikleşmesi onu bir duygu olmaktan çıkararak ruh hâline dönüştürür. Svendsen’in belirttiği gibi “Ruh hali daha geneldir ve bir bütün olarak dünyaya ilişkindir. Buna mukabil duygular genelde bir ya da daha fazla yönelimsel nesneye sahiptir. Sıklıkla, bir ruh hali bir duygudan daha uzun sürer.” (2021: 54) Söz konusu ayırmadan hareketle, modern şiirlerde karşılaşılan sıkıntıların genellikle ruh hâline dönüşecek kadar kronikleştiği söylenebilir. Örneğin, Ahmet Muhip Dıranas’ın “Bitmez Tükenmez Can Sıkıntısı” adlı şiiri hem tekdüze bir yaşamın getirdiği sıkıntıdan hem de modern öznenin varoluşunun doğal sonucu olarak değerlendirebileceğimiz kronik can sıkıntısından izler taşır. İki dördlükten oluşan şiirin ilk dördlüğünde mekân ve zaman değişikliğinin çare olmadığı kronik iç sıkıntısının belirtileri görülmektedir: “Bir bıçak saplı durur göğsünde, / Hangi su tasına uzansan boş; / Hangi pencereye koşarsan koş / Aynı siyah güneş gökyüzünde.” (Dıranas, 2023: 110) Şiirde özne sıkıntıyı kabullenmekten ziyade ondan kurtulmak istemektedir. Ancak genellikle iç sıkıntısını ortaya çıkaran koşullar dış etkenlere bağlı olmadığı için yer değiştirmeler ve günlük oyalanmalar sıkıntıya çare olmaz. Şiirde öznenin kendisini huzursuz ve rahatsız eden sıkıntıdan kurtulmak için harekete geçtiği görülse bile sorunu çözüme kavuşturması beklenen her hamle hayal kırıklığı yaratır. Pencere boş yani arzular yanıtsız, özne muhatapsızdır. Kararmış gökyüzü imgesi hem karanlığı hem de ruhsal basıncı ile öznenin ruh hâlini yansıtmaktadır. Şiirin ikinci dördlüğü sıkıntının kaynağının bitmez tükenmez gündelik rutinleriyle yaşamın kendisi olduğunu ve aynı zamanda sıkıntıdan kurtulmak için çabalayan öznenin uğraşlarının daima sonuçsuz kaldığını gösterecek şekilde iki türlü değerlendirmeye olanak tanır: “Aynı siyah güneş, aynı siyah, / Aynı susayış, aynı koşuş, aynı... / Of... hep aynı şey, aynı şey, aynı şey, / Aynı, aynı, aynı, aynı, aynı...” (Dıranas, 2023: 110) Son iki dizede tekrar eden sözcük ve sözcük öbekleri hem sıkıntıyı doğuran gündelik rutinleri hem de sıkıntıdan kurtulmak için uğraşan modern öznenin sonuçsuz ve beyhude çabalarının yarattığı hayal kırıklığını sezdirmektedir. Rita Felski, “modern” olmanın “hız”ın, “adrenalin”in ve “zamansal kopuşun sarsıntılarına bağımlı” olmanın “şok-kolik” olmak anlamına geldiğini belirtir (2016: 150). Ona göre, kent hayatının yoğun, karmaşık ve sürekli uyarılarına maruz kalan modern bireyler “heyecan patlamaları, sarsıntılar ve beklenmedik değişimlerin peşinden hevesle koşarak” (2016: 150) şok etkisi yaratacak uyarılara gönüllü ve sürekli olarak maruz kalırlar (2016: 150). Rita Felski, modernizmin yarattığı “şokun cazibesini” ise “ister üretim bandının tahammül edilmez monotonluğu, isterse yarı-metafizik bir illetin zorlama melankolisi olsun, insanı sarıp sarmalayan o sıkıntı hissine” bağlar (2016: 150). Bu bağlamda Dıranas’ın sözü edilen şiirinde monotonluktan sıkılmış uyaransız öznenin uyarıcı ve şok arayışında olduğu söylenebilir.

4. Pazar Sıkıntısı

Boşluktan kaynaklanan gündelik sıkıntıyla boşluğun yarattığı iç sıkıntısı bazen iç içe geçer. Modern hayatın temposunun bir süreliğine askıya alındığı, hane halkının birbiriyle ve kendisiyle yüzleşmek zorunda kaldığı, çoğu zaman ev içinde geçirilerek bir sonraki iş/okul gününün beklendiği, bu nedenle boş zamanın mutluluğundan ziyade ertesi gün yaşanacak meşguliyetin yarattığı basıncın duyumsandığı pazar günleri sıkıntının bir başka kaynağıdır. Pazar sıkıntısı tatilin yarattığı boş zaman ile ertesi gün kaygısının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir apati hâlidir. Nurdan Gürbilek, “pazar öğledensonralarını” bir sıkıntı kaynağına dönüştüren şeyin karşılığı olmayan beklenti hâli olduğunu vurgular: “Nedir pazar öğledensonralarını çocuk için katlanılması zor bir sıkıntının sahnesi kılan? Psikanalitik bakış çocuğun sıkıntısını ‘bir şeylerin başlatıldığı ancak hiçbir şeyin gerçekleşmediği o donuk beklenti durumu’yla açıklar.” (Gürbilek, 2014: 69) Tatil olan pazar günleri boş zaman eğlencesi için zamansal bir imkân yaratır. Ertesi gün kaygısı, yitirilen serbest zamanın hüznü veya evde geçirilen boş gün ise pazarın bir tatil olduğunu unutturarak onu bir bekleme odasına dönüştürür. Bekleme odasının kimseye ait olmayan bir alan olduğu gibi pazar günü de ruh hâli bakımından ne tatile ne de iş gününe benzer.

Pazar sıkıntısından söz ederken sıkıntı kaynaklarının arasına aile içi ilişkileri ve ev içi yalnızlığı ilave etmek gerekir. Aile fertlerinin hem bir arada hem kendi dünyalarında birbirinden uzak geçirdiği anlar kalabalık içinde yalnız olma hâlinin yarattığı sıkıntıyı tetikleyebilir. Gürbilek bu durumu “Bizde en çok sıkıntı uyandıran anlar yalnız olduğumuz anlardan çok, başkalarının yanında kendimizi yalnız hissettiğimiz anlar değil mi?” (Gürbilek, 2014: 70) sözleriyle belirginleştirir. Gürbilek çocukların ev içinde yaşadığı iç sıkıntısının ne zaman başladığı sorusuna cevap ararken evin “sığınak” olmasının yanında dışarıyla kurulacak ilişkide bir “engel”e dönüştüğü o geçiş anına işaret eder:

“Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsınız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?” (2014: 63)

Behçet Necatigil’in “Boşluk” adlı şiiri pazar sıkıntısı ve Nurdan Gürbilek’in sözünü ettiği erginleşme hâliyle beraber gelen ev içi sıkıntının görüldüğü bir örnektir. Şiirin öznesi bir “pazar” günü “kuytu” bir sokaktan geçmektedir. Geçtiği sokakta, pencerede “eli alınna dayalı” ve “içi sıkılan” bir kıza tesadüf eder. Pencereden “sokaktan geçenleri” izleyen, “bezgin”, “yorgun” ve “yalnız” olduğu söylenen bu kız pazar günleri hep bu sıkıntıyı yaşamaktadır:

Boşluk

Bu kuytu sokaktan geçmek
Nerden aklıma geldi
Günlerden pazardı
Güzel günlerden biri.

Pencerede oturan kız
Eli alınna dayalı
İçi sıkılıyordu
Çalışan kızlardan olmalı.

Yüzüne saçları gibi yaymış kederi
Seyrediyordu
Sokaktan geçenleri.

Pencerede oturan kız
Gözlerinde yorgunluğu
Bir bezginlik içinde
Gün bitmek bilmiyordu.

Dönmüş evdekilere sırtını
Omuzlarında bir yük gibi
Dünyanın yalnızlığı

Pencerede oturan kız
Hep böyledir pazarları
Akşamı bekler
Eli alınına dayalı. (Necatigil, 2017: 68)

“Boşluk”ta, pencerede, içerisi ve dışarı arasında sıkışmış, şiirin öznesinin seyir nesnesine dönüşmüş kız pazar sıkıntısının ve yalnızlığın yarattığı basıncın altındadır. Pencerede olmak arada olma hâlidir. Pencere evin bittiği, sokağın başladığı yerin sınır çizgisidir. Bu çizgide kişi hem evde hem sokakta veya ne evde ne sokakta sayılabilir. Nitekim kız evdekilere sırtını dönmüştür. Pencerede sırtı evdekilere dönük ve olan bitene ilgisiz kızın şiirdeki pozisyonu zihinsel olarak evden kopuşu işaret eder. Şiirin ilk dörtlüğünde sokak ve ev ikiliğinin kurulduğu görülür. Sokakta olan ve pencerede sıkılan kızı gören şiirin öznesi için o gün -yani pazar- güzel bir gündür. “Çalışan” kızlardan biri olduğu düşünülen, şiirin ilgi ve seyir nesnesi için ise tüm pazarlar gibi o pazar günü sıkıntı yüklüdür. Günün alımlanışının içinde olunan yer ve ilişkisellikler aracılığıyla değiştiği görülür. Kızda sıkıntıyı doğuran şey pazar günü evde olma hâlidir. Sınırlı bir temaşa imkânı sunan pencerede sokaktan geçenler aracılığıyla manzaranın hareketlenmesini bekleyen kız ve attığı her adımda değişen bir seyir imkânıyla karşılaşan sokaktaki özne arasında kurulan bu diyalektik ilişki kızın pazar günü evde geçirdiği anlarda yaşadığı sıkıntıyı belirginleştirir.

Sıkıntı zamanın algılanma biçimine etki eder. Sıkıldığımız anlarda zamanın daha yavaş aktığı izlenimine kapılırız. “Kederi”, “yorgunluğu”, “bezginliği” ve “iç sıkıntısı” nedeniyle şiirde öznenin hissettiği zaman normalden daha yavaş akar. Zaman onun için ağırlaşır, derinleşir ve yoğunlaşır. “Gün bitmek bilmiyordu” dizesi ile sıkıntının zamanın algılanmasında yarattığı negatif etki vurgulanmaktadır. Penceredeki kız için bütün pazarların benzer bir sıkıntıya sahip olduğunun ifade edilmesi ise pazar sıkıntısının kronik bir sıkıntı olduğunu gösterir.

5. Zihinsel Kısırlık, İçsel Boşluk ve Yalnızlık Sıkıntısı

Arthur Schopenhauer, sosyalleşme dürtüsünün kaynaklarından birinin yalnızlığın yarattığı sıkıntı olduğunu iddia eder. Ona göre “insanları arkadaş canlısı kılan, yalnızlığa ve yalnızlık içinde kendi kendilerine katlanma yeteneksizlikleridir. Onları hem topluma hem de uzak ülkelere ve yolculuklara süren, içsel boşlukları ve sıkıntılarıdır.” (2008: 134) Schopenhauer’ın ifade ettiği sıkıntıya sebep olan yalnızlık hâli, zihinsel olgunluğa erişememiş bireylerin kendileriyle baş başa kalma kapasitesizliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Çünkü ona göre “can sıkıntısı” ile “yalnızlık” arasında zorunlu bir ilişki yoktur “can sıkıntısı, yalnızca duyuşsal ve toplumsal

hazlardan başkalarını tanımamış, zihinlerini zenginleştirmemiş ve güçlerini geliştirmemiş olanlar içindir.” (2008: 218) Buradan hareketle Schopenhauer’ın ifade ettiği yalnızlık sıkıntısının zihinsel erginliğe ulaşamamış bireylerde görüldüğü söylenebilir. Özetle insanın kendine tahammül edebilmesi, kendisiyle baş başa kalabilmesi, yalnızlığın sıkıntıya dönüşmediği anlara sahip olabilmesi için zihinsel olgunluğa sahip olması gerekir.

Eğlence endüstrisinin ve bu endüstriye ev sahipliği yapan mekânların ortaya çıkış nedenlerinden birinin yalnızlık sıkıntısı olduğu söylenebilir. Bar, meyhane, kafe, kahvehane gibi boş zaman eğlencesine dayalı kamusal yaşamın inşa edildiği mekânlar sıkıntıdan kurtulmak için tercih edilen veya yalnızlık sıkıntısına palyatif çözümler aranan yerler olarak düşünülebilir. Aynı mekânda bulunan bireyler arasında kurulan geçici ilişkilerin ev sahibi olan bu yerler, yalnızlığın askıya alındığı mekânlardır. Örneğin, Necati Cumalı’nın “Dost” şiirinde yer alan “Hadi şimdi çık sokaklara / Dağıt sıkıntıyı çarşı pazar” (1983: 39) dizeleri, Ercüment Uçarı’nın “İnsan” başlıklı şiirinde yer alan “kahveye hep sıkıntı için çıkıyoruz” (1999: 725) dizesi ve Tevfik Akdağ’ın “Bu Toplum Sizi Kahretsin” şiirinde öznenin istemeye istemeye gittiği meyhaneden söz ettiği “ben de gidiyorum böyle yerlere / zorunlu gibi bir şey / ya da onları görmek için can sıkıntısından / ben de alkol yiyorum çatır çatır” (1999: 762) dizeleri sıkıntının toplumsal ilişkiler aracılığıyla bertaraf edilebileceği yollu kanaat üzerine inşa edilmiştir. Bu bakımdan toplumsallığın kaynağının “yalnızlık korkusuna” dayandığını iddia eden Schopenhauer’ın (2018: 135) toplumsallığın sıkıntıya çare olmayacağına dair karamsar görüşünü de dikkate alarak, kalabalık eğlencelerin yalnızlık korkusuyla başa çıkmak için icat edilmiş ritüeller olduğunu söyleyebiliriz: “Bilindiği gibi kötülükler, onlara toplu halde katlanılarak hafifletilirler: insanlar can sıkıntısını da bu kötülükler arasında görüyorlar; bu yüzden, canlarının hep birlikte sıkılması için bir araya geliyorlar.” (2018: 135).

Behçet Necatigil’in 1951 yılında *Yeditepe*’de yayımlanan “Çoğumuz” adını taşıyan üç dizelik kısa şiiri ruhsal kısırlık, yalnızlık ve eğlence endüstrisi arasındaki ilişkiyi doğrudan açığa vurur. Schopenhauer’da olduğu gibi Necatigil şiirinde de eğlencenin, eğlenceye dayalı toplumsallığın nedeni sıkıntı ve ruhsal kısırlıktır. İçki, dans ve kadın sıkıntıya çare olması amacıyla başvuru çözümlerdir. Ruhun “çorak topraklar gibi” kısır olduğu ifadesi ile iç sıkıntısının aynı şiirde buluşması, sıkıntının savuşturulma yöntemleri bakımından Schopenhauer ile Necatigil’i aynı çizgide buluşturur: “Çorak topraklar gibi kısır ruhumuz / Gelsin kadın, gelsin içki, gelsin dans / Sıkıntıdan boğuluyoruz.” (Necatigil, 2017: 133).

Necatigil’in “Limit” başlıklı şiiri sözü edilen yalnızlık sıkıntısına ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla sıkıntının bertaraf edilme arzusuna bir örnek teşkil eder. “Çoğu sıkıntıdandı, düşmemiz / Bir silindir dümdüz etsin diyeydi / Dostluklara, sevgilere, sokaklara - - / Sonunda belki...” (2017: 282) “Limit” şiirinde arkadaşlık ilişkilerinin, sevgiyle kurulan bağların ve sokaktaki kamusal yaşamın varlık nedeni sıkıntı ile açıklanır. Şiirin son dördümlüğünde kalabalığın, toplumsal ilişkilerin yalnızlığa ve dolayısıyla sıkıntıya çare olamadığının ifade edilmesi Schopenhauer’ı haklı çıkarmaktadır: “Ya biz böyle nelerden kaçarsınız / Çalarlar da kapımızı. / Ama sıfır çarpı yalnızlık / Toplasalar hepimizi.” (2017: 282).

Sonuç

Sıkıntı tipolojilerini özetle durumsal sıkıntı, varoluşsal sıkıntı, yaratıcı sıkıntı, iç sıkıntısı, yalnızlık sıkıntısı ve pazar sıkıntısı olarak tasnif etmek mümkündür. Bu makalede durumsal sıkıntılara ve onun şiire yansımalarına ise pek değinilmemiş, makalenin ana eksenini şiir, şair ve sıkıntı ilişkisini çözümlemek üzerine kurulmuştur.

Varlığını devamlı olarak hissettiren, ortaya çıkması için herhangi bir etken veya olaya ihtiyaç duymayan, sürekliliği dolayısıyla kronik olarak da anılan varoluşsal sıkıntı modernitenin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve modern özneleri etkisi altına almıştır. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin yaratıcıları olan şairler tarihsel bir zorunluluk olarak modernitenin içine doğmuşlardır. Dolayısıyla şairler, modern özneler olarak sıkıntıyı hissetmişler ve kimi zaman onu şiirsel bir üretime dönüştürmüşlerdir. Sıkıntıyı şiirsel üretime dönüştüren ve onu yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak gören başlıca şairler arasında ise Edip Cansever ve İlhan Berk yer alır. Edip Cansever ve İlhan Berk'in sıkıntıyla olan ilişkisi bir maruziyet değil gönüllü bir alışveriş olarak değerlendirilebilir. Onlar sıkıntılarını şiire yansıtmiş ve sıkıntıyı şiire dönüştürebilmiştir. Ayrıca her iki şair de kendisini tanımlarken sıkıntıyı bir kimlik belirleyeni olarak görür. Buradan yola çıkarak İlhan Berk ve Cansever'in yaşamı ile sanat üretimi arasında doğrudan bir ilişki olduğu söylenebilir. Turgut Uyar'ın "İslaktı Tütünlerle Sülünler..." başlıklı şiirinin şiirsel öznesinde de arzulanan yaratıcı sıkıntının izleri görülmektedir. Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde sıkıntı yalnızca bir tema değil kimi şairlerin şiirsel üretimlerinde belirleyici bir etken olarak varlık göstermiştir.

Sıkıntının bir tema veya izlek olarak görüldüğü çok sayıda şiir vardır. Örneğin, Behçet Necatigil'in "Boşluk" adlı şiirinde kolektif olarak deneyimlenen pazar günü sıkıntısı, "Çoğumuz" ve "Limit" adlı şiirlerinde ise yalnızlığın sıkıntısı görülmektedir. Şiirlerde görülen yalnızlık sıkıntısı, Schopenhauer'ın erginleşme, zihinsel olgunluk ve içsel zenginlikle sıkıntı arasında kurduğu doğrudan ilişki üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece Schopenhauer'ın iddiaları ile Necatigil şiirinin kesişim noktasının eğlence endüstrisinin ve sosyalleşmenin yalnızlık sıkıntısını ortadan kaldırmak için başvurulan geçici çözümler olduğu ortaya konmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türk şairleri anlam krizinden, varoluşsal sorgulamalardan, sahip oldukları boş zamandan, aşırı bireyselleşmeden, metafiziğin, dinlerin, kutsalın eski önemini yitirmesinden doğan sıkıntı hâliyle doğrudan yüzleşmişlerdir. Bu sıkıntı hâli bazı şairlerin yaşamı ve şiiri üzerinde büyük etki yaratmış, bazı şairler için ise içinde bulunulan koşulların yansımaları olarak bir temaya dönüşmüştür. Bu çalışmada modern sıkıntının şairler, şiirsel özneler ve şiirlerdeki tematik izler bakımından niteliği ve etkileri ele alınmıştır.

Kaynakça


- Akdağ, T. (1999). "Bu Toplum Sizi Kahretsin", *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, C.2, haz. Memet Fuat, 2. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Anday, M. C. (2016). *Bütün Şiirleri - Sözcükler*, 4. Baskı, İstanbul: Everest Yayınları.
- Anderson, B. (2003). "Time-stilled Space-slowed: How Boredom Matters", *Geoforum*, 35(6), s. 739-754.
- Arslan, A. (1992). "Aydınlanma", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), s. 23-32.
- Asaf, Ö. (2016). *Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler*, 15. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 2. Baskı. İstanbul: Kubbealtı.
- Benjamin, W. (2006). *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, İ. (2003). *Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2022). *Kanatlı At*, haz. Yalçın Armağan, 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, H. E. (1975). "Boredom and the Ready-Made Life", *Social Research*, The John Hopkins University Press, 43(3), s. 512-537.
- Caner, F. (2006). *Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu*, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Cansever, E. (2013a). *Sonrası Kalır I*, 10. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2013b). *Sonrası Kalır II*, 9. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2021). *İki Satur, İki Saturdur*, haz. Habil Sağlam, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Cumalı, N. (1983). *Bütün Şiirleri I*, İstanbul: Yazko.
- Çetin, M. A. (2024). “Edip Cansever’in Alev Ebüzzîya’ya Mektuplarında Sıkıntı Üzerine”, *Gazi Türkiyat* 34, s. 99-112.
- Cheng, J. S. (2017). “Paris Dada and the Transfiguration of Boredom”, *Modernism/modernity*, Johns Hopkins University Press, 24(3), s. 599-628.
- Cioran, E. M. (2016), *Ezeli Mağlup*, çev. Haldun Bayrı, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Cioran, E. M. (2017), *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne*, çev. Kenan Sarıalioğlu, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dıranas, A. M. (2023). *Şiirler*, 7. Baskı, İstanbul: Everest Yayınları.
- Erhan, A. (1979). “Sıkıntı”, *Türk Dili*, 338(XL), s. 303.
- Felski, R. (2016). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, çev. Emine Ayhan, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Goodstein, E. S. (2005). *Experience Without Qualities - Boredom and Modernity*, California: Stanford University Press.
- Gürbilek, N. (2014). *Ev Ödevi*, 5. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- İlgaz, R. (2004). *Bütün Şiirleri*, 2. Baskı, İstanbul: Çınar Yayınları.
- Kansu, C. A. (1969). “Can Sıkıntısı”, *Türk Dili*, 208(XIX), s. 578.
- Karaca, A. “Edip Cansever’in Sıkıntısı: Yakup’un Çağrılmayışı”, *Türk Dili*, 869(CXXVI), s. 34-41.
- Koçak, O. (2020). “Edip Cansever ve İç Sıkıntısı”, *“Sıkıntı Var”*, der. Aylin Kuryel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Külebi, C. (1998). *Bütün Şiirleri*, 12. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Kustermans, J. ve Ringmar, E. (2011). “Modernity, Boredom and War: A Suggestive Essay”, *Review of International Studies*, 37(4), s. 1775-1792.
- Lewis, C. Day (2024). *Şiirsel İmge*, çev. Çiğdem Şentüğ, İstanbul, Ketebe Yayınları.
- Musharbash, Y. (2007). “Boredom, Time and Modernity: An Example From Aboriginal Australia”, *American Anthropologist*, 109(2), s. 307-317.
- Necatigil, B. (2017). *Şiirler*, haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz, 9. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oktay Rifat. (2010). *Bütün Şiirleri I*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oktay Rifat. (2014). *Bütün Şiirleri II*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (2012). *Bütün Şiirleri*, 31. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (1956). “Can Sıkıntısı”, *Türk Dili*, 58(V), s. 610.
- Özarslan, O. (2020). “Taşra Sıkıntısı: Dar Zamanlar, Geniş Mekânlar, Toplumsal Cinsiyet”, *“Sıkıntı Var”*, der. Aylin Kuryel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pessoa, F. (2023). *Huzursuzluğun Kitabı*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Can Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2008). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*, çev. Mustafa Tüzel, 5. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Susam, A. (2020). “Sıkıntının İpi: Safiye Erol Romanlarında Sıkıntının Dönüştürücü Rolü”, *“Sıkıntı Var”*, der. Aylin Kuryel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Svendsen, L. (2021). *Yalnızlığın Felsefesi*, çev. Murat Erşen, 4. Baskı, İstanbul: Redingot Kitap.
- Svendsen, L. Fr. H. (2020). *Sıkıntı'nın Felsefesi*, çev. Murat Erşen, 3. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tulum, M. (2011). *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2011). 11. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçarı, E. (1999). “İnsan”, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, C.2, haz. Memet Fuat, 2. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Uyar, T. (2011). *Büyük Saat*, 11. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yarar, M. T. (1952). “Sıkıntı”, *Türk Dili*, 11(I), s. 629.
- Yücel, C. (1998). *Rengâhenk*, 12. Baskı, İstanbul: Papirüs Yayınları.

Araştırma Makalesi

Dîvân'ından Hareketle Beyânî'nin Şair Anlayışı

*Beyânî's Thoughts on the Qualities of a Poet in His Dîvân*Zafer TOPAK¹ Abdullah Tahir ÖZDEMİR²

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, z.topak@karabuk.edu.tr, 

² Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tahirozdemir@karabuk.edu.tr, 

Öz: Klasik Türk şiirinin poetikasının bir bütün olarak tespit edilebilmesi için öncelikle bireysel şair poetikalarının tespiti önem arz etmektedir. Bu kapsamda yapılacak çalışmalara malzeme ve veri sunması amacıyla bu çalışmada, *Dîvân'*ında poetik görüş ve değerlendirmelere oldukça fazla yer veren, 17. yüzyıl Klasik Türk şiiri temsilcilerinden Beyânî'nin, *Dîvân'*ındaki poetik ifadelerden hareketle onun şair anlayışını tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu hedef doğrultusunda Beyânî *Dîvân'*ı incelenmiş, tespit edilen beyitler poetikayla ilgili genel bir değerlendirme ve şairin kısa biyografisinin yer aldığı girişten sonra şair vasıfları, şairle ilgili benzetmeler ve şairin çevresi başlıkları altında gruplandırılarak ele alınmıştır. Onun şairde aradığı vasıflardan bazıları şöyledir: "ilim ve belagat; mu'cizevî bir söyleyiş; güzel ve ince bir üslup; üstatlık ve hüner; yenilik ve orijinallik; gizli manalara ulaşmak; doğuştan gelen şairlik kabiliyeti; tatlı dil ve söyleyiş". Beyânî, poetik ifadelerinde şairi "deniz, pehlivan, sihirbaz, servi, bülbül, papağan, at, padişah" gibi unsurlara benzetmek suretiyle de bazı şairlik vasıflarına değinmiştir. Yapılan incelemelerde Beyânî'nin, yaşadığı dönemde irtibat içinde olduğu sosyal çevreye dair değerlendirmelerde bulunduğu, şiir ve sanat ortamına dair veriler sunduğu görülmüştür. Bu çalışmanın hem Beyânî'nin poetikasına hem de klasik Türk şiirinin şaire bakışına yönelik araştırmalara katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beyânî, Poetika, Klasik Türk Şiiri Poetikasi, Şair Anlayışı.

Abstract: In order to identify the poetics of Ottoman literature holistically, we must first examine the poetics of individual poets. This study aims to explore Beyânî's thoughts on the qualities of a poet and contribute to the broader understanding of Ottoman poetics by analyzing his poems in his *Dîvân*. Beyânî, a 17th-century Ottoman poet, offers insights into the perception of poets—what qualities a poet should possess and how poets of that era perceived themselves. To achieve this, we analyze Beyânî's *Dîvân* to determine his perspective on this subject. Additionally, we provide a brief explanation of poetics, an overview of Beyânî's life, and an analysis of selected couplets, which we categorize into three themes: characteristics of poets, metaphors about poets, and the poet's social environment. Beyânî believed that a poet should be eloquent and knowledgeable, a master of language, and an innovator who seeks originality and creates new imagery in poetry. He also envisioned a poet as someone with a refined, elegant, sweet, and melodious style, sage-like wisdom, and innate poetic talent. Furthermore, Beyânî likens poets to various figures and elements, including the sea, a wrestler, a magician, a cypress tree, Prophet Jesus, Gabriel, Rostam, a nightingale, a falcon, a parrot, a horse, a mine, and a king. His poetry also provides insights into the literary and artistic milieu of his time, as well as the literary circles he was engaged with. With this study, we contribute to a deeper understanding of Beyânî's poetics and the broader perception of poets in Ottoman poetry.

Keywords: Beyânî, Poetics, Ottoman Poetry, the Qualities of a Poet.

Atıf: Topak, Z.; Özdemir, A. T. (2025). "Dîvân'ından Hareketle Beyânî'nin Şair Anlayışı". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 188-210.

DOI: 10.31465/eeder.1601180

Geliş/Received: 13.12.2024

Kabul/Accepted: 17.03.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Giriş

Başlangıçta bütün güzel sanatlar için kullanılan ve güzellik felsefesi/estetik anlamındaki “poetika” tarih boyunca edebiyat ve şiir bağlamında çokça kullanılan bir kavram olmuştur. Hatta bu kavram çerçevesinde şair ve yazarların edebiyat ve şiir üzerine olan felsefi boyuttaki görüşlerini muhtevî “poetika” metinleri de kaleme alınmıştır. Ancak Fârâbî ve İbn Sina gibi âlimlerin kaleme aldığı bazı eserlerin dışında İslam geleneğinde bu konuyu ele alan müstakil eserler yazılmamıştır. İslam düşünürleri şiiri yalnızca mantık çerçevesinde tetkik etmiş ve yorumlamıştır (Çavuş, 2019: 1-8).

Klasik Türk edebiyatına bakıldığında poetika mahiyetindeki içeriklere daha çok şura tezkirelerinde, dîvân dibacelerinde, dîvânlarda kasidelerin fahriye bölümlerinde ve poetik nitelikli gazelerde tesadüf edilir. Dîvân şairlerinin, bir araştırmacı ya da teorisyen gibi sanatları üzerine düşünmeleri vuku bulmamış ve onlar kişisel bir şiir anlayışının eseri olan poetikalar kaleme almamışlardır. Zira mensubu oldukları gelenek içerisinde varolan kuralları zaten bilmekte ve tartışmasız şekilde kabul etmektedirler (Coşkun, 2011: 58-59). Gerçi Ahmedî'nin *Bedâyi 'u's-Sihr fi Sanâyi 'i'-Şi'r* ve Hüsameddin Amâsî'nin *Risaletün Mine'l- 'Aruz ve Istılahü 'ş-Şi'r* adlı eserleri başta olmak üzere edebî bilgileri ihtiva eden bazı eserlerde de poetik mahiyette birtakım muhtevaya rastlanabilmektedir. Bunun dışında özellikle poetik analizlere imkân sunacak belagat ilmi bağlamında telif ya da tercüme edilen eserlerde Türkçe yazılan şiirler üzerine odaklanılmamış, bunun yerine daha ziyade Arap ve Fars edebiyatlarından örnekler verilmiş ve bir Türk belagati ortaya konamamıştır (Erkal, 2009: 27-30). Bu sebeptendir ki klasik Türk şiirinin poetikasına, dağınık haldeki bu kaynaklardan ulaşılmakta ve özellikle dîvânlarda kasidelerin fahriye bölümleri ve gazellerin mahlas beyitlerinde bu tarzdaki değerlendirmelere tesadüf edilebilmektedir.

Bir şairin poetikasını oluşturan ana esaslardan biri de şair anlayışı yani söz konusu sanatkârın şairi ve şairliği nasıl algıladığı, ona hangi hususiyetleri yüklediğidir. Sanatkârın şair mukabilinde kullandığı her bir kelime ve terkip, bir anlam alanı meydana getirir (Çavuş, 2019: 395). Söz konusu anlam alanı çerçevesinde de bir sanatkârın şair anlayışı, dolayısıyla da poetikası inşa edilir. Bu çalışmada ise Beyânî Dîvânı'nda şair anlayışına dair mevcut olan unsurlar tespit edilmiş ve bunların bir tasnifi yapılmış, ardından da poetik bağlamda izahı yapılmaya çalışılmıştır.

17. yüzyıl klasik Türk şiiri temsilcilerinden Beyânî'nin asıl adı Ahmet olup şair, Afyon'a bağlı Şuhut'ta dünyaya gelmiştir. 1600'lerin başlarında dünyaya geldiği tahmin edilen şair, M.1665 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. İyi bir eğitim alan Beyânî, ilmiye sınıfına dahil olmuş, medrese tahsilini bitirdikten sonra da çeşitli şehirlerde müderrislik ve kadılık vazifelerinde bulunmuştur. Kaynakların derviş tabiatlı, âlim, fazıl, cömert bir kişi olarak nitelediği Beyânî, hayır işlerinde de gayretli olmuştur. Eldeki bilinen tek edebî eserinin mürettep Dîvân'ı olduğu bilinen şairin, pek bilinmeyen özelliği ise çok şiir yazan şairler arasında olmasıdır. Onun Dîvân'ında 9 kaside, 110'u Farsça 960 gazel ve 2 Farsça kıt'a bulunmaktadır. Beyânî, tarz olarak Bâkî'nin şiir anlayışını sürdüren bir şair olmuştur. Akıcı söyleyişi, sağlam cümle kurgusu, aşkı ve tabiatı fazlaca işlemede bu tarzın etkileri görülmekle beraber onun şiirlerinde tasavvufî konular da epey yer tutmuştur (Başpınar, t.y.: 9-13).

1. Şairle İlgili Vasıflar

Tezkire yazarları yahut şairlerin bizzat kendileri bir dîvân şairinin sahip olmasını bekledikleri hâl ve vasıflara dair fikirlerini çeşitli şekillerde ifade etmişlerdir. Bunu ekseriya şiirlerinin bazı beyitlerinde kendilerini, şiirlerini ve hem çağdaş hem de selef şairleri söz konusu ederek yapmışlar ve olandan çok olması gereken bir şair portresi çizmişlerdir. Böyle değerlendirmelerin

olduğu eserlerin başında tezkireler ve belagata dair kitaplar gelmektedir. Şairler ise çoğunlukla kendi şairliklerini merkeze alarak pek çoğu olumlu olan hâllerden ve vasıflardan bahsetmektedirler. Bu hâl ve vasıflar, şairliğin bazı şartlarını, özelliklerini, üstünlüğünü ve işlevlerini ihtiva etmektedir (Çavuş, 2019: 396-398). Bunlara göre şair, teorik birtakım çalışmaları tamamlamış ve İslam medeniyetinin dil, kültür ve edebiyatına, asrının ilimlerine ve şiir sanatına vakıf olmalıdır. Daha sonrasında ise pratik gereklilikleri sağlamaya gayret etmeli, belli eser ve şiirlerin taklidi, çevirisi, naziresi ve meşki vasıtasıyla el yatkınlığı ve beceri kazanmalıdır (Topak, 2020: 255). Bu bağlamda Beyânî Dîvân'ında da şairlerin sahip olduğu ya da olması gereken vasıflar pek çok beyitte muhtelif şekillerde mevzubahis edilmiştir.

1.1. İlim ve Belagat

Klasik Türk şiirinde birçok şair, ilim tahsil etmeyi bir başka ifadeyle ilim sahibi olmayı şairliğin gerekliliklerinden sayar ve bu sebeple olsa gerek şiiri de “fenn-i şi'r” olarak görür. Çünkü şiirin kendine has bazı kural ve kaideleri vardır ve şair de bu ilme sahip olmalıdır. Örneğin Fuzûlî, şiir söyleyebilmenin şaire Allah tarafından bahşedilen bir kabiliyet olduğuna inanmakla birlikte ilim öğrenmenin gerekliliğine de inanmış bir şairdir. Ona göre, ilim tahsil edilmeden ve olgunluğa ulaşılmadan söylenen şiir kalıcı olamayacaktır (Doğan, 1996: 52-53; Coşkun, 2011: 71).

Beyânî, bir beytinde kendini tek bir konuda değil, birçok konuda söz söyleyecek, eser kaleme alacak yetkinlikte görür; bunun gerekçesi olarak da sadece şiir ilminde değil, birçok ilimde söz söyleyebilecek seviyede olmasını gösterir. Burada “yek-fen” diye belirtilen şiir ilmi yanında diğer ilimlere de hâkim olmak bir şair için övünme vesilesi olarak görülmektedir. Tezkire yazarı Latîfî de “yek-fen” yani sadece şiir ilminde derinleşenlerin, bu ilme sahip olmaksızın “zü-fünûn” yani birçok ilim dalında kendini geliştirmiş olanlara nazaran daha başarılı olduklarına dikkat çeker (Canım, 2018: 271):

“Tahrîr-i mebâhis ederüz sözde Beyânî

Yek-fen degülüz câmi'-i eşât-ı fünûnuz” (G. 339/5, 272)¹

Dîvân şairlerinin ilimle birlikte şiir ve şair için gerekli olduğunu düşündükleri bir başka hususiyet de belagat konusudur. Bilindiği gibi belagat, “kelamın fasih olmak şartıyla muktezâ-yı hâle uygunluğunu öğreten bir ilim”, bir başka ifadeyle, bir düşüncenin sözlü veya yazılı olarak yerinde ve zamanında, açık bir mana ve akıcı bir dille ifade edilmesi demek olup kendi içinde me'ânî, beyân ve bedî' olmak üzere üç ayrı ilimden oluşur (Bilgegil, 1980: 23; Bulut, 2015: 42).

Bu husus, Beyânî'nin üzerinde durduğu şairlik vasıflarının başında yer alır. O, sihre benzettiği belagatin şiirde olduğunu vurgulayarak bu vasfın, şairin kabiliyetini feyizlendireceğine inanır:

“Tab'-ı bülend-i şâ'iri feyz-âşinâ eder

Hakkâ Beyânî sihr-i belâgat suhandadır” (G. 240/7, 215)

Öte taraftan şair, sevgilinin kadehe benzeyen dudağını tasvir ederken sihir yapmaktadır ve sihre aşinadır; zira belagat ehlidir. Dolayısıyla belagat bu beyitte de sihirle eş tutulmuştur:

“Câm-ı la'l-i dilberi vasf etmede sihr eylerüz

Şâ'ir-i sihr-âşinâyuz biz belâgat ehliyüz” (G. 374/4, 293)

¹ Bu araştırmada kullanılan beyitler “Başpınar, F. (t.y.). *Beyânî Dîvân İnceleme Metin*. Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78363/beyani-divani.html>” kaynağından alınmıştır. Şiirlerden sonra ayrıç içindeki kısaltmalardan, “K” kasideyi, “G” gazeli, eğiş çizgiden önceki sayı manzumenin, sonrasındaki ise beytin numarası belirtmekte olup virgülden sonraki sayı ise şiirin yer aldığı sayfa numarasına karşılık gelmektedir. Araştırma kapsamında seçilen dizeler metin içinde açıklandığından ayrıca nesre çevirme ihtiyacı duyulmamıştır.

Belagat, sihirli olduğu kadar mucizeli de bir şeydir. Beyânî, Hz. İsa gibi mucizevî özellik gösteren belagatli sözler söyleyebilme vasfına sahiptir; onun kalamındaki ruhtan, gönül ehli olanlar âdeta yepyeni hayatlar bulurlar:

“Mesîhâ-veş Beyânî ben o mu‘ciz-gû belîgam kim

Hayât-ı nev bulur erbâb-ı dil rûh-ı kelâmumdan” (G. 574/7, 409)

Aynı zamanda belagat bir maden, şiir ise bu madende fikrin baltasıyla ele geçen bir mücevher olarak tasvir edilir. Bu öyle nadir bulunan bir mücevherdir ki böyle bir mücevhere değme madende rastlanılamaz:

“Bir böyle güher kân-ı belâgatde Beyânî

Ser-tîşe-i endîşeden olmadı hüveydâ” (G. 7/5, 86)²

Bütün bu değerlendirmelere bakıldığında Beyânî, şairin, sadece şiir ilminde değil pek çok ilimde derinleşmesinin daha iyi olacağı kanaatindedir. O, aynı zamanda belagati de şairlik kabiliyetine güç katan bir sihir, hatta mucize gibi etkili bir ilim olarak görür.

1.2. Mu‘ciz Bir Söyleyiş

Sözlükte i‘câz kelimesi “mucize sayılacak kadar düzgün söz söyleme, mucize derecesinde yüksek eser meydana getirme, belagatin son mertebesi” gibi anlamlara gelirken bu kelimedenden türeyen mu‘ciz ise “benzerini yapmak veya taklit etmek isteyen herkesi acze düşüren, âciz bırakan, kimsenin yapamayacağı şekilde olan” anlamlarında kullanılır. Klasik Türk şiirinde şairin hedefi de i‘câz derecesinde şiirler söyleyebimektir, bir başka deyişle mucizevî söyleyişe ulaşmak suretiyle dinleyeni şaşırtarak kendine hayran bırakmaktır. Bu anlamda şair ve onun keşfettiği şiir için mucizeyle bağlantı kurularak hem şairin kendisi hem de tezkire yazarının “mu‘ciz-nümâ, mu‘cize-gûy, mu‘cize-perdâz” gibi nitelemelere ya da vahiy ile bağlantılı kullanımlara yer vermeleri olağan kabul edilen bir durum olmuştur (Mengi, 2010: 182-183).

Beyânî, aşağıdaki beytinde Hz. İsa’nın nefesiyle ölüleri diriltmesi mucizesine telmihte bulunarak kendisinin de mu‘ciz bir şair olarak söylediği şiirlerle binlerce ölü kalbe hayat verdiğini vurgular:

“Hezâr mürde-dili zinde eyledi suhanuñ

Nedür bu sende Beyânî bu mu‘ciz-i ‘Îsâ” (G. 3/9, 83)

O, bir başka beytinde kendisini “mu‘ciz-dem” ve i‘cazlı eserler veren bir şair olarak tanıtır ve kendi şiirlerindeki sihrin gücüyle nice söz kusurlarının düğümlerini çözmeyi başardığını söyler:

“Benem ol şâ‘ir-i mu‘ciz-dem ü i‘câz-eser

Ki füsûn-ı suhanum ‘ukde-güşâ-yı sakatât” (K. 4/37, 69)

Beyânî, kalpteki muhabbet sırrını yazmak istediğinde “mu‘ciz-beyân” olan kalemini hayalin eline verdiğini söyleyerek aşk sırlarının muhayyilede şekillendikten sonra mucizevî bir söyleyişle dile getirilmesi gerektiğine işaret eder:

“Dilde Beyânî yazmaga sırr-ı mahabbeti

Dest-i hayâle hâme-i mu‘ciz-beyân verür” (G. 291/7, 244)

O, susmamalıdır ve onun şairlik kabiliyetinin denizi dalgalanmalıdır; zira Allah onu “mu‘ciz-beyân” bir şair olarak yaratmıştır:

“N’içün deryâ-yı tab‘uñ mevc-rîz olmaz tekellümde

² Konu ile ilgili diğer beyitler için bakınız: K. 3/62, G. 12/7, G. 55/5, G. 117/5, G. 461/5, G. 615/5, G. 626/5, G. 704/2.

Beyânî çün seni Hak şâ'ir-i mu'ciz-beyân etmiş” (G. 388/5, 301)³

Beyânî'ye göre şair, bir peygamberin mucizelerine benzer şekilde taklit edilemez ve karşıdakini hayrette bırakan bir ifade tarzıyla şiir söylemeli ve belagatin son mertebesine ulaşmalıdır. Onun nefesinin, yani şiir söyleyişinin gücüne kimse erişemeyerek acizliğini anlamalıdır.

1.3. Hikmet Ehli Olup Hakîmâne Söyleyiş

Hikmetin birçok manası vardır; ancak bunlar arasında klasik şiirde sık kullanılanı “eşyanın hakikatine dair akılla değil kalple elde edilen bilgi ve bu bilgiyi kavramaya yarayan ilim, ledün ilmi; Hak ve hakîkate uygun, kısa ve mânâlı söz” ve “felsefe” manasına gelenlerdir (Ayverdi, 2010: 507). Beyânî'ye göre şair, hikmet sahibi olmalıdır ve şiirleri bu hikmeti aksettirmelidir. O, belagat ehlinin yani şairin fikir fidanının büyümesi için idrakinin bahçesine kalemden hikmet suyu akması gerektiğine işaret eder:

“Nihâl-i fikr-i erbâb-ı belâgat ser-bülend olmaz

Kalemden akmayınca âb-ı hikmet bâg-ı idrake” (G. 704/2, 484)

Şair, şiirin cevherine ulaşmış ve onu yetkin bir felsefeci gibi iyi bir şekilde kavramış olan kişidir. Bu durumu Beyânî “hikem-perdâz” kavramıyla ifade eder ve kendisini şiirin felsefe yapan, hikmetli sözler söyleyen Platon'u olarak niteler. Öyle ki eşyanın cevheri yani tözü görüldüğü bu dünyada şairlik yoluna döşenmiş taşlar hâlini almıştır:

“Felâtûn-ı hikem-perdâz-ı nazmam cevher-i eşyâ

Döşenmiş cilve-gâhumda Beyânî seng-i râhumdur” (G. 193/5, 188)

Beyânî, bir başka beyitte kendine seslenerek “O, eserleri sihir gibi olan ve hikmetle söyleyen şaire söyleyin, sevgilinin vasıflarını taşıyan gazellerini neden söylemez oldu, söylemeye devam etsin.” demek suretiyle hikmetle söyleyen bir şair olduğuna işaret eder. Beyitte gerçekliğin arkasındaki hakikati arayan felsefe ile yani hikmet ile gerçekliğin ötesine geçen sihir aynı bağlamda kullanılmıştır:

“Söylemez oldı Beyânî vasf-ı dilberde gazel

Ol hikem-perdâz u sihr-âsâra söyleñ söylesün” (G. 632/7, 444)

Şair, bir başka beyitte de dilinin her an İsrâkiyye felsefecilerinin felsefesinden sözler söylediğini ve tatlı su gibi olan şiirlerinin Meşşâiyye felsefesini terennüm ettiğini söyler. Meşşâiyye felsefesi Platoncu idealist felsefeye karşı Aristocu realist ve rasyonalist felsefeyi savunan bir akımdır (Kaya, 2004: 394). İsrâkiyye felsefesi ise tam tersine rasyonalizmin karşısına mistik tecrübeyi ve sezgiyi çıkarmaktadır (Kaya, 2001: 435). Dolayısıyla Beyânî şiirlerini hem rasyonalist hem de mistik bilgiyi ihtiva eden bir mevkiye yerleştirdiğini bildirmektedir:

“Dilümdür hikmet-âmûzende-i İsrâkiyân her dem

Nevâ-sâzende-i Meşşâ'iyân âb-ı zülâlümdür” (G. 266/4, 230)

1.4. Güzel ve İnce Bir Üslup

Eda kavramı sözlükte “tarz, üslup, davranış veya anlatış biçimi” şeklinde geçmektedir. Poetik bağlamda bakıldığında da edanın üslup anlamına gelecek şekilde, anlatış biçimi karşılığında kullanıldığı görülür. Tezkire yazarlarının kullanımları incelendiğinde onların eda ile çoğunlukla şairin anlatış biçimini; şiirde kullanılan kelimelerin ise birbirleriyle uyum, ölçü ve incelik içinde kullanılmalarını kastettikleri anlaşılır. Tezkirelerde ve şairlerin kullanımlarında edanın

³ Konu ile ilgili diğer beyitler için bakınız: K.3/68, G.2/7, G.97/5, G.190/5, G.277/5, G.286/2, G.445/5, G.477/5, G.503/5, G.557/7, G.572/9, G.574/7, G.775/5.

kullanımında bazı hâl ve vasıf ifade eden sıfatların da kullanıldığı görülür. Daha çok “pâkîze, hoş, şîrîn, rengîn, hüsn, selîs, nefîs, nâzik” kelimeleriyle karşılanan bu sıfatlar genel takdir ve kıymet ifade eden sıfatlardır (Açıkgöz, 2013: 651; Kaplan, 2018: 219; Çapan, 2020: 177).

Beyânî, bu bağlamda kendini “pâkîze-edâ”lı olarak tanıtır. Yeni ve güzel şiirlerinin sihir etkisi oluşturmasını da pâk edası ile olağanüstü sözler söyleyebilme vasfına bağlar:

“Sihir etsem olur nazm-ı bedî’ amda Beyânî

Ben şâ’ir-i mu‘ciz-dem ü pâkîze-edâyam” (G. 503/5, 368)

Bilindiği gibi Batı şiirinde “poesie pur” olarak adlandırılan ve “saf şiir” olarak çevirisi yapılan şiir tarzının, Sembolist akımın etkisiyle Türk şiirine girdiği söylene de saf şiir denilen bu soyut şiir tarzına dîvân şairleri çoktan ulaşmış ve onun güzel örneklerini vermişlerdir. Onlar, bu şiir tarzını daha çok “pâk ve pâkîze” kelimeleriyle kurdukları “pâkîze edâ, pâkîze kelâm, pâkîze gazel, pâkîze güftâr, nazm-ı pâk, pâkîze gûy” gibi terkiplerle ifade etmişlerdir (Nayır, 2003: 157; Erkal, 2016: 926). Beyânî’nin “pâkîze-edâ ve nazm-ı pâk” ifadelerini de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Şairin edası aynı zamanda nazik olmalıdır. Nazik, edebi bir terim olarak “üslubu ve söyleyişi zarif, incelikli hayale ve güzel manaya sahip, okuyanın ruhunu okşayan, okura ferahlık veren, her türlü kaba ve aleladelikten uzak, içinde eleştiri ve hiciv barındırsa bile bunu nükte ve incelikle birleştirebilen, kasvetten uzak bir tarzda, şirin, güzel, nezâketli” manalarına gelmektedir (Kaplan, 2018: 358). Dolayısıyla şair bütün bu hususiyetleri ihtiva eden bir üslup ile eserlerini kaleme almalıdır. Nitekim bir beytinde Beyânî, kendine seslenerek gül mevsiminin yani ilkbaharın tavsifini nazik ve çok iyi bir üslupla yapması gerektiğini söylemektedir:

“Vasfin eyle Beyânî fasl-ı gülûñ

Nâzûk ü bihterîn edâlar ile” (G. 708/7, 486)

Beyânî’nin “pâk” şiirine söz bilenler, söz ehli olanlar baksa Beyânî’nin ne kadar güzel bir üslupla bunu kaleme aldığını fark edeceklerdir:

“Gele ey suhan-şinâsum nazar et bu nazm-ı pâke

Göre kim Beyânî-i zâr ne güzel edâlar etdi” (G. 807/5, 545)

Beyânî, kendi şairlik vasıflarına değindiği beyitlerinde bir başka ifadeyle usta bir şair olmanın şartının üslup sahibi olmaktan geçtiğini söyler. O, edanın tarifini de “pâkîze (saf)”, “nâzûk (ince, derin)”, “bihterîn (çok güzel)” ve “güzel” gibi sıfatlar ile yapmaktadır. Bunlara bir bütün olarak bakıldığında ise kastedilenin üslubun, kelimeler arasındaki ahengin ve ifadedeki yoğunluğun veciz ve tamlık içerisinde olması anlamına geldiği görülmektedir.

1.5. Hayal İnceliği ve Güzelliği

Sözlükte, insanın kafasında tasarlayıp canlandırdığı şey olarak tarif edilen hayal için, şairin gözlem ve tecrübelerinin şiir diliyle yeniden yorumlanıp şekil verilmesi de denilebilir (Kaya, 2012: 206). Hayal, şiir ve şair bağlamında öylesine önemli bir husustur ki tezkire yazarları değerlendirdiği şairin, eserinde hayale ne kadar yer verdiği, bu husustaki gayret ve yeteneği gibi durumlara bakarak şair hakkında açıklamalarda bulunurlar. Onlar, kimi zaman da şiiri tanımlarken hayal unsurunu dikkate alırlar. Şiirde ve şairde hayal kavramının varlığı, şair ve şiiri için bir değerlilik ölçütü sayılırken bazen de hayal unsuruyla birlikte “bîkr, hâs, hâssa” gibi kelimelerin de kullanıldığı görülür. Bu ifadelerle, şairin kullandığı hayalin sunuş güzelliğine, orijinalliğine ve yeniliğine dikkat çekilir (Çapan, 1993: 529; Tolasa, 2002: 360-361; Solmaz, 2012: 589).

Beyânî, hayal redifli gazelinde bu unsurun kendisi için taşıdığı öneme değinir. Hayal, onun dalgalı bir okyanus gibi olan şairlik kabiliyetinde âdeta bir yüzücüdür ve onun gönül denizinde dalgalanmalara sebep olandır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere şairin gönül dünyasını ve şairlik kabiliyetini harekete geçiren, hayaldir:

“Kulzüm-i zehhâr-ı tab‘umda şinâverdür hayâl

Lücce-i deryâ-yı dilde mevc-âverdür hayâl” (G. 472/1, s. 351)

O, şiirlerindeki hayalin özgünlüğüne “Her bir sözümde özgün hayallerin olmasına şaşırılacak ne var! Ben şairim ve şiirlerim de şairanedir.” diyerek dikkat çeker ve şairliğin özgün hayallere sahip olmayı gerektirdiğini vurgular:

“Her bir sözümde olsa ‘aceb mi hayâl-i hâs

Ben şâ‘irem sözüm de benüm şâ‘irânedür” (G.179/8, 180)

Beyânî'nin, sevgilinin kıl kadar ince beli hakkında söylediği ince hayalleri öyle derindir ki gönül ehlinin bu hayaller karşısında Bâkıl gibi nutku tutulur, bir laf bile edemezler. Bâkıl, klasik şiirde güzel söz söyleyemeyen kişiler için bir sıfat olarak kullanılan, eski bir Arap bûdelasının ismidir. Rivayete göre bu kişi konuşamaz ve örneğin on bir sayısını göstermek istediğinde on parmağını açıp bir de dil çıkartmış (Pala, 2002: 68):

“Dikkat-i mûy-ı miyânuñda hayâl-i nâzüküm

Añdurur ehl-i dile darb-ı meselde Bâkil’i” (G. 817/8, 550)

Beyânî'nin ortaya koyduğu ince manaları ve nükteleri kıvrak zekâlı olmayanlar anlayamazlar zira o, mazmunlarla örülü nükteler tertip eden bir şairdir ve muhayyel bir söyleyiş sergiler. Onun muhayyel söyleyişini ise ince ve zarif nüktelerle mazmunlar süslemektedir:

“Sâde-dil derk-i nikât etmez Beyânî her sözi

Nükte-perdâz-ı hayâlüz biz muhayyel söylerüz” (G. 366/5, 288)⁴

Beyânî, bir şairin kabiliyeti ve gönül dünyası her ne kadar deniz kadar engin ve derin olsa da oradaki güzellikleri çıkarmak için hayale ihtiyaç olduğu düşüncesindedir. Diğer taraftan bu hayaller “nâzik” yani incelikli olduğu kadar “hâs” yani orijinal de olmalı ve bizzat şairin kendisi tarafından icat edilmelidir.

1.6. Üstatlık ve Hüner

Üstatlık, ilim veya sanat dalında bilgi sahibi olup yetkin olmayı gerektirdiği kadar o alanda hocalık yapmayı da gerekli kılar. Beyânî, bir beytinde şiirin “sühan-perver” üstadı olduğunu söyleyerek şiirdeki yetkinliğine işaret ederken diğer şairleri kendinden ders alan talebeler olarak görmekle de bu alanda eğitim verecek düzeyde bir üstatlığının olduğuna dikkat çeker:

“Üstâd-ı suhan-perver-i nazmam ki Beyânî

Şâgird-i sebak-hân-ı hayâlüm şu‘arâ hep” (G. 47/5, 108)

Hüner, bir işte becerikli olma, ustalık; işini iyi yapan, becerikli, usta anlamlarına gelir. Klasik şiirde şairden beklenen de hüner sahibi olmasıdır, zira şiir dili ustalıkla kullanmayı gerektiren bir iştir. Bu sebeple şair yerine “erbâb-ı hüner, kilk-i hüner” vb. ifadelerin kullanıldığı görülmüştür (Coşkun, 2011: 59).

Hayal üretmek ve şiirde özgün hayallere yer vermek iyi bir şair için son derece lüzumludur. Beyânî bir beytinde şiiri, şairin hayal denizinde bulunan deliksiz bir inci olarak tarif ederek şiir

⁴ Konu ile ilgili diğer beyitler için bakınız: G. 2/7, G. 47/4, G. 47/5, G. 434/7, G.704/2, G.784/22.

ve hayal ilişkisine dikkat çekmekle birlikte bu incileri şiir ipine dizmeyi de hüner olarak görür ki o, bu yaklaşımıyla şairin aynı zamanda hüner sahibi olması gerektiğine işaret eder:

“Suhan bahr-ı hayâlinde dür-i nâ-süftedür cânâ
Hünerdür silk-i nazma dizmek anı tab‘-ı çâlâke” (G. 704/2, 484)

1.7. Yenilik ve Orijinallik

Dîvân şiirinde, yenilik sergileme ve orijinal olma yaklaşımı -yeni bir tarz oluştursun ya da oluşturmasın- birçok şairinin ifadesinde karşılığını bulur; bu da şairlerin farklı, değişik bir söyleyiş oluşturmaya verdikleri önemi gösterir (Topak, 2020: 264). Beyânî, bir beytinde şiir vadisinde yeni bir tarz oluşturduğu için diğer şairlerin kıskançlık içerisinde olmalarına şaşırılmaması gerektiğini söyler:

“Reşk-sâz olsalar erbâb-ı suhan lâyıkdur
İşbu vâdîde benem muhteri‘-i tarh-ı cedîd” (K. 3/69, 65)

O, bir başka beytinde de “Şiirimiz, şairlerin ve sanatseverlerin makbul gördüğü şiirler olsa bu tuhaf bir durum değildir; çünkü yeni bir üslupla yeni şiirler söyleriz.” diyerek şiirde yenilikler sergileyen bir şair olduğuna işaret eder (G. 367/5, 289).

Şair, şiir güzelini yeni kıyafetlerle okuyucuya arz etmelidir; zira kıyafetin yeni olması eski püskü olmasından daha tercih edilir bir durumdur. Burada eski kıyafet uzun zamandan beri kullanılan tarzı, yeni kıyafet ise taze ve ilk defa kullanılan üslubu ifade etmektedir:

“Libâs-ı nevle ‘arz eyle hemîşe şâhid-i nazmuñ
Cedîd olmak Beyânî câme yegdür jende olmakdan” (G. 573/5, 409)

Onun şiir tarzında hakikaten de başka bir hal vardır. Öyle ki şiirlerinin kadehi cihana daima neşe verir. Burada başka anlamına gelen “özge” sıfatıyla orijinallik, farklılık ve başkasına benzememe durumları ifade edilmiştir:

“Beyânî tarz-ı güftârûnda el-hak özge hâlet var
Cihânı neş‘e-dâr eyler hemîşe câm-ı eş‘ârûñ” (G. 443/5, 334)

1.8. Sühân-dân (Sühan-ver, sühan-gû, sühan-perdâz)

“Fesahatli bir şekilde söyleyebilen, güzel ve yerli yerinde sözler söyleyen” gibi anlamlara gelen sühan-dân, klasik şiirde bir şairlik vasfı olarak kullanılmakla birlikte bazen doğrudan şair karşılığında da kullanılır. Bu ve benzeri vasıfların tezkire yazarları tarafından da şairin edebî şahsiyetine dair bir takdir ve değerlendirme ölçütü olarak kullanıldığı görülmektedir (Kılıç, 1998: 264; Öztoprak, 2006: 102).

Beyânî bir beytinde, Mevlânâ’yı kastederek, üstadının şiir bağından salkım toplayan bir şair olduğunu ve bu sebeple “sühân-dân” olan şairlik tabiatının feyizlenmesine şaşırılmaması gerektiğini söylemektedir:

“Hüşe-çîn-ı bâg-ı şi‘r-i Hazret-i Üstâd’sın
Neşve-yâb olsa n’ola tab‘-ı suhan-dânuñ senüñ” (G. 457/9, 343)

O, bir başka beytinde kendini, memduhunun vasıflarının dağılmış incilerini hayal ipine dizen, tavsif edici bir söz ustası olarak tanıtmaktadır:

“Dür-i menşûr-ı evsâfuñ dizer silk-i hayâline
Senüñ nazm-ıla vassâfuñ Beyânî-i suhan-verdür” (G. 271/5, 233)

Muhabet meclisinde, sevgilinin benzersiz güzelliğini vasfedebilecek olan da ancak sühan-ver vasfıyla bilinen Beyânî’dir:

Dür-i nâ-süfte-i vâsf-ı cemîlûn nazm eden cânâ

Bu dîvân-ı mahabbetde Beyânî-i suhan-verdür (G. 273/5, 234)

Şair, eğer sevgilinin şekerler saçan dudağının zevkine varabilirse onun papağan gibi olan kabiliyeti hemen güzel ve etkili şiirler söylemeye başlayacaktır:

Tûtî-i tab'-ı Beyânî ne suhan-gûluk eder

Zevk-yâb olduğu dem la'l-i şeker-bâruñdan (G. 579/7, 413)

Beyânî'ye göre güzel sözler söyleyebilmenin yolu, şairlik kabiliyetinin hayal âleminde dolaşmasıyla mümkündür:

Beyânî nice vâsfında suhan-perdâz ola yâruñ

Ne tab'ında hayâl anuñ ne destinde kalem kaldı (G. 757/5, 515)

Bir beytinde de “Maşukun yanağını tavsif ederken şiirini yakıcı eyle, zira sühan-ver olmak/şairlik bunu gerektirir” diyen Beyânî, bu vâfı doğrudan şair karşılığında kullanır:

“Vâsf-ı ruhsârında cânânuñ Beyânî şi'rûñi

Sûz-nâk eyle misâl-i gül suhan-verlik budur” (G. 217/9, 201)⁵

Bütün bu söylediklerinin akabinde görülmektedir ki Beyânî'ye göre bir şair, şiir yazmanın inceliklerine malik, güzel manalar bulup söyleyen, iyi şiiri kötü şiirden ayırt edip aynı zamanda iyi, düzgün ve güzel şekilde şiir yazabilen, fasih, belîğ bir söz ustası olmalıdır.

1.9. Nükte-perdâz (Nükte-ver)

“Nükte” “ilk bakışta herkesin göremediği, ancak dikkat edilince çıkarılabilen ince mana” anlamında iken “nükte-perdâz” ise “nükteli söz söyleyen”, “nükte düzenleyen, nükteli söz tertip eden” anlamlarına gelmektedir (Ayverdi, 2010: 941; Kaplan, 2018: 521). Bu sebeple nükte, zekâ işi bir ustalık gerektirir. Şiirin estetik yapısıyla ilişkili olan nükte, dîvân şairinin hünerini gösterme ve hünerli şair olarak görünme isteğiyle de ilişkilidir. Nükteli şiirler yazabilen bir şair, bu meziyetiyle övünür ve şiirinde kendisini çoğu kez “nükte-dân, nükte-gû, nükte-perdâz, nükte-senc” vb. vasıflarla tanıtmaya çalışır (Öztoprak, 2006: 97; Mengi, 2010: 148).

Beyânî, bir beytinde nükteler oluşturma konusunda çok başarılı olan kabiliyet aynasında daima mana güzelleri topladığını söyleyerek şiirde güzel anlamlar yakalamanın nükteler oluşturabilen bir kabiliyete sahip olmaktan geçtiğini vurgular:

“Aceb âyînedür mir'ât-ı tab'-ı nükte-perdâzuñ

Hemîşe cilve-ger anda Beyânî şâhid-i ma'nâ” (G. 17/5, 91)

Beyânî, sevgilinin dudağının nüktelerini tertip eden bir “nükte-perdâz” ve gizli sırlardan haberdar olan bir ariftir. Burada şiirdeki nüktelerin kaynağı olarak sevgilinin görünmeyecek derecede küçük ve gizli olan dudağı gösterilmektedir:

“Nükte-perdâz-ı nikât-ı la'l-i dildâram hele

‘Ârifem râz-ı nihânîden haber-dâram hele” (G. 707/1, 485)

Şiirlerinde oluşturduğu nüktelerin çok zarif ve güzel olduğuna işaret eden Beyânî, bu şiirlerinin sihir gibi sözler söyleyen diğer şairler tarafından kıskanıldığını belirtir:

“Reşk eyler ise tab'uma sihr-âşinâ n'ola

Nazm-ı safâ-yı nükte-verüm nâzükânedür” (G.179/9, 180)

⁵ Konu ile ilgili diğer beyitler için bakınız: G.16/5, G.31/5, G.47/5, G.347/3, G.615/5, G.679/7.

Beyânî'ye göre şair güzel bir mana ortaya koymak istediğinde bunu ancak nükteler vasıtasıyla başarabilir. Ayrıca şiir herkesin anlayamayacağı bir mahiyette olmalı ve güzel hayallerden örülmüş nükteler ile süslenmelidir.

1.10. Tab‘

Arapça bir kelime olan tab‘, sözlükte “tabiat, huy, yaratılış; mühür, damga, basma; kitap basma” vb. anlamlara gelmektedir. Poetik bir kavram olarak düşünüldüğünde ise bu ifadeyle doğuştan gelen kabiliyet ve şairlik gücü anlatılmak istenir. Bu kelimeyle sonradan şair olunamayacağı, şairliğin doğuştan gelen bir meziyet olduğu vurgulanır. Şairin bu vasfa sahip olması gerektiği hususu tezkireciler tarafından önemli görüldüğü gibi divân şairleri tarafından da önemsenir. Şairler, doğuştan gelen yetekleriyle övünürler, âdeta onları içlerindeki ikinci bir kimlik addederler (Doğan, 1996: 50; Güleç, 2008: 76; Ayverdi, 2010: 1182).

Beyânî'nin değindiği şairlik vasıfları arasında en çok tab' vasfı yer alır. O, doğuştan sahip olunan şairlik kabiliyeti hususunda ne kadar yetkin olduğunu her fırsatta ifade etmiştir. Söz divânının şiirlerini toparlayan şairin, kabiliyet sedefini Allah incilerle dopdolu hâle getirmiştir:

“Benem ol nâzım-ı manzûme-i divân-ı suhan

Sadef-i tab‘umı Hak eyledi pür-mürvârîd” (K. 3/63, 65)

O, bir beytinde yine sahip olduğu kabiliyetin Allah tarafından bahşedildiğine dikkat çeker ve bu sayede şiirlerinin, ufukların levhasına yazılacak kadar yücelik kazandığını belirtir:

“Levh-i âfâka Beyânî eserüñ sebt eyle

Bu tabî‘at saña çün mevhibe-i Mevlâ‘dur” (G. 172/7, 176)

Bir beytinde “Ey Beyânî, şairlik tabiatının maden ocağından fikir kazmasıyla daha önce böylesine saf, parlak ve temiz mücevherler çıkartılmadı.” diyen şair, kıymetli şiirler için kabiliyeti önemli görmekle birlikte bu işin aynı zamanda bir düşünce eylemi olduğunu da vurgular (G. 120/5, 148).

Beyânî, zamanın ipine inci ve mücevher kıymetinde şiirler dizmektedir, böyle yapmakla âdeta o, kabiliyetinin coşkun denizini mücevher saçan denize döndürmektedir:

“Silk-i eyyâma Beyânî nazm eder dürr ü güher

Kulzüm-i zehhâr-ı tab‘ın bahr-ı gevher-bâr eder” (G. 139/5, 158)

Beyânî'nin şiirinin derecesi Şira yıldızının seviyesine erişse bu şaşılacak şey değildir; zira onun gönüller çelen şiirleri yüksek şairlik kabiliyetinin ürünleridir:

“Beyânî rütbe-i şî‘rüm erişse n’ola Şî‘râya

Bu nazm-ı dil-pezîrüm zâde-i tab‘-ı bülendümdür” (G. 264/5, 229)

Hayalin, Beyânî'nin şairlik tabiatına şevkin hararetini vermesine şaşmamalıdır zira o, sinenin semasında parlak bir güneştir. Şair, bu düşüncesiyle şairlikte kabiliyet ile hayalin birbirini destekleyen unsurlar olduğuna da işaret eder:

“N’ola tâb-endâz-ı şevk olsa Beyânî tab‘uma

Âsumân-ı sînede hurşîd-i enverdür hayâl” (G. 472/5, 352)⁶

Bütün bu değerlendirmelere bakıldığında şairlik kabiliyetinin incilerle dolu bir sedef, mücevherlerle dolu bir maden, inciler saçan bir deniz olarak tasvir edildiği görülmektedir. Ayrıca şairlik kabiliyeti hayaller meydana getiren, şairin eserler vermesini sağlayan Allah vergisi bir

⁶ Konuyla ilgili diğer beyitler için bakınız: G.14/5, G.93/5, G.120/5, G.137/1, G.153/5, G.166/7, G.179/7, G.190/5, G.240/7, G.265/5, G.266/3, G.269/7, G.286/2, G.303/7, G.388/5, G.398/6, G.430/5, G.457/8, G.472/1-5, G.511/5, G.537/9, G.579/7, G.593/7, G.640/5, G.685/5, G.704/2, G.744/1, G.745/7, G.757/5, G.848/5.

yetenektir. Diğer taraftan hayal şairlik tabiatındaki en mühim unsurdur. Bu tabiata şevk ve hararet veren odur.

1.11. Gizli Manalara Ulaşabilmek

Klasik şiirde şairlik kabiliyetinin Allah'ın kişiye bir ikramı olarak verildiğine inanılır. Örneğin Fuzulî, bu kabiliyetin ezelde kişiye Allah tarafından bahşedildiğini dibacesinde belirtir. Bu sebeple O'nun yardımı ve desteği olmadan şair, kusursuz şiir söyleme derecesine ulaşamaz (Doğan, 1996: 51). Beyânî de şairlik kabiliyetini mana sırlarının kilidi olarak gördüğü bir beytinde sırlarla dolu hazinenin kilidini açabilecek bir vasıfta görür. Şairlik kabiliyeti ve sır hazinesini açmak gibi özellikler çalışıp çabalamayla erişilecek seviyeler olmayacağına göre Beyânî, bu ifadeyle kendisindeki bu meziyetlerin Allah tarafından bahşedildiğine işaret eder:

“Benem ol kufl-güşâyende-i gencîne-i râz

Eyledi tab‘umı esrâr-ı ma‘ânîye kilîd” (K. 3/64, 65)

Beyânî'ye göre bu hazinelerin kilidini herkes açmaya muktedir değildir, bunu yapmak için şairlere bahşedilen saf, tertemiz bir gönle sahip olmak gerekir:

“Herkes açamaz kufl-ı der-i hâne-i feyzi

Miftâhı Beyânî dil-i sâf-ı şu‘arâdur” (G.174/7, 178)

1.12. Nâdire-gû

Nâdire “duyulmadık, nükteli, tuhaf ve garip hikâye; benzeri az görülen şey” manasına, “nâdire-gû” ve “nâdire-gûyâ” ise “duyulmamış, nükteli sözler söyleyen” anlamına gelmektedir (Ayverdi, 2010: 907). Acem şairleri Beyânî'nin şiirlerini kıskansa bunda şaşılacak bir şey yoktur zira o, Anadolu'nun “nâdire-gûyâ”sıdır:

“N'ola olsa reşk-i yârân-ı ‘Acem eş‘arumuz

Biz Beyânî mülk-i Rûm'ı nâdire-gûyâsıyuz” (G. 342/5, 274)

Beyânî nükteli, ince sözler söyleyen, zahir değil daha kapalı manalar üreten ve şiirlerini bir düşünme sürecinin neticesinde yazan bir şairdir:

“Nâdire-gû şâ‘irüz her dem mü‘evvel söylerüz

Sanma cânâ hâtıra etmezden evvel söylerüz” (G. 366/1, 288)

“Nâdire-gû”luk yani eşine az rastlanır, nükteli ve ince manalı şiirler söyleyebilmek bir şair için övünülecek hususlardandır ve her şair bu özellikte olamaz. Beyânî'ye göre, yüzey yapıdaki zahir manadan çok derin yapıdaki tevil edilebilir manayı bulmak ve üretmek bir şairi “nâdire-gû” yapan şeydir.

1.13. Güzel Yazı Yazmak

Beyânî, memduhunun adaletini ve cömertliğini güzel yazılar yazan bir hattatın yazısı gibi yazıya geçirse buna şaşılmamalıdır; zira şair olan aynı zamanda güzel yazı yazmaya da vakıf olmalıdır. O devirde matbaa bulunmadığı ve şiir de dâhil olmak üzere her yazılı metnin elle çoğaltıldığı göz önünde bulundurulursa bu gayet makul bir gereklilik olarak görülecektir:

“Adl ü dâd ü keremüñ n'ola ki tahrîr etsem

Gösterür şâ‘ir olan san‘at-ı tenmîk-sıfât” (K. 4/40, 69)

1.14. Marifet ve Kemalat Kesbetip Edib Olmak

Tezkirelerde şairlerin doğum, ölüm, meslek vb. biyografik bilgileri verilirken onların mizaç ve karakterlerine dair de değerlendirmeler yer alır. Bu meyanda zikredilen özellikler bazen ifade edilip geçilirken bazen de bir eleştiri bağlamında ele alınır (Tolasa, 2002: 124). Beyânî de bu

bağlamda bir beytinde kendinin marifet ve kemalat sahibi olduğunu, şiir ve düz yazıda âlemin edibi denilebilecek bir seviyeye ulaştığını övgüyle dile getirir. “Edip” sözlükte hem “edebi yazılar yazan kimse, edebi nesir yazarı” hem de “terbiyeli, edepli ve zarif kimse, çelebi” manalarına gelmektedir (Ayverdi, 2010: 323). Âlemin edibi derken bu manaların ikisi de kastedilmekte ve bir şairin marifet ve kemalat sahibi olup bunları neşretmesi gerektiği ifade edilmektedir:

“Nazm u inşâda Beyânî biz edîb-i ‘âlemüz
Ma‘rifet ‘arz ederüz neşr-i kemâlât eylerüz” (G. 364/5, 287)

1.15. Tatlı Dil ve Söyleyiş

Beyânî, kendini şeker çiğneyen tatlı sözlü bir papağana benzettiği bir beytinde kargalarla yani şiirden ve sanattan anlamayan kimselerle düşüp kalkmamayı kendine telkin eder, zira onlar sözdeki/şiirdeki lezzetin nasıl bir şey olduğunu bilemezler:

“Hem-dem-i zâg olma ey tûtî-i şekker-hâ-yı nâz
Ol ne zevk eyler ne bilsün lezzet-i güftârûñi” (G.781/5, 529)

Onun şiirlerinin irfan sahibi kişilere zevk vermesinin nedeni gönül çelen şiirlerindeki tatlı üslubudur:

“Beyânî zevk-bahş olan hemîşe kâm-ı ‘irfâna
Senûñ nazm-ı dil-âvîzûñdeki şîrîn edâlardur” (G. 203/7, 193)

Sevgiliyi tavsif eden şiir, itinayla yapılmış kelle şekeridir ve şair, papağanların nükteli şiirler söyleyeni ve “şeker-güftâr” olanıdır. “Şeker-güftâr” ise, “sözü şeker gibi tatlı olan, tatlı sözlü” manasına gelmektedir (Ayverdi, 2010: 1162):

“Vasf-ı la‘lûñde sözüm kand-i mükerrerdür benüm
Tütîyânûñ nâdire-gûyâ şeker-güftâriyam” (G. 507/4, 371)

2. Şairle İlgili Benzetmeler

Klasik dönem şairleri, şairlik vasıflarıyla alakalı pek çok unsuru teşbih aracı olarak kullanmışlar ve böylece sahip oldukları kabiliyetler ile diğer şairlere karşı üstünlüklerini ifade ettikleri gibi ayrıca ideal bir şairin nasıl olması gerektiğine ve kendi zevk ve meyillerine dair de okuyucuya ipucu vermişlerdir (Topak, 2020: 274). Beyânî de bu unsurları sıklıkla kullananlar arasındadır. O, kendini at, maden, padişah, kuş gibi unsurlara benzetmek suretiyle de bir şairin hangi hususiyetlere haiz olması gerektiğine işaret etmiştir.

2.1. At ve Süvari (Eşheb, Rahş, Şeb-dîz, Fâris)

Beyânî'nin şairlik tabiatının kıratını harekete geçiren, kara yağız bir at olan kalemi ile çevik bir ata benzeyen gönlüdür. “Eşheb” “kır at veya beyaz at” “şeb-dîz” “karayağız at” ve “rahş” ise “gösterişli, güzel at” manasına gelmektedir (Ayverdi, 2010: 356, 1112, 1158). Beyitte geçen şebdîz ve rahş ile Hüsrev ü Şîrîn'de geçen Hüsrev-i Pervîz'in atı Şebdîz'e ve Şehnâme'de Rüstem'in atı olarak geçen Rahş'a da telmih vardır. Bu yaklaşımla şair, kabiliyetini bir ata benzetmekle beraber bu atın sıradışı özelliklere sahip olduğuna da dikkat çekmektedir:

“Eşheb-i tab‘-ı Beyânî getüren cevlâna
Kilk-i Şeb-dîz-ile rahş-ı dil-i çâlâkümdür” (G. 265/5, 230)

Şair, bir başka beytinde de yine şairlik kabiliyeti üzerinden kendini ve kalemini bir ata benzetir, mana arsasında şairin güzel hareketler sergilemesinde etkili olan bunlardır:

“Eyleyen ‘arsa-i ma‘nâda Beyânî cilve
Rahş-ı tab‘uñla senûñ hâme-i Şeb-dîz'üñdür” (G. 269/7, 232)

Beyânî'nin şairlik kabiliyetinin kıratı gece gündüz yol almaktadır. O, yola çıkmış süvariler kafilésinin de öncüsüdür:

“Eşheb-i tab‘uñ Beyânî rûz u şeb menzil alır

Fârisân-ı reh-revâna kâfile-sâlârsañ” (G. 435/5, 330)

Beyânî daima şiir meydanının usta bir binicisidir. Kalem de onun çevik ve gösterişli atıdır:

“Biz Beyânî fâris-i meydân-ı nazmuz dâyimâ

Rahş-ı çâpük-seyrümüzdür hâme-i çâlâkümüz” (G. 350/7, 279)

Genel olarak şairin şairlik tabiatı bir ata benzetilmekte ve bu atın vasıfları da zaman zaman değişmektedir. Şairin tabiatı, kimi zaman kırat demek olan “eşheb” şeklinde, kimi zaman da gösterişli at demek olan “rahş” şeklinde tesmiye edilmektedir. Bu at, hızlı ve çevik olup aynı zamanda her daim hareket halindedir. Bir beyitte ise kalem at olur, şair ise süvari. Şair şiir meydanında gece gündüz yol almakta ve diğer süvarilere yani şairlere öncülük etmektedir. Buradan şairin kıvrak bir zekaya ve kabiliyete sahip olması ve yeniliklere açık olup her daim yol alması gerektiğine ulaşılabilir.

2.2. Maden Ocağı

Beyânî'nin şairlik tabiatı bir maden ocağıdır ve o güne kadar hiçbir madenden kendi madeninin düşünceler kazması ile kazılması neticesinde ortaya çıkan saf, parlak ve temiz mücevher gibisi çıkartılmamıştır. Burada şair kendi tabiatını, dolayısıyla da kendisini, bir maden ocağına ve yazdığı şiirleri de buradan çıkan mücevherlere benzetir:

“Kân-ı tab‘uñdan Beyânî tîşe-i efkâr-ıla

Düşmedi sâf u mücellâ böyle pâkîze güher” (G. 120/5, 148)

Beyânî'nin şiir mücevheri, hayal sultanının süslü tacı olsa buna şaşılmamalıdır; zira böyle bir mücevher değme maden ocağında bulunmamaktadır:

“N’ola zîbende-i iklîl-i sultân-ı hayâl olsa

Beyânî gevher-i nazmuñ bulunmaz degme kân içre” (G. 739/7, 505)⁷

2.3. Padişah

Beyânî, şiirlerinin kıymeti ve şairlikteki yetkinliğini vurgulamak için kendini padişaha teşbih eder. O, şiir ülkesinin sultanıdır ve haşmeti ise onun celali ile makamıdır. Beyânî'nin yolundaki taşlar da marifet madeninin mücevherleridir:

“Beyânî seng-i râhum gevher-i kân-ı ma‘ârifdür

Şeh-i iklim-i nazmam şevketüm câh u celâlümdür” (G. 266/5, 230)

Beyânî'nin divanı dünyada meşhur olsa buna şaşılmamalıdır; zira şimdi o, devrin şiir ülkesinin sultanı olmuştur. Şairin beyitte kullandığı “Hüsrev” ifadesini padişah anlamıyla düşünmek mümkün olduğu gibi meşhur şair Emir Hüsrev-i Dihlevî olarak da değerlendirmek mümkündür:

“N’ola dîvânım Beyânî olsa meşhûr-ı cihân

Mülk-i nazmuñ ben de şimdi Hüsrev-i devrânıyam” (G. 505/7, 370)

⁷ Konuyla ilgili diğer beyitler için bakınız: (G. 439/5) (G. 715/5) (G. 472/2).

2.4. Hûşe-çîn

Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk mesnevisinde "Esrârını Mesnevî'den aldım/ Çaldımsa da mîrî malı çaldım" diyerek Mevlânâ ve onun Mesnevî'sinden etkilenmesinde bir mahzur görmemesi gibi Beyânî de bir beytinde "Sen, Üstad hazretlerinin şiir bağının başak toplayıcısıydın, dolayısıyla güzel ve yerli yerinde sözler söyleyen şairlik kabiliyetin neşe ile dolsa bunda şaşılacak bir durum yoktur." ifadeleriyle kendini başak toplayan olarak görmekten rahatsızlık duymamıştır:

"Hûşe-çîn-ı bâg-ı şî'r-i Hazret-i Üstâd'sın

Neşve-yâb olsa n'ola tab'-ı suhan-dânuñ senüñ" (G. 457/9, 343)

2.5. Kuşlar (Bülbül, Şâh-bâz, Tûtî)

Beyânî'nin nağmeli sözler söylemesine şaşılmamalıdır; zira o şiirin gül bahçesinde şairlerin bülbülüdür. Şair, bu benzetmeyle şiirlerindeki ahenkli söyleyişin varlığına işaret ettiği gibi bu konuda diğer şairlerden de önde olduğunu vurgulamaktadır:

"Nağmeler eylese nazmında Beyânî ne 'aceb

O da gülzâr-ı suhanda şu'arâ bülbülüdür" (G. 256/5, 225)

Beyânî'nin yüksek ve çevik şairlik tabiatı mana kuşlarını avlamak için alıcı bir kuş olan doğan olur. Şairin bu ifadelerinden şiirde mana oluşturmanın kolay bir iş olmadığını anlamak mümkün olmakla birlikte sahip olduğu yüce şairlik kabiliyetini avcılığıyla meşhur doğan hâline getirebilenler için bu, hiç de zor olmayacaktır:

"Ey Beyânî sayd-ı murgân-ı ma'ânî etmege

Tab'-ı çâlâk-i bülendüm şâh-bâz etsem gerek" (G. 430/5, 327)

Beyânî'nin, sevgilinin yakuta benzeyen dudağını kıskanarak gazel söylemesine şaşılmamalıdır; zira papağanı konuşuran şeker parçasıdır. Burada da papağanın şeker aracılığıyla konuşmasına bir atıfta bulunulmuş ve şair, şeker gibi olan dudağın şevkiyle konuşan bir papağana benzetilmiştir:

"Reşk-i la'lüñle Beyânî n'ola söylerse gazel

Kand-pâredür eden tûtîyi gûyâ cânâ" (G. 26/7, 96)

2.6. Rüstem

Rüstem, cesaret ve akıl denildiğinde hemen akla gelen *Şeh-nâme* kahramanıdır. İran'ın meşhur hükümdarları sıkıştıklarında ondan yardım istemişler ve o âdeta İran'ın ulusal kahramanı durumuna gelmiştir. Hayatı olağanüstülüklerle doludur. Kısa sürede büyümesi, akranlarına kıyasla güçlü bir vücuda sahip olması, taşıdığı ağır gürz, kuvvetli kemend ve delinmeyen zırhı, olağanüstü özellikleri olan atı Raş ile mitolojik bir kahramandır. Güstehem ise İran'ın meşhur pehlivan ve komutanlarından biri olup birçok savaşa katılmış ve kahramanlıklar göstermiştir. İranlıların yaptığı pek çok savaşta sayısız yararlılıklar göstermiştir (Yıldırım, 2008: 592-593; Şişman ve Kuzubaş, 2012: 151).

Beyânî, bir beytinde sahip olduğu şairlik kabiliyeti bakımından kendini bu *Şeh-nâme* kahramanlarından Rüstem'e benzetir. O, şiir sahasının tozunu attıran bir şairdir. Onun şairlik kabiliyetinin Rüstem'i ile Güstehem'in aynı meydana bulunması ihtimal dahilinde bile değildir:

"Arsa-i nazmuñ Beyânî ma'reke-perdâziyam

Rüstem-i tab'umla hem-meydân olur mı Güstehem" (G. 511/5, 373)

2.7. Hz. İsa, Cebrail

Beyânî'nin, sevgilinin dudağını tavsif edişini görenler onun şiirini ya Cebrail ya da Hz. İsa söylemiştir derler. Burada Cebrail vurgusu şiire, vahiy ile karşılaştırarak bir aşkınlık katar, Hz. İsa vurgusu ise ölüleri diriltme mucizesine paralel olarak şiiri i'cazlı ve ölüleri dirilten bir mahiyette tasvir eder:

“Vasf-ı la'l-i yârda şi'rüm Beyânî der gören
Rûh-ı Kudî yâ Mesîhâ'dur bu nazmuñ kâ'ili” (G. 817/9, 550)

Şair, bir başka beyitte de “Ey Beyânî, ben sözü Hz. İsa gibi mucizevî bir etki oluşturan biriyim; gönül ehli kimseler şiirimdeki kelimelerin ruhundan âdeta yeni bir hayata kavuşurlar.” diyerek yine Hz. İsa benzetmesinden yararlanır ve söze ruh veren bir şair olduğuna dikkat çeker:

2.8. Servi

Beyânî, kaleminin sevgilinin kıymetini tavsif ederken salınmasının normal karşılanması gerektiğini, zira onun söz bahçesi yolundaki feyizli bir servi olduğunu ifade etmektedir. Şair, servi benzetmesiyle aslında sevgiliyi şiirlerinde anlatmaya başladığında sıra dışı, feyizli bir anlatım sergilemeye başladığına dikkat çekmektedir:

“N'ola kil-k-i Beyânî vasf-ı kadründe hırâm etse
Odur feyz-âşinâ serv-i reh-i bâg-ı suhan şâhâ” (G. 12/5, 88)

2.9. Sihirbaz (Sehhâr, Sîhr-âşinâ, Sâhir-pîşe)

Beyânî'nin sihre aşına kalemi, sevgiliyi tasvir ederken, sihirbaz şairlik kabiliyeti gibi, aşkı taklit edilemeyecek bir üslup ve ifade tarzıyla anlatmaktadır. “Sehhâr” “güçlü ve etkili büyü yapan kimse, büyücü, sihirbaz” manalarına gelmekte olup şairin tabiatı ve kalemi dolayısıyla da şairin kendisi sihre aşına güçlü bir sihirbaza teşbih edilmiştir:

“Vasf-ı dilberde Beyânî hâme-i sîhr-âşinâ
Tab'-ı sehharuñ gibi mu'ciz-beyân-ı 'aşkdur” (G. 190/5, 186)

O nefesi Hz. İsa'ninkine benzeyen sevgilinin dudak kadehinden kaynaklanan sarhoşluk, şairin “sâhir-pîşe” olan şairlik tabiatını yani şairi, karşıdakini aciz bırakacak bir ifadeye ulaştırmıştır. “Sâhir-pîşe”, “büyü yapmayı, büyüleyici olmayı huy edinmiş, sihirbaz huylu” manalarına gelmekte olup burada şair kastedilmiş ve sihir yapmak ile mucize göstermek aynı bağlamda kullanılmıştır. Ancak burada zaten sihre mayil olan şairin sevgilinin Hz. İsa'ninkine benzeyen nefesiyle mucize yapabilir hale gelmesi durumu söz konusudur:

“Câm-ı la'linuñ Beyânî keyfi ol 'İsî-demüñ
Tab'-ı sâhir-pîşemi mu'ciz-beyân etdi benüm” (G. 557/7, 399)

Beyitlerde geçen tab' kelimesi bilindiği gibi doğuştan gelen şairlik yeteneğini karşılarken sihir ise insani bir çaba ile elde edilen bir durumdur. Şairler “tab'-ı sehhar, tab'-ı sâhir-pîşe, tab'-ı sihir-sâz” gibi ifadelerle doğuştan gelen yeteneklerini insani çabalarla geliştirerek elde ettikleri şairlik mertebelerini göstermeye çalışırlar (Karaman, 2015: 1519).

Bütün bu değerlendirmelerin akabinde anlaşılmaktadır ki şair, sihirbaz gibi olmalı olmalı; orijinal hayallerle süslü, lafzı ile manası birbiriyle uyumlu bir söyleyişe sahip şiiri ile okuyanları kendine hayran bırakmalıdır.

2.10. Pehlivan

Klasik Türk şiirinde, şiir bir meydan olarak düşünüldüğünde şair ise o meydanda hünerini, gücünü sergileyen bir pehlivan olarak düşünülür genellikle. Beyânî de şiir sahasının pehlivanı olmamış

olsa söz meydanında hasmını mağlup edemeyeceğini ifade eder. Şair, söz ya da şiir meydanında rakip şairlerle sürekli bir mücadele hâlinde olduğuna da işaret eder:

“Hasma meydân-ı suhanda gâlib olmazdı bugün
‘Arsa-i nazmuñ Beyânî pehlevânı olmasa” (G. 680/5, 471)

2.11. Deniz

Deniz, poetik bağlamda bakıldığında klasik şiirde, şairden çok şiirin benzetilene olarak kullanılmıştır (Topak, 2020: 382). Beyânî ise birkaç yerde ya doğrudan ya da şairlik kabiliyeti üzerinden kendini denize benzetmiştir. O, bir beytinde kendini endişe sahiline inciler saçan bir denize teşbih ederken mücevher tartan kabiliyetini ise söz incilerini derleyen bir kimse olarak görmüştür:

“O bahram sâhil-i endişeye dürlere nisâr etdüm
Cevâhir-senc-i tab‘um nâzım-ı dürr-i makâlümdür” (G. 266/3, 230)

Beyânî dalgalarını izhar etmeksizin sahile inci saçan bir denizdir. Onun bu inciler yağdıran şairlik tabiatı gibi derin bir deniz yoktur:

“Beyânî mevcin ızhâr eylemez dürlere nisâr eyler
Benüm tab‘-ı dürrer-bârum gibi bahr-ı ‘amîk olmaz” (G. 303/7, 252)

3. Şairin Çevresi

Kendi şairlik vasıflarına ve şiirlerinin hususiyetlerine değinirken Dîvân şairleri içinde buldukları ve münasebet içerisinde oldukları sosyal ve kültürel muhite de sık sık atıfta bulunurlar. Bu değinmeler vasıtasıyla şair ve çevre, diğer bir deyişle de toplum, arasındaki etkileşim ve bu etkileşimle alakalı bilgi, anlayış ve alışkanlıklar görünür olur. Bu bağlamda iki çeşit muhitin varlığından söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki şiirde detaylı değil ancak yüzeysel bir tarzda kendisinden bahsedilen genel okuyucu kitesidir. Diğerisi ise şiirde daha dar ve hususi şekilde yer verilen, daha çok da sanatla ilişkisi olan çevredir (Topak, 2020: 291). Beyânî de çevresinden bazen şikâyet etme maksadıyla bazen de böyle bir çevrenin nasıl olması gerektiğine değinerek bahsetmiştir.

3.1. Belirgin Okuyucu Çevresi

3.1.1. Devlet Büyüklerinden Oluşan Çevre

Klasik Türk şiirinde devlet büyüklerinin şairleri himaye geleneği önemli bir yer tutar. Şairlerin coşkulu ve istekli şiir yazmalarında hatta başarılı olup olmamaları, devlet büyüklerinin destekleriyle doğru orantılı algılanmıştır. Beyânî, kendisini memduhunun övgüsünü terennüm ederek konuşan ve belagatın şeker memleketinde şiirin şekerini yiyen bir papağan olarak tasvir ederken kendisini böylesine söyleten sebep olarak Sultan İbrahim’in vasıflarını methetme isteği olduğunu gösterir:

“Benem ol tûfî-i gûyâ oluram medhûñ-ile
Sükkeristân-ı belâgatde şeker-hâ-yı neşîd” (K. 3/62, 65)

3.1.2. Şiirden ve Sanattan Anlayan Sanatkâr Çevre

Beyânî, özellikle kendi şiirinden ve şairliğinden söz ederken şiirden ve sanattan anlayan kişi ve çevreleri söz konusu eder. Daha çok “yârân-ı sühan, erbâb-ı sühan” vb. ifadelerle değinilen bu çevreyle devrin diğer şairleri kastedildiği gibi şiirden anlayan kişiler de kastedilir. Bir beytinde Beyânî kendisine seslenmek suretiyle bir şairin, diğer şairlerin beğenisine mazhar olacak bir şiir yazabilmesi için üslubu yeni olan bir gazel yazması gerektiğini söyler:

“Beyânî bir gazel tarz eyle kim vâdîsi nev olsun

Gören her şâ'ir-i sihr-âferîn anı pesend etsün” (G. 637/7, 447)

Anadolu sahasında ince ve nükteli şiirler yazan Beyânî'nin şiirlerini Acem şairlerinin kıskanmasında bir gariplik yoktur:

“N'ola olsa reşk-i yârân-ı ‘Acem eş‘ârumuz

Biz Beyânî mülk-i Rûm' uñ nâdire-gûyâsıyuz” (G. 342/5, 274)

Yaşadığı dönemdeki diğer şairlerin, Beyânî'nin şiirine rağbet etmesine şaşılmalıdır. Zira onun şiiri gibi akıcı ve mergup şiir az bulunur. Dolayısıyla Beyânî'nin şiirleri diğer şairler tarafından da takdir edilen ve aranılan edebi eserlerdir:

“Ragbet eylerler-ise n'ola Beyânî şu'arâ

Böylece az bulunur nazm-ı selîs ü mergûb” (G. 50/5, 109)

Beyânî'nin şiirlerinin şiir ve sanat ehline makbul addedilmesine şaşılmalıdır; zira o yeni bir tarz ile yazmakta ve yeni bir üslup ortaya koymaktadır. Buradan da şiirden anlayan diğer şairlerin makbulü olabilmek için şahsına münhasır bir üsluba sahip olmak gerektiği anlaşılmaktadır:

“Şi'rümüz makbûl-i erbâb-ı suhan olsa n'ola

Tâze tarz-ıla Beyânî tarz-ı nev-vâdî derüz” (G. 367/5, 289)

Beyânî hayal denizindeki sadefin incisini toplayan kişidir. Diğer edipler ise çanak çömlek gibi onun yolunun taşıdırlar. Beyânî etrafındaki diğer şairlerden kendini üstün görmektedir ve onlar Beyânî'nin yanında âdeta yerdeki taşlar mesabesinde dirler:

“Ben nâzım-ı dürr-i sadef-i bahr-ı hayâlem

Mânend-i hazef seng-i rehümdür üdebâ hep” (G. 47/4, 107)

O, yazdığı şiirler şairane bir tarzda yazılmamış olsaydı diğer şairlerin daima ellerinde gezmeyeceğini ifade eder. Onun şiirleri daima tedavüldedir, okunmaktadır ve okuyanlar şiirden anlayan kişiler olduğundandır ki bu şiirlerin güzel şiirler olduğu çıkarımı yapılabilir:

“Beyânî bu zemînüñ şâ'irâne düşmese tarzı

Hemîşe dest-i erbâb-ı suhan-gûyâna düşmezdi” (G. 814/5, 549)

Beyânî'nin sözleri hayal bahçesinin goncasıdır. İrfanın gül bahçesinde bülbül olmayan onu bilemez ve değerini takdir edemez. Bu beyitte şiirden anlayan kişiler bülbüle benzetilmiştir:

“Gonça-i bâg-ı hayâlümdür Beyânî sözlerüm

Bülbül-i gülzâr-ı ‘irfân olmayan bilmez beni” (G. 830/5, 558)⁸

Beyânî'ye göre bir şair için şiirden anlayan ya da iyi şiir yazan diğer kişilerin takdirini kazanmak, hatta bu kişileri kıskandırmak çok iyi bir meziyettir. Bu takdire mazhar olabilmek için öncelikle kişinin yeni bir tarz ihdas etmesi gerekir. Diğer taraftan karşıdaki kişiyi aciz bırakacak bir ifade tarzıyla şiir yazması gerekir ki zaten bu tarzda şiir yazarların makbulü olabilsin. Ayrıca şiiri ince ve nükteli manalarla, orijinal hayallerle süslemek, akıcı ve şairane bir üslupla yazmak ve sözü yerli yerinde söylemek de lazımdır.

3.1.3. Ortak Kültür ve Sanat Dünyasının Meşhurları

Divân şairleri, şiirlerinde geleneğin meşhur isimleriyle Arap ve Fars edebiyatlarında tanınmış şairleri anmak suretiyle beğendikleri şairlere veya üsluplara dair değerlendirmelerde bulunurken

⁸ Konuyla ilgili diğer beyitler için bakınız: G.16/5, G.46/5, G.97/5, G.470/4, G.474/4.

kimi zaman da bu şairleri geride bırakacak bir şairlik kudretine sahip olduklarını vurgulamak isterler (Topak, 2020: 296).

Beyânî, bir beytinde Arap şiirinden Hassân ve Lebîd'i anar. Bu büyük şairler bile, onun özgün şiir tarzını gördüklerinde tebrik ve takdir ederek öveceklerdir. Bu beyitte Hassân'dan kasıt Hz. Peygamberin şairi olarak bilinen, Hassân bin Sâbit adlı sahabidir (Elmalî, 1997: 399). Lebîd ise Lebîd bin Rebîa olarak bilinen ve Cahiliye devrinde de yaşamış olan, muallaka sahibi İslam şairidir (Tülücü, 2003: 121).

“Âferîn-gû oluban eyleyelerdi tahsîn

Görseler bu revîş-i hâsumı Hassân u Lebîd” (K. 3/71, 65)

Beyânî'nin sevgiliyi tavsif eden ve ipe dizilmiş inci misali şiirleri, A'sâ ile Lebîd'in şiir incilerine benzemektedir. A'sâ, yirmi kadar Arap şairi için kullanılmış bir lakaptır ancak bunlardan en meşhurları Cahiliye devri şairlerinden olan Meymûn b. Kays el-A'sâ ile A'sâ Hemdân'dır (Kılıç, 1991: 544).

“Dür-i mensûr-ı Beyânî güzelüm vasfuñda

Dür-i manzûme-i A'sâ vü Lebîd olmaz mı” (G. 770/5, 522)

Beyânî, İran şiirinden birçok şairin ismini anar. Onun şiir kadehi âlemi elden ele dolaşsa buna şaşılmalıdır; zira o, kendi zamanının Molla Câmi'sidir. Molla Câmi, Nakşibendî tarikatına mensup olan meşhur İranlı âlim ve şairdir (Okumuş, 1993: 94):

“N'ola devr etse Beyânî câm-ı nazmum 'âlemi

Ben de şimdi rûzgârûn Câmi-i devrânıyam” (G. 506/5, 370)

Beyânî'nin şiir şekeri okuyanlara zevk verse buna şaşılmalıdır; çünkü o ismiyle cismiyle bu asrın 'Assâr'ıdır. 'Assâr, 'Assâr-ı Tebrîzî diye bilinen, Celayirliler devrinde yaşamış ve 1382 yılında ölmüş olan meşhur İranlı şairdir (Bilgin, 1991: 504):

“Sükker-i nazmum Beyânî zevk-bahş olsa n'ola

Ben de şimdi işbu 'asruñ nâm-ıla 'Assâr'ıyam” (G. 507/5, 371)

Beyânî'nin şiir tarzı Muhteşem'in şiir tarzıyla aynı olduğu için cihanın padişahları onun şiirine rağbet gösterirler. Beyitte geçen Muhteşem, Muhteşem-i Kâşânî diye bilinen, 1588 yılında ölmüş olan ve ikinci Hâkânî olarak anılan meşhur İranlı şairdir (Kurtuluş, 2020: 77).

“Etseler ragbet Beyânî n'ola şâhân-ı cihân

Şi'rümüñ vâdisidür vâdi-i nazm-ı Muhteşem” (G. 514/5, 375)

Beyânî'nin Hâkânî'ninki gibi padişahlara layık şiiri ile divanındaki bir beytini gören onu kıskanır. Beyitte adı geçen Hâkânî ise 1199 yılında ölen, İran edebiyatının meşhur kaside şairi Hâkânî-i Şirvânî'dir (Yazıcı, 1997: 168).

“Reşk-sâz olur Beyânî nazm-ı Hâkânî gibi

Husrevâne nazm-ıla bir beyt-i divânım gören” (G. 596/6, 422)

Beyânî'nin şiir incisi belagat burcunun yıldızıdır. O, Enverî gibi iyi şiir söyleyen şairler arasındadır. Enverî, Fars edebiyatının en büyük kaside şairidir ve 1189 yılında ölmüştür (Karahan, 1995: 267):

“Beyânî dürr-i nazmuñ ahter-i burc-ı belâgatdür

Misâl-i Enverî nazm-âverân içre suhan-versin” (G. 615/5, 434)

Beyânî bir beytinde kendisine seslenmekte ve şiirinin gülünü hayal bahçesinden bir hediye haline getirmek, böylece Pîr-i Hocend ve Mîr-i Dihlev'in şairlik tabiatlarınca takdir edilmek

istemektedir. Mîr-i Dihlev'den kasıt Hindistan'da yaşamış, Türk asıllı bir şair, tarihçi ve mutasavvıf olan Emîr Hüsrev-i Dihlevî'dir (Kurtuluş, 1995: 135). Pîr-i Hocend ise Kemâl-i Hucendî diye bilinen, 1401 yılında ölmüş olan ve gazel nazım şeklinde Irak üslubunun Azerbaycan kolunu temsil eden mutasavvıf şairdir (Şahinoğlu, 2022: 226).

“Gül-i nazmuñ Beyânî tuhfe-i bâg-ı hayâl eyle

Pesend-i tab‘-ı Mîr-i Dihlev vü Pîr-i Hocend olsun” (G. 627/5, 440)

Beyânî, klasik şiir geleneğinden ise 16. yüzyılın usta isimlerinden Bâkî ve Emrî'yi zikreder. Onun şiirindeki ince hayalleri ve güzel üslubu bu şairler gördüklerinde Beyânî'yi övmekten kendilerini alamayacaklardır (G. 768/5, 521).

3.2. Genel Okuyucu Çevresi

3.2.1. Şiirden ve Sanattan Anlamayan Belirsiz Çevre ve Tipler

Beyânî'nin çevreye dair değerlendirmelerinde belirsiz çevre ve tipler de yer alır. Bu grupta yer alanlardan birisi sanattan anlamayan kimselerdir ki şair, bunları çok sert şekilde eleştirir. Ona göre bu kişiler inci ile katır boncuğu arasındaki farkı anlayamayan ve uğursuz kimselerdir. Dolayısıyla bunlara sihir etkisi gösteren şiirleri göstermeye gelmez; çünkü onlar, bu şiirlerin gerçek değerini takdir edemeyeceklerdir:

Dürr-ile har-mühreyi yeksân gören bed-ahtere

Ey Beyânî etme ‘arz eş‘âr-ı sihr-âsârûñı (G. 781/7, 529)

3.2.2. Şaire ve Sanatçıya Düşmanlık Edenler, Onları Kısakanlar

Beyânî'nin çevresindeki tipler arasında ona düşmanlık edenler ve onu kıskanalar da bulunmaktadır. Şair, bir beytinde düşmanlarından söz eder ancak onlar da Beyânî'nin, karşıdakini âciz bırakacak bir ifadeye sahip kalemini gördüklerinde hemen onun şiirine teslim olmaktan başka çare bulamayacaklardır. Şair, bu yaklaşımıyla düşmanları etkisiz bırakmanın yolunun i'caz derecesinde şiirler söylemekten geçtiğini vurgular:

“Teslîm-sâz-ı nazmum olurdu Beyâniyâ

Görseydi hasm hâme-i mu‘ciz-beyânımı” (G. 775/5, 525)

Beyânî, bir beytinde de kendine ve şiirlerine kıskançlık duyanlardan söz eder. Onun şiirlerini gören herkes âdeta kıskançlık kadehiyle sarhoş olur. Şairin her ne kadar sâkî-nâme türünde bir mesnevisi olmasa da onun rindâne gazellerinin her bir beyti âdeta okuyucu üzerinde böyle bir eserin tesirini oluşturmaktadır:

“Her gören şi‘rûñ Beyânî mest-i câm-ı reşk olur

Var-ısa eş‘ârûñuñ her beyti sâkî-nâmedür” (G. 242/5, 217)

Beyânî'nin şiirleri, gören herkesi kıskandırmakla kalmaz, devrin mucizevî söyleyişe sahip, usta şairlerini bile kıskandırır:

Gevher-i nazmuñ Beyânî vasf-ı la‘l-i yârda

Reşk-sâz-ı şâ‘ir-i mu‘ciz-beyân-ı rûzgâr (G. 97/5, 136)

3.3. Şairi Söyleten ve Susturan Sebepler

Birçok şair gibi Beyânî de yazdığı şiirlerin beğenilip takdir edilmesini, desteklenmeyi istemekle birlikte bu kişilerin şiirden ve sanattan anlayan kişiler olmasını da önemli görmektedir. Yine aynı şekilde bu kitle tarafından beklediği ilgiyi görememek ise şairi en çok üzen durum olmaktadır hatta şair, böyle bir durumda şiir yazmayı bile gerekli görmemektedir.

Bir beytinde o, nükteli, ince manalı şiiirler söyleyenlerce takdir görse ve kerem sahiplerinin övgüsüne mazhar olsa saçılmış incileri şiiir ipine dizeceğini söyler. Burada “marifet iltifata tabidir” sözü fehvasınca güzel şiiirler yazabilmek diğđer usta şairlerin takdirine ve iltifatına bağlanmıştır:

“Beyânî silk-i mazmûna dizedük dürr-i mensûri

Pesend-i nâdire-gûyân u tahsîn-i kîrâm olsa” (G. 683/5, 473)

Beyânî bir başka beytinde ise söz bilen ve sözden anlayan kişiye seslenerek ondan bu saf şiiirine bakmasını ve onun ne kadar güzel bir üslupla şiiir yazdığını görmesini istemektedir. Bu beyitte de yukarıda olduğu gibi şair, sözden anlayanların şiiirlerini takdir ve kendisine iltifat etmesini arzulamaktadır:

“Gele ey suhan-şinâsum nazar et bu nazm-ı pâke

Göre kim Beyânî-i zâr ne güzel edâlar etdi” (G. 807/5, 545)

Beyânî, bir beytinde yazdığı şiiirlerin gün gibi meşhur olduğu ortada iken yine de insanların onu görmezden gelmelerine üzülmemektedir:

“Kimse aldurmaz Beyânî çeşmine huffâş-vâr

Gün gibi meşhûr iken âsârumuz eş‘ârumuz” (G.333/5, 268)

Şair, istediği ilgiyi kendi dostlarını dediği yakınlarından bile göremeyince şiiir yazmayı bırakarak bir kenara çekilip yazdığı şiiirlerle vakit geçirmeyi bile düşünmektedir:

“Gördi kim yârândan yokdur hakikatden eser

Gûşe-i gamda Beyânî etdi eş‘âr-ıla üns” (G.380/5, 297)

Sonuç

17.yüzyıl klasik Türk şiiiri temsilcilerinden Beyânî'nin, Dîvân'ından hareketle şair anlayışının incelendiği bu çalışmada, şairin konuya dair poetik görüş, düşünce ve tespitlerini çoğunlukla gazellerinin mahlas beyitlerinde, çok az da kasidelerinin fahriye bölümlerinde dile getirdiği görülmüştür. Şairin Dîvân'ında 9 kaside, 960 gazel olduğu düşünüldüğünde bu dağılım normal görülebilir. Yapılan incelemede, Beyânî'nin sadece çok şiiir yazan bir şair olmakla kalmayıp poetikasıyla ilgili de sıklıkla değerlendirmelerde bulunduğu da görülmüştür, öyle ki eldeki poetik verilerin çokluğu şairin, şiiir anlayışıyla ilgili söylediklerini başka bir çalışmanın konusu yapmayı gerektirmiştir.

Beyânî, poetik değerlendirmelerinde şairlik vasıfları bağlamında özellikle “ilim ve belagat; doğuştan gelen yetenek; mucizevî bir söyleyiş; yenilik ve orijinallik; nükte-dân olup nükteli sözler söyleyebilmek; güzel ve ince bir üslup; hayal inceliği ve güzelliği, üstatlık ve hüner; sühan-dân olmak, nükte-perdâz olmak, nâdire-gû olmak, güzel yazı yazmak; gizli anlamlara ulaşabilmek; tatlı dil ve söyleyişe sahip olmak; marifet ve kemalata erip edip olmak” gibi hususlar üzerinde durmuştur.

Beyânî'nin üzerinde durduğu şairlik vasıflarının klasik Türk şiiiri geleneği içerisindeki yeri ve özgünlüğünün tespit edilebilmesi için bu konuda yapılmış diğđer çalışmalara da bakmak gerekir. Şairin de temsilcisi olduğu 17. yüzyıl klasik Türk şiiirinin yedi şairden (Nef'î, Ş. Yahyâ, Nâ'ilî, Fehîm, Neşâtî, Sâbit, Nâbî) hareketle genel poetikası üzerine yapılan bir çalışmada (Erkal, 2009), şair vasıfları irdelendiğinde “hüner; ilim, belâgat, fesâhat; mizaç ve ahlâk (ehl-i dil, tevazu, nazik-tabiat, doğru sözlülük); muciz-beyân; nükte-dân; orijinallik ve yenilik; söze canlılık verme; sühan-dân; tab‘; tatlı dil ve söyleyiş” gibi hususiyetlerin yüzyıl şiiirinde öne çıktığı görülmüştür.

Bu çalışmada zikredilen “hüner; ilim ve belâgat; muciz-beyân; nükte-dân; orijinallik ve yenilik; sühan-dân; tab‘; tatlı dil ve söyleyiş” gibi vasıfların Beyânî'nin şair vasıfları arasında da yer aldığı anlaşılmıştır. Mizaç ve ahlâk başlığı altında sıralan vasıflarda ise Beyânî, bu gruptaki şairlerden farklı olarak “edîb, kemâlât, marifet” gibi özellikleri öne çıkarmıştır. Şairin ayrıca “hakîmâne söyleyiş, güzel ve ince bir üslup, gizli manalara ulaşabilmek, güzel yazı yazmak, hayal inceliği ve güzelliği” gibi vasıfları da zikrettiği görülmektedir. Beyânî'nin şairde aradığı vasıflar, 17. yüzyıl şairlerinden A. Hâletî ve N. Atâyî'nin Divân'larındaki poetik unsurlar üzerine yapılan çalışmalarla (Özcan, 2024; Çeştepe, 2024) kıyaslandığında yine “hüner; ilim ve belâgat; muciz-beyân; nükte-dân; orijinallik ve yenilik; sühan-dân; tab‘; tatlı dil ve söyleyiş” gibi vasıfların ortak olarak zikredildiği ancak “hakîmâne söyleyiş, güzel ve ince bir üslup, gizli manalara ulaşabilmek, güzel yazı yazmak, hayal inceliği ve güzelliği” gibi vasıflar açısından yine farklılık arz ettiği görülmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere Beyânî'nin şairde aradığı vasıfların bir kısmının yukarıda bahsi geçen çalışmalarda 17. yüzyılın öne çıkan şairlerinin aradıkları vasıflarla müşterek olduğu, bazı vasıfların ise farklılık arz ettiği görülmüştür.

Beyânî, şairliğiyle ilgili yaptığı poetik benzetmeler üzerinden de çeşitlik şairlik vasıflarına dikkat çeker. Bunlar arasında kıvrak bir zekâyâ ve kabiliyete sahip olmak ve yeniliklere açık olup her daim öncü olmak bağlamında at benzetmesini; her ne kadar şiirin kaynağı değişse de şiiri ortaya çıkaran en önemli unsurun fikir yürütme ve tefekkür olduğuna işaret eden maden ocağı benzetmesi; şiire hakimiyeti sebebiyle sultan benzetmesi; belagatli ve ahenkli şiir söyleme, tatlı dilli olma, kolayca mana oluşturma münasebetiyle papağan, bülbül ve doğan benzetmesi; şairlerin öncüsü olma ve i'cazlı şiirler söyleme hasebiyle Cebraîl ve Hz. İsa benzetmesi; şiiri ile okuyanları büyümesi, hayran bırakması ve okuyucuyu âciz bırakacak yeni bir üsluba ulaşması sebebiyle sihirbaz benzetmesi; şairlik gücü ve diğer şairlerle mücadelesi bağlamında pehlivan benzetmesi; sahip olduğu şairlik kıymetleri bakımından deniz benzetmesi; sıradışı bir anlatım sergilemesi bağlamında servi benzetmesi; şairlik gücü ve kudretine dikkat çekmek için Şehnâme kahramanı Rüstem benzetmesi ve büyüklerin yolundan gitmek bağlamında hûşe-çîn yani toplayıcı benzetmesi dikkat çekmektedir.

Beyânî'nin şairle ilgili yaptığı benzetilenler bağlamında değindiği unsurlar, yukarıda bahsi geçen çalışmalarda karşılaştırıldığında şairin “at, süvari, padişah, kuş (bülbül, tûtî), Hz. İsa, sihirbaz, pehlivan, deniz” gibi benzetme unsurlarının bu çalışmalarda da belli oranlarda yer aldığı görülürken “maden, servi, Cebraîl, hûşe-çîn” gibi unsurların ise geçmediği söylenebilir.

Beyânî, değindiği şairlik vasıfları ve şairle ilgili poetik benzetmeler bağlamında kendiyile aynı yüzyılda yaşamış şairlerle belli noktalarda benzerlik gösterse de bazı hususlarda farklılık göstermiştir. Benzer noktaların olmasını aynı şiir geleneğine mensup olmaktan kaynaklı belli kural ve hassasiyetlere uyma sebebine bağlamak mümkün iken farklılıkların olmasını da poetikanın bireyselliği hususuyla açıklamak mümkündür.

Beyânî'nin çevreye dair söyledikleri incelendiğinde, onun belirgin ve genel okuyucu çevresine dair tespit ve değerlendirmelerde bulunduğu görülür. Belirgin okuyucu çevresi bağlamında devlet adamlarından oluşan çevreye şairlere olan ilgi ve destekleri; şiirden ve sanattan anlayan sanatkar çevreye ise onların beğenisi kazanma ve onlar arasında seçkin bir yeri olduğunu söyleme kapsamında değinir. Beyânî, ortak kültür-sanat coğrafyasında meşhur olmuş birçok şairin adını zikreder. Bu isimleri, kimi zaman onların ağzından kendi şairliğini yüceltmek kimi zaman da şairliğinin onların şairlik düzeyinde olduğunu söylemek istediğinde zikrettiği görülür. Şair, ayrıca az da olsa belirsiz çevre ve tiplerden de söz etmiştir. Sanattan ve şiirden anlamayan tiplere, şiirlerin onlara sunulmaması bağlamında değinirken düşmanlık ve kıskançlık eden tiplere ise

şairlerini beğendikleri hâlde haset etmeleri sebebiyle yer verir. Birçok şairde olduğu gibi destek görmek, iltifat edilmek Beyânî'yi de şiir yazma konusunda şevklendirirken görmezden gelinmek ve kıymetinin bilinmemesi ise âdeta şiir yazmayı bıraktırmaktadır.

Beyânî'nin şair anlayışı ve çevreye bakışı bağlamında yapmış olduğu bu poetik değerlendirmeler, özelden şairin genelde ise klasik şiirin şaire ve çevreye bakışının tespitine yönelik araştırma ve incelemelere önemli katkılar sunmaktadır.

Kaynakça

- Açıkgöz, N. (2013). “Klasik Türk Şiirinde Üslup Eleştirisi Terimleri”. *Ordu Üniversitesi Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu-Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu Anısına- (10-12 Mayıs 2012) Bildiri Kitabı*, Ordu Üniverstesi Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2010). *Asırlar Boyu Târîhî Seyri İçinde Misallî Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Başpınar, F. (t.y.). *Beyânî Dîvân İnceleme Metin*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78363/beyani-divani.html>. Erişim Tarihi: 11.04.2024.
- Bilgegil, K. (1980). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri: I Belâgat*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Bilgin, O. (1991). “Assâr-ı Tebrîzî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.3, s. 504.
- Bulut, A. (2015). *Belâgat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yayınları.
- Canım, R. (2018). Tezkiretü’ş-Şu‘arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html>. Erişim Tarihi: 20.05.2024.
- Coşkun, M. (2011). “Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine”. *Bilig*, S. 56, s. 57-80.
- Çapan, P. (1993). *18. Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*. Basılmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi SBE: Elazığ.
- Çapan, P. (2020). “Tezkire Metinlerinden Hareketle Mânâ ve Mazmûn Üzerine”. *Mazmundan Poetikaya*. İKSAD, s. 168-180.
- Çavuş, M. F. (2019). *15. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Poetikası*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi SBE: Sakarya.
- Çavuşoğlu, M. (1991). “Bâkî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.4, s. 537-540.
- Çeştepe, Ş. C. (2024). Nev’î-zâde Atâyî Divanı’nda Poetik Unsurlar. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karabük Üniversitesi SBE. Karabük.
- Doğan, M. N. (1996). “Fuzulî’nin Poetikası”. *İlmî Araştırmalar Dergisi*. S.2, s. 45-72.
- Elmalı, H. (1997). “Hassân b. Sâbit”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.16, s. 399-402.
- Erkal, A. (2016). “Divan Şiirine Poetik Yaklaşımlar: Divan Şiirinde Saf Şiir Üslubu”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.56, s. 923-939.
- Erkal, A. (2009). *Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*. Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Güleç, İ. (2008). “Osmanlı Müellifleri’nde Şair ve Şiir Değerlendirmeleri”. *İlmî Araştırmalar Dergisi*. S.25, s. 69-83.
- Kaplan, F. (2018). *Latîfî Tezkiresi’nde Edebî Eleştiri Terimleri ve Edebiyat Eleştirisi*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Sıtkı Koçman Üniversitesi SBE: Muğla.
- Karahan, A. (1995). “Enverî, Evhadüddin”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.11, s. 267-268.
- Karaman, G. (2015). “Klasik Türk Şiiri Estetiğinde Sihir”. *Turkish Studies*. V.10/8, p.1503-1536.
- Kaya, M. (2001). “İşrâkıyye”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.23, s. 435-438.
- Kaya, M. (2004). “Meşşâiyye”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.29, s. 393-396.
- Kılıç, F. (1998). *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Kurtuluş, R. (1995). “Emîr Hüsrev-i Dihlevî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.11, s. 135-137.
- Kurtuluş, R. (2020). “Muhteşem-i Kâşânî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.31, s. 77-78.
- Mengi, M. (2010). *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nayır, Y. N. (2003). “Şiir ve Gelenek”. *Şiir Sanatı*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okumuş, Ö. (1993). “Câmî, Abdurrahman”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.7, s. 94-99.
- Özcan, B. N. (2024). Azmizâde Hâletî Divanı'nda Poetik Unsurlar. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karabük Üniversitesi SBE. Karabük.
- Öztoprak, N. (2006). “Ruhî'nin Şair Anlayışı”. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, S.28, s. 94-120.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: L-M Yayıncılık.
- Parlatır, İ. vd. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (1995). “Emrî, Emrullah”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 11, s. 164.
- Şahinoğlu, M. N. (2022). “Kemâl-i Hucendî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.15, s. 168-170.
- Şişman, B.; Kuzubaş, M. (2012). *Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Solmaz, S. (2012). *16. Yüzyıl Tezkirelerinde (Ahdî, Kınalızâde, Âlî, Beyânî) Şairin Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tahsin, Y. (1997). “Hâkânî-i Şîrvânî”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.25, s. 226.
- Tolasa, H. (2002). *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Topak, Z. (2020). *18. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası*. İstanbul: Akademik Kitaplar Yayınevi.
- Tülücü, S. (2003). “Lebîd b. Rebîa”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.27, s. 121-122.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Araştırma Makalesi

An Analysis of the Translation of Phrasal Verbs from English to Turkish Existing in "The Lottery" by Shirley Jackson

Shirley Jackson'ın "The Lottery" Adlı Eserinde Yer Alan Phrasal Verb'lerin İngilizceden Türkçeye Çevirisinin Analizi

İlknur BAYTAR¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, iozturk@kastamonu.edu.tr 

Abstract: It is widely known that phrasal verbs are used frequently in English. As phrasal verbs often have a meaning beyond the literal meaning of the components that make up them, transferring these expressions poses some challenges for the translators. Because it requires the translator to be proficient in the source and target languages. However, the translation of phrasal verbs is unavoidable and correct translation of phrasal verbs is important to convey the meaning to the target reader. Considering the explanations, the objective of the article is to illuminate how phrasal verbs are transferred from English to Turkish and to figure out the techniques used by translator. To serve this purpose, Shirley Jackson's "The Lottery" and its Turkish translation titled "Piyango" translated by Armağan İlkin were chosen. And the phrasal verbs in the source text were identified and the techniques used by the translator while translating these phrasal verbs to Turkish, were decided in the framework of the methods put forward by Newmark (1981: 39) that are communicative and semantic translation. To talk about the outcomes; it was found out that the translator used both semantic and communicative translation, but preferred the semantic translation method the most.

Keywords: Translation, Phrasal verbs, Newmark, Semantic translation, Communicative translation

Öz: İngilizcede phrasal verb'lerin sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Phrasal verb'ler, çoğu zaman onları oluşturan bileşenlerin gerçek anlamlarının ötesinde bir anlama sahip olduğu için, bu ifadelerin aktarılması çevirmenler için bazı zorluklar teşkil etmektedir. Çünkü bu aktarım, çevirmenin kaynak ve hedef dillere hakim olmasını gerektirmektedir. Ancak phrasal verb'lerin çevirisi kaçınılmazdır ve hedef okuyucuya anlamın aktarılması için bu ifadelerin doğru çevrilmesi önemlidir. Bu bilgiler dikkate alındığında, makalenin amacı, phrasal verb'lerin İngilizceden Türkçeye nasıl aktarıldığını aydınlatmak ve çevirmenin kullandığı teknikleri ortaya koymaktır. Bu amaçla, Shirley Jackson'ın "The Lottery" adlı kısa öyküsü ve Armağan İlkin'in çevirisini yaptığı "Piyango" adlı Türkçe çevirisi seçilmiştir. Kaynak metinde yer alan phrasal verb'ler tespit edilmiş ve çevirmenin bu phrasal verb'leri Türkçeye çevirirken kullandığı teknikler, Newmark (1981: 39) tarafından ortaya atılan iletişimsel ve anlamsal çeviri yöntemleri bağlamında belirlenmiştir. Sonuçlardan bahsetmek gerekirse; çevirmenin hem anlamsal hem de iletişimsel çeviri yöntemlerinin ikisini de kullandığı, ancak en çok anlamsal çeviri yöntemini tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri, Phrasal verbs, Newmark, Anlamsal çeviri, İletişimsel çeviri

Atıf: Baytar, İ. (2025). "An Analysis of the Translation of Phrasal Verbs from English to Turkish Existing in "The Lottery" by Shirley Jackson". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 211-221.

DOI: 10.31465/eder.1607881

Geliş/Received: 26.12.2024

Kabul/Accepted: 08.03.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Introduction

Phrasal verbs form an important part of English language. A phrasal verb link together one or more components and generate different, unpredictable meanings relying on the setting in which they are employed. Moreover, English language has numerous verb combinations, that are steadily increasing and phrasal verbs are extensively addressed in books and dictionaries (Zhambylkyzy et al., 2018: 292). Therefore, the transfer of phrasal verbs is inevitable, but this transfer can turn into a very difficult process for translators. Correct translation of phrasal verbs is essential for conveying the meaning to the target reader successfully. So, translating phrasal verbs from original language into the target one correctly, requires translators to have certain qualifications. First of all, translators must understand both the original and target languages and it is important that he/she correctly interprets the phrasal verb in question within the setting in which it is utilized. Thus, in this article, it is aimed to decide the translation strategies preferred by the translator while transferring the phrasal verbs existing in "The Lottery" by Shirley Jackson into Turkish version which was translated into Turkish by Armağan İlkin as "Piyango". To determine the strategies adopted by translator while transferring the phrasal verbs in the source text, communicative and semantic translation methods suggested by Newmark (1981: 39) were taken into account.

Considering all these, this article tries to find answer to the research questions mentioned below:

1. Has the translator utilized both the communicative and semantic translation methods put forward by Newmark (1981: 39) while translating the phrasal verbs in the source text to the target text?
2. Which of these strategies did the translator prefer the most providing that the translator utilized both communicative and semantic translation methods?

1. An Overview and Translation of Phrasal Verbs

Phrasal verbs are expressions which are often utilized in daily life in English and are frequently encountered both in written texts and daily communication. Because, it is stated that number of phrasal verbs existing in English exceeds 12,000 and to speak easily in a language, one must know hundreds of spoken words and approximately a thousand written words (Zhambylkyzy et al., 2018: 300). Therefore, before discussing phrasal verb translation, it is appropriate to define phrasal verbs. Firstly, phrasal verbs are combination verbs produced from a verb, an appropriate preposition or adverb and phrasal verbs refer to compound verbs which includes two or three words that emerge as a short phrase (Zhambylkyzy et al., 2018: 293).

Similarly, it is stated that phrasal verbs combine a verb with one or more particles to form a syntactical and semantic unit and the particle can be a preposition, an adverb, just a single word that serves both functions (Maeen and Chilukuri, 2019: 16). As understood, phrasal verbs include a verb and a particle, for instance; the phrasal verb "look up" includes both the verb "look" and "up" as a component phrase (Thyab, 2019: 431).

Moreover, they are an important component of the English language's vocabulary, the past, cultural heritage (Thyab, 2019: 430). Besides, phrasal verbs and their noun variations are an important source of novel phrases in English (Maeen and Chilukuri, 2019: 16). Thus, they are thought to play a crucial part in language.

It is also expressed that the status of phrasal verbs is correlated with their simple use, for instance, "the phrase "to put up" means a lot of meaning: raising, building, laying (show), displaying, praying, selling, (pricing), (money) construction, packing, organizing, etc." (Zhambylkyzy et al.,

2018: 300). Because, phrasal verbs may have a similar form, but their meaning differs based on the situation and language dynamics affect how phrasal verb meanings change (Saragih et al., 2020: 160). Therefore, it is understood that phrasal verbs have a distinct meaning that could not be deduced from their component words.

Based on the information above, as phrasal verbs are complex structures that contain different meanings, they are quite challenging for translators trying to translate them. For this reason, phrasal verbs are actually structures that should be given great importance.

In this study, which examines how phrasal verbs can be translated, phrasal verb translation will be addressed in the following part. Firstly, it is thought that the translation of English phrasal verbs is an essential aspect of the art of translation because an entirely accurate translation cannot be achieved without proper translation of phrasal verb (Umarova, 2021: 681).

In addition, it is inevitable for translators to encounter some problems when translating phrasal verbs and there are some studies conducted to identify these problems encountered when translating these structures. According to the findings of one of them conducted by Saragih et al. (2020: 160), it is understood that phrasal verbs pose a challenge when translating novels and the findings show that the difficulties with transferring these expressions in the book results from “lexical words (literal meaning, synonymy, polysemy, and idiom) and stylistics (formality and informality of language)”.

Similarly, Ismatova et al. (2020: 762) also put forward that the translation of phrasal verbs involves semantic, lexical and stylistic difficulties and English phrasal verbs frequently produce some semantic problems in foreign languages, which makes translation from English to target language challenging.

Moreover, it is also stated that, the most common mistakes made by translators when transferring phrasal verbs are semantic mistakes, which indicate a lack of comprehension of the meaning (Ismatova et al., 2020: 762). Therefore, it is clear that phrasal verb translation is not an easy process and at times, it poses some problems for translators.

2. Newmark’s Communicative and Semantic Translation

In this article, the data were analyzed by means of communicative and semantic translation techniques suggested by Newmark (1981: 39). Because, Peter Newmark's contributions in semantic and communicative translation, as well as text-category theory, supply scientific support for the practice of translating (Fengling, 2017: 31). Newmark (1981: 39) puts forward “communicative translation” and “semantic translation” and information about these methods will be presented.

According to Newmark (1981: 39), “communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original” and communicative translation is aimed exclusively at the second language reader, who hopes an effective translation of foreign components into his own cultural background. Moreover, Nugraha et al. (2017: 81) indicate that communicative translation aims to convey the original message in such a manner that readers can understand the subject matter and the language being used.

Besides, in communicative translation, the translator aims at improving the original text by writing in their own language (Newmark, 1981: 42). Lastly, it is stated that communicative translation is always focused on the target audience (Newmark, 1981: 69). Based on the things mentioned regarding the communicative translation, it can be asserted that in communicative translation, the translation is made by taking the target audience into account.

As regards the semantic translation, Newmark indicates that “semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original” (1981: 39).

To compare both translation methods, it is stated that semantic translation focuses on expressing words faithfully, with objectivity, and in conformity to source language but, in communicative translation, the sentence is a subjective unit that is not restricted by the source language's culture (Luo, 2022: 64).

While, semantic translation is inadequate to the original given that it loses its meaning, communicative translation can be more effective because it gains effect and clarity as compensation for semantic content (Newmark, 1981: 42).

In addition, semantic translation emphasizes exact meaning and it conveys the original culture and author, but, communicative translation focuses on the reader's reaction and prevents misinterpretations (Fengling, 2017: 37).

On the one hand, semantic translation requires the translator to evaluate the source text and culture as a unit, on the other hand, communicative translation seeks to match with the writing habits of the translated language, reducing the need for readers to fully comprehend the original text (Luo, 2022: 64).

Regarding whichever of both approaches should be used, according to Newmark, semantic and communicative translation should be used together to accomplish a sense of fulfillment (Fengling, 2017: 37). Therefore, it can be argued that the translator's success lies in using both techniques in a balanced manner.

To summarize, it is understood that in semantic translation, the translation is made by remaining faithful to the source text and taking both the culture and language of original text into account, while in communicative translation, the translation is made by taking the target culture, reader and norms into account.

3. Methodology

This study is an example of qualitative research. It is stated that qualitative research is dependent mainly on the researcher for collecting and analyzing data (Merriam, 2009: 15). Since this study is an example of qualitative study, the researcher is the data collection tool in this study. To collect the data, “The Lottery” by Shirley Jackson that was published in *The New Yorker* firstly in 1948 and its Turkish version titled “Piyango” were chosen. As understood, in this study, the data were collected via document analysis. As regards the steps for gathering the data and deciding on the phrasal verbs involved in this study, the source text “The Lottery” by Shirley Jackson and the target text “Piyango” translated by Armağan İlkin were examined comparatively. Then the phrasal verbs in the original text and their Turkish equivalents were determined. Subsequently, the phrases that were decided as a consequence of comparative reading and phrases thought to be phrasal verbs were confirmed in online dictionaries such as *Oxford Learner's Dictionaries* (Oxford University Press, n.d.) and *Cambridge Dictionary* (Cambridge University Press and Assessment, n.d.). Besides, the meanings of these phrasal verbs were also investigated and the phrasal verbs that were used in one of the meanings existing in the dictionaries mentioned above were involved in this study. However, the same phrasal verbs with the same meaning such as “look at, make up, come up, go back, go on, look around, hold up etc.” were encountered more than once during the reading of the original text. For this reason, these phrasal verbs were involved in this research once. And in the final part of the study, the data were analyzed by taking the

methods into consideration that were put forward by Newmark (1981: 39) which are communicative and semantic translation to figure out the techniques employed by the translator during the translation process of phrasal verbs in the original text.

4. Analysis of Data and Findings

Information regarding the short story “The Lottery” and its author Shirley Jackson must be provided before proceeding to the analytical part of the research. Shirley Jackson is an American fiction writer. “The Lottery” is a short story which was written by Shirley Jackson and it was published for the first time in *The New Yorker* in 1948. The text tells of a tradition known as “The Lottery” and a society that practices this tradition annually. To talk about the reason why this story was chosen; first of all, it can be said that “The Lottery” is one of the well-known stories in American literature and culture. Moreover, this story has been examined in many studies from social, cultural and literary perspectives, but it has not been the subject of much research in the field of translation.

No	Source Text (ST)	Target Text (TT)	Translation Method
1.	“...before they broke into boisterous play...” (Jackson, 1948/1988 :131).	“...gürültülü oyunlara başlamadan önce... ” (Jackson, 1948/1983: 197).	Semantic
2.	“... guarded it against the raids of the other boys” (Jackson, 1948/1988: 131).	“...öbür çocukların saldırılarından korumaya hazırlandılar” (Jackson, 1948/1983: 197).	Semantic
3.	“The girls stood aside... ” (Jackson, 1948/1988: 131).	“Kızlar bir yanda duruyor... ” (Jackson, 1948/1983: 197-198).	Semantic
4.	“...while Mr. Summers stirred up the papers inside it” (Jackson, 1948/1988: 132).	“Bay Summers içerdeki kağıtları karıştırırken... ” (Jackson, 1948/1983: 198).	Semantic
5.	“The night before the lottery, Mr. Summers and Mr. Graves made up the slips of paper and put them in the box...” (Jackson, 1948/1988: 132).	“Bay Summers’la Bay Graves kağıtları çekilişten bir gece önce hazırlar , kara kutuya doldururlardı” (Jackson, 1948/1983: 199).	Semantic
6.	“...a perfunctory, tuneless chant that had been rattled off... ” (Jackson, 1948/1988: 132).	“...ezgisi olmayan, pek önemsenmeden okunan bir nakarat...” (Jackson, 1948/1983: 199).	Semantic
7.	“...each person who came up to draw from the box...” (Jackson, 1948/1988: 133).	“...kutudan kura çekmeye gelen herkesi...” (Jackson, 1948/1983: 200).	Semantic
8.	“Just as Mr. Summers finally left off talking...” (Jackson, 1948/1988: 133).	Bay Summers uzun konuşmasına son verip... (Jackson, 1948/1983: 200).	Semantic

9.	“...Mrs. Hutchinson went on ...” (Jackson, 1948/1988: 133).	“...diye sürdü ” (Jackson, 1948/1983: 200).	Semantic
10.	“...Thought we were going to have to get on without you, Tessie” (Jackson, 1948/1988: 133).	“...Sensiz başlayacağız diye düşünmeye başlamışım, Tessie...” (Jackson, 1948/1983: 200).	Semantic
11.	“... get this over with, so’s we can go back to work” (Jackson, 1948/1988: 133).	“Bu işi bitirelim ki kendi işimizin başına dönebilelim” (Jackson, 1948/1983: 201).	Semantic
12.	“...we can go back to work” (Jackson, 1948/1988: 133).	“...işimizin başına dönebilelim ” (Jackson, 1948/1983: 201).	Semantic
13.	“...Mr. Summers turned to look at her” (Jackson, 1948/1988: 133).	“...Bay Summers dönüp ona baktı ” (Jackson, 1948/1983: 201).	Semantic
14.	“...most of them were quiet, wetting their lips, not looking around ” (Jackson, 1948/1988: 134).	“...çoğu dudaklarını yalayarak sessizce bekliyor, sağa sola bakmıyorlardı ” (Jackson, 1948/1983: 201-202).	Semantic
15.	“Then Mr. Adams reached into the black box and took out a folded paper” (Jackson, 1948/1988: 134).	“Sonra da Bay Adams kutuya uzanıp katlanmış kağıtlardan birini çektı ” (Jackson, 1948/1983: 202).	Semantic
16.	“Mr. Graves nodded and held up the slips of paper” (Jackson, 1948/1988: 136).	“Bay Graves başını sallayarak elindeki kağıtları gösterdi ” (Jackson, 1948/1983: 204).	Semantic
17.	“I think we ought to start over ” ...” (Jackson, 1948/1988: 136).	“Bence yeni baştan başlamalıyız ...” (Jackson, 1948/1983: 204).	Semantic
18.	“Nancy and Bill, Jr., opened theirs at the same time, and both beamed and laughed, turning around to the crowd and holding their slips of paper above their heads” (Jackson, 1948/1988: 137).	“Nancy ile küçük Bill, kağıtlarını aynı anda açtılar, keyifle gülümseyerek, kahkahalar atarak halka dönüp kağıtları havada salladılar” (Jackson, 1948/1983: 205-206).	Semantic
19.	“...there were stones on the ground with the blowing scraps of paper that had come out of the box” (Jackson, 1948/1988: 137-138).	“Kutudan çıkan , yerlerde uçuşan kağıtların arasında da taşlar vardı” (Jackson, 1948/1983: 206).	Semantic
20.	“Mrs. Delacroix selected a stone so large she had to pick it up with both hands and turned to Mrs.	“Bayan Delacroix ancak iki eliyle kaldırabildiği bir taş seçerek	Semantic

	Dunbar” (Jackson, 1948/1988: 138).	Bayan Dunbar’a döndü” (Jackson, 1948/1983: 206).	
21.	“Come on,” she said” (Jackson, 1948/1988: 138).	“Hadi,” dedi...” (Jackson, 1948/1983: 206).	Semantic
22.	“Hurry up” (Jackson, 1948/1988: 138).	“...çabuk ol” (Jackson, 1948/1983: 206).	Semantic
23.	“...I’ll catch up with you” (Jackson, 1948/1988: 138).	“...ben yetişmeye çalışırım” (Jackson, 1948/1983: 206).	Semantic
24.	“...she held her hands out desperately...” (Jackson,1948/1988: 138).	“...umarsızca ellerini uzattı” (Jackson, 1948/1983: 206).	Semantic
25.	“...as the villagers moved in on her” (Jackson,1948/1988: 138).	“Köylüler üstüne yürürken...” (Jackson, 1948/1983: 206).	Semantic

Table 1: Semantic Translation Examples

When we have a look at the table above, it was determined that 25 phrasal verbs out of a total of 41 phrasal verbs were transferred to the target language through semantic translation. Therefore, it can be said that the translator mostly uses semantic translation among the communicative and semantic translation techniques while transferring the phrasal verbs into the target text. Hence, it is anticipated that the translator tries to transmit the exact meaning of the original text and tries to convey the meaning of the the source text into the target one objectively and in accordance with the source language.

No	Source Text (ST)	Target Text (TT)	Translation Method
1.	“...they tended to gather together quietly for a while...” (Jackson, 1948/1988: 131).	“...bir süre sessizce beklemek eğilimindeydiler...” (Jackson, 1948/1983: 197).	Communicative
2.	“His father spoke up sharply...” (Jackson, 1948/1988: 131).	“Babası sertçe bağırınca...” (Jackson, 1948/1983: 198).	Communicative
3.	“...the population was more than three hundred and likely to keep on growing...” (Jackson, 1948/1988: 132).	“...nüfusumuz üç yüze çıktığına, büyük bir olasılıkla daha da artacağına ...” (Jackson, 1948/1983: 199).	Communicative
4.	“...locked up until Mr. Summers was ready to take it to the square next morning” (Jackson, 1948/1988: 132).	“...Bay Summers ertesi sabah alana götürünceye kadar orada kalırdı” (Jackson, 1948/1983: 199).	Communicative
5.	“The rest of the year, the box was put away, sometimes one place,	“Yılın geri kalan günlerinde bir yana tıkalırdı kutu; bazan	Communicative

	sometimes another...” (Jackson, 1948/1988: 132).	oraya, bazan buraya” (Jackson, 1948/1983: 199).	
6.	“...soft laughter ran through the crowd...” (Jackson, 1948/1988: 133).	“...kalabalığın arasında kahkahalar duyuldu ” (Jackson, 1948/1983: 200).	Communicative
7.	“Guess I gotta fill in for the old man this year” (Jackson, 1948/1988: 134).	“Korkarım bu yıl bizimkinin yerine ben çekmek zorundayım” (Jackson, 1948/1983: 201).	Communicative
8.	“Seems like we got through with the last one only last week” (Jackson, 1948/1988: 134).	“Bundan önceki piyango daha geçen hafta çekilmiş gibi geliyor bana” (Jackson, 1948/1983: 202).	Communicative
9.	“...there were men holding the small folded papers in their large hands, turning them over and over nervously” (Jackson, 1948/1988: 135).	“Kağıtları iri ellerinin arasında tutuyor, sinirli bir havayla evirip çeviriyorlardı ” (Jackson, 1948/1983: 202).	Communicative
10.	“...“that over in the north village they’re talking of giving up the lottery” (Jackson, 1948/1988: 135).	“...kuzeydeki köyün halkı piyangoyu kaldırmaktan söz ediyormuş” (Jackson, 1948/1983: 202).	Communicative
11.	“ Shut up , Tessie, ...” (Jackson, 1948/1988: 136).	“ Çeneni tut , Tessie...” (Jackson, 1948/1983: 204).	Communicative
12.	“...the breeze caught them and lifted them off ” (Jackson, 1948/1988: 136).	“Kağıt parçaları esintiyle savrularak dağıldı ” (Jackson, 1948/1983: 205).	Communicative
13.	“...little Dave stood next to him and looked up at him wonderingly” (Jackson, 1948/1988: 137).	“Küçük Dave başını kaldırıp merakla onun yüzünü incelerken... ” (Jackson, 1948/1983: 205).	Communicative
14.	“...Bill Hutchinson reached into the box and felt around, bringing his hand out at last with the slip of paper in it” (Jackson, 1948/1988: 137).	“Bill Summers parmaklarını kutuya daldırarak arandı ve son kağıt parçasını avucuna alarak elini çekti ” (Jackson, 1948/1983: 205).	Communicative
15.	“Bill Hutchinson went over to his wife...” (Jackson, 1948/1988: 137).	“Bill Hutchison karısına yanıştı... ” (Jackson, 1948/1983: 206).	Communicative

16.	“You’ll have to go ahead... ” (Jackson, 1948/1988: 138).	“ Sen öteden git... ” (Jackson, 1948/1983: 206).	Communicative
-----	--	---	---------------

Table 2: Communicative Translation Examples

As it can be clearly understood from the table above, although it was considered that the translator transferred 25 of the 41 examples in total through semantic translation, it is seen that 16 of the total examples (41 examples) were transferred to the target text through communicative translation, and this is a considerable amount. For example, if we examine the examples above, it is understood that the phrasal verb "gather together" (Jackson, 1948/1988:131) in the first quotation above, means “to come together”, but it is understood that the translator transferred this phrasal as “bekleşmek” (Jackson, 1948/1983:197) in accordance with the target language. Moreover, as seen in example 5, the phrasal “put away” (Jackson, 1948/1988:132) means “put or store something in somewhere or in a place”, and it might be concluded that the translator has translated this phrasal verb, in accordance with the target audience norms, as “bir yana tıklırdı” (Jackson, 1948/1983:199). Besides, it is also thought that the translator preferred to transfer the phrasal verbs given in quotations above such as “fill in” that means doing one’s job/work when he/ she is not here or there and “shut up” that means “stop talking”, as “çekmek” and “çeneni tut”, which would be more compatible with the target language like the 16 phrasal verbs in the table given above. Because by means of communicative translation, the translator tries to create the similar impact on the audience of the translated text just like the original one does on the audience of the original text.

Conclusion

The primary goal of this study was to figure out the translation techniques employed to translate the phrasal verbs identified in the source text. Before moving on to the results, it should be underlined that this study is a qualitative study and its results are subjective in nature, and the results obtained are reached only in the light of the examples given in this study so the results cannot be generalized. Therefore, it is necessary to address the research questions mentioned before based on the examples and quotations given within the framework of this research. Regarding the first research question which is “Has the translator utilized both the communicative and semantic translation methods put forward by Newmark (1981: 39) while translating the phrasal verbs in the source text to the target text?”, it can be said that all phrasal verbs given in this study were transferred to the target language by employing both semantic and communicative translation methods. Hence, it can be concluded that the key to the translator's success is the harmonious application of both strategies as it is in this study. Because as mentioned before, Newmark puts forward that so as to manage the sense of fulfillment, both the semantic and communicative translation methods should be adopted together (Fengling, 2017: 37).

To mention the results of other studies on the translation of phrasal verbs in various texts based on other strategies and methods; a similar study is conducted by Fernanda et al. (2022: 25) that aims to examine the technique of translation of phrasal verbs in novel and the study employed Baker's translation theory. The translators use four different types of translation strategies and there are 14 neutral/less expressive translations, 9 translations using general words, 6 paraphrases using related words, and 2 paraphrases utilizing unrelated phrases (Fernanda et al., 2022: 25). Another study, conducted by Tarighi and Rabi (2018: 69), investigated the usage percentage of eleven translation procedures for transferring English phrasal verbs (PVs) into Persian, with the objective of finding out the most preferred method so after extracting 401 PVs from 34 chapters

of the novel and analyzing their translations, it was found out that the equivalence procedure was the most frequently used one.

To answer to the second question that is “Which of these strategies did the translator prefer the most providing that the translator utilized both communicative and semantic translation methods?”, it can be said that the translator translated 25 of the 41 phrasal verbs using the semantic translation method and 16 of them using the communicative translation. As can be understood, the semantic translation method is used more than the communicative translation method. And although semantic translation method was used the most, the frequency of the utilization of the communicative translation method is not low. Therefore, the translator confirms the view that it is better to use both semantic and communicative translation methods together.

Lastly, this study is expected to be vital for translators, students receiving translation training, and researchers studying in the field of translation to increase their awareness of the best ways to transfer phrasal verbs and the strategies they may utilize while transferring them, as well as to demonstrate the ways to utilize these methods appropriately.

References

- Cambridge University Press and Assessment. (n.d.). *Cambridge Dictionary*. Retrieved November 11, 2024, from <https://dictionary.cambridge.org/>
- Fengling, L. (2017). “A Comparative Study of Nida and Newmark’s Translation Theories”, *International Journal of Liberal Arts and Social Science*, 5(8), p. 31-39.
- Fernanda, R. M.; Noryatin, Y.; Sinaga, I. M.; Surista, A. (2022). “Translation Strategy of English Phrasal Verb in Novel “The Devil All the Time” By Pollock”, *Jurnal Bahasa Asing*, 15(2), p. 25–34. <https://doi.org/10.58220/jba.v15i2.22>
- Ismatova, N.; Alieva, N.; Djalilov, R.; Abdisamatov, A. (2020). “The Problems of Translating Some Phrasal Verbs from English into Uzbek”, *International Scientific Journal Theoretical & Applied Science*, 01 (81), p. 760-768.
- Jackson, S. (1983). “Piyango” (A. İlkin, Trans.). In. T. Uyar (Ed.), *Amerikan Hikayeleri Antolojisi* (pp.197-206), İstanbul: İletişim Yayınları. (Original work published 1948).
- Jackson, S. (1988). “The Lottery”. In M. Crane (Ed.), *50 Great Short Stories* (pp.130-138), New York: Bantam Books. (Original work published 1948).
- Luo, N. (2022). “An Analysis of Communicative Translation & Semantic Translation of Peter Newmark”, *International Journal of Social Science and Education Research*, 5(10), p. 63-70. DOI: 10.6918/IJOSSER.202210_5(10).0011
- Maeen, N.; Chilukuri, B. (2019). “A Comparative Study of Phrasal Verbs in English and Persian”, *Specialty Journal of Language Studies and Literature*, 3 (2), p.16-31.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation. Revised and Expanded from Qualitative Research and Case Study Applications in Education*, San Francisco: Jossey-Bass A Wiley Imprint.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*, Oxford and New York: Pergamon Press.
- Nugraha, A.; Nugroho, M. A. B.; Rahman, Y. (2017). “English – Indonesian Translation Methods in the Short Story “A Blunder” by Anton Chekhov”, *Indonesian EFL Journal*, 3(1), p.79-86.
- Oxford University Press. (n.d.). *Oxford Learner's Dictionaries*. Retrieved November 11, 2024, from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Saragih, A. E.; Lubis, S.; Muchtar, M. (2020). “The Translation of Phrasal Verbs in the Novel Thirteen Reasons Why by J. Asher”, *Language Literacy: Journal of Linguistics, Literature and Language Teaching*, 4 (1), p.160-167. DOI: 10.30743/ll.v4i1.2307
- Tarighi, H.; Rabi, A. (2018). “A Study of Persian Translations of English Phrasal Verbs in Dan Brown’s Inferno”, *International Journal of Language and Linguistics*, 5 (1), p.69-79.
- Thyab, R. A. (2019). “Phrasal Verbs in English as a Second/Foreign Language”, *Arab World English Journal (AWEJ)*, 10 (3), p. 429- 437. DOI: <https://dx.doi.org/10.24093/awej/vol10no3.30>

- Umarova, D. R. (2021). “Translation Problems of Phrasal Verbs”, *Academic Research in Educational Sciences*, 2 (2), p. 681-685. DOI: 10.24411/2181-1385-2021-00251
- Zhambylkyzy, M.; Kotiyeva, L. M.; Smagulova, A. S.; Yessenamanova, K. M.; Anayatova, R. K. (2018). “Lexical-Phraseological Features of Phrasal Verbs and Difficulties in Their Study”, *XLinguae*, 11(12), p. 292- 302. DOI: 10.18355/XL.2018.11.02.23

Araştırma Makalesi

Yapılan Çalışmalar ve Sözlü Kaynaklar Işığında Köroğlu-Tokat İlişkisi

Köroğlu-Tokat Relationship in the Light of Studies and Oral Search

Muhammed AVŞAR¹

¹Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, muhammed.avsar@gop.edu.tr 

Öz: Türk destanlık geleneğinin başyapıtlarından biri olan Köroğlu Destanı, Orta Asya'dan Balkanlara kadar bütün Türk coğrafyasının ortak değeridir. Batı versiyonlarında daha çok halk hikâyesi, Doğu versiyonlarında ise destan olarak değerlendirilen Köroğlu'nun gerçek kimliği, yaşadığı coğrafya ve hayatıyla ilgili veriler birkaç belge dışında yetersizdir. Köroğlu'yla ilgili bilinenler, genelde destandaki kollardan ve sözlü gelenekten günümüze yansıyanlardır. Köroğlu destanı yüzyıllardır dilden dile aktarılırken çağın sosyal, kültürel ve coğrafi koşullarından; aktarıcıların dil, din, yaşayış ve inanış özelliklerinden etkilenmiştir. Bu da Köroğlu destanının çeşitli varyantlarının oluşmasına ve destanın daha karmaşık bir hâl almasına neden olmuştur. En başta da Köroğlu'nun yaşadığı coğrafya ile ilgili farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Batı versiyonlarında Köroğlu'nun yaşadığına inanılan coğrafyalardan biri de Tokat olup gerek destanlarda, gerek sözlü gelenekte, gerek yapılan araştırmalarda bunu destekleyen pek çok veriye rastlanmıştır. Bu verilerden hareketle, çalışmada Köroğlu-Tokat ilişkisinin ortaya konması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Tokat-Köroğlu ilişkisini destekleyen tarihî, coğrafi, kültürel ve ekonomik temellere değinilmiş; sözlü ve yazılı kaynaklardan elde edilen veriler bir araya getirilmiştir. Köroğlu'yla ilgili ayrıntılı bir literatür taraması yapılmış; önemli kitap, makale, tez ve vb. kaynaklar incelenmiştir. Ayrıca alan araştırması yöntemiyle, sözlü gelenekte Köroğlu'nun Tokat'taki varlığını tespit etmek amacıyla görüşme yönteminden yararlanılmıştır. Bu şekilde, Tokat-Köroğlu ilişkisi bir bütün hâlinde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Köroğlu, destan, Tokat, Çamlıbel, sözlü ve yazılı kaynaklar

Atıf: Avşar, M. (2025). "Yapılan Çalışmalar ve Sözlü Kaynaklar Işığında Köroğlu-Tokat İlişkisi". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 9(1): 222-248.

DOI: 10.31465/eeder.1610236

Geliş/Received: 30.12.2024

Kabul/Accepted: 14.02.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



Abstract: Köroğlu Epic, one of the masterpieces of Turkish epic tradition, is the common value of the whole Turkish geography from Central Asia to the Balkans. The data on the real identity, geography and life of Köroğlu, who is mostly considered as a folk tale in Western versions and as an epic in Eastern versions, are insufficient except for a few documents. What is known about Köroğlu is generally what is reflected from the stories of the epic and oral tradition. While the Köroğlu epic has been passed from language to language for centuries, it has been influenced by the social, cultural and geographical conditions of the age and the language, religion, life and belief characteristics of the transmitters. This has led to the formation of various variants of Köroğlu epic and the epic has become more complex. At the very beginning, different views have emerged about the geography where Köroğlu lived. One of the geographies where Köroğlu is believed to have lived in the Western versions is Tokat, and many data supporting this have been found in both epics, oral tradition and researches. Based on these data, the study aims to reveal the Köroğlu-Tokat relationship. In this direction, the historical, geographical, cultural and economic foundations supporting the Tokat-Köroğlu relationship were mentioned and the data obtained from oral and written sources were brought together. A detailed literature review on Köroğlu has been made; important books, articles, theses, etc. sources have been analysed. In addition, with the field research method, the interview method was used to determine the presence of Köroğlu in Tokat in the oral tradition. In this way, Tokat-Köroğlu relationship was tried to be revealed as a whole.

Keywords: Köroğlu, epic, Tokat, Çamlıbel, oral and written sources

Giriş

Destanlar bir milletin genetik kodlarını ve millî hafızasını geçmişten geleceğe taşıyan epik anlatılardır. Köroğlu destanı da hemen hemen bütün Türk dünyasında bilinen, Türklerin kahraman karakterini ve haksızlık karşısındaki duruşunu simgeleyen nadide eserlerden biridir. Orta Asya'dan Balkanlara kadar yayılmış olan ve Türk milletinin sözlü geleneğinde yaşatılmaya devam eden Köroğlu hakkında çok sayıda çalışma yapılmış fakat buna rağmen Köroğlu'nun kimliği ve hayatı hakkında kesin bilgiler elde edilememiştir. Ortak motifler etrafında teşekkül eden Köroğlu anlatıları; destan anlatıcıları, hikâye anlatıcıları, âşıklar, kıssahanlar, meddahlar, Köroğlucu ve Köroğluhanlar tarafından zenginleştirilerek sözlü gelenekte yaşatılmaya ve yayılmaya devam etmiştir. Her biri birer kültür taşıyıcısı olan âşıklar, bahşılar, cıravlar halkın sosyal ve edebî ihtiyaçlarını karşılamışlar, ortak zevk ve anlayışı nesilden nesile aktarmışlardır (Özkan, 1997: 225).

Köroğlu destanı, yayıldığı coğrafi alanda olgunlaşıp gelişerek Türk boylarının destan-hikâye gelenekleri içinde zengin ve karmaşık bir özellik göstermiştir (Ekici, 2004: 137). Köroğlu destanı, Batı ve Orta Asya olmak üzere iki ana versiyon ve bunlara bağlı sayısız rivayetler etrafında toplanmıştır. Böylece Köroğlu destanı, tekâmülünü tamamlayarak epos seviyesine ulaşmış abidevi bir eser haline gelmiştir (Yıldırım, 1989: 10). Yayılma sahası bakımından değerlendirildiğinde Köroğlu, Türk destanları içerisinde birinci sırayı almaktadır (Bekki, 2015: 626). Köroğlu anlatmaları, Doğu versiyonlarında destan niteliği gösterirken Batı versiyonlarında genellikle şekil itibarıyla halk hikâyelerine benzemektedir (Boratav, 1931: 78; Çetin, 1998: 50, 52; Ekici, 2004: 99- 100).

Destan anlatıcıları Köroğlu destanının 366, 700 ya da 777 kolunun olduğunu rivayet etmektedirler (Özkan, 1997: 224). Özkan'ın çalışmasında Köroğlu destanının epece seviyesine erişmiş üç Türk destanından (Oğuz Kağan, Manas, Köroğlu) biri olduğu, bu üç Türk destanının kollar ve daireler hâlinde muhtelif devirlerin olay ve kahramanlarını da içine alarak zamanımıza kadar ulaştığı ve Türk boylarının sözlü edebiyatında esaslı rol oynadığı ifade edilmiştir (1997, 223). Özkan, Köroğlu'nun diğer Türk destanlarına göre pek çok problemi içinde sakladığını, teşekkül devri, motifleri, teşekkül yeri, kahramanları, merkezi kahramanın mensubiyeti gibi hususlarda kabul edilebilir bir sonuca ulaşamadığını belirtmiştir (1997: 224). Köroğlu'nun Batı versiyonlarında; destansı kimliği, kör bir adamın oğlu oluşu, kahramanlığı, zulme karşı dik duruşu ortak kabuller olmak birlikte; hayatı, tarihî şahsiyeti, mensubiyeti, ailesi, yaşadığı coğrafya vb. ile ilgili muhtelif görüş ve tespitlerin olduğu görülmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasında destan anlatıcılarının anlatıyı ana motiflere bağlı kalarak yeniden biçimlendirmesi, mekâna, zamana ve dinleyiciye göre zenginleştirmesi etkili olmuştur.

Bu çalışma, konuyla ilgili problem teşkil eden ve Köroğlu'nun yaşadığı rivayet edilen Tokat Çamlıbel muhiti üzerine yoğunlaşmakta ve kahramanın çok yönlülüğü sebebiyle başka sorunları da içine almaktadır. Zira Köroğlu'ndan bahsederken diğer etkenlerden bağımsız olarak onun sadece yaşadığı rivayet edilen coğrafyaya değinmek mümkün değildir. Köroğlu'nun tarihî ve efsanevi kişiliği, sosyo-kültürel çevresi, ona isnat edilen tipler, yaşadığı düşünülen dönemin olayları, hakkındaki rivayetler, toplumun ve araştırmacıların Köroğlu'na bakışı bir bütün hâlinde incelenmeden onunla ilgili kanılara varmak mümkün olmayacaktır. Köroğlu'nun olumsuz haydut tipinden bir sosyal eşkiyaya ve halk kahramanına dönüşümünde Tokat'ın yeri ve önemini tespit etmek, bu coğrafyada Köroğlu'na dair mirasın izlerini sürmek ve Tokat'taki Köroğlu mirasını ortaya çıkarmak bu çalışmanın fikri teşekkül noktası olmuştur.

Çalışma, “Köroğlu’nun Çamlıbel’i Tokat’ta mıdır? Köroğlu-Tokat ilişkisini destekleyen kaynaklar nelerdir? Tokat’ta Köroğlu’ndan günümüze yansıyan izler var mıdır? Köroğlu- Tokat ilişkisini besleyen tarihî, coğrafi, ekonomik ve kültürel temellerden bahsedilebilir mi? Toponimi çalışmaları araştırmamıza ne ölçüde katkı sunabilir? Tokat Köroğlu’nun destansı kişiliğinde önemliyse kent kültüründe ve tarihinde neden güçlü bir etki oluşturmamıştır? Destanlarda en fazla geçen şehirlerden biri olmasına rağmen Tokat ve Çamlıbel neden Köroğlu çalışmalarında arka planda kalmıştır? Tokat’taki Köroğlu algısı nasıldır? Sözlü ve yazılı kaynaklar bir araya getirildiğinde Köroğlu’nun Tokat’la ilişkisine dair kronolojik bir bütünlük sağlanabilir mi?” vb. sorular etrafında şekillenmiştir. Bu amaçla; Batı versiyonlarındaki Köroğlu çalışmalarına dair pek çok kaynak taranmış, araştırmacıların görüşleri bir araya getirilmiş, Çamlıbel’de Köroğlu geleneği hakkında bilgi sahibi olan kişilerle görüşülmüş, toponimi çalışması yapılmış ve elde edilen bilgilerin çalışmaya katkısı değerlendirilmiştir. Ayrıca Köroğlu’nun soyundan geldiklerini ve Tokat’tan Kayseri’ye göç ettiklerini iddia eden bir ailenin fertleriyle görüşmeler yapılarak ailenin nüfus kayıtlarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bilgilerden hareketle Köroğlu-Tokat ilişkisini destekleyen tarihî, coğrafi, ekonomik ve kültürel temellere değinilmiştir. Köroğlu- Tokat ilişkisinin kültürel temelleri de sözlü kültürde ve yazılı kültürde olmak üzere iki ayrı başlık altında incelenmiştir.

1. Köroğlu’nun Tarihî ve Efsanevi Kişiliğinin Tokat’taki Köroğlu Tiplerine Yansıması

Köroğlu’ndan ilk bahseden kişi olan Ermeni tarihçi Arakel, Köroğlu’nu ve Köroğlu destanlarında ismi geçen bazı kişileri Celâlîler arasında saymıştır (Birdoğan, 1996: 25; Ekici, 2004: 71; Boratav, 1969: 61). Köroğlu’nun kimliği hakkında detaylı görüş bildiren ilk kişi Alexander Chodsko’dur (Ekici, 2004: 64). O zamandan bugüne kadar Köroğlu’yla ilgili yüzlerce araştırma yapılmıştır. Mustafa Akdağ, *Celâlî İsyancıları* adlı çalışmasında Köroğlu’yla ilgili tarihî belgeleri ortaya koymuş ve Köroğlu’nu Bolu’yla Gerede arasında, 1581’den itibaren, iki yüz kişilik bir grupta soygunculuğa başlayan Celâlî reisi olarak tanıtmıştır (1963: 122). Faruk Sümer, 17. yüzyıldan itibaren Oğuznâmelerin yerini Köroğlu’nun aldığı belirterek (1999: 164), kahramanın Anadolu’dan İran’a gittiğini ve şair bir Celâlî olduğundan bahsetmiştir (1999: 176, 363). Ayrıca Sümer ayrıca Köroğlu, Kızıroğlu Mustafa Bey ve Demircioğlu’yla ilgili tarihî vesikalar yayımlamıştır (1987: 10-46).

Türkiye’de Köroğlu’yla ilgili kapsamlı ilk çalışma Pertev Naili Boratav tarafından yapılmıştır. Eserde, Köroğlu destanı üzerinde Celâlî İsyancılarının izlerinin derinliğine dikkat çekilmiştir (1984: 96). Ayrıca Boratav, Köroğlu’nun tarihî kimliği üzerine de bir çalışma yayımlamıştır (1943: 124-130). Köprülü, 16.yüzyıl âşıkları arasında Köroğlu’na da yer vermiş, Köroğlu’nun tarihî şahsiyetinin unutulmuş tamamıyla destani bir mahiyet aldığından bahsetmiştir (2004: 61). Cahit Öztelli, onun çöğür çalmada ve şiirdeki ustalığı yanında bir yeniçeri olduğuna dikkat çekmiştir (1974: 127). Köroğlu, Özdemiroğlu Osman Paşa’nın İran seferine yazdığı iki şiirinden ötürü bir ordu şairi olarak değerlendirilmiştir (Sakaoğlu ve Alptekin, 2006: 29; Köprülü, 2004: 61). Ali Yakıcı da çalışmasında halk anlatılarındaki Köroğlu tipleri ve Âşık Köroğlu üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur (2007: 113-123). Âşık tipi olarak Köroğlu, kendisinden sonraki âşıklar tarafından ruhani bir lider ve rehber olarak kabul edilmiş, günümüz âşık toplantılarında ona ithaf edilen şiirler söylenerek onun varlığı onurlandırılmış ve ebedileştirilmiştir (Yeşildal vd. 2024: 9- 10). Âşık fasıllarında icra edilen türler arasında mutlaka bir Köroğlu türküsü okunması (Boratav, 2002: 32; Bars, 2020: 182) gelenek hâline getirilmiştir. Rivayete göre, Köroğlu âşık toplantılarında kendi türkülerini okumayanlara beddua etmiştir (Özarslan, 2001: 236; Boratav,

2002: 32). Âşıklar; hem bu bedduaya muhatap olmamak ve hem de Köroğlu'na duydukları saygıdan ötürü onun türkülerini söylemeye devam etmişlerdir.

Fuzuli Bayat ise Köroğlu'nu mitolojik tefekkürden Orta Çağ İslami tefekkürüne geçiş sağlayan epik bir destan kahramanı tipi olarak telakki etmiş; Köroğlu'nu Şaman'dan âşığa, alptan erene dönüşümün temsilcisi olarak değerlendirmiştir. Bayat'a göre Celâlî Köroğlu ile mitolojik Köroğlu, destanda bir bütün oluşturmak yoluyla yeni epik kahraman tipini şekillendirmiştir (2003: 11-13). Mehmet Kaplan'ın Köroğlu tipiyle ilgili görüşleri ise Bayat'ın düşüncesine taban tabana zıttır. Kaplan'a göre Köroğlu geri medeniyet merhalesinin temsilcisi, suçlu, alp tipinin ahlâk ve karakterine haiz olmayan, dejenere bir tipin devamıdır (2001: 101-111). Çobanoğlu Köroğlu'nu tipik bir halk kahramanı olarak tanımlar. O haksızlığa uğrayarak cezalandırılan babasının intikamını almak için, zorbalık ve yolsuzluk üzerine kurulmuş yerel iktidarın zalimliklerine karşı kanun dışına çıkarak sıradan ve masum halkın savunucusu, zenginlerden alıp fakirlere dağıtan ve onların koruyucusu olan tam bir halk kahramanı örneğidir (2010: 24). Türk insanının bu kahramanlık ruhunu aksettiren Köroğlu, çoğu zaman alp tipi olarak karşımıza çıkar ve destanın geniş coğrafyalara yayılmasında halkın kendisini bulmasının etkisi görülür (Kaya, 2016: 751).

Bütün bu görüşler bir araya getirildiğinde; Köroğlu'nun 16. yüzyılda âşık, Celâlî eşkıyası, yeniçeri şairi, destan kahramanı, alperen tipi olarak karşımıza çıktığı ama bu kimliklerin birbirinden kesin çizgilerle ayıramadığı görülür. Köroğlu'nun âşık mı, asker mi, destan kahramanı mı, Celâlî eşkıyası mı yoksa bir alperen tipi mi olduğu sorusu kesin bir cevaba kavuşmuş olmasa da bu tiplerin toplum belleğinde birbiriyle harmanlanması suretiyle her coğrafya kendi Köroğlu'nu yaratmıştır.

Köroğlu destanının farklı kollarından elde edilen veriler doğrultusunda Köroğlu; Çamlıbel'i mesken tutan, kervanlardan bac alan ama mazlumları kollayan, zalime karşı dik duruşun simgesi olan erdemli bir eşkıya tipini yansıtmaktadır. Hobsbawm'ın soylu eşkıya, erdemli eşkıya, erdemli soyguncu ya da sosyal haydut olarak ifade edilen kahraman tipolojisi üzerinden ortaya koyduğu dokuz özellik (1990: 34) Köroğlu'nun kanun kaçağı bir hayduttan erdemli eşkıya tipine dönüşüm sürecine projeksiyon tutar.

Köroğlu'nun Tokat'la ilişkisi bağlamında yörede hangi tip ya da tiplere uygun bir rol sergilediğini gerek sözlü gerekse yazılı kaynaklardan hareketle tespit etmek mümkündür. Bu tespitler doğrultusunda Köroğlu'nda; Çamlıbel'de kervanlardan bac alan, yeri gelince kılıcıyla yeri gelince sazı ve sözüyle zalim beylerle mücadele eden, haksızlığa karşı dik duran eşkıya âşık tipinin özellikleri ağır basar. Köroğlu'nun adalet, merhamet, alçakgönüllülük, cömertlik, mertlik ve yiğitlik kavramları ekseninde halkla bütünleşmesi sonucu destanlaşan bir halk kahramanı tipine dönüştüğü görülür.

Bu tipler dışında, Tokat çevresinde Köroğlu'na isnat edilen tiplerden biri de alperen/veli tipidir. Özellikle Çamlıbel çevresinde yaşayan Alevi Türkmenler arasında Köroğlu, Hz. Ali'den güç alan veli bir şahsiyet olarak değerlendirilmektedir. Hz. Ali kültü, Köroğlu destanının özellikle Doğu varyantlarında çok geniş bir şekilde yer alırken önemli bir yardımcı kahraman rolündedir (Karadavut, 2018: 874- 875) ve benzer bir durum Tokat'ta da mevcuttur. Köroğlu'nun alperen kişiliği, halkın ona bakışının sonucu olarak ortaya çıkmış; ona duyulan aşırı saygı, sevgi ve ona atfedilen bazı olağanüstülükler Anadolu insanının gözünde onu velileştirmiştir. Halk onun ismindeki Ali'den, efsaneleşmiş gücünden ve topluma yayılmış kahramanlıklarından hareketle onun Allah tarafından seçilmiş ve zalimler üzerine gönderilmiş bir alperen olduğuna inanmaktadır. Öyle ki Çamlıbel'de ve Köroğlu anlatılarında onun kırklara karıştığı inancı bunun

sonucudur (KK-1). Ancak bu bilgilerden bağımsız olarak Köroğlu'nun genel hayat tarzı; onun alperen tipine ve dindar bir kişiliğe sahip olduğu fikriyle çok uyumlu değildir. Zira Köroğlu bütün erdemli tavırlarına rağmen; yol kesen, kervan soyan, içki meclisleri düzenleyen ve kendine söylenen kadınları Çamlıbel'e getiren bir eşkiyadır. Tokat'ta Köroğlu'nun eşkiya, âşık ve velî tipine dair nitelikleri destan kahramanı kimliğiyle bütünleşmiştir ancak sözlü gelenekte onun ordu şairi kimliğiyle ilgili verilere ulaşılamamıştır.

2. Köroğlu'nun Teşekkül Ettiği Dönem ve Köroğlu-Tokat İlişkisinin Tarihî Temelleri

Köroğlu destanının önemli problem durumlarından biri de teşekkül ettiği dönemdir. Köprülü'ye göre Köroğlu; Göktürk devrine mensup olup bize kadar gelen ikinci derecedeki menkıbelerdendir. İran-Oğuz mücadelesinin bir hatırası olarak İslamiyet'ten evvel vücuda gelmiş; İslamiyet'ten sonra Oğuzların Horasan'dan İran, Azerbaycan ve Anadolu'ya gelmeleriyle bu sahalara da nakl olunmuştur. 16. yüzyılda Sünnî Özbek ve Türkmenlerle Şii İran arasındaki millî-mezhebi mücadele bu rivayetin değişikliğe uğraması ve zenginleşmesiyle neticelenmiştir (1980: 58- 59).

Köprülü, Köroğlu destanını Bozkırlar sahasında vücuda gelen mahsullerden kabul eder. Kazak-Kırgız-Türkmen sahasındaki göçebe Türklerin İslam tesirine girdikten sonra Manas ve Köroğlu gibi destanların usturevi mahiyetten çıkıp tarihî ve menkıbevi nitelik kazandığını savunur (2009: 69). Ziya Gökalp; Şehname'de geçen Rüstem Zal fıkraları ile Köroğlu menkıbesinin fıkralarının birbirleri ile örtüştüğünden bahsederek Köroğlu'yla Rüstem Zal'ı özdeşleştirir. Ayrıca Köroğlu'nu çeşitli benzerliklerden hareketle Gazneli Mahmut'la da ilişkilendirir (1331: 447). Zeki Velidi Togan, Köroğlu'nun tarihî destanlar içindeki yerinin tespiti için Efrasiyab (Alp Er Tonga), Metehan'a bakılması gerektiğini belirtir ve Köroğlu'nun prototipinin VII. ve VIII. asırlarda oluşmuş olabileceğini söyler (1931: 41). Boratav, rivayetleri tetkikten sonra Köroğlu'nun aslını Türkmen destanı olarak kabul eder. Ona göre destan, sonradan Anadolu ve Azerbaycan'da Türk-İran mücadelesiyle zenginleşmiştir (1984: 139). Boratav, İskitler'den beri Anadolu ve Kafkaslarda var olan bir efsanenin Celâlîler devri halk hikâyelerinin kisvesine bürünmüş olabileceğini, Köroğlu adının eski menkıbeyi yeni zamana uydurmaya uygun olduğunu söyler (1943: 130).

Oğuz da çalışmasında, Köroğlu anlatmalarına vücut veren bir tarihî proto-tip olsa bile, yüzlerce hatta binlerce yıl içinde, boydan boya, nesilden nesile sözlü gelenek ortamında anlatılarak taşınan Köroğlu'nun, yaşatıldığı ortamların ihtiyacı ile şekillenen bir kahramana dönüştüğünü belirtir ve her metni ayrı bir coğrafyanın ürünü olarak değerlendirmenin önemine vurgu yapar (2000: 46, 48, 49). O nedenle Köroğlu'nu sadece bir coğrafyaya ait kılmak yerine farklı coğrafyalarda yaşayan metinleri ayrı bir sosyal çevrenin ürünü kabul etmek ve her coğrafyanın kendi Köroğlu'nu yarattığını ifade etmek gerekir (Oğuz, 2000: 48-49).

Araştırmacıların; Köroğlu'nun teşekkülünün İslamiyet öncesine dayandığı, o dönemdeki prototipin 16.yüzyıldaki Köroğlu'nda farklı şekillerde yeniden ortaya çıktığı şeklindeki görüşü yanında Arakel, Evliya Çelebi, Faruk Sümer, Ümit Kaftancıoğlu, Tehmasib vb. kişiler Köroğlu'nun Anadolu'da yaşadığını savunur. İlk görüş doğrulunda; 16. yüzyıl Anadolu'sundaki sosyal durumun ve siyasi kargaşaların, çok öncelerden beri anlatılan haksızlığa başkaldırmış bir kahramanın hikâyesinden hareketle yeni bir kahraman olarak Köroğlu'nu meydana getirmiş olması mümkündür. 16.yüzyılda Tokat çevresinde ortaya çıkan Celâlî isyanlarının, Köroğlu kimliğini besleyerek zalim yöneticilere, feodal beylere karşı ezilen halkın hamisi olan bir destan kahramanı yaratmış olması muhtemeldir. Celâlî isyanlarının merkezinde yer alan Tokat'ın o dönemdeki siyasi, coğrafi, ekonomik ve kültürel yapısı Köroğlu gibi bir halk kahramanının yaşamasına ve yaşatılmasına müsaittir. Bunun yanında Köroğlu'nun Anadolu'da

16. yüzyılda ortaya çıkmış ve başka toplumlara yayılmış, İslamiyet öncesinden bağımsız bir kahraman olma fikri de mümkün olabilir. Ancak henüz her iki görüşü de kesin kılacak tarihi bir kaynak olmadığı için meseleye ihtimaller dairesinden bakmak gerekir.

Bütün Türk dünyasının ortak değeri olan Köroğlu'nun farklı coğrafyalarda kabul görmesi ona duyulan saygının ve verilen değerın göstergesidir. Araştırmacıların Köroğlu kimliği hakkındaki görüşleri genelde sözlü gelenekteki anlatılarla, eldeki vesikaların harmanlanmasıyla oluşmuştur. Bu bağlamda gerçek Köroğlu'ndan ziyade halkın yarattığı, efsanevi bir Köroğlu zuhur etmiştir. Onun kimliği ve yaşadığı coğrafyaya dair veriler genellikle sözlü gelenek dairesinde teşekkül ettiği için Köroğlu üzerine yapılacak bir çalışmada bütüncül bir yaklaşıma ve eldeki verileri sağlam bir zemine oturtarak bir araya getirmeye ihtiyaç vardır.

Faruk Sümer *Köroğlu, Kızıroğlu Mustafa ve Demircioğlu ile İlgili Vesikalar* adlı çalışmasında Köroğlu'nun hayatını üç dönemde incelemiştir (1987: 10-21). Birinci dönem olan 1580-1585 yılları arasındaki sekiz adet belgeye göre Köroğlu Bolu dolaylarında yol kesen, adam öldüren, halka korku salan bir Celâli eşkiyasıdır. Sekizinci ve son vesikada Köroğlu'nun Ankara Haymana'ya sığındığı anlaşılmaktadır (1987: 10-16).

Tarihî belgelerden, dönemin şartlarından ve destanlarda geçen kişi ve olaylardan hareketle bir Celâli başbuğu Köroğlu'nun varlığı kesindir. Bu konuda Mustafa Akdağ şu bilgileri vermektedir:

“Bu tanınmış eşkiya başının, bütün Celâli isyanlarının mahiyetini ve karakterini aksettiren, ‘Köroğlu’ adındaki halk destanlarının yegâne kahramanı olarak ebedileşmesinin sebebi, Celâli isyanlarının ilk bayraktarı olmasındandır (1963: 122) Köroğlu gibi kimselerin eşkıyalıkta daha uzun ömürlü olabilmelerinin en önemli nedeni; fakirlerin zalim hükümet adamlarına karşı korunması şeklinde, padişahın da sağlamak isteyip de yapamadığı bir işin peşinde görünmeyi başarmış bulunmaları olduğu gerçeğidir.” (1963: 163).

Buradan hareketle aslında destan kahramanı Köroğlu'nun ardındaki halk desteğinin tarihî kaynağını da görebilmekteyiz. Akdağ'ın çalışmasında (1963) Köroğlu yanında Kızıroğlu Mustafa Bey, Demircioğlu (1963:123), Köse Sefer (1963:198, 268), Tanrıbilmez, Kabresığmaz (1963: 278) gibi destanda geçen kahramanların ismi de Celâli olarak kaydedilmiştir.

Tarihî vesikalardaki sekiz Köroğlu belgesinden sonra Köroğlu'nun akıbeti hakkında tarihî belgelerde kesin bilgiler yoktur. Bu aşamadan sonrası yorumlara, tahminlere ve rivayetlere dayalı tespitlerdir. Bu rivayet kültürünün merkezindeki coğrafyalardan biri de Tokat-Çamlıbel'dir.

Faruk Sümer, Köroğlu'nun 1585 yılından sonraki hayatını iki safhada incelemiştir. Birinci safha Tokat'la ve Çamlıbel'le ilgilidir. Sümer bu safhayı *Köroğlu'nun Çamlıbel'deki Hayatı* şeklinde ele almıştır. Sümer'e göre, Çamlıbel, Sivas-Tokat yolu üzerindedir ve her zaman kervanların geçtiği ana ticaret yolu üzerinde bulunmaktadır. Köroğlu hatıralarının en kuvvetli şekilde yaşandığı yer de bu bölgedir. Köroğlu türküleri ve Köroğlu oyun havaları da en fazla bu bölgede görülür (1987: 18). Ümit Kaftancıoğlu da: “Sivas batısında Çamlıbel denen yerde yurt yuva kuran Köroğlu'nun, Bolu kentiyile hemen hemen hiçbir ilgisi yoktur” (Kaftancıoğlu, 1979: IX- X) ifadeleriyle Faruk Sümer'le aynı yönde görüş bildirir. 1865 yılında Fırka-i İslahiyye'nin başında Çukurova'ya gelen Cevdet Paşa: “Meşhur Köroğlu'nun makarrı (karargâh), Tokat'a altı saat mesafede vaki' Çamlıbel olduğu meşhurdur.” cümleleriyle Köroğlu'nun Çamlıbel'inin Tokat'ta olduğunu ortaya koymuştur (Baysun, 1986'dan akt. Sümer, 1987: 45). Pertev Naili Boratav da Çamlıbellerle ilgili bilgiler verirken Çirekov'un Tokat ile Sivas arasında bir Çamlıbel Dağı kaydettiğini ve bunun efsanevi Köroğlu'nun yatağı olduğu rivayetini aktarmıştır (1984: 129).

1602 yılında Tokat'ta Karayazıcı'nın kardeşi Deli Hasan önderliğindeki Celâlilerce öldürülen Sokullu Hasan Paşa'nın; Köroğlu kollarında sık sık adı geçen Tokat Paşası Hasan Paşa olma

ihtimali, hem tarihî hem de destani metinlerin kronolojisiyle uyumlu görünmektedir. Öyle ki, Boratav'ın *Köroğlu Destanı* adlı eserinde Hasan Paşa'nın Tokat'ta Köroğlu tarafından öldürülmesi: "Köroğlu, paşayı kaçarken vurur, kellesini keser; yerine eski veziri paşa yaptıktan sonra ganimetlerle Çamlıbel'e döner" cümleleriyle anlatılmıştır (1984: 25). Erhan Afyoncu (2009: 368) ve Mustafa Akdağ (1963: 4-5) bu hadisenin tarihî yönüne değinir ve Hasan Paşa'nın Celaliler tarafından öldürülmesinden bahsederler.

Tarihî gerçeklikle sözlü gelenekteki gerçekliğin birbiriyle tam olarak uyum göstermesi elbette beklenemez. Bu hadisede; tarihlerin, kişilerin, mekânların ve olayların destanlarla uyumu dikkat çekicidir. Köroğlu'nun birçok kaynakta Celâlî olarak değerlendirilmesi, Deli Hasan'ın Köroğlu anlatılarında Köroğlu'nun en yakın koçaklarından biri olarak geçmesi de önemli bir ayrıntıdır (Tofiq Qızı, 2005: 186; İsmayılov, 2009: 313- 348; Tehmasib, 2005: 315- 326; İdrisi, 1992: 45-49). O dönemde Çamlıbel'de Köroğlu'nun yaşadığı ve otoriteye karşı güçlü bir muhalefeti olduğu düşüncesinden hareketle Tokat'taki bu Celâlî saldırısının bir tarafında Köroğlu'nun olmayacağı iddia edilemez. Bu hadisenin hemen ardından 1603 yılında Köroğlu'nun İran'a sığınması da yine Çamlıbel'de ve Tokat'ta Osmanlı'nın Köroğlu ve koçakları üzerindeki baskısı sonucu gerçekleşmiş olabilir.

Ayrıca Kızıroğlu Mustafa Bey ile ilgili vesikalardan hareketle onun Sivas taraflarında hicri 993 yılında faaliyetlerde bulunan bir Celâlî olduğu görülmektedir (Boratav, 1943: 128); Faruk Sümer de Sivas taraflarında eşkıyalık yapan Kızıroğlu Mustafa Bey ile ilgili dört vesikadan bahsetmiştir (1987: 22). Dolayısıyla destanlardaki kahramanların aynı coğrafyada, aynı dönemlerde tarihî birer şahsiyet olarak yer alması tesadüfle izah edilemez.

Bu bilgilerden hareketle, Köroğlu'nun tarihî şahsiyetiyle ilgili kesin verilere ulaşmak mümkün olmasa da 16. yüzyılda Anadolu'da Köroğlu namında bir eşkıyanın varlığı kesindir. Bu kişinin 1585 sonrası hayatı, rivayetlere dayalı olmakla birlikte onun Tokat-Çamlıbel'i mesken tuttuğuna işaret etmektedir.

3. Köroğlu-Tokat İlişkisinin Coğrafi Temelleri

Köroğlu'yla ilgili tartışmalı hususlardan biri de onun yaşadığı rivayet edilen coğrafyadır. Bütün Türk coğrafyasında destanlar vasıtasıyla hatıraları yaşatılan Köroğlu'nun ne zaman ve nerede yaşadığı soruları tam anlamıyla çözüme kavuşmuş değildir. Sadece destan ve hikâye metinlerini dikkate almak kahramanın hayat hikâyesine dair ipuçları verebilir ama Köroğlu'nun biyografisini çıkarmak için yeterli değildir (Oğuz, 2000: 46). Yirmi beş farklı halkın sözlü geleneğinde anlatılan (Bayat, 2009: 16) Köroğlu gibi bir ulusal halk kahramanını sadece bir coğrafyaya mal etmek mümkün değildir. Çünkü Köroğlu'nun her Türk coğrafyasında sözlü bir mirası mevcuttur. Destan, ulaştığı her yerin kültürel özelliklerinden beslenmiş ve çeşitlenerek zenginlik kazanmıştır. Folklorik bir metnin yaşatıldığı coğrafyaya yerleşme zorunluluğu vardır. Metnin bir coğrafyaya yerleşmesi o metnin o coğrafyada benimsendiğinin ve anlatıldığının belgesidir (Oğuz, 2000: 46). Köroğlu'nun yerleştiği coğrafyalar içinde onunla ilgili en zengin birikime ve yer adlarına sahip şehirlerden biri de Tokat'tır. Bu zengin birikimi keşfetmenin en etkili yollarından biri Köroğlu ismiyle bütünleşen yer adlarını ve coğrafi sahaları incelemektir. Toponimi (yer adı bilimi) çalışmaları, bir coğrafyada yaşayanların yüzlerce yıllık hafızasını ortaya koyar. İsimlerle uğraşan bu bilim dalı, isimlere bakarak tarihî neticelerin çıkartılmasına yardımcı olur (Yavuz ve Şenel, 2013: 2241). O nedenle, destanı inandırıcı kılan coğrafi mekânların varlığı ve yer adları halk belleğiyle birleştirilerek Köroğlu'nun izleri sürülebilir (Önal, 2016: 7).

3.1. Yerleşimler ve Muhitler

3.1.1. Çamlıbel

Çamlıbel; Köroğlu'nun yurdu, huzur bulduğu yer, üs olarak kullandığı mekândır. Somut, yaşanan dünyaya ait bir Çamlıbel yanında; Köroğlu'nun destan dünyasına ait sembolik ve epik bir mekân olan Çamlıbel vardır. Köroğlu'na isnat edilen Çamlıbellere daha çok bu sembolik dünyaya dairdir. Değişik coğrafyalarda Çamlıbel'in *Çembil*, *Çambil*, *Jembilbel*, *Çandibil*, *Çenlibel*, *Çardagli Çandibil* gibi farklı söylenişleri olsa da destanın bütün versiyon ve varyantlarında ortak bir yer adı olması onu mitolojik ve kültürel olarak Ötügen gibi epik bir mekâna dönüştürmüştür. Çamlıbel; mitik, kutsal/ ideal, açık-kapalı, tarihsel ve epik mekân özellikleri taşır. Tokat'ı reel mekânlar içerisinde gösteren Duymaz, Çamlıbel'i ise ideal mekân olarak tanıtır. Ayrıca Çamlıbel; Köroğlu ve delilerinin evlendikleri kadınlarla birlikte evi hâline gelmiştir (2014: 35-49). Campbell'a göre ev, kent ve ülke annenin yerini tutan simgeler olabilmektedir (2003: 59). O sebeple Çamlıbel; Köroğlu'nun evi, yurdu, ülkesi ve mikro kozmosu olarak onun annesi rolündedir. Onu korur, saklar, besler ve ona güç verir.

Kaftancıoğlu'na göre Çamlıbel, Köroğlu ve koçakları için bir dayanak, güven kaynağı, yorgunluğun atıldığı, savaşların planlandığı, eğlencenin ve yönetimin merkezidir (1979: X). Köroğlu Çamlıbel'de; Kırat'ıyla, Ayvaz başta olmak üzere delileriyle ve kadınlarıyla birlikte bir mikro kozmos meydana getirmiştir. Bu bilgiler ışığında; reel bir mekân olarak yüksek, çamlarla kaplı, ulaşılması zor bir dağ olan Çamlıbel'in sembolik açıdan da Köroğlu'nun üstün vasıflarını tamamlayan, onun zorlukları aşmasında etkin rol oynayan epik bir mekâna dönüştüğü söylenebilir. Çamlıbel, her ne kadar Köroğlu destan coğrafyasının sembolik mekânına dönüşse de reeldeki Çamlıbel mekânlarının da sahip oldukları coğrafi niteliklerle bu kutsallığı yansıtacak izler taşıması önemlidir. Bir başka ifadeyle reel mekâna dair özellikler epik mekânın tasarımında önemli bir göstergedir. Çamlıbellere arasında Tokat Çamlıbel'inin diğerlerinden farklı olan ve reel mekânı epik mekâna dönüştürmeye müsait birçok özelliğinden bahsedilebilir.

Köroğlu destanında geçen Çamlıbel; kervan yollarının geçtiği, ulaşılması zor, kale gibi yüksek, saklanmaya, barınmaya, korunmaya müsait ormanlık bir alandır. Tokat Çamlıbel'i de bu nitelikleri taşımakla birlikte ve tarih boyunca önemli bir geçiş noktası olmuştur. 1600'lü yıllarda yaşayan Evliya Çelebi Çamlıbel'den: "Artukova'dan yine kuzeye doğru Çamlıbel eteğini aşır Zile sahrasında Şeyh Nusret tekyesi menziline geldik" (Kahraman, 2006: 327-328) şeklinde bahsetmektedir.

Köroğlu ve koçaklarının Çamlıbel'i yurt tutmasındaki ana sebepleri; mekânın ekonomik imkânlarında ve coğrafyanın güvenlik açısından uygun oluşunda aramak gerekir. Bu konuda Sümer ve Albayrak'ın ifadeleri görüşümüzü desteklemektedir:

"Çamlıbel, Sivas ile Tokat arasındaki ana yol üzerinde çevreye hâkim, 2038 m. yüksekliğinde, otu ve suyu bol bir ormanlıktır. Ticaret kervanları o dönemde bu belden Tokat'a gider, mal satın mal alarak geri dönerlerdi. Köroğlu, bu belden Tokat'a gidip mal alarak dönen ticaret kervanlarından *yol bacı* adıyla haraç alıp kendisinin ve adamlarının ihtiyacını karşılama yoluna gitmiş, bundan dolayı da artık ev basıp soygun yapmasına gerek kalmamıştır (2002: 269)."

Köroğlu-Tokat ilişkisinin tarihî temelleri bölümünde verilen; Faruk Sümer'in *Köroğlu'nun Çamlıbel'deki Hayatı* başlığı altındaki veriler (1987: 18), Fırka-i İslahiye komutanı Cevdet Paşa'nın Çamlıbel'in yeriyle ilgili ifadeleri (Sümer, 1987: 45), Pertev Naili Boratav'ın Çirekov'dan aktardığı bilgiler (1984: 129), Ümit Kaftancıoğlu'nun Köroğlu'nun yurt tuttuğu yerin Tokat- Çamlıbel olduğuyla ilgili tespitleri (1979: IX- X) Köroğlu'nun yaşadığı coğrafya konusunda Tokat- Çamlıbel'e işaret eder.

Bunun yanında Anadolu'daki bazı Köroğlu anlatmalarında da Köroğlu'nun yurdunun Tokat-Çamlıbel olduğu görülür. Behçet Mahir'den derlenen *Köroğlu Destanı* adlı eserdeki Demircioğlu-Reyhan Arap kolunda, Tokat-Sivas arasındaki Çamlıbel padişah fermanıyla Köroğlu'na verilmiştir (Kaplan vd.,1973: 45). Hacı Ali Özturan'ın *Maraş Ağzı Köroğlu* adlı eserinde Köroğlu'nun babasıyla birlikte Sivas Dağı'na gelip kervanların geçtikleri en işlek yol üzeri olan Çamlıbel'e yerleştiği kaydedilmiştir (2023: 55). Behçet Mahir anlatmasında olduğu gibi Maraş anlatmasında da Tokat-Çamlıbel'i (eserde Sivas Çamlıbel'i) padişah fermanıyla Köroğlu'na bahşedilmiştir (2023: 72). Boratav'ın aktardığı *Elaziz* rivayetinde, "Köroğlu kah Bolu Çamlıbel'inde kah Tokat Çamlıbel'inde oturur" ifadeleri yer alır (1984: 42).

Köroğlu'nun Azerbaycan rivayetlerinde de Çamlıbel'in Tokat'ta olduğuyla ilgili bazı veriler mevcuttur. İsrail Abbaslı ve Behlül Abdulla tarafından neşredilen *Köroğlu Destanı*'nda; Çamlıbel'in yeriyle ilgili iki muhiti araştırmacıların tasdik ettiği yazılıdır: Bunlardan biri Tokat Çamlıbel diğeri ise İran Azerbaycan'ındaki Salmast'taki Çenlibel'dir. Eserde Çamlıbel'in yeriyle şu bilgiye yer verilir: "Çamlıbel, Sebastiya'nın (Sivas) garp tarafındadır. Dağılmış kalesi, köhne kalıntılarıyla hâlen durur ve aynı adla anılır. Sebastiya'dan sonra güzel bağları, muhtelif meyve ağaçları, zengin tabiatı olan Ardava (Tokat-Artova) yolundan aşip bir günlük mesafede oraya varılır. Çamlıbel'in çam ağaçlarıyla örülmüş meşelik dağları ve tamlı suyu vardır." (2005: 23).

Bu bilgiler ışığında; Köroğlu'nun Tokat- Çamlıbel'ini kendisine mesken tutması diğer Çamlıbellere göre daha muhtemel görünmektedir. Çamlıbel'in çevresindeki yerleşimler ve Köroğlu'na dair izler bir bütün olarak değerlendirildiğinde, destandaki epik mekânlarla reel mekânların birbiriyle ilişkili olduğunu ve birbirini tamamladığını söylemek mümkündür.

3.1.2. Bolus (Bolos, Aktepe)

Bolus (Bolos), Çamlıbel'in sınırlarında yer alan eski bir Hitit şehridir. J.G.C Anderson'un *Verisa* ve J. Garstang'ın *Zippalanga* dediği Hitit kenti Aktepe (Bolos) birçok medeniyetin izlerini taşır (Kaymakçı, 2013: 38). *Bolus (Bolos)*, günümüzde ise 1.derece Sit alanı ilan edilmiştir (URL-1). Yörede Bolus köyünün çok eski bir yerleşim olduğu bilinmektedir. Tarihî İpek Yolu üzerinde yer alan Bolus köyü, kuzey-güney yönünde önemli bir geçiş güzergâhında konumlanmıştır. Eskiden ticaret merkezi olduğu düşünülen Bolus'un Köroğlu'yla ilgili sözlü anlatı geleneğinde de önemli bir yeri vardır. Tokat-Çamlıbel çevresinde, Bolu Beyi'nin aslında Bolus Beyi olduğu ve Köroğlu'nun mücadelesini Bolus Beyi'ne karşı yürüttüğü görüşü hâkimdir. Sözlü gelenekte Köroğlu-Bolus köyü ilişkisine dair anlatılanlar genel olarak şu şekildedir:

"Çamlıbel çevresi Köroğlu dışında da çok eski bir tarihe ev sahipliği yapmaktadır. Mesela Eski Roma kalıntıları Bolus köyündedir ve köy eskiden bu bölgenin önemli ticaret merkezlerinden biridir. Anadolu'nun içlerine ve doğuya açılan Eski Roma kervan yolları da Bolus'tan, Çamlıbel dağlarının üzerinden, Kızık köyünden geçip doğuya gider. Büyüklerimizin anlattığına göre Köroğlu'nun mücadelesi de Bolus'un beyine karşıdır. Yani hikâyelerdeki Bolu beyi aslında Bolus Beyi olabilir. Rivayete göre, Köroğlu bütün çevreye hâkim zirve olan Çamlıbel'deki Horoz Tepesi mevkiinde yurt kurup kervanlardan bac almış ve Bolus Beyine karşı mücadele yürütmüştür." (KK- 4).

Konuyla ilgili başvuru olan diğer sözlü kaynaklar (KK-1; KK-2; KK-3) ve sözlü gelenekten edindiği bilgileri çalışmasına aktaran eski Devlet Bakanı Metin Gürdere'ye göre de Çamlıbel kasabası kurulmadan önce bölgenin yönetim merkezi Bolus'tur. Köroğlu, mücadelesini Bolu Beyi'ne değil Bolus Beyi'ne karşı vermiş; *Bolus* adı zamanla Bolu'ya dönüşmüştür. *Bolus*, Bağdat-İstanbul kervan yolunun hemen yanında büyük pazarların kurulduğu idari bir merkezdir. Güzergâh değişince merkezin ve pazarın da yeri Çamlıbel kasabasına kaymıştır (2016: 12,14).

3.1.3. Balıbey Köyü

Balıbey, Köroğlu Destanı'nın değişik kollarında şahıs adı olarak yer almakla birlikte Tokat Çamlıbel'de bir yerleşim yeri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Doğan Kaya'ya göre *Balı* isminin *Bolus* ya da *Bolu* ismiyle ilişkisi vardır. *Köhne, eski* anlamındaki *bali* kelimesi de bu yerleşimle bağlantılı olabilir (2018: 73-74). Doğu Anadolu'da anlatılan kollarda Erzincanlı Bolu Bey, Kadirli'de anlatılan kollarda da bu isim, Dolu Bey olarak geçer. Aleksandr Chodzko bu kişiyi Bolli Bey olarak zikreder. Aynı şahıs Türkmen ve Özbek eş metinlerinde de Bali Bek şeklinde telaffuz edilir (Kaya, 2018: 19). Hatice İçel de *Köroğlu'nun Bolu Beyi Kolu Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmasında *Bolu Beyi*, *Bolu Bey*, *Balı Bey* ve *Dolu Bey* isimlerinden bahseder (2010: 173). Tokat'taki bazı rivayetlere göre, Bolus Beyi'nin adı *Balıbey*'dir ve meskeni şimdi Kızık köyünün yaylası olan Balıbey köyüdür. Günümüzde dağılmış olsa da Balıbey'de eskiye dair çok sayıda emare hâlâ vardır. Ancak buralar yıkılmış; yerine tarla, çayır, yayla yapılmıştır (KK-2; KK3).

Kaftancıoğlu, eserinde Bolu Bey'in Sivas taraflarından götürülen bir devşirme olabileceğini ifade etmiştir (Kaftancıoğlu, 1979: X). İsmail Hakkı Akyoloğlu'nun da, "Türk köylüsüne mensup gençlerin devletin üst düzeydeki idari mevkilerine getirilmeyip bu mevkilere de devşirmelerin getirilmesi, Köroğlu'nun esas mücadelesinin temelini oluşturmaktadır." (2015: 16) düşüncesi Kaftancıoğlu'nun düşüncesini desteklemektedir. Sözlü kaynaklara göre Bolus köyünün eski bir Ermeni köyü olması da (KK-2; KK-3) Bolus Beyi ya da Balıbey'in de devşirme olabileceğini akla getirmektedir. Kaftancıoğlu'nun, Akyoloğlu'nun ve sözlü kaynakların görüşlerinden hareketle; Köroğlu'nun mücadelesinin zalim yönetici-ezilen halk boyutu dışında başka boyutlarının da olması muhtemeldir.

3.1.4. Bayazıt (Bayazid) Köyü

Köroğlu'nun Tokat coğrafyası içerisinde ismi geçen önemli yerlerden biri de Bayazıt'tır. Günümüzde Çamlıbel'e 50 km uzaklıkta, Sulusaray ilçesine bağlı tarihi eski bir Bayazıt köyü bulunmaktadır. Köroğlu destanında, *Köroğlu'nun Bayazid (Bayazıt) Seferi* adlı bir kol mevcuttur. Bu koldaki olaylar Tokat-Çamlıbel-Bayazıt ekseninde geçmektedir. Ayrıca bu kolda Bayazıt'le ilgili tasvirler ve bir de şiire yer verilmiştir. Bayazıt'ın Çamlıbel'le mesafesi seher vakti çıkınca akşama ulaşacak kadardır (Birdoğan, 1996: 231-246; Tehmasib, 2005: 202- 222; Abdullayev, 1987: 387- 399; Kaya, 2018:108- 110). Yine, *Kulun Kaçması* (Abbaslı& Abdulla, 2005:233-248) kolunda Tokat ve yakınlarındaki Bayazıt yazısından bahsedilmiştir (Tehmasib, 2005: 202- 222).

3.1.5. Ballica

Günümüzde Ballica Mağarasıyla ünlü olan muhitin adıdır ve Ballica ismini taşıyan da bir köy bulunmaktadır. Pazar ilçesinin güney zirvelerinde yer alan bu alan Çamlıbel'den gelen sıradağların bir koludur ve Çamlıbel coğrafyasına yakındır. Köroğlu Destanında, *Ballica Seferi* adlı bir kol yer almaktadır. Türkiye'de ve Azerbaycan'da anlatılan bu kol *Dürat'ın Yitmesi* olarak da bilinir. Köroğlu'nun Ballica'da alıkonulan Dürat'ı Çamlıbel'e getirmesi anlatılır ve Ballica'nın Çamlıbel'e yakın bir bölgede olduğu görülür (Kaya,2023: 457-458; Birdoğan, 1996: 255-261).

3.1.6. Kazlı Göl

Çamlıbel Dağları'nın batı kanadı Artova, Pazar istikametinde ilerleyerek Zile'ye kadar uzanmaktadır. Kaz Gölü, Tokat'ın batısında olup Pazar ilçe merkezine 11, Tokat merkez ilçeye ise 39 kilometre uzaklıktadır. Kaz Gölü'yle ilgili ilk bilgiler Danişmendname'de geçmektedir (Hanılçe, 2021: 318). Dolayısıyla bu gölün isminin bilinirliği Anadolu'da Türklerin varlığıyla eşdeğerdir. Dâhiliye Mektûbi Kalemünde 11 Nisan 1890 tarihinde beyaza çekilen ve Nafia Nezareti'ne gönderilen tezkerede Tokat Sancağında Kazabad Nahiyesi civarında bulunan Kazlı Göl'den bahsedilmiştir (Hanılçe, 2018: 71-72). Bu belgede, Kaz Gölü için Kazlı Göl ifadesinin

yer alması destanlarda geçen Kazlı Göl'ün Kaz Gölü'yle aynı göl olabileceği düşüncesini doğurmuştur. Köroğlu'nun destanda Kazlı Göl'den hemen sonra Çamlıbel'e geçmesi mekân olarak yakınlığa işaret etmektedir. Zira Tokat'taki Kaz Gölü'nün güneyindeki dağlar Çamlıbel'den Zile'ye uzanan dağ silsilesinde yer almaktadır.

Köroğlu'nun Tiflis Nüshası veya *Tebriz Varyantı* olarak bilinen anlatmalardaki *Ayvaz'ın Öz Bazı Yaşıtları ile Kazlı Göl'e Ördek ve Kaz İçin Gitmesi* kolunda ana mekânlar *Kazlı Göl, Çamlıbel, ve Bazayid*'dir (Tofiq Qızı, 2005: 79- 91). Ali Kemali varyantında *Ayvaz'ın Durna Seferi* kolunda mekân *Tokat, Çamlıbel ve Kazlı Göl* (İsmayılov, 160- 235); *Ayvaz'ın Durna Getirmeye Gitmesi* kolunda ise *Tokat, Çamlıbel ve Tokat Gölü*'dür (İsmayılov, 2009: 313- 348). Köroğlu'nun İran anlatmalarında yer alan *Turna Teli* kolunda da (Özdamar, 2019: 254-295) mekân Tokat Gölü'dür.

3.2. Tokat Coğrafyasında Köroğlu'na İfade Edilen Yapılar ve İzler

3.2.1. Köroğlu Kalesi

Sivas-Tokat Karayolu üzerinden zirve hattından sağa dönülünce takribi 3 km mesafede doğal kale görünümünde olan ve üzerinde ören yerlerinin bulunduğu yüksek kayalıklardır. Buradan bakıldığında güneydoğu ve güneybatı istikametlerde geniş bir coğrafyanın kontrolü mümkündür. Buradan, Tokat-Sivas-Kayseri istikametinden Asya'ya kadar uzanan tarihî kervan yolu da net bir şekilde görülebilmektedir. Bu kaleden doğuya doğru sırt hattı boyunca 3 km. kadar ilerlendiğinde şu anda *Horuz'un Tepe* denilen tarihî İpek Yolu geçidine varılır (KK-4).

3.2.2. Köroğlu Yurdu

Sözlü gelenekte bu yer, süreklilik taşıyan yaylacıların Çamlıbel sıradağlarında Köroğlu'nun izniyle konakladıkları yerin adıdır. Burası Köroğlu kalesinin doğusunda takriben 1-1.5 km. mesafede yaylak için uygun bir alandır (KK-4).

3.2.3. Köroğlu Kayası

Bu kaya, Tokat'taki Köroğlu geleneğini simgeleştiren yerlerdendir. Güzelce yaylası olarak bilinen bölgedeki sivri ve yüksek bir kayalıktır. Halk arasında efsaneye göre Köroğlu bu kayalığın üzerine çıkmış zulme karşı başkaldırını bu noktadan başlatmıştır. Bu kaya, haritalarda Gürcü Dağı olarak geçen bölgedeki Cirlor kayalıklarındadır. Rivayete göre, Köroğlu'nun Kırat'ı kayanın üstüne zıplayınca dört nalının izi de kayaya âdeta hamurun ya da çamurun üzerine basmış gibi belirgin şekilde çıkmıştır. Kaynak kişiler, bu kayayla ilgili rivayetleri hem duymuş hem de bizzat yerinde görmüşlerdir (KK-1; KK-2; KK-3; KK-4). Bu kaya dışında Semerci köyünde de Köroğlu Kayası mevcuttur (KK-4).

3.2.4. Köroğlu Çeşmesi

Şu an mevcut Tokat-Sivas karayolunda zirve hattına 800 metre mesafede Tokat tarafında yol kenarındadır. Yakın bir tarihe kadar mevcut olan çeşmenin üzerinde bir kitabe mevcuttu. Bu çok eski bir kitabedir ve üzerinde de işlemesi olan bir koç figürü vardır. Koç figürü, Koçyiğit Köroğlu'nun simgesi olarak düşünülmektedir. Çeşme defineciler tarafından talan edilmiş, kitabe de kaybolmuştur. Tokat-Sivas yol yapım çalışmalarında çeşmenin yeri değiştirilmiştir. Eskiden üzerinde *Köroğlu Çeşmesi* yazmaktayken günümüzde bu yazı da kaybolmuştur. Çeşmenin kitabesinde, "Tokat pazarından aldım bakırı/ İncitmeyin fukarayı fakırı" yazılıdır.

Bu çeşme dışında, *Horoz'un Tepe* adı verilen yerin alt yamacında Tokat tarafındaki çeşmeler de halk arasında *Köroğlu Çeşmesi* olarak bilinmektedir. Bu çeşmeler Balıbey köyünün takriben 500 metre üzerinde yer almaktadır. Ayrıca Semerci köyünde de Köroğlu Çeşmesi vardır (KK-4). Eski kervan yolunda İhsaniye'den giden yolda virajların olduğu yerde Devebağırtañ mevkiindeki çeşmenin adı da Köroğlu Çeşmesidir (KK-1). Yıldızeli'nin Yeniyan köyünde de *Köroğlu*

Çeşmesi'ne rastlanmıştır. Çeşmenin taşları zamanla dökülmüş, kitabe yazısı okunamayacak derecede silinmiştir (Özen, 1998: 325).

3.2.5. Köroğlu Hanı

Köroğlu'nun adını taşıyan bu han Sivas-Tokat arasında ve Çamlıbel mevkiindedir. İhsaniye köyü yakınlarında, Tokat istikametine giderken yolun sol tarafındadır. Bu han daha sonra Ermeniler tarafından domuz çiftliği olarak kullanılmıştır (Özen, 1998: 325).

3.2.6. Köroğlu Mağarası

Kızılıkaya köyü sınırlarında Köroğlu kalesinin tam olarak kuzeyinde takriben 4 km. mesafede ve halk arasında girenin bir daha çıkamadığı rivayeti yayılan kayalık alanda bir mağaradır. Kaynak kişinin yaşlı bir İhsaniyeli'den dinlediğine göre Köroğlu'nun bu mağaranın yanındaki çeşmeye atını bağlayarak inzivaya çekildiği rivayet edilir (KK-4).

Köroğlu'nun adını taşıyan bir mağara da Yıldızeli'nin Ortaçakmak köyündedir. Efsaneye göre Köroğlu Çamlıbel'de savaştıktan sonra arkadaşları ile birlikte bu mağaraya sığınmıştır. Mağaranın aşağı taraflarında büyük bir düzlük bulunmaktadır. Buranın da Köroğlu'nun at koşturduğu yer olduğuna inanılır (Özen, 1998: 325).

3.2.7. Köroğlu Dağı

Tokat- Sivas sınırına yakın bir noktada olup 40 derece kuzey enlemi ve 36 derece doğu boylamında yer alan bir dağdır. Tokat'a 22 km. mesafededir ve Beşören köyü sınırlarından başlayıp Sivas'ın Demirözü köyüne kadar uzanır. Çamlıbel'in doğu kanadında yer alan bu dağ yaklaşık 2000 metre yüksekliğe sahiptir (URL-2).

3.2.8. Ayvaz Çukuru

Çamlıbel sınırlarında üç tane Ayvaz Çukuru ismi taşıyan yer bulunmaktadır. Bir tanesi Köroğlu Kalesine 1 km mesafede Ilıca köyü sınırlarında yer almaktadır. Diğeri Bolus (Aktepe) sınırları içerisinde Köroğlu Kayalığını gören mesafede olup Şekerpınarı mevkiindedir. Sonuncusu ise Tokat-Sivas yolunun doğu tarafında Yatmış köyü ile Çamlıbel kasabası arasında bulunmaktadır (KK-4).

Metin Gürdere, Kızık köyündeki sözlü kaynaklardan edindiği bilgiler doğrultusunda Köroğlu'nun Tokat coğrafyasındaki izlerinden en önemli üç tanesinden birini Çamlıbel ovasında, Yatmış köyü ile Çamlıbel kasabası arasındaki *Ayvaz Çukuru* adı verilen alan olarak gösterir. Köroğlu'nun babasının atları test ettiği yer Yatmış köyündeki bu çayırlıklardır (2016: 14).

3.3. Tokat'taki Adres Adlarında ve Mekânlarda Köroğlu

Tokat'ta özellikle de Çamlıbel'de Köroğlu'nun bir kent imgesi hâline geldiğini söylemek mümkün değildir. Kurum, köy, mahalle, sokak, cadde, bulvar isimleri incelendiğinde; Almus Hubyar köyünde ve Erbaa'nın Güveçli köyünde Köroğlu Mahallesi; Niksar ilçe merkezi Kültür Mahallesi ve Reşadiye ilçe merkezi Kurtuluş Mahallesi'nde Köroğlu Sokağı mevcuttur. Bunun yanında Erbaa'da Köroğlu-61 adlı bir restoranın varlığı tespit edilmiştir. Mekân sahipleri aslen Trabzonlu olup soyadları olan Köroğlu'ndan ötürü bu ismi tercih etmişlerdir. Herhangi bir şekilde kendilerini destan kahramanı Köroğlu'yla ilişkilendirmemişlerdir.

Bu veriler ışığında Tokat- Çamlıbel; yüksekliği, ormanlık alanları, yeşilliği, sulak arazilerinin çokluğu, gizlenmeye uygunluğu, verimliliği, o günün şartlarında direniş gösterme ve toplu hareket etme kabiliyetine müsaitliği ve en önemlisi de büyük ticaret yollarına yakınlığı açısından değerlendirildiğinde Köroğlu için önemli imkânlar sunabilecek potansiyeldedir. Gerek destanlarda gerekse sözlü gelenekte, Tokat coğrafyasında Köroğlu'na izafe edilen pek çok yer

adının, yapının ve emarenin varlığı tespit edilmiştir. Çamlıbel coğrafyasında sıralanan bu yerlerin birbirine yakınlığı, destanlardaki kahramanların kısa sürede bu yerler arasında seyahat edebilmesi Köroğlu'nun Tokat'ta yaşamış olma ihtimalini güçlendirmektedir. Çamlıbel etrafında Köroğlu ismini yaşatan; dağ, mağara, kale, kaya, yurt, han, çeşme vb. izler diğer etkenlerle birleştiğinde Köroğlu'nun Tokat'la ilişkisine ışık tutmaktadır.

4. Köroğlu-Tokat İlişkisinin Ekonomik Temelleri

Köroğlu'nun Çamlıbel'i mesken tutma sebeplerinden biri de ekonomik sebeplerdir. O dönemde, emrinde binlerce koçağı olan Köroğlu'nun temel ihtiyaçları karşılamak için güçlü bir ekonomik sistem kurması gereklidir. O nedenle karargâhını kuracağı yerin bu ihtiyaçları karşılamak için uygun olması şarttır. Köroğlu'nun coğrafyası bölümünde Çamlıbel kısmında verilen Sümer ve Albayrak'ın görüşleri (2002: 269) bu düşünce etrafında şekillenmiştir. Tokat 16.yüzyılda önemli bir ticaret merkezidir ve şehre Asya'dan ve İran'dan kervanlar gelmektedir. Bu kervanlar Tokat'a her türlü emtiayı getirmekte ve oradan en başta da işlenmiş bakır almaktadır. Köroğlu da Çamlıbel'de oturarak oradan geçen kervanlardan yol bacı kesmektedir. Köroğlu'nun "Tokat kervanından aldım bakır/ İncitmezsin fukarayı fakır/ Söz dinle bezirgan gitme aykır/ Beş bin altın saldı bana bezirgan" dizeleri bunun için önemli bir delildir (Sümer, 1987: 18).

Osmanlı arşiv kayıtlarından hareketle idealleri ve değer yargıları olmayan, ayırım yapmadan ev basıp soygun yapan, cana mala kastetmekten çekinmeyen Köroğlu; Çamlıbel'in sunduğu fırsatların da etkisiyle asi bir hayduttan kervanlardan makul düzeyde bac alan, fakir fukarayı gözeten, mazlum-zalim ayırımına varmış, ideal ve erdem sahibi soylu bir eşkıyaya dönüşmüştür. Başka bir deyişle Çamlıbel; Köroğlu'nun ekonomik olarak kendini gerçekleştirmesi onun ideal kimliğini kazanmasında önemli rol oynamıştır. Tokat'ın 16.yüzyıldaki ekonomik yapısına göz atıldığında Köroğlu'nun mesken olarak neden Tokat Çamlıbel'i seçmiş olabileceği daha iyi anlaşılacaktır.

Tokat, 16. yüzyılda Anadolu'nun en önemli ticaret merkezlerinden biri olup Köroğlu'nun eşkıyalık yaptığı söylenen Çamlıbel; Tokat'ı Sivas ve Bağdat yönüne bağlayan kervan yolu üzerindedir. Şimşirgil, *Osmanlı Taşra Teşkilatında Tokat* başlıklı tez çalışmasında 15. ve 16.yüzyıllarda Tokat'taki iktisadi hayata dair şu bilgileri vermektedir:

"Tokat, doğu-batı arasındaki yol güzergâhının üzerinde olmasından başka iç bölgeleri Güney Karadeniz'e bağlayan yolları taşıması nedeniyle insanlık tarihi boyunca önemli yerleşim alanlarından olmuştur. Doğu-batı ve kuzey-güney istikametinde uzayan iki milletler arası ticaret yolunun orta noktası Tokat idi. Tokat, Danişmendlilerden itibaren Selçuklu ve Osmanlı dönemi ulaşım sisteminde önemli bir kavşak ve ticaret merkezi hâline gelmiştir." (1990: 260).

Şimşirgil'in çalışmasından elde edilen bilgiler doğrultusunda, Tokat'ın 16. yüzyılda önemli bir pazar konumunda olduğu; pazarları, hanları ve bedestenleriyle transit ticaret mallarının sergilendiği, ekonomik canlılığın çok faal olduğu önemli bir ticaret şehri olduğu anlaşılmaktadır (1990: 259-286). Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme* adlı eserinde de Tokat'ın çarşı, pazar, han ve bedestenlerinden şu sözlerle bahsedilir: "Tamamı (—) adet sultan çarşısı dükkânları ve güzellik pazarıdır. Çarşı pazarı o kadar süslü ve mamurdur ki sanki bu şehrin çarşısı Halep şehri ve Bursa şehri çarşuları gibi gayet tertip üzere mükellef yapılmıştır. Tahtakale adlı çarşısı gayet kalabalık ve mamurdur." (2010: 97).

Köroğlu-Tokat ilişkisinin ekonomik boyutlarına dair bir başka ayrıntı da hayvanların beslenmesiyle alakalıdır. Köroğlu'nun ve delilerinin hem kendilerinin hem de hayvanlarının beslenmesi için Tokat Çamlıbel coğrafyası oldukça müsaittir. Sebastia (Sivas)'ın batısındaki

Çamlıbel'in güzel bağları, muhtelif meyve ağaçları, zengin tabiatı, çam ağaçlarıyla örülmüş meşelik dağları ve güzel suyu vardır (Abbaslı& Abdulla, 2005: 23-24).

Daha önce de belirtildiği üzere, Çamlıbel'de dünyanın en meşhur arpalarından biri yetişir. Bu durum İranlıların Tokat'a *Arpa Çukuru* adını vermesine sebep olmuştur. Gürdere'nin derlediği bilgilere göre Köroğlu'nun babası kör edilmesine sebep olan atları dünyaca meşhur Çamlıbel arpasıyla besleyerek eğitmiştir (Gürdere, 2016: 14). Arpa, atın gelişimindeki en önemli besinlerden biridir ve bu durum, "Atın ölümü arpadan olsun" şeklindeki atasözüne de yansımıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısında Tokat'ta ziraati yapılan ürünlere bakıldığında en önemli hububatların buğday ve arpa olduğu görülmektedir (Şimşirgil, 1990: 298).

Bu bilgilerden hareketle; Tokat'ın jeopolitik ve ekonomik yapısının sunduğu geniş imkân ve fırsatlardan ötürü Köroğlu'nun karargâhını Çamlıbel dağlarında kurması oldukça mantıklı durmaktadır.

5. Köroğlu-Tokat İlişkisinin Kültürel Temelleri

Köroğlu Destanı, Türk kültürünün en önemli sözlü hazinelerinden biridir. Destanda, Türk kültürüne ve yaşamına dair pek çok önemli bilgi mevcuttur. Walter Ong'un ifadesiyle birinci sözlü kültür (Ong, 2014: 24) ortamında üretilen ve Köroğlu'nun mücadelesini ele alan destanlar daha sonra yazıya geçirilerek yazılı kültür ortamında da kendine yer bulmuştur. Çok geniş bir coğrafyaya yayılan anlatılar; anlatıcılara, mekâna ve zamana bağlı olarak varyantlaşmıştır. Bu bölümde, Tokat yöresinde Köroğlu'yla ilgili sözlü hafızadaki bilgilerden ve Köroğlu destanının yazıya aktarılmış kollarından hareketle Köroğlu-Tokat ilişkisi sözlü ve yazılı kültür bağlamında ele alınacaktır.

5.1. Sözlü Kültürde Köroğlu-Tokat İlişkisi

Köroğlu; Tokat'ın sözlü geleneğinde Çamlıbel'le özdeşleşen ve halk belleğinde önemli bir yeri olan kahraman bir kişiliktir. Onun Çamlıbel çevresindeki şöhreti, nesiller boyunca anlatılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Yakın zamana kadar Köroğlu'nun destansı hikâyeleri halkın bir arada olduğu köy odalarında, kahvelerde, düğün odalarında anlatılmaya devam etmiştir. Bu hikâyeler; çocukların ve kadınların olmadığı ortamlarda genellikle de uzun kış gecelerinde belirli kişiler tarafından anlatılmıştır. Bu ortamlarda Köroğlu'nun yiğitlikleri, cesareti, kahramanlıkları ve fakir fukaraya yardım edişlerinden bahsedilmiştir. Özellikle de Kara Veli'nin ve Aligilin Hamdi'nin odaları bu açıdan oldukça meşhurdur. Kara Veli o dönemde hem mekân sahibi hem de Köroğlu anlatanların en mahiri ve en bilinenidir. Anlatım ortamında Köroğlu'ndan *Koç Köroğlu* diye bahsedilir ve Köroğlu'ndan başka hikâyeye de yer verilmezmiş (KK-1; KK-2; KK-3; KK:4). Destan anlatımı veya bir destancının anlattığı destanları dinleme, bir sosyalleşme vesilesi ve kültürleşme (acculturation) hadisesidir (Çobanoğlu, 2007: 23). Bu bağlamda; Çamlıbel'deki köy odası, kahvehaneler gibi anlatım ortamları Köroğlu geleneğinin aktarılmasında ve sosyalleşmede etkin rol oynamıştır.

Köroğlu; Türk kültüründe yiğitliğin, mertliğin, zalime karşı mücadelenin temsilcisidir. Onun temsil ettiği bu değerler Tokat'taki eğlence, müzik ve spor kültürüne de aksetmiş olup yüzyıllardan beri yaşatılmaya devam etmektedir. Tokat-Çamlıbel çevresinde halaylar hâlen Köroğlu havasıyla (ağırlaması) başlamaktadır. Bunun yanında düğünlerde, bayrak kaldırma sırasında yiğitliğin göstergesi olarak davul zurnayla Köroğlu havası çalınmaktadır. Yine güreş müsabakaları esnasında Köroğlu havasına pehlivanları motive etmek için yer verilmektedir. Köroğlu türküleri ve şiirleri de yörede hâlen söylenmektedir (KK-2; KK-3; KK-5).

Selahattin Adıgüzel, Tokat yöresinde oynanan halk oyunları içerisinde *Köroğlu halayına* da yer vermiştir (2004: 103, 194). Bunun yanında Tokat yöresinde oynanan bir diğer oyun da Kırat halayıdır. Halayın sözleri üç varyant hâlinde olup kıratın sadakati, hareketleri, Türk insanının at sevgisi ve övgüsü işlenmiştir (Adıgüzel, 2004: 120, 183). Erdoğan Korkmaz'ın semah üzerine yaptığı çalışmaya göre, Tokat'ın bazı yörelerinde Köroğlu'ndan alınan parçalarla yeldirme oynanmaktadır. Sıraç Türkmenler, Köroğlu'nu çok sever ve ondan şiirler söylerler (URL-3). Bu bilgiler Faruk Sümer'in, "Köroğlu türkülerinden hiç olmaz ise biri bu bölgeden çıktığı gibi, Köroğlu oyun havası da en fazla bu bölgede oynanır" (1987: 18) ifadelerini destekler. Halil Bedii Yönetken, *Derleme Notları* (1966) adlı eserinde Tokat'ta Köroğlu türkülerinin söylendiğinden ve Köroğlu oyununun oynandığından bahseder (1966: 48).

Çalışmanın sağlam bir zemine oturması adına; Tokat ve Sivas kaynaklı Orta Yayla, Sivas Folkloru, 4 Eylül, Yeşilirmak, Kümbet, Tokat Kültür Araştırma dergileri taranmış; Köroğlu'yla ilgili sözlü gelenekten aktarılan bir çalışma olup olmadığı araştırılmıştır. Tokat Kültür Araştırma Dergisinin 1991 yılı 3. sayısında Cevat Altınok tarafından derlendiği anlaşılan bir Köroğlu anlatısına rastlanmıştır (1991: 31). Tamamen halk ağzıyla kayda geçmiş olan Köroğlu anlatması bir kahramanlık masalı özelliği göstermektedir.

Tokat'taki Köroğlu geleneğinin toplum hayatına yansımaları, aktarım ve icra ortamları hakkında verilen bu bilgiler yanında Köroğlu'nun kimliği, Çamlıbel'deki tarihî ve efsanevi hayatı hakkında bilinenleri derlemek üzere bir saha araştırması da yapılmıştır. Kaynak kişilere Köroğlu'nun kimliği, kişiliği, ailesi, atı, delileri, yaşadığına inanılan coğrafya, yaşadığı dönem, toplumda bıraktığı izler, varlığına kanıt sayılabilecek deliller üzerinden sorular sorulmuş ve bunlar kayda geçirilmiştir. Bu araştırmayla Çamlıbel'deki Köroğlu algısı ortaya konmaya çalışılmıştır. Sözlü rivayetlerin yazılı kaynakları desteklemesi ve tamamlayıcı bir rolünün olması birçok tarihî olaya ışık tutması açısından önemlidir.

Kaynak kişilere göre Köroğlu'nun adı Ruşen Ali, Ali Ruşan, Rovşan Ali'dir. Babası kör edildiği için namı Köroğlu olmuştur (KK-1; KK-2; KK-3; KK-4). Köroğlu'nun hayatı ve Çamlıbel'de eşkıya olarak zuhur etmesiyle ilgili kaynak kişilerin verdiği bilgiler benzerlik göstermektedir ancak ayrışan bazı yönler de mevcuttur. Kaynak kişilerden Ali Çabuk, Köroğlu anlatım ve icra ortamlarında bulunmuş ve oradan hatırladıklarını aktarmıştır. Kaynak kişinin verdiği bilgilerde Köroğlu'nun zuhuruyla ilgili orijinal bilgiler mevcuttur:

"Büyüklerimden duyduğuma ve köy odalarında dinlediklerime göre Köroğlu daha küçük bir çocukken Niksar'dan Azerbaycan'a gitmeymiş. Azerbaycan'da bir ağa Köroğlu'nu hizmetçi tutmuş. Köroğlu'na çiftlikte sığırlara, davarlara, yıldırlara bakma görevi düşmüş. Bir gün atları deniz kenarında yayarken denizden bir erkek aygır çıkmış, doru atla çiftleşmiş, oradan da denize gitmiş kaybolmuş. Gel zaman, git zaman; bir müşteri gelip at istemiş: 'Şunu alayım, bunu alayım' derken Köroğlu adama: 'Sen bu doru kısırağı al' demiş. 'Niye?' demiş adam. 'Ben öyle diyorum, bir şey biliyorum; sen bu doru kısırağı al' demiş Köroğlu. Adam doru kısırağı almış ve zamanla at döllemiş. Gel gör ki kötü bir tay doğmuş kısıraktan. Atı alan adam öfkeyle Köroğlu'na, 'Ulan bana aldırдыңın at bu mu namussuz?' diyerek eza cefa etmiş. Köroğlu oradan kaçıp tekrar Niksar'a, oradan Amasya'ya oradan da Tokat'a gelmiş ve kuruluş yapmış." (KK-1)

Bu anlatıdan hareketle; Köroğlu'nun Niksar'dan Azerbaycan'a gitmesi ve seyislik yapanın babası değil Köroğlu'nun kendisi olmasıyla ilk kez karşılaşmıştır. Köroğlu, Çamlıbel'e geldikten sonra Bolus Beyi'yle mücadeleye girişmiştir. Bu mücadelenin temelinde, Bolus beyinin Köroğlu'na haksızlık etmesi ve kötülük yapması yatmaktadır (KK-1). Bu bilgiyle de yine ilk kez karşılaşmıştır çünkü genelde Köroğlu'nun Bolu beyiyle düşmanlığı babasının kör edilmesiyle ilişkilidir. Kaynak kişilerden Ahmet Güven ve Mehmet Ekinci'ye göre ise Köroğlu'nu eşkıya

yapan ve Köroğlu olmasını sağlayan babasının kör edilmesinden kaynaklı intikam duygusudur. Köroğlu; Demircioğlu, Kiziroğlu gibi kılıç vuran, Ayvaz gibi kurnaz dostlarıyla Çamlıbel'de kuruluşunu tamamladıktan sonra Bolu Beyi'ni öldürüp intikamını almış ve sonra Çamlıbel'e hâkim olmuştur (KK-1; KK-2; KK-3; KK-4). Köroğlu'nun eşkıya olmasından sonra meskeni Çamlıbel Dağları ve Selük adı verilen bir köydür. Selük, Köroğlu'nun kaçak duruma düşüp kendine sığınanlara sahip çıktığı ve onları sakladığı yerdir. Köroğlu'nun gücünün büyük kısmı da Selük'tedir. O dönemde devlet zayıf olduğu için devlet de dâhil Köroğlu'yla kimse baş edemez (KK-2; KK-3). Bir zaman sonra Köroğlu'nun dürüstlüğü, mertliği ve hakça mücadelesi devlet tarafından da anlaşılınca kendisine Çamlıbel'den geçen kervanlardan adil ölçüde vergi almak için izin verilmiştir (KK-1). Köroğlu, günümüzde Horoz Tepesi ya da Horoz'un Tepe adı verilen bölgede kervanlardan bac alır ve belli aralıklarla hâkim noktalarda taş yığınlarından kontrol kuleleri yaptırarak tehlikelerden haberdar olurmuş (KK-2; KK-3). Köroğlu'nun böylesine büyük bir gücü kontrol etmesinde zekâsı, yiğitliği ve onun için ölmeye hazır dostları önemli bir etkidir. Rivayete göre, o dönemin en meşhur eşkıyalarından biri olan Kiziroğlu Mustafa Bey de Sivri ve Sulusaray taraflarında eşkıyalık yaparken Köroğlu'yla birlik kurmuş ve onun emrinde kılıç sallamıştır. Ayvaz da Köroğlu'nun oğlu gibidir, çok kurnaz ve akıllı olduğu için Köroğlu'nu birçok badireden kurtarmıştır (KK-3). Bu bilgilerden hareketle, Köroğlu'nun Çamlıbel'de çok güçlü bir sistem kurduğu; strateji bilgisinin, taktik zekâsının ve yönetme kabiliyetinin üst düzeyde olduğu anlaşılmaktadır.

Köroğlu, Tokat-Çamlıbel yöresinde hâlen çok sevilen ve saygı duyulan bir kişiliktir. Köroğlu'nun yüzyıllardır Tokat coğrafyasında bıraktığı izler silinmemiştir. Halkın onu kahraman olarak telakki etmesi daha çok onun halkla bütünleşmesiyle alakalı görünmektedir. Kaynak kişilerin Köroğlu'na bakışı ve hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Köroğlu; Çamlıbel'de gelen geçen kervanlardan, zenginlerden, beylerden haraç alır ama garibe gurabaya, yazıda çalışan insanlara hiç dokunmazmış. Topladıklarının kendine yeten kadarını alıp gerisini muhitindeki halka, fakir fukaraya dağıtırmış. O yüzden kendisinin hiçbir şeyi olmamış. Köroğlu çok gösterişli, yiğit, mert, gözü pek, adil ve namuslu bir insanmış. O sebeple halk da onu çok sever sayarmış. Anlatılanlara göre de erenlerden bir kişiymiş. O, erenlerden olmasa Allah ona kadar gücü kuvveti vermezdi. Hakça çalışmasa, dürüst olmasa Hak'tan nasip alamazdı. Muhitinde adaleti sağlamak için mücadele etmesi ve zalime karşı durması onun veliliğindedir. Onun adında bir kere Ali var.” (KK-1).

Kaynak kişinin verdiği bu bilgilerde, Tokat yöresi Alevi Türkmenlerin Köroğlu'nu kutsayıp Hz. Ali'yle ilişkilendirmesinin etkisi görülmektedir. Köroğlu'nun Azerbaycan'daki kollarında da görülmekle birlikte Doğu versiyonlarında Köroğlu-Hz. Ali ilişkisi daha yoğun şekilde göze çarpmaktadır. Ayrıca bu durum; Köroğlu'nun eşkıya, âşık tipleri yanında Tokat'ta veli tipi özelliği kazandığının da göstergesidir. Diğer kaynak kişilerin de Köroğlu'na bakış açıları kolektif şuurun yansıması şeklindedir:

“Köroğlu olsun, yiğitleri olsun kervan kesip haraç alırlarmış ama namus cihetine çok doğru bir insanmış. Köroğlu namus cihetine yanlış yapanları cezalandırır idam edermiş. Sivas istikametinde gelip giden kervanları keser, bacını almış. Bu şekilde hem gücünü korur, hem emrindekileri besler hem de yazıda yabandaki insanlara yardım edermiş. Onun yazıda çalışan halka, fakir fukaraya zararı dokunmazmış. O zamanın insanları Köroğlu'nu çok sever, kendilerinin koruyucusu gibi görürlermiş. Büyüklerden duyduğumuza göre Köroğlu hasta olduktan sonra bütün Çamlıbel seferber olup onu ziyarete gitmişler. O kadar sevilir sayılmış. Köroğlu'nun türkülleri şiirleri de hala bu çevrede söylenir.” (KK-2; KK-3).

Köroğlu rivayet edilen bu özelliklerinden dolayı çok sevilmiş ve halk tarafından kahraman olarak görülmüştür. Aynı zamanda Köroğlu'nun otoriteyi sağlamak için sert kanunlar koyduğu da anlaşılmaktadır.

Halk belleğinde Köroğlu'nun Kırat'ı Köroğlu'yla bütünleşmiştir. Kırat hem çok güzel hem çok güçlü hem de çok akıllıdır. Kırat'ın Köroğlu'yla birlikte kırklara karıştığına, hâlâ yaşadığına, her pazar kurulduğunda bir yiğidin ona sahip olduğuna ve Çamlıbel'de değişik zamanlarda kişnemesinin duyulduğuna inanılmaktadır (KK-1). Bu ifadelerden hareketle, Kırat'ın da Köroğlu gibi kutsandığı; olağanüstü niteliklere sahip, güçlü bir at olarak toplum hafızasına kazındığı görülmektedir.

Sözlü kaynaklardan edinilen bilgilerden biri de Köroğlu kollarında sık sık karşılaşılan Tokat Paşası Hasan Paşa ile Köroğlu arasındaki mücadeleye dairdir. Kaynak kişi bu konuda şu bilgiyi aktarmıştır: “Büyükler eskiden, ‘Köroğlu, Tokat Paşası Sokullu Hasan Paşa’yla da mücadele etmiş. Bu Hasan Paşa da çok babayığitmiş ama bir tek Köroğlu onu alt edebilmiş ve öldürmüş’ diye anlatırlardı.” (KK-1). Kaynak kişi özellikle sorduğumuz bu kısımda Sokullu Hasan Paşa ismine son derece emin bir şekilde cevap vermiş ancak olayın nasıl olduğuyla ilgili teferruatları hatırlayamamıştır.

Köroğlu'yla ilgili sözlü gelenekteki diğer husus onun kırklara karışmasıdır. Tüfek icat olduğunda Köroğlu, “Tüfek icat oldu mertlik bozuldu” deyip hazinelerini yiğitlerine pay etmiş ve dünya saltanatını bırakıp atıyla birlikte Çamlıbel'de erenlere karışmıştır. Onun erenlere karışması onun namus cihetinde yaşaması, adil ve mert bir yiğit olmasıyla alakalıdır (KK-1; KK-2; KK-3). Çamlıbel'de Köroğlu'nun kırklara karıştığı inancı da onun Tokat'ta veli tipine uygun bir şahsiyet olarak telakki edildiğinin göstergesidir.

Çamlıbel Belediye Başkanı Adem Akgül, Köroğlu'nun Çamlıbel'deki varlığıyla ilgili şu bilgileri kaydetmiştir:

“Büyüklerimizden duyduğumuza göre; Köroğlu Çamlıbel'i merkez alarak bu çevrede Almus, Yıldızeli, Bayazıt, Artova, Pazar, Zile taraflarına kadar her yere hükmetmiş. O nedenle, Çamlıbel muhitinin her bir köşesinde Köroğlu'nun adına bir eser bulmak mümkündür. Çamlıbel'de herkes Köroğlu'nu çok sever, sayar ve yaşatır. Biz onun Çamlıbel'de yaşadığına inanıyoruz” (KK-4).

Çalışmalarımız esnasında Köroğlu'nun Tokat'ta yaşadığını, kendilerinin Köroğlu'nun soyundan geldiğini ve atalarının Tokat'tan Kayseri'ye göçtüğünü iddia eden bir ailenin bireyleriyle de görüşmeler yapılmıştır. Bu ailenin iddiaları doğrultusunda Nüfus Genel Müdürlüğüne üst soy incelemesi için başvurulmuştur. Ancak 1870 öncesine ulaşmak mümkün olmamıştır. Sadece Nüfus Genel Müdürlüğü kayıtlarında ailenin “Köroğlu Sülalesi” olarak yer aldığına dair bir belge alınmıştır. Aile, Kayseri'de de *Köroğlular* olarak bilinmektedir. Ailenin Köroğlu'yla ilişkisi kültürel aktarım yoluyla nesilden nesile geçerek bugünlere kadar ulaşmıştır. Şu an hayatta olmayan kaynak kişi; soy bilgilerini babasından öğrenmiş, soylarının Tokat'taki Erkilet'ten Kayseri Erkilet'e geldiğini ve babasının kendilerine Köroğlu soyundan geldiklerini anlattığını kaydetmiştir. (KK-6). Kendisi aynı zamanda vali yardımcısı olarak görev yapan diğer kaynak kişi de bu bilgileri teyit etmiş ve şu bilgileri aktarmıştır:

“Büyüklerimizden öğrendiğimize göre soyumuz Köroğlu'na dayanmaktadır. Ailemiz Kayseri'ye Tokat Pazar ilçesindeki Erkilet'ten göçmüştür. Büyüklerimiz, çocukluğumuzda sık sık Köroğlu'ndan bahseder ve Köroğlu'nun Tokat-Çamlıbel'de yaşadığını söylerdi. Bizim ailemizin en önemli özelliği Köroğlu gibi haksızlık karşısında mazlumun yanında oluşudur. Köroğlu'nun soyundan geldiğimize dair en önemli delil soyağacımızdır. Büyüklerden duyduğumuza göre 1800'lü yıllarda dedelerimizden Ruşen Ali adını taşıyanlar mevcuttur. Sözlü gelenek nesilden nesile

nakledildiği için Köroğlu'nun yaşadığı zamandan bugüne kadar geçen süreçte soy bilgilerinin büyük çaplı tahribata uğrayacağını düşünmüyorum. Bizler sülale olarak Köroğlu'nun düsturları etrafında onun adını yaşatıyoruz ve yaşatmaya devam edeceğiz” (KK-7).

Tokatlı Devlet Eski Bakanı Metin Gürdere de Köroğlu'yla ilgili yazılı ve sözlü kaynaklardan edindiği bilgilerden hareketle Köroğlu-Tokat ilişkisine değinmiştir. Gürdere, bu konuda ilk bilgileri 1960'lı yıllarda av arkadaşı olan 55-60 yaşlarındaki Sakaoğlu Osman Uzun'dan edinmiştir. Gürdere'nin çalışmasında; sözlü kaynaklardaki Köroğlu kimliğinden, Köroğlu'nun tarihî ve rivayete dayalı şahsiyetinden, Çamlıbel'de Köroğlu'na izafe edilen yerlerden, Çamlıbel'in destan muhiti olmasına dayanak olabilecek tespitlerden ve Köroğlu'yla ilgili Çamlıbel'de anlatılan kısa hikâyelerden bahsedilmiştir (2016:9). Son dönem Tokatlı âşıklardan Eşref Tonbuloğlu'nun aşağıda örneğini sunduğumuz bazı şiirlerinde Köroğlu'nun kimliği, atı, kişiliği, mertliği, zalime karşı tavrı çevresinde onu Tokat'la ilişkilendirdiği görülmektedir (Avşar, 2022: 11, 70, 140, 194, 204, 364, 466)

“Çamlıbel'dir Tokat- Sivas arası
Orda hâlâ Köroğlu'nun nârası
Gelir zalımların hesap sırası
Sor deyince Tokat düşer yâdıma.” (Avşar, 2022: 11).

5.2. Yazılı Kültürde Köroğlu-Tokat İlişkisi

Bu bölümde Köroğlu'nun Batı versiyonlarında yazıya geçirilmiş kollar ve bu konuda yazılmış eserler incelenerek Köroğlu-Tokat ilişkisine dair tespitlere yer verilmiştir.

5.2.1. Paris Nüshasında Köroğlu-Tokat İlişkisi

Chodsko'nun hazırladığı Paris nüshasında her kol bir meclis olarak değerlendirilmiş ve eser 13 meclisten meydana gelmiştir. Eserin 9. meclisi tamamen Köroğlu- Tokat- Çamlıbel ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu kolda, ana mekânlar Tokat ve Çamlıbel'dir. Turna eti için Tokat'a giden Ayvaz, Demircioğlu, Belli Ahmed ve Küyümçüoğlu'nun yakalanması Köroğlu'nun onları kurtarıp Hasan Paşa'yı öldürmesi anlatılır. Bu kolda delilerin Köroğlu'na *Celâli Köroğlu* diye hitap ettiği, Bolu Bey'in Hasan Paşa'nın bir komutanı olduğu görülmektedir (Abbaslı, 2005: 129-154). Chodsko'ya göre, Köroğlu, Celâli İsyanlarına iştirak etmiş bir eşkiyadır ve kendisine Celâli Köroğlu denmesi tesadüfi değildir (Abbaslı, 2005: 219).

5.2.2. Tiflis Nüshası- Tebriz Varyantına Göre Köroğlu-Tokat İlişkisi

Köroğlu'nun Tiflis Nüshası veya Tebriz Varyantı 2005 yılında Elnara Tofiq Qızı tarafından yayımlanmıştır. Eseri Gürcistan'dan getiren ve Türk dünyasına kazandıran Dilare Aliyeva olmuştur. Eserin çevirisi de Dilare Aliyeva ve Tofiq Oızı tarafından yapılmıştır. Bu nüshada yer alan *Ayvaz'ın Öz Bazı Yaşlıları ile Kazlı Göl'e Ördek ve Kaz İçin Gitmesi ve Onun Hasan Paşa'ya Esir Düşmesi. Köroğlu'nun Hasan Paşa ile Davası ve Ayvaz'la Onun Yaşlılarını Azad Etmesi* (Tofiq Qızı, 2005: 79-91) ve *Celâli Köroğlu'nun Hasan Paşa'nın Serdarı Bolu Bey'le Davası ve Tokat'tan Hasan Paşa'nın Kızı Saadet Begim Hanım'ı Getirmesi* (Tofiq Qızı, 2005: 185-206) doğrudan Tokat'la ilgilidir. Bu varyantta da Köroğlu, *Celâli Köroğlu* olarak geçmektedir.

5.2.3. Ali Kemali Varyantında Köroğlu-Tokat İlişkisi

Ali Kemali tarafından derlenen varyantta da Köroğlu'nun Tokat'la ilişkisini ortaya koyan kollar mevcuttur: *Köroğlu'nun Değirmende Kırat'ı Hamza'ya Vermegidi ve Geri Almagıdı* (İsmayılov, 2009: 45- 66) kolunda; Tokat paşası, Köroğlu'nu güçten düşürmenin yolunun Kırat'a sahip olmak olduğunu söyleyerek atı getirene kızını vereceğini söyler. Keçel Hamza da Kırat'ı çalar ama Köroğlu Kırat'ı yeniden ele geçirir. *Ayvaz'ın Durna Seferinin Destanı* kolunda (İsmayılov, 2009: 160-235); Hasan Paşa Tokat paşasıdır ve Ayvaz, turna eti bulmak için Tokat'a gelir. Köroğlu'nun

delileri Hasan Paşa tarafından esir alınır ve Köroğlu onları kurtarıp Hasan Paşa'yı öldürür. Bu destanda, Tokat'ın etrafının su olduğundan ve dağın öbür yüzünde de Çamlıbel'in olduğundan bahsedilir (İsmayılov, 2009: 169, 171). Gerçekten de coğrafi olarak Tokat'ın güney yönündeki dağların diğer tarafında Çamlıbel vardır. Bu destanda Köroğlu'nun ağzından Tokat'tan bahseden iki dörtlük mevcuttur:

“Qoymaram sen çatay Tokat şehrine
Yeti gerek onda fendi feline
Qarışmadın Köroğlu'nun qehrine
Amma şad olmay qem alay gede (İsmayılov, 2009: 216)

Tokat'ın dövrünü alın
Şerine kovgalar salın
Tacirlerin bacın alın
Mustafaxan qeşeng oğlan.” (İsmayılov, 2009: 233).

Ayvaz'ın Türkmən'e Getmegidi ve Ata- Anasını Toyuna Davet Etmegini (İsmayılov, 2009: 235-245) kolunda; *Ayvaz'ın atasıyla Tokat'ın yeri, Dona Hanım'ın Tokat Paşasının kızı olması ve kendisinin turna için Tokat'a gitmesi üzerine bir diyalogu mevcuttur* (İsmayılov 2009: 239- 241). Bu kolda da yine Dona Hanım ağzından Tokat geçen dörtlüğe yer verilir:

“Tokat'ın terkini ettim
Gelmedi yârim gelmedi
Elimin kahrını ettim
Gelmedi gülüm gelmedi.” (İsmayılov, 2009: 240)

Köroğlu'nun Bolu Serdar'ı Axtarmağıdı (İsmayılov, 2009: 246-256). Bu kolda Köroğlu'nun delilerini zindandan kurtarmak için Tokat'a gitmesinden sonra Bolu Serdar'ın ihanetiyle Çamlıbel'e düşmanın saldırması konu edilmiştir. Ali Kemali'nin toplayıp sifarişle yazdırdığı kollardan biri de *Ayvaz'ın Durna Getirmeye Gitmesi*'dir (İsmayılov, 2009: 313- 348). Bu destanın da ana mekânı Tokat'tır. Bu kolda, Tokat'a turna teli getirmeye giden *Ayvaz'ın yanında Demircioğlu ve Deli Hasan vardır. Turna teli getirilmek istenen yer ise Tokat Gölü'dür.*

5.2.4. İsrail Abbash& Behlül Abdulla'nın Tertip Ettiği Kollarda Köroğlu-Tokat İlişkisi

Azerbaycan sahası anlatılarında Tokat ve Çamlıbel Köroğlu'nun aslı mekânlarından. İsrail Abbash ve Kemal Abdulla tarafından Azerbaycan'da anlatılan Köroğlu kollardan tertip edilen *Köroğlu Destanı* adlı eserin notlar kısmında Çamlıbel'in Sivas'ın batısında yer aldığından bahsedilir (2005: 23- 24). Aynı eserde Tokat'la ilgili kollar ise şu şekildedir: *Hamza'nın Kırat'ı Aparması* (2005:165- 188) kolunda, Tokat Paşasının adı Mahmut Paşa'dır. Olaylar genelde Tokat ve Çamlıbel arasında geçer ve Köroğlu'nun Kırat'ının Keçel Hamza tarafından çalınması ele alınır. Bu kolda içinde Tokat geçen bir de şiire de yer verilmiştir:

“Köroğlu heç demez yalan
Tokat'a salmışam talan
Cümle deliler Ayvaz Han
İğit erler yerinde mi.” (2005:187).

Köroğlu'yla Arap Reyhan (2005: 189- 211) kolunda, Köroğlu'nun Arap Reyhan'ı yakaladıktan sonra Tokat'a saldırıp Hasan Paşa'yı da ele geçirme isteği görülür. *Kulun Kaçması* (2005:233-248) kolunda Tokat ve yakınlarındaki Bayazid yazısından bahsedilir. *Mahru Hanımın Çamlıbel'e Getirilmesi* (2005: 278-302) kolunda padişah; Tokat Paşası Hasan Paşa'dan Köroğlu ve Kiziroğlu'nun yakalamalarını ister. *Hasan Paşa'nın Çamlıbel'e Getirilmesi* (2005: 352- 363)

kolunda Tokat Paşası Hasan Paşa'nın Çamlıbel'e getirilmesi anlatılır. Kol genellikle Tokat-Çamlıbel arasında geçer. *Mehter Alı (Alı Kişi)* (2005: 461-469) kolu, Tokat Paşası Hasan Paşa'nın Hasan Han'dan iki at istemesiyle başlar. *Cünun'un Getirilmesi* (2005: 471- 476) kolunda Köroğlu'nun bir bezirganla mücadelesi ve Âşık Cünun'u Çamlıbel'e alışı anlatılır. Bu kolda bezirganla Köroğlu'nun söyleşmesinde bir dörtlükte Tokat'a yer verilir:

“Gettim İstanbul'a geldim Tokat'tan
Kayıttım Bağdat'tan geçtim Dervet'ten
Çekerem salaram men seni attan
Kaldırıp çakaram yere vermerem”¹

Demircioğlu'nun Gelmesi (2005: 480- 481) kolunda Âşık Cünun Tokat paşasının âşığıdır ama Çamlıbel'de Köroğlu'na dâhil olmak ister. Demircioğlu ise Tokat'ta nalbant olup Köroğlu Kırat'ı ona nallatır. *Hamza'nın Gelişi* (2005: 490- 493) kolunda Keçel Hamza'nın Çamlıbel'e gelişi anlatılmıştır ama destan tam değildir. Bu anlatıda Köroğlu'nun bir dörtlüğünde Tokat adı geçmektedir:

“Gördüm düşmen savaşını
Yedim aşın lavaşını
Tokat'ta kırat başını
Tutandan haberin var mı.” (2005: 490- 493)²

Köroğlu'nun Kıratının Aparılması (2005: 493- 496) kolunda, Tokat Paşası Hasan Paşa'nın isteğiyle Kırat'ın Keçel Hamza tarafından çalınıp Tokat'a götürülmesi anlatılır. *Tokat Seferi* (2005: 496- 497) kolunda Köroğlu'nun ağzından şu dörtlüğe yer verilir:

“Candan geçtim ben Kırat'ın yolunda
Kırat ağlar şimdi düşman elinde
Axtarıp tapmasam Tokat ilinde
Dağıtmamış şehir kale koymaram.” (2005: 497)

5.2.5. Memmedhüseyn Tehmasib'in Tertip Ettiği Kollarda Köroğlu-Tokat İlişkisi

Memmedhüseyn Tehmasib tarafından derlenen kollarda Köroğlu-Tokat ilişkisinin en zengin olduğu kaynaklardan biridir. Eserde yer alan destanlarda Tokat- Köroğlu ilişkisi şu şekildedir:

Alı Kişi (2005: 7- 17): Bu kolda Köroğlu'nun babası Alı Kişi Hasan Han'ın yılıkıcısıdır. Tokat Paşası Hasan Paşa Hasan Han'ı ziyarete gelince ondan at ister. Yılıkıcının kör edilmesinde Tokat Paşasının etkisi görülür. *Hamza'nın Kıratı Aparmağı* (2005: 138-177) kolunda Tokat Paşasının Köroğlu'nu yakalamak için atını çaldırmasından bahsedilir. Bu kolda, Hasan Paşa'nın Köroğlu'nun kervanları soymasından dolayı Tokat'a mal getirmediğinden yakınması önemli bir ayrıntıdır (2005: 139). Ayrıca bu kolda, Tokat kalesi tasvirinde de kalenin üç tarafı toprak bir tarafı sudur (2005: 175). *Köroğlu'nun Bayazid Seferi* (2005: 202- 222) kolunda mekân Çamlıbel, Tokat ve Beyazid'dir. Destanda Bayazid'in Çamlıbel'le mesafesi seher vakti çıkınca akşama ulaşacak kadar yakındır. *Kul'un Kaçmağı* (2005: 223- 238) kolunda Kul, Alemkulu Han'dan Bayazid'de esir alınan Köroğlu'nun delilerinin haberini Tokat paşasına iletmesini ister. Ancak Alemkulu Han Köroğlu'yla dost olup buna engel olur. *Köroğlu ile Bolu Bey* (2005: 239- 269) kolunda Tokat Paşası Hasan Paşa, Alemkulu ile Köroğlu'nun dostluğunu öğrenip çok sinirlenir. Bolu Bey hileyle Köroğlu'nu yakalayıp kuyuya atar. İsabalı ve Dünya Hanım Köroğlu'nu kurtarır ve Köroğlu da Bolu Bey'i öldürür. Destanda mekân Tokat, Çamlıbel ve Erzincan'dır. *Hasan*

¹ Bu şiir Tehmasib tarafından tertip edilen varyantta “Köroğlu'nun Erzurum Seferi” kolunda da mevcuttur (Tehmasib, 2005: 363).

² Bu dörtlük Tehmasib'in tertip ettiği varyanta da yer almaktadır. Kırat'ın çalınması sonucu Köroğlu bu dörtlüğün olduğu şiiri söyler (Tehmasib, 2005: 400).

Paşa'nın Çamlıbel'e Gelmesi (2005: 315- 326) kolunda, İstanbul padişahı Tokat paşasına 40 gün içinde Köroğlu'nu yakalamasını emreder. Hasan Paşa 15 bin askerle Çamlıbel'i kuşatır. Köroğlu Hasan Paşa'yı esir alır ama öldürmez (2005: 315- 326). Tehmasib'in derlediği bu eserde ayrıca Esed'den aktarılan varyanta göre Ayvaz'ın Tokatlı olduğu bilgisi mevcuttur (2005: 377). *Turna Teli Kolunda* "Paşa koy gelsin Ayvaz'ı" redifli şiirin 1. dizesinin bazı varyantlarda "Seferimdi şehri Tokat" şeklinde olduğundan bahsedilir (2005: 388).

5.2.6. İran Türklerinin Köroğlu Anlatılarında Köroğlu-Tokat İlişkisi

İran Türkleri arasında da Köroğlu destanı önemli bir yere ve öneme sahiptir. Fazıl Özdamar tarafından hazırlanan tez çalışmasında Köroğlu'nun İran rivayetleri incelenmiştir (Özdamar, 2019). Bu çalışmada Köroğlu'nun 11 kolu ele alınmıştır. Bu kollardan *Köroğlu'nun Turna Teli (Tokat)* kolunda mekân Tokat'tır. Kolda Ayvaz ve Köroğlu'nun iki delisi Tokat Gölü'ne turna teli getirmeye giderler (2019: 254-295). *Mehter Alı* destanında ise Tokat Paşası Hasan Paşa'dan bahsedilir (2019: 127-165). Çalışmada İran'da birçok âşığın anlattığı Köroğlu kollarına ayrı ayrı yer verilmiş olup hemen bütün âşıkların anlatılarında *Köroğlu'nun Tokat Seferi (Turna Teli Seferi)* yer almıştır (2009: 91-104). *Köroğlu'nun Turna Teli (Tokat)* kolunda (2019: 254-295) Tokat Gölü'nden Köroğlu'nun Ayvaz'ın başına dikmek için yiğitlik sembolü olarak turna teli istemesi ve Ayvaz'ın Demircioğlu ve Yumuk Ahmet ile turna için Tokat'a gitmesi anlatılır. Bu kol içinde Tokat geçen bir dörtlüğe de yer verilmiştir:

"İndi gör, Deliler neyle?
Dostlarım şad olub güler,
Ag Dere'den kömek geler,
Tokat şehri talanacag." (2019: 275)

5.2.7. Pertev Naili Boratav'ın Köroğlu Destanı Eserinde Köroğlu-Tokat İlişkisi

Pertev Naili Boratav'ın *Köroğlu Destanı* adlı eseri Köroğlu'yla ilgili Türkiye sahasında yapılmış ilk ciddi akademik çalışma olarak değerlendirilmektedir. Bu eserde de Köroğlu-Tokat ilişkisini ortaya koyan önemli tespitler mevcuttur. Eserde Chodsko'nun tercüme ettiği Paris rivayetinde Köroğlu'nun Tokat Paşası Hasan Paşa'yı öldürmesi ve bunun sonucu Bolu Beyi'nin intikam almak üzere Tokat'a gelmesinden bahsedilmektedir (1984: 25-26). Boratav'ın, Hulufu'nun Azeri rivayetlerini aktardığı bölümlerden biri *Kır Atın Tokat'a Kaçırılması ve Köroğlu'nun Tokat Seferi* adını taşır (1984: 37-38). Boratav'ın aktardığı Elaziz rivayetinde, "Köroğlu kah Bolu Çamlıbel'inde kah Tokat Çamlıbel'inde oturur" ifadelerine yer verilir. Bu kolda Köroğlu'nun Tokat-Çamlıbel'e yerleşmesi, Karamanoğlu beyinin kızı Telli Hanım'ı Çamlıbel'e getirmesi anlatılır (Boratav, 1984: 42). Boratav eserinde, "Tokat kervanından aldım bakırı/ İncitmeyin fıkara'yı fakırı/ Tuna seli gibi babam boz ırakıyı/ İçirin Beylere ben gelincez tak ben gelincez vay vay!" türküsüne de değinir (1984: 121, 197). Aynı dörtlük Elaziz rivayetinde de mevcuttur (Boratav, 1984: 217).

Boratav, Köroğlu'na isnat edilen eski şiirlerinden de hareketle Evliya Çelebi'nin Tokat Çamlıbel'de Köroğlu'ndan bahsetmemesini, duymamasına ya da bahsedecek bir vesile bulamamasına bağlar (1984: 130). Bu ifadelerden hareketle, Boratav'ın da Tokat Çamlıbel'ini Köroğlu'nun mekânı olarak değerlendirdiği söylenebilir.

5.2.8. Behçet Mahir Anlatmalarında Köroğlu-Tokat İlişkisi

Mehmet Kaplan, Muhan Bali ve Mehmet Akalın tarafından Behçet Mahir'den derlenen *Köroğlu Destanı* adlı eserde de (1973) Köroğlu- Tokat ilişkisini ortaya koyan kayıtlar mevcuttur. *Demircioğlu- Reyhan Arap* kolunda padişah fermanıyla Tokat- Sivas arasındaki Çamlıbel'in kervanlardan kırkta bir bac alma izniyle Köroğlu'na verildiği görülür. Anlatıcıya göre Çamlıbel,

Türkiye'nin anavatanıdır ve İstanbul'dan Halep'e kadar bütün kervanların geçiş güzergâhıdır (1973: 45).

Köroğlu-Niğdeli Geyik Ahmet kolunda Köroğlu'nun koçaklarından Tokatlı Depe Daşak'a yer verilir. Depe Daşak, Köroğlu'nun en güvendiği kişilerden olup onun beşinci koçağı ve bölükbaşlarındandır (1973: 64). *Bağdat* kolunda Kiziroğlu Mustafa Bey Köroğlu'nun Bağdat'ta olmasını fırsat bilerek Tokat tepelerini aşip Çamlıbel'i yağmalamak ister (1973: 335) sonra pişman olup Bağdat'a Köroğlu'na yardıma gider. Gelini Telli Nigar da Dana Hanımla birlikte Çamlıbel'den çıkıp Tokat tepelerini aşarak Bağdat'a yollanırlar (1973: 340).

Köroğlu- Han Nigar kolunda ve *Kenan* kolunda, "Tokat'tan almışım babam bakırı/ İncitmeyin fukarayı fakırı/ Tuna Çayı gibi dökün rakıyı/ İçirin beylere ta ben gelince" dörtlüğüne yer verilir (1973: 83, 275). *Köse Kenan- Dana Hanım* (1973: 76), *Akşehir Telli Nigâr Cengi* (1973: 163), *Kenan* (1973: 272), *Bolu Beyi* (1973: 582) kollarında Köroğlu, Deli Mehtar'ı düzenleyeceği toylar ve ganimet pilavı yemeleri için Sivas, Kayseri, Zile ve Tokat'taki tüm fukarayı, eli kaşık tutanları ve dervişleri toplayıp getirmekle görevlendirir. Demircioğlu'nu ise Kiziroğlu'na gönderir. *Kenan* kolunda Köroğlu, Kiziroğlu'nu Tokat tepelerinden uğurlar (1973: 272). *Bolu Beyi* kolunda Köroğlu kendini ele geçirmek isteyen Bolu Beyi ve askerlerine kimliğini gizleyerek rehberlik eder. Tokat tepelerine geldiklerinde kendisini bir müddet burada beklemelerini söyleyip onlardan ayrılır ve Çamlıbel'e gelir (1973: 581).

Köroğlu'nun Behçet Mahir anlatmasında, Köroğlu'nun mekânı Tokat Çamlıbel'dir. Köroğlu, koçaklarıyla birlikte vatanına ve devletine bağlı bir Türkiye kahramanı olarak sunulur.

5.2.9. Doğan Kaya'nın Çalışmalarında Köroğlu-Tokat İlişkisi:

Doğan Kaya, Köroğlu'yla ilgili çalışmalarında (2013; 2018), 13 kolda Tokat ve Çamlıbel'e dair tespitlerde bulunmuştur. Bu kolların birçoğu Azerbaycan varyantlarında mevcut olan kollarıdır. Kaya, bu çalışmalarda kolların kim tarafından anlatıldığını, araştırmacıların kimden derlediğini, kolların eş metinleri varsa nerede, hangi adla yer aldığını da not düşmüştür. Bu kolları Kaya şu şekilde sıralamıştır:

1. Alı Kişi, 2. Bolu Bey ve Koç Köroğlu 3. Demircioğlu ile Reyhan Arap 4. Hamza'nın Kırat'ı Çalması 5. Hasan Paşa'nın Çamlıbel'e Gelmesi 6. Kara Kul'un Kaçması 7. Kiziroğlu Mustafa Beyin Çamlıbel'e Gelmesi 8. Koca Yılkıcı 9. Köroğlu ile Bolu Bey 10. Köroğlu ile Saadet Begim Hanım 11. Köroğlu'nun Bayazıt Seferi 12. Köroğlu'nun Kars Seferi 13. Köroğlu'nun Tokat Seferi (2018).

Her ne kadar eserde bazı kollar arasında benzerlikler göze çarpsa da 13 Köroğlu kolunda Tokat ve Çamlıbel'e dair tespitlere yer verilmesi son derece önemlidir

Sonuç

Köroğlu'nun Tokat'la ilişkisini ortaya koymak amacıyla yapılan bu çalışmada, ortaya konulan problem durumu, farklı perspektiflerden ele alınmış ve bu konuda pek çok sözlü ve yazılı kaynağa başvurulmuştur. Tokat'ın sözlü geleneğinde önemli bir yeri olan Köroğlu'nun kent kültüründe yeterince yer almaması bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki en önemli etken olmuştur. Çalışmada; Köroğlu'nun yaşadığı yerlerden birinin Tokat Çamlıbel olabileceği düşüncesini sağlam bir zeminde ortaya koyarak bilim dünyasının takdirine sunmak ve Tokat'ın Köroğlu geleneğindeki yerini tespit etmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Köroğlu- Tokat ilişkisi birbirini bütünleyen farklı temeller üzerinden incelenmiştir. Öncelikle Köroğlu'nun tarihî ve efsanevi kişiliğinin Tokat'taki Köroğlu tipleri üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Köroğlu'nun Tokat'ta eşkiya, âşık ve veli tipinin özelliklerini gösterdiği görülmüş ancak ordu şairi tipine ait bir bilgiye

ulaşılamamıştır. Bunun yanında, 1991’de Tokat’ta yayımlanmış derleme bir metinde Köroğlu masal tipi olarak yer almıştır.

Köroğlu’nun teşekkül ettiği dönem ve Köroğlu-Tokat ilişkisinin tarihî temellerinin ortaya konulduğu bölümde, araştırmacıların 16.yüzyılın sonunda Köroğlu’nun yaşadığı coğrafya olarak Tokat- Çamlıbel’e işaret ettiği görüşlere yer verilmiştir. Ayrıca tarihî kaynaklardaki destanların müşterekleri incelenmiş; 16. yüzyılda Anadolu’daki Celâlî İsyanlarına dikkat çekilmiştir. Kaynaklarda Köroğlu’nun Celâlî reisi olarak gösterilmesiyle, destanlardaki Celâlî Köroğlu tipinin birbiriyle uyumlu olduğu görülmüştür. 1602 yılında Tokat Paşası Hasan Paşa’nın Tokat’ta Celâlîlerce öldürülmesi hadisesi, destanlara failin Köroğlu olduğu şeklinde yansımıştır. Hasan Paşa Köroğlu destanlarının ana tiplerinden biridir ve tarihî kaynaklarda Deli Hasan komutasındaki Celaliler tarafından öldürülmüştür. Destanlarda Deli Hasan’ın Köroğlu’nun koçaklarından biri olması önemli bir ayrıntıdır. Celâlî İsyanlarının başladığı yer olarak bilinen Tokat’ta, Celâlî reisi gösterilen Köroğlu’nun o günün şartlarında hem Tokat’a yakın hem de güvenli bir yer olan Çamlıbel’de karargâh kurması ve yerel otoriteye karşı mücadele etmiş olması ihtimal dâhilinde değerlendirilmiştir.

Köroğlu- Tokat ilişkisini destekleyen en önemli verilerden biri de coğrafi temellere dayalıdır. Toponimi çalışmaları bu tür ilişkileri ortaya koymada son derece etkilidir. Tokat, Köroğlu coğrafyası açısından Anadolu’nun en zengin yerleşimlerinden biridir. Çamlıbel zaten ana mekân olarak detaylıca ele alınmış; gerek coğrafi konumu gerek tarihteki önemi gerekse araştırmacıların Çamlıbelli içerisinde Tokat-Çamlıbel’ini destanların merkezi gösteren görüşlerine yer verilmiştir. Toplum belleğinin Köroğlu’nu Tokat’la ilişkilendirdiği Bolos (Bolos), Balıbey gibi yer adlarının gelenekteki yerinden bahsedilmiştir. Bunun dışında destanlarda seferler düzenlenen ana mekânlar olan ve kollarda önemli yeri olan Bayazıt, Balıca, Kazlı Göl gibi mekânlar ele alınmıştır. Bu mekânların Tokat coğrafyasında Çamlıbel etrafında sıralanmasının tesadüfi olamayacağı değerlendirilmiştir. Köroğlu anlatılarında, kahramanların kısa süreler içerisinde bu yerlere ulaşabilmesi görüşümüzü destekler mahiyettedir. Bunun dışında özellikle Çamlıbel coğrafyasında Köroğlu’na izafe edilen yapılar ve izlerin yoğunluğu da onun Tokat’la ilişkisine ışık tutmaktadır. Köroğlu Dağı, Köroğlu Kayası, Köroğlu Çeşmesi, Köroğlu Yurdu, Köroğlu Kalesi, Köroğlu Hanı, Köroğlu Mağarası, Ayvaz Çukuru gibi mekânlar halk belleğinde Köroğlu-Tokat ilişkisine delil olarak gösterilmektedir. Köroğlu Kayasında çok belirgin hâlde olduğu söylenen Kırat’ın ayak izleri yörede hemen herkes tarafından bilinmekte olup sözlü gelenekte efsaneleşmiştir. Yine Köroğlu çeşmesindeki kitabede yazan “Tokat pazarından aldım bakır/ İncitmeyin fukarayı fakır” dizeleri hem araştırmacılar hem de halk tarafından Köroğlu’nun Tokat’taki varlığıyla ilişkilendirilmektedir.

Köroğlu- Tokat ilişkisinin en önemli dayanaklarından biri de ekonomik temeller üzerine kurulmuştur. Zira Tokat’ın kervan yollarının kavşağında yer alması ve 16.yüzyılda Anadolu’nun en zengin şehirlerinden biri olması Köroğlu’nun Çamlıbel’i mekân tutmasında önemli bir tercih sebebi kabul edilmiştir. Çamlıbel, o dönemde Tokat’tan Sivas’a ve oradan Türkistan’a kadar giden kervanların ana geçiş güzergâhıdır. Ayrıca Çamlıbel çevresinin verimli arazilerinin olması ve dünyanın en kaliteli arpalarından birinin yetiştiği bölge kabul edilmesi Köroğlu’nun orayı yurt kılmasını sağlayabilecek etkenlerden sayılmıştır.

Köroğlu- Tokat ilişkisinin en önemli dayanaklarından biri de kültürel temeller üzerine inşa edilmiştir. Sözlü kültür ve yazılı kültür ortamlarında Köroğlu’nun Tokat’la bağı ortaya konmuştur. Tokat’taki sözlü kültür ortamlarında Köroğlu hakkında bilinenler için alan araştırması yapılmış ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Yakın zamana kadar Köroğlu’nun şahsiyetinin ve

destanlarının köy odalarında ve düğün evlerinde anlatıldığı tespit edilmiştir. Tokat yöresinde Köroğlu türkülerinin ve halaylarının hâlâ gelenekte yaşatılması halkın Köroğlu'na saygı ve sevgisini ortaya koymuştur. Köroğlu'nun hayatı, karakteri, atı, koçakları, kahramanlıkları ve kırklara karışmasının toplumsal bellekte canlı olduğu görülmüştür. Köroğlu'na özellikle Alevi-Türkmenler arasında olağanüstü bir kimlik tasarımı yapıldığı ve onun veli tipine uygun bir kişi olarak telakki edildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca Kayseri'de Köroğlu Sülalesi olarak bilinen bir ailenin bireyleriyle görüşülmüştür. Aile bireyleri; atalarının Tokat'tan Kayseri'ye geldiğini ve kendilerinin Köroğlu'nun soyundan olduğunu iddia etmiştir. Bu görüşmeler de kayıt altına alınarak çalışmaya eklenmiştir.

Köroğlu'nun yazılı kültürdeki yerinin tespiti için özellikle Batı versiyonlarındaki yapılmış çalışmalar incelenmiş; bu kaynaklarda Tokat ve Çamlıbel'i işaret eden bilgiler kayda geçirilmiştir. Köroğlu kollarının yer aldığı kaynaklarda 13 kolda ana mekânlar arasında Tokat'ın yer alması, Tokat'a dair tasvirlerin ve şiirlerin bulunması Köroğlu'nun Tokat'la ilişkisine dair güçlü bir kanaat oluşturmuştur. Behçet Mahir anlatmasında, Maraş rivayetinde, Elaziz rivayetinde Çamlıbel'in Tokat'ta olduğu açıkça ifade edilmiştir. Bunun yanında Faruk Sümer, Ümit Kaftancıoğlu, Pertev Naili Boratav, İsrail Abbash, Behlül Badulla gibi Köroğlu destanları üzerine çalışanların; Çirekov adlı bir seyyahın, Fırka-i İslahiye Komutanı Cevdet Paşa'nın Tokat Çamlıbel'i Köroğlu'nun yaşadığı yer olarak göstermesi çalışmanın önemli dayanak noktalarından olmuştur.

Sonuç olarak, Köroğlu'nu sadece bir coğrafyaya ait kahraman tipi hâline getirmek mümkün değildir. Zira Türk adının olduğu ve Köroğlu'nun yaşatıldığı her yer onun yurdu. Bu yurtlardan biri de Tokat olup bu çalışmanın amacı, Köroğlu'nu Tokatlı yapmak ya da Tokat'a ait kılmak değil Köroğlu'nun Tokat'taki varlığına dikkat çekmektir. Köroğlu'nun, tarihi belgelerdeki eşkıya kimliğinden dolayı birçok yeri gezmiş ve farklı yerlerde bulunmuş olması mümkündür. Hâliyle Köroğlu'nun tarihi belgelerdeki haydut tipinden; zulme karşı mücadele eden, fakir fukarayı gözeten erdemli bir halk kahramanı tipine dönüşmesinde mekânın ve imkânların etkisi tartışılmazdır. O nedenle Köroğlu'nun Çamlıbel'in sunduğu imkân ve fırsatlardan ötürü uzun bir müddet Tokat'ta kalmış olması kuvvetle muhtemeldir. Tokat- Çamlıbel çevresinde Köroğlu'na izafe edilen birçok yapının, yerin varlığı, toplum hafızasındaki kahraman Köroğlu kimliği, birçok yazılı ve sözlü kaynaktan elde edilen bulgular bu tezimizi destekler mahiyettedir. Ancak bilim, kanıtlanmış bilgiye dayalı olduğu için bu aşamada sadece bulgulardan hareketle kesin yargıda bulunmaktan kaçınarak bu çalışmadaki takdiri kültür araştırmacılarına bırakıyoruz. Ayrıca Tokat'taki Köroğlu varlığının bir kent imgesine dönüştürülmesinin, kültürün gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında şehre önemli katkılar sağlayacağını düşünüyoruz.

Kaynakça

- Abbaslı, İ.; Abdulla, B. (2005). *Koroğlu*, Baku: Şerk- Gerb.
- Adıgüzel, S. (2004) *Gülü Bardağ İçinde*, Tokat: THK Basımevi.
- Afyoncu, E. (2009). "Sokulluzâde Hasan Paşa", *İslam Ansiklopedisi*, C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 366-368.
- Akdağ, M. (1963). *Celâli İsyanları*, Ankara: A.Ü DTCF Yay.
- Akyoloğlu, İ. (2015). "Dörtdivan Türkmenlerinin Köroğlu Destanı ve Müziği", *Kümbet*, S. 35, s. 13-16.
- Altınok, C. (1991). "Köroğlu", *Tokat Kültür Araştırma Dergisi*, S.3, s.31.
- Bars, M.E. (2020). "Âşık Kimdir", *UHAD* (3), S.4, s.168-193.
- Bayat, F. (2003). *Köroğlu (Şamandan Âşıka, Alptan Erene)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Bayat, F. (2009). *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bekki, S. (2015). “Köroğlu Keleşlerinden Köse Kenan’ın Evlenme Yolculuğu”, *Turkish Studies* (10) S. 8, s. 623-632.
- Birdoğan, N. (1996). *Köroğlu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Boratav, P. N. (1943). “Köroğlu’nun Tarihi Şahsiyeti”, *III. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, Ankara.
- Boratav, P. N. (1969) *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P.N. (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, haz. Koz, M. S., İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Campbell, J. (2003). *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri*, çev. Emiroğlu, K., Ankara: İmge Kitabevi.
- Çetin, İ. (1998). “Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu”, *Milli Folklor*, S. 39, s. 46- 52.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Ankara: Akçağ
- Çobanoğlu, Ö. (2010). “Köroğlu ve Halk Felsefesi”, *I. Uluslararası Köroğlu, Bolu Tarih ve Kültür Sempozyumu (17-18 Ekim 2009) Bildirileri*, ed. Yaman, A. vd., Ankara: Bolu Halk Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Duymaz, A. (2014). “Köroğlu’nun Epik Mekânı Çamlıbel”, *Köroğlu Kitabı*, haz. Koz, S. M, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ekici, M. (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu*, Ankara: Akçağ.
- Gökalp, Z. (1331). “Eski Türklerde İçtimai Teşkilat ile Mantiki Tasnifler Arasındaki Tenazur”, *Milli Tettebular Mecmuası*, I, III, 447.
- Gürdere, M. (2016). “Köroğlu ve Tokat”, *Kümbet*. S. 41, s. 9- 14.
- Hanilçe, M. (2022). “Kaz Gölü”, *Türkiye Turizm Ansiklopedisi*, C.8, s. 318.
- Hanilçe, M. (2018). “Osmanlı Devleti’nin Bataklik Kurutma Uygulamalarına Bir Bakış: Tokat Kaz Gölü Örneği (1870-1892)”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, C. XIX (235), s. 49-88.
- Hobsbawm, E. (1990). *Haydutlar*, çev. Taşkent, F., İstanbul: Logos Yayıncılık.
- Ismayılov, H. (2009). *Koroğlu Destanı (Ali Kemal Arşivindeki Varyantlar)*, Bakı: Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası İnstitutu.
- İdrisi, H. (1992). *Köroğlu Destanının Azeri Rivayeti Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Kaftancıoğlu, Ü. (1979). *Köroğlu Kol Destanları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kahraman, S. A. (2010). *Evluya Çelebi Seyahatnamesi V. Cilt I. Kitap*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Kaplan, M.; Bali, M.; Akalın, M. (1973), *Köroğlu Destanı*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Karadavut, Z. (2018). “Köroğlu Destanında Hz. Ali”, *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018) Bildiriler Kitabı*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları ve Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Kaya, D. (2018). *Köroğlu ve Tokat- Çamlıbel*, Tokat: Çamlıbel Belediyesi Yayınları.
- Kaya, D. (2023). *Türk Dünyasında Köroğlu Kolları*, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Kaya, T. T. (2016). “Köroğlu’nun Yaşadığı Coğrafya ve Türk Coğrafyasında Köroğlu Anlatıcıları”, *VI. Uluslararası Köroğlu Sempozyumu Bildiri Kitabı*, ed. Yasa A. A.- Öztürk F., Bolu: AİBÜ BAMER Yayınları.
- Kaymakçı, S. (2013). *Eskiçağda Kelkit Vadisi (Lykos)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.
- Köprülü, M. F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004). *Saz Şairleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Oğuz, M. Ö. (2000). “Folklorda Yeni Yöntemler ve Köroğlu”, *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Önal, M. N. (2016). “Köroğlu Destanı’nın Türk Kültüründeki Yeri ve Önemi”, *Kümbet*, S. 41, s. 4-7.
- Özarslan, M. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdamar, F. (2019) *Köroğlu’nun İran Türkleri Anlatmaları Üzerine Bir İnceleme*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir
- Özen, K. (1998). “Köroğlu’nun Sivas Coğrafyası”, *Bolu’da Halk Kültürü ve Köroğlu Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yayınları.
- Özkan, İ. (1997). “Köroğlu Destanında Kahraman ve Atının Doğuşuyla İlgili Motiflerin Tahlili”. *Türk Dili*, S.549, s. 223-233.
- Öztelli, C. (1974). “Osmanlı Tarihine Adı Karışan Saz Şairi Koroğlu”, *A.Ü. Türkoloji Dergisi*, S. 136, s. 121-136.
- Sakaoğlu, S.; Alptekin, A. B. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi (14-21. yüzyıllar)*, Ankara: Akçağ.
- Sümer, F. (1987). “Köroğlu, Kızıroğlu Mustafa ve Demircioğlu ile İlgili Vesikalar”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 46, s. 10-46.
- Sümer, F. (1999). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları
- Sümer, F.; Albayrak, N. (2002). “Köroğlu”, *TDV İslam Ansiklopedisi 26. Cilt*. Ankara: TDV Yayınları, s. 268- 270.
- Şimşirgil, A. (1990). *Osmanlı Taşra Teşkilatında Tokat (1455- 1574)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi: İstanbul
- Tehmasib, M. (2005). *Azerbaycan Destanları IV*, Bakı: Lider Neşriyyat
- Tofik qızı, E. (2005). *Koroğlu*, Bakı: Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası Folklor İnstitutu
- Togan, Z. V. (1931). “Türk Destanlarının Tasnifi”. *Atsız Mecmua*. S. 5, s. 102.
- Süme Çetindağ, G. (2011). *Köroğlu Merkezli Hikâyelerin Sembolik Açılımı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Elazığ.
- Yakıcı, A. (2007) “Halk Anlatılarında Yer Alan Köroğlu Tipleri ve Âşık Köroğlu’nun Bu Tipler Arasındaki Yeri”, *Millî Folklor* (76), s.113-123.
- Yavuz, S.; Şenel, M. (2013). “Yer Adları (Toponim) Terimleri Sözlüğü”, *Turkish Studies*. 8/8, s.2239-2254.
- Yeşildal, Ü.; Güzelderen, B.; Düzgün, F. (2024). “Shamanistic Rituals to Âşık Performances: Symbolism of Summoning Spirits”, *Religions*, S.15, s.1-16.
- Yıldırım, D. (1989). “Köroğlu Destanı’nın Orta Asya Rivayetleri”, *Millî Folklor* (1) S. 4, s.10-11.
- Yönetken, H. B. (1966) *Derleme Notları I*, İstanbul: Orkestra Yayınları.

İnternet Kaynakları:

- URL-1:<https://korumakurullari.ktb.gov.tr/Eklenti/54273,tokat-merkez-aktepe-koyu-muhtelif-parseller-aktepebolus-.pdf?0>. Erişim tarihi: 28.11.2024
- URL2:https://www.google.com/maps/place/K%C3%B6ro%C4%9Flu+Da%C4%9F%C4%B1/@40.1999995,36.6500001,15z/data=!3m1!4m6!3m5!1s0x407c3522b26b9d89:0xe12cd414748ad3c0!8m2!3d40.2!4d36.6500001!1s%2Fg%2F1tqlngx9!5m1!1e4?entry=tту&g_ep=EgoyMDI0MTEyNC4xIKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Erişim tarihi: 25.11.2024
- URL-3: <http://www.asikremzani.net>. Erişim tarihi: 22.11.2024

Sözlü Kaynaklar:

- KK-1: Ali Çabuk, 91 yaşında, çiftçi, ilkokul mezunu, bilgileri gelenekten edinmiştir
- KK-2: Ahmet Güven, 85 yaşında, çiftçi, ilkokul mezunu, bilgileri gelenekten edinmiştir

KK-3: Mehmet Ekinci, 58 yaşında, çiftçi, ilkokul mezunu, bilgileri gelenekten edinmiştir

KK-4: Adem Akgöl, 50 yaşında, ortaokul mezunu, belediye başkanı, bilgileri gelenekten edinmiştir

KK-5: Selahattin Adıgöznel, 66 yaşında, emekli, lisans, bilgileri gelenekten edinmiştir

KK-6: Keziban Çavuş, vefat etti, ev hanımı, ilkokul, bilgileri büyüklerinden öğrenmiştir

KK-7: Cengiz Nayman, 41 yaşında, vali yardımcısı, lisans, bilgileri büyüklerinden öğrenmiştir