

folklor/edebiyat

halkbilim • iletişim • antropoloji • sosyoloji • müzikoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat

2013/4

76

Türk Sineması'nda 1980'li Yıllar ve "Dulluk" Teması

Cumhuriyet Dönemi Düşünürlerinden Sabahattin Eyuboğlu'nda Felsefi Bakış

"Dorian Gray'in Portresi", "Narziss ve Goldmund" ve "Resimli Dünya" Adlı
Eserlerde Narsist Mitinin Karşılaştırılması

Tarihi Ortaklık ve Senkretik (Bağdaştırmacı) Bakımdan Şaman
ve Ozan Kavramlarına Yaklaşım

Gaziantep'te Çocuklara Ad Verme Geleneği

Nevşehirli Âşık Ahmet

Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'Mak-ı Hayâl* Adlı Romanında
Mevlânâ'nın Mesnevî'sinin İzleri

Şiirin Esin Kaynağı Olarak Mitoloji

"Ateş Etme İstanbul" Celil Oker Polisiyelerinde Mekânın Kullanımı

Kızıl Konağın Rüyasında Karşılıksız Aşk: Jia Rui'nin Akıbeti

Ardahan Yöresel (Damal) Alevilerinde "Hakka Yürüme Erkânı"

TMT ve Kıbrıs Mücahitlerinin Âşık Edebiyatına Yansımaları

Adalya Adına Dair

folklor/edebiyat

folklore/literature

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, üç aylık
halkbilim • antropoloji • iletişim • sosyoloji • eğitim • tarih • dil • edebiyat dergisi

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491

CİLT: 19

SAYI: 76

2013/4



Sahibi

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ Adına
Mete Boyacı

Genel Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Hikmet Seçim

Yayın Yönetmenleri
Prof. Dr. Metin Karadağ - Prof. Dr. Oğuz Karakartal

Sorumlu Yayın Yönetmeni
Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

İngilizce Editör : **Doç. Dr. Ersin Teres**

Düzeltili: **Dr. Kafiye Yinanç**

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Haspolat Kampüsü, Lefkoşa KKTC
Tel: 392. 671 11 11/ 2601
www.folkloredebiyat.org folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 TL
Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 TL • Yıllık (Postalama ücreti dahil) : 60 TL
Avrupa için Sayısı: 15 EURO • Yıllık Abone Bedeli(Postalama ücreti dahil): 60 EURO
Amerika için Sayısı: 20 \$ • Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$
Abone bedelinin folklor/edebiyat adına Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nin Türkiye İş Bankası Lefkoşa Şubesi'ndeki **IBAN TR49 0006 4000 0016 8180 1303 26** no'lu TL hesabına,
TR27 0006 4000 0026 8020 0013 71 no'lu Euro hesabına
veya **TR70 0006 4000 0026 8020 0102 00** no'lu Dolar hesabına yatırılarak, dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar *MLA Folklore Bibliyography*, *ULAKBİM* ve *Türkologischer Anzeiger Viyana* tarafından taranmaktadır.

Hazırlık – Baskı: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti - Başkent Matbaası, Bayındır Sokak 30/E Kızılay / Ankara
yerel süreli yayın

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ
ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

Genel Yayın Kuralları:

folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırmaları yayınlamak ve bu alanlardaki sorunlara bilimsel ölçütler içerisinde tartışma olanağı sağlamak amacıyla çıkmaktadır. folklor/edebiyat halkbilim, antropoloji, eğitim, tarih, dil ve edebiyat alanındaki özgün araştırma makalelerini, deneme ve derlemeleri yayımlayan hakemli, akademik bir dergidir. Yılda dört kez yayımlanır.

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazıların, bilim etiği başta olmak üzere, her türlü içeriksel sorumluluğu yazarlarına; telif hakkı ise basılı ve her türlü elektronik ortamda folklor/edebiyat' a aittir. folklor/edebiyat'ta yayımlanan bir yazı, başka bir yerde yayımlanamaz. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılar folklor/edebiyat'a gönderilemez. Yayımlanan yazıların sahiplerine ve bu yazıları değerlendiren hakemlere herhangi bir ücret ödenmez.

Hakem Değerlendirmesi:

folklor/edebiyat'a gönderilen yazılar, önce yayın kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun görülmeyenler düzeltilmesi için yazarına iade edilir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel kaliteye dikkat edilir. Değerlendirme için uygun bulunanlar, ilgili alanda iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya yayın kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez.

Yazım Dili

folklor/edebiyat dergisinin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda derginin üçte bir oranını geçmeyecek şekilde başka dillerde yazılmış yazılara da yer verilebilir.

Yazım ve Basım Koşulları:

Yazılar windows (Microsoft Word) uyumlu sözcük işlemci programıyla yazılmalı, e posta yoluyla gönderilmiş olsa da A4 boyutundaki kağıda 3 kopya çıktısı alınarak Word uyumlu CD ile birlikte yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da tek bir sayıda yayımlanabilmesi göz önüne alınarak 20 sayfayı aşmamalıdır.

İlk sayfa yazım sırası:

- 1)Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)
- 2) Makale başlığı (sola dayalı)
- 3) Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4)Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 200 sözcükten az olmamak üzere İngilizce, Fransızca ya da Almanca özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Türkçe dışındaki makaleler için ÖZET başlığı altında genişçe bir Türkçe özet verilmeli ve aynı kurallara uyulmalıdır. Çeviri ve kitap tanıtım, değerlendirme yazıları hariç, özet bölümü olmayan yazılar, yayımlanmaz.
- 5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)
- 6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (*) işareti ile
- 7) Varsa, makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile
- 8) Varsa, çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (***) işareti ile gösterilmelidir.

Dipnotlar ve Kaynakça

Dipnot ve kaynaklar APA 5 (American Psychological Association) standartlarına uygun olarak verilmeli, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir.

INTERNATIONAL CYPRUS UNIVERSITY
QUARTERLY CULTURAL JOURNAL

Editorial Principals

Folklor/Literature is published quarterly. Winter/January, Spring/April, Summer/July and Autumn/October. The main goal is to publish original researches on folklore, anthropology, education, history, language and literature and create a discussion platform on these subjects. Folklor/Literature is an academical journal which publishes original articles on folklore, anthropology, education, history, language and literature.

The overall responsibility and writing preferences for the published articles belong to the author of the article. The royalty rights of the accepted articles are considered transferred to Folklor/Literature. In order for any article to be published in Folklor/Literature, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere.

Referees' Evaluation of Papers

Articles forwarded to Folklor/Literature are first reviewed by the Editorial Board in terms of journal's publishing principles. Those which are found unsuitable are returned to their authors to be corrected. Academic objectivity and scientific quality are considered of paramount importance. Those considered acceptable are initially referred to two referees who are well-known for their works in relevant fields. Names of the referees are kept confidential and referee reports are safe-kept for two years. For publication of articles, two positive reports are required. In case one referee report is negative while the other is favorable, the article may be forwarded to a third referee for further evaluation or alternatively the board, based on the contents of the reports may feel confident to make a final decision. The authors are to consider the criticism, suggestions and corrections offered by the referees and by the editorial board. If they disagree, they are entitled to counter present their views and justifications. Final decision rests with the editorial board. Articles which are not accepted for publication are not returned to their authors.

The Language

The language of the journal is Turkish. Articles in other languages may be published, not to exceed one third of an issue.

Writing and Edition Rules

1. Papers should be typed in MS Word program.
2. Papers should be prepared in accordance with the principles set forth and are to be sent in three copies and one CD to Folklore/Literature at the correspondence address.
3. The maximum length for the papers is 20 pages.

The first page should be written as follows:

1. Names and surnames are written in upper left hand corner (left aligned)
2. The Title (left aligned)
3. Translator name for translated papers (right aligned)
4. For original papers in Turkish, the paper should include an abstract in English, French or Germany, briefly and laconically expressing the subject in minimum 200 words. The translation of paper's title should be given under the title of abstract. After that, the abstract should be taken place. A detailed Turkish abstract should be given for the papers in the other languages. The papers which do not have an abstract will not be published.
5. Leaving one line empty after the body of abstract, there should be key words, minimum 3 and maximum 5 words.
6. Explanation about the author (with *)
7. If there is, explanation about the paper (with **), for translation explanation about the source text (with **)
8. If there is, explanation about the translator (with ***)

Footnotes and Bibliography

The footnotes and bibliography should be given according to APA 5 (American Psychological Association) standards. The original source should be indicated in the secondary quotations.

Yayın Kurulu / Editorial Boards

- Prof. Dr. N. Serpil Altuntek (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Suavi Aydın (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Başgöz (ODTÜ)
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mutlu Binark (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Bernt Brendemon (Finlandiya)
Prof. Dr. Peyami Çelikcan (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Erdal Cengiz (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayten Er (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Yıldırım Erdener (ABD)
Prof. Dr. Cengiz Ertem (Ufuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuna Ertem (Atılım Üniversitesi)
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Aşya Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Bahadır Gülmez (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. V. Doğan Günay (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Umay Günay (YÖDAK-KKTC)
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa Habibbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Maria Ivanics (Macaristan)
Prof. Dr. Eva Csato Johanson (İsveç)
Prof. Dr. Birsen Karaca (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Şahin Karasar (Maltepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşim Karpuz (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Asker Kartarı (Kadir Has Üniversitesi)
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Aynur Koçak (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Jaklin Kornfilt (ABD)
Prof. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Belkıs Kümbetoğlu (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkan Manav (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Eunkyung Oh (Güney Kore)
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Konya Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Pehlivan (Doğu Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Hayrettin Rayman (Bozok Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Yusuf Sarıgöl (Bükreş Üniversitesi, Romanya)
Prof. Dr. Babahan Muhammed Şerif (Özbekistan)
Prof. Dr. Veysel Sönmez (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz Tosun (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

<i>folklor/edebiyat'tan / Metin Turan</i>	7-8
TÜRK SİNEMASINDA 1980'Lİ YILLAR VE "DULLUK" TEMASI ETRAFINDA ÜRETİLEN GELENEKSEL CİNSİYET ROLLERİ <i>TURKISH CINEMA IN 1980S' AND GENDER ROLES AROUND THE THEME OF WIDOWHOOD/ Hülya Doğan</i>	9-20
CUMHURİYET DÖNEMİ DÜŞÜNÜRLERİNDEN SABAHATTİN EYUBOĞLU'NDA FELSEFİ BAKIŞ <i>CONSIDERING SABAHATTIN EYUBOĞLU, ONE OF PHILOSOPHER OF REPUBLICAN ERA, FROM PHILOSOPHICAL POINT OF VIEW / Seval Yılmaz Akagündüz - Ümüt Akagündüz</i>	21-30
O. WILDE'İN "DORIAN GRAY'İN PORTRESİ", H. HESSE'NİN "NARZİSS VE GOLDMUND" VE N. GÜRSEL'İN "RESİMLİ DÜNYA" ADLI ESERLERİNDE NARSİST MİTİNİN KARŞILAŞTIRILMASI <i>THE COMPARISON OF THE NARCISSUS MYTH IN "THE PICTURE OF DORIAN GRAY" BY OSCAR WILDE, "NARCISSUS AND GOLDMUND" BY HERMANN HESSE AND "PICTURE WORLD" BY NEDİM GÜRSEL / Medine Sivri - Işıl Köylü</i>	31-62
TARİHİ GENETİK ORTAKLIK VE SENKRETİK [=BAĞDAŞTIRMACI] SANAT YAKLAŞIMLARI BAĞLAMINDA ŞAMAN VE EPİK KÜYCİ [=OZAN] <i>HISTORICAL GENETIC PARTNERSHIP AND SENKRETİK (BAĞDAŞTIRMACI) ACCORDING TO ART APPROACH SHAMANIST AND EPIC KUYCI (MINSTREL)/ Eunkyung Oh - Mamatqul Jo'raev</i>	63-76
MÜLKSÜZLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA BİR KÖY MONOGRAFİSİ <i>A VILLAGE MONOGRAPH IN THE CONTEXT OF THE PROCESS OF DISPOSSESSION/ Servet Gün</i>	77-97
FİLİBELİ AHMET HİLMİ'NİN A'MAK-I HAYÂL ADLI ROMANINDA MEVLÂNÂ'NİN MESNEVÎ'SİNİN İZLERİ <i>TRACES OF MEVLÂNÂ'S MESNEVÎ IN FILIBELI AHMED HILMI'S NOVEL OF A'MAK-I HAYÂL/ Gökhan Tunç</i>	99-106
ŞİİRİN ESİN KAYNAĞI OLARAK MİTOLOJİ <i>MYTHOLOGY AS A SOURCE OF İNSPIRATIÖN FOR THE POEM/ Tuğçe Erdal</i> ... 107-127	
"ATEŞ ETME İSTANBUL" CELİL OKER POLİSİYELERİNDE MEKÂNIN KULLANIMI <i>İSTANBUL! DON'T FIRE USE OF SPACE IN CELIL OKER'S DETECTIVE STORIES / Ayşe Ulusoy Tunçel - Banu Altınova</i>	129-148

'KIZIL KONAĞIN RÜYASI'NDA KARŞILIKSIZ AŞK: JİA RUI'NİN AKİBETİ
*UNREQUITED LOVE IN THE DREAM OF RED CHAMBERS AND
THE TRAGIC FATE OF JIA RUI* / Gökhan Kırılın 149-162

ARDAHAN YÖRESİ (DAMAL) ALEVİLERİNDE "HAKK'A YÜRÜME ERKÂNI":
ÖLÜMLE İLGİLİ İNANIŞ VE UYGULAMALAR
*PRINCIPLES OF "HAKK'A YÜRÜME" IN ALEVIS OF ARDAHAN (DAMAL):
BELIEFS AND PRACTICES CONCERNING TO DEATH* / Zeki Uyanık - Arif Kala... 163-162

TARİHİ GERÇEKLERİN ÂŞIK EDEBİYATINA YANSIMASI BAĞLAMINDA
TÜRK MUKAVEMET TEŞKİLÂTI VE KIBRIS MÜCAHİTLERİ
*TURKISH RESISTANCE ORGANIZATION (TMT) AND TURKISH
FREEDOM FIGHTERS IN CYPRUS WHICH THE CONTEXT IN REFLECTION
OF BARDIC (AŞIK) LITERATURE* / Bayram Durbilmez 173-193

GAZİANTEP'TE ÇOCUKLARA AD VERME GELENEĞİ
THE TRADITION OF NAMING CHILDREN IN GAZİANTEP / Nevin Balta 195-206

NEVŞEHİRLİ ÂŞIK AHMET'İN YAŞAMI VE ŞİİRİ ÜZERİNE
ON LIFE AND ART OF NEVŞEHİRLİ ÂŞIK AHMET / Murat Devrim Dirlikyapan. 207-226

ADALYA ADINA DAİR
ON ADALIA'S NAME / Mustafa Oral 227-232

İFFET'TE EMİLE ZOLA ve NATURALİZM ETKİSİ
*EMILE ZOLA, NATURALİZM AND
HUSEYİN RAHMI GÜRPİNAR'S NOVEL: İFFET* / Özge Soylu Bozdağ..... 233-239

A.PLATONOV'UN "ÇUKUR" ESERİNDE UMUDUN KAYIPLARI
*THE ABSENCE OF HOPE IN THE WORK OF A. PLATONOV
"THE FOUNDATION PIT"* / Reyhan Çelik 241-247

folklor/edebiyat'tan

Bu sayımızın ilk yazısı, akademik çalışmalarını antropoloji alanında sürdüren **Dr. Hülya Doğan**'a ait. Doğan, bu çalışmasında, 1980'li yıllarda çekimleri yapılan öykü ve romancımız Osman Şahin'in öyküsünden uyarlanan ve Şerif Gören'in yönettiği *Kurbağalar* ile yine edebiyatımızın bir başka ustası Necati Cumalı'nın aynı adlı yapıtından Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Dul Bir Kadın* filmleri üzerinden, Türk sinemasında "dulluk" teması etrafında üretilen geleneksel cinsiyet rollerini ele alıyor.

Arş Gör. Seval Yınılmez Akagündüz ve **Dr. Ümüt Akagündüz**, değişik dönemlerde kaleme aldığı ve hayatın değişik alanlarına değinen yazılarından yola çıkarak düşünce hayatımız, edebiyat ve sanat dünyamızda çevirileri, denemeleri ve belgeselleriyle önemli bir yere sahip olan Sabahattin Eyüboğlu'nda felsefi bakışı irdeleyiyorlar.

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları, ülkemizde pek öyle uzun bir tarihi geçmişe sahip değildir. 1996-97 öğretim yılında İstanbul Bilgi, 2000-2001 yılında ise Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nde lisans düzeyinde bağımsız birer bölüm olarak, ardından da yüksek lisans ve doktora programlarının açılmasıyla alan oluşturan bir disiplin. **Dr. Medine Sivri** ile öğrencisi ve meslektaş **Işıl Köylü**, Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'ın Portresi", Hermann Hesse'nin "Narziss ve Goldmund" ve Nedim Gürsel'in "Resimli Dünya" adlı eserlerinden hareketle narsist mitini; **Dr. Gökhan Tunç** ise II. Meşrutiyet döneminin önemli yazar ve düşünürlerinden biri olan Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayâl* adlı kitabının Mevlânâ'nın Mesnevî'sinden nasıl etkiler taşıdığını karşılaştırmalı olarak inceliyorlar.

Dr. Tuğçe Erdal, "bir milletin ortak geçmişi" olarak algı dünyamızda yerini alan mit gerçekliğini, şiirin esin kaynağı bağlamında; **Dr. Ayşe Ulusoy Tunçel** ile **Dr. Banu Altınova** ise yerli polisiye roman türünün gelişmesinde, son yıllarda adından özellikle söz ettiren yazarlarımızdan Celil Oker'in eserlerinden hareketle mekanın kullanımını; **Dr. Gökhan Kırılın** ise, geleneksel Çin toplumunun en incelikli tasvirlerini eserlerine taşıyan Cao Xueqin'in *Kızıl Konağın Rüyası* adlı yapıtını 'karşıksız aşk' sorunsalı üzerinden ele alıp tartışıyorlar.

Özbek halk yaratıcılığı özelinden hareketle, gezgin halk ozanı ile şaman'ın eski çağlardan beri ortak özellikleri üzerine detaylı çalışmaları olan **Dr. Eunkyung Oh** ile **Dr. Mamatqul Joraev**, bu iki tarihi kişilik üzerine tarihi genetik ortaklık ve bağdaştırmacı sanat yaklaşımları bağlamında; **Dr. Zeki Uyanık** ile **Öğr. Gör. Arif Kala** ise, Damal (Ardahan) Alevilerinde 'Hakk'a Yürüme Erkanı' ile ilgili inanış ve uygulamaları ele alıp değerlendiriyorlar.

Sözlü kültür geleneği, tarihi olayların aktarımında, özellikle de âşık temsilciler kanalıyla önemli bir birikim oluşturur. **Dr. Bayram Durbilmez**, yakın tarihi geçmişte yaşanmış olan Kıbrıs çıkarması ve o çıkarma hareketi içerisinde önemli bir yer edinen Türk Mukavemet Teşkilatı ile Kıbrıs mücahitlerine ilişkin tema ve göndermelerin âşık edebiyatına yansımaları; **Dr. Devrim Dirlikyapan** ise Nevşehirli Aşık Ahmet'in yaşamı ve şiirleri üzerinde değerlendirmelerde bulunuyor. Gaziantep'te çocuklara ad verme geleneğini **Nevin Balta**, Adalya adının etimolojik kökenine ilişkin tespitleri **Dr. Mustafa Oral** irdeliyor. **Özge Soylu Bozdağ** ise edebiyatımızda naturalist ve realist akımın başlıca temsilcilerinden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* adlı romanını Emile Zola ve naturalizm ekseninde tartışıyor.

Ağırlıklı olarak 1990'ların ortalarında uygulanan ve bir milyondan fazla insanın zorla yerinden edilmesine sebep olan yeniden iskan politikasının, toplumsal ve sınıfsal boyutuna ilişkin çalışmalar, ne yazık ki pek az yapılmıştır. **Dr. Servet Gün**, sorunun, 'Kürt sorunu' gibi etno-politik boyutunun olması yanında; göçün ortaya çıkarmış olduğu 'kent yoksulluğu' olgusuna, 'sınıf boyutu' üzerinde de durarak tartışıyor.

Dr. Reyhan Çelik, bu sayımızda yer alan makalesinde, eserlerinde 1917 Sovyet Devrimi sonrasında toplumsal ve tarihi gelişmelerinin insan üzerindeki etkisini yansıtan A. Platonov'un *Çukur* adlı eserinden hareketle 'umudun kayıpları'nı irdeliyor.

folklor/edebiyat, yolculuğuna 1994 yılının kasım ayında çıkmıştı. Bu sayımızla birlikte 19. yılını doldurmuş oluyor. Bu demektir ki önümüzdeki yıl, *folklor/edebiyat*'ın 20. yılı! Bu akademik yayıncılıkta hiç de küçümsenmeyecek bir sürekliliktir.

*

Yeni yılda, yeni *folklor/edebiyat*'larda buluşmak dileğiyle...

Metin Turan

Yayın Yönetmeni

TÜRK SİNEMASINDA 1980'Lİ YILLAR VE "DULLUK" TEMASI ETRAFINDA ÜRETİLEN GELENEKSEL CİNSİYET ROLLERİ

Hülya Doğan*

Giriş: 1980'ler, Türkiye'de "Kadın Sineması"

Türk sinemasında seksenli yıllar, özellikle kadın konusunda gerçekçi filmlerin çekilmeye başladığı bir döneme denk düşer. Bu yıllara kadar Türk sinemasında kadın tipleri incelendiğinde, yalnızca iki tip kadın görülür. Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan, sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yola sürükleyen vamp kadınlardır (Esen, 2000: 29).

1980'li yıllar önemli dönüşümlerin her alanda hissedildiği yıllardır. Askeri darbe, ülkemizdeki pek çok kurumu olduğu gibi sinema sektörünü de etkilemiştir. Toplumun sorunlarını gerçekçi bir bakışla ele alan filmler yerini bireyi merkeze alan bir anlayışa bırakmıştır. Birey olma sorununda öne çıkan ilk konuyu da kadın oluşturmaktadır. Türk sinemasında 1980'li yıllar önce erkek yönetmenler tarafından (Atıf Yılmaz, Şerif Gören vd.) kadın konulu film-

*Yard. Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Antropoloji Bölümü

lerin çekildiği ve sonrasında kadın yönetmenlerin de bu işe soyunduğu (Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Nisan Akman) bir döneme denk gelir. Elbette bu dönemde eski tarz filmler de devamlılık göstermektedir ancak kadını ne iyi ne kötü, cinsel duyguları da olan bir insan gibi işleyen filmlerin sayısında ciddi bir artış söz konusudur.

Aslında bu yıllarda ve öncesinde Hollywood'da yükselen bir akımdır kadın sineması. Yetmişli ve seksenli yıllarda Amerikan sinemasının çehresini değiştiren en önemli güçlerden biri olan feminist hareketle birlikte kadınların sinemadaki konumları da tartışılmaya başlanmıştır. Ryan ve Kellner (1997: 219), Hollywood geleneğinin kadını erkeğin arzu nesnesi ve aynı zamanda erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumladığını belirtirken bunun nedenini kadının farklı cinselliğinden yansıyan tehditkâr bir güce bağlar. Ataerkil yapı içerisinde geleneksel rollerde temsil edilen kadınların haklarını aradıkları dönemde eril alanda yarattıkları korku, popüler sinemada da çeşitli temsillerde kendini gösterir. 60'lardan itibaren artan kadın vampirli filmler, 70'lerde kadın yaratıkların yer aldığı korku filmleriyle devam eder. Aynı yıllarda feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıttığına dikkati çekerler. Kadınların erkek arzularının nesnesi, fetişi ve erkek iktidarının olumlayıcıları olarak beyaz perdede yer alması bu eleştirmenlerce tepki görür (Öztürk, 2000: 74). Ancak kadının sinemadaki asıl yükselişi 70'li yılların sanat filmlerinde görülür. Yeni filmler, kadın kahramanın alinyazısına ve sesine sahip olmaktan çok, nasıl konuşturulduğunu ve sonra da ataerkil amaçlar uğruna kadın kahramanın nasıl kurban edildiğini göstermek için melodramı yapışökümüne uğratar (Öztürk, 2000: 81). *Piyano*, *Amy* gibi filmler buna örnek gösterilebilir.

Dünya sinemasındaki gelişmeleri yakından takip eden bir yönetmen olarak Atıf Yılmaz, Türkiye'de kadın sinemasına öncülük eden isim olmuştur. Askeri darbe sonrası dönemin başlangıçtaki ilk ve tek muhalif hareketi olarak feminist hareketin oluşturduğu gündemden yararlanan sinemacıların, erkek bakış açısı üzerinden de olsa, ağırlıklı olarak kentli kadın karakterleri ve onların yaşadıkları sorunları anlatılarının merkezine taşımaları yaptıkları filmleri birer "kadın filmi" olarak değerlendirmesini sağlamaktadır.

Atıf Yılmaz, kadınlar için geliştirilen toplumsal kodlarla gerçekçi, neşeli ve kimi zaman fantastik bir savaşa girdiği *Mine* (1982), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985), *Ahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) gibi filmleriyle bu akıma öncülük ederken, kadını anlatan önemli yönetmenlerimizden Şerif Gören de hem kentte hem kırsalda yaşayan kadınları farklı bir bakış açısıyla beyaz perdeye taşımıştır. Gören, *Gizli Duygular* (1984) filminde cinselliği keşfeden bir kadını anlatırken, *Firar* (1984) ve *Kurbağalar* (1985) gibi filmlerinde koşullardan yılmayan, güçlü bir kadın karakter merkezinde, kadın cinselliğini de normalize eder.

"Toplumsal bir Tehdit" Olarak Denetlenmeyen Kadın Cinselliği: Dulluk

Kadın sorunlarını perdeye taşıyan kadın sineması, dulluk gibi bir kategoriye de dışarıda bırakmaz. Kavram olarak eşi ölen ya da eşinden ayrılan kadın ya da erkeği ifade eden dulluk, toplumumuzda daha çok kadın için problem oluşturan bir sıfat niteliği taşımaktadır.

Evlilik kurumu içerisinde tanımlanan bir statüyü (eş olma) kaybetmek anlamına gelen dul kalmak deyimi, evliliğin nasıl bir kurum olduğuna bakmadan anlaşılabilir. Kottak, kültürel olarak evrensel olduğunu söylediği evliliği; kadının doğurduğu çocukların karı ve koca-

nın evlatları olarak kabul edilmesi bakımından toplumsal olarak tanınan bir erkek (koca) ve toplumsal olarak tanınan bir dişi (karı) arasında toplum tarafından onaylanan bir ilişki olarak tanımlar. Koca, çocukların biyolojik ya da toplumsal babası olabilir (Kottak, 2002: 397). Dolayısıyla evliliğin yoğunlukla bir çoğalmayı, üremeyi denetleyici bir kurum olduğunu tanımından görmek mümkündür. Üremenin toplumsal kurumların kontrolüne girmesi, cinselliğin de denetimini getirir. Kadının dul kalması ise, pek çok toplumsal kurumla dizginlenmiş bir kadın cinselliğinin başıboşluğuna işaret ettiğinden problemleri bir statüyü oluşturmaktadır. Dul kadın, hem cinselliği yaşamış, onu bilen ve hem de bunun denetiminden (aile, koca) yoksun kalmış bir figür olarak tehdit unsuru gibi görülür. Fatma Mernissi (akt. Lindholm, 2004: 411), tüm Müslüman toplumların yapısının, kadın cinselliğinin yıkıcı gücüne karşı bir saldırı ya da savunma olarak anlaşılabilceğini ileri sürmüştür. Buna göre kadının cinselliği, tüm eril toplumsal düzenin hem temeli hem de potansiyel yıkıcısıdır. Mernissi, kadın erkek arasında cinsel, duygusal ve entelektüel ihtiyaçların tatmin edildiği kapsamlı bir sevginin, erkeğin Allah'a olan bağlılığını tehdit edeceği düşüncesinin Müslüman toplumlarda yaygın olduğunu söylerken, Lindholm bu durumun, kadının tecridiyle sonuçlandığını belirtir. Kadını kuşatan pratikler ve simgecilik onun saklı iktidarını, yani hem besleyip yetiştiren hem de baştan çıkaran paradoksal kapasitesini ve erkeklerde uyandırdığı korkuyu ifşa etmektedir (2004: 412-414). Kadın ve cinselliği elbette sadece İslam toplumlarında düzenlenmemektedir, benzer bir görüşün Amerikan toplumu için de dile getirildiği belirtilmiştir. Ancak bulunduğumuz toplumu ve bu toplumun sinemasını anlamak üzere çalışılırken, konu ile ilgili bir rasyonalite üreticisi olarak dini dışarıda bırakmak olmaz.

Toplumumuzda din tarafından üretilen anlamlarla birlikte dul kadınların problemleri statülerine örnek teşkil edecek pek çok söz ve kanaat* bulunmaktadır. Bunun yanında dul kadınların özdenetimini de güçlendirecek pratikler geliştirilmiştir. Konya'da düğünlerde ilahi, dua ve türkü okuma işinin dul ya da hiç evlenmemiş kadınlara yaptırılması, dul bir kadından beklenen yaşam biçimini anlamak için ilginç bir örnektir (Çakır, 2005: 360).

Antropolojik anlamda dulluk, bir *eşiksellik* evresine tekabül etmektedir. Arnold van Gennep'in antropolojinin klasiklerinden sayılan tezine göre bir evreden başka bir evreye geçişle bağlantılı adetlere, kritik dönemlerinde bireye yardımcı olan törenlere *geçiş ritleri* denir (akt. Haviland, 2002: 421). Yer, durum, toplumsal konum ya da yaşta değişiklikleri kapsayan geçiş ritleri üç evrelidir: ayrılma, eşik ve bütünleşme. Victor Turner'ın açıklamasına göre birinci evrede insanlar gruptan ayrılarak bir yer ya da statüden öbürüne doğru hareket ederler. Üçüncü evrede, riti tamamlamış olarak yeniden topluma katılırlar. *Eşik* evresi en ilginç olanıdır. Durumlar arasındaki evre, insanların bir yerden ayrılıp henüz bir başkasına ulaşmadıkları araftır. Bu evre, geçiş ritinin eşiksel evresi olarak adlandırılmaktadır (Kottak, 2002: 470). Bu aşama, insanlardan farklı davranış biçimlerinin beklendiği bir dönemi anlatır aynı zamanda. İslam dininde eşi olan ya da boşanan kadınlar için bekleme süresi anlamına gelen *iddet* dönemiyle birlikte kadın, yeniden evlenerek eşiksel evreyi anlatmaktadır. Bu evrenin her zaman belirli özellikleri bulunmamakla birlikte, çoğunlukla normal toplumsal yaşamla zıtlıklar oluşturan tutum ve davranışları içerir. Victor Turner bunları geçiş, mülkiyet-statü-rütbe yokluğu, cinsel perhiz ya da aşırılık, alçakgönüllülük, dış görünüşü önemsememe, sus-

*"Uygunsuz davranışları yüzünden temiz tanınan kişiliği lekelendi" anlamında kullanılan bir atasözü bulunmaktadır: **altın adı pul oldu, kız adı dul oldu** (kaynak: Türk Dil Kurumu resmi internet sitesi).

kunluk, boyun eğme, yalınlık gibi özellikler olarak anlatılmaktadır (akt. Kottak, 2002: 470). Dulluğa da eşikselliği bağlamında baktığımızda toplumun diğer bireylerinin destek olduğu, bir araya geldiği bir ritüelden (cenaze töreninden) sonra “dul kadın”dan düzeni bozmayacak belli bir yaşam tarzını benimsemesi beklenir. Bu yaşam tarzı da elbette yas tutma, cinsel perhiz, dış görünüşünü önemsememe, boyun eğme gibi tutum ve davranışlar içerir. Ancak bu ‘arafta kalma’ hali aynı zamanda, diğer eşikselliklerde olduğu gibi bir gerilim yaratır. Ne evli ne de bekar olan kadının ikircikli statüsü, bu sürecin sonlanmasına kadar sürer.

Toplumumuzda dul olmak, daha çok kadınlar için ciddi sıkıntılar yaratan bir durumdur. Evlenmek her ne kadar teşvik edilse de aileler tarafından dul bir kadının gelin olarak kabul edilmesiyle ilgili de sıkıntılar yaratılmaktadır.* Eşi ölmüş ya da boşanmış kadınların ahlaki ve ekonomik anlamda farklı bir kategoriye yerleştirilerek değerlendirilmesi, tabandan tavana kadar toplumun tüm kesimlerinde yaygındır. Resmi belgelerde bile “dul kadınlık” gibi bir tanımlamanın kaldırılması 90’lı yılların sonunu bulur.

Dolayısıyla dulluk gibi bir konunun toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi, çok açık bazı toplumsal görünüşlerin temelindeki ataerkil yapıyı sezme için önemli bir örnek teşkil edebilir. Dulluk, kadın cinselliğini çağrıştıran, görünür kılan ve çoğu zaman olumsuzlayan, anormalleştiren bir niteleme olarak kullanılmaktadır.

Türk sinemasında da 1970’li yılların ucuz erotik komedi filmlerine konu olan dulluk, 1980’li yıllara geldiğinde farklı bakış açılarından yola çıkan filmlere de malzeme olmaktadır. Bu filmlerden ikisi çalışmada incelenen *Kurbağalar* ve *Dul Bir Kadın*’dır. *Kurbağalar* filminde Elmas (Hülya Koçyiğit) Trakya’nın bir köyünde kocası öldürülen ve borçlarını ödemek için kurbağacılık yapan, bu sırada erkeklerin saldırgan tavırlarına maruz kalan bir kadındır. Öte yandan Elmas, hapisten yeni çıkmış olan Balkanlı Ali’yi sevmektedir. *Dul Bir Kadın* filminde de Suna (Müjde Ar) iki yıl önce kocası ölen, kendini kızına adanmış şehirli, zengin bir kadındır ve arkadaş ortamında tanıştığı fotoğraf sanatçısı Ergun’a yakınlık duyarak kısa süren bir ilişki yaşar.

Sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2006: 1). Temsil; sözlü, yazılı veya ikonik göstergeler kullanarak ‘gerçek’ maddi dünyada zaten mevcut olan şeyleri kodlayan ya da yansıtan bir süreç değil, tam da bu anlamlandırma sürecine anlam üreterek ve anlamların değişimine olanak sağlayarak katılan, inşacı bir süreçtir (Çelenk, 2005: 81). Her anlatı biçimi gibi sinema filmleri de, bu tarz kültürel ve ideolojik temsilleri içerir.

Sözü edilen filmlerde dulluk teması ortaklığında evlilik, aile ve kadın üzerine inşa edilen anlamlar ve kurulan toplumsal gerçeklik feminist bir eleştiri süzgecinden geçirilecektir. Tanımlanmış bir feminist yönetime ilişkin tatmin edici cevaplar bulmak zordur. Feminist araştırma yöntemini adlandırmaya çalışan birinin neyi araştırması gerektiği yönündeki belirsizlik, hedeflenen feminist sosyal araştırma hakkında tanımlamalardan kaçınıldığı yolunda eleştirilere yol açmaktadır (Harding, 1987: 35). Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen feminist film eleştirisi daha sonraları göstergebilim ve psikanalizden [başlangıçta sorunlu

* 1974 yılında çıkardığı albümünde konuyla ilgili bir şarkıya yer veren Sezen Aksu, “ben dul bir kadınum, canımın istediğince gezip tozمام” derken, aslında dul kalma konusunda toplumumuzda egemen görüşleri de sunmaktadır bir bakıma.

olsa da ilişkileri] beslenmiştir. Feminist film eleştirisinin çıkış noktaları kabaca şu şekilde belirtilebilir: Feminist film eleştirmenleri öncelikle toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve baskının kaynağı olarak gördükleri ataerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Filmlerin ataerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film yapım pratiklerinin üretilmesini ve teşvik edilmesini de amaçlamaktadırlar (Özden, 2004: 192–194). Bu soru(n)ların yanı sıra çalışmada kategori dışı bir *eşiksellik* süreci olarak dulluğun yaşanışına da bakılmaktadır.

KURBAĞALAR: -Allah Kimseyi Dul Komasin

Şerif Gören'in 1985 yılında çektiği film, Trakya yöresinde bir köyde geçer. Film sağlam senaryosu, akıcı anlatımı, belgesel tadı veren görüntüleriyle ve başarılı oyunculuk ile kadına gerçekçi ve dürüst yaklaşan en güzel Türk filmlerinden biri olarak yorumlanmaktadır (Esen, 2000: 66).

Film, Elmas'ın kocası Pehlivan Halil'in yaşamını yitirmesiyle başlar. Halil sırtından bıçaklanarak hayatını kaybetmiştir. Elmas kocasının su mülkiyeti meselesi yüzünden köylülerden biri tarafından öldürüldüğünü söyler ancak katili bulunamaz. Bu arada adam öldürdüğü için hapis yatan Balkanlı Ali cezasını tamamlayarak köye gelmiştir. Annesi Ali'yi karşılar ve Elmas'ın durumunu anlatır. Ali'nin annesinin sözleri, filmde dulluk konusunda üretilen ilk anlamı oluşturmaktadır:

“Gördün işte Elmas'ı. Şu durumda altı kuzulu koyundan farkı kalmadı. Allah kimseyi dul komasin.”

Dul kalmanın, tek başına çocuklara bakmaktaki zorluğunun, geçim faaliyetleriyle ilgilenen kişinin kaybının yaratacağı sıkıntıların yanı sıra yaşama biçimine de ciddi bir kısıtlama getirmeyi gerektirdiğini, cenaze evinde Elmas ağlarken onun hakkında yapılan konuşmalardan anlarız.

- *Zor. Erkeksiz evin tadı mı olur?*

- *Ne yapsın? Nasıl altından kalkar onca işin dul başıyla?*

- *Daha genç, güzel, evlenir kalkar bu işin altından.*

- *Kime güvensin, kim ne etsin Elmas'ı gelin?*

- *Evlenmeyip ne yapacak. Dul kadın eti tatlı olur. Önü erkek ardi erkek artık. Ne yana gitse erkek.*

- *En iyisi evlenip de başını şöyle güvenilir bir yere bağlamak. Bu köyde dul başıyla yaşamak zor.*

- *Bütün erkeklerin gözü bu tarafa bakar artık.*

- *Başını bağlamalı!*

Geçiş ritüeli ve eşikselliğin ilk evresi böylelikle gerçekleşir: topluluktan ayrılma. Bundan sonra Elmas, farklı bir statüye [dulluk] doğru yol alır. Dul kalmış bir kadın için ya-

şam zorlaşmaktadır. Hem kendisini cinsel açıdan sömürmeye kalkacak erkeklerle uğraşmak zorunda kalacak, hem dedikodudan sakınacak, kendisi gibi dul olmayan biriyle evlenmeye karar verirse bu karara karşı çıkması muhtemel bir aileyle mücadele edecek. Tüm bunlar bir kadının başına sadece kocasının ölmesiyle gelebilmektedir. Yani ataerkil bir toplumda her kadın, yapıp ettikleriyle değil, kocasının bir anda hayatını kaybetmesiyle ciddi bir statü kaybına uğrayabilir. Yolda yürümek başın önde olmasını, dondurma yemek [Elmas'ın filmde yaptığı gibi] yüzün duvara dönük olmasını gerektirir.

Filmin güçlü kadın karakteri Elmas, kocası öldükten sonra kimseye aldırmandan çeltik tarlasına gider ve tarlasıyla tek başına ilgilenir. Ölen kocasından kalan borç yüzünden geceleri de kurbağa toplamaya çıkar. Bu durum çok kısa sürede hakkında konuşulmasına neden olur. Elmas “dikkatli” tavırlarına rağmen köyün erkekleri onu taciz etmekten çekinmez. Komşularından biri tarlaya giderken yanına yaklaşarak “*her türlü ihtiyacımı*” giderebileceğini söyler. Elmas kendisiyle ilgilenmedikçe adam daha saldırganlaşır, “*bir göz kırpsan yerter, para da veririm*” diyerek Elmas’ı sürekli rahatsız eder. Kahvehanede de en çok Elmas hakkında konuşan, erkekleri azdırdığını, tarlada çalışırken üstünün ıslandığını, cilveli cilveli etrafa baktığını söyleyen kişi de bu komşusudur.

Kadınlardan, özellikle dul kadınlardan pek çok açıdan zayıflık göstermesi beklenmektedir: yeniden evlenmiyorsa kendisiyle birlikte olmak isteyen erkekleri reddetmemesi, parasını kazanacak girişimleri becerememesi gibi. Elmas’ın kendisine tecavüz etmeye kalkışan birini jandarmaya şikayet etmesi bile, “birinin başını yakmasından” endişe edilerek eleştirilir. Evlilik kurumundaki yeri dışında kadına statü kazandıracak bir davranış, bulunduğu toplumda kabul görmemekte ve gittikçe saldırganlaşan bir tutumla da bu gerçeklik Elmas’a kabul ettirmeye çalışılmaktadır.

Elmas’ın kurbağa işinde çalışması, erkekler tarafından eleştirilmektedir. Elbisesinin ıslanarak üzerine yapışması, tacize uğraması, kahvedeki erkek sohbetlerinin konusunu oluşturur. Ancak anlaşılmaktadır ki kahvehanede aylıklıkla zaman geçiren erkekler, “*aslında kurbağa işinde de iyi para var*” diyerek asıl sorunun bir kadının erkeklere dahi zor gelen bir işin altından kalkması olduğunu hissettirirler. Kadından kaynaklanacak herhangi bir rekabet, ataerkil toplum yapısını bozacak en büyük tehditlerdendir ve bu nedenle kadınlar kamusal alandan uzak tutulmaya çalışılır. Bu alana giren kadın hem erkekler arasında yaratacağı rekabet, hem ekonomik alandaki varlığı ile ciddi bir tehdit olarak algılanır. Özellikle bu kadın, aile ve kocalık kurumu tarafından evde tutulmak problemini yaşamayan bir dulsa... Tarla sınırları ve su mülkiyeti konusunda sorunlar yaşanan kişi, Elmas’ın tarlasına bakamayacağını ve onun arazisini de satın alacağını düşünmektedir. Ancak öyle olmaz. Hatta diğer çeltik tarlalarına giden suyu kestiği zaman sadece Elmas bu duruma itiraz ederek adama saldırır. Tüm beklentilere inat çeltiğin ekimiyle tek başına ilgilenir. Dolayısıyla erkeği ailenin geçimi için elzem kılan geleneksel evlilik anlayışının Elmas tarafından yıkıldığını görürüz. Aynı şekilde Elmas, ekonomik anlamda rahat etmesi için kabul etmesi istenen, karısı ölen mahalle bakkalının evlenme teklifini “*koca moca istemiyorum, kendi işimi kendim hallederim*” diyerek reddeder. Yönetmen Şerif Gören de Elmas karakterini yaratarak, kadının ekonomik özgürlüğü konusunda dönemine göre önemli bir adım atmış olur.

Filmde ilgi çeken ve yönetmenin eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı bir durum da kadınların birbirlerine karşı aldıkları konumdur. Filmde erkekler kadınlar hakkında konuşurken ve

erkek kimliği kadın karşısında kurulurken; kadınlar da kendilerini ötekileştirdikleri kadınlar karşısında konumlanmaktadır. Dulluk üzerine inşa edilen toplumsal anlamları dillendiren kadınlar; “dul olmayan, namussuz olmayan” kadınlar olarak konuşmaktadırlar. Geleneksel yapıda kadın ve erkekliğin asimetrik kuruluşunun gerisindeki cinsiyetler arası eşitsizliğe dikkati çeken Aksu Bora (2005: 47), bu durumu şöyle ifade eder: Erkeklik, egemen bir konum olarak, kadınlıktan farklılaşarak kurulurken ve erkekler arasındaki hiyerarşi kadınlığa olan mesafeye göre (de) belirlenirken, kadınlık, kendini “erkek olmayan” olarak değil, “cahil olmayan”, “ıffetsiz olmayan”, “bedensel olmayan” gibi, başka kadınlardan ayıran farklarla kurar. Bu durum, ataerkil yapının ördüğü geleneksel cinsiyet rollerinin kaçınılmaz ve aynı zamanda çarpık bir sonucudur. Filmde de kadınlar, kendi başlarına da gelmesi muhtemel bir durum olduğu halde, Elmas aleyhindeki dedikodu çarkına katılarak onu dışlamakta, ötekileştirmektedirler. Bu arada dulluk merkezinde üretilen anlamlar, yine kadın cinselliğinin olumsuzlanması yönündedir.

- *Ali'yle uzun uzun konuştular; kimseyi gözleri görmüyor.*
- *Dul kısmı baruta benzer, yanacak ateş arar.*
- *Ali de şimdi ateş gibidir.*
- *Yedi senedir kadın yüzü görmemiştir.*
- *Bacağını kaldıran kadın bir daha indirmez.*

Olumsuzlanarak yer alsın da kadın cinselliği bütün gücüyle görünür olmaktadır filmde. Ancak Fatmagül Bertay'ın da (2000: 115) vurguladığı üzere, “erkeğe göre daha doğal ve güçlü kabul edilen kadın cinselliğine, denetlenmediği sürece önemli bir toplumsal sorun olarak bakılır”. Kadınların da kendi cinselliklerine şeytani bir güdü olarak baktığını, egemen eril söylemi benimsemiş olduğunu filmde de görmek mümkündür. Hatta erkeklerden çok kadınlar, tarlada çalışırken ya da bir düğüne gittiğinde Elmas'ı izlemektedirler. Kadınlar, Elmas'ın erkeklerin cinsel istismarına maruz kalmasını eleştirmek yerine, onun düzen bozuculuğunu eleştirmektedirler. Dul bir kadına yakışanın dul bir erkekle en kısa sürede evlenmek olduğu görüşü kadınlar tarafından dillendirilmektedir:

- *Yarın bir gün bu bizim erkeklerimizin aklını çelmese bari. Ben dedim, bütün gözler bu yana bakar.*
- *Bu Elmas'ı başgöz etmek lazım. Kedinin ciğere baktığı gibi bakıyor erkeklere.*
- *Şeytani azdı galiba.*
- *Çeşmede oğlanları izliyormuş. Kendini gelinlik kız sanmaya başladı. Bir an önce birini bulsak da evlendirsek. Böylesinin kasıklarının ağrısı dinmezmiş. Bacağını kaldıran kadın bir daha indirmemiş. Bakkal İbrahim isteyip duruyor.*

Feminist film eleştirisi, izleyiciyle ilgili olarak haz boyutunu da sorgular. Elmas'ın tarlada ıslanan vücudunun erkekler tarafından izlenişi ve cinsel bir nesneye dönüşmesi, erkek izleyici etkinleştirmekle birlikte, izleyeni de erkek olarak konumlandıran “dikizleme” mekanizmasını çalıştırır. Feminist eleştirinin temel sorunlarından biri de filmin anlatı yapısı ve seslenme biçimlerinden ötürü film izlerken oluşan bu özne konumlarıdır. Bu konu “özdeşleşme” ve “röntgencilik” gibi konularla bağlantılı olarak tartışılır. Laura Mulvey (akt. Büker, 2008: 230–231), dikizci bakışın kadını bakışın nesnesi kıldığını belirtir. Kameranın varlığı

izleyiciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi konumuyla ilgili farkındalık geliştiremez. Bu anlamda kadın izleyici de kadınları dikizleyen seyirciler olarak konumlandırılmaktadır çoğu zaman. Ancak “dikizcilik” Gören’in filminde iki yönlüdür. Elmas erkekler (ve kadınlar) tarafından dikizlenmektedir, ancak o da hapisten yeni çıkmış olan Balkanlı Ali’yi dikizlemektedir. Dolayısıyla kadının bir nesneden öte, etkin bir konumda olduğunu ve kadın izleyicinin erkek bir bakış açısının dışına çıkıp “kendi”ni sezebileceğini görüyoruz.

Ancak ahlaki olarak geleneksel anlatı biçiminden sapması, filmin ataerkil olmayan bir alternatifte işaret ettiği anlamına gelmemektedir. Şerif Gören’in kadın konusunda, ekonomik açıdan özgürleştirici ancak ahlaki açıdan muhafazakâr bir yaklaşımının olduğu görülmektedir (Karadoğan, 2005: 64). Gören, dulluk konusunda anlam üreten yan karakterlerle ahlaki bir muhafazakârlığı yeniden üretir. Cinselliğe zaafı olan, evli olduğu halde başka erkeklerle birlikte olan bir kadın olarak çizilen bir karakter, dul kalan Elmas’a ‘*kızken zarın bozulması, evliken koca baskısı rahat ettirmez, şimdi istediğin gibi yaşa*’ demektedir. Bu kadın üzerinden filmde üretilen anlam, Elmas’ın dulluk statüsünü eril ahlak çerçevesinde problematize eder: “Serbest cinsellik ahlaksız bir yaşam biçimidir ve dul kalan Elmas evlenmediği sürece yarattığı cinsel çağrışımlar nedeniyle ahlaki açıdan toplum için tehdit oluşturmaktadır.” Dulluk konusunda toplumsal kanıyı yansıtan görüşleri dillendiren bir karakter de Ali’nin annesidir. Ali annesine Elmas’ı istetmesini söylediğinde, bu konuda kendisini daha önce de uyarılmış olan annesi çok sinirlenir:

Allah korusun. Belliydi zaten seni ayartacağı. Elin dulunu, Pehlivan Halil’in artığını sana gelin etmem. Geldiğinden beri peşindesin kaltağın. Ondan gelecek hayır gelmez olsun... Kadın dediğin bir erkeğin olur, ilk yattığı erkeğin. Balkanların Ali dul bir avratla evlendi dedirtmem. Gidersen hakkımı, sütümü helal etmem. Hep Halil’i göreceksin, Halil’in kokusunu...

Filmin finalinde Balkanlı Ali’nin Elmas’la birlikte bir gece geçirdikten sonra onu terk etmesi de kadını ahlaki sınırlar içinde kapatır. Geleneği temsil eden Ali’nin annesi, bu şaşırtıcı finalle haklı çıkar. ‘*Pehlivan’ın artığı Elmas*’ın evinde ölen kocasına ait eski bir resmi bulan Ali, annesinin söylediklerini haklı çıkarır gibi duruma şiddetli bir tepki vererek, “*Unutmuşum, ama Halil bitti*” dediği halde Elmas’ı terk eder.

DUL BİR KADIN: Ticari Bir Nesne Olarak Dulluk

Atıf Yılmaz’ın 1985’te çektiği bir film olan *Dul Bir Kadın*, diğer filmde farklı olarak kentte geçmektedir. Müjde Ar tarafından canlandırılan Suna karakteri, kocasını kaybettikten sonraki iki yılını (eşiksellik evresini) yas tutarak geçiren kentli bir kadındır.

Film, jeneriğinden itibaren kadın bedeni ve arzularıyla ilgili mesajlar taşımaktadır. Jenerik, Suna’yı canlandıran Müjde Ar’ın çıplak yatarken, çığlık atarken, dudakları aralı, haz duyan bir kadın olarak yer aldığı fotoğraflarıyla akmaktadır. Tüm fotoğrafların çeşitli yerlerinde bulunan kanat açmış güvercinler bir sembol olarak kadının cinsel arzularını temsil ederek, film içerisinde de kullanılmıştır.

Filmde doğrudan dulluk konusunda üretilen bir anlam bulmak zordur. Hatta filmin isminin seçilişi, toplumumuzda dul kadının cinsellik konusundaki çağrışımını ve filmin bu düşünceye teşvik eden afişini göz önünde bulundurursak, ticari kaygılardan kaynağını alıyor gibi görünmektedir. 1970’li yıllarda aynı adla çekilmiş bir erotik filmin olması da bu

fikri doğrulamaktadır. Filmin konusu daha çok modern-geleneksel ayrımıdır. Ahlaki açıdan özgürlükçü gibi duran sinema filmi, bir yandan da filmde yer alan özgürlükçü ‘aydınlar’ı ayakları yere basmayan, yozlaşmış bir yaşamın parçası olarak göstererek tutarsızlaşır.

Kocasını öldükten sonra kendini kızına adayan ve ‘hanımefendiliği’ ile tanınan Suna, tanıştığı bir fotoğraf sanatçısı (Ergun) ile bir ilişki yaşamaya başlar. Suna bu ilişki sırasında bir yandan cinselliğini keşfederken, öte yandan Ergun’un kendisine karşı uyguladığı fiziki, psikolojik ve cinsel şiddetle karşılaşır. Ergun onu utandırır, aşağılar, sanattan söz ettiklerinde esnemesine kızar, sıkıldığında gitmesini söyler, tartışıklarında döver, arkadaşı Ayla’yla da birlikte olur, başka bir kadınla beraberken ondan da katılmasını ister. Sonunda Suna’ya gitmekten başka çare bırakmaz. Bu tarz bir yaşam biçimine daha fazla tahammül edemeyen Suna’nın evden çıkarken kızıyla karşılaşması, yaşadıkları nedeniyle utanç duymasına neden olur.

Ancak film, kadın cinselliğini konu edinmesi açısından önemlidir. Kadın arzu eder, hatta güçlü bir cinsel arzuya sahiptir, ancak filmde üretilen anlamlara baktığımızda bu arzunun denetlenmesi işinin yine geleneksel yapılara devredilerek kadının bu roller içinde kalması gereğinin altının çizildiğini görürüz. İnsanın kendisine saygısını ve masumiyetini koruması, bunu kaybedecek ortamlardan uzak durmasıyla mümkündür. Çünkü özellikle geleneksel değerler içinde yetişenler için (Suna gibi) evlilik dışı cinselliğin olduğu bir yaşam biçimi, özsaygının yitirilmesine ve utanca neden olabilir. Bunu normal karşılayan kişiler filmde (entelektüel-sanatçılar) toplumlarına “yozlaşmış”tır, çelişkilerle dolu bir hayatı yaşarlar.

Filmde kadının cinselliğini keşfettiğinde yaşadığı haz, utanç ve pişmanlığa dönüşmektedir. Öte yandan geleneksel olan (dul kadının annelik görevine kendini adayarak yas sürecine girmesi), yeni aydınların yozluğu karşısına koyularak tercih edilmesi gerekene dönüşür. Dulluğu ticari bir nesne, seyirci çekme aracı olarak kullanan film, geleneksel değerleri de ön plana çıkarır.

Sonuç: Yıkıcı Bir Kategori (dışılık) Olarak Dulluk

Filmler, o güne kadar olmadığı şekilde gerçekçi bir yaklaşımla kadını ele alması, en azından kadına dair daha gerçek olan duyguları beyazperdeye taşıması, kentte ve kırdaki kadının yaşadığı sıkıntılara değinmesi açısından önem taşımaktadır. Ancak kadını kısıtlayan ataerki yapının dönüşümü, bütünlüklü bir değişimle gerçekleşebilir. Kadını sadece ekonomik alana çıkarıp ahlaki alanda kapatmak çözüm olamaz. Çünkü örneğin Balkanlı Ali’nin Elmas’ın çalışmasından rahatsız olduğunu, bu konuda onu uyardığını görürüz. Belki film “evlilik” gibi bir “mutlu son”la bitseydi, Elmas zaten artık çalışmaya ihtiyaç duymayarak ev işçiliğine devam edecek, Ali’nin annesi de ölene kadar Elmas’ın başının etini yiyecekti. Bu finalden anlaşılan ve tamamlama işi izleyiciye bırakılan anlam üretimi sürecinde Elmas, yaşadığı sarsıntının üzerine muhtemelen kendisini isteyen dul bakkalla evlenmeyi kabul ederek filmin başında bozulan *düzeni* yerine oturacak ve *topluma dönüşünü* böylelikle gerçekleştirecektir.

Evlilik, her iki filmde de dul kadınlar için sorunsuz bir yaşam sürmenin tek yolu olarak sunulmaktadır. *Kurbağalar* filminde maddi refah için teklif edilen evliliğin reddi olumlu karşılanırken, sevgi temelli bir evliliğin önerildiğini de, evlilik dışı cinselliğin olumsuzlanmasıyla anlarız. *Dul Bir Kadın* filminde de yaşı geçkin dul bir kısmetini geri çeviren Suna’nın bekar ve genç biri tarafından aşağılanışına şahit oluruz. Dolayısıyla dul kalan bir kadının topluma dönüşü, yeniden evlenmesiyle ya da yas tutmayı yaşam biçimi haline getirmesiyle mümkündür. Bu da elbette daha önce evlenmemiş biriyle değil [toplum tarafından kabul edil-

miyor ve yönetmen de imkansızlaştırıyor], yine yaşı geçkin dul bir erkekle olmalıdır. Normal yaşantısındaki alışkanlıklarından feragat etmek şöyle dursun, daha güçlü bir şekilde varlığını hissettiren, erkek işlerinde çalışan ve eşiksellik aşamasında kendisinden beklenen suskunluk, mülkiyetten-mevkiden-rütbeden yoksunluk, yalnızlık, giyim-kuşamda basitlik, cinsel perhiz, özgecilik, teslimiyet, kutsiyet ve çilecilik gibi münzevi bir yaşayış biçiminin gereklerini yerine getirmeyen Elmas, düzen bozucu bir unsuru oluşturmakta, bu nedenle toplumun dışına itilmektedir.

Dolayısıyla “Kadın Sineması” olarak adlandırılan bir dönemde bile eril bir bakışın varlığı hissedilmekte ve kadın için bir alternatif yaratılmamaktadır. İkinci filmle dikkati çeken bir sorun da, dulluğun toplumdaki cinsel çağrışımlarını kullanmak yoluyla, kadın cinselliğinin ticarileştirilmesidir. Yakın zaman önce eşinden boşanan genç bir sanatçının başlattığı “*ikinci el erkek*” tartışmasıyla, boşanan kadınların orta yaş üstü boşanmış erkeklerle olmasının uygun olduğu görüşüyle birlikte dulluk konusu yine gündeme gelmiş, haberin satışı cinsel içerikli manşetlerle sağlanmıştır. Kadın cinselliğinin gücü ve ataerkil denetimi; “dul” kavramına daha uzun yıllar rağbeti yüksek tutacak gibi görünmektedir. Öte yandan “Kadın Sineması” adı verilen bir dönemde dahi kadının egemen sınırlar içinde kuşatılmaya devam edilmesi, Türk Sineması’nın kadın hikayeleri konusundaki eksikliğini gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Kitap

- Bora, Aksu (2005), *Kadınların Sınıfı*, İstanbul: İletişim.
- Berktaş, Fatmagül (2000), *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları, ikinci basım.
- Çelenk, Sevilay (2005), *Televizyon Temsil Kültürü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Esen, Şükran (2000), *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, İstanbul: Beta.
- Haviland, William A. (2002), *Kültürel Antropoloji*, çev: Hüsamettin İnaç, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Karadoğan, Ali (2005), *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması’nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*, Ankara: Phoenix.
- Kottak, C. P. (2002), *Antropoloji*, çev: Serpil N. Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Erdal vd., Ankara: Ütopya.
- Lindholm, Charles (2004), *İslami Ortadoğu*, Çeviren: Balkı Şafak, Ankara: İmge Kitabevi.
- Özden, Zafer (2004), *Film Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Öztürk, Ruken (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ryan M., Kellner D. (1997), *Politik Kamera*, çev: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Smelik, Anneke (2008), *Feminist Sinema Ve Film Teorisi*, çev: Deniz Koç, İstanbul: Agora.

Makale

- Büker, S; Topçu, G. (2008), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Çakır, Vedat (2005), “Konya’nın Geleneksel Eğlence Kültürü”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 17, s. 355-382, Konya.
- Harding, Sandra (1987), “Feminist Yöntem diye bir şey var mı?”, çev: Zelal Ayman, *Kadın*

Araştırmalarında Yöntem, haz: Serpil Çakır, Necla Akgökçe, İstanbul: Sel yayıncılık, s. 34-47.

Topçu, G. (2004), “Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, ed: Küçükkurt, F., Gürata, A., Ankara: Vadi Yayınları, s. 157-212.

Resimler

www.wikipedia.org

Özet

TÜRK SİNEMASINDA 1980’Lİ YILLAR VE “DULLUK” TEMASI ETRAFINDA ÜRETİLEN GELENEKSEL CİNSİYET ROLLERİ

Antropologların “eşiksellik” evresi olarak tarif ettikleri bir süreç, bir konumdan başka bir konuma, bir statüden başkasına geçişi anlatır. Çocukluktan yetişkinliğe, bekârlıktan evliliğe, yaşama ve ölüme geçişlere eşlik eden ritüellerle birlikte bu süreçler pek çok kültürde görünür hale gelir. Yeni statüye sorunsuz bir şekilde geçişin sağlanması, bu ara evrenin aynı zamanda tehditkâr ontolojisi nedeniyle de kültürlerce desteklenir. Çünkü hiçbir kategoriye girmeyen bu ara evreler, tarifi ve dolayısıyla denetimi zor bir alan yaratır. Bu bağlamda ele alınabilecek olan “dulluk”, özellikle ataerkil toplumlarda sorunlu bir kategori olarak karşımıza çıkar. Ne bekâr ne evli olan kadınlar, kadın cinselliğinin bir aile ya da koca tarafından denetlenmediği bir statüyü işgal ettikleri için tehdit unsuru olarak algılanmaktadırlar. Kadının cinselliğinin farkında olduğu halde denetimden yoksun olması ise düzen bozucu tehdidi artırmaktadır.

Anadolu’da da dul olmak, bir kadın için son derece sıkıntılı bir statü olagelmıştır. Eşiksellik evresinde dul bir kadından kendine denk statüde biriyle evlenmesi ve bu zamana kadar yas ve cinsel perhizin eşlik ettiği içine kapalı bir yaşantı beklenir. Bu çalışma, kültürden beslenen ve onu yeniden üreten araçlar olarak sinema filmlerinden yola çıkarak “dulluk” evresinin bu sıkıntılı halini ele almaktadır. 1980’lerde çekilen iki film (*Kurbağalar* ve *Dul Bir Kadın*), araştırma için seçilmiştir. 1980’li yılların tercih edilmesinin nedeni, bu yıllarda “Kadın Sineması” adı verilen ve kadının önceki yılların aksine “iyi, fedakâr/anne” ile “kötü, yuva yıkan kadın” ikiliğinin dışında karakterlere büründüğü filmlerin beyazperdede yer almaya başlamasıdır. Kadının ikincil konumunu ve eril ahlaki denetimini; bir eşiksellik evresi olarak dulluk statüsünün sorunlu halleri üzerinden bu filmlerde de görmek mümkündür. 1980’lerde “Kadın Sineması”na öncülük eden iki önemli erkek yönetmen olan Şerif Gören ve Atıf Yılmaz’ın da bu eril çerçeveyi pek zorlayamadıklarını görürüz.

Anahtar Kelimeler: Dulluk, Kadın, Türk Sineması

Abstract

**TURKISH CINEMA IN 1980S' AND GENDER ROLES AROUND
THE THEME OF WIDOWHOOD**

A process which is named as “initiation” by anthropologists describes a progression from a state or position to another. In a lot of culture, rituals accompanies to these processes like progression from childhood to adulthood, from bachelorhood to marriage, from life to death. Keeping this process in peace is important for cultures also because of the threatening nature of it. These steps are making difficulties for classification and so they are difficult to control. “Widowhood” is one of those statuses which is really problematic especially in patriarchal societies. Neither single nor married women mean “uncontrolled woman sexuality”. For patriarchal societies, this is a big problem when a family or a husband is not controlling it, especially if this woman is awake about her sexuality.

In Anatolia, being “widow” means a really problematic status for a woman. In widowhood process, it is expected to be in mourning from woman till she marries with a man in a parallel status. This article examines two films (*Kurbağalar* and *Dul Bir Kadın*), as tools which nourish each other with culture. These films are made in 1980s' that is called “woman cinema” in Turkish film history. In these years women get character instead of being “good” or “bad” woman. Although this new wave, secondary status of woman and patriarchal control of them can be observed in these films. Directors (Şerif Gören and Atıf Yılmaz) who leads this wave don't seem to go beyond this masculine border.

Keywords: Widowhood, Woman, Turkish Cinema

CUMHURİYET DÖNEMİ DÜŞÜNÜRLERİNDEN SABAHATTİN EYUBOĞLU'NDA FELSEFİ BAKIŞ

Seval Yinilmez Akagündüz* - Ümüt Akagündüz**

Karanlığı asıl yenen mavidir, güneş değil!
Güneş çekilip gittikten sonra bile mavi sabahlara kadar can çekişir karanlıkta.
(Sabahattin Eyuboğlu, Mavi ve Kara, 1958, s.1)

a. Sabahattin Eyuboğlu'nun Yaşam Hikâyesi

1908'de Akçabat'ta doğan Sabahattin Eyuboğlu 1928'de öğretim üyesi yetiştirmek amacıyla açılan sınavı kazanarak Fransa'ya gider. Lyon, Dijon ve Sorbonne Üniversitelerinde sanat tarihi ve estetik dersleri alan düşünür, İngiliz Dili ve Edebiyatı üstüne incelemeler yaptıktan sonra 1933'te ülkeye dönüp İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde akademik kariyerine başlar. 1938'e kadar Milli Eğitim Bakanlığı müfettişliği, Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği yapan Eyuboğlu, 1939-1947 yılları arasında Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde dersler verir. Enstitüler etkisizleştirilince Fransa'ya gönderilen düşünür 1950'de yurt dışından dönüp İstanbul Teknik Üniversitesi ile İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda sanat tarihi dersleri vermeye başlar. 1933-1953 yılları arasında *Tan, İnsan, Yaprak, Varlık ve Akşam*'da yazıları çıkan Eyuboğlu için 1953 yılı bir dönüm noktası olur. Orhan Burian'ın vefatı sonrasında onun kurduğu *Yeni*

* Arş. Gör. Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi,

**Dr., Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi.

Ufuklar dergisini Vedat Günyol ile birlikte çıkartmaya devam ederek karakterini bu dergiye yansıtır. 27 Mayıs'ın hemen sonrasında çıkartılan ve tarihimize 147'likler olarak geçen listeye dâhil olan Eyuboğlu bir süre sonra İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki görevine geri döner. Bu tarihten sonra düşünsel tavrı sertleşir ve bu sertleşme 1973'de ölene kadar iki kez yargılanmasına sebep olur. 1964'te Babeuf'un Devrim yazılarını çevirdiği gerekçesiyle Vedat Günyol ile beraber yargılanan Eyuboğlu, 1971'de ise Vedat Günyol, Magdi Rufer, Tilda Gökçeli ve Azra Erhat ile birlikte gizli bir örgüt kurmak suçlamasıyla mahkeme karşısına çıkar. Her iki yargılamada da aklanan yazar ikinci aklamının hemen sonrasında 1973'te vefat eder (Anday, 1973; Günyol, 1973; Necatigil, 1980; Rifat, 1999).

Pek çok denemesi, çevirileri ve belgeselleri olan Sabahattin Eyuboğlu'nun çalışmaları çeşitli oldukları kadar içerikçe de zengindirler. Denemeler,(1947), Oblomov (E. Güney ile 1945-49), Devlet (M.A. Cimcoz ile 1959), Moby Dick (M. Urgan ile 1960), Masallar (1960), Ermiş Antonius ve Şeytan (1968), Gargantua (A. Erhat ve V. Günyol ile 1973), Hesiodos Eseri ve Kaynakları (A. Erhat ile 1977) çevirilerinin bir kısmıyken, Mavi ve Kara (1961), Yunus Emre'ye Selam (1966), Sanat Üzerine Denemeler'de (1967), Yunus Emre (1971), Pir Sultan Abdal (ös. 1977), Köy Enstitüleri Üzerine (ös. 1979), Gökyüzü Mavi Kaldı (ös.1978), Bütün Yazılar-I (ös. 1981 der. Azra Erhat) kitaplarıdır. Bunların haricinde Hitit Güneşi (1956), Siyah Kalem (1958), Surname (1959), Anadolu Yolları (1959), Yaşamak İçin (1963), Nemrut Tanrıları (1964), Eski Antalya'nın Suları (1965), Ana Tanrıça (1966), Karagözün Dünyası (1972), Siyah Kalem (1973) adlı belgesel filmleri de bulunmaktadır.

Eyuboğlu'nun görüşlerini çözümlemeden önce belirtilmesi gereken bir başka noktaysa soy ismidir. Yazdığı metinlerde ismi Sabahattin Eyuboğlu olarak geçmekte, ama başkaları tarafından kaleme alınanlarda ise yer yer Sabahattin Eyüboğlu kullanılmaktadır. Eyuboğlu'nun süreli yayınlarda 1930'lu yıllarda yazdığı deneme ve eleştirilerinde ismini kullanımının Sabahattin Rahmi, Sabahattin Rahmi Eyuboğlu, Sabahattin Eyipoğlu ve Sabahattin Eyiboğlu olmak üzere dört farklı şekli bulunmaktadır.

b. Sabahattin Eyuboğlu'nun Eserlerinde Softalıktan Çağdaşğa Yolculuk

Eyuboğlu, halkın içinden çıkmış bir insanın her ne olursa olsun halktan kopamayacağını, bir şekilde halkın malı olduğunu, bundan dolayı da halk ve yöneticiler, halk ve düşünürler, halk ve siyasetçiler arasında her zaman yoğun bir bağ olduğundan bahsetmektedir (Eyuboğlu, Halk, 1965, s. 5). Hatta Batı uygarlığının bilim ve sanatlara sahip çıkan, kilisenin öngörülerine inat kendi sesini, dilini, rengini savunan halk toplulukları sayesinde bugünkü şeklini aldığını belirten Eyuboğlu'na göre bu halkın gerçek uyanışının, yani Rönesans ile yeniden doğuşunun bir tür sembolüdür (Eyuboğlu, Halka Güven, 1963, s. 2). Biz haklarımız için savaşarak körü körüne bağlılıklardan koparak ve toplumsal dinamiği kalıplaşmış kirliliği zihinleriyle bozanlarla mücadele ederek yeniden doğmak yerine, araçsallaşmış propagandalarıyla amaçlarına ulaşmaya çalışanların topluluklarına bürünmüşüzdür. Bu bağlamda Eyuboğlu, toplumsal dinamiği bozan bazı yapılardan dolayı tarihimizden uzak kaldığımızı ve ikili ilişkilerimiz haricinde kendimize bile yabancılaştığımızı iddia ederek toplumsal dinamiği bozan bu yapının yıkıcı, bağnaz kafalarıyla softalardan kaynaklandığını savunmaktadır (Eyuboğlu, Bizim Anadolu, 1956, s. 3). Nitekim Eyuboğlu *Softalık* adlı denemesinde Softalar için şunları söylemektedir: "*Softalık bir düşünce, bir bilgi kanseri diye anlatılabilir. Yaşayan,*

gelişen bir organizmanın en işlek yerinde birden bir katılaşıma, bir kabuklaşma. Varsın, olsun denir; aldırış edilmez. Ak beden üstünde kara bir ben gibi hoş da görünebilir. Derken kara ben başlar koca gövdeye ölüm ağlarını germeye, işleyeni durdurup, duranı işletmeye, bütün çürümelerin hızıyla varlığı sarmaya” (Eyuboğlu, Cevap-I(Soruyoruz Softalık), 1959, s. 122). Kısacası ilk başlarda toplumdaki bazı ufak değişiklikler önemsenmez, toplumun büyük uğraşlarla oluşturduğu kalıp ve normların kolay kolay değişmeyeceği özellikle vurgulanır, oysa o ufak değişiklikler zamanla tüm kalıp ve normları yerinden oynatabilecek bir arka plân hazırladığında bir bakarsınız ki çoğu şey değişimin ramağında beklemektedir. Elbette toplumsal yapı dinamik bir süreçten meydana gelmekte ve toplumun çarkları da devamlı değişmektedir, nitekim bu değişim kaçınılmaz ve bir bütünü oluşturan olmazsa olmazlardandır. Ancak değişim dendiğinde zihinlerde olumlu anlamda yani ileriye dönük bir gelişme algılanmaktadır, oysa toplumsal değişim ve yeni çarklar var olan yapıyı ilerletebileceği gibi kimi zaman geriye de sürüklemektedir. İşte Eyuboğlu’na göre softaların söz konusu hareketleri toplumu çağın gerisine itmek ve karartmaktan başka bir şey yapmamıştır.

O halde bu softalar Eyuboğlu’na göre toplumu bir anlamda propagandaya iterek cahillerin ellerine balta vererek, keyif için, para için yüzyıllık miraslarımızı yok etmişlerdir. Oysa Fatih Sultan Mehmet, “Bizans’tan bize kalan mozaikler için, onlar benim mücevherlerim” diyerek nasılda koruduğunu Bizim Anadolu adlı denemesinde vurgulamaktadır (Eyuboğlu, Bizim Anadolu, 1956, s. 755-756). Eyuboğlu, toplumun artık bağınazların kirli zihinlerinden uzaklaşarak kendi akıllarını kullanmaya gücü yeten, özgür düşünen bireylerden oluşmasının bir zorunluluk olduğunu ve özgür birey derken de anlatmak istediğinin, bütün kalıpları, altından da olsa bütün kafesleri, bütün yasakları yıkan düşünce biçimi olduğunu vurgulamaktadır (Eyuboğlu, Düşünce Özgürlüğü, 1965, s. 1). Hatta özgür düşünen bireylerin “*bütün akıllara başvuran, kendini beğenmeyen, durmadan gelişmek isteyen düşüncenin ta kendisi*” olduğunu da *Düşünce Özgürlüğü* adlı eserinde ifade etmiştir (Eyuboğlu, Düşünce Özgürlüğü, 1965, s. 2). Amaç özgür düşünen, klişeleri aşan bireyler yetiştirmektedir. (Eyuboğlu, 1938). Kısacası yeniyi aramaktadır, fakat yeni kendi deyimiyle bir köşe başında tesadüfen bulunmuyor ya da eskiyle yeniyi birbirinden ayırmakla da olmuyor, eskiyi aşmayı becerebilmektir asıl amaç, ancak bilmeden de bir şeyi aşamayacağımızın akıl, mantık, sabır çerçevesinde farkında olmaktır (Eyuboğlu, Gerçek Yenilik, 1997, s. 154). Tüm bunları yapacak özgür halka ve özgür yöneticilere ihtiyaç vardır. O halde yapılması gereken politika madrabazlarından kurtularak uyanık, ilerici, görgülü, namuslu ve en önemlisi özgür bireylerden oluşan bir azınlık tarafından yönetilebilmektir. Eyuboğlu *Demokrasiye Güven* adlı yazısında, böyle bir devleti Platon’un ütopyasına benzetmekte, yani filozof devleti oluşturmak istemektedir (Eyuboğlu, Demokrasiye Güven, 1962, s. 4-5). Zaten Platon’un *Devlet* adlı eserinin çevirisini Türkçeye çeviren de kendisidir ve bu esere baktığımızda da ideal devleti filozoflardan kurmak istemekte ve her şeyden önce bu filozofların iyinin bilgisine sahip olmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Aslında bu eserde Eyuboğlu’nun dikkatini çeken nokta iyi olanın bilgisine sahip olan, iyi istenci seçimlerinde şekillendiren ve düşünen, sorgulayan, eleştiren bir topluluğun hâkimiyeti altında devletin şekillenmesidir.

c. Sabahattin Eyuboğlu’nun Eserlerinde Doğaya Bakış

Eyuboğlu denemelerinde çoğunlukla uygarlıklar arasında kıyaslamalar yapmakta ve doğru

parçasının karşıt uçlarında duran uygarlıkları eleştirel bir süzgeçten geçirmektedir. Batı uygarlıklarında doğa ya da kendi deyimiyle tabiat kavramına bakışın kültürlerinin özünü oluşturduğunu özellikle ifade etmektedir (Eyuboğlu, Halktan Yana, 1965, s. 4). Doğa bir kültürü oluşturuyorsa eğer, içinde pek çok unsuru da barındırıyor demektir. Her dönemin doğaya bakışı farklıdır, sanki her devir doğaya yeni bir pencereden bakmış gibidir (Eyuboğlu, Doğa Kavramı Üzerine, 1974, s. 19). Doğadan gelen insanların doğa ile kurdukları ilişkinin neliği aslında o dönemin karakteristik özelliklerini de bir anlamda oluşturmaktadır. Nasıl ki doğa belirsiz, o zaman doğadan korkarız ve kendimizi sakınmaya çalışırız; aksine doğa aydınlanmaya başlarsa bizde doğayı korkusuzca kendi gözlerimizle anlamaya çalışırız. İşte bu bakış açısındaki farklılıklar yaşadığımız çağın, dönemin somutlaşmasında en belirleyici unsurları sergilemektedir. O halde yapılması gereken, doğayı anlamak, doğayı eleştirmek, korkusuzca saf bir bakışla, bir anlamda olup bitenleri temaşa edebilmektir. Çünkü bazen yaşadığımız dönemi doğru anlamamızın anahtar kelimesini asıl oluşturan çemberin dışından, kendimize ve çevremize yabancılaşmadan bakabilmektir. Eyuboğlu pek çok eserinde özellikle Sartre'in yabancılaşma kavramından etkilenmiş ve kendi terminolojisinin de önemli kavramlarından birisi haline getirmiştir. Eyuboğlu'nun doğaya, hatta yaşama bakışının giriş anahtarı gibi durmaktadır, yabancılaşmadan yaşamak, kendini ve çevreni tüm açıklığıyla idrak edebilmek ve en önemlisi de aydınlık dünyanın temiz bir pırlantısı olarak yaşama veda edebilmek belki de...

Yeniden Eyuboğlu'nun doğa anlayışına dönecek olursak, İlkçağ'da doğa anlaşılması zor, belirsizliklere gebe, hatta birazda ürkütücü bir olgu olarak kabul edilmiştir. Antik Yunan'da Platon ise idealar dünyasıyla aslında görünür doğayı bir anlamda küçümseyerek idealar dünyasını yüceltmıştır. Çünkü evrende gördüğümüz her şey idealar dünyasındaki şeylerin sadece birer görüntüsü ve yanılmasıdır ibarettir. O halde doğada gerçeklikten uzak, görüngüler alanının bir kopyasından başka ne olabilir ki? Eyuboğlu ise bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade ediyor: *"Platon'un öne sürdüğü idea diye bir kavramla, Tabiatın insanın gördüğü biçimlerden daha pürüzsüz, daha yalın, daha değmez soyut bir kaynağını düşünmek ve düşündürmekle dünyayı, tabiatı küçük gördüren, öbür dünyayı, cenneti cehennemi, bu dünyadan daha gerçek, daha sağlam gösteren Hristiyanlık gibi dinlere yol açtı"* (Eyuboğlu, Tabiat-Doğa, 1974, s. 28). Bu ve benzer bakış açıları İlkçağ insanının tüm yaşamını etkilemiştir. Onlar için neredeyse her şey bir korku unsuru, ayaklarını bastıkları yer bile bir tür gerçek dışı, asıl olan en büyük belirsizlik olan, ahretten sonraki yaşamdır, Her şeylerini öteki dünyaya bağlamış, onunla yatmış, onunla kalkmışlardır. Bu dünya onların sadece sınılandıkları ve ödül ve cezalarını belirlenerek gerçek yaşamlarının arka planını oluşturan tohumları ekilmiş, ancak filizlenmemiş bir tarla gibi düşünülmektedir.

Ortaçağ'da ise tanrı ve doğa arasında ilişki yeniden kurulmaktadır. Zaten panteizm düşüncesi Tanrı'nın her yerde, her şeyde olduğunu, yani Tanrı'yı doğada, nesnelere, insan dünyasında görmenin olanaklı olduğunu ifade etmekteydi. Bu bakış açısı da Ortaçağ düşüncesine yansımış doğa ve doğanın unsurlarına büyük bir değer atfedilmiştir. Doğal olan ve Tanrı'nın yarattığına inanılan her şeye neredeyse tapılabilir bir inançla bağlanılmıştır. Ortaçağ insanının doğaya bakışı, doğaya olan belirsiz, ancak korkusuz güven duyguları onların zamanla doğayla her şeyi özdeşleştirmelerine ve kendilerini skolâstik bir yapı içinde doğayla sorgulayabilmek için bir fırsat edinmelerine olanak sağlamıştır. Ortaçağ'ın belki de karanlıktan yavaş yavaş aydınlık bir sürece girmesini sağlayan da bu süreç içerisindeki doğaya

bakış açısıdır. Çünkü zamanla doğa yavaş yavaş bilimin konusu olmaya ve insanlar için belirsizlikler sorgulanmaya başlandıkça bir de bakmışlar ki aslında karanlık dünyayı aydınlatan tek ışık doğayı anlama, açıklama ve anlamlandırmayla sonuçlanan üçlü bakış açısından geçmektedir. Tanrı'nın hâkimiyeti altında olan doğa hiyerarşi içinde insandan daha üstün ve neredeyse insanı çevreleyen, belirleyen bir faktör gibi algılanmıştır. Ancak Rönesans dönemine geldiğimizde yeniden doğuşla birlikte değişen birey, kendisiyle birlikte var olageldiği hemen hemen her şeyde bir değişikliğe gidiyor, artık doğa Eyuboğlu'nun ifade ettiği gibi bir tanrı değil, ancak bir ideale dönüşüyor (Eyuboğlu, Doğa Kavramı Üzerine, 1974, s. 20) Çünkü insanlar ortaçağda olduğu gibi sadece tanrı ne güzel yaratmış demekten öteye gidiyor, hayranlığın yerini sorgulayıcı bir merak alıyor ve yavaş yavaş doğa bilimin konularından birine dönüşüyordu. Ayrıca Eyuboğlu *Tenkid Üzerine* adlı denemesinde Rönesans dönemine yeniden doğuş demekten öte aslında eleştiri döneminin başlangıcı olarak kabul etmenin daha doğru olacağını bizlere hatırlatıyor. Nedeni ise Rönesans döneminden itibaren Batı'nın akli didik didik ederek gerçeği gün yüzüne çıkarmaya çalışmasına ve her şeyi merakının bir nesnesi haline dönüştürmesine bağlıyor (Eyuboğlu, *Tenkid Üzerine*, 1997, s. 28). *Fransız Realizmi* adlı denemesinde gerçek hayatla dinsel hayat arasındaki ayrımın hareketle dünya hayatının ahret hayatından daha çekici hale geldiği ve Tanrı'nın sonsuzluğa çekilerek yeryüzünü kullarına bıraktığını söylemektedir (Eyuboğlu, *Fransız Realizmi*, 1974, s. 110). Kendisine bırakılan dünyayı gören Rönesans insanı bir anda kendini manastırın, hatta dinin dışında buldu, Eyuboğlu'nun deyişiyle tanrının müdahalesi olmadan düşünmenin, yaşamının, öğrenmenin bir anlamda mümkün olduğunu anlayabildiler ve bu sayede de bilim, düşünce ve sanat dine maruz olmamakla beraber dinin dışında oluşmaya başladı ve doğa kendini bir anlamda görünür kıldı (Eyuboğlu, *Fransız Realizmi*, 1974, s. 111). Doğaya her ne kadar kendini görünür kılsa da Rönesans'ta da doğaya tam anlamıyla anlaşılabilir değildi. Çünkü insanlar bir geçiş döneminde olduklarından tabiatla ilgili çoğu kavram hala belirsizliğini korumaktaydı. Rönesans insanı biz duygusundan ben duygusuna geçmeyi başarmış olsa da tam anlamıyla kendini bulamamış, hala iki köprü arasında sıkışmış durumdadır. Kısacası Rönesans döneminde doğanın anlaşıldığını yeterince açığa çıktığını söylemek hala olanaklı değildir.

Aydınlanma dönemiyle birlikte ise doğanın bilim aracılığıyla detaylı incelemelerinin yapılması doğaya yönelişi hızlandırıyor, hatta neredeyse doğaya bir din kadar etkili oluyor. Bu dönemin temsilcilerinden ve yazdığı her eserde doğaya, doğal düzen, doğaya yönelik gibi kavramlardan bahseden Rousseau ise Eyuboğlu'na göre, doğaya bir din gibi tapan kişilerin peygamberidir. Hatta ona göre bu peygamber, insanları doğanın sevecen bağına çağırmakta ve doğallığa dönenlere dünya cennetini vaat etmekteydi (Eyuboğlu, *Doğa Kavramı Üzerine*, 1974, s. 21-22). Nitekim Rousseau'nun da deyişiyle doğaya sanki insanı bir anne gibi sarıp sarmalamış, tüm kötülüklerden kurtarmıştır (Rousseau J. J., 2009, s. 57-58). Hatta doğal durumdayken insanlar eşittir, mülkiyet kavramı yoktur, tutkularından ve kıskançlıklarından arınık bir şekilde yaşamaktadırlar (Eyuboğlu, *Tabiat-Doğa*, 1974, s. 31). O halde Aydınlanma ile birlikte insanlar bireyselleştikçe bilime olan bağlılıkları arttığundan doğanın üzerindeki sis perdesinin nerdeyse yok olduğunu söylemek artık olanaklıdır.

d. Sabahattin Eyuboğlu'nun Eserlerinde Yazmaya, Yaşamaya, Yarınları Bakış

Sabahattin Eyuboğlu'nun eserlerinde yaşamın her noktasına ait yazılmış denemelerini

okumak olanaklıdır. Yaşamak, yarınlara bakmak ve tüm bunları yazıya dökmek hepsinin ar-
dında ona göre SEVGİ yer edinmektedir. Ama nasıl bir sevgi olmalı? İşte Eyuboğlu bu nok-
tada gerçek sevginin maskesiz olduğunu, aydınlıkları karartan değil aksine karanlıklardan
aydınlığa çıkararak saf bir sevgi olduğunu *Dostluk* adlı yazısında söylemektedir (Eyuboğlu,
Dostluk, 1961, s. 12-13). Bu sevgi tüm dünyayı aydınlatabilecekken pek çok kere bencil ve
karanlık düşünceli kafaların içinde özünü kaybederek bir anda kendini kötülük olarak açığa
çıkartmaktadır. Oysa yarınlara bakan yazılarımızda yaşadığımız an ve geçmişten yola çıkarak
bir anlamda geleceğimizi kurgulamak isteriz ve doğal olarak da geçmişten etkilenmemiz
olanaklı değildir. Eyuboğlu'nun özellikle vurguladığı maskesiz yaşama dair açıklamalarının
daha çarpıcılarını Rousseau'nun eserlerinde yakalamak olanaklıdır. Örneğin Rousseau'da İn-
sanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı adlı eserinde, yaşadığı çağda tüm ruhların aynı kalıba
dökülmüş gibi olduğunu ifade etmekte ve insanların uygarlıkla birlikte maskeler takılarak
dolaştıklarını hemen hemen her eserinde ifade etmektedir (Rousseau, 2009, s. 49).

Şimdi bir yazar düşünelim özgün, özgür ve yaratıcı. Bu yazar sanır mısınız ki geçmişin-
den ya da kendisinininkinden başka hiçbir yazardan etkilenmeden yazılarını kaleme almıştır.
Eyuboğlu'na göre bir yazara etki altında kalmayacaksınız demek «yaşamayacaksınız» demektir.
Etki altında kalmayan ruh yağmura susamış çorak bir topraktır; renksiz, özsusuz, kişiliksiz
bir tarla... (Eyuboğlu, Etkiler, 1974, s. 46). Eyuboğlu doğal kabulün aksine özgünlük ve
taklit arasındaki ayrımı daha farklı kurgulamaktadır. Ona göre özgünlük taklit etmeyen de-
ğil, taklit edilemeyendir. Çünkü yaratıcı ruhun etkilerden uzak kalarak özgün yaratımlarda
bulunmasına imkân yoktur. Yaratıcı ruhun yeryüzü ve gökyüzünün tüm etkilerine kollarına
açması ve tıpkı en renkli çiçeklerin en fazla besini almış olması gibi kendilerini tüm etkilere
açarak beslenmeleri gerektiğini vurgulamaktadır (Eyuboğlu, Etkiler, 1974, s. 47). Zaten Eyu-
boğlu için taklit etmeyen ya da çevresinden etkilenmeyen ruh “ya etki altında kalamayacak
kadar katı ya da içini dolduran etkileri dışarı çıkaramayacak kadar korkaktır” (Eyuboğ-
lu, Etkiler, 1974, s. 48) Aslında bir eseri değerli ve önemli yapan yazarın yazdığı yazılara
yüreğini koymasındır, çünkü Eyuboğlu, yazılarına yüreğini koymayan bir yazarın kandır-
sa da doyurmayacağını, seslense de uyarımayacağını (Eyuboğlu, Yazar Üzerine, 1974, s. 382).
Çoğu yazar yaşarken ve yaşamı sonlandıktan sonra yazılarıyla ve yazılarında yaşama gayreti
içerisinde. Yazıları onun ta kendisi olmasa da onun yaşama ve yaşamak istediği biçimleri
sergilemektedir. Yaşarken insanın temel amacı mutlu olmak mıdır, yoksa yaşama sevinciyle
mutlu olmayı birbirine mi karıştırıyoruz? Pek çok düşünür mutluluğa dair açıklamalarda bu-
lunmuştur, fakat nihayetinde çoğunluğu mutluluğu yaşamın en temel gayesi olarak göstermiş
ve mutluluğunda kendisi için istediğimiz yani araçsal değil amaç olan bir bütünlük olduğunu
vurgulamışlardır. Örneğin Aristoteles *Nikomakhos'a Etik* adlı eserinde erdemli bir yaşamın
temel amacının mutluluk olduğunu ve mutlu bir yaşam sürmenin püf noktasının da her şey
de ortayı bulmak, dengeli bir yaşam sürmek, hiçbir şeyde aşırıya kaçmamak ve haz peşinde
koşmamak olduğunu belirtmektedir (Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, 1997, s. 15-16). Aris-
toteles aslında mutluluğun neliğine dair açıklamasını *Politika* adlı eserinde şöyle yapmaktadı-
r: “Her insan, manevi ve zihni iyilikten pay aldığı ve bunlara dayanan hareketleri yaptığı
ölçüde mutlu olur.” (Aristoteles, *Politika*, 2006, s. 197). Kant ise yaşamın amacının mutluluk
olduğunu, fakat bu mutluluk sürecinin Aristoteles'in söylediği gibi sadece erdemli yaşamak
ve her şeyde ortayı bulmaktan ibaret olmadığını yaptığımız eylemlerin bir ödevden dolayı

yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Ancak ödevimizi yaparken niyetimiz önemlidir, çünkü maksimlerine uygun bir yaşamın ödevlerini ya da sorumluluklarını yerine getirirken sadece ödevden dolayı değil, salt kendisi için o eylemi yapmalı, hiçbir çıkar ya da beklenti içinde olmamalıdır. Aslında Aristoteles gibi Kant'ta mutluluk kavramını zihninde netleştirememiş ve mutluluğu şöyle tanımlamıştır: “*mutluluk aklın bir ideali değil, sırf deneysel nedenlere dayanan hayal gücünün idealidir; bu nedenlerin de, aslında sonsuz olan bir sonuçlar dizisinin tamamına ulaştıracak bir eylemi belirlemelerini beklemek boşuna olur*” (Kant, 2002, s. 35). Eyuboğlu'na gelince ise biraz daha karmaşık düşüncelere rastlıyoruz, öncelikle mutluluk kavramının bir murada erişmenin, iyi sayılan bir hali yaşamının doğurduğu bir duygu olarak kabul etmektedir (Eyuboğlu, Yaşamak Sevinci, 1974). Ona göre de mutluluk aslında bir tür amaçtır kendimizce iyi olduğuna inandığımız seçimlerimizin sonucunda elde ettiğimiz haz ya da yaşama dair bir sevinçtir aslında. Belki de her şeyden mutlu olmayı bekleyerek, her eylemimizin üstün bir iyi ile sonuçlanmasını isteyerek biz süreci zora sokuyoruzdur.

Sonuç

Sabahattin Eyuboğlu'nun eserlerinde öncelikle dikkat çeken nokta içinde bulunduğu çağın ilerisini kurgulayabilecek ve kurgularının da gerçeklikle örtüştüğüne tanıklık edebilecek kadar ufku geniş, zihni aydınlık, çok yönlü bakış açısının hayatının her aşamasında kullanabilecek nadir kişiliklerden birisi olmasıdır. Eyuboğlu'nun kaleme aldığı eserleri incelediğimizde çok yönlü kişiliğinin izlerini farklı alanlarda yazdığı yazılarında görmek olanaklıdır. Eyuboğlu'nun yazılarında, edebiyat, tarih, felsefe, sosyoloji, güzel sanatlar kısacası sosyal disiplinlere dair yoğun birikim, entelektüel bakış açısı, eleştirel okuma, hatta çoğu zaman da eserlerinde ötekileri anlatırken, kendini açığa çıkarttığını fark eden yaratıcı bir kimlik ve kişiliğe tanık olunmaktadır.

Eyuboğlu özellikle topluma dair analizlerindeki realitesi, olanı olduğundan daha farklı anlama ve ileriye dönük kurgular yapabilmesine olanak sağlamıştır. Bu konudaki özgürlükçü açıklamaları ve softaların toplumsal dinamiğe verdiği köklü zararlarla ilgili düşüncelerini özellikle *Halka Güven* adlı denemesinde dile getirmiştir. Bir toplumun refah ve güvende yaşayabilmesinin en büyük teminatı olarak, politikacıların dürüst, çıkarsız ve en önemlisi de halkın sorgulayan, okuyan, sürü kültürüyle hareket etmeyen, boyun eğmeyen bir topluluk olmasından geçtiğini pek çok denemesinde dile getirmiştir. Eyuboğlu için toplumu oluşturan topluluğun karakteristik özellikle ne kadar mücadeleci olursa o kadar karanlık zihinli insanları kendi içlerinde eriterek, yeniden doğan yaratıcı ve özgür bir halk olabileceklerdir. O halde Eyuboğlu'nun yazılarında da anlaşılacağı üzere temel mesele kişilerin ne kadar yeniliğe açık, temiz ve aydınlık bir zihne sahip olduklarıdır.

Eyuboğlu'nun denemelerinde dikkat çeken bir diğer nokta ise felsefe ve felsefi düşünüşü içselleştirmiş olmasıdır. Nitekim yazılarında çoğu düşünürü dair yaptığı okumalarına tanık olunmakta ve yaşadığı toplumla filozoflar arasında kurduğu analogilerde özellikle dikkat çekmektedir. Eyuboğlu Rousseau'nun öncelikle yaşamını, yaşadığı dönemi ve dönem koşullarının onu nasıl da etkilediğini ve yazılarını nasıl şekillendirdiğini yazılarının arasına serpiştirmiştir. Sadece Rousseau'da değil aynı zamanda Russel, Antik Yunan'dan Platon, modern dönemin toplumu farklı açılardan değerlendiren düşünürü Baudrillard, varoluşçu felsefenin temel taşı Sartre gibi ve daha pek çok düşünürü dair açıklamalarına tanıklık edilmektedir.

Eyuboğlu'nun özellikle doğa ve doğa-insan arasında kurduğu sağlam ilişki yazılarında göze çarpmaktadır. Yaşanılan dönemin doğasının farklılığı aslında dönemsel farklılıkları oluşturmaktadır onun için. Düşünür İlkçağ'da, Ortaçağ'da, Rönesans ve Aydınlanma döneminde doğaya aynı gözle, aynı pencereden bakılmadığını belirtmekte ve bu bakış farklılığının da tüm kültürü içinde barındıran ve yine kendi içinden dışarıya çıkararak doğa ve doğaya dair anlayıştaki farklılıktan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Bu sayede Eyuboğlu'nun toplumu bu kadar açık, net ve öngörülerinin de gerçeklikle uyumlu olmasının nedeni de anlaşılır kılınmaktadır.

Eyuboğlu'nun yazılarında dikkat çeken bir diğer nokta ise tüm çalışmalarının temelinde sevgi idesini yerleştirmiş olmasıdır. Neredeyse her iki olayı birbirine pozitif anlamda bağlayan olgu olarak sevgiyi göstermektedir. Sevginin tüm kapıları açabileceğine ve karanlıktan aydınlığa özellikle hem mekânları hem de zihinleri aydınlatabileceğine inanmaktadır. Eyuboğlu'nda yarınlara bakmak, yaşamak ve tüm bunları yazıyla dile getirmek tüm yaşamının vaz geçilmezleri arasında gösterilmektedir. Yaşarken ve yarınlara bakarken sevginin birleştirici gücünden özellikle bahsetmektedir. Nitekim hümanist ve mücadeleci kişiliğine hem çalışmalarında hem de yaşam hikâyesinde tanık olmak olanaklıdır.

Kaynakça

- Anday, M. C. (1973, Mart). Bir Düşünür. *Yeni Ufuklar*, XX(242), s. 89-90.
- Aristoteles. (1997). *Nikomakhos'a Etik*. (S. Babür, Çev.) Ankara: Ayraç Yay.
- Aristoteles. (2006). *Politika*. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eyuboğlu, S. (1938, Nisan 15). Yeni Türk Sanatçısı Ya da Frenkten Türk'e Dönüş. *İnsan*, I(1).
- Eyuboğlu, S. (1939, 05 08). Fransız Realizmi. *İnsan*, II(12).
- Eyuboğlu, S. (1956, Aralık). Bizim Anadolu. *Yeni Ufuklar*, V(55), s. 742-756.
- Eyuboğlu, S. (1958, 03). Mavi ve Kara. *Yeni Ufuklar*, VI(70), s. 353-355.
- Eyuboğlu, S. (1959). Cevap-I(Soruyoruz Softalık). *Yeni Ufuklar*, VIII(88-89), s. 122-123.
- Eyuboğlu, S. (1961, Temmuz). Dostluk. *Yeni Ufuklar*, X(110), s. 12-17.
- Eyuboğlu, S. (1962, 09). Demokrasiye Güven. *Yeni Ufuklar*, XI(124), s. 1-6.
- Eyuboğlu, S. (1963, Temmuz). Halka Güven. *Yeni Ufuklar*, XII(134), s. 21-26.
- Eyuboğlu, S. (1965, Şubat). Halktan Yana. *Yeni Ufuklar*, XIII(153), s. 4-7.
- Eyuboğlu, S. (1965, Mart). Düşünce Özgürlüğü. *Yeni Ufuklar*, XIII(154), s. 1-3.
- Eyuboğlu, S. (1965, Temmuz). Halk. *Yeni Ufuklar*, XIV(158), s. 6-9.
- Eyuboğlu, S. (1974). Doğa Kavramı Üzerine. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (s. 19-23). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Eyuboğlu, S. (1974). Etkiler. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (s. 46-49). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Eyuboğlu, S. (1974). Fransız Realizmi. *Sanat Üzerine Denemeler* (s. 104-123). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Eyuboğlu, S. (1974). Tabiat-Doğa. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (s. 23-37). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Eyuboğlu, S. (1974). Yaşamak Sevinci. *Sanat Üzerine Denemeler* (s. 276-289). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Eyuboğlu, S. (1974). Yazar Üzerine. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (s. 382-383). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Eyuboğlu, S. (1997). Gerçek Yenilik. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (s. 153-158). içinde İstanbul: Cem Yay.

- Eyuboğlu, S. (1997). *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Cem Yayınevi .
- Eyuboğlu, S. (1997). Tenkid Üzerine. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (s. 27-34). içinde İstanbul: Cem Yay.
- Günyol, V. (1973, 03). Yüreğimdeki Eyuboğlu. *Yeni Ufuklar, XX*(234), s. 47-51.
- Kant. (2002). *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*. (İ. Kuçuradi, Çev.) Ankara: Türkiye Felese Kurumu Yay.
- Necatigil, B. (1980). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yay.
- Rifat, S. (1999). Mavi ve Kara-Sabahattin Eyuboğlu/Buralı Bir Aydın İçin Portre Denemesi. *Cogito*(21), s. 219-226.
- Rousseau, J. J. (2009). *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- Rousseau, J. J. (2009). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. (R. N. İleri, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Özet

CUMHURİYET DÖNEMİ DÜŞÜNÜRLERİNDE SABAHATTİN EYUBOĞLU'NDA FELSEFİ BAKIŞ

Çevirileri, denemeleri ve belgeselleriyle düşünce tarihimizde önemli bir yere sahip olan Sabahattin Eyuboğlu fikirlerini anlatırken pek çok disiplinden yararlandığı kadar felsefeden de yararlanmıştı. Özellikle Fransız kültürünün etkisi altında kalan düşünür günümüzün düşünsel perspektifinde göz ardı edilmeyecek bir yere sahiptir. Bu makalede, Sabahattin Eyuboğlu'nun çeşitli dönemlerde kaleme aldığı ve yaşamın farklı noktalarına değinen yazılarından yola çıkarak, farklı düşünürlerin benzer konulardaki düşünceleri arasında kurulan bağlantılarla felsefi bir irdeleme amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda düşünürün Softalık ve Çağdaşlık tartışmasının etkisi ve kapsamı büyük ve görünür sıkıntılardan yola çıkarak, demokrasi ve modernliği temele alan açıklamaları değerlendirilecektir. Öte yandan Eyuboğlu'nun doğaya bakışı ile insanın doğal yeri hakkındaki düşünceleri ve bunlarla bağlantılı olarak da yazmaya, yaşamaya ve yarınlara yaklaşımındaki özgün ve çığır açıcı düşünceleri çeşitli düşünürlerin fikirlerinden hareketle felsefi bir analizden geçirilecektir. Eyuboğlu'nun geçmişin, şimdinin ve geleceğin farkında olarak her daim yeninin yanında durması ve bunu yaparken de asla geçmişin sağlam temellerinden ve kendi doğrularından vazgeçmemesi, yeni doğruları şimdi ve gelecekte araması dikkat çeken karakteristik özelliklerinden birisidir. Ayrıca makalemizde Eyuboğlu'nun topluma dair açıklama ve eleştirilerinin tutarlılığı da denemelerinden yola çıkarak aktarılmaya ve yorumlanmaya çalışılırken kimlik ve kişiliği bir nebze olsa okuyuculara tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Felsefi Bakış, Tarihsel Yaklaşım, Doğaya Bakış, Çağdaşlık, Softalık, Yaşamak, Mutluluk.

Abstract

**CONSIDERING SABAHATTIN EYUBOĞLU, ONE OF PHILOSOPHER OF
REPUBLICAN ERA, FROM PHILOSOPHICAL POINT OF VIEW**

Having an important place in our intellectual history with his translations, articles and documentaries, Sabahattin Eyuboğlu made use of philosophy as much as many other disciplines, in explaining thoughts. Influenced especially by the French culture, he as a philosopher has a non-ignorable place in today's intellectual perspective. Based on the articles which were written by Eyuboğlu in different periods of time and which touch on different points of the life, this article aims to make a philosophical analysis on relationship made between the ideas of different philosophers on similar issues. For this purpose, based on big and visible difficulties of the discussions on pietism and contemporary, his explanations which take democracy and modernity as basis are evaluated. On the other hand, Eyuboğlu's view of nature and his ideas regarding the natural place of human being, and in connection with them, his particular and path-breaking ideas regarding writing, living and future are subject to a philosophical analysis, based on the ideas of different philosophers. That Eyuboğlu was aware of past, present and future but stood by the new one; doing that, he never give up the strong basis of the past and never compromised what he knew as right, that he looked for new truths in present and in the future are Eyuboğlu's prominent characteristic features. Moreover, based on his articles, Eyuboğlu's consistency in his explanations and critics regarding the community are also given and commented in this article. Meanwhile, his identity and personality are also partly shared with the readers.

Key Words: Philosophical view, Historical Approach, View of Nature, Contemporary, Pietism, Living, Happiness

O. WILDE'İN "DORIAN GRAY'İN PORTRESİ", H. HESSE'NİN "NARZISS VE GOLDMUND" VE N. GÜRSEL'İN "RESİMLİ DÜNYA" ADLI ESERLERİNDE NARSİSİZM ÖĞELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI*

Medine Sivri - Işıl Köylü*****

Giriş

Bu makalede Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi", Hermann Hesse'nin "Narziss ve Goldmund" ve Nedim Gürsel'in "Resimli Dünya" adlı eserlerine yansıyan narsisizm olguları, karşılaştırmalı edebiyat bilimi verileri doğrultusunda benzer ve farklı yönleriyle karşılaştırılarak, narsist mitinin bu eserlerde nasıl bir dönüşüm yaşadığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. Yapılan incelemelerde Ovidius'un "Dönüşümler" adlı yapıtı temel alınacaktır.

Bu karşılaştırmalı inceleme ile mitoloji ve edebiyat arasındaki ilişkinin açığa çıkarılarak

* Bu makale, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Doç. Dr. Medine Sivri'nin danışmanlığında Işıl Köylü'nün hazırladığı ve 15 Mayıs 2013'de tamamladığı "Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi", Hermann Hesse'nin "Narziss ve Goldmund" ve Nedim Gürsel'in "Resimli Dünya" Adlı Eserlerinde Narsist Mitinin Karşılaştırılması" adlı yüksek lisans tezinden çıkarılmıştır.

** Doç. Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü.

*** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Yüksek Lisans Mezunlu (Karşılaştırmalı Edebiyat Uzmanı).

mitik unsurların edebiyat eserlerinde yinelenerek yaşamaya devam ettikleri savı kanıtlanmaya çalışılacaktır.

Yaşamın başlangıcından beri var olan ve herkese özgü nitelik içeren bazı değerler vardır. Bu evrensel nitelikte değerler mitler aracılığıyla gün yüzüne çıkarlar ve insanlara yaşamda örnek teşkil ederler. Bu değerler sayesinde içinde bulunulan durumlarla başa çıkılabileceğinin farkına varılır, çünkü önce de böyle bir durumun yaşandığı bilincine varılır. Bu ortak değerler farklı koşullarda ve farklı kültürlerde, farklı biçimlere bürünerek kendilerini tekrar ederler. Yani geçmişte mitolojik kahramanların karşılaştıkları olayların, günümüze kadar şekil değiştirerek anlatıla geldikleri görülür. Böylece sanatta, edebiyatta ve folklorlarda sürekli yinelenen durumlar ortaya çıkarlar. Bunlar arketip olan durumlardır ve eserlere yansıyan bu arketiplerin ortaya çıkarılması eserlerin bütünüyle kavranmasına olanak sağlar.

Çalışmada incelenecek eserlerde Narkissos mitinin bu şekilde bir tekrarı söz konusudur. Mitolojik bir kahraman olan Narkissos'un farklı ülkelerde ve farklı kültürlerde yazılmış olmalarına rağmen, Oscar Wilde'in, Hermann Hesse'nin ve Nedim Gürsel'in söz konusu eserlerine ortak bir figür olarak yansıdığı görülür. Ancak insanın iç dünyasına geniş yer verilerek aktarılan ve modernleştirilen mitin eserlere yansımış biçiminin farklı şekillerde gerçekleştiği görülmektedir. Wilde'in Dorian Gray karakteri ve onun portresine olan hayranlığı üzerinden işlediği narsisizm, Hesse'de Narziss ve Goldmund arasındaki ilişki ile kendini gösterir. Nedim Gürsel'in ise narsisizmi; Kamil Uzman karakterinin kendisini Bellini karakteriyle özdeşleştirmesi üzerinden işlediği görülür. Ancak eserlerdeki karakterlerin bu narsisistik durumlarını algılayabilmek için öncelikle onların yaşamlarını ilk çocukluk ilişkilerinden, yani anneleri ile olan ilişkilerinden başlayarak değerlendirmek gerekir. Çünkü bireyin gelişim aşamasında yaşadığı ilk nesne ilişkileri, onun kişiliğinin belirlenmesinde en önemli etkenlerden biridir. Bu aşamanın anormal şekilde seyretmesi çocuğun narsisistik bir eğilim göstermesine sebep olmaktadır (bkz. Freud, 1998: 62). Çünkü *“erken dönemlerdeki zedeleyici anne-baba kayıpları narsisistik sektörleri harekete geçirirler”* (Tangör, Dilsiz: 1996: 382). Nitekim birçok araştırmacı tarafından *“narsisizmin erken gelişim dönemindeki yetersiz ebeveynlikten kaynaklanan bir karakter eksikliği”* (Beck, 2008: 366) olarak algılandığı görülür.

“Dorian Gray'in Portresi”, “Narziss ve Goldmund” ve “Resimli Dünya” adlı eserlerde başkışilerin küçük yaşta annelerini kaybetmiş oldukları ve kötü bir çocukluk yaşadıkları görülür. “Dorian Gray'in Portresi”nde Dorian'ın annesi ailesinin onaylamadığı bir subayla evlenir, ancak birkaç ay sonra kadının babasının parayla tuttuğu bir serseri tarafından öldürülür. Birkaç yıl sonra kadın da ölür ve Dorian dedesinin, Lord Henry Kelso'nun yanında annesiz büyümek zorunda kalır:

Çılgın bir arzu için herşeyi göze alan bir kadın. Mutluluk dolu birkaç haftayı kesip atan çirkin, aşağılık bir cinayet. Aylar süren bir sessiz acı dönemi ve acılar içinde doğan bir çocuk. Ölüm annesini götürüyor ve oğlan yalnızlığa ve yaşlı, sevgisiz bir adamın katı yürekliliğine terk ediliyor (Wilde, 2004: 41).

Yine eserde Dorian Gray Lord Kelso'yu kötü biri olarak hatırlar: “Büyük babasının adı geçince Dorian gözlerini kırıştırdı. Onunla ilgili kötü hatıraları vardı” (A.g.e. 130). Ayrıca Lord Kelso'nun, Dorian'a annesinden dolayı kötü davranarak onu tavan arasında bir odaya yerleşirmesi sonucu, Dorian'ın kötü bir çocukluk geçirdiği görülür:

Buraya girmeyeli dört yıl olmuştu. Lord Kelso burasını torunu için özel olarak yaptırmıştı. Çünkü çocuğu şaşılacak kadar annesine benzemesinden ve diğer bir takım nedenlerden dolayı hiç sevmezdi ve hep kendisinden uzak tutmaya bakardı (A.g.e.: 133).

“Narziss ve Goldmund” adlı eserde benzer bir şekilde üst düzey bir subayın oğlu olan Goldmund, annesinin uygunsuz davranışları yüzünden babası tarafından kovulması sonucunda annesinden mahrum kalarak babası ile birlikte yaşamaya başlar. Ancak babası Goldmund’u istememektedir. Bu yüzden onu manastıra bırakır:

Ama kardeşlerim yok benim, annem de yok, bir tek babam var... Goldmund’un babası kendisine imalarda bulunmuş, oğlunun hep manastırda kalmasını dilediğini açık seçik dile getirmişti. Goldmund’un doğumuyla ilgili yüz kızartıcı bir durum vardı... (Hesse, 1994: 21).

“Resimli Dünya” adlı eserde yine Kamil Uzman karakterinin babasıyla birlikte bir bodrum katında yaşadığı, annesiz ve mutsuz bir çocukluk geçirdiği görülür:

Yazdıkça İstanbul’da geçen çocukluğunu anımsadı. O bodrum katındaki mutsuz yılları. Babası içki sofrasında arkadaşlarıyla, kimi zaman da eve getirdiği kadınlarla birlikteyken o yatak odasına sığınır, orada, lambanın çiğ ışığında okurdu. Ta ki babası sallanarak gelip okumanın yarar ve zararları konusunda nutuk atmaya başlayana kadar. Sofaya kurulan çilingir sofraları, bitip tükenmek bilmeyen sarhoş muhabbetleri, tartışmalar sonra sabaha karşı herkes gidip ortalık yatışınca eve çöken o iğrenç anason kokusu (Gürsel, 2004a: 92- 93)

Ayrıca annesinin ölümünden çok etkilenmiş olan Kamil Uzman’ın, belli bir zaman sonra babası tarafından yatılı okula verildiği ve burada yalnızlık çektiği görülür:

Geçmişini araştırıp daimi yatılı okumasının nedenini öğrenirler miydi acaba? Annesinin ölümünden sonra onu geceleyin yatakta nasıl beklediğini, babası yeniden evlenince nasıl sarsıldığını, biraz büyüdükten sonra nasıl hırçınlaşıp evi birbirine kattığını, ... bunun üzerine nasıl yatılı okula verildiğini. Hafta sonları ziyaretine gelip onu çıkarmak isteyen babasını değil görmek yüzüne bile bakmak istemediğini, iyice içine kapanıp kendini derslere verdiğini, düşlerinde hep bodrum katında gölgeler kıpırdarken üzerine eğilen yuvarlak, beyaz bir yüz gördüğünü, sonra o yüz karanlıkta eriyip gidince her şeyin karabasana dönüştüğünü keşfederler miydi? (A.g.e.: 336- 337).

Dorian Gray, Kamil Uzman ve Goldmund karakterlerinin yalnızlık içinde anneden mahrum bir şekilde büyümeleri, hayatlarında iyi bir ebeveyn figürü bulunmaması onların narsistik açıdan zedelenme yaşadıklarının bir göstergesi olarak algılanabilir. Nitekim çocuğun ilksel nesne olarak algıladığı anneden ayrı kalması, onunla gerektiği gibi normal bir ilişki içerisinde bulunamaması ruhsal gelişiminde sorunlar yaşamasına sebep olur. Ancak “içe yansıtılan ilksel nesne (anne) ‘ben’de yeterince güvenli bir biçimde kök salabilirse, olumlu bir gelişimin temelleri atılmış olur” (Klein, 1999: 20). Doğumdan önce anne ile bir bütün olan çocuk, doğumdan sonra bu bütünlüğü kaybetmesiyle, doğum öncesi döneme evrensel bir özlem duyar. Eğer her şey yolunda giderse, doğum öncesi durumdaki gibi anne bebek

birliği ve buna eşlik eden güven duygusu tekrar kurulabilir. Bu ise çocuğun anneye yatırım yapabilmesine, onu sevilen nesne haline getirmesine sebep olur. Çocuk tüm arzularını karşılayacak bir nesnenin var olduğunu düşünerek anneyi içine yansıtır ve anne artık onun bir parçası durumuna gelir. Böylece başlangıçta annenin içinde olan çocuk sonrasında anneyi içinde taşımaktadır (bkz. A. g. e.: 20-21). Çocuğun ilk olarak tamamen kendisine yönelik olan ilgilerinin daha sonra ilksel nesneye kaydığı görülmektedir. Çocuk bu aşamada kendini tüm-güçlü hissetmektedir. Her şeyin kendisinin kontrolünde olduğunu sanmaktadır, çünkü aslında bu aşamada anneyi kendisinden ayrı bir nesne olarak görmemektedir. Bir bakıma bir tür aynalama süreci içerisinde. Çocuk anneye baktığında aslında kendisini, kendi yansımasını görmektedir. Çocuğun bu tüm-güçlülük aşaması; anneye bir olma, bütünleşme ve onu arzu nesnesi haline getirme durumu onun narsisistik eğilimleridir.

Çocuğun bu narsisistik eğilimlerini ödipal evrede babanın devreye girmesiyle sağlıklı bir şekilde yönlendirmesi gereklidir. Bu zamana kadar yalnızca anne ve çocuktan oluşan ilişkiyi şekillendiren ve yönlendiren baba olacaktır, çünkü babanın devreye girmesiyle çocuğun tüm-güçlülüğü engellenmektedir. Böylece çocuk kendisinin tek olmadığını kavrar ve tüm bu arzularını bastırmak zorunda kalır. Bu çocuk için katlanılması zor bir şeydir, ancak başarılı bir şekilde bu arzularını bastırır ve kendisini annesinden ayırabilirse sağlıklı bir gelişim göstermiş olur. Bu sayede kendisini ve kendi benliğini var edebilir, kişiliği yerine oturur. Eğer bu durumun aksi yaşanır, çocuk bu durumu kabullenemez ve bir fantezi dünyasında yaşamaya başlarsa, benliğini sağlıklı bir şekilde bütünleyemez. Ayrı bir birey olamaz ve kişiliğini oluşturamaz. Böylece bir arayış içine girer, yaşamı boyunca ilksel nesnesine (annesine) sürekli bir özlem duyar (bkz. Freud, 1999: 56-68; Lacan, 1994: 48-60; Klein, 1999: 19-22, 239).

Tüm bunlardan yola çıkarak dedesiyle birlikte büyümek zorunda kalan Dorian Gray'in, babaları tarafından manastıra ve yatılı okula bırakılan Goldmund ile Kamil Uzman'ın ruhsal gelişimlerinde normal bir aşama yaşamadıkları iddia edilebilir. Dolayısıyla narsisistik eğilimlerini sağlıklı bir şekilde yönlendiremedikleri de söylenebilir. Ayrıca eserlerde her üç karakterin de sürekli annelerine, yani ilksel nesneye özlem duyarak onu anımsadıkları görülmektedir.

“Dorian Gray'in Portresi”nde Dorian karakteri sürekli köydeki evinin soğuk resim salonuna giderek annesinin resmine bakar ve onu düşünür:

Ve annesi Leydi Hamilton yüzlü, dudakları şarapla ıslanmış gibi duran bir kadındı. Dorian annesinden kendisine neler geçtiğini biliyordu. Güzelliğini ve güzellik karşısındaki tutkuyu ondan almıştı. Annesi sırtında Bacchus rahibelerine has o bol elbisesiyle ona gülümsüyordu. Kadının saçlarında asma yaprakları vardı. Elindeki kupadan turuncu bir renk yayılıyordu. Resimdeki ışıklar sönlükleşmişti, ama derinlikleri ve parlaklıklarıyla gözler birer harikaydı hala. Kadının gözleri Dorian nereye giderse gitsin onu takip edeceklermiş gibi duruyordu (Wilde, 2004: 155).

“Narziss ve Goldmund” adlı eserde yine Goldmund'un sürekli annesini düşlemekte olduğu görülür:

Bir kez daha o görkemli ve sarışın kadının, annesinin hayali gözlerinin önünde belirdi, ılık bir rüzgar gibi ruhundan esip geçti; yaşamın; sıcaklık, sevecenlik ve içtenlikli anımsatmaların oluşturduğu bir bulut gibiydi tıpkı (Hesse, 1994: 68).

“Resimli Dünya”da ise Kamil Uzman’ın duyduğu anne özlemi kitapta geçen şu ifadelerden anlaşılmaktadır:

Yalnız yaşamında bilmeden yöneldiğini, her gün ona doğru yürüdüğünü, bu uzun yürüyüşün hiçbir zaman bitmeyeceğini artık anlamış da olsa, bir türlü vazgeçemediği o uzak kadın yüzünü çizecekmiş gibi geliyordu... Annenin anısı öylesine yakın o denli gerçektir ki... Lamba söner sönmez üzerine eğilip alından öpecek onu, hala yaşıyormuş, yıllar önce ölüp biricik oğlunu terketmemiş gibi kulağına yumuşacık dua sözleri fısıldayacak. “Sahi ne diye öldün bir kış akşamı beni yatağında böyle yalnız, çekili perdenin ardında kıpırdayan gölgelerle başbaşa bırakarak ne diye öldün sanki!”(Gürsel, 2004a: 82- 83).

Böylelikle normal bir ruhsal gelişim yaşamayan, narsisistik eğilimlerini sağlıklı bir şekilde yönlendiremeyen ve anneyi kaybetmeyi kabullenemeyen bu üç karakterin, benliklerini bütünleyemediklerine şahit oluyoruz. Dolayısıyla bir benlik arayışı içinde olduklarını söyleyebiliriz. Çünkü ödipal evredeki çocuk gibi onların da kendiliklerinin bir parçası eksik konumdadır ve onu bulmadan kendiliklerini birleştiremeyeceklerdir. Bu yüzden de onunla bağlarını hiç koparmamaya çalışacaklardır:

Ruhun birincil narsisizm dengesinde bir bozukluğa maruz kaldıktan sonra, kaybetmiş olduğu narsisistik mükemmellik deneyimini koruyabilmek için, o mükemmelliği arkaik gelişmemiş (geçiş niteliği taşıyan) bir kendilik nesnesine, idealleştirilmiş ebeveyn imagosuna devrettiği bir durum söz konusudur. Artık bütün mutluluk ve güç idealleştirilmiş nesnede yerleşmiş olduğundan, çocuk nesneden ayrıldığında kendisini boş ve güçsüz hissedecek, bundan ötürü de o nesneyle sürekli birliğini sürdürmeye çalışacaktır (Kohut, 1998: 49).

Eserlerde Dorian Gray, Goldmund ve Kamil Uzman karakterlerinin ödipal evredeki çocuk gibi sürekli anneye kavuşma ve kendini var etme çabası içerisinde olmaları onların narsisistik bir tutum sergilediklerinin göstergesi olarak algılanabilir. Sürekli duydukları anne özlemi hâyata bakış açılarını değiştirir ve yaşamlarını yönlendirmelerinde belirleyici etken olur. Nitekim eserlerde bu karakterlerin, kendilerine çocukluklarındaki bu yitirilmiş narsisizm mükemmeliyetini hatırlatan bir ‘ben’ ideali oluşturdukları görülür. Oscar Wilde’in eserinde Dorian’ın ideali; kendi portresidir. Hesse’nin eserinde Goldmund’un ideali Narkissos karakteridir. Gürsel’in eserinde ise ressam Giovanni Bellini’dir. Karakterlerin kendilerinde geçmişlerini, geçmişe olan özlemlerini, bir bakıma kendi benliklerinin bir yansımasını buldukları bu idealler, onların bir çeşit uyanış yaşamalarına sebep olur. Dorian Gray’in, Goldmund’un ve Kamil Uzman karakterlerinin yaşadıkları bu durum aslında Narkissos’un yaşadığı durumdan farksızdır. Narkissos’da kendi benliğini su içmek için gittiği bir ırmakta gördüğü yansımasında bulur:

*Durmuş bir av dönüşü yorgun çocuk burada,
Dalmış suyun pırıl pırıl görünüşüne
Gidermek istemiş susuzluğunu. İçmiş sudan,*

Bir başka susama başka yanma duymuş içinde.

Tutulmuş suda gördüğü güzel yüze, gövdesiz güzelliğe (Ovidius, 1994: 81, 82).

Kendi yansımasına hayran olan Narkissos'un kendine; öz benliğine dönüşü söz konusudur. Narkissos'un asla ulaşamayacağı bir yansımaya âşık olması ve onu özlem duyup elde etmek istemesi, karakterlerin asla sahip olamayacağı, yitirilmiş çocukluk narsisizmlerine hissettiği duygularla aynıdır. Elde edemediği yansıması yüzünden acı ve keder duymaktadır, kendini eksik hissetmektedir. Ancak ona ulaştığında ruhunun tamamlanacağını düşünmektedir:

Narkissos kendini olduğu haliyle sevmiyor, olmak istediği haliyle seviyordur. Aşk kendine yönelik bir aşk bile olsa; bir eksiklik, yalnızlık ve huzursuzluk duygusundan kaynaklanır ve bu nedenle tamamlanmayı amaçlar, yani bir ideale yönelmiştir. Aşk Narkissos'un kendini gerçekleştirme yönündeki çabalarının, ben idealine ulaşma yolundaki umutsuz dürtünün ikamesidir. Umutsuzdur, çünkü ideale ulaşmanın imkansızlığıdır aşkı mümkün kılan. Narkissos'un narsisizmi öz sevgiden kaynaklanmaz, tersine kendinden nefrete daha yakındır. Narkissos kendi içinde hiçbir zaman ulaşamayacağı bir ideal "ben"e aşıktır (Kocabıyık, 2010: 129).

Bu açıdan Narkissos miti bireyin kendini var etmesini anlatır. “*Aynanın karşısına geçişin, ben keşfi sürecini simgelediği sezgisini taşır. Onun kendine yönelik sevgisini, kendini keşfedince eriştiği kavuşma ve bütünleşme duygusunu, kendi diğer yanıyla tamamlanmasını simgeler*” (A.g.e.: 119).

“Dorian Gray’in Portresi” adlı eserde Dorian karakteri ressam Basil Hallward’ın yaptığı portredeki sürekli mükemmel olarak kalacak olan kendi yüzüne, bir bakıma kendi idealine hayranlık duymaktadır. Çünkü resimde kendini, kendi benliğini bulmuştur ve bu onda bir çeşit uyanışa sebep olmuştur:

Dorian cevap vermedi. İlgisizce resmin önüne geçti ve ona doğru döndü. Resmi gördüğünde geri çekildi ve yanakları bir an hoşnutlukla kızardı. Sanki kendisini ilk kez tanıyormuş gibi, gözlerine zevk dolu bir bakış yerleşti. Oracıkta merak içinde, hareketsiz duruyordu. Hallward’ın konuştuğunun belli belirsiz farkındaydı ama ne söylediğinin farkında değildi. Kendi güzelliğinin farkına varışı sanki bir ilhamdı. Bunu daha önce hiç hissetmemişti. Basil Hallward’ın iltifatları ona sadece, bir arkadaşlığın çekici abartıları gibi gelmişti. Onları dinlemiş, gülmüş ve unutmuştu. Bu iltifatlar tabiatını etkilememişti. Sonra Lord Henry Wotton, gençliğe dair garip övgüsü ve onun kısılgına dair uyarısıyla çıkagelmişti. O zaman kafası karışmıştı. Orada öylece kendi güzelliğinin gölgesine bakarken tasvirin bütün gerçekliği kafasında belirdi. Bir gün gelecek, yüzü buruşup kırışacak, gözleri donuklaşıp renksizleşecek ve vücudunun güzelliği kırılıp biçimsizleşecekti. Dudaklarındaki kızılık gidecek, saçlarının altın rengi kaybolacaktı. Ruhunu olgunlaştıracak olan hayat, bedenini bozacaktı. Kötü, iğrenç ve kaba olup çıkacaktı. Bunları düşünürken, keskin bir acı onu bir bıçak gibi vurdu ve varlığının bütün zarif tellerine kadar liflerini titretti. Gözleri koyu bir morluğa boğuldu ve gözyaşlarıyla doldu. Kalbine bir buz parçası konmuş gibi hissetti. (Wilde, 2004: 31).

Resmin önünde sessiz ve hayranlık dolu bakışlarla öylece duran Dorian Gray'ın: “*Ben ona aşığım, Basil. O benim bir parçam, bunu hissediyorum*” (A.g.e.: 33) sözleri kendisini portreye özdeşleştirdiğinin bir göstergesidir.

Wilde'nin eserinde Dorian karakterinin kendi resmine olan hayranlığı ile yansıtılan narsisizmin Narkissos'un sudaki yansımaya olan hayranlığıyla birebir örtüştüğü görülür. Ancak Hesse'nin eserinde Goldmund ve Narziss karakterleri arasındaki zıtlıktan doğan uyumun oluşturduğu ilişki üzerinden algılanabilen narsisizmin; özellikle de Goldmund'un kendi benliğini, kişiliğini arayış çabası ile esere yansıtıldığı görülür. Eserde Narziss us'u temsil etmektedir. Goldmund ise güzeli, hazzı aradığı için sanatı temsil eder durumda ve bu ikisinin oluşturduğu zıtlıktan bir uyumun doğduğu görülen eserde; sanat, güzeli aramak ve hazzı yakalamak anneyi; us, akıl ise babayı temsil eder. Yani hayatı anne ve baba yönü olarak ikiye ayırır Hesse eserinde. Goldmund'un babasının isteği üzerine manastıra gelmesi, Narziss gibi bir din adamı olmaya çalışması, hayatını Tanrı'ya adanması onun hayatının us yani baba tarafını simgeler eserde. Ancak Goldmund, Narziss tarafından uyandırılıp da annesini hatırladığı zaman, yani içindeki anne figürü ortaya çıktığı zaman, aslında sanatçı kişiliği; hayatının anne yönü, hazzı, güzeli arama eğilimi ve dünyevi tatları yaşama isteği ortaya çıkar. Bir bakıma kimlik arayışı içerisindeki hayatını anlamlandırmaya çalışır:

Us'la aramdaki ilişki, bir zamanlar babamla aramda var olan ilişkiye benziyor. Bir zamanlar babamı çok sevdiğimi sanır; kendisine benzediğime inanırdım. Ağzından çıkan her sözün doğruluğuna yemin edebilirdim. Ancak annem yeniden çıkıp geldiğinde, sevginin ne olduğunu öğrendim. Annemin görüntüsünün yanında babamınki ansızın küçüldü, yitirdi değerini, sevimsiz, asık suratlı neredeyse iğrenç nitelik kazandı. Ve şimdi içimde öyle bir eğilim var ki ussal olan her şeye babamsı, annece olmayan, anne düşmanı gözüyle bakıyorum (Hesse, 1994: 78).

Hesse'nin eserinde işlemiş olduğu bu kutupluluk; zıtlıktan doğan uyumun ilişkisi onun psikanalize olan ilgisinin bir sonucudur. Yine onun dindar bir aile ortamında yetişmesinin bir sonucu olarak insanın benliğini arayışını, yaşadığı kimlik çatışmalarını özellikle de ilk günah kavramlarını yazarın tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de başarıyla işlediği görülür (bkz. Aytaç, 1990: 66-79). Hesse'nin eserinde farkındalığın, kendini tanımanın ve var olmanın insan yaşamında nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaya çalıştığı görülür:

Hesse'nin bütün sanat hayatı boyunca bıkmadan usanmadan yeni imajlara ve ifade biçimlerine başvurarak ifade etmek istediği “hakikat”; hayatın esası olarak kabul ettiği kutupluluk ve o kutupluluğu aşarak ulaşılan birlik ilkeleridir. Hesse'ye göre bu ilkelerin esasını teşkil ettiği bir din yaşantısı, ancak üç basamaklı bir insanlaşma süreci sonunda mümkündür. Cennet saflığı ile başlayan çocukluk devresi bu yaşantının ilk basamağını teşkil eder. Bunu iyi ile kötünün tanınmasıyla suçluluk ve şüphe devresi izler. Şüphe ya çöküşe götürür, ya da aşılabılırsa kurtuluşa. Kurtuluş ise birlik yaşantısının idraki ile mümkündür. Bu ikinci basamakta hayatın kutupluluğu yaşanır ve mevcut inanç sarsılır. Bunun sonucunda insan kendini yavaş yavaş tanımaya başlar. Bunun da ilerlemesiyle kişi kendini gerçekleştirir ki bu da üçüncü basamakta kendini aşma ile kurtuluşa ermedir. Benliğini aşarak ruhun derinliklerinde Tanrı ile bir olma bütün mistik dinlerde ve orta çağ mistisizminde vardır. (Battal, 1993: 10).

Narziss hayatını usa adanmış, usun yolunda ilerlemeye koyulmuştur, ancak Goldmund duygularının, dünyevi hazzın peşindedir. Eserdeki kutuplaşma şu cümlelerde açıkça görülmektedir:

Oysa Goldmund her bakımdan kendisine karşıt biri gibi gözüküyordu. Narziss esmer ve çelimsizdi. Goldmund ise ıslık ıslık, yüzünden kan damlıyordu. Narziss bir düşünür, bir araştırmacı, Goldmund düşlere ve hayallere açıktı, çocuksu bir ruhla donatılmıştı. (Hesse, 1994: 21)

Yine eserin ilerleyen bölümlerinde bu iki karakter arasındaki zıtlıktan doğan ilişki ve bu ilişkinin amacı Narziss'in kurduğu şu cümlelerle ifade edilir:

Bizler, sevgili dostum, güneş ve ay gibiyiz. Amacımız iç içe geçmek, birbirimize dönüşmek değil, birbirimizi tanımak, birbirimizi gerçekte nasılsak öyle görüp buna saygı duymak, yani birbirimizin ötekinin karşıtı ve bütünleyicisi olduğunu bilmektir (A.g.e.: 53).

Narziss'in bu ifadeleriyle onun Goldmund'un hayatındaki işlevi bir bakıma ödipal evredeki babanın, çocuğun hayatındaki işleviyle özdeşleştirilebilir. Çünkü bu evrede babanın işlevi çocuğun kendisinin ayrı ve özgün bir birey olduğu bilincine vararak kendini var etmesini sağlamaktır. Narziss'in amacı da Goldmund'un aralarındaki farkı görerek kendi benliğinin farkına varmasıdır. Nitekim bunu Narziss'in kendisi de Goldmund'a şu şekilde ifade eder: “Aramızdaki dostluğun bir tek amacı ve bir tek nedeni var, o da senin bana hiç ama hiç benzemediğini kanıtlamaktır” (A.g.e.: 42).

Narziss'in Goldmund'un kendi benliğine ulaşmasını, kendisi olmasını istediği yine eserdeki şu ifadelerinden algılanabilir:

Goldmund olduğun sürece seni ciddiye aldığımı söyleyebilirim. Ne var ki her zaman Goldmund değilsin. İstedğim tek şey sürekli Goldmund olmandır... Sen santıyorsun ki benim için yeterince bilgin bir kişi, yeterince mantıktan anlayan, yeterince dindar biri değilsin. Ama yanılıyorsun benim için yeterince kendin değilsin, o kadar (A.g.e. : 54).

Narziss, Goldmund'un kendisi olabilmesini, kendi benliğini keşfetmesini istemektedir, çünkü Goldmund'un kendisine hayran olduğunu, tıpkı kendisi gibi, usun hizmetinde yol alan bir din adamı olmayı düşlediğini görmektedir. Ancak Narziss bu amacın Goldmund'un kendi yaratılışına uygun olmadığını ve kendisi tarafından değil de, babası tarafından ona dayatılmış olduğunun bilincine varması gerektiğini düşünür. Narziss'e göre Goldmund; ancak kendi içindeki benine ulaşabildiği takdirde kendisi olabilecektir. Narsisizm; çocukluğunda ebeveynlerinin yanlış tutumları dolayısıyla narsisistik eğilimlerini sağlıklı bir şekilde yönlendirememiş, bu yüzden zamanında sahip olamadığı mükemmeliyet için sürekli bir arayış yaşayan birinin gösterdiği tutumdur. Ailesinin istekleri yüzünden kendi kişiliğinden ödün veren narsistin anlaşılmasına ve ilgiye ihtiyacı vardır. Böylece başkaları tarafından idealize edilmiş bir kendilik imgesi yaratma eylemine başlar ve bu imgeye körü körüne bağlı kalarak yaşamını sürdürür (bkz. Kernberg, 2006: 199-295). Goldmund da doğumuyla ilgili yüz

kızartıcı bir sebepten dolayı, sırf babası istediği için manastırdadır, ancak babası bunu ona o kadar dayatmıştır ki bunun farkında değildir, geçmişini unutmuştur neredeyse ve babasının ona dayatmış olduğu bu isteği yerine getirme dürtüsüyle beyindeki idealize edilmiş karakter Narziss'de kendini bulmaktadır. Narziss, Goldmund için idealize edilmiş insan tipidir; “*Narziss gibi olmayı kendine ideal edinmişti*” (Hesse, 1994: 85) çünkü onun manastıra gelmesindeki amacı; tıpkı Narziss gibi bir din adamı olup, usunun doğrultusunda dünyevi zevklerden uzak yaşamaktır ve Narziss'in onun kafasındaki bu idealize tipe tam anlamıyla uyması ona hayranlık duymasına sebep oluyordur. Aynı şekilde başrahip de onun olmak istediği gibi bir din adamı olduğu için, Narziss gibi ona da hayrandır. Böylelikle Narsist mitinin eserde farklı bir yansıma dönüşüğü görülür. Eserdeki bu yansıma şu ifadelerle açıkça anlaşılabilir:

Manastırda iki kişi vardı Goldmund'un içten yakınlık duyduğu; kendilerinden hoşlanıyor, sık sık onları düşünüyor; onlara karşı ruhunda hayranlık sevgi ve saygı besliyordu: biri Başrahip Daniel diğeri ise Narziss. Başrahibe daha çok ermiş gözüyle bakıyor ondaki saflık ve iyi kalplilik, ondaki tasa ve düşünce dolu bakışlar... O kusursuz ve suskun tavırlar Goldmund'u kendisine çekiyordu. Ah bu dindar zatın kişisel hizmetine bakan biri olsa, hep yanında bulunup dediklerini yapsa... Çünkü Goldmund'un niyeti yalnız manastırdaki okulu bitirmek değil mümkünse manastırdan hiç ayrılmamak ve tüm yaşamını Tanrı'ya adamaktı; arzuladığı şeydi bu onun babasının dilek ve buyruğuydu... Bir yandan iyi kalpli ve alçak gönüllü başrahibi, öbür yandan akıllı, bilgili ve üstün zekalı Narziss'i aynı zamanda kendine ideal diye benimseyemez, örnek alamazdı. Ama yine de körpe ruhunun tüm güçlerini seferber ediyor, birbiriyle uzlaşmaz her iki ideale de ulaşmak için çaba harcıyordu (A.g.e.: 20- 22).

Nedim Gürsel'in eserinde ise, Kamil Uzman karakterinin çocukluğunda yaşadığı narsistik örselenme yüzünden büyülenmeci bir kişiliğin etkisi altında kaldığı görülür. Annesini kaybetmesi, onsuz ve ona hasret büyümesiyle ruhsal gelişiminde ihtiyaç duyduğu aynalamayı sağlıklı bir şekilde yapamayan karakterin, büyülenmeci bir şekilde kendi savunmacı kimliğini oluşturduğu görülür. Annesini kaybetmesi, babasının da evlenip onu yatılı okula bırakması kendini değersiz ve yalnız hissetmesine sebep olur. Bu hisler hayatını katlanılmaz duruma sokarak ona acı çektirir. Ancak içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmayan karakterin içine kapanarak kendini derslerine verdiği ve elde ettiği başarıyla değersiz hissettiği benliğini maskeleymeye çalıştığı görülür. Artık yeni bir benliği vardır, o koskoca bir sanat tarihi profesörü olmuştur. Böylelikle eski değersiz benini ünvan sahibi büyük bir kişilik içinde tekrar yaratmıştır.

Otto Kernberg, narsist kişilik gösteren hastaların geçmişinde yatan çok sık rastlanan bir özellik olarak müzmin ve soğuk ebeveyn figürleri olduğunu belirtir. Hissiz, ilgisiz ve söze dökülmeyen bir garazgarlığı olan ebeveyn figürlerinin olduğu bir çevrede yetişen çocuğun, kendisine büyülenmeci savunma mekanizmaları oluşturduğunu söyler (bkz, Kernberg, 2006: 205). Ayrıca; “*az rastlanır fiziksel çekicilik ya da özel bir kabiliyetin bu hastaların temel sevilme hislerine karşı bir sığınak olduğunu*” (A.g.e.: 205) belirten Kernberg, “*akademik kurumlarda lider konumlarında çoğu zaman narsist kişilere rastlanılabileceğini ve bu kişilerin bir sanat dalında iyi icracı olabileceklerini*” (A.g.e.: 201) söyler. Aaron T. Beck ise, narsist kişilikler için elde edilen başarının onların üstünlük göstergesi olduğunu ve bunun da

geçmişte kaybettiği mükemmeliyete duyduğu özleminden kaynaklandığını belirtir (bkz. Beck, 2008: 368-372).

Uzman karakterinin aşağıdaki ifadelerinden annesinin ölümünden sonra hayatının işkenceye dönüşmesini ve kendisini dış çevreden soyutlayarak derslerine yönelmesini görürüz:

Annesinin ölümünden sonra onu geceleyin yatakta nasıl beklediğini, babası yeniden evlenince nasıl sarsıldığını, biraz büyüdükten sonra nasıl hırçınlaşıp evi birbirine kattığını... Bunun üzerine nasıl yatılı okula verildiğini... Hafta sonları ziyaretine gelip onu çıkarmak isteyen babasını değil görmek yüzüne bile bakmak istemediğini, iyice içine kapamıp kendini derslere verdiğini... (Gürsel, 2004a: 336-337).

Yine Kamil Uzman karakterinin sanat tarihi profesörü olduğu ve bununla gösteriş yaptığı şu ifadelerden anlaşılabilir:

İstanbul'un en ünlü üniversitelerinden birinde sanat tarihi profesörü olduğunu kanıtlamak istercesine uzun açıklamalarda bulunur. Masadakileri sıkardı. Böyle bilgiçlik tasladığı bir sofrada Kamil Uzman, uzman olmadığı konuda konuşmaz denilmişti *hakkında* (A.g.e.: 35).

Eserde sanat tarihi üzerine doktora yapmış olan Kamil Uzman'ın resme özellikle de İtalyan rönesans resmine, İtalya'ya ve bu ülkenin insanlarına karşı ilgi ve sevgi duyduğu görülür:

Kamil Uzman, batı kültürü üzerine eğitim almış, İstanbul'un en ünlü yatılı okullarından birinde yabancı dilde eğitim görmüş, Paris'te sanat tarihi doktorası yapmıştı. Daha sonra İtalyan Rönesans resmine ilgi duymuş, araştırmalarının ağırlık noktasını oluşturan bu ülkenin dilini ve insanlarını sevmişti (A.g.e.: 63).

Eserde ayrıca Kamil Uzman karakterinin resme olan ilgisinin sadece araştırmalarla sınırlı kalmadığı, kendisinin de manzara resimleri yaptığı ve bir gün büyük bir ressam olmayı hayal ettiği görülür:

Bugüne dek resimlerini sergilememekle ne iyi yapmıştı. O öldükten sonra değeri anlaşılacak, sanat tarihi profesörü Kamil Uzman'ın aynı zamanda ilginç bir manzara ressamı olduğu, İstanbul'u resmederken gerçekte kendi özgün dünyasının bu kentteki yaşamını, bunalımları ile sevinçlerini çizip boyadığı ortaya çıkacaktı. O zaman eleştirmenler ve sanat tarihçileri şimdi kendisinin Venedik'te Gentile Bellini için yaptığı gibi geçmişini araştırıp, daimi yatılı okumasının nedenini öğrenirler miydi acaba? (A.g.e.: 136).

Kamil Uzman'ın geçmişte yaşadığı narsisistik örselenmeler dolayısıyla oluşturduğu savunma mekanizmasının bir sonucu ve kendi benliğini maskeleyen, büyülenmeci bir kişiliğe bürünme eğiliminin bir göstergesi olarak içine büründüğü sanat tarihi profesörü kimliği onun narsisistik bir yapıda olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda resimler de yapan Kamil Uzman'ın gösterdiği bu büyülenmeci savunma mekanizmalarının bir sonucu olarak ünlü bir ressam olmayı kafasında idealize ettiği görülür.

Heinz Kohut, anne ile yetersiz ilişki kurulmasından dolayı, çocuğun büyülenmeci bir

kendilik imgesi oluşturduğunu ve eski mükemmelliği, hayran olacağı, idealize ettiği bir kendilik nesnesine devrettiğini söyler. Çocuk bu idealize edilen nesneyle özdeşim kurar, ona ilgi duyar, çünkü onu kendisinin bir çeşit uzantısı olarak görür (bkz. Kohut, 1998: 38-46). Kamil Uzman ise, ünlü İtalyan Rönesans ressamlarına hayrandır. Eserde Kamil Uzman'ın sırf Fatih'in portresini yapan ünlü ressam Gentile Bellini'yi araştırmak için Venedik'e geldiği görülür: “*Gentile Bellini'nin Fatih'in çağrısıyla İstanbul'a gelişi, sultanın portresini yapmakla yetinmeyip, sarayda bir resim atölyesi kurması gerçek anlamda bir Rönesans başlangıcı sayılamaz mıydı? (Gürsel, 2004a: 63).*

Kamil Uzman Venedik'e hayranlık duyduğu Rönesans ressamlarından biri olan Gentile Bellini için gelir, ancak kardeşi Giovanni Bellini de kendini bulur. Onun tablolarını gördükten sonra Giovanni üzerine yoğunlaşan Uzman'ın kendisini Giovanni Bellini ile özdeşleştirdiği görülür. Giovanni Bellini de onun gibi annesiz ve baba ilgisinden uzak büyümüştür. Bir anne arayışı içerisinde:

Giovanni'nin evlilik dışı bir ilişkiden doğduğunu biliyordu Kamil. Bu konuda inandırıcı kanıtlar vardı. Madonnalarının böylesine yumuşak, bu denli hüznünlü olmalarının gerçek nedeni de buydu belki. Ressam yasak aşkın kurbanı anneyi arıyordu her firça darbesinde (A.g.e.: 59).

Giovanni onun kafasındaki idealize 'ben'e uygunluk göstermektedir, çünkü Kamil Uzman da onun gibi büyük bir ressam olma hayali içindedir. Kendini Giovanni ile özdeşleştiren Kamil Uzman'ın ona karşı narsisistik bir eş-duyum yaşadığı görülür. Kohut'a göre bu durum 'öteki ben' veya 'aynılık, ikizlik' aktarımıdır. Bu durumda, “*büyüklenmeci kendiliğin canlandığı, narsisistik olarak yatırım yapılmış nesne, büyüklenmeci kendilik gibi ya da onun çok benzeriymiş gibi algılanır*” (Kohut, 1998: 111). Birey, kendisiyle özdeşleştirdiği özne, o öznenin yaşadıkları üzerinden kendi hayatını anlamlandırma çabası içine girer. Böylelikle bireyin narsisizmi bir çeşit dönüşüm yaşar (bkz. Evren, 1997: 49).

Nitekim Kamil Uzman, Giovanni Bellini'nin tablolarına bakarak geçmiş yaşantılarının benzer olduğunun farkına varır, onun da kendisi gibi annesiz, anneye hasret büyüdüğünü görerek kendi geçmişi hatırlar. Giovanni Bellini de kendisini görür. Kendi benliğinin farkına varır. Giovanni onun beninden bir şeyler taşımaktadır. Aynı zamanda onun sahip olmak istediği özelliğe sahip bir konumda bulunmaktadır. O ünlü ve büyük bir ressamdır. Bir bakıma onun hayallerini gerçekleştirmiş halidir. Bu yüzden Kamil Uzman'ı bu kadar çok etkileyebilmiştir:

Rönesans Dönemine damgasını vuran Bellini ailesinin küçük oğlu Giovanni Bellini'nin madonnaları karşısında uzun vakitler geçiren Kamil Uzman, romanda hakim tema olarak sunulan anne özlemini, Meryem-sa figürleri ile somutlaştırır. Giovanni Bellini'nin dramını yansıttığı tablolarda kendi çocukluğunu bulur. Dolaşısıyla roman kahramanları resimlerden çıkıp gelen ve başkişinin yalnızlığına ortak olan karakterlerdir. Vazgeçemediği o uzak kadın yüzüne onu yaklaştıran resimlerdeki figürlerdir (Kahraman, 2008: 48).

Kamil Uzman'ın, Giovanni Bellini'nin kendisini nasıl derinden etkilediğini bir meslektaşına mektup yazarak anlattığı görülür. Eserde geçen şu ifadelerden Kamil Uzman'ın Giovanni Bellini'nin kendisinin adeta bir sarsıntı yaşamasına sebep olduğunu şu ifadelerden açıkça anlamak mümkündür:

... O zihin açıklığıyla bir mektup yazdı meslektaşına. Gentile Bellini üzerine araştırma yapmak için geldiği Venedik'te kardeşi Giovanni Bellini'nin Madonnalarını nasıl keşfettiğini, bu rastlantının onu derinden etkilediğini, hani nasıl derler –“can evinden vurulmuş gibi” mi- sarsıldığını uzun uzadıya anlattı (Gürsel, 2004: 92).

Kamil Uzman'ın Giovanni Bellini ile kendisini özdeşleştirdiğini ve onun tablolarında kendi geçmişini gördüğünü, Bellini'nin onda bir uyanış etkisi yaparak ona kendi benliğini nasıl hatırlattığını, ölen annesinin gelmesini nasıl beklediğini eserde geçen şu ifadelerden anlamak mümkündür:

Ve Jacopo'nun dahi oğlu ilk bakışta büyüledi onu sessiz Madonnalarının dünyasına alıp götürdü... Ressamın gençlik döneminde yaptığı anlaşılabilir tabloda... Kamil Meryem'in siyah mantosundan sıyrılan ellerine daha dikkatli bakınca çocuğun annenin başparmağını tuhaf bir biçimde tuttuğunu gördü. Havada dik duran öbür eliyle kendisine bakanları kutsar gibiydi. Başını hafif sağa eğmiş annesinden daha değişik bir yöne bakıyordu. Ayakta durmasına Meryem yardım ediyordu. Belki de başparmağına böyle sıkı, neredeyse erotik bir biçimde tutmasının nedeni buydu. Sıcaklığını duyumsadığı kadını göremiyordu çünkü. Bakışlarıyla anneyi arar gibiydi, bir dokunuş, yalnızca bir güvence olan anneyi. Anneden çocuğa geçen sıcaklıkta eriyip kaybolmak istedi Kamil; nicedir yokluğunu yaşadığı, geçmişte kalmış çok hoş, çok güzel bir duyguyla, içine bir uzun iç çekiş gibi yayılan özlemin tadıyla ürperdi (A.g.e.: 42- 43).

Kamil Uzman Giovanni'den, onun tablolarından, tablolarına yansıtılmış olduğu kişiliğinden o kadar etkilenir ki; adeta kendinden geçer; tüm gün orada öylece onları izler. Gentile için yapacağı araştırmayı bile unuttur:

Kamil, Madonnalardan gözünü ayıramıyordu. Biraz yürüyüp bir başka tablonun önünde durdu... Mermer tahta oturmuş genç kadın. Ellerini dua eder gibi göğsünün üzerinde birleştirmiş, dizlerinde uyuyan çocuğa bakıyordu... Sol kolunu sağ dizinin üzerinde unutmuş gibiydi çocuk; sağ eli aşağıya, Meryem'in kestane rengi kumaştan giysisinin kırıştığı yere dek sarkmıştı. Uykuda bir an gözlerini aralasa üzerine eğilen beyaz yüzü, hafifçe kıpırdayan dudakları görebilirdi. Kamil çocuğun yerinde olmak için karşı konulmaz bir istek duydu. Akşam duasını bitirdikten sonra üzerine üfleyen yüzü anımsadı. İstanbul'un yoksul semtlerinden birindeki o nemli, karanlık bodrum katı canlandı belleğinde. Uyumadan önce yavaşça odaya süzülüp üzerine eğilen annesinin yüzünü görür gibi oldu... Hep böyle olurdu akşamları. Annesi dua okuyup üzerine üfledikten sonra uyku meleklelerle iner, derinliğine çekerdi onu... Sabah çekili perdeden sızan gün ışığıyla birlikte geri dönerdi her şey... Yataktan kalkıp sofaya geçtiğinde, babasını tavandan sarkan çıplak ampulün çiğ ışığında kahvaltı yaparken bulurdu, gecedен kalma onunla ilgisiz... Sonra çok değil birkaç yıl sonra, başucuna

gelmedi yüz. Bir daha da hiç görünmedi. Çocuk yatakta boşuna bekledi onu... Kamil Giovanni Bellini'nin Madonnalarıyla baş başa geçirdi bütün günü. Gentile'in tablolarını görmeye vakit kalmamıştı. (A.g.e. : 45- 46).

Alıntılardan anlaşılacağı üzere eserde Giovanni Bellini'nin, Kamil Uzman üzerinde büyük bir etki yarattığı görülür. Giovanni Bellini onu bir bakıma büyülemiştir. Bellini'den böylesine etkilenmesi; Kamil Uzman'ın kendisine, kendi benine yönelerek geçmiş yaşamını anımsamasına sebep olmuştur. Giovanni Bellini onun içinde bir uyanış yaşamasına, kendi benliği ile yüzleşmesine sebep olmuş, içindeki anneyi, anne özlemini ortaya çıkarmıştır.

“Resimli Dünya” adlı eserde Kamil Uzman karakterinin yaşadığı bu uyanış, ondaki Giovanni Bellini'nin etkisi, “Narziss ve Goldmund” adlı eserde Goldmund karakterinin yaşadığı uyanışla ve “Dorian Gray'in Portresi” adlı eserde Dorian karakterinin yaşadığı uyanışla özdeşleştirilebilir. Nitekim Hesse'nin eserinde Narziss karakteri Goldmund'u etkileyerek onun uyanış yaşamasına, benine dönmesine sebep olurken; Wilde'in eserinde Lord Henry Wotton karakteri Dorian'ı etkiler. Ancak bu etkilenmelerin arasında farklar vardır. Hesse ve Gürsel'in eserinde Goldmund ve Kamil Uzman'ın idealize ettikleri karakterlerin etkisi ile uyanış yaşamaları söz konusuysen; Wilde'in eserinde Dorian karakterinin etkilendiği Lord Henry Wotton karakteri, onun idealize karakteri değildir. Onun idealize ettiği, kendisinin hiç bozulmadan öyle güzel kalacak olan portresidir.

“Narziss ve Goldmund” adlı eserde Narziss karakteri konuşmalarıyla Goldmund'u derinden etkiler ve onun bir tür sarsıntı geçirmesine sebep olur:

Narziss hanidir can attığı bir şeyi farkına varmadan yapmıştı. Dostu Goldmund'un ruhuna girip yerleşen şeytanın yerini saptamış, onu ele geçirmişti. Ağzından çıkan sözlerden biri gidip Goldmund'un yüreğindeki gize dokunmuş, giz acidan kıvrana-rak saha kalkmıştı (Hesse, 1994: 58).

Narziss'in onda yarattığı etkiyle, Goldmund'un annesini, ona olan özlemini hatırlaması, hayatının anlam kazandığını söylemesi, Narziss'in onun içindeki anneyi, bir bakıma hayatının anlamını, benliğinin diğer yarısını görmesine sebep olduğunun, Giovanni Bellini'nin Kamil Uzman'a yaptığı gibi onu uyanışa sevk ettiğinin bir göstergesi olarak algılanabilir:

Annesinin yaşanmış gerçek anısı çıkıp gitmişti belleğinden. Şimdi ise söz konusu gör-rüntü, geçmiş yılların bu yıldızı yeniden doğup karşısına dikilmişti. Bunu nasıl oldu da unutabildim, hayret! dedi dostu Narziss'e. Ömrümde hiç kimseyi annem kadar sevm-dim, öylesine katıksız, öylesine yakıp kavuran bir sevgiydi işte. Ömrümde hiç kimseye annem kadar hayranlık duymadım, annem kadar değer vermedim... Annemdi, anne-min seslenişiydi, annemden bana iletilmiş bir haber, sanki gönümde yaşadığım düş-lerden ansızın yabancı ve güzel bir kadın çıkıp gelmişti, başımı kucağında tutuyordu, bir çiçek gibi gülümseyerek bana bakıyor; bana sevgiyle kucağı açıyordu, beni daha ilk öpüşünde içimde bir şeylerin eriyip aktığını, harikulade bir sızının benliğimi sardığını duydum. O ana dek içimde hissettiğim bütün düş ve tatlı korkular, yüreğimde o ana dek uykuya yatmış tüm gizler gözlerini açtı birden, her şey bana değişik görünmeye başladı, büyüü bir havaya büründü her şey, bir anlam kazandı (A.g.e.: 70).

Bekir Zengin Narziss'in Goldmund üzerindeki etkisini ve onu yönlendirmesini şu şekilde açıklar:

Narziss Goldmund'un geniş yaşamına uygun olmadığını, bir düşünce adamı olmaktan çok, duygu insanı olduğunu, içindeki cinselliği keşfetmesi gerektiğini, Goldmund'un bu dünya yaşantısına yönelik olduğunu, sanatçı yönünün ağır bastığını, bazı yaşantıları bastırıp unuttuğunu, babasının değil tanımadığı annesinin - ki bu anne cinselliği temsil etmektedir - ona yön verdiğini Goldmund'a göstermiştir (Zengin, 1999: 237).

“Dorian Gray’in Portresi” adlı eserde, Hesse ve Wilde’in eserindeki Narziss ve Giovanni Bellini’nin, Goldmund ve Kamil Uzman üzerindeki etkisine benzer bir şekilde, Dorian’ı uyanışa sevk eden karakterin Lord Henry Wotton olduğunu Dorian’ın şu ifadelerinde görürüz:

Neden kendisini uyandırma işini bir yabancıya bırakmıştı. Basil’i aylardır tanyordu fakat arkadaşlıkları onu hiç değiştirmemişti. Sonra onun hayatına ona hayatın bütün gizemini açan birisi girmişti (Wilde, 2004: 27).

Ayrıca Dorian’ın yaşadığı uyanışın Oscar Wilde’in eserinde aktarılışı, Goldmund ve Kamil Uzman karakterlerinin yaşadığı uyanışın Hermann Hesse ve Nedim Gürsel’in eserlerinde aktarılışından biraz farklılık gösterdiği görülür. Hesse ve Goldmund karakterlerinin eserlerdeki uyanışı ile farkına vardıkları şey içlerindeki anne özlemlerinin ortaya çıkmasıdır. Nitekim Goldmund manastırı terk ederek annesinin peşine düşer. Kamil Uzman ise, ressam Giovanni Bellini’nin tablolarındaki bir kadın figüründen etkilenecek Lucia adındaki bir kızı annesine benzetir ve Lucia’nın, yani annesinin peşine düşer. “Resimli Dünya” ve “Narziss ve Goldmund” adlı eserler bu açıdan birbirleri ile birebir uyumaktadır. Bu şekilde karakterlerin çocuksu narsisizm mükemmelliğine, anneye geri dönme isteklerinin doğrudan ifade edildiği görülür. Ancak Dorian’ın resminde farkına vardığı şey hayatın, bir bakıma gençliğin ve güzelliğin geçici olduğudur. Dorian karakterinin, portresindeki sonsuz gençlik ve güzelliğe erişme isteği, onun çocuksu narsisizmdeki kaybettiği mükemmelliğe dönüş isteğinin dolaylı bir ifadesi olarak algılanabilir. Çünkü eski tümgüçlülük zamanında kaybettiği ilgiyi, bu şekilde elde edebilecektir ve portrede olan, ancak kendisinde bulunmayan gençlik ve güzellik, onun ideali olarak onun eksik yanını tamamlayacaktır.

Oscar Wilde’in eserinde Dorian Gray’in dolaylı olarak da olsa Goldmund ve Kamil Uzman gibi eski tümgüçlülüğe, narsisizm mükemmelliğine dönme arzusuyla eşdeğer olan kendi portresindeki sonsuz gençlik ve güzelliğe sahip olma isteği şu ifadelerde görülür:

Resmin bana bunu öğretti. Lord Henry Wotton tamamen haklı. Gençlik sahip olmaya değen tek şeydir. Yaşlandığımı anlayınca kendimi öldüreceğim. Geçen her dakika benden bir şeyler alıyor ve ona bir şeyler veriyor. Keşke tersi olsaydı. Resim değişebilse ve ben de daima şu andaki gibi kalabilseydim (A.g.e. : 32).

Nedim Gürsel’in eserinde Kamil Uzman’ın yaşadığı uyanışın onu Lucia’ya yönlendirmesi, Lucia karakterini Giovanni Bellini tablosunda gördüğü azize figürüne benzetmesi aşağıdaki cümlelerle ifade edilir:

Başını kaldırdığında genç bir kadın gördü. İki eliyle kucakladığı kalın ciltlerin üzerinden eğilmiş, gülümsüyordu. Kamil'e hiç de yabancı gelmedi yüzü... Genç kadından gözlerini ayıramıyordu. Aceleyle bir masadan ötekine gidip gelişini, kucakladığı her bırakişında yüzüne yerleşen yapmacık gülüşü dikkatle izledi. Kamil bakışlarını kaçırmadı. Genç kadın da bir an ısrarla baktı ona, sonra başını öne eğdi. O an Giovanni Bellini'nin kutsal söyleşisindeki Azize Caterina'nın figürü canlandı belleğinde... Kamil bir süre önündeki cildin kapağını inceledi, sonra açıp içine göz gezdirmeye başladı. Ne var ki genç kadına takılmıştı aklı. Bu kadar benzemek olur: (Gürsel, 2004a: 58).

Kamil Uzman'ın Lucia'yı annesiyle özdeşleştirdiği eserde geçen şu ifadelerden anlaşılabilir:

...ve Lucia'yı unutmalı. Ama ışığı unutmak mümkün mü, ışığın resmi yapılamaz belki yine de denemeli, ışığın resmini yapabilir misin, Lucia'nunkini Giovanni usta yapmış işte. Kutsal söyleşi de onun saçlarını, onun yüzünü, onun çıplak boynunu, sessizliğini, çocuk İsa'ya bakışından doğan, giderek tablonun tüm yüzeyini, Accademia'nın salonlarını, hatta tüm kenti, evet en uzak mahallelerine, alanlarına, o alanların ortasındaki kuyuların dibine varıncaya dek tüm Venedik'i kaplayan sessizliği çizmekle yetinmeyip ışığın da resmini yapmış, belirsiz bir yerden fişkıran ışığın resmini. O tabloda Lucia bakıyor nedense adı Caterina olmuş.. Bu ışık konusu bastırdıkça içi acıyordu Kamil'in. Başlamadan biten bir aşkın acısı değildi canını yakan. Belleğinin ta derinlerinde bir yere ışık düştükçe kıpırdayan o belirsiz yüzdü. Kamil elbette resmini yapamazdı bu yüzün, o güzel beyazlığını, yumuşaklığını fisıldarken dudaklarının sessizce açılıp kapanışını çizemezdi. Gidip de bir daha dönmenin, bir yaşam boyu süren bekleyişin resmini kim yapabilmiş ki! (A.g.e.: 143-144).

Lucia karakterinin kullandığı parfümün kokusunun Kamil Uzman'a annesini hatırlatması ise aşağıdaki ifadelerden algılanabilir:

Dün burnuna çarpan kadın parfümünü duyumsayıncaya kadar da kitaptan başını kaldırmadı. Çocukluğundan anımsadığı, belki de annesinin sürdüğü, yalnızca bir Akdenizli kadının kullanmaya cesaret edebileceği o baygın lavantaydı (A.g.e.: 73).

Kamil Uzman'ın annesiyle özdeşleştirdiği Lucia'ya âşık olduğu ise şu ifadelerde görülür: “Lucia'ya aşkı ilk kez kendine itiraf etmiş oldu böylece” (A.g.e. : 138).

Dilek Kahraman “Resimli Dünya” adlı eserde Kamil Uzman karakterinin Lucia'ya ilgi duyma sebebini onun Belini'nin tablosundaki kadın figürüne olan benzerliğine bağlar. Lucia Giovanni Bellini'nin tablosundaki ona annesini andıran azizeler gibi saf ve temizdir. Ona göre, Kamil Uzman'ın sürekli içinde eksikliğini duyduğu annesinin bir yansımasıdır Lucia, çünkü Kamil Uzman annesini anımsarken bahsettiği beyaz ve temiz yüzü Lucia'da görmektedir:

Lucia'yı başkişi için çekici kılan Giovanni Bellini'nin Kutsal Söyleşi'sindeki Azize Caterina ile olan benzerliğidir. Çünkü Caterina, zekâsı, bilge bakışları ve korumaya çalıştığı fazileti ile çizilen tablolarda fark edilebilen “onurlu, erdemli” bir kadındır. Gördüğü tablolarla hayalî yolculuklara çıkan başkişi Kâmil Uzman, aradığı pek çok

kadın imgesini Lucia'da bulmaya çalışır. Başkışide ön plana çıkan bütün kadın imgelerinin arka planında tek bir kadın vardır: Anne. Zira Lucia'nın kullandığı kokunun annesini çağrıştırması da bunu açıklar niteliktedir. Başkışinin belleğinin derinliklerinde sağlam bir yer edinen "beyaz ve temiz yüz", Lucia aracılığıyla canlanır (Kahraman, 2008: 60- 61).

Eserde anne, Kamil Uzman için bir kurtarıcı, onu dinginliğe ulaştıracak ve hayata karşı direnme gücünü kendisine verecek olandır:

Kadın ve kentnin birbirini tinsel ve tensel anlamda tamamladığı romanlarda anne, dünyanın bunaltıcı havasından sıkılan ruh için bir sığınaktır. Kahramanların kaotik boşluğu olarak kabul edilen büyük kent ve sınırlandırılmış yaşam alanı olan yatılı okul, başkaldırı sürecinin başlama noktasıdır. Kâmil Uzman'ın annesinin izini sürmesi ve Madonnalar'daki figürleri bu doğrultuda yorumlaması kentin ve kadınların çekim gücüne karşı annesinin safiyetine sığınarak direnme çabasının sonucudur (A.g.e.: 83).

Eserde anne ayrıca farkındalığı ve kendini anlamlandırmayı simgeler:

Zamanın hızla aktığı bir başka kent olan Venedik'te kahramanın sürekli bir kadın arayışı içinde olması, çocukluğu ve yatılı okul yılları ile ilintilidir. Dolayısıyla bireyin dünyayla yüzleşmesine, farkındalıkları duyumsamasına ve dünyadaki yerini tayin etmesine imkân tanımaktadır. O yüzden Giovanni Bellini'nin tablolarındaki Meryem ve İsa figürleriyle annesinin, yani 'kutsal kadın' imgesinin izini sürer (A.g.e.: 79).

Kamil Uzman Lucia'nın asilliğine âşıktır, o da annesi gibi saf ve temiz bir kadındır: "Lucia'yı orada aramak, ışık kadar güzel o temiz saf kadını" (Gürsel, 2004: 142). Kamil Uzman Lucia'yı idealleştirerek annesi gibi ona da sürekli bir özlem duyar: "Bir bilse onu nasıl özlediğini! Akıldan hiç çıkmadığını, Venedik'te gün boyu onun hayaliyle dolaştığını" (A.g.e.: 141). Ona göre Lucia annesinin bir uzantısıdır, o karanlık yolunu aydınlatan ve içinde bulunduğu tüm karmaşadan çekip çıkaracak onu huzura erdirecek kişidir. Bu durum aşağıdaki ifadelerden açıkça algılanabilir:

... ama yıllar sonra resimlerden çıkıp gelen, yolun yarısını çoktan geçmiş iflah olmaz bir sanat tarihi profesörünün hayatına bir kor gibi düşen Lucia'ydı. Kamil'in içine Venedik'in karanlığında, şu hayalet evler ile çatılardan bir ışıktır düşmüştü. Sevda ateşten gömlekse, paltosundan soyunup o gömleği giymişti çoktan. Yani aşıktı. Bu kadar basit işte, o bayağı şarkılardaki kadar sıril sıklam aşık. Bir gün öğrencilerine tarihin bir döneminde sanatçıların asıl amacının ışığı aramak olduğunu söylemişti. Işıktı tablonun odak noktası, hatta ta kendisi. Manzara resimleri yaparken İstanbul tepelerinde, Boğaziçi kıyılarında peşine düştüğü ışığı sonunda yakalayabilmişti işte. Kaynağı belirsiz o yoğun yakıcı ışık, bir tablosuna değil hayatının tam ortasına düşmüştü... (A.g.e. : 233).

Yine Lucia'nın Kamil Uzman için karanlıktan aydınlığa geçişi simgelediği eserde geçen şu ifadelerden anlaşılabilir: "Ve sevgilisini, şu karanlık dünyasının tek ışığı Lucia'yı beklemek" (A.g.e. 300).

Nedim Gürsel'in eserinde olduğu gibi Hermann Hesse'nin eserinde de, yaşadığı uyanışın Goldmund'u annesine yönlendirdiğini ve manastırı terk ederek annesini, hayatının anlamını, varlığının eksik yanını aramaya koyulduğu, eserde geçen şu ifadelerden anlaşılabilir:

Şu anda pek çok şey biliyorum, beri yandan artık burada kalamayacağımı da öğrendim ansızın, bir tek gün bile kalamayacağım. Gece olur olmaz gideceğim... Ona gideceğim. (Hesse, 1994: 95- 96).

Çocuklar gelişim süreçlerinde, özellikle de gençliğe ilk adım attıkları yıllarda kendilerini bir birey olarak ifade etme ve varlıklarını oluşturma çabası içerisindedirler. Bu dönemlerde birçok iç çatışma yaşayan bireyin özgür bir şekilde kendisini ifade etmesi onun benliğinin sağlam bir şekilde oturmasını, olgunlaşmasını ve kendini var ederek çevreye uyum sağlayabilmesine olanak tanır. Ancak bu dönemlerde baskı ve sert bir denetim altında, özgürce kendisini ifade edebileceği bir ortamdan mahrum kalmak bireyin kendisini ifade etmesini, kendisini var etmesini engeller. Duygularını bastırmak zorunda kalması onun yaşadığı iç çatışmaları daha da kuvvetlendirir, onu nevrozluğa sürükleyerek bağımsız ve bütün bir kişilik yapısı oluşturmaya olanaksız kılar (bkz. Yavuzer, 1995: 135- 149).

Eserlerde, Dorian Gray karakterinden farklı olarak Goldmund karakteri manastıra, Kamil Uzman karakteri ise yatılı okula gönderilir. Dolayısıyla her iki karakter de ailesinden ayrı bir şekilde katı kurallar içinde yaşamaya mecbur kalır. Bu durum onların özgürlüklerini yoğun bir şekilde sınırlar. Nitekim "Resimli Dünya" adlı eserde Kamil Uzman'ın şu sözleri onun baskı altında ve özgürlükten yoksun olduğunun göstergesidir:

Son sınıfa gelene dek tam yedi yıl. Basket sahasının betonunu yedi yılda kat ettim. Yasaklarla büyüdüm zaten. Annemin adını anmam bile yasaktı evde. Üvey annem onu her geçen gün biraz daha özlediğimi gördükçe çileden çıkıyordu. Sokağa çıkmam yasaklanmıştı. Sonra yedi yıl boyunca cumartesi öğleden sonraları hariç dışarı çıkmam da yasaklandı. Son sınıfa geçene dek okulda kapalı kaldım bir kalebent gibi (Gürsel, 2004a: 307).

"Resimli Dünya" adlı eserde Kamil Uzman karakterinin içinde bulunduğu özgürlükten uzak ortamın benzerinde Goldmund karakterinin de özgürlükten yoksun bir şekilde yaşadığı onun eserde geçen şu ifadelerinden anlaşılabilir:

Okuldaki öğrencilerin gece vakti dışarıda gezip tozmaları, her türlü gizli zevk ve macera peşinde koşmalarıydı ve bu da manastırın izin vermeyip şiddetle cezalandırdığı bir şeydi... (Hesse, 1994: 26).

Yine eserin farklı bir yerinde gece manastırdan çıkarak kızlarla buluşmanın manastır tarafından çok büyük bir kabahat olarak kabul edildiği görülür: "Ne var ki buraya gelmeleri, gece vakti gelip bu kızları bulmaları yasaktan da öte bir şeydi" (A.g.e.: 29).

Görüldüğü üzere anne sevgisi ve şefkatinden yoksun, ancak katı kurallar çerçevesinde kısıtlı bir çocukluk dönemi geçiren Goldmund ve Kamil Uzman karakterlerinin kendilerini ifade etme özgürlükleri ellerinden alınmıştır ve bu yüzden nevrozlaşarak kendilerini var etme çabası içerisine girmişlerdir. Ayrıca yaşadıkları bu çatışma ve belirsizlik duygularından kurtulmayı ise, yoksun kaldıkları anne sevgisine ve şefkatine tekrar sahip olarak başarabile-

ceklerini düşünmüşlerdir ve anne onlar için bir var oluş, kendini ifade etme biçimi konumuna gelir:

Çocukluğun tanıdığı sınırsız özgürlüğün yerini yatılı okulun katı disiplininin alması, kahramanların yalnızlaşıp dünü ile bugünü arasında çatışma yaşamasına sebep olur. Böylece yatılı okulun iticiliği ile kişinin terk edilmişlik duygusu arasında bir bağ kurulur. Buradan kurtulmak için ilahi bir gücün varlığıyla teselli olmayı düşünmezler. Ancak kutsal kadın imgesiyle düşlelerini süsleyen annenin elini bir gün kendisine uzatmasını beklerler (Kahraman, 2008: 86).

Her iki karakterin de “çocukluk ve ilk gençlik çağlarında kadınlardan uzakta olmaları onları, sahiplenecek sıcak bir kucak arayışına götürür. Bu öncelikle anne kucağıdır. Annelerinden çok küçük yaşta ayrılmış olmaları, onların tanımadığı başka kadınları aramasına neden olmuştur” (Bal, 2008: 61).

Her üç eserde de üzerinde önemle durulan bir haz kavramı söz konusudur. Bu dünyanın geçiciliği ve hayatın faniliği, ölüm korkusu her üç eserde de yoğun bir şekilde vurgulanmıştır. Hayat kısa ve bu yüzden yaşamımızdan olabildiğince haz almamız düşüncesi görülür. Hayatın güzelliklerini olabildiğince yaşamak ve böylelikle hayatın anlamını kavrayabilme düşüncesi her üç karakterin de ortak özelliğidir. Dorian Gray karakteri uyanışından sonra, gençliğinin elinden gideceği düşüncesiyle karşı karşıya kaldığı andan itibaren, Lord Henry Wotton’un sözleri doğrultusunda dünyevi zevkleri yaşamının, onları olabildiğince uçlarda yaşamının yoluna koyuluyor. Goldmund ise, yine benzer bir şekilde Narziss’in onun içindeki anne karakterini ortaya çıkarmasıyla hayattaki güzellikleri yaşayıp, dünyevi hazza ulaşmak için yanıp tutuşur ve sonunda manastırı terk eder. Bir sürü kadın gelip geçer hayatından, onlar üzerinden o hazzı yaşayarak hayatı anlamlandırmaya çalışır. Yine Kamil Uzman karakterinin de diğer iki karakter gibi hazza yöneldiği görülür. Ancak haz Kamil Uzman için farklı bir anlam taşır. Diğer iki eserden farklı olarak, “ilerlemiş yaşına rağmen cinsel arzularının yaşamına yön vermesine engel olamayan sanat tarihi profesörü” (Kahraman, 2008: 75) Kamil Uzman, varlığını cinsellikle, cinsel hazla sürdürme eğilimindedir. Cinsel hazla ölümü yenebileceğini düşünür.

Dorian hayatın güzellik üzerine kurulu olduğunu düşünür. Ona göre, “hayatın gerçek sırrı güzelliği aramaktır” (Wilde, 2004a: 57). Dorian Gray karakterinin hayatını hazza yönlendirmesi eserde geçen şu ifadelerde açıkça görülmektedir: “Ben hazzın peşindeyim” (A.g.e.: 214).

Yine Goldmund’un, Dorian Gray gibi kendisini hazza vermesi, hayatındaki tek gerçekliğin hazzı ve sevgiyi yaşamak olduğu eserde geçen şu ifadelerden açıkça algılanabilir: “Sevgiyi ve hazzı, yaşamı gerçekten güzelleştirip onu değerli kılan tek nesne gibi görüyordun, Goldmund” (Hesse, 1994: 205).

Kamil Uzman karakterinin, Dorian Gray ve Goldmund karakterinden farklı bir şekilde hazzı ölümsüzlüğün aracı olarak gördüğünü şu ifadelerden açıkça algılayabiliriz: “Sevişmek... Hayat suyunu fişkırtmak bir karanlığın içine, ölümü çılglık çılgılığa orada yenmek” (Gürsel, 2004a: 152).

“Resimli Dünya” adlı eserde Kamil Uzman’ın hayatında resmin çok önemli bir yeri vardır ve eserde geçen “herkesten gizlese, kendine bile itiraf etmekten çekinse de resim her şeyiydi” (A.g.e.: 218) ifadelerinden resmin onun için ne kadar önemli olduğu açıkça görülmektedir. Kamil Uzman için “resim yapmak, hayata tutunabilme, varlığını kalıcı kılma çabasının

bir sonucudur” (Kahraman, 2008: 48). Nitekim eserde Kamil Uzman’ın bir gelecek kaygısı içerisinde olduğu görülür. Kamil Uzman kendisini dış dünyadaki korkularından bir mağaraya sığınarak kaçan ve duvarlara bizon resmi çizen ilkel insanlarla özdeşleştirir. Uzman çizilen bu bizonun o ilk insanın sonraki zamanlara ulaşmasını sağladığını, böylece onu ölümsüz kıldığını ve kendisinin de yaptığı resimlerle bu şekilde bir ölümsüzlüğe kavuşacağını düşünür:

Ama yarın... neyse ki yarın diye bir şey var bu uzayıp giden, hızlanıp yavaşlayan, bazen çok yavaşlayan zamanın içinde. Doğal bir felaketten kaçıp inine sığınmış bir mağara adamı o, korkuyla yarını bekleyen. Beklerken de karanlık duvara bir bizon resmi çizen. O ilk resimden bu yana çağlayıp çoğalarak bir ırmak akıyor nice güzellikleri geleceğe taşıyarak, bir ulu ırmak genişleyen yatağında akıp gidiyor kıvrıla büküle, insanın elinin çizdiği tüm resimleri sürükleyip götürerek. Kamil hiç sergi açmamış da olsa bu ırmağın bir parçası olduğunu, onunla denize kavuşup, ölümsüzlüğe erişeceğini biliyor. Ölümsüzlük... (Gürsel, 2004a: 152).

Gürsel’in eserinde Kamil Uzman karakterine benzer bir şekilde Hesse’nin eserinde Goldmund karakterinin kendisini sanatla ve eserleriyle ölümsüz kılmak istediği görülür:

...Sanat ne verdi sana, senin için nasıl bir anlam taşıdı? ...Ölümlülüğün yenilgiye uğratılması; gördüm ki, bir soytarı oyununa ve ölüm dansına benzeyen insan yaşamından geriye bir şey kalıyor; ölümden sonra yaşamını sürdürüyordu, bu da sanat eseriymiş... Bu uğurda çalışmak bana olumlu ve avutucu bir etkinlik gibi görünüyordu; çünkü ölümlülüğün ölümsüzleştirilmesi gibi bir şey adeta (Hesse, 1994: 327- 328).

Gürsel’in ve Hesse’nin eserlerine yansıyan karakterlerin sanat eserleri ile kendilerini ölümsüz kılma arzuları; Wilde’ın eserinde Dorian Gray’ın resmiyle yer değiştirerek kendi gençlik ve güzelliğini ölümsüz kılma arzusu şeklinde yansıtılmıştır:

Ben güzelliği ölmeyecek olan her şeyi kısıkanıyorum, yaptığın portremi de kısıkanıyorum. Neden benim kaybedeceğim şeye o sahip olsun. Geçen her saniye, benden bir şeyler alıyor ve ona bir şeyler veriyor. Keşke tersi olsaydı. Resim değişebilse ve ben de daima şu andaki gibi kalabilseydim (Wilde, 2004: 32).

Bireyde ölümün farkındalığı narsisizmin bir göstergesidir, çünkü ölümün varlığını kabullenirken bir yandan da ölümün var olduğunu ve kendi benliğinin sonlanacağını bilmek, bireyi kendini var etme yolunda kaçınılmaz bir çaba arayışına sürükler (bkz. Evren, 1997: 49). Eserlerde karakterlerin annelerinin ölümüyle karşılaştıkları ölüm kavramı onların hayatlarında farklı yönelimler yaşamalarına sebep olurken, yaratıcı dehalarının ortaya çıkmasını da beraberinde getirir. Bu şekilde kendi varlıklarını sürdürme eğilimi gösterirler. Böylelikle ölümsüzlüğe, bir bakıma tanrısalığa ulaşacaklardır ve bu davranışları onların narsistik tutumlar sergilediklerinin bir göstergesidir. Nitekim Narkissos da benliğinin diğer yarısı olan tanrısalığa, bir bakıma ölümsüzlüğe ulaşma çabası içerisindeydi.

Ergün Kocabıyık ölümün farkındalığıyla bireyin kendini kalıcı kılma isteğinin, onun

tanrısallığa olan arzusunu gösterdiğini belirtir. Bireyin kendi suretinde gizli olan tanrının farkında olmasıyla kendi ölümlülüğü ve hiçliğinin ortaya çıktığını, dolayısıyla bireyin içindeki tanrısal olana ulaşma isteği duyduğunu söyler. Narkissos mitinde de kendi suretindeki ötekinin farkına varan Narkissos'un ölümsüz olan 'ben'inin diğer yarısına erişme isteğiyle, bir bakıma tanrısallığa ulaşma isteğiyle benliğini var etme çabası içerisinde olduğunu savunur (bkz. Kocabıyık, 2010: 220-222).

Görüldüğü gibi her üç eserde de sanat ortak noktadır. Her üç eserde de narsisizmdeki var olma çabası ile ölümsüzlüğü arayışta sanat aracı olarak kullanılmıştır. Ancak Hesse ve Gürsel'in eserlerinde Wilde'in eserindeki Dorian Gray karakterinden farklı olarak, Goldmund ve Kamil Uzman karakterleri sanat alanında yaratıcı bir kişiliğe sahiptirler. Nitekim Goldmund'un heykeller, Kamil Uzman'ın ise manzara resimleri yaptıkları görülür.

Nedim Gürsel ve Hermann Hesse'nin eserlerinde Goldmund ve Kamil Uzman karakterlerinin narsisistik gerilimleri sanatsal bir üretime dönüşmüştür. Onlar kendiliklerine yönelik narsisistik yatırımlarla ilgili yaşantılarını sanat aracılığı ile ifade etme eğilimindedirler (bkz. Kohut, 1998: 268-269).

Yaratıcılık narsisistik kişiliğin belirgin özelliklerinden biridir. Narsisistik kişiliğe sahip insanların nevrotik olma özellikleri dolayısıyla yaratıcılığa yönelindikleri görülür ve yaşamış oldukları örselenmeler onları bir şeyler yaratmaya iter. İçlerindeki boşluğu ve hissettikleri eksikliklerini böyle dikkat çekerek doldurmaya çalışırlar:

Narsisistik kişiliklerin analizlerinde, sınırları belli bir dizi iş yapmaktan, sanat ve bilim alanında önemli çalışmalara kadar varan geniş bir yelpazede, yaratıcılıkta artış ortaya çıkar. Yaratıcılıktaki artış özgül olarak, hem büyümekle kendilik hem de idealleştirilmiş ebeveyn imagosu alanında donmuş narsisistik yatırımların etkinleşmesiyle ilgilidir (A.g.e.: 258).

Narsisistik kişilik geçmişte yaşadığı eksiklikleri yaratıcılık ile doyuma ulaştırma eğilimi gösterir ve onlar için duygularının bir ifadesi, bir sistemi olur yaratıcılık. Heinz Kohut; sanatını icra ederken yaşadığı yalnızlık duygusunun bu kişiliklerin geçmiş yaşamlarındaki örseleyici duygularla bağdaştığını belirtir:

Narsisistik kişiliğin yaratıcı beyni, yaratıcı alanlara ve yeni buluşlara yöneldikçe yalnızlaşır ve bu gereksinimi daha da artar. Bu gibi durumlarda yaratıcı beynin yalnızlık duygusu keyif verici olduğu kadar korkutucudur. Çünkü bu yaşantı bir yandan erken çocukluk dönemindeki örseleyici yalnız kalma, terk edilme ve desteğini yitirme korkularını alevlendirir (A.g.e. : 264).

Bu görüşlere benzer bir şekilde "Resimli Dünya" adlı eserde Uzman karakterinin resme başlama sebebi aslında geçmiş yaşamındaki kötü anılarına bir çeşit sitem, o duyguları dışavurma niteliği taşımaktadır:

Resme başladığı günler geldi aklına. Gerçekte dışarıya açık havaya çıkma isteği-ydi onda bu manzara merakına yol açan. Uzun yıllarını yatılı okulda geçirmişti, ço-

cukluğununysa bir bodrum katında. Kamil'e öyle geliyordu ki aradığı ışık, paletindeki renkler; ne yazık ki göz açıp kapayıncaya dek geçip giden o güneşli pazar sabahları, çocukluğundaki karanlıktan, ergenlik çağı boyunca dar yatağında uykuyu beklerken yatahanenin tavanından buz tutmuş camlara doğru yayılan gece lambasının kör ışığından bir öç almazdır (Gürsel, 2004: 93-94).

Resim aynı zamanda Kamil Uzman karakterinin içinde bulunduğu duygulardan, çelişkilerden uzaklaşarak aradığı huzura ulaştığı bir yer konumundadır: “Resim yapmak bir tapınma değildi belki, ama fırtınalı yaşamını, aşk kırgınlıklarını unuttuğu bir liman, bir huzur arayışıydı” (A.g.e.: 80).”

“Narziss ve Goldmund” adlı eserde yine aynı şekilde, çocukluğunda kaybettiği annesinin acısını duyan Golmund’un yaratıcılık isteğinin çıkış noktası ise; bir türlü göremediği annesinin heykelini yapma, böylece onsuz yaşadığı her deneyimi ifade etme isteğinden kaynaklanmasdır:

Goldmund yeterince hüner ve beceriyi kesinlikle kazanır kazanmaz dünyevi anayı, Havva anayı, yüreğinde yaşattığı eski ve aziz bir görüntü olarak yaratacağı eserde canlandırıcaktı. Ne var ki içindeki imaj, bir zamanlar kendi annesinin ve annesine karşı sevgisinin anılardaki görüntüsü olan bu imaj sürekli değişiyor ve büyüyordu. Yalnızca Çingene Lise'nin, şövalyenin kızı Lydia'nın yüz hatları ve daha başka kadınların yüzleri annesinin başlangıçtaki görüntüsünden içeri bir kapı bulup girmemiş, yalnız sevdiği kadınların imajı annesinin imajını yoğurup ona bir şeyler katmamış, yaşanan her sarsıntı, her deneyimde bu imaj üzerinde çalışmış, ona yeni hatlar kazandırmıştı. Çünkü ileride bir gün gözle görülür duruma sokmayı başardığında görüntü belli bir kadını değil, yaşamın kendisini ilk anne olarak canlandırıcaktı (Hesse, 1994: 199).

Eserlere bakıldığında karakterlerin diğer bir ortak noktası olarak etrafındakileri küçümseme eğiliminde olduklarını görürüz. “Narsist kişiler haset ederler, narsist destek bekledikleri bazı kişileri idealleştirme, hiçbir şey beklemedikleri kişileri ise küçük görme ve tepeden bakma eğilimi gösterirler.” (Kernberg, 2006: 199). Karakterlerin bu özellikleri Ovidius’un eserinde Narkissos’un kendisine âşık olan su perisi Echo’yu küçük görmesi ve onu terk etmesi ile Echo’nun ölmesi durumuyla benzerlik gösterir. Ovidius’un eserinde bu durum şu ifadelerde görülürken:

Öyleydi güzelliği, alımı, çalımını. Yüz vermezdi kimseye.
Ormandan çıkmak, kollarını boynuna dolamak istedi, özlemle.
Kaçarken kaçardı o da.
Çek beni kucaklamak isteyen kollarına diyordu.
Ölür de veririm sana kendimi; ‘veririm sana kendimi’
Yankılandı söylenenlerden ancak.
Çekilmiş ormana nice sövülmüşlükle.
Gizler yüzünü utancını yapraklar
Yalnız yaşar ormanda oyukta,

Gönlünde sevgi acı çatıştır.

...

Yerleşmiş ormanlara o gün.

Dağlarda görünmez olmuş. (Ovidius, 1994: 81).

Oscar Wilde’ın eserinde Dorian’ın kendisine aşık olan Sibyl Vane karakterini küçük gö-
rerek terk etmesi eserde geçen şu ifadelerde görülür:

...Keşke seni hiç görmeseydim. Hayatımın romantizmini mahvettin. Senin sanatını mahvettiğini söylediğine göre, aşk hakkında ne kadar az şey bildiğin ortada. Sanatın olmadan sen hiçbir şeysin. Seni ünlü, parlak ve harika kılabilirdim. Dünya önünde diz çökebilirdi. Ve benim adıma taşıyabilirdin. Şimdi nesen? Güzel yüzlü, üçüncü sınıf bir oyuncu.... (Wilde, 2004a: 98).

Dorian’ın Sibyl Vane’i terk etmesi sonucunda kızın intihar ederek ölmesi eserde geçen
şu ifadelerden açıkça anlaşılabilir:

Bunun bir kaza olmadığından hiç şüphem yok. Ama herkese kaza olduğunu söyleyecekler. Görünüşe göre, on iki buçuk sularında annesiyle tiyatrodan ayrılırken, yukarıda bir şey unuttuğunu söylemiş. Bir süre beklemişler kızın dönmesini, ama o inmemiş aşağıya. En sonunda cansız vücudunu soyunma odasında, yerde bulmuşlar. Yanlışlıkla bir şey yutmuş, şu tiyatrodaki kullandıkları şeylerden. Ne olduğunu bilmiyorum, ama içinde ya siyanür ya da üstübeç varmış. Ama çabuk öldüğüne göre siyanür olsa gerek (A.g.e.: 108).

Oscar Wilde’ın eserinde Dorian’ın Sibyl’i küçümsemesi Narkisos’un Echo’yu küçümsemesiyle birebir uyumaktadır. Ancak Hesse ve Gürsel’in eserinde Goldmund ve Kamil Uzman’ın “Narkissos Miti”indeki gibi kendilerine âşık olan ve küçük görerek terk ettikleri bir Echo karakteri yoktur. Bu durum karakterlerin etrafındakileri küçümsemesi olarak yansıtılmıştır.

Hermann Hesse’nin eserinde Goldmund’un etrafındakileri küçümsemediği şu ifadelerden anlaşılmaktadır: “...bir araya gelen Narziss ile Goldmund kendilerini aristokrat kişiler gibi görüp kibir ve gurura kapılmışlar, tepeden bakıp küçümstedikleri arkadaşlarından kendilerini soyutlamışlardı...” (Hesse, 1994: 43).

Nedim Gürsel’in eserinde ise şu ifadelerde açıkça görülmektedir:

Delikanlı sehpasını kurmuş resim yapıyordu. Günbatımını yanlış yere yerleştirmişti yine. Salute’nin kubbeleri, Canal Grande, gondoldaki çift her şey geçen gün gördüğü tablonun aynısıydı. Çoğaltıyor kerata. Çoğaltıp turistlere hep aynı manzarayı satıyor. Ne yazık! Oysa genç, daha, geçen günkü terbiyesizliğine rağmen sempatik bir tipi var. Ama yeteneği yok. Güneş çıkar çıkmaz buraya gelip köprüünün üzerine kuruyor tezgahını hep aynı yanlış gün batımını, aynı dekorun içine yerleştirdikten sonra aynı müşterilere pazarlıyor (Gürsel, 2004a: 157)

Narsisistik kişilikler genellikle uzun süreli ilişkiler yaşamazlar ve yaşadıkları ilişkiler

yüzeysel boyuttur. Sürekli geçmişe, çocukluktaki özgür ve tümgüçlü haline saplanıp kalan narsisistik kişilikler yaşamda diğerlerine bağlanma isteği duymazlar. İlişkileri yüzeyseldir, çünkü aslında ideale ulaşmada bir araçtır (bkz. Kernberg, 2006: 199- 292; Beck, 2008: 377; Masterson, 2008: 189-341). Eserlerde de her üç karakterin uzun süreli bir ilişkisi yoktur. Her üç karakter de yalnızdır, evli değildir ve evlenmeyi düşünmemektedir.

“Dorian Gray’ın Portresi” adlı eserde bu durum Dorian’ın şu sözleriyle ifade edilirken: “Evlenecek biri değilim ben Harry. Evlenemeyecek kadar aşığım çünkü” (Wilde, 2004: 54).

“Narziss ve Goldmund” adlı eserde ise; Goldmund’un bu konudaki düşüncesi eserde şu şekilde ifade edilir:

Pek çok kadın sabahın erken saatinden koynundan çıkmış, ona veda edip gitmiş, kimi gözyaşlarını tutamamış, bazen de Goldmund kendi kendine şöyle düşünmüştü: “Neden hiçbiri kalmıyor yanımda? ...kendi kendini yokladığında özgürlüğü sevdiğini anlıyordu, beraber olduğu hiçbir kadın anımsamıyordu ki, kendisine karşı duyduğu özlem bir sonraki kadının kollarında söniüp gitmesin. Ama öyleyken kadınlarinki olsun, kendisinininki olsun sevginin bu kadar ölümlü görünmesi, alevlendiği kadar çabuk doyuma ulaşması şaşılacak, beri yandan biraz hazin bir şeydi. Doğru muydu böyle olması? Öteden beri böyle miydi, her tarafta böyle mi? Yoksa kendisinden kaynaklanan bir durum muydu bu? (Hesse, 1994: 122).

“Dorian Gray”ın Portresi”, “Narziss ve Goldmund” adlı eserlerde görülen evlenmeyi istememe durumu “Resimli Dünya” adlı eserde Kamil Uzman karakterinin şu ifadelerinde kendini gösterir:

Kamil Uzman başkalarının sahip olup da kendisinin hiç özenmediği birçok şey gibi araba almadığına, hafta sonları karısı ve çocuklarıyla birlikte piknik yapma hayalleri kurmadığına sevindi (Gürsel, 2004a: 56).

Yine eserde Kamil Uzman’ın ömrünü yüzeysel ilişkilerle geçirdiği “yarısı çoktan geride kalmış, yoksunluk ve yorgunluklarla, geçici aşklarla yaşanmış bir ömrün yalnızlığında...” (A.g.e.: 94) ifadelerinde görülürken, evli olmadığına memnun olduğu “çok şükür evli değildi”(A.g.e.: 220) ifadelerinden açıkça anlaşılabilir.

Her üç eserde de karakterlerin narsisistik kişiliğin bir göstergesi olan ve psikanalizde eyleme koyma (eyleme vurma) olarak adlandırılan davranışlar sergiledikleri görülür. Eyleme koyma davranışları ahlaksal olarak pek de yadırganmayan türde davranışlardır. Narsisistik kişiliklerin yaşadıkları iç karmaşa yüzünden ortaya çıkan bu davranışlarla, bir bakıma içinde buldukları durumu örtmeye ve yaşadıkları eksiklikleri bu davranışlarla gidermeye çalışırlar (bkz. A.g.e.: 142-157). Heinz Kohut, narsisistik kişiliklerde eyleme koymanın büyüklenmeci kendiliğin harekete geçmesiyle alakalı olduğunu vurgular:

Eyleme koymanın özgül belirleyicisi, büyüklenmeci kendiliğin aniden patlamasına neden olan zihinsel örgütlenmenin narsisizmidir. Patojenik saptanma konularına doğru gerçekleştiren özgül gerileme, kendilikle kendilik olmayan arasındaki ayrımın zayıflamasına neden olur, bu yüzden itki, düşünce ve eylem arasındaki ayrım da bulanıklaşır. Başka bir deyişle,

yüzeysel bir bakışla dışa yönelik görünen eylem değil, psikolojik gelişimin dış dünyaya hala narsistik libidoyla yatırılmış olan bir evresinin kendine yönelik etkinliğidir (A.g.e.:143).

Eserlere bakıldığında, her üç karakterin de eyleme koyma davranışları sergiledikleri görülür. Ayrıca her üç karakterin de eyleme koyma davranışlarının genellikle cinselliğe yönelik olduğu görülür, çünkü “narsistik kişilik bozukluğu olan hastaların büyük çoğunluğunda ruhsal aygıtın temel yansızlaştırıcı yapıları yeterince gelişmemiştir. Bu yüzden gereksinimlerini ve çatışmalarını cinselleştirme eğilimindedirler” (A.g.e.: 199). Nitekim Kamil Uzman gündüzleri araştırma yaptığı Venedik’te geceleri hayat kadınları ile birlikte olur. Goldmund’un manastırdan ayrıldıktan sonra yolculuğu boyunca hayatına birçok kadın girer. Dorian Gray de gündüzlerini asil bir adam olarak davetlere katılarak, gecelerini ise batakhanelerde, şehrin yoksul yerlerinde, uygunsuz evlerde, meyhanelerde geçirir.

Bu ifadeler “Dorian Gray’in Portresi” adlı eserde Basil Hallward’ın şu sözlerinde görülürken: “Şafak vakti uygunsuz evlerden gizlice süzülüp çıktığını, değişik kılıklarla Londra’nın en berbat meyhanelerine girdiğini görmüşler” (Wilde, 2004: 164). Bu durum “Narziss ve Goldmund” adlı eserde ise Goldmund’un şu düşüncelerinde belirir:

Oradan oraya, dolaşıp durmasında, bir kadını bırakıp, bir başkasına koşmasında saklı hikmetin belki de bu bilip tanıma ve ayırt etme yetisinin giderek güçlenmesi, zamanla çok yönlü nitelik kazanması ve enine boyuna öğrenilip pratikte uygulanması olduğunu erkenden sezmeye başlamıştı. Belki de yazgısıydı bu onun sadece bir değil, iki, üç hatta pek çok enstrümanı çalabilen müzisyenler gibi kadınları ve sevgiyi binlerce değişik çeşitlemesi içinde mükemmel denecek gibi öğrenmek alnuna yazılmıştı. Ancak bunun ne işe yarayacağından, sonunun nereye varacağından haberi yoktu, yalnız şu kadarını söyleyebilirdi ki yolu tutmuş gidiyordu. (Hesse, 1994: 124).

“Dorian Gray’in Portresi” ile “Narziss ve Golmund” adlı eserlerde olduğu gibi “Resimli Dünya” adlı eserde de Kamil Uzman karakterinin eyleme koyma davranışları sergilediğini şu ifadelerden anlayabiliriz:

Oysa şimdi, bir süredir yalnız yediği akşam yemeklerinde daha şişeyi yarılamadan ya başı dönüyor ya da iyice kafayı bulup sokaklara vuruyordu kendini. Sanat tarihi profesörünün yerini başka biri alıyordu. Gündüz insan gece kurt denilemez ama, öyle bir şey sanki... (Gürsel, 2004a: 36).

Ayrıca Kamil Uzman’ın bu eyleme koyma davranışlarının cinselliğe yönelik olduğu aşağıdaki ifadelerden anlaşılacaktır:

...yemekten sonra geç vakit Mestre’de fahişelerin peşine düştüğü o ağaçlı caddeyi, sonra geçen gece parasını çalan kadını sokak sokak arayışını, bulduğunda aralarında geçen pazarlığı, polise şikayet etmezse bu kez para almadan sevişme önerisini, birlikte istasyona gelip artık kullanılmayan alet edevatla dolu barakadaki çığlıklarını artık unutmak istiyor.. Gece geç vakit, bir fahişeyle yattıktan sonra hep bu ezilmişlik duygusunu yaşırdı, kadının üzerine çıkan kendisi de olsa, hazzı paylaşmadığı için belki yapayalnız kaldığından. Yine de bilmediği kentlerin batakhanelerini keşfe çıkar, sabaha dek çamurlu dar sokaklarda dolaşırdı. Bir genelevin ter kokan pis

yatağında, az sonra sevişeceği kadını beklerken kendini evindeymiş gibi rahat hissediyordu (A.g.e.: 153- 154).

Ergun Kocabıyık, “Narkissos Miti”ne mistik açıdan simgesel bir yorum getirir. Kocabıyık, insanın tanrıyla bir olduğu düşüncesine dayanarak “Narkissos Miti”nin bireyin kaybettiği tanrısallığa tekrardan ulaşma çabası içerisinde olduğunu vurgular. Tasavvuf felsefesine göre, insan suretinde tanrı gizlidir, bir bakıma insan tanrıyla birdir ve Kocabıyık bu bağlamda Narkissos’un ırmağa eğilip su içerken aslında bir yanılsamaya âşık olduğunu ve kendi suretindeki tanrıya âşık olduğunu belirtir. Böylece Narkissos kendi suretinde bulunduğu benliğinin özüne, diğer yarısına âşıktır ve ölene kadar bu aşka ulaşmak için çabalar. Narkissos dünyada ulaşamadığı tanrıya ölümüyle kavuşur (bkz. Kocabıyık, 2010: 123-142). Böylece ulaşamadığı yarısına kavuşarak benliğini bütünlük:

Narkissos'un trajedisi kendi imgesiyle, erişilemeyen gizemli öteki arasındaki bölünmedir; bu ikisi arasındaki karşıtlık ve tamamlayıcılıktır. Benlik, bu bölünmenin, bir uyumsuzluğun mekânıdır (A.g.e. : 122).

Görüldüğü gibi her üç eserde de Narkissos miti ile benzer şekilde Dorian Gray, Goldmund ve Kamil Uzman karakterleri üzerinden bireyin yaşamı boyunca tamamlanma, bir bütünlüğe kavuşma ve kendini var etme çabası içerisinde olduğu aktarılmaya çalışılmıştır.

Bireyin benliğinde hissettiği eksikliği, onun yaşadığı iç çatışmaları ve eksikliğini giderme isteğiyle verdiği mücadeleyi anlatan Narkissos miti dolayısıyla da her üç eser aslında en eski mitle, ilk insanın mitiyle özdeşleştirilebilir: Adem ile Havva'nın mitiyle. Adem ile Havva'nın Cennetten kovulma motifinin Narkissos mitinde ve eserlerde yansımalarının bulunduğu söylenebilir:

Bu mite göre insan prototipi Adem eksiktir, kastedir; başka bir ifadeyle narsisistik açıdan yaralıdır; çünkü ötekinin kusursuz bir arzu nesnesi olamamıştır. Cennetten kovuluş insani doğanın eksikliğini vurgular ve bu eksikliği tamamlayan acılı bir süreç olarak dünya sınavına işaret eder. Bu geri dönüşü olmayan bir ayrılığın sınavı, bizi aniden ve sonsuza dek terk ederek alt üst eden, kendimizi sil baştan yapılandırmaya zorlayan nesnenin eşsiz ayrılığın sınavıdır. Bu psikik acı yalnızca cennetsi mutluluktan mahrumiyetin değil, aynı zamanda Tanrı denilen sevilen varlığın sevgisinden ansızın mahrum bırakılmanın, onun tarafından terk edilmenin, izzeti nefsimiz derinden yaralandığında küçük düşmenin ve manevi bir sakatlanmanın da acısıdır (A.g.e.: 254).

Adem ve Narkissos ayrı oldukları tanrısallıktan dolayı acı çekmektedirler, bir zamanlar içinde buldukları Cennet ve bu Cennette Tanrı ile bir olma duygusunun eksikliğinden. Dolayısıyla onların da Dorian Gray, Goldmund ve Kamil Uzman gibi bir terk edilme depresyonu yaşamakta oldukları söylenebilir. Kahramanların elinden alınan çocuksu narsisizmlerinin mükemmelliği, annelerinin ölmesi yüzünden yaşadıkları terk edilmiş olma hissi, Adem ve Narkissos'un elinden alınan Cennet ve bu Cennette Tanrı ile olan bir olma duygusudur. Nitekim kahramanlar bir zamanlar anneleriyle birlikte, mutlak güven ve mutluluk içinde annelerinin arzu nesnesi olarak yaşamışlardır. Bu zamanda anne onlar için kendilerinin bir yan-

sıması, bir uzantısı, benliklerini bütünleyebildikleri bir imaj konumundadır. Her şey yalnızca kendileri için vardır, annenin ilgisi ve sevgisi sadece onlar içindir. Onların içinde buldukları bu çocukluk cenneti annenin, ötekinin, yani var oluşlarını kanıtlayabildikleri yansımanın kaybedilişiyle birlikte yok olur. Böylelikle çocuk kaybettiği bu mükemmel hislerini, cennetini yeniden kazanmak için sürekli özlem duyarak acı çeker. İçinde bulunulan bu acı durumdan kurtulmanın tek yolu ise, kaybedilen diğerinin tekrar elde edilmesidir:

Ötekinin sevgisinin kaybedilmesinin yarattığı itkisel bunalımla sarsılan ben, yeniden kendini bulmaya çabalar; kaybettiği sevgilinin psikik tasarımına yoğunlaşır. Zahit, sanki kayıp ötekinin imgesini büyüterek onun gerçek yokluğunu telafi etmek ister. Baskın olan bu imgeyle neredeyse tamamen hemhal olur ve bazen derin bir aşkla severek bazen de kaybolanın imgesinden nefret ederek yaşar. Her iki duygu da onun bütün enerjisini emer, onun dış dünya ile bağı keser, kendini kuvvetli bir merkezkaç kuvvetiyle içe çekmeye çalışır. Zahit, kayıp sevgilinin anısını umutsuzca canlandırmaya çabalarken yavaş yavaş tükenir. Zahit acı çeken kişidir çok acı çeker çünkü sevmektedir. Çok sevmektedir çünkü o sevgi bir daha ele geçirilemeyecek imkansız bir sevgidir. Tanrı imgesi yitirilmiş bir organın hayaleti gibi yitik sevgilinin hayaletidir. Ben daima idealinden eksiktir; sahip olduğu potansiyeli gerçekleştirilmeyen bir öznedir; insan öznesi (A.g.e.: 257).

Eserlerde her üç karakter de annesini, eksik yanını, varoluşunun özünü arama çabası ile kendi öz benliğini bulma, öz benliğe dönme isteğindedir. Ancak benliği bulmak aynı zamanda ölümün farkındalığını ve onu yenme isteğini de beraberinde getirir çünkü *“ben ölümlü bedendeki ölümsüz özdür. Başka bir deyişle ölüm içgüdüüne karşı koymak “ben”in asli görevidir”* (A.g.e.:179). Nitekim eserlerde karakterlerin yaşadıkları farkındalıkla kendilerini eksik hissetmeleri sonucu girdikleri varoluş mücadelesiyle sergiledikleri davranışlar, kendilerini ölümsüz kılma isteklerinden kaynaklanmaktadır. Bir bakıma anneye, benliklerinin diğer yarısıyla, suretlerinde gizli olan tanrısallıkla bir olmayı istemektedirler. Ancak içinde buldukları durumdan kurtularak huzura erme, eksik yanlarını tamamlayarak kendilerini dönüştürme ve var etme istekleriyle yeniden bir bütünlüğe kavuşma uğruna büyük bir aşk yaşarlar. Narkissos’un durumu da onlardan farksızdır. Suda gördüğü kendi yansımasına âşık olan Narkissos’un ona ulaşmak istemesi ve bu uğurda ölmesi öz benliğine dönüş isteğinin bir sonucudur. Her üç eserdeki karakterin de Narkissos gibi özbenliğine ulaşma isteği onları ölüme götürür. Bir bakıma kendi sonlarını getirerek, kendi kaderlerini kendileri tayin ederler. Bu sayede tıpkı Narkissos gibi onların benlikleri de bir dönüşüm yaşar, bu dünyada ulaşamadıkları bütünlüğe öbür dünyada kavuşarak tanrısallığa ulaşırlar. Böylece ikinci kez doğarlar:

İnsan bir kez doğmakla tamamlanmış olmamaktadır. Nesnelere yalnızca vardır, kendilerinde tamdır, kendilerinde varlıktır; ama insan eksiktir; gelecekte yapacağı pek çok seçimle oluşunu tamamlayacaktır. İnsan nesne gibi var olmakla yetinemez, olanı dönüştürür, ondan bir olması gereken çıkarmaya çalışır ve bunu kaçınılmaz görür; onu değişime uğratarken kendini de değiştirir; bu insanın var oluşudur. Özgür irade sahibi bir varlık (kendisi için-varlık) olarak seçimlerinin temelini oluşturacak bir ölçüt arar. Varlığının davranışlarını vicdanen haklı kılacak bir dayanağı olmalıdır. Tasavvuf, bu dayanağın ezelde (bezm-i elest) verilmiş olduğunu öğretir. Ne ki, dünya (mevcudiyet) ne kadar şaşırtıcı ve hayranlık verici olsa da acı ve hüznü de verir; çünkü dünyada oluş bir ayrışmanın ürünüdür. Sonuçta insanın manevi olarak ikinci kez doğması, dünyadaki var oluşunu aşması gerekmektedir; insan aşk yoluyla Tanrı’yla bütünleşerek *mutluluğa ermeyi arzular* (A.g.e.: 221- 222).

“Resimli Dünya” adlı eserde Kamil Uzman karakteri annesinin imgesini âşık olduğu

kadın Lucia ile canlandırmaktadır. “İyilik meleğinin kutsal yüzü annedir, kentin gölgeli duvarlarına yansıyan ya da unutulmayan, unutulmayacak olan ilk kadın. Kimi yerde bu kadın çekip giden, dönmeyen sevgili olur.” (Seval, 2006: 14). Kamil Uzman, Lucia’yı tıpkı annesi gibi ona da özlem duyarak beklemekte ve ona ulaşma isteği duymaktadır ve onu bir kurtuluş, güven sığınağı olarak görmektedir. Bu bakımdan Lucia’ya ideal anlamda bir aşk besler Kamil Uzman, ancak Lucia da annesi gibi hiç ulaşamadığı bir kadın olarak kalır:

“Çocukluğunun yalnız gecelerindeki gibi camlar buğulanırken yatakta uykunun gelmesini beklemek. Ne yüzünü hayal meyal anımsadığı annenin geri döneceği vardı ne de Lucia’nın” (Gürsel, 2004: 112)

Sürekli Lucia’nın ona gelmesini bekleyen Kamil Uzman kızın gelmemesi üzerine büyük bir hayal kırıklığı yaşar, kendisini tıpkı eski çocukluk günlerindeki gibi yalnız ve terk edilmiş hisseder:

İçti acıyordu. İçindeki paslı hançer döndükçe yara kanıyordu. İlk terk edilmişin yarısı o beyaz yüz bodrum katının karanlığında çekip gittiğinde... son terk edilmişin yarısı Venedik te karnaval gecesi Lucia... (A.g.e. : 313).

Bunun üzerine Kamil Uzman yaşadığı acıyı bir başka kadınla, Mestre’deki fahişeye birlikte olarak dindirmek ister. Hiç gelmeyen kadını başka kadınlarda aramaktır yaptığı, bir bakıma yalnızlığına ve terk edilmişliğine isyandır, ancak bu davranışı Kahraman’ın da belirttiği gibi onu felaket sona sürükler:

Başkişinin yalnızlığını gidermek için cinselliğe başvurması, tinsel bir isteğin sonucu değil tensel/bedensel bir özgürlük dürtüsünün sonucudur. Yalnızlığa başkaldırı niteliğindeki cinsel savurganlık Kamil Uzman’ın ölümüne sebep olacak boyuta ulaşır. Kadınlar aracılığı ile kendi sınırlarını aşacağına inanan başkişi, sınırları aşmanın öteki yüzü olan ölüme cinsel tutkularıyla sürüklenir (Kahraman, 2008: 82).

Lucia’nın (annesinin), sığındığı huzur veren kadın imajının gelmemesi üzerine Kamil Uzman’ın fahişelere yöneldiği eserde geçen şu ifadelerde görülür:

Stüdyoya önce o girdi kadın da arkasından. Sokak kapısının açık kaldığını görmedi. Işığı yakmadılar. İçerisi küf kokuyordu. Mezeler tabakta öylece kalmış, anason kokusu her tarafa yayılmıştı. Çocukluğunun bodrum katıydı sanki, az sonra babası gelip şişedeki rakıyı bitirecekti... Lucia için aldığı beyaz maskeyi kadına taktı. Birlikte yatağa yuvarlandılar. Nasıl olduysa para istemeyi unutmuştu küçük orospu (Gürsel, 2004a: 316-317).

Kamil Uzman’ın fahişelere yönelmesinin kendi ölümüne sebep olması ise şu ifadelerden algılanabilir:

sırt üstü uzanmış melek maskeli kadının içine girerken mezara girdiğini bilmiyordu ki... Bir el dokundu omzuna orali olmadı. Ama güçlü kuvvetli el kadının üzerinden çekip aldı Kamil’i, duvara mihladi. Açık sokak kapısından içeriye sessizce süzülen iki izbandut üzerine saldırdığında hala şaşkındı. Her biri bir kolundan tutup çarmıha gerer gibi geldiler. Kadın da yataktan fırlamış, çantasından çıkardığı sustasıyla çırılçıplak karşısına dikilmişti. Paranın yerini sordu. Kamil’in dili tutulmuş konuşamıyordu. Sustalı mum alevinde

parlamadı, hayır: Kaburgaların arasına dalmasıyla çıkması bir oldu. Acıdan yüzü buruştu Kamil'in, gözleri oyuklarından fırladı. O an ölümü gördü. Çıplak kadın suretinde bir beyaz maskeydi. İkinci darbeye yere yıkıldı... Haykırsam sesimi kim duyar kadınlar katından! Melekler katından mı demeliydi yoksa! ...Yara kanyordu. Çocukluğunun soğuk gecelerinden biri hep kanamıştı zaten. Ama kendi kanını ilk kez görüyordu... Dünya onun için bunca renkli bunca güzeldi. Resimli dünya gibi. Karşı kıyı giderek uzaklaşıyordu ama. Sanat tarihi profesörü Kamil Uzman son bir çabayla doğrulmak istedi, eli kanayan yarasında, çıplak gövdesiyle sandalyenin arkalığına dayanmaya çabaladı, sonra birden yığılıp kaldı döşemeye ölmüştü (Gürsel, 2004a: 317- 318).

Annesinin imajını Lucia ile canlı tutmaya çalışan Kamil Uzman'ın Lucia'yı da kaybetmesiyle narsisistik bir tutumla anne imajını başka kadınlarda araması ve cinsellikle içindeki boşluğu doldurmaya çalışması onun ölümüne sebep olur. Dorian Gray'ın narsisistik tutumları doğrultusunda sergilediği davranışları da onu Kamil Uzman gibi ölüme sürükler. Eserde Dorian Gray portresini gördüğünde yaşadığı uyanışla portredeki gibi sonsuz gençlik ve güzelliğe sahip olabilmek için dua eder ve bu duası kabul olur:

O nasıl bir ihtiras ve gurur anıydı ki portrenin onun günah yükünün ağırlığını taşıması ve kendisinin de ebedi gençliğinin, parlaklığının sönmemesi için dua etmişti! Bütün hatalarının kaynağı buydu (Wilde, 2004: 240).

Dorian Gray duası kabul olduktan sonra sürekli genç ve güzel kalır, Dorian artık kendi ideali konumundadır. Onda olmayan, ancak portrede olan sonsuz gençlik ve güzellik onun olur ve bu sayede istediği ideal mükemmeliyete ulaşır. Bu mükemmeliyeti sürekli koruyabilmek, o duyguyu hep yaşayabilmek için çabalar. Dorian bu duyguyu sürekli tutabilmek için birçok kötü davranışta bulunur ve bütün hatalarının kaynağı olarak gördüğü portre artık onun ruhunun diğer, çirkin tarafını sergiler konuma gelir. Bu durum onun için katlanılmaz bir hal alır. Dorian sonsuz gençlik ve güzelliğin onu huzura erdireceğini düşünürken daha da acı verdiği farkına varır, çünkü kafasındaki ideale bu portreyle ulaşmıştır, ancak portreye her baktığında mükemmelliği değil de nasıl çirkinleştiğini, bir bakıma kendi vicdanını görür. İdealine ulaşmanın onu nasıl mahvettiğini görmeye daha fazla dayanamayan Dorian Gray portresini bıçaklayarak kendisini özgür kılacağını düşünür, ancak kendi ölümünü getirir:

Etrafına bakındı Basil Hallward'ı öldürdüğü bıçağı gördü. O bıçağı üzerinde en ufak bir kan lekesi kalmayınca kadar, defalarca temizlemişti. Madem ki ressamı öldürmüştü, resmin taşıdığı anlamı da öldürebilirdi. Bu resmin taşıdığı anlamın da ölmesi demektir. Geçmişini öldürecek ve geçmiş ölünce de Dorian özgür kalacaktı. Şu korkunç ruh hayatını öldürecek. Resmin iğrenç uyarıları olmayınca Dorian da sükûnet içinde olacaktı. Bıçağı kavradı ve resme sapladı. Bir çığlık ve gürültü duyuldu... İçeri girdiklerinde, duvarda asılı bir tablo gördüler. Tabloda beyleri vardı. Mükemmel gençlik ve güzelliğinin harikalığını taşıyan hali vardı. Yerde de gece elbisesi içinde, kalbinde bıçak saplı bir adam vardı. Adam solgun, kırışıklıklar içinde ve çirkin suratlıydı. Ancak yüzüklerini kontrol edince kim olduğunu anlayabildiler (A.g.e. : 243-244).

Kamil Uzman ve Dorian Gray karakterleri gibi Goldmund karakteri de kendi ölümünü kendisi getirir. Babası Goldmund'u manastıra bırakır, ancak o kendi benliğinin, içindeki sanatçı ruhun, anne imgesinin peşinden gitmek için manastırı terk ederek göçebe bir hayat sürmeye ve dünyevi hazları yaşamaya koyulur. Yollarda hastalanan Goldmund manastıra dönmeyi istemez, çünkü gitmeden önce çok büyük laflar eder, bu yüzden geri dönmeye utanır ve iyice rahatsızlanana kadar da geri dönmez:

Evet, hastayım gerçekten yolculuğun başında hastalandım, yolculuğun daha ilk günlerinde. Ama niçin hemen manastıra dönmek istemediğimi anlayacaksın sanırım. O kadar çabuk gelseydim de ayağımdan çizmelerimi yine çıkarsaydım, benimle bir güzel eğlenirdiniz. Ben de işte dönmek istemedim. Yola devam ettim, sağda solda bir süre daha dolaştım, bu yolculuğu böyle elime yüzüme bulaştırdığım için utandım doğrusu. (Hesse, 1994: 370).

Gururu yüzünden manastıra dönmeyen Goldmund hastalığa yenik düşer: “*Son iki gün dostunun yatağında başucunda oturdu. Narziss gece gündüz bir yere ayrılmadı, dostunun yavaş yavaş nasıl sönüp gittiğini gördü*” (A.g.e.: 374).

Görüldüğü gibi her üç karakter de ölen annelerinin onların yaşamlarında bıraktığı etki ile yarım kalan benliklerini tamamlayabilmek, kendilerini var edebilmek adına uğraşlar verip, yaşadıkları farkındalıklarla narsistik tutumlarıyla hayatlarını yönlendirerek kendi sonlarını getirirler.

Wilde ve Hesse'nin eserinden farklı olarak, Nedim Gürsel'in, eserinde Narkissos'a özgü bir davranış olan kendi yansımaya hayranlık duyma özelliğini Venedik'teki büyük saraylara atfettiği eserde geçen şu ifadelerde görülür: “*Büyük Kanal'ın görkemli, kendi hüsnüne hayran yapıları; yüzyıllardır suyun aynasında güzelliklerini bıkmadan seyreden saraylar...*” (Gürsel, 2004: 27). Bu açıdan eserde Narkissos'un çok farklı bir yansıması ortaya çıkar. Yazar binaların narsistik tutumları olduğunu vurgulayarak onları kişileştirir.

Sonuç

Yapılan çalışmada narsist mitinin her üç eserde de yansıması açıkça ortaya konulmaya, benzer ve farklı yönlerden eserlerin miti nasıl yansıttıkları üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma sonucunda arketiplerin edebiyat eserlerinde yinelenerek var olmaya devam ettikleri tespit edilmiştir. Farklı ülkelerde ve farklı kültürlerde yaşasalar da insanların ortak noktalarda buluşabilecekleri tespit edilmiştir. Ayrıca edebiyat ve mitoloji ilişkisi, edebiyatın mitolojiden nasıl etkilendiği açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. İncelenen eserlerin narsist mitinin birer yansıması olduğu, ancak her bir eserin özgün bir şekilde miti yeniden değiştirerek ve modernleştirerek aktardığı tespit edilmiştir. Farklı ülkelerde, farklı dönemlerde ve farklı kültürlerde yazılmış olsalar da eserlerdeki her üç karakterin de ölen annelerinin, onların yaşamlarında bıraktığı etki ile yarım kalan benliklerini tamamlayabilmek, kendilerini var edebilmek adına uğraşlar verip, yaşadıkları farkındalıklarla ve narsistik tutumlarıyla hayatlarını yönlendirerek kendi sonlarını getirdikleri tespit edilmiştir. Her üç eserdeki karakterin de bu tutumlarının Narkissos ile benzerlik gösterdiği kanısına varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Bal, Mustafa (2008), *Nedim Gürsel'in Öykü ve Romanlarında Kent ve Kadın*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Beck, Aaron T. (2008). *Kişilik Bozukluklarının Bilişsel Terapisi*, Çevirenler: Özden Yalçın, Eylem Necip Akçay, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Evren, Cüneyt (1997). *Narsisizm*, Çetin Matbaası, İstanbul.
- Freud, Sigmund (1998). *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Freud, Sigmund (1999). *Cinsiyet Üzerine*, Çeviren: Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul.
- Gürsel, Nedim (2004). *Resimli Dünya*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Hesse, Hermann (1994). *Narziss ve Goldmund*, çeviren: Kamuran Şipal, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- İnandı, Battal (1993). *Hermann Hesse'nin Mektupları- Seçmeler*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kahraman, Dilek (2008). *Nedim Gürsel'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- Kernberg, Otto (2006). *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, Çeviren: Mustafa Atakay, Metis Yayınları, İstanbul.
- Klein, Melanie (1999). *Haset ve Şükran*, Çevirenler: Orhan Koçak, Yavuz Erten, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kocabıyık, Ergun (2010). *Aynadaki Narkissos Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Kohut, Heinz (1998). *Kendiliğin Çözümlemesi*, Çevirenler: Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Lacan, Jacques (1994). *Fallusun Anlamı*, Çeviren: Saffet Murat Tura, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Masterson, James F. (2006). *Narsisistik ve Borderline Kişilik Bozuklukları*, Çeviren: Berat Açıl, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Ovidius, Pablo Naso (1994). *Dönüşümler*, Çeviren: İsmet Zeki Eyüboğlu Payel Yayınları, İstanbul.
- Seval, Hale (2006). *Nedim Gürsel Yeryüzünde Bir Yolcu*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- Tangör A.- Dilsiz A. (1996). “Kohut ve Kendilik Psikolojisi”. *Ege Psikiyatri Sürekli Yayınları*, Cilt:1 Sayı:3, ss. 367-394.
- Wilde, Oscar (2004). *Dorian Gray'in Portresi*, Çeviren: Savaş Şenel, Şule Yayınları, İstanbul.
- Yavuzer, Haluk (1995). *Çocuk Psikolojisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Zengin, Bekir (1999). “Psikoanalitik Yöntem Işığında Hermann Hesse'nin “Narziss ve Goldmund” Başlıklı Eserine Bir Yaklaşım Denemesi”, *Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 22, Sayı: 123, ss 227- 246.

Özet

OSCAR WILDE’İN “DORIAN GRAY’İN PORTRESİ”, HERMANN HESSE’NİN “NARZİSS VE GOLDMUND” VE NEDİM GÜRSEL’İN “RESİMLİ DÜNYA” ADLI ESERLERİNDE NARSİST MİTİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

İnsana özgü bazı ortak ve genel özellikler uzmanlar tarafından arketip olarak adlandırılırlar. Evrensel ve genel bir model oluşturan arketipler tarih boyunca mitlerin kendilerini aynı temalarla tekrar etmelerinde etkili olmuşlardır. Mitoloji ve edebiyatın birbirleri ile olan alışverişleri dolayısıyla, kendini tekrar eden bu benzer temalar edebiyata geçiş yaparak güncel olanın örtük bir şekilde aktarılmasını sağlarlar. Böylelikle mitolojik unsurların geçmişten günümüze kadar edebiyat eserlerine sürekli konu oldukları görülmüştür. Sanatçılar, şairler ve yazarlar bu unsurları eserlerinde farklı bakış açılarıyla harmanlayarak, değiştirerek ve modernleştirerek özgün eserler yaratmaya çabalamışlardır. Bu unsurların açığa çıkarılması ise eserlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Çalışmada incelediğimiz eserlerde de bu şekilde bir değişim ve narsist mitinin modernleşmesi söz konusudur. Bu çalışmada amaç, Oscar Wilde’ın “Dorian Gray’in Portresi”, Hermann Hesse’nin “Narziss ve Goldmund” ve Nedim Gürsel’in “Resimli Dünya” adlı eserlerinin narsisizmi yansıtmada ne derecede birbirleri ve mitoloji ile örtüşüklerini ortaya koymak; benzer ve farklı yönleriyle narsist mitinin bu eserlerde nasıl değişikliklere uğrayarak yansıtıldığını karşılaştırmalı edebiyat verileri kullanılarak açığa çıkarmaktır. Eserler arasındaki karşılaştırmalı incelemede eserlerdeki mitik unsurların daha iyi algılanması açısından arketipçi eleştiri ve karakterlerin iç dünyalarını, sanatçının görüşlerini derinlemesine çözümleyebilmek adına psikanalitik yöntemden yararlanılacaktır. Bu karşılaştırmalı çalışma sonucunda; arketiplerin sürekli değişime uğrayarak edebiyat eserlerinde tekrarlandıkları, farklı ülkelerde ve farklı kültürlerde yaşasalar da insanların ortak noktalarda buluşabilecekleri gözlemlenmiştir. İncelenen eserlerin narsist mitinin birer yansıması olduğu ancak her bir yazarın özgün bir şekilde miti yeniden değiştirerek ve modernleştirerek aktardığı tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Oscar Wilde, Hermann Hesse, Nedim Gürsel, Narsist Miti.

Abstract

THE COMPARISON OF THE NARCISSUS MYTH IN “THE PICTURE OF DORIAN GRAY” BY OSCAR WILDE, “NARCISSUS AND GOLDMUND” BY HERMANN HESSE AND “PICTURE WORLD” BY NEDİM GÜRSEL

Human-specific some common and general features are called archetypes by specialists. By creating universal and general model archetypes have been effective in myths echoing themselves with the same themes through history. Because of the interrelation between mythology and literature this similar themes that echoing themselves passes through literature and provides the transfer of current one implicitly. Hereby from past to present it’s seen that mythological elements have been subject to literary works. By blending, changing and modernizing these elements with different perspectives artists, poems and writers have tried

to create original works. The revelation of these elements led to a better understanding of the literary works. In the works that we analyze there is also the same kind of changing and modernization of the narcissus myth. The aim of this study is to present to what extent coincide the three novels; “The Picture of Dorian Gray” by Oscar Wilde, “Narcissus and Goldmund” by Hermann Hesse and “Resimli Dünya” (Picture World) by Nedim Gürsel with each other and mythology, and to reveal how the myth of Narcissus is represented in these novels in terms of comparative literature. In this comparative study archetypal criticism and psychoanalytical criticism will be used as it is equally essential to understand the mythological elements and psychology of the novel characters and authors. At the end of this comparative study it has been observed that archetypes have been echoed in literary works by going through some changes and people share common grounds even they have different cultures. It has been identified that each of the three novels is a representation of the myths of Narcissus; however each author narrates the myths by modernizing and changing it.

Keywords: Oscar Wilde, Hermann Hesse, Nedim Gürsel, The myths of Narcissus.

TARİHÎ GENETİK ORTAKLIK VE SENKRETİK [=BAĞDAŞTIRMACI] SANAT YAKLAŞIMLARI BAĞLAMINDA ŞAMAN VE EPİK KÜYÇİ [=OZAN]

Eunkyung Oh* - Mamatqul Jo'raev**

Çev. Bayram Durbilmez***

Bilindiği gibi halk destanlarını yorumlama geleneği ile Şamanlık uygulamaları arasındaki tarihî genetik ortaklığın, epik konuların gelişimindeki sorunlarını öğrenmek, halk bilimi alanının ciddi sorunlarından biri olarak kabul edilmektedir. Kahramanlık destanı anlatıcısı karakterinin biçimlenmesi ve onun halk edebiyatı (anonim) örneklerini ortaya çıkaran, koruyan ve gelecek nesillere ulaştırılmasında Şamanlıkla ilgili birçok işaret ve özellikler taşıdığı apaçık görülmektedir. Özellikle Türk dünyasına ait destanları araştıran birçok halk bilimi araştırmacısı, ozanlarla Şamanın benzerliği konusunda çok yakından ilgilenmişlerdir. Ozanın ortaya çıkışı ve Şamanların çeşitli işlevleri konusunda yakından ilgilenen halkbilim araştırmacısı V.M. Jirmunsky tarafından kapsamlı olarak incelenmiştir.

Epik eserleri ustaca icra edebilme yeteneğinin doğaüstü güçlerin etkisiyle aniden ortaya

* Prof. Dr. Dongdok Kadın-Kızlar Üniversitesi, Seul- Güney Kore.

** Prof. Dr., Alişir Nevai Dil ve Edebiyat Enstitüsü, Folklor Bölümü Müdürü, Taşkent- Özbekistan.

*** Doç. Dr., ERÜ Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halk Bilimi Öğretim Üyesi, Kayseri- Türkiye.

çıkması, Şaman ya da ozan ruhlar tarafından “*tercih edilmesi*” ve Şamanlık halk edebiyatına kendisini adayacak kadar “Şaman *hastalığı*”na yakalanan ve bu konuda Batı ve Doğu efsanelerini karşılaştırarak öğrenen araştırmacı, ilk dönemlerde epik eserleri icra eden ozanlarla Şaman arasında fark olmadığını, yani senkretik sanat özelliğine sahip olduğunu ortaya koymuştur (Жирмунский 1960: 185-195). Bu ise, halk bilimi icracılarının tarihi senkretik sanat tarzında biçimlendiğini, ozanlığın zamanla geliştiğini, dini törenleri ve önemli kutlamaların yanı sıra eski destanlar ve kahramanlık türkülerini de icra eden Şaman ozandan, halk kahramanlık destanlarının genel örneklerini aklında tutan ve bunu ustaca, zevkle söyleyen destancı bahşilere kadar olan uzun bir gelişme yolunu aştıklarını göstermektedir. Daha sonra Şaman ve ozan karakterinin tarihî genetik ortaklığı, Türk topluluklarının kahramanlık destanlarını araştıran başka araştırmacılar tarafından da onaylanmıştır. Altay dağ bölgesi halklarından olan kayçıların repertuvarındaki destanlardaki gelenekli motiflerde, ayrıca kayçı uygulayıcılığında da Şamanlık geleneklerinin olduğu A. Sagalayev tarafından ayrıntılı olarak araştırılmıştır.

Özbek halk ozanlarına ait epik repertuar araştırmacısı T. Mirzayev, “Halk arasında ‘ozan’ sözcüğü Şaman, *büyücü ve şifacı* anlamlarında da kullanmıştır ama geçen zaman içinde *ozan* sözcüğünün bu anlamı kayba uğramıştır. *Ama uzak geçmişte, bu iki görevi kişi tek yerine getirmiş*” diye yazar. Burada şunu belirtmek gerekir ki, bizim etnofolklorik araştırmalarımız sonucunda, ozan Cañıl, ozan Nozıbuvi ve ozan Aşıray gibi Şamanlıkla uğraşan kadınların da var olduğunun bilinmesi, “*ozan*” sözcüğünün “Şaman” anlamının hiç eskimediğini göstermektedir. Bununla birlikte, A. İ. Çudayakov Sayan, Altay’da oturan “*kam*” (Şaman) ve kayçı (ozan, âşık) uygulayıcılığını karşılaştırmalı olarak öğrenip bunlar arasındaki benzerliğin, folklorik uygulamaların eski senkretik biçiminden kaynaklandığını ortaya koymuştur.

Y. L. Burnakova, “*Türk halklarında epik eserler uygulayıcısı ile Şaman bilicileri, “ozan” (bahşi, bakşi, baksi) terimi ile adlandırılarak, ritüel pratikler ve sanatsal epiklerle bir bütünlük oluşturmuştur*” diye yazar. Şamanların belleğinin daha güçlü, sanatsal düşünüş yetilerinin daha geniş olduğunu ve az da olsa farklılıklar gösterdiğini, Hakas Şaman’ı T.Kapıçnikova repertuvarında örnekleriyle kanıtlamıştır. Altaylı dağlı halklarının masal geleneklerinin oluşumu tarihini araştıran T. M. Sadalova, onların “*elya kayçı*” (koruyucu ruhlara sahip olduğu düşünülen) ozan-Şaman özelliğine sahip olduklarını belirtir.

Araştırmacı etnograf D. A. Funk, Şaman ve ozan uygulayıcılığının genetik köklerinin ortak oluşunu, Teleut ve Şor halk kahramanlık destanı materyallerine dayanarak kanıtlamıştır.

Eski Şamanlar, koruyucu ruhlarla ilişkiye girmesiyle başlayan tarihî süreçte, törenlerde doğaüstü güçlere sahip, yani ruhlar tarafından seçilen ya da ritüel için belli çalgı aletlerini (davul, kopuz gibi) kullanarak tören türküleri söyleyen, büyüleyici ve anlatıcı olarak ortaya çıkmıştır. Yani Şamanlığın tarihî gelişimi içinde Şaman, birtakım senkretik özellikler göstererek kabilenin kutsal törenlerini planlayıp yerine getirmiştir. Öte yandan büyüsel hareketler yardımıyla ruhlarla temasa geçip müzik aletleriyle ritüele özgü şarkı ve türküler söyleyen icracı özelliklerine de sahip olmuştur. Orta ve Kuzeydoğu Asya’da oturan halklarda, epik eserleri icra edenlerle hastaların bedenine yerleşen kötü ruhları, koruyucu güçler yardımı ile kovan olağanüstü yetenekli kişiler arasında da bir uyum vardır. Onun için folklorik sanat eserlerinde, özellikle halk kahramanlık destanlarında Şamanlık öğeler ile tarihî genetik kökleri Şaman mitolojisine ulaşan motifler çoktur.

Halk bilimi araştırmacısı K. Rayxel'in belirttiğine göre, "şamanlık geleneklerini şimdiye kadar koruyan Türk toplulukları, rneğin Yakutlar ve Altay grubuna giren bazı halklarda ozan ve şaman arasındaki benzerlik ve ilişkiler oldukça çoktur. Bu halkların tarihî folklorik gelenekleri ile ozan ve şaman eşitleri birbirinden farklı olmasına karşın, geçmişte sanki Tungus, Manur ve Paleasya etnik topluluklarında olduğu gibi ifte uygulamacılığın belirli kişi tarafından gerçekleştirildiği belirtilmiştir. şor halk kahramanlık destanının icracısı "kayçı", aynı dönemde hasta kişileri sağaltan "kam" (şaman) da sayılmıştır. Örneğin kuzey şariyalı ünlü kayçı Kaprol, çok güçlü bir "kam" olduğu için ta uzak yerlerden kendisine tedavi olmak için insanlar gelmiştir. Eskiden Buryat şamanları, gelenekli törenleri yerine getiren, insanların kaderini önceden gören (astrolog) ve hekimlik görevini kendisinde toplayan kişiler olmuştur. Bununla birlikte şamanlar, kabilenin en yetkin kişisi, ozan ve türkücü de sayılmışlardır. nl Kalmuk ozanı E. Ovlani, "bilgi" diye adlandırmış ve bu sözcük, "hakim", "bilici" anlamları dışında "büyücü" ve "falci" anlamlarını da taşımaktadır (Салалаев 1985: 53-56, Митзаев, Чудаков 1992: 6, Бурнакова 2008: 100-105, Бурнакова 1992: 147-149, Функ 1987: 106-109, Функ 1995: 147-161, Райхл 2008: 54-55, Функ 2005: 259, Михайлов 1987, Смоляк 1991, Бакаев 2003: 11). Destan anlatıcısı ve şaman özelliğini kendinde taşıyan Dede Korkut hikayelerini karşılaştırmalı olarak araştıran ünlü bilgin V. M. Jirmunski'ye göre, "Aşiret reisi, falci ve şaman, aynı zamanda Dede Korkut halk destanının yaratıcısı ve koruyucusu, zamanla farklılaşan kahramanlık destanının yaratıcısı olarak kendisinde eski senkretik halk tipi yorumcunun parlak izlerini taşımaktadır." (Жирмунский 1979: 405).

Gerçekten, Orta Asya Türk boyları arasında çok kullanılan "bahşi", "baksi", "baqşi", "baqşi" terimlerinin, iki telli saz (*dombira*, *dutor*) ve diğer müzik aletleri yardımıyla halk destanlarını icra eden destancının, hem de tef alarak ruhlar aracılığıyla çeşitli hastalıkları sağaltan, büyücü ve yetenekli kişilerin, şamanlara kıyasla kullanılması da bu düşünceyi pekiştirmektedir.

Bilimsel kaynaklarda "bahşi" sözcüğünün etimolojisi hakkında çeşitli görüşler vardır. "Trk Dilleri Tarihi Szlği" hazırlayıcılarına göre "baqşi" sözcüğünün kökeni, Çince "bo-şi" olup, "stad", "ğretmen" anlamına gelir (Древнетюркский словарь 1969: 327.). Uygurcada "tabip", "falci", "büyücü", "hastalıkları cinleri kovma yolu ile sağaltıcı" anlamlarında kullanılmış "bahşi", "bahşi" sözcüklerinin, 10.-13.yüzyıllara ait Uygur eserlerinde "stad", "ğretmen" anlamlarında kullanıldığı belirlenmiştir. E. R. Tenişev de bu sözcüğün Çince den geldiğini düşünür (Тенишев 1990: 22). L. Z. Budagov tarafından hazırlanan sözlükte ise, "baqşi" (Moğolca "beqşi") sözcüğün, "emçi", "şaman", "sağaltıcı" anlamlarında kullanıldığı kaydedilmiştir (Будагов 1869-1871/ с.11: 234). G. N. Potanin'e göre, "baqşi" terimi etimolojik yönden iki sözcükten türemiş olup Moğolca "baqşi" (şaman) ve Türkçe "kici" (kişi, adam) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur (Турсунов 2004: 70). "şecere-i Terakime"nin yazarının otobiyografisinde yer alan "Burung'u o'đan baxshilari va umri ma'rakada o'đan yaxshilari andaç aytib tururlar" tümcesindeki "bahşi" sözcüğünü açıklayan dilbilimcisi A.N.Kononov, bu terimin Sanskrit dilindeki "bhikshu" ya da incedeki "pak-şi" sözcüğünden gelmiş ve önce Uygur ktipleri ve Budha kâhinleri tarafından az da olsa kullanılmış olduğunu, daha sonra da Moğolcada "kâtip", "yazar" anlamlarında kullanılmaya başladığını belirtiyor (Кононов 1958: 93). zbek dilbilimci I.Yoldoşev de bir makalesinde, "bahşi" sözcüğünün 15.-19. yüzyılların eserlerinde "katip", "yazar", "iş yöneticisi,

makam sahibi” anlamlarında kullanıldığını belirtip bu terimin Hint-Sanskrit dilinden geldiğini düşünen bilginleri (W. Bartold) desteklemektedir (Йўлдошев 2003: 59-62). Orta Asya’da, özellikle, Özbekçede “*bahşi*” teriminin “*katip*”, “*mirza*” anlamlarında kullanılmasına genellikle, Moğol istilasından sonraki döneme ait eserlerde rastlanır. Bu nedenle, “*türlü belgeleri düzenleyici*”, “*kâtip*”, “*yazar makam sahibi*” anlamlarını “*bahşi*” sözcüğünün semantik alanını oluşturan işlevlerden biri diye yorumlamak ve bu sözcüğün kökenini doğrudan doğruya Türk lehçelerindeki arkaik sözcükler temelinde açıklamak doğru olacaktır diye düşünüyoruz.

Özbekçede “*bahşi*” sözcüğü, genellikle “*halk destanları ve seçmelerini icra eden*” anlamında kullanılır. Bununla birlikte “*ruhlar yardımıyla kişileri sağaltan, falcı, kişilerin kaderini okuyan*” kişiler için ise, “*quşnoç*”, “*badikçi*”, “*kinnaçi*”, “*porhon*” (“*parihon*”), “*folbin*”, “*yorimçi*”, “*emçi*”, “*boqimçi*”, “*qoqimçi*”, “*azayimhon*” terimleri de kullanılmaktadır. Fergana ilinde söz büyüyle hastaları tedavi etmekle uğraşan Şamanların belli alanlarda “*uzman*”laştıklarını görebiliriz. Böylece Şamanlar, yapacakları büyücülük işlerine göre, “*kinnaçi*” (“*kin*”, göz anlamındadır. Şamanların nazar değmesi sonucu hastanın vücudundan nazarı kovduklarına inanıldığı için bu terim kullanılır.), “*alasçı*” (küçük bir çubuğun ucuna sarılan bez parçasını sıvı yağa batırıp ateşle tutuşturduktan sonra ateşi hastanın başı üzerinde döndürüp tören türkülerini söylemeye de “*alaslâş*” denilir), “*tufçi*” (Kuran-ı Kerim’in 36.suresi olan Yasin’i okuyup hastaya üfler), “*dançi*” (büyü, kandırma türkülerini söyleyerek zehirli böcekler, örümcek, akrep, arı ya da yılan soktuğu zaman kişiyi ağrıdan kurtarmaktır) diye adlandırılır (Огудин 2002: 68).

Söz büyüüne bağlı türküler söyleyerek hastaları sağaltmak, kişilerin kaderini önceden söylemek ve türlü belalardan korumak amacıyla çeşitli ritüeller gerçekleştiren Şamanlara göre en çok kullanılan “*bahşi*” sözcüğü olup bu sözcük, halk destanları anlatıcısı ozan ve Şaman anlamlarını çağrıştırır. “*Eskiden halk arasında ‘bahşi’ sözcüğü, iki anlamda yani farklı karakterdeki iki görevi ayrı ayrı yapan kişiler için kullanılmıştır. Yani bu terim bazı yerlerde profesyonel destancı, bazı yerlerde ise hasta sağaltıcı, büyücü, Şamanlık yapan kişileri karşılar.*” (Mirzayev 1979:10) Bunun için de “Özbek Dilinin İzahlı Lügati”nde “*bahşi*” sözcüğü, “1- Türküleri ve destanları ezberden okuyan şair; 2- Etnografik anlamda, çeşitli ritüellere uyarak, dualar okuyarak sağaltan, tabip; 3- Eski, tarihî anlamda, Buhara hanlığında inşaat işleri için ayrılan paraların hesabını kontrol eden makam sahibi” diye çeşitli anlamlarda açıklanmıştır (Ўзбек тилининг изоҳли луғати 2006: 180).

Etnograf-araştırmacı K. Şoniyazov ise, “*bahşi*” sözcüğünün, Özbek Türkçesindeki “*bakmak*” (yani “*hastaya bakmak*”, “*hastayı tedavi etmek*”) fiilinden türemiş kişi adı olduğunu ileri sürer (Шаниязов 1974: 327). Gerçekten, Özbek Türkçesinde, hastaları ruh çağırarak büyü yapıp tedavi etmeye “*boqimçilik*” denilir. Başka Türk lehçelerinde ise, (örneğin Kazak Türkçesindeki “*kesel bağı*” tamlaması gibi) “*boq*” fiilinden türemiş sözcükler arasında “*hastayı sağaltmak*” anlamında kullanılmış sözcükler de yer almaktadır. Özbeklerde, bir kimsenin kendi geçmişi ya da geleceğiyle ilgili bir şeyi bilmek için Şaman- falcıya gitmesine “*fala baktırmak*” denilir. Bize göre, Kazak araştırmacı E. D. Tursunov’un “*Kazak dilinde ‘Şaman’a denk gelen ‘baqsı’ sözcüğünün oluşması, Sanskritçe ‘bhikṣu’ ya da Çince ‘pak-şi’yle ilgili değildir. Bu sözcük, aslında Türk kaynaklı olup ‘bakmak’ ve ‘hastayı sağaltmak’ anlamlarına gelen ‘baq/bağ’ kökünden türemiştir ve Şamanlık görevinin temel niteliğini kendisinde yansıtır*” (Турсунов 2004: 79) yönündeki düşünceleri daha anlamlıdır. Burada

belirtilmesi gereken hususlardan biri de Korecede kullanılan *baksu* sözcüğünün erkek Şaman karşılığında olduğudur. Bu sözcük Koreceye, Özbek Türkçesinden geçmiştir. Dolayısıyla *bakşı* sözcüğü Çince değil, aksine Türkçe kökenli bir sözcüktür.

Halk destanları anlatıcısı ozan, dua ve büyü yardımıyla hastaları sağaltan bakıcı- Şaman anlamlarında kullanılmış “*bahşi*” sözcüğü, eskiden bu iki görevi de kendisinde taşıyan kişiyi karşılamıştır. Eski ozanlık mesleğinin senkretik karakteri olsa da bunların fonksiyonel alanı, kabilenin törenlerini ve ritüellerini düzenlemek, büyüsel türküler yardımıyla yardımcı güçler ve atalar ruhuyla ilişki kurmak, kendi kabilesinin kutsal gelenekleri ve göreneklerini korumak ve bunları gençlere öğretmek, Şamanlık mitleri ve büyük Şamanlar hakkında anlatımlar, kahramanlık masalları, efsaneler ve ilk epik eserleri ortaya koyma görevlerini içine alır. Sosyal hayat ve estetik düşüncenin gelişmesi boyunca, ozanlık görevini yerine getirirken bir yandan da farklılaşma (diferansiyelleşme) süreci oluşmuştur. Sonunda halk destanları, iki telli bir saz (*dombira, dutor*) yardımıyla icra eden ozanlar ile hastaların vücuduna giren kötü ruhları teflerle birlikte söylenen dualar aracılığıyla kovup sağaltan ozan-Şamanlar, birbirinden ayrılarak ayrı ayrı iş yapmaya başlamışlardır. Fakat Özbek ozanlığının bu iki görünüşünü birbiriyle karşılaştırdığımızda aşağıdaki farklılıkları görürüz: Halk türküleri ve destanlarını söyleyen âşık-ozanlar ve hastaları iyileştiren âşık-Şamanlar, tabiatüstü güçler tarafından seçilen kişilerdir, diye düşünülmektedir.

Özbek halk şairleri arasındaki efsanelere göre, gelecekteki âşığın destan söyleme sanatını öğrenmesi, kutsal mağara, onun yanındaki sihirli çeşme ve mağaradaki mitolojik yaratık olan dev karakterine bağlanmaktadır. Nurata Dağları arasındaki Karakisa köyünde oturan Rahmatullah Âşık Yusufoğlu’nun anlattığı efsaneye göre, Çeşme-i Zirek adlı dağdaki bir taşın altından çıkan bir pınar varmış. Âşık olmak isteyen birisi çıkarsa, işte bu Çeşme-i Zirek’in deliğinden geçmesi gerekirmiş. Çünkü çeşmenin içi genişmiş. O delikte deve benzeyen bir adam, sedir gibi yaptığı bir ağacın üzerinde oturmuş. Temizlediği ağaçları bir yere yığmış. Her ağaç bir beyt, her dört ağaç da çar beyt (4 beyt) oluşturmuş. Bu adam, gelenlere işte böyle âşıklığı öğretirmiş (F. A.1).

Bu efsane, Özbek âşıkları arasında çeşitli biçimlerde genişçe yayılmış, onlar da gelecekte âşık olacak kişiye, mağara yanındaki pınardan su içtikten sonra saz yapıp ona verirlermiş. Destan söylemeyi öğreten devin mekânı, Muratbahş Mağarası, Hocamurat Mağarası ve Murattepe diye bilinirmiş. Geleceğin âşığına destancı-şairlik yeteneğinin oluşmasını, onun “*sembol olarak tanıklığı*”yla ilgili bazı âşıklar ve destancı olmadan önce bir süre hastalanmış olanlar hakkındaki anlatılanlar da onaylamaktadır. Özellikle Surhanderya ili Şerabad ilçesine bağlı İstara köyünde doğmuş olan Şernezer Berdinezeroğlu (Şerne Aşığı adıyla tanınmış bu destancı, 1915’te vefat etmiştir) hakkındaki bir rivayete göre, Şerne, 7-8 yaşında uyurken bile türkü söylüyormuş. Babası, oğlunun bu halini görünce çok meraklanmış ve annesiyle birlikte hekime götürmüş. Hekime, “*Bir oğullu olduk, o da deli*” diye hekimden tedavi etmesini rica etmişler. O zaman hekim, Şerne’yi çağırıp, “*Neyin var? Neden her zaman türkü söylüyorsunuz?*” diye sorduğunda Şerne, “*Ben yedi yerden yemek yedim, türkü söylemediğim zaman karnımı bir şey durmadan tırmalıyor*” diye cevap vermiş. Sonra hekim dua ederek, “*Oğlun için üzülme, o şair olacak*” demiş.

Âşığın “*türkü söylemeyince hasta olması*”, gelecekteki Şamanın (âşık, destancı) ozanlık görevine başlamadan önce çoğunlukla ruhi sıkıntılar yaşayacağı, büyücülük ve şifacılık

yaptıktan sonra iyileşerek olağanüstü yetenekli bir insan olacağı, yani âşık olarak ruhların desteği ile hastaları sağaltmaya başlayacağı yönündeki halk görüşleriyle aynıdır.

Etnoğraf L. P. Potapov'un 1930'da Harezmi Folklor Araştırması/ Gündelik Defteri'ndeki yazılarına göre, Uygur köyünde yaşayan Hudayar Perhan, gençliğinde at arabasıyla toprak taşırken fırtınaya yakalanmış. Fırtına o kadar şiddetli olmuş ki sonunda atından yere düşmüş ve ağır hastalanmış, sonra perihanlığını itiraf etmek zorunda kalmış. O pazardan tef satın almış, ama tefi o gün kaybetmiş. Ertesi gün Hudayar, fırtınaya yakalandığı yerde defin halkasını bulmuş ve evine götürerek üç kez ateşte döndürmüş, halkayı temizleyerek her zaman yastığının yanında saklamış, gelen hastaları perihanlık yardımıyla iyileştirmiş (Potapov 1995: 2004).

Özbek Şamanlığı ile ilgili materyalleri toplamak için ülkemizde [=Özbekistan'da] akademik araştırma gezisi düzenleyen V.N. Basilov, büyücülerin çoğunun, ilk kez lodos kıyafetinde gelen mitolojik pir ya da koruyucu ruh ile görüştüğünden sonra kendilerinde ilginç büyücülük yeteneği olduğuna dair birtakım işaretler hissettiklerini kendisine söylediklerini belirtmiştir.

Bulgar Kalesi'nde yaşayan Olpan adlı büyücü hakkındaki hikâyeye göre, Olpan'ın babası 9 yaşındayken rüzgâr uçurmuş ve bir mağaraya götürmüştü. Çocuk orada 9 gün 9 gece kalmış, ruhların evini seyretmiş. Bir gün mağaraya birisi gelmiş ve çocuğun eline tef, elmas ve kamçı vererek gözden kaybolmuş. O günden sonra Olpan'ın babası, onu büyücü olarak büyütmüş. Büyücü, öldükten sonra iz bırakmadan kaybolmuş. Olpan, ruhi bir hastalığa yakalandıktan sonra dayısı mağarayı bulmuş. Bir zamanlar Olpan'ın babasını rüzgârın götürdüğü o mağaraya gelip baktığında tefin derisinin kuruyup iki parçaya bölünmüş olduğunu, kasnağının da kırık olarak yerde yattığını görmüş. Olpan, o tefi temizleyerek büyücülükle uğraşmış. Gallaarallı 68 yaşındaki Kulmamat adlı bir büyücü de rüzgâr yüzünden olağanüstü yetenekli olmuş. Küçükken evde tek başına kaldığında aniden rüzgâr gelmiş. Odanın kapısı, pencereleri kapalı olmasına karşın çocuğu yukarıya kaldırmış ve dağlık yerde bir mağaraya götürmüştü. Çocuk altı ay mağarada büyücülük işlerini öğrenmiş (Басилов 1977: 124-129).

Böyle Şamanlık karakterdeki hikâyelerde büyücülük yeteneğinin kazanılmasının, olağanüstü güçlerle ilgili olduğu görülmektedir. Ruhlar tarafından seçilen kişilere ait olan fırtına onu, büyücülüğün sihirli yönlerini öğreneceği özel bir yere götüren mitolojik araç görevini yapıyor. Fırtına cin olarak algılanır. Bunun yanında büyücüler de teflerini kendilerinin "*kişileri*", yani cinlerin malı olarak kabul eder. Tomsk, Teleütler hakkındaki konuşmasında, "Şaman hastalığı"na yakalanan insan hakkında "*kam kuburcam*", yani "Şaman fırtına gibi şiddetle uçuyor" gibi bir deyim kullanır. Böylesi Şamanlık inançlarına göre cinler, büyücülerin sembolik destekçisi sayılır. Onlar geleceğin büyücülerini mağaraya götürüp tef, kamçı gibi sihirli araçlar hediye ederek Şamanlık faaliyeti ile uğraşmak için izin verir.

Âşık ya da şairlik yeteneğinin olağanüstü güçler yardımıyla meydana gelmesi hakkındaki efsanelere göre, gelecek âşığın rüyasında gördüğü koruyucu-periler tarafından seçilen motif üzerine kurulmuş destanlar da vardır. Ünlü Özbek ozanı Ergeş Cumanbulbuloğlu'nun babası Cumanbulbul hakkındaki efsaneye göre, âşık olacak kişi, çocukken gezip dolaşırken bir yerde, tek başına, dut ağacının altında uyuyakalır. Gerçek mi rüya mı belli değil ama yanına bir kuş gelip Cuman'ın başında dolanıp ötmeye başlar. Kuş birdenbire sarı elbiseli bembeyaz sakallı adama dönüşür. O, çocuğa bakarak, "*Alnına mı vereyim, ağzına mı?*" der.

Çocuk, “Ağzıma” derse belli ki “Yemek teklif ediyor” diye düşünerek “Ağzıma” der. “O zaman gözünü kapat ve ağzını aç” der, ihtiyar. Çocuk gözünü kapatır ve ağzını açar. İhtiyar onun ağzına nefesini üfler. Cuman, hemencecik destan söylemeye başlar. Bu efsanenin de çeşitli biçimleri vardır ve halk arasında epeyce yaygındır.

Yukarıdaki efsanede gelecekteki âşığa epik yorumcu olma yeteneğini veren efsanevi koruyucu-üstadın kuş donunda ortaya çıkması, Şamanlıkla ilgili mito-epik açıdan çok önemlidir. Eski Türklerin mitolojik anlayışlarına göre ölen ataların ruhu, kuş donunda görünme yeteneğine sahiptir.

İnsan Ruhunun Kuşa Benzetilmesi

Bundan dolayı eski Şaman mitolojisinde kuş sembolü, Şamanın zoomorf (insan-hayvan olarak) biçimindeki koruyucusu, yardımcısı olarak açıklanmıştır. Buryatların inancına göre, kartal, ilk Şaman olmuşsa da(Дувакин 2011: 17), dağlı Altaylı folklorunda Şamanın kartal donuna girmesi hakkında bir efsane de bulunmaktadır (Анохин 1924: 46-49, ; Окладникова 1984: 31-32). Şaman davuluna çizilmiş sembolik mitolojik resimler arasında yardımcı kartal tasvirinin bulunması çok önemli bir ayrıcalıktır. Şamanı koruyan mitolojik kahramanların kuş kılığında görünmesiyle ilgili düşünceler, Orta Asya Türk halkları folklorunda epik türkücü ozana destancılık yeteneğini bağışlayan öğretici ozan-koruyucu atanın kuş biçiminde betimlenmesinden oluşmuştur. Etnograf V. N. Basılov tarafından kaydedilmiş Türkmen efsanelerinin birinde anlatıldığına göre, ozan, her defasında eline sazını alarak türkü ya da destan söylemeye başladığında bir sürü kuş gelip onun karşısında büyülenip kalırlarmış. Ozan, bunun nedenini saygın bir din adamına sorduğunda, o da, “*Bunlar kuşlar değil, perilerdir*” diye yanıt vermiş (Басилов 1995: 14).

Özbek ozan-Şamanları için de kartal, şahin, güvercin, karga gibi kuşlar da koruyucu ruh olarak tasavvur edilmiştir (Мусакулов 2010: 78). Harezm ili Gazevat ilçesine bağlı Uygur köyünde yaşamış olan Recep’in, Şamanlık mesleğini kabul edişi hakkındaki efsanede de koruyucu ruhların kuş donunda görünmesi motifi yer almaktadır. Asıl işi çobanlık olan Recep, akşam koyunlarıyla eve döndüğünde kendisini biraz rahatsız hissetmiş ve birdenbire ocağın ateşinin üzerine yıkılmış. Anne babası onu ateşten almış. Ertesi sabah kendine gelen Recep, bozkıra gitmiş ve orada cinlere rastlamış. Cinler, onun yanında eğlenerek dans ederlermiş. Türlü renkleri olan kumaşlardan giysiler giymişler ve kafaları kuşa benziyormuş. Recep, cinlerin arasına girip yanlarına oturmuş. Cinler, onun eline kamçı ve iki tane de ekmek vermişler. Ondan sonra Recep, şifacılık (sağaltıcılık) yapmaya başlamış (Potapov 1995: 204).

Buhara ili Karagöl ilçesine bağlı Cigaci köyünde yaşamış bir şifacının dediğine göre, bir peri ya da devlere rastladığı için ruh hastası olan insanlara “*karakuşu var*” denilir. “*Karakuşu*” olan insan, eline tefi alarak şifacılık ile uğraşırsa şifa bulurmuş[□]. Dolayısıyla “*karakuş*” motifi, Şamanlık için seçilen koruyucu ruh olarak tasavvur edilmektedir.

Geleceğin epik türkücü ozanlarının destan anlatma sırlarına olağanüstü güçler yardımıyla sahip olması hakkındaki efsanede adı geçen kuş da koruyucu kuşun zoomorf biçimindeki anlamıdır.

Destancı Ozanlar ile Şaman Ozanların Faaliyetlerinin Koruyucu Kuşlar Tarafından Desteklendiğine İnanılması

Halk ozanlarının çoğu, kendi epik yaratıcı ve doğaçlama yeteneklerinin, usta ozanların ruhlarının yanı sıra Molla Gayip, Âşık Aydın, Hızır, Çiltan, Peri gibi mitolojik kahramanlar -koruyucu pirlere- tarafından destekleneceklerini düşünmüşlerdir. Özellikle ünlü Özbek ozanı Şair İslam'ın kızından alınmış aşağıdaki anı-hikâye de bu düşünceyi onaylamaktadır:

“*Kâtiplerden birisi babamdan duydukları şeyleri yazmaktadır. Birdenbire babam durur, yeteneğini kazanma sürecini hemen başka konuyla değiştirir ya da başka işleri yapmaya başlardı. O zaman kâtip, mutsuz bir ifadeyle ‘Beybaba, bu iş eksik olmasın, sonuna kadar bitirelim’ derdi. Ama babam, ‘Hayır evladım, şimdi perilerim gelmeden izin vermiyorlar’ diye güler ve böyle davranarak başka adamları da mutlu ederdi (Исломова 1981: 89). Yani ozanların, destanı coşkuyla anlatması ya da yarıda kesmesi, onun koruyucularının, özellikle ‘perilerin gelmesi’ne bağlanmıştır.*”

Özbek Şaman ozanları, kendi koruyucu ruhlarına dayanarak belirli Şaman uygulamalarından olan *köçirik*, *alasılaş*, *uçuklaş*, *fol köriş* ve başka törenleri yerine getirme sırasında o mitolojik güçlerin yardımına dayanarak her şeyi yapıyorlardı. Çoğunlukla peri, dev, cin gibi mitolojik kahramanlar, Şaman koruyucuları olarak tasavvur edilirler. Bunun için de bazı Şaman ozanları hakkında, “*perisi var*”, “*devbent*”, “*cin tutmuş*”, “*cin dokunmuş*” gibi deyimler kullanılır. Örneğin Buhara ili Alat ilçesine bağlı Gökgez köyünde yaşamış bir şifacı, Şaman Aliye Nine'nin ikisi kadın biri erkek görünümünde üç tane perisi varmış ve yalnızca kendisine görünen perileriyle tören sırasında aracısız konuşmuş. Hastaları tedavi etmeye çalışan ozanların törenlerinde söylenen türkülerde de dev, peri, çiltan, laşkar, sarıkız gibi mitolojik kahramanlardan söz edilir. Her Şaman ozanın, perilerinden birkaç tane, bazen yirmiden fazla koruyucu ve yardımcıları vardır ve onların hepsi de ayrı ayrı adlandırılmıştır. Sözelimi Nevai ili Hetirci ilçesinde yaşayan Tölganay ozan Mirzayeva'nın söylediğine göre, onun Gül peri, Hur peri, Yılan peri, Yıldız peri, Dutar peri, Kırkkız peri, Kunduz peri, Buğday peri, Mağara peri, Dağ peri, Tuz peri, Su peri, Yağmur peri ve Behişt perileri gibi yirmi bir perisi olup her biri ayrı görev yaparlarmış. Halk bilimci O. Kayumov'un tasnifine göre, Zerefşan vahasında yaşayan Özbek Şaman ozanların koruyucu perileri, “*antropomorf*” (güzel kız, beyaz, mavi ya da kırmızı renk kumaştan giysiler giymiş güzel kadınlar, bununla birlikte genç delikanlılar ve olgun erkek görünümünde olanlar), “*zoomorf*” (güvercin, yılan, kurbağa, kaplumbağa, kaplan, balık gibi hayvanlar donunda), “*gibrit*” ya da “*kurama*” (kız+balık, adam+kuş, kanatlı adam görünüşünde) ve “*sembolik*” (ateş, toprak) görünümünde hayal edilmişlerdir (Кайумов 1996: 43-45).

Bundan başka, her Şamanın kendisine “*el veren pirleri*” de vardır ve tören sırasında onların yardımına koşarlar. Özellikle Semerkand ili Nurabat ilçesine bağlı İngiçke köyünde yaşayan 67 yaşındaki Hursand Nine, nazar değmiş kişilerin tedavisinde, yani hastadan “*suq chıqarış*” anında kendi ustalarından yardım isteyerek şöyle der:

*Qo'l berganning qo'li,
Yo'l berganning yo'li.
Enajonim qo'li,
Eshon bobom qo'li,
Elchi momom jo'l bo'lsin,
Yo'lchi momom yo'l bo'lsin.*

*El oralab yurgan momom,
Suqchi momom, Oq momom,
Sariqiz momom, Gulqiz momom,
Suv bo'yida Sulaymon,
Avliyolar yor bo'lsin,
Pirlar madadkor bo'lsin.
Soy bo'yida hur qizlar,
Men sizlarni yod qildim.
Imom Hasan, Imom Husan,
Bibi Fotima, Bibi Maryam,
Oq yaktakli Hizir Bobom,
Men sizlarni yod qildim.
Cho'pon ota, Zangi ota,
Ko'k ota, Chirg'ap ota,
Oqtosh bobo, Ostona bobo,
O'tingni o'tlaganman,
Suvingni suvlaganman,
Men sizlarni yod qildim.*

*Kol verenin kolu
Yol verenin yolu
Enecanim kolu
Eshan babam kolu
Elchi anam yol olsun
Yolcu anam yol olsun
El aralayip yuran anam
Sukchi anam, Ak anam
Sarıkız anam, Gülkız anam
Su boyunda Süleyman
Evliyalar yâr olsun
Pirlar medetkâr olsun
Soy boyunda huri kızlar
Ben sizleri yâd kıldım
İmam Hasan, İmam Hüseyin
Bibi Fatima, Bibi Meryem
Ak yaktaki Hızır Babam
Ben sizleri yâd kıldım
Çoban ata, Zengi ata
Aktaş baba, Astana baba
Otunu otlayan ben
Suyunu sulayan ben
Ben sizleri yâd kıldım*

Epik Türkücü ve Şaman Âşık İcracılığının Saz, Söz ve Hareket Ayrıntılarını Kendisinde Bağdaştırma (Senkretik) Özelliğine Sahip Olması

Geleceğe göre, halk destanlarını okuyan âşık, akın ve ciravlar, bir derleme türkü ya da destanı dombira, dutar, kubiz (kopuz) gibi müzik aletleriyle söylemişlerdir. Özbek âşıklarının epik eserlerini dombirayla söylemek (Harezmi destancılığı hariç, çünkü orada âşıklar dutar, tar gibi aletleri kullanırlar), destancılık okullarının özelliklerinden biridir. Âşık için dombira, kutsal bir çalgı aleti olup onu başka birisinin eline vermek, hediye etmek, satmak yasaktır. Onlar, dombiraya ‘nazar değmesin’ diye türlü muskalar takarlar; ayrıca üstatlarından miras olarak kalan dombiralar, çok kez yenilenmiş ve kumaştan bir kılıf yapıp içine konulmuş olarak evin başköşesine, duvara asılırlar. Halk şairleri arasındaki efsanelere göre, dombira, çok eski bir müzik aleti olup onun yapılışı, ta Hazreti Âdem’e kadar uzanır. Bazı efsanelerde ise, geleceğin usta âşığının rüyasında, bir ihtiyarın, onun eline dombirayı verdiğini ve uyandığında destanı okumaya başladığı anlatılır. Halk bilimci T. Mirzayev tarafından yazılan efsaneye göre, âşığın rüyasında, ihtiyar, âşık olacak kişinin ağzına tükürüyor ya da bir tane dut atıyor veya eline dombirayı veriyor ve ‘*Sen âşık olacaksın!*’ diye destan söylemesini istiyor. O da rüyasında çok mu çok destan söylemiş. Uyandığında yanında hiç kimse yokmuş ama dombira duruyormuş. Hemen dombirayı eline almış ve yorum yapmaya başlamış. O andan itibaren âşık sayılmış. Geleceğin âşığının asıl aleti olan dombiranın, işte böyle garip tarzda, yani rüyasında hediye edilmesi, onun destan söyleme yeteneğinin “tanrısal” olduğunu gösterir. Âşık-şairin, halk destanlarının metinlerini çok iyi bilmesi gerekir, yani sağlam bir bellek sahibi olmakla birlikte kendi dombirasıyla destan müziğini çalarken destanın sözlerini de güzelce söyleyebilmesi gerekir. Bu ise, âşık estetik özelliklerinin temel bilgilerinden sayılır (Mirzayev 1997: 32).

Özbek âşık-Şamanlar da kendi geleneklerini yerine getirirken espri yaparlar. Bu yüzden 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Semerkant çevresindeki köylerin birinde etnofolklorik malzemeler toplayan Muhammedisa Ernazaroglu, “*Elinde dombra olan erkek ve kadınlara âşık denir*” diye yazmaktadır (F. A. 2). Demek ki bu tip âşıklar, sihirli söz ya da ruhlar yardımıyla Şamanlık işleriyle uğraşan diğer Şamanlardan “dombra” olmasıyla ayırt edilirmiş. Âşık-Şamanların dombra, çoğu zaman ustalarından çıraklarına miras olarak kalır. “Âşık olma” ya da “*Fatiha alma*” törenlerinde, ruhlar adına kurban kesip dağıtılır, saz “*kanlanıp*” kurbanlığın kanıyla saplı sazın içine sihirli çizgiler çizilir. Çünkü âşık-Şamanların inancına göre sazın içi ruhların mekânı sayılmış (Басилов 1977: 124-129).

Destanları yorumlayan âşık, bilinen bir destanı söylediğinde kendisi de uyduruculuk (kendinden destana uydurma bir şeyler katma) yeteneğini gösterir. İşte bu yüzden gelenekli halk destanlarının diğer çeşitlenmeleri de ortaya çıkmıştır. Âşık, kendi ustasından öğrendiği destanları söylemekle kalmaz, epik kalıp ve dize hâline gelmiş satırları kullanıp destanı daha da mükemmelleştirmeye çalışır. Yüksek derecedeki epik bilgi ve bellek, şairlik, yorumlama ve irticalen (önceden yazmadan, o an uydurma) söyleme yeteneği, iyi saz çalabilme, güzel ses, dinleyiciler ile iletişim kurabilme ve belli bir derecede tutabilme, âşığın temel özelliklerindedir.

Âşık-Şamanların da kendine göre destan uyduruculuğu ve halk türkücülüğü geleneklerinden iyice haberli olduklarını görebiliriz. Kaşkaderya ili Çırakçı ilçesinde oturan Aşıray âşık Ruzieva’dan, halk bilimi araştırmacısı Muzayyana Alaviya’nın kaydettiği aşığıdaki tören türküsünde olduğu gibi aliterasyonun da maharetle kullanıldığını görebiliriz:

*Soz boshiga ko`nganlar;
Sozga sano berganlar;
Suv bo`yida o`tirib,
Suvni ravon aylading.
Sulaymon pari, eninglar;
Gul tagida o`tirib, gulni xazon aylading,
Gulxon pari eninglar (F. A. 3)*

*Saz başına konanlar
Saza sena verenler
Su boyunda oturup
Süleyman peri eninler
Gül dağında oturup, gülü hazan eyledin
Gülhan peri eninler*

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı gibi âşık Şamanlar, tıpkı epik türkücüler gibi güzel bir müzik icra edebilme özelliğine de sahiptirler. Epik türkücü, yani destancı âşık ile Şaman-âşıklarda müzisyenlik, türkücülük, şairlik, irticalen söz söyleme ve bir anlamda oyunculuk (tiyatro oyunculuğu) özellikleri, genellikle yorumculuğun bu iki karakterinin, eskiden bir bütün gelenek tarzında oluştuğunu gösterir. Demek ki eskiden Şamanlar, rumuzlu-sihirli tören ve şenliklere katılmakla birlikte tarihî halk bilimi eserleri, mitolojik destan hikâyeleri yaratıcıları ve ilk yorumcuları olarak etkinlik göstermişlerdir. Şaman yorumcularının tarihî evrimi ve gelişmesi sırasında halk bilimi yorumculuğu ayrı bir yön olarak biçimlenmeye başlamıştır. Epik eserleri yorumlayan âşık, kendi yorumculuğunun gelişim sürecinde “Şaman/sihirbaz âşık” (âşıklığın senkretik tarihî tipi), “türkücü-âşık” (kahramanlıkla ilgili türküleri yaratan ve yorumlayan, yani âşıklığın aralık tipi), “destancı-âşık” (âşıklığın klasik tipi) gibi aşamalardan geçmiştir.

KAYNAKLAR

- Анохин, А.В., 1924, Материалы по шаманству алтайцев, Л., s.46-49
- Бакаев, Э.П., 2003, “Jangarchi:Сказитель и Заклинатель”, Героический эпос. Информационный бюллетень координационного Центра комплексных исследований эпической традиции (при отделе Севера и Сибири Института этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. М. S.1, s.11.
- Басилов В. Н, 1977, “Новые материалы о шаманском бубне узбеков”, Полевые исследования исследования института Этнографии в 1975 г., М: Наука, 1977. s. 124-129.
- Басилов В.Н., 1995, “Посвящение во сне (Рассказ узбекского музыканта)”, Шаманизм и ранние религиозные представления, (К 90-летию доктора исторических наук, профессора Л.П.Потапова). М., s. 14.
- Будагов Л.З., 1869, 1871, Сравнительный словарь турецко-татарских наречий, СПб., с.11, s. 234.
- Буракова, Л. Ю., 2005. “Единство шамана и сказителя в традиционной хакасской культуре”, VI конгресс этнограф и антропологов России, М., s.196.

- Чудаков, А. И., 1992., “Шаман и сказитель (камма и кайчи)”, Шаманизм как религия: генезис реконструкция традиции, Якутск, s.6.
- Древнетюркский словарь, 1969, Л., s.327.
- Дувакин, Э.Н., 2011, Шаманские легенды народов Сибири: сюжетно-мотивный состав и ареальное пспределение, Автореф. Дисс. Канд. Филол. Наук. - М., s.17.
- F. A.1., *O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Alisher Navoiy nomidagi Til va Adabiyot Instituti Folklor Arxivi*. Inv. No: 1723/ 9.
- F. A. 2., *O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Til va adabiyot institute Folklor arxivi*. INV.No 130. Samarqand viloyati bo'yicha Iso Ernazar o'g'li tomonidan 1926-27 yillar to'plangan etnografiyaga oid materiallar.
- F. A. 3., *O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi Alisher Navoiy nomidagi Til va Adabiyot Instituti Folklor Arxivi*. Inv. No: 1315 // 1, 85-bet.
- Функ, Д. А., 1987, “Отношение ‘Шаман-Сказитель’ по Матерялом Шорской Этнографии”, Религиозные Представления в первобытом обществе, м., s.106-109.
- Функ, Д. А., 1995, “Сказитель и Шаман в Традиционной культуре шорцев”, Социально-экономическое и культурноеразвитие нвродов Севера и Сибири: традиции и современность, М., s. 147-161.
- Функ, Д. А., 2005. Миры шаманов и сказителей :комплексной исследвине телеутских и шорских матералов, М. Наука, s.259.
- Исломова, М., 1981, Отам хакида Исломо шоир замондошлари хотирасида, Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, s.89.
- Жирмунский, В.М., 1960, “Легенды о привании певца”, Исследования по истории культуры народов Востока. М.-Л, s.185-195.
- Жирмунский, В.М., 1979, Сравнительное литературоведение. Л., s.405.
- Каюмов, О., 1996, “пари хакидаги халк карашлари”, Ўзбек тили ва адабиёти, Тошкент, 1-сон., s.43-45.
- Кононов, А. Н., 1958, Родовловная туркмен, Абулгази, хана хивинского. М.-Л., s.93.
- Михайлов, Т. М., 1987, Бурятский Шаманизм: история, структура и соцеальное функции, Новосибирск.
- Mirzaev, T., 1997, *Xalq baxshilarining epik repertuari*, Taşkent.
- Мусакулов, А., 2010, Ўзбек халк лирикаси, Тошкент: Фан, s.78.
- Окладникова Э.А., 1984, Петроглифы Средней Катуни, Новосибирск, s. 31-32.
- Огудин, В. Л., 2002, “Магия в бытовом исламе”, Этнографическое обозрение, М., S.4, s.68.
- Potarov, L. P., 1995, *Materielien zur Kultergeschichte der Uzbeken aus den jahren 1928-1930. Mit begleitenden Worten des Sammlers herausgegeben und eingeleitet von Jakob Taube / Turcologia*. Wiesbaden, s.204.
- Райхл К., 2008, Тюзксий Эпос: Традиции, формы, поетическое структура/ пер. с англ.В.Трейстр под ред Д.А Функа, М., Вост.лит., s.54-55.
- Садалова Т. М., 1992, “чөрчөк”(сказка) в контексе сксзочный и шанской традиций”, язики духовноная культура и история тюрков: традиции и современность.с.2.- Казань: казанский унверситет, s.147-149.
- Садалова Т. М., 2008, Элементи единства сказочный / сказительный шаманской традиций(на пример алтайского матеряла) // Научная мысли кавказа.-S. 4(2), s.100-105.
- Салалаев А.М., 1985, “Сказитиль и шаман в традиционной культуре алтайцев”, Известия

- Сибирского отделения Академии наук. S.9 (серия исторических филологических и философских наук), Вып.2., s.53-56.
- Смоляк А.В., 1991, Шаман:личность, функции,мировоззрение (народы Нижнего Амура), М.
- Шаниязов, К. К., 1974, Этнической Истории Узбекского Народа, Ташкент: Фан, s.327.
- Тенишев, Э.Р., 1990, Уйгурский диалектный словарь, М.,s.22.
- Турсунов, Е. Д., 2004, Происхождение Носителей Казахского Фольклора. Алматы: Дайк-Пресс, s.70.
- Ўзбек тилининг изоҳли луғати, 2006, с.1., Тошкент, s.180.
- Йўлдошев, И., 2003, “Бахши” атамаси ҳақида”, Ўзбек тили ва адабиёти, Тошкент, 1-сон. s.59-62.

Özet

TARİHÎ GENETİK ORTAKLIK VE SENKRETİK [=BAĞDAŞTIRMACI] SANAT YAKLAŞIMLARI BAĞLAMINDA ŞAMAN VE EPIK KÜYCİ [=OZAN]

Bu makale gezgin halk ozanı ve Şaman ile ilgili. Gezgin halk ozanı ve Şamanın eski çağlardan beri derin bir ilişkisi olduğuna dair bazı hipotezlerimiz var. Her ikisi de aynı zamanda müzisyen, şarkıcı, şair, yaratıcı ve oyuncu. Eski çağlarda bütün bu fonksiyonlar Şaman gibi bir kişi tarafından uygulandı.

Özbek dilinde “Şaman terimini” analiz ettiğimizde anlıyoruz ki detaylarda derin bağlantıları var.

Geleneğe göre, halk destanlarını okuyan âşık, akın ve ciravlar, bir derleme türkü ya da destanı dombira, dutar, kubiz (kopuz) gibi müzik aletleriyle söylemişlerdir. Özbek âşıklarının epik eserlerini dombirayla söylemek (Harezmi destancılığı hariç, çünkü orada âşıklar dutar, tar gibi aletleri kullanırlar), destancılık okullarının özelliklerinden biridir.

Epik türkücü, yani destancı âşık ile Şaman-âşıklarda müzisyenlik, türkücülük, şairlik, irticalen söz söyleme ve bir anlamda oyunculuk (tiyatro oyunculuğu) özellikleri, genellikle yorumculuğun bu iki karakterinin, eskiden bir bütün gelenek tarzında oluştuğunu gösterir. Demek ki eskiden Şamanlar, rumuzlu-sihirli tören ve şenliklere katılmakla birlikte tarihî halk bilimi eserleri, mitolojik destan hikâyeleri yaratıcıları ve ilk yorumcuları olarak etkinlik göstermişlerdir.

Kısaca, dinsel törenlere ve festivallere katılırlar ve efsanevi epik şiirin yaratıcısıdır. Zamanla Şaman ve Ozan birbirlerinden fonksiyonları bakımından ayrılır. Böylece, kendi özgün yolları ve stillerini geliştirirler. Özbek dilinde ve Özbekistan’da mevcut iki terim ve stil vardır. Bunlar, Şaman-Şarkıcı ve Epik Folk Song-Şarkıcı’dır. Bu da ayrıca bir kanıttır.

Anahtar Kelimeler: Şaman, Ozan, Folk Şarkıcı, Destan, Dinsel Tören, Oyuncu.

Abstract

**HISTORICAL GENETIC PARTNERSHIP AND SENKRETİK (BAĞDAŞTIRMACI)
ACCORDING TO ART APPROACH SHAMANIST AND EPIC KUYCI
(MINSTREL)**

This essay is related with minstrel and shamanist. We have hypothesis concerning deep and tight relationship between shamanist and folk poet. Both of them are simultaneously musicians, singers, poet, yaratıcı and players. In old ages shamanist did all functions.

When we analyze the notion of shamanist, we can understand that shamanist has deep meaning. According to the tradition, aşık who reads folk epic, sing a derleme or destan through dombria, kubiz and so on. One of the functions of destancılık okulu is (out of harezmi destancılığı because in there aşıklar used instruments such as tar dutar and so on) singing epic works of Uzbek aşıkları through dombria.

The qualifications of Epic türkücülük namely destancı aşık and shamanist aşıklarda musicians, türkücülük, poesy, extemporising (irticalen söyleme) and moreover acting show us in advance, two characters of yorumculuğun (yorumculuğun genellikle psikolojik anlamı var bir şarkı söyleme yorumculuğu anlamında ki kelimenin ingilizce karşılığını bulamadım) created as a all general traditional style. So, in advance shamanist attended rumuzlu and magical ceremony also they played an active role products of old folklore, mythological epic story yaratıcıları and he played an active role as a fist yorumcu.

During the process of the historical evaluation of shamanist yorumcularının and folklore yorumculuk started to develop in a different way. Aşık who read epic works, during the process of development process his own yorumculuk, aşık created, read, and went through some cases such as “Şaman/ sihirbaz aşık” (synthetic historical type of aşıklık) “türkücü aşıklık” (type of aşık who is yorumlayan and created türküler related with herosim) and “destancı aşık” (classical type of destancılık).

Keywords: Shamanist, Minstrel, Folk Singer, Epic, Religious Ceremony, Player.

MÜLKSÜZLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA BİR KÖY MONOGRAFİSİ*

Servet Gün**

“1938’de bizi sürgün ettiler 47’de döndük. Bir daha topraklarımızdan çıkarılmayacağımıza inandık. 1994’te yeniden çıkardılar bizi köyümüzden; şimdi yeniden dön diyorlar tamam biz bir kez daha umutlanalım dönelim de ya bir kez daha çıkın derlerse ne olacak; nedir bunun güvencesi” (Çelik vd., 2006: 4).

Giriş

Tarımsal ve hayvansal üretimde kendi kendine yeten bir ülkeyiz mutlu söylemi, 1980 öncesinin tarım ve hayvancılığını anlatan ve artık sadece o dönemin metinlerinde kalmış bir nostalji gibi gözüküyor. Zira son 25-30 yıldır tarımsal ve hayvansal üretim azalıyor, tarım ve hayvancılığa dayalı ürünlerde giderek dışa bağımlı bir ülke oluyoruz.

Tarımsal ve hayvansal üretim potansiyeli oldukça yüksek olan bir ülkede üretmezlik ve bağımlılık ilişkisi nasıl açıklanabilir?

Kuşkusuz ilk olarak, tarım ve hayvancılığa yönelik 1980’lerle başlayan ekonomi-politik tavır neden olarak gösterilebilir. Kısacası, bu dönemle birlikte tarımda desteklenen ürün sayısı aşamalı olarak düşürülmüş; tarım ve hayvancılığa sağlanan düşük faizli kredi uygulamalarından serbest piyasa koşullarına geçişi sağlama adına vazgeçilmiş; sonuç olarak destekleme ve kredi politikalarındaki değişim marifetiyle tarım ve hayvancılık alanındaki üretim giderek

* Bu çalışmanın saha ayağının tamamlanmasında İnan Erol ve Cemal Taş’ın önemli katkıları olmuştur. İkisinin de desteklerini ve katkılarını paylaşmayı borç olarak kabul ediyorum.

** Yrd. Doç. Dr., Tunceli Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü.

azalan bir seyir izlemiştir*.

Tarımsal ve hayvansal üretim potansiyelimizin gerektiği gibi kullanılmamasına ilişkin diğer bir neden ise tarımsal ve hayvansal üretim alanında önemli bölgeler olduğu bilinen Doğu ve Güneydoğu’da 90’larda yürürlüğe konulmuş olan *alan hâkimiyeti stratejisi*dir. Askeri bir paradigma olarak gündeme getirilen *alan hâkimiyeti stratejisi*, köylerin boşaltılması ve kırsal alanın insansızlaştırılması anlamına gelmektedir. Yeniden iskân uygulaması olarak işleyen bu süreç, ilgili alanyazında sonradan “zorunlu göç” olarak ifade edilmiştir. 1990’ların ortalarında yoğunluk kazanan yeniden iskân uygulamalarıyla köyler boşaltılarak kırsal alandan büyük bir nüfus çoğunlukla büyük kentlere sürülmüştür. Bu konuda yapılan önemli çalışmalara göre (aşağıda bahsedilecek) üç bine yakın yerleşim yeri boşaltılmış ve milyonlarca insan yerlerinden edilmiştir. Bahsi geçen yerinden edilen nüfus “tarımsal ve hayvansal üretimde kendi kendine yeten ülke” mutlu söylemine hayat veren nüfusun önemli bir oranını, boşaltılan yerleşim yerleri ise üretimin mekânını temsil etmekteydi.

Yeniden iskân politikasının uygulamaya konulduğu ilk yıllarda bölgedeki tarımsal kayıpların 350 milyon dolar kadar olduğu yapılan bazı çalışmalarla tespit edilmiştir. Örneğin, Diyarbakır Ziraat Mühendisleri Odası, 1990-1999 tarihlerini kapsayan on yıllık dönemde, canlı hayvan üretimi kayıplarının 2,3 milyar doları bulduğunu tahmin etmiştir (McDowall, 2004: 440-2). Hayvan besiciliği ve canlı hayvan üretimindeki düşüşün nedeni yalnızca köylerin boşaltılması değildir; yayla ve mera yasağı nedeniyle hayvanların yazın yaylalara çıkarılmaması da üretim kapasitesini ciddi ölçüde etkileyen diğer bir faktör olarak tespit edilebilir.

Kısacası, 1980’lerle başlayan ve tarım ile hayvancılığın üretim kapasitesini daraltan ihracata dayalı kalkınma retoriğine bir de 1990’ların yeniden iskân uygulamaları eklenince tarım ve hayvancılığa söylenen mutlu şarkı yerini giderek acı bir ağıta bırakmıştır. Bu acı ağıt ilk bakışta ülke ekonomisine yakılan bir ağıt gibi gözükse de; ilerleyen mısralarda anlaşılacaktır ki, o ağıt asıl olarak bir mülksüzleşme ve yoksullaşma hikâyesini anlatır. Binlerce hanenin, milyonlarca insanın mülksüzleşme ve yoksullaşma hikâyesini.

Bir zamanlar övgüyle bahsedilen tarım ve hayvancılığın bugün içinde bulunduğu durumu hatırlatarak başladığımız bu çalışmanın temel derdi, 1980’lerde yürürlüğe konulan ve tarım ile hayvancılığın çözülmesine neden olan politikalar olmadığı gibi, bir askeri strateji sonucu 1990’larda yürürlüğe konulan yeniden iskân politikaları da değildir. Bu çalışmanın asıl derdi, yukarıda kısaca değinilen tarım sorununun anlaşılmasına da bir bakıma yardımcı olacak olan, üretim araçlarından koparılanların mülksüzleşme hikâyesidir. Bu hikâye, sayıları milyonları bulan yerinden edilmiş ve mülksüzleştirilmiş büyük çoğunluğu zamanında küçük meta üreticisi olan küçük köylünün bugün içinde bulunduğu durum hakkında küçük de olsa bir fikir üretmektedir. Söz konusu mülksüzleştirilme hikâyesi, alanyazında kent yoksulluğu olarak işlenen toplumsal soruna ilişkin de önemli bir açıklama çerçevesi sunmaya çalışmaktadır.

Özcesi, Türkiye’de tarımın sınıfsal değişimi (işçileşme/proleterleşme) ve bu değişimin gerçekleşme biçimi (mülksüzleş(tir)me) hakkında fikir üretmeyi hedefleyen bir çalışmayla karşı karşıyayız. Bu çalışma Türkiye’deki tarımın sınıfsal değişimi hakkında bütünlüklü bir açıklama yapacağı iddiasını elbette ki taşıyor. Türkiye tarımının sınıfsal değişim dinamik-

* Destekleme kapsamındaki ürün sayısının tedricen azaltılması, girdi ve kredi politikalarındaki değişim konusunda ayrıntılı iki çalışma için bakınız: (Kendir, 2002), (Özbudun ve Başokçu, 2004).

leri hakkında bütünlüklü bir açıklama muhtemelen bir makalenin sınırlarını aşacaktır. Ancak yine de, Türkiye’deki tarımın çözülüşünü ve kent yoksulluğunun oluşum süreçlerini bir nebze olsun aydınlatacak bir ekonomi-politik yaklaşımı benimseyen bu çalışma, esas olarak Tunceli’nin merkeze bağlı köylerinden biri olan Müşkirek köyü köylüleriyle yapılmış bir köy monografisine dayanmaktadır.

Kent yoksulluğu olarak tanımlanan kesimin homojen bir yapı oluşturmaması (işçiler, işsizler, sokak satıcıları, dilenciler vs.) kent yoksullarının sınıfsal konumuna ilişkin ilgili alanyazında yer yer tartışmaların yaşanmasına neden olmaktadır. Bu tartışmaları veri kabul ederek, ilk adımda kent yoksullarının sınıfsal durumunu *toplumsal proletarya* kavramı aracılığıyla tartışacağız.

Kent yoksulluğuna taşıyan süreci ya da kent yoksulluğunun gerçekleşme biçimini göstermek amacıyla ikinci adımda Müşkirek köylülerinin yaşadıklarına da yer yer göndermeler yaparak 1990’ların özgünlüğü ve yeniden iskân sorunu üzerinde duracağız.

Son olarak, mülksüzleşme ve proleterleşme süreci bağlamında Müşkirek köylüleriyle yapılan görüşmeler ilk iki adımla ilişkilendirilerek inceleyeceğiz.

I. Kent Yoksulluğunun Sınıfsal Niteliği

Wood (2003: 84-85), kapitalizmin kentlerle ilişkilendirilmesinin batı kültürü açısından yaygın bir eğilim olduğuna dikkat çeker. Bu eğilim, karakteristik olarak ticari alış-veriş pratikleri olan herhangi bir kentin doğası gereği potansiyel olarak kapitalist olduğunu ve kapitalizmin kentlerde doğduğunu ima etmektedir. Kapitalizmin kentlerle ve kent ticaretiyle özdeşleştirilme eğilimi veya kentlerle kapitalizm arasında doğal bir bağ olduğuna dair bu varsayım her şeyden önce kapitalizmi doğallaştırma ve/veya tarihsel olarak onun bir başlangıcı ve bir sonu olduğunu gizleme amacına hizmet eder. Ne var ki tarihte kapitalizmi doğurmayan yığınla kentin olduğu bilinmektedir. Zira Wood’un ifade ettiği gibi kapitalizm, Floransa gibi muazzam ölçüde ticari başarı sağlamış kent devletlerinde ortaya çıkmamış; özerk kentlerin az bulunduğu İngiltere’de ortaya çıkmıştı.

Kapitalizmin diğer tüm ticaret ve kent toplumu biçimlerinden farklılığını belirleyen kritik faktör, kendilerini üretim sürecinde kabul ettiren piyasa zorunlulukları ve kapitalist hareket yasalarını üreten toplumsal mülkiyet ilişkilerinin değişmesidir. Bu ilişkilerin ortaya çıkması ve kapitalizmin gelişmesi tarihsel olarak kenti değil; kırı işaret etmektedir. Kapitalizmin ortaya çıkışını ticaretin ve trampanın basit bir biçimde yaygınlaşmasına bağlamak bu bağlamda doğru değildir. Kapitalizm, en temel insani ilişkilerde tam bir dönüşümü sağlayan ve insanın doğayla en eski ilişki kalıplarını kıran tam bir kopuşu gerektirmektedir (Wood, 2003: 106). Pek çok insanın geçimlerini bağladıkları ortak ve geleneksel hakların yok edilmesi anlamına gelen bu kopuş, İngiltere’de *çitleme hareketi* olarak bilinen bir mülksüzleştirme sürecini anlatmaktadır (Marx, 2011). Tarihsel ve toplumsal süreçler bakımından Wood’u izleyerek kavramsallaştırdığımız kentler her ne kadar kapitalizmin doğuşuna kaynaklık etmemiş olsa da, kapitalizmin mülksüzleştirdiği kitleleri çeken, toplumsal eşitsizlikleri en yoğun biçimde derinleştiren ve yeniden üreten mekânlar olmuşlardır.

Bir kent kuramcısı olan ve kent kavramsallaştırmasının merkezine *sermaye birikim süreçlerini* koyan Harvey’e göre (2002: 18) kentsel süreçler “üretim, dolaşım, değişim ve tüketim için maddi altyapının yaratılmasını” ifade etmektedir. Harvey’in işaret ettiği maddi

altyapının unsurları, yoksulluğun oluşmasında etkilidir; onu yeniden üretir; yaygınlaştırır ve derinleştirir. Kentsel süreçler üzerinde etkili olan unsurlar hem genel olarak yoksullaşma sürecini belirleyen mekanizmalara göndermelerde bulunmakta; hem de doğal olarak kentsel yoksulluğun açıklanmasına imkân veren bir çerçeve sunmaktadır (Gün, 2010).

Üretim başta olmak üzere kentsel süreçleri belirleyen maddi altyapının diğer unsurlarının yoksullukla bağı, ister istemez sınıf ve sınıf ilişkisini tartışma zeminine çekerken şu soruları gündeme getirmektedir: Kimdir bu yoksullar? Bir toplumsal kimlikleri var mıdır? Yoksullukta ortaklaşmalarının bir nedeni var mıdır?

1. Toplumsal Proletarya

Yoksulluğun sınıf teorisi içerisinde analiz edilmesiyle yoksulların toplumsal bir kimliğe kavuşacağını ima eden önemli bir çalışmada yukarıda sorduğumuz sorulara kabul edilebilir bazı cevaplar bulabiliyoruz. Çalışmaya göre (Köse ve Bahçe, 2008: 6), emekleriyle geçinmeye çalışanlar, kentlerin varoşlarına yedeklenmiş işsizler, tarım emekçileri, mülksüz köylüler; kı-sacası yarattıklarından daha azını alanlar ve emekçi dahi olmaları mümkün olmayan kesimler kapitalizmde yoksulluk kimliğinin sahipleridirler. Söz konusu bu kesimler, kapitalizmin temel ilişkilerine tabi olarak toplumların tarihinde belirlenirler ve bu belirlenim sonucunda oluşan kesimlerin toplumsal kimlikleri yoksul değil, ait oldukları sınıflar almalıdır. Farklı toplumsal konumlanışlara sahip bu kesimlerin yoksullukta ortaklaşmalarının temel nedeni ise yarattıkları değere doğrudan ya da dolaylı olarak el konulması veya değer üretim sürecinin dışına itilmiş olmalarıdır. Dolayısıyla, sömürü kavramını artı değer üretiminin ötesinde her türlü sömürüyle; üretim kavramını hem artı değer üretimi hem de yeniden üretim olarak genişletip kent yoksulunun bu süreçteki konumunu *toplumsal proletarya* kavramıyla (Çulhaoğlu, 1996'dan aktaran Ersoy ve Şengül, 2000: 235 (dipnot)) toplumsal bir kimlik olarak ifade edebiliriz. Böylelikle yoksulluk, doğal olarak kent yoksulluğu, genel proleterleşme süreçleriyle birlikte tutarlı bir değerlendirmeye tabi tutulabilir.

Proleterleşme, bir tarafta mülksüzleşme ve yoksullaşmayı diğer tarafta üretim ve geçim araçlarının sermayeleşmesi ve özel mülkiyet temelinde yoğunlaşmasını işaret eden eşitsiz ve birleşik bir süreçtir. Doğrudan üreticileri proletaryaya ve onlara ait geçim araçlarını ise sermayeye dönüştüren birleşik ve eşitsiz gelişen bu süreçler ekonomi politığın kavramsallaştırmasıyla *ilkel sermaye birikimi* olarak tarif edilmektedir. Bu kavrayış sermayeyi (bir *stok birikimi* olmayıp) toplumsal/sınıfsal bir ilişki olduğu anlayışına dayandırmaktadır (Özügürlü, 2002: 73-74). Keza bu yaklaşım, sermayeyi yaratan süreç ile doğrudan üreticileri geçim araçlarından koparan süreç arasında güçlü bir bağ olduğuna da açıklık getirmektedir.

Doğrudan üreticilerin geçim araçlarından koparılıp mülksüzleştirilmelerini ve ücret sistemine bağımlı hale getirilmelerini konu edinen ilkel birikimin ilk bağlamı, proleterleşmenin iki boyutuna, yani mülksüzleşme ve emeğin özgürleşmesine dikkat çekerken; genişletilmiş ikinci bağlamı ise insanların ücret sistemi dışındaki alternatif geçim stratejilerinden uzak tutulmalarını ifade eder. Öyle ki, kent yoksulu hanenin inşası da ilkel birikimin modern bir tezahürüdür*. Örneğin hanenin alternatif geçim stratejilerinden (derede veya çeşmede

* “İlkel birikimin modern tezahürü” vurgusuyla, kimi yazarlar tarafından “ilkel birikiminin sürekliliği” olarak ifade edilen teze varıyoruz. Tez, ilkel birikimin günümüzde farklı yöntem ve araçlarla sürdüğünü; dolayısıyla tarihin bir yerinde olmuş bitmiş bir ekonomik vaka olmadığını ifade ediyor. İlkel birikiminin sürekliliği tezi yaklaşımı

çamaşır yıkama alanlarından) koparılması ile üretim araçlarından (bahçe, mera, tarla) koparılmaları arasında temelde bir fark yoktur. İlki meta-dışı geçimlik üretimden, ikincisi meta-dışı geçimlik hizmet üretiminden koparıma anlamına gelmektedir. Anlaşılacağı üzere, ilkel birikim doğrudan üreticinin mülksüzleşmesi ve emeğin özgürleşmesi ile yetinmeyip meta-dışı geçim alanlarını da kuşatarak emeğin yeniden üretim koşullarını dahi metalaştırmaktadır*. Böylece, proleterleşme; emeğin vasıfsızlaşması, değersizleşmesi ve gündelik yaşamın nakit para gelirin'e bağlı hale gelmesi gibi çeşitli anlamlar yüklenmektedir (Özüğurlu, 2002: 75-76).

Meta-dışı üretim alanlardan koparıp emek pazarına çekilen/sürülen kitlelerin bir kısmı işçileşebilse de diğer kısmı işsiz kalmaktadır. Dolayısıyla istihdam edilmek ile edilmemek arasındaki ayrıma bağlı olarak proleterleşme kavramına yeniden dönmenin gerekli olduğu ortadadır. Proleterleşme kavramını *aktif* ve *pasif* olmak üzere iki aşamada ele alan ve “mülksüzleşme ile emeğin bir parçası olma” arasına ayırım koyan Offe (1984'ten aktaran Özüğurlu, 2002: 79) geçim kaynaklarından koparıma veya mülksüzleşme ile pasif proleterleşmeyi; mülksüzlerin emek piyasasına girmesi ile aktif proleterleşmeyi anlatır. Offe'un istihdam olanağı bulamamış mülksüzleri tanımlamak üzere geliştirdiği pasif proleterleşme kavramını karşılamak üzere yukarıda toplumsal proletarya kavramını önermiştik. Çünkü son zamanlarda “alt/dip-sınıf” (underclass), “dezavantajlılar” veya “dışlanmışlar” gibi ciddi bir karmaşayla ele alınan** kent yoksulluğu, Çulhaoğlu'nun ifade ettiği gibi (1996'dan aktaran Ersoy ve Şengül, 2000: 235) ayrı ve yerleşik kategoriler oluşturmadıklarından toplumsal proletarya kapsamında düşünülmalıdır.

Geniş ve kendi içinde ayrılmaya uğramış bir sınıfsallık (Yurtsever, 2011: 131) görüntüsü veren toplumsal proletarya, kent yoksullarını işaret eden bir kavramdır. Kent yoksullarının önemli bir bölümü işsiz, evsiz, geçimlik üretim araçlarından yoksun, vasıfsız ve gündelik yaşamını dahi sürdürmek için nakit gelire ihtiyaç duyan toplumsal proletaryanın farklı kesimlerini oluşturur. Bu kesimlerin her birinin sınıfsal dönüşüm süreçlerinin hikâyesi muhtemelen belirli ölçülerde farklı olmakla birlikte; kapitalizmle girdikleri ilişkiyle ya da sermayenin hareketleriyle belirlenmeleri kısaca yoksullaşmaları*** bu kesimlerin ortak özelliği olarak işaret edilebilir.

Özüğurlu (2002, 2003) tarafından geniş bir açıdan ele alınmaktadır. D. Harvey (2008), De Angelis (2001, 2004) ve Perelman (2000) gibi *dışarıdan yazarlar* ise ilkel birikimin modern tezahürlerine ilişkin önemli çalışmalar yapmışlardır. Harvey (2004: 36) birikimi “ilkel” nitelemesiyle adlandıranın tuhaf karşılanabileceği düşüncesiyle; “ilkel birikim” yerine aynı anlama gelmek üzere “mülksüzleştirme yoluyla birikim” kavramsallaştırmasını ilkel birikimin yeni bir dalgası olarak “sürekliliğe” atfen kullanmaktadır.

* Bernstein (2010: 49) *tarımsal değişimin sınıfsal dinamikleri* üzerine yaptığı çalışmada “asgari geçimin metalaşması” (bizim emeğin yeniden üretim koşullarının metalaşması dediğimiz) sorunu ile mülksüzleşme olgusunu proleterleşme analizi bağlamında karşılaştırır: “genellikle” der, “asgari geçimin metalaşması, proleterleşme kavramının dayandığı doğrudan mülksüzleşmeye göre, emeğin bütünüyle sermayenin denetimi altına girmesine daha kapsamlı bir temel sağlayabilir”.

** Kent yoksulluğu olgusunu açıklamaya meyl etmiş “alt-sınıf” veya “dezavantajlılar” gibi kavramlardan birkaçı da “yoksulluk kültürü”, “marjinal” ve “sosyal dışlanma” kavramlarıdır. Kavramlardan her biri, kentsel yoksulluğun belirli görüngüleri üzerinden geliştirilmiş, donuk ve sadece resmi betimleyen tarihsiz kavramlardır. Oysa yoksulluk olgusu görüngülerin arkasına geçerek toplumsal ilişkiler bütünü içinde ele alınarak kavranmalıdır. Bu biçimde bir kavrayış, yoksulluğu “marjinalleşmiş” veya “dışlanmışlara” yönelik bir *yurttaşlık siyaseti* meselesi olarak görenlere karşı sınıf mücadelesi alternatifini olduğunu da gösterir. Kavramlarla ilgili geniş bir tartışma için bakınız: (Gün, 2010).

*** Burada sınıfi tabii ki “pasif bir konum” olarak tanımlamıyoruz. Aksine, sınıfi, “sermayeyle girilen ilişkiyle belirlenen yoksullaşma” vurgusuyla “süreklilik içinde bir ilişki” olarak analiz ediyoruz. Diğer bir deyişle, cümle, “yoksulluk ile zenginlik arasında nedensel bir ilişki olduğu” imasını taşıyor.

Ortak özelliği yoksulluk olan toplumsal proletaryanın her bir kesiminin sınıfsal değişim hikâyesi farklı olabilir. Ne var ki, aşağıda aktarılan değişim hikâyesi, sadece Müşkirek köylülerinin değil; girişte belirttiğimiz sayıları milyonları bulan çoğunluğu küçük meta üreticisi tarım emekçisi ve köylüsünün sınıfsal değişim hikâyesini ve de travmasını anlatmaktadır.

II. 1990'ların Özgünlüğü: Yeniden İskân Sorunu

Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (HÜNEE), ağırlıklı olarak on dört göç veren ve on göç alan ili kapsayan kısa adı TGYONA (Türkiye Göç ve Yerinden Olmuş Nüfus Araştırması) olan önemli bir araştırmanın sonuçlarını 2006 yılında kamuoyuyla paylaşmıştır. Araştırmada, Türkiye'de iç göç olgusunun 1950'li yıllardan itibaren yaşandığı belirtilmektedir. İç göç ile ilgili milat diğer bazı kaynaklarda da (İçduygu vd., 1998; İçduygu ve sirkeci, 1999) 1950'lere kadar götürülmektedir. Ne var ki, HÜNEE'yi bahsi geçen çalışmaya iten/çeken "iç göç" sorunu ile mantıksal bağları olan ve "unutulan" daha önceki "iç göç"lerin cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yaşandığı bilinmektedir. Örneğin, 1927'de *Bazı Eşhasın Şark Bölgesinden Garp Vilayetlerine Nakli Hakkında Kanun Ağrı İsyanı'ndan önce**; 1934'teki *İskân Kanunu*** ise "Dersim Hareketi"nden önce çeşitli düzenlemelerle yürütülen yeniden iskân süreçleridir. 1950'den önce uygulamaya konulan yeniden iskân düzenlemeleriyle (bunlara birinci kuşak yeniden iskân politikaları diyebiliriz) çalışmamıza konu olan ve yaygın adıyla "zorunlu göç" (ikinci kuşak yeniden iskân politikaları diyebiliriz) olarak ifade edilen süreci düzenleyen *285 Sayılı Kararname**** arasında mantıksal bir süreklilik ve bağ olduğu açıktır.

Yeniden iskânın göç kuramları içerisinde teorik bir değer taşınamaması, bu sürekliliğe/bağa ilgi gösterilmemesinin bir nedeni olabilir. Zira yeniden iskân politikaları genel göç kuramlarından ziyade kısaca *alan hâkimiyeti* olarak ifade edilen bir askeri stratejiye yaslanmaktadır. Ne var ki, Robert Koehl, yeniden iskânın mantığını başka bir açıdan aydınlatmaktadır. Koehl (1953'ten aktaran Jongerden, 2008: 35), yeniden iskânın, imparatorlukların ulus devletlere dönüşmeleri sürecinde uygulana gelen bir politika olduğunun altını çizmektedir. Koehl'in yaklaşımı üzerinden kavramı 1990'daki politikalar bağlamında yeniden ele aldığımızda, ulus-devlete dönüşüm sürecinin tamamlan(a)madığını ileri sürebiliriz.

Yeniden iskân uygulamalarına ister askeri bir strateji çerçevesinde bakılsın, ister ulus devlete dönüşüm politikası çerçevesinde; son tahlilde her iki yaklaşımın işaret ettiği temel nokta, "bölge veya alan hâkimiyeti sağlama" hedefidir. Zira 1987 yılında yürürlüğe konulan Olağanüstü Hal (OHAL) uygulaması sürecinde gündeme getirilen yeniden iskân politikasıyla "kamu güvenliği" gerekçe gösterilerek binlerce yerleşim yeri alan hâkimiyeti sağlama hedefi doğrultusunda geçici veya sürekli olarak boşaltılmıştır.

* Bu kanunla Ağrı ve civarındaki kitleleri yönlendirme ihtimali olan 1.400 aşiret ileri geleni ve şeyh yeniden iskâna tabi tutulmuştur (Kurban ve Yeğen, 2010: 47).

** Şeyh Sait isyanından sonra ve Ağrı isyanından önce çıkarılan 1927 tarihli *Kanunla* nakledilenlerin toprakları ve gayrimenkulleri hazineye geçirilmiştir. 1934 sayılı Kanun sadece o zamanki adı Dersim olan Tunceli'ye yönelik bir nüfus transferi öngörmemişti. Tunceli, Erzincan, Bitlis, Siirt, Van, Bingöl, Diyarbakır, Ağrı, Muş Erzurum, Elazığ, Kars, Malatya, Mardin ve Çoruh olmak üzere 5074 haneden 25.831 kişi Türkiye'nin batı illerine sürülmüştür (Tekeli, 2008: 161-162). Kanunlara dayanılarak yapılan uygulamalara ilişkin daha fazla ayrıntı izlemek için bakınız: (Beşikçi, 1992: 434-436).

*** 285 Sayılı Kanun Hükümünde Kararname, 10.07.1987 tarihinde çıkarılmış ve 14.07.1987 tarihinde 19517 Sayılı Resmî Gazete'de yayımlanmıştır.

İnsandan arındırılan yerleşim yeri sayısının aşağı yukarı üç bin olduğu konusunda alan-yazında bir fikir birliği olsa da, uygulamadan etkilenen insan sayısı bakımından birbirinden oldukça farklı rakamlar çeşitli araştırmalarda yer almaktadır. HÜNEE tarafından gerçekleştirilen araştırmaya göre, yerlerinden güvenlik nedeniyle göç edenlerin sayısının 953 bin 680 ila 1 milyon 201 bin 200 arasında olabileceği tahmin edilmektedir (HÜNEE, 2006). Diğer taraftan, Göç Edenler Sosyal Yardımlaşma ve Kültür Derneği (Göç-Der) gibi bazı sivil toplum kuruluşları, sayının, 1 milyon ila 3 milyon arasında değişebileceğini ifade etmektedir (Kaya vd., 2009: 69). Ancak, 3 milyon insanın göç ettirilmiş olduğunu ileri süren araştırmaların tahminlerini oldukça yüksek bulan Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı'nın (TESEV) yaptığı araştırmaya göre, bu rakamın 1,5 milyon civarında olabileceği tahmin edilmektedir (Aker vd., 2006: 8). Görüldüğü gibi, 3000 yerleşim yerinin boşaltılmasıyla birlikte, yeniden iskâna tabi tutulmuş insan sayısı konusunda sağlıklı araştırmalar yapılmadığı için sayıya ilişkin veri konusunda birbirini tutmayan tahminlerde bulunulmaktadır.

1. Mülksüzleşme ve Köksüzleşme

1990'larda yürürlüğe konulan yeniden iskân uygulamasını öncekilerden ayıran temel noktalardan biri, üst paragrafta da özetlemeye çalıştığımız gibi, etkilediği insan sayısı ile yayıldığı coğrafyanın genişliğidir. Daha da önemlisi, yeni iskân uygulamasının öncekilerden belki de en temel farkı, önceki uygulamalar gibi ciddi bir yerleşim planı öngörmemiş olmasından kaynaklanır. Kısacası, sadece "alanı temizleme"ye odaklanılmış, boşaltılan yerleşim yerlerinden insanların nereye gideceği hesaplanmamıştır. Böylelikle yeniden iskân uygulaması, bir yanda uygulanmaya konulduğu geniş coğrafyada "amaca uygun" insansız kırsal alanlar yaratırken; diğer yanda Türkiye tarihinin en kapsamlı ve en hızlı mülksüzleşme ve proleterleşme sürecini yaşatmıştır.

Yerinden edilenlerin büyük kısmı (HÜNEE'nin tahminlerine göre yüzde 74'ü) Doğu'daki ve Batı'daki büyük illerin kentsel alanlarına göç etmiştir. HÜNEE'nin verilerine bağlı kalırsak (2006: 77-78), güvenlik nedeniyle yeniden iskâna tabi tutulan kişilerin yüzde 87'si kendi istekleri dışında; geri kalanlar ise "kendi istekleriyle" göç etmiştir. Kendi istekleri dışında göç edenlerin yüzde 40'ı göç kararı alındıktan sonra bir hafta gibi kısa bir süre içinde göç etmek zorunda bırakılmıştır. Ayrıca, göçlerin tamamına yakını herhangi bir yazılı bildiri-me bağlı olmaksızın sadece sözlü bildirimle yaptırılmıştır.

HÜNEE'nin araştırması kapsamındaki nüfusun yüzde 80'den fazlasının göç ettirilmeden önce evi, hayvanları ve tarım aracı; her dört kişiden üçünün ekilebilir toprağı bulunmaktadır. Hazırlıksız ve kısa sürede göç etmek zorunda bırakılmış kitleler, geride evlerini, tarlalarını bahçelerini ve meralarını bırakmış; sahip oldukları hayvanları satarak göç yolunda harcamışlardır. HÜNEE'nin bulgularına göre (2006: 79), göç edenlerin yarısına yakını göç masraflarını karşılamak için hayvanlarını satmış, yüzde 22,8'i borçlanmış, yüzde 18,1'i ise akraba ve arkadaş yardımı almıştır.

İkinci kuşak yeniden iskân uygulamasının "özgünlüğü", daha çok onun klasik göç şemasına uymamasından kaynaklanır. Klasik göç şemasına göre, hane üyelerinden biri iş-güç sahibi olup para kazanabileceği bir kente gider; biraz birikim yaptıktan sonra iyi-kötü bir ev (çoğunlukla gecekondü) kiralar ve sonra da hanenin diğer üyelerini yanına alır; böylelikle hanenin kente göçü belirli bir plan dâhilinde, belirli bir süreç içerisinde nihayet belirli bir

amaçla gerçekleşmiş olur. Diğer taraftan, çoğunlukla hane üyelerinden yaşlı olanlar köyden ayrılmaz ve bağa bahçeye sahip çıkar; ekip biçer, hayvanlar varsa hayvansal ve tarımsal ürünleri biriktirir. Biriktirilen ne varsa kente göç etmiş olan hanenin diğer üyeleriyle paylaşılr ve bir bakıma bu paylaşım kentin zor koşullarına karşı bir dayanışma stratejisine, bir güvenceye dönüşür. Kısacası, anlatı nasıl olursa olsun, klasik göç şemasının değişmez özelliği, göçün planlı ve köyle bağların/köklerin kopmamış olmasından kaynaklanır. Ne var ki, yeniden iskân süreci kitlelerin kökleriyle bağlarını tamamen koparmıştır. Yeniden iskân uygulaması, bu nedenle bir mülksüzleşme süreci olmanın yanında köksüzleşme süreci olarak da işlemiştir. Birazdan ayrıntılarına eğileceğimiz köy çalışmamız sırasında görüştüğümüz yaşlı bir Müşkireklinin söylediği bir cümle, köksüzleşmenin insani boyutunu çarpıcı biçimde ortaya koyuyor:

“Ben çocuklarıma demiyorum beni köyüme götürün gömün. Zaten götüremezler. Ama ne olur mezarıma köyden bir iki avuç toprak getirin koyun. Bunu benden esirgemeyin” (Yıldızbağları/Elazığ, 17 Temmuz 2012)

Hayatının büyük bölümünü köyde geçirmiş yaşlı köylünün toprakla kurduğu bağ, çok büyük olasılıkla köklere duyulan özlemin basit bir anlatısı olmanın ötesine uzanıyor. Yine, “mezarlarımızı orada bırakıp geldik” yakınmasının birçok Müşkirek köylüsü tarafından ısrarla dillendirilmesi ve “geride bırakılan mezarlar” imgesine uzanan duygusal köprüler, köklerle kurulan ve koparılmak istenmeyen en son bağ izlenimi veriyor.

1995 yılında köylerinden zorla çıkartılan ve göç etmek zorunda bırakılan Müşkirek köylülerinin göç ederken ve göç ettikten sonra yaşadığı ekonomik, sosyal ve psikolojik-travmatik ne varsa; aynı yıllarda zorla göç ettirilmiş milyonlarca diğerleri de benzerlerini yaşamıştır. Zira bugün binlerce hanenin ve milyonlarca insanın anısında yer etmiş olan yeniden iskân uygulamaları, onların ortak hikâyelerini anlatmaktadır.

III. Tunceli’de İkinci Kuşak İskân Uygulaması

İl idari yapılanmasına göre Tunceli’nin merkez köylerinden biri olan Müşkirek (Eğriyamaç)* 1994-1995 yılları arasında boşaltılmış yüzün üzerindeki köyden sadece biridir. Yüzün üzerinde köy içerisinden Müşkirek köyünün seçilme gerekçesine çalışmanın metodoloji kısmında değineceğiz. Dolayısıyla, Müşkirek köyü ile ilgili bulgulara ve analize geçmeden önce, dönemin bazı gazetelerine *ikinci Dersim katliamı* olarak taşınan** yeniden iskân sürecini öncelikle genel hatlarıyla tartışmak ve il bağlamında resmin bütününe ortaya koymak gerekmektedir.

Tunceli’de ağırlıklı olarak 1994 ve 1995 yıllarında uygulanmış ikinci kuşak yeniden iskân politikalarını konu alan yeterli akademik çalışmanın henüz yapılmadığını görüyoruz. Bu konuya “geri dönüşler” ve “çevre tahribatı” bağlamında yaklaşan akademik bazı çalışmalardan (Jongerden vd., 2009; Çelik vd., 2006) başka; yöreden bazı araştırmacıların (Taş, 2007) ve Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) Araştırma Komisyonu (1996 Tarih 10/25

* Müşkirek her ne kadar il idari yapılanmasına göre merkeze bağlı bir köy olarak tanımlansa da, fiziki olarak Ovacık ve Hozat ilçelerine daha yakındır. Köyün Türkçe ismi (Eğriyamaç) fiziksel durumundan türetilmiştir. Köyün kurulu olduğu yamaç, Tunceli ili merkez sınırları içinde kalırken; arka tarafı ise Ovacık ilçesi sınırları içinde kalır.

** 19 Ekim 1994 tarihinde Tunceli’nin Ovacık ilçesine bağlı Haçirek (Ağaçpınar) köyü ve köye bağlı bazı mezraların Bolu’dan gelen komandolar ve özel harekât timleri tarafından yakılması üzerine dönemin *muhafif* gazetelerinden *Özgür Ülke Gazetesi* köy yakma ve boşaltmaları haberleştirirken “İkinci Dersim Katliamı İsteniyor” başlığını manşetine taşımıştı (Taş, 2007: 224).

Esas Numaralı) ile Tunceli Barosu (2003) ve Tunceli Sendikalar Platformu'nun (1996) hazırladıkları raporlar ve çalışmalar aracılığı ile açıklık getirmeye çalışacağız.

Tunceli, yeniden iskân uygulamalarına bağlı olarak bölgede en hızlı nüfus kaybına uğramış ilimizdir. 1990 yılında yapılan nüfus sayımına göre 133.584 olan il nüfusunun 82.785'i köylerde yaşamaktadır. 2000 yılı nüfus sayımına gelindiğinde, il nüfusunun 93.584 kişiye; köy nüfusunun ise 39.189 kişiye gerilediği görülür. Büyüme oranının yıllık yüzde 14 olduğu dikkate alındığında, yeniden iskân süreciyle birlikte kırsal nüfus oranında yüzde 75'lik bir mutlak azalma olduğu hesaplanır (Jongerden, 2008: 147-148). OHAL Bölge Valiliğinin 1997 tarihli verilerinden derlenen rakamlarından;* 1994 yılında 8.439 hanenin yeniden iskâna tabi tutulduğu ve yeniden iskân sonucu 41.939 kişinin yer değiştirmek zorunda bırakıldığı anlaşılmaktadır**. Hane ve insan sayısına ilişkin verilerin yer aldığı aynı raporda boşaltılan köy sayısının 183, mezra sayısının ise 823 olduğu görülmektedir (10/25 Sayılı Rapor, 1996: 12).

Tunceli kırsal nüfusunun yarısından fazlasının yeniden iskâna tabi tutularak köylerinden ve mezralarından çıkarılması, bir tarafta *zorunlu kentleşme**** eğilimi yaratmış; diğer tarafta geride yakılmış-yıkılmış kırsal yerler bırakmıştır. Yerlerinden edilenlerin geride sadece bağ-bahçe, tarla, mera gibi geçim kaynakları bırakılmamış; aynı zamanda bütün bir yaşanmışlıkları kalmıştır. Kırsal alanların boşaltılması ile temel ekonomik faaliyet olan tarımsal ve hayvansal üretim, sanayinin hiç olmadığı Tunceli'de hızla gerilemiştir.

Tablo 1: 1990-1995 yılları arasında hayvan sayılarındaki azalma

Hayvan	1990	1995	Azalma (%)
Keçi	226.236	75.512	67
Koyun	453.500	192.531	58
Sığır	71.871	34.950	51

Kaynak: Tunceli Sendikalar Platformu (1996).

* Yeniden iskânla ilgili verileri OHAL Bölge Valiliği'nin Komisyon'a verdiği bilgiler üzerinden değerlendirmek durumunda kalmamız; ilgili dönemi kapsayan sağlıklı araştırmalar yapılamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin Tunceli Barosu'nun 2003 yılında kendi imkânlarıyla yaptığı araştırmaya göre boşaltılan köy sayıları OHAL Bölge Valiliği'nin verdiği rakamlardan daha aşağıdadır. Yine aynı nedenlerle Tunceli Sendikalar Platformu'nun 1996 yılında yaptığı başka bir araştırma, boşaltılan köylerle ilgili rakamları yine eksik derlemiştir. Keza, OHAL Bölge Valiliği'nin Komisyon'a verdiği bilgilerin eksik olduğu da aynı komisyona üye olarak katılan dönemin belediye başkanı ve dönemin milletvekili tarafından dile getirilmiştir. Dönemin milletvekili Orhan Veli Yıldırım, Komisyon'a sayılarla ilgili şu itirazları sıralıyor (10/25 Sayılı Rapor, 1996: 11):

Boşalan köy sayısında resmi istatistiklere göre verilen bilgiler yanlıştır. Şimdi, mesela merkezde bu Baylık Köyü benim kendi köyümdür, şu anda boştur. Dolu görünüyor. Oysa boştur. Çömçeli yine merkeze bağlı, dolu geçiyor, o da boş. Yeşilkaya, Belediye Başkanımızın yakın bir köyüdür, dolu geçiyor, boş. Yine Çemişgezek Ulukale Köyü dolu geçiyor, tamamen boş. Hatta buraya devlet iskân yoluyla köy yerini değiştirmek üzere istimlak edecek yer tahsis etmiştir. Yine Mazgirt İlçemizin İbimahmut Köyü var, dolu görünüyor, hâlihazırda boş.

Ayrıca, Bölge Valiliği'nin "bölge genelinde 400 bin insanın yerinden olduğu" yönündeki Komisyon'a verdiği sayılardan yola çıkarak; boşaltılan köy ve mezra sayılarıyla ilgili eksik bilgi olabileceğini düşünebiliriz

** Tunceli Valiliği'nin internet sitesinde yer alan nüfus ile ilgili bilgiler, ilgili yıllarda köy nüfusunda meydana gelen azalmayı doğrular niteliktedir. Buna göre, 1990'da toplam köy nüfusu 82.344'ten 2000 yılında 39.108'e düşmüştür. İlginçtir, 1935 yılından itibaren 1990 yılına kadar köy ve kent nüfusları ayrı ayrı beşer yıllık periyotlarla verilmiş olmasına rağmen, 1990 ile 2000 arasındaki nüfusa dair bilgilere yer verilmemiştir: <http://www.tunceli.gov.tr/page.asp?id=42> (05.11.2012)

*** Kavramı Jongerden'den (2009: 81) ödünç alıyoruz.

Tablo 1’de görüldüğü gibi hayvancılıktaki en dramatik düşüş yüzde 67 ile keçide yaşanmış olsa da; koyun ve sığır yetiştirilme oranlarındaki azalma da dramatiktir ve yüzde 50’nin üzerindedir. Tunceli Sendikalar Platformu’nun çalışmasında ortaya koyduğu işlenmemiş verilere bakıldığında 1990 ile 1994 arasında azalışların düzenli bir seyir izlediği görülür. Örneğin keçi sayısındaki azalış 1994’e kadar 149.184’e gerilerken; bir yıl sonra 1995 yılında 75.512’ye gerilemiştir. 1994’e kadar azalışın kısmi ve düzenli olması yıllar içerisinde artan mera yasağıyla, 1994’teki keskin düşüş ise kırsal yerleşim yerlerinin boşaltılmasıyla açıklanabilir.

Hayvansal faaliyetteki azalışı başka bir açıdan izlemek için Çelik ve arkadaşlarının Tunceli’nin Ovacık ve Hozat ilçelerine bağlı köylerde göç öncesi ve sonrasına ilişkin hayvan varlıklarını karşılaştırdıkları araştırmaya bakılabilir. Çalışmanın verileri, sonuçların Tunceli Sendikalar Platformu’nun ortaya koyduğu sonuçlardan çok daha ciddi olduğu izlenimi vermektedir. Örneğin, göç öncesinde 266 hanenin 265’inde büyükbaş hayvan bulunurken, bu sayının bugün 68’e düştüğü tespit edilmiştir. Yine göç öncesinde hanelerin tamamında keçi ve/veya koyun bulunurken, bugün bu oran yüzde 20’lere kadar düşmüş ve hanelerin yüzde 50’ye yakınında yüz ila yüz ellinin üzerinde küçükbaş hayvan bulunurken, bugün bu oran sifıra yakındır (2006: 21).

Tablo 2: 1990-1995 yılları arasında meyve üretimindeki azalma (ton)

Meyve Türü	1990	1995	Azalma
Kiraz	6.525	4.500	2.025
Armut	4.029	2.290	1.739
Vişne	3.245	2.520	725
Kayısı	922	536	386
Elma	3.186	2.820	366
Ayva	337	242	95
Şeftali	90	80	10
Toplam	18.334	12.988	5.346

Kaynak: Tunceli Sendikalar Platformu (1996).

1990 ve 1995 yılları meyve üretiminin karşılaştırıldığı Tablo 2’ye bakıldığında, meyve üretiminin de yeniden iskân sürecinden ciddi biçimde etkilendiği anlaşılmaktadır. Bazı meyvelerde üretim yarıya yakın azalırken; meyve üretimindeki toplam azalışın yüzde 30’a yakın olduğu görülmektedir. Benzer bir eğilim tahıl üretiminde de izlenebilmektedir.

Tablo 3: 1990-95 yılları arasında tahıl üretim alanlarındaki azalma (hektar)

Tahıl	1990	1995	Azalma (%)
Nohut	4.485	2.710	40
Mercimek	21.300	15.000	30
Arpa	11.837	9.000	24
Buğday	35.232	28.000	21
Fasulye	610	520	15
Toplam	73.514	55.230	25

Kaynak: Tunceli Sendikalar Platformu (1996).

Tablo 3'te 1990 ve 1995 yılları arasında tahıl üretimindeki azalma hektara bağlı olarak hesaplanmış ve azalışın oransal karşılığı verilmiştir. Tabloda görüldüğü gibi, tahıl ekim alanlarındaki daralmanın en yüksek olduğu ürün yüzde 40 ile nohuttur. Tahıl ekim alanlarındaki genel azalışın da az olmadığı, ekim yapılıma kapasitesinin dörtte bir oranında daraldığı görülmektedir. Tunceli Sendikalar Platformu'nun işlenmemiş verilerine bakılarak ekim alanlarındaki daralmanın üretim miktarları karşılığına ilişkin de bir iki çıkarım yapılabilir. Örneğin, 1990 yılında 44.700 ton olan buğday üretimi 4.700 ton azalarak 1995 yılında 40.000 tona, 1990 yılında 3.390 ton olan nohut üretimi 890 ton azalarak 1995 yılında 2.500 tona gerilemiştir. Kısaca, kırsal alan için en önemli geçim kaynaklarından biri olan toprağın önemli bir kısmı artık kullanılamamakta ve kullanılmayan bu araziler giderek niteliğini yitirmekte, yörede kullanılan bir deyimle “dağ olmakta”dır.

Sonuç olarak, 1994 ve 1995 yıllarında Tunceli'de yeniden iskân uygulamaları sonucu 392 köy yerleşim yerinden 183'ü (yaklaşık yarısı) boşaltılmış; 40 binin üzerinde insan-büyük çoğunluğu bir daha dönmek üzere- kentsel alanlara sürülmüş; geride binlerce ev, binlerce ağaç, binlerce hektar tarla ve mera bırakılmıştır. Bir tarafta kırsal alanlarda insansız ve terk edilmiş ölü bölgeler yaratan yeniden iskân uygulaması; diğer tarafta çoğunlukla kentlerin çeperinde yoğunlaşan yüzlerce yoksul mahalle yaratmıştır. Bugün, Müşkirekliler de ne yazık ki, köylerini ve evlerini terk etmek zorunda bırakılan 40 bin insanın içinde yer alan bir istatistikî bilgidir. Bu çalışma, bir bakıma kuru ve ruhsuz istatistiklere ruh verme çabası olarak algılanabilir; ama doğrusu aynı zamanda, bu bağlamla yapılacak başka çalışmalara esin kaynağı olma beklentisini de taşımaktadır.

IV. Mülksüzleşme Bağlamında Müşkirek Köyü Monografisi

Alan araştırmamız, 25 yıldır süren bir “iç savaş”tan kaynaklanan ve köylerinden zorla batıya göç ettirilen köylülerin mülksüzleşme ve proleterleşme süreçlerini izlemek üzere bir köy araştırmasına dayanıyor. Köylerinden zorla göç ettirilenlerle ilgili çalışmalar, ağırlıklı olarak bugüne kadar objektifi “Kürt sorunu”na yöneltmiştir. Mülksüzleşmeye neden olan yeniden iskânın sürecinin temelinde “Kürt sorunu” olmakla birlikte; sorunun gözlerden kaçırılmayacak ölçüde belirgin bir de “sınıf boyutu” olmasına rağmen, bu boyut bugüne kadar çok fazla incelenmemiştir*. Bu temel gerekçeyle, alan çalışmasıyla geçim araçlarından koparılıp kentlere sürülen Müşkireklilerin sınıfsal değişim dinamiklerini aydınlatmaya çalışıyoruz.

1. Araştırmanın Metodolojisi

Müşkirek Köyü 1995 yılında tamamen boşaltıldıktan sonra 2011 yılında yapılan kadastro çalışmasıyla köyün merasının bir kısmı, Müşkirek'e komşu olan bir köyün köylülerinden bazılarının özel mülkiyetine tapu ediliyor; durumu öğrenen Müşkirek köylüleri köyün merasının bir kısmını kendi özel mülkiyetine geçiren köylülere karşı dava açıyor. Türk Medeni Kanunu'nun 712. Maddesi, bir taşınmazı kendi mülkiyetine geçiren bir kişiye karşı on yıl süreyle dava açılmaması durumunda, fiilen el değiştiren mülkiyete karşı dava açılmayacağını düzenlemiştir: *geçerli bir hukukî sebep olmaksızın tapu kütüğüne malik olarak yazılan kişi,*

* Yeniden iskân uygulamaları ile sınıfsal dönüşüm ilişkisi üzerine son yıllarda hiçbir çalışma yapılmamıştır diyemeyiz. Örneğin, yeniden iskân uygulamaları ile sınıfsal dönüşüm ilişkisini doğrudan olmasa da, içeren önemli bir çalışma için *Tuzla Araştırma Grubu*'nun “Türkiye’de Neoliberalizm, Kürt Meselesi ve Tuzla Tersaneler Bölgesi” adlı çalışması bu bağlamda incelenebilir (Altun vd., 2009).

taşınmaz üzerindeki zilyetliğini davasız ve aralıksız olarak on yıl süreyle ve iyiniyetle sürdürürse, onun bu yolla kazanmış olduğu mülkiyet hakkına itiraz edilemez. Anlaşılacağı üzere, ikinci kuşak yeniden iskân politikaları sonucu boşaltılmış tüm köy veya mezralar –Müşkirek örneğinde olduğu gibi- mülkiyetin hukuken el değiştirmesi tehdidiyle karşı karşıyadırlar*.

Müşkirek köyüne yönelik ilgimiz ilk olarak halen devam eden bu dava dolayısıyla başlamıştır. Sonra, Müşkirek'in son muhtarı ile yaptığımız ön görüşmede köylülerin önemli bir kısmının Tunceli'ye ve komşu olan Elazığ'a yerleşmesi seçim kararımızda etkili olmuştur. Kısacası, Köy merasının hukuki durumuyla çalışmamızın sorunsalı arasında doğrudan bir bağ yoksa da; Müşkirek, ortak mülkiyetiyle ilgili dava dolayısıyla dikkatimizi çekmiş; hane üyelerinin ulaşılabilir olması dolayısıyla da gündemimize yerleşmiştir.

Boşaltılmadan önce köyün 73 hanesinin olduğunu, dönemin köy muhtarının köy adına 1997 tarihinde Tunceli Ziraat Odası'na verdiği dilekçeden anlıyoruz (Boşaltılmadan önceki ekonomik faaliyet hakkında bilgi veren ve köye geri dönme konusunda ziraat odasından yardım isteyen bu dilekçenin detaylarını aşağıda tartışacağız). 73 haneden oluşan Müşkirek köyünün sekiz hanesi Müşkirek'e 17 km yakın-uzaklıkta olan "merkez köy" olarak tabir edilebilecek** Geyiksuyu köyüne yerleştirilmiştir. Geyiksuyu'na yerleşenler, yeniden iskâna tabi tutulanlar içerisinde en şanslı grubu oluşturmaktadır. Çünkü yeniden iskân sürecinde kısmen de olsa yardım aldıklarını öğreniyoruz. İki hane, yine, köye çok uzak olmayan ve boşaltılmamış bir köy olan Düzpelit'e, bir hane Tunceli merkeze göç etmiş ve yerleşmiştir. Köyün geri kalan hane üyeleri ise başta Elazığ olmak üzere İstanbul, Bursa ve İzmir'e göç etmiştir. Kısacası, 73 haneli Müşkirek'in 10 hanesi bugün halen kırsal yerleşim yerlerinde; geri kalan 63 hane ise kentsel yerleşim alanlarında yaşamaktadır. Dolayısıyla mülksüzleşme bağlamında yaptığımız analiz köyün tüm haneleriyle ilişkili olsa da, kent yoksulluğu ve ilişkili değerlendirmemiz doğal olarak kırsal yerleşim yerlerine dağılmış haneleri kapsamamaktadır.

2012 yılının yaz ayında yürüttüğümüz alan çalışması sırasında karakoldan izin alarak bugün artık neredeyse dağlaşmış olan Müşkirek'i; Geyiksuyu'na yerleşmiş olan sekiz haneden yedisini, Düzpelit'e yerleşen iki haneyi ve Tunceli'ye yerleşen bir haneyi ziyaret ettik. Elazığ'a yerleşen on haneden yedisiyle görüşebildik. Bu bağlamda, toplamda on yedi haneyle nitel görüşme tekniğine uygun olarak hazırladığımız ve açık uçlu sorulardan oluşan derinlemesine görüşmeyi yüz yüze yaptık. Yukarıda adlarını saydığımız büyük şehirlere göç etmiş olan Müşkirek'lilerden bazılarıyla, yüz yüze görüştüğümüz kişilerin yardımını alarak e-posta aracılığıyla soru formu göndererek İstanbul'dan üç; Bursa'dan bir haneyle görüşme yaptık. Nihayet, saha çalışmamız çerçevesinde toplamda 21 haneyi temsil eden görüşmeler gerçekleştirmiş olduk.

Yaptığımız görüşmelerin geçerliliğini ve tutarlılığını güçlendirmek üzere Tunceli Valiliği Nüfus İl Müdürlüğü, İl Gıda, Tarım ve Hayvancılık Müdürlüğü, Tunceli Ziraat Odası gibi bazı kamu kurumu ve meslek örgütlerinden döneme ilişkin doküman(lar) talep ettik. Yukarıda da belirtmiş olduğumuz gibi kamu kuruluşları yeniden iskân süreciyle ilgili genel olarak *üç maymunu* oynamıştır. Örneğin, Tunceli Valiliği'nin internet sayfasında il genel nüfus sayımı

* Boşaltılmış köy arazisi Müşkirek örneğinde komşu köylerin mülkiyetine geçirilmiş, komşu korucu köylerin mülkiyetine geçirildiği de yapılan bazı çalışmalardan izlenebilir (Altun vd., 2009: 148).

** O bölgede boşaltılmış birkaç köyün sakinlerinin birlikte oturduğu ve yanında büyük bir karakolun bulunduğu devlet tarafından yerleşime açılmış olan bir yerleşim yeridir. Yerleşim yeri, bölgenin arazi koşulları düşünüldüğünde etrafı görece açık ve düzlük bir zemine inşa edilmiştir.

1935'ten itibaren beşer yıllık dilimler halinde yapılmış; fakat Nüfus Müdürlüğü'nün verdiği belgede 1995 yılına ait kırsal nüfus bilgisinin olmadığı görülmektedir. Tahmin edileceği gibi, il nüfus bilgileri kırsal yerlerdeki nüfus sayıları dâhil edilerek hesaplanır. Yine, İl Gıda, Tarım ve Hayvancılık Müdürlüğü'nden ilgili yıllara ilişkin ekilen arazi miktarı, yetiştirilen ürünler ve kayıtlı hayvan sayıları konusunda hiçbir bilgi bulamadık. Bu kısıtlar altında, bu mülksüzleşme hikâyesini ağırlıklı olarak elimizdeki görüşme verilerine bağlı kalarak nitel veri toplama yöntemine bağlı olarak gözlem ve bazı belgelere dayanarak aktarmaya çalışacağız.

Mülksüzleşmeyi izleyebilmek üzere yeniden iskâna tabi tutulan Müşkireklilerin iskân ettirilmeden önceki sosyo-ekonomik durumlarını ev sahipliği ve konut büyüklüğü, arazi sahipliği ve büyüklüğü, sahip olunan hayvan sayıları ve çeşitleri bakımından inceleyeceğiz.

2.Yeniden İskân Ettirilmeden Önceki Durum

Haneye Bağlı Mülkiyet Durumu ve Ekonomik Faaliyetler

Boşaltılmadan önceki son sayıma göre 73 hane bulunan Müşkirek'te 232 kişi yaşamaktadır. Hane ve kişi sayısı verilerinden yola çıkarak, hane nüfus ortalamasının 3 kişi olduğunu hesaplayabiliriz. Yaptığımız görüşmelere göre, Müşkireklilerin ortalama 3 kişinin yaşayabileceğinden daha büyük ve çoğunlukla iki katlı olarak inşa edilmiş en az 3 odalı ve en çok on odalı evlerde yaşadıkları anlaşılıyor. Görüşmeler sırasında konut durumuna ilişkin edindiğimiz bilgiye göre Müşkirek'te evi, samanlığı ve ahırını olmayan hiçbir hane yoktur.

Arazi sahipliği bakımından değerlendirdiğimizde iki farklı arazi tipi karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki elma, armut, ceviz ve dut ağaçlarının içinde yer aldığı ve “bahçe” olarak ifade edilen; diğeri ise arpa, buğday, patates gibi tarım ürünlerinin yetiştirildiği “tarla” olarak ifade edilen arazilerdir. Görüştüğümüz 21 Müşkirekliden arazi sahipliği bakımından en “fakir” olanının dahi on dönüm araziye sahip olduğu; en “zengin” olanının ise yüz dönümün üzerinde araziye sahip olduğu tespit edilmiştir. On dönüm ile yüz dönüm arasında arazi sahipliği olan Müşkirek'te arazisi hiç olmayan köylü yoktur. Ayrıca, bu arazilerin bahçe olanında dikili bulunan meyve ağaçları çeşitliliği ve sayısı da arazilerin değerini ayrıca tartışmayı gerektiriyor. En az ağaca sahip olan hane dahi 30 kök meyve veren ağaca sahip olduğunu ifade etmiştir. Köyün cevizinin meşhur olduğu ve en az on kök ile en çok yüz kök arasında ceviz ağacına sahip bulunduğu görüşmelerden anlaşılmaktadır.

Tablo 4: Müşkirek Köyü yıllık hayvansal ve tarımsal üretimi (ton)

Ürün Adı	Üretim Miktarı
Ceviz	45
Patates	30
Fasulye	15
Çökelek	25
Tereyağı	12

Kaynak: Tunceli Ziraat Odasına verilen 1997 tarihli dilekçe

Müşkirek köyünün son muhtarının Tunceli Ziraat Odasına “derdimizi hiçbir devlet kuruluşuna anlatamıyoruz, siz ortada kalmış üretici köylüsünün haklarını dile getirin” talebiyle verdiği 15.03.1997 tarihli dilekçede, Müşkirek’in yıllık 120 tonun üzerinde olan meyve, sebze ve hayvansal üretimiyle ilgili bilgiler Tablo 4’ten izlenebilir.

Dilekçede, yetiştirilip satılan hayvan sayıları konusunda da bazı bilgiler yer almaktadır. Buna göre, her yıl 800 adet kepiç (erkek keçi) ve 500 adet koyun çevre illere satılmaktadır. Her yıl toplam 1300 küçükbaş hayvanın yetiştirilip satıldığı Müşkirek’teki hayvan sayılarını yaptığımız görüşmelerden izlediğimizde, en az hayvana sahip olan hanenin 35 küçükbaş, 10 büyükbaş; en çok hayvana sahip olan hanenin ise 350 küçükbaş ve 6 büyükbaş hayvanı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, çok yaygın olmasa da arıcılık yapan bazı hanelerin olduğu görülmektedir. Saha çalışması sırasında görme fırsatı bulduğumuz köyün florası arıcılık ve kaliteli bal üretimi için oldukça uygundur.

Anlaşılabileceği üzere, tarım ve hayvancılık Müşkireklilerin geçim kaynağı olmanın yanın- da tek gelir kaynaklarıdır. Hopik, Değirmendere, Rengül ve Dereağaç olmak üzere dört mezrası bulunan Müşkirek’te yeniden iskân uygulaması 1994 ve 1995 yıllarında etkili olmuştur. Mezraların bir kısmı gıda ambargosu ve baskıdan bunalarak 1994’te köyü terk etmiş; önemli bir kısmı ise 1995 yılının kasım ayında köyü tamamen toplu halde boşaltmıştır.

3. Göç Süreci ve Gerçekleşme Biçimi

Yeniden iskân süreci, 1938’i yaşamış ve 1938 anlatılarıyla büyümüş neredeyse her Müşkireklinin dünyasında benzer kaygılar yaratmıştır: “görseydiniz” diyor Müşkirekli, “38’den beterdi. Birileri sırtına yataklarını almış, birileri çocuklarını; çocuklar ağlıyordu. Sersefil yollara düşmüştük.” Sonra hayıflanarak soruyor, “niye o gün kimse bir fotoğraf çekmedi?” Yaşlı bir Müşkireklinin ise, göç ettikleri o günü hatırlarken unutulması zor şu sözler dökülüyor ağzından: “Bir daha olmaz diyorduk; ama bize ikinci 38’i yaşattılar. İnşallah çocuklarımız, gençlerimiz ikinci bir 95 daha yaşamaz.”

Köy boşaltmaların yoğunlaştığı 1994 ve 1995 yıllarında Tunceli’de belediye başkanlığı yapmış ve yeniden iskân sürecinin önemli tanıklarından biri olan, yukarıda adı geçen meclis komisyonuna da bu pozisyonu dolayısıyla bilgi vermiş olan Arslan ile yaptığımız görüşmede “köy boşaltmalarda standart bir uygulamanın olmadığı, bazı yerlerde yakma-yıkma, bazı yerlerde ise çıkarılmadan önce süre tanıma” şeklinde* olduğu yönünde önemli bir detay karşımıza çıkıyor.

Bize gün verdiler, boşaltın dediler. Aldırış etmedik, zorladılar, bombalarız dediler. Bak, çocuklarınız yaylada! Duymuştuk birkaç kişiyi götürüp öldürmüşlerdi. Baktık ki olmuyor, biz de boşalttık. Eşyalarımızın bir kısmını alabildik. Biçtiğimiz arpaları ve yoncaları hepsini yaktılar. Arılarımızı bile yaktılar (Düzpelit/Tunceli, 23 Temmuz 2012).

Yaptığımız görüşmelerden “standart olmayan uygulamalar” ile ilgili, aynı yerde ya da bölgede dahi farklı yöntemler kullanılarak köy boşaltıldığı bilgisi ortaya çıkıyor:

Deşt’ten geldiler, ev yakmaya gelenleri bırakmadılar. Eşim dedi kapıyı aç hayvanları bırak gitsinler, yazıktır. Eşyalarımızın bir kısmını almamıza izin verdiler. Diğerlerini de bırak-

* Taş’ın köy boşaltmaları konu alan çalışması (2007) boşaltmaların ağırlıklı olarak agresif yöntemlerle ve çoğunlukla yakma –yıkma şeklinde olduğunu göstermektedir. Yakma ve yıkma yöntemiyle yapılan boşaltmalar geri dönüş ihtimaline karşı olabileceğini düşündürmektedir.

tık çıktık. Ceviz ağacından yapılmış büfelerimiz vardı, bıraktık. Hayvanları çok düşük fiyata tüccar o dönem geliyordu onlara sattık. Birinci akbaba devlet, ikinci onlardı. (Yıldızbağları/Elazığ, 17 Temmuz 2012)

Göç sırasında paraya dönüştürülebilir en önemli varlıkları hayvanları olan Müşkireklilerin göç edebilmek için varlıklarını haraç-mezat sattıkları yönündeki duyguları ortaktır:

Bize bir hafta süre verdiler. 250 hayvanımı 94'ün 11. ayında sattım. 48 milyona. Bir hayvanı üçte bir fiyatına aldılar. 6 milyon 200 bine bir katır almıştım. Bir yıl sonra bu göçte onu 3 milyona sattım (Yıldızbağları/Elazığ, 17 Temmuz 2012).

Devlet bizi zorla çıkardı, sürdü. Bir yıl Geyiksuyu'nda kaldık. Ev yoktu. Orada ablam vardı. Şu an kaldığımız ev, eski okul. Eşyaların hepsini bıraktık. Hayvanların bir kısmı dağda kayboldu. Diğerlerini tüccarlara ucuz ucuz verdik. Üç ineği bir nakliye parasına sattık (Düzpelit/Tunceli, 23 Temmuz 2012).

Boşaltılan köylerden hayvanlarını satmak üzere Tunceli merkeze gelen köylülerin göç sürecinde yaşadıkları maddi kayıplar hakkında izlenim edinebilmemize olanak verebilecek başka bir notu dönemin belediye başkanı Arslan'ın gözleminden aktaralım:

Köylerin boşaltıldığı o günlerdi. Bir gün eve doğru gidiyordum. Evime çarşının içinden geçerek gidiyorum. Yürüdüğüm sokağın yanında başka bir sokakta inilteler geliyordu. Hava yağmurluydu. Gittim. Hayvanları traktörlere doldurmuşlar, tıka basa, bir taraftan yağmur yağıyor, diğer taraftan hayvanlar sanki ağıt yakıyor, inliyordu. O zamanlar, beş milyonluk hayvanı bir milyona alıyorlardı. Sadece Elazığ'dan gelen tüccarlar bu durumdan faydalanmadı. Haksızlık etmeyelim, buranın insanı da bu durumdan çok faydalandı (5 Kasım 2012/Tunceli).

Mezralarıyla birlikte Müškirek, önce süre tanınarak sonra birkaç saat içinde devlet güçleri tarafından boşaltılmıştır. Başlangıçta köyden ayrılmak istemeyen ve buna karşı direnen Müşkirekliler, köyü son anda hızla boşaltılmak zorunda kalmış ve birçoğu elinde satabildiği ne varsa satıp Elazığ, İstanbul, İzmir, Bursa gibi yerlere dağılmıştır. Bugün sadece Düzpelit'e yerleşen iki hane eskisi gibi tarım ve hayvancılıkla uğraşmakta; geri kalanlar yaşamlarını sürdürebilmek için tarım ve hayvancılık dışında başka çareler aramaktadır.

Hatırlayalım, yeniden iskâna tabi tutulmadan önce en yoksul Müškirek köylüsünün dahi üç göz evi, on dönüm arazisi, otuz kök meyve veren ağacı ve kırk-elli adet hayvanı vardı. Bugün Müşkirekliler nasıl yaşıyorlar? Yaşama tutuna bilmek için ne yapıyorlar? Bu sorulara belirli ölçülerde de olsa “mevcut durum” alt başlığıyla aşağıda açıklık getirmeye çalışalım.

4. Mevcut Durum

Göçün planlı olmaması ve ani olması, hayvanların göç yolunda satılması ve harcanması gibi çeşitli zorunluluklar, gidilen yerlerde Müşkireklilere ilk zamanlarda ciddi sosyal ve ekonomik sıkıntılar yaşatmıştır. Kent emek piyasaları için yeterli olmayan ve sadece tarım ve hayvancılıkta yetkinleşmiş kırsal hane emeği, uzun süre işsiz kalmalarının önemli nedenlerinden biri olmuştur. İşsizlik ve yalnızlık gibi ilk deneyimler birçok Müşkirekliyi “ne olursa olsun başını sokacak bir ev sahibi olma” hedefine yöneltmiş; birçoğu elinde ne varsa ve kredi çekerek bir ev sahibi olmaya çalışmıştır.

Uzak illere göç edenler ağırlıklı olarak kiracı konumundadır; ev sahibi olanlar ise, krediyle son zamanlarda ev satın almış ve halen borç ödemeye devam ediyorlar. Elazığ'a göç

edenlerin önemli bir kısmı oturduğu evi satın almış, küçük bir kısmı ise kiracıdır. En şanslı Müşkirekliler, Geyiksuyu'nda kalan ve yerleşenlerdir. Çoğu, devletin onlara gösterdiği yerde ev yapmış dolayısıyla kendi konutlarında yaşıyorlar. Düzpelit'e yerleşenlerden biri akrabalarıyla aynı evi paylaşıyor; diğeri ise köyün boş ilkokulunu konut olarak kullanıyor.

73 hane olarak köyden ayrılan Müşkireklilerin hane değilse de aile olarak bugün sayıları iki katına çıkmış olabilir. Göçten sonra hane yapısı kentin malum koşullarına bağlı olarak korunamamış ve giderek birey sayısı daha az olan çekirdek ailelere dönüşmüş durumdadır. Görüştüğümüz Müşkireklilerin göçten sonraki en kalabalık nüfuslu ailesi, sekiz kişiyle yine köyde (Düzpelit) yaşıyor. Geri kalan ailelerin nüfusu üç ila dört kişi arasında değişiyor.

Kentlere yerleşenlerin aile bireylerinin iş durumlarına baktığımızda düzenli ve sürekli istihdam olan birkaç aile bireyi dışında genel olarak parçalı ve düzensiz istihdam olanağı bulabildikleri görülmektedir. Düzenli çalışanlardan biri kuruyemiş büfesi işletiyor; diğeri ise son on yıldır birahane çalışıyor. Düzensiz çalışanlardan biri hamallık yapıyor, diğeri ikisi inşaatta çalışıyor. Altını çizmek gerekir ki, uzun süredir iş bulamayan ve işsiz olanlar ağırlıktadır. Ayrıca, kadın hane bireylerinin bir kısmının emek piyasasına dâhil olduğu anlaşılmaktadır. Aile bireylerinden kadın çalışıyor mu? sorumuza her ne kadar ağırlıklı olarak “ev kadını” yanıtı verilmiş olsa da, “işçi”, “çalışıyor”, “temizliğe gidiyor” gibi yanıtların alındığı da görülmektedir. Geyiksuyu ve Düzpelit'te kalanlar, bu sorumuza yüzde yüz “ev kadını” yanıtını vermiştir.

Bir hanede bir Bağ-Kur'lu, diğeri birinde bir SSK'lı, birkaç Bağ-Kur ve SSK emeklisi dışında sadece iki Müşkirekli hane ancak yeşil kart sahibi olarak sosyal güvenlik sistemine dâhil olabilmiş; iki aile'nin yeşil kartları ise bir süre önce geri alınmıştır. Dolayısıyla, genel olarak Müşkirekli hanelerin büyük çoğunluğu sosyal güvenlik sisteminin dışında kalmıştır denebilir.

Yeniden iskân uygulamasıyla köylerinden çıkarılan yüz yüze görüşme yaptığımız Müşkireklilerin belirli bir topluluk bilinciyle hareket ederek birbirine yakın yerlerde kümelenmesini iddia edebiliriz. Yanlış olmayan bu gözlem, ilk bakışta aralarında “hemşerilik” ilişkisine dayalı bir dayanışma izlenimi verse de, izlenimin doğru olmadığı Müşkireklilerin kendileri tarafından –dayanışma olmamasından yakınılarak- itiraf edilmiştir. Aynı mahallede yaşayan Müşkirekliler çoğunlukla “sadece cenazelerde bir araya geliyoruz” diyerek, köylülük ya da hemşerilik ilişkisine dayalı bir dayanışma* içerisinde olmadıklarının farkındadırlar.

Harvey (2002: 168) “kapitalist kentte topluluk bilinci sınıf bilincinden baskındır” derken haklı olabilir. Ancak, örneğimizde sınıf bilincine baskın gelen bir topluluk bilinci olmadığı gibi, “sınıf bilinci” tespiti ve analizi yapmayı gerektirecek örgütlü bir ilişkiye de rastlanılmamıştır. Örneğin, yirmi yıla yakındır çeşitli pozisyonlarla çalışma yaşamına dâhil olup da sendika veya benzeri bir sınıf örgütüne üye olmuş hiçbir Müşkirekli yoktur. Dolayısıyla, aralarında kökene dayalı bir dayanışma veya topluluk bilinci olmadığı gibi toplumsal kimliklerine ilişkin bir bilinçleri olduğu da iddia edilemez. Elbette ki, toplumsal veya sınıfsal bilincin olmamasını, toplumsal kimliğin veya sınıfın olmadığı anlamında değerlendirmiyoruz. Diğer

* Kentsel yoksulluk üzerine yapılan analizlerin çoğunda “etnikliğin” kategorik olarak özel bir yer işgal ettiği anlaşılmaktadır. Yapılan bazı çalışmaları (Erder, 1995; Ersoy ve Şengül, 2000) izlediğimizde, “etnikliğin dayanışma örüntüsü yarattığı” temel argümanına yasladıklarını görürüz. Oysa çalışmamızda 15-20 yıl gibi sürelerde etnik bilincinin yavaş yavaş kaybolabileceği; en azından bilinç kaybolmasa da dayanışma pratiği formunun zamanla çözülebileceği görülmüştür.

bir deyişle, toplumsal kimliği de sınıfı da bilince indirgemiyoruz. Yurtsever (2001: 131), “toplumsal ve tarihsel özne olma” niteliği kazanmış olan toplumsal proletaryayı “politik proletarya” olarak tanımlarken bir bakıma bilinç sorununa ışık tutarak sınıf bilincinin analitik yerini göstermektedir.

Toplumsal proletarya alt başlığında yukarıda yaptığımız tartışmadan hatırlanacağı gibi, üretim ve alternatif geçinme araçlarından koparılıp mülksüzleştirilmiş, yeniden üretim koşulları dahi metalaşmış ve gündelik yaşamı nakit para gelirine bağlı hale gelmiş kitlelerin toplumsal kimliği kendi aralarındaki ilişki ve sınıf bilinciyle değil; sınıflar arası ilişkiyle açıklanmıştır. Sonuçta, her ne kadar bugün için Müşkireklilerin kendi aralarında bir topluluk bilinci ve sınıf bilinçleri yoksa da, sermayeye tabi hale gelerek doğrudan veya dolaylı olarak sömürülen diğer kent yoksulları gibi onlar da toplumsal proletaryanın bir parçasıdır.

Burada parantezi kapatıp tekrar saha ile ilgili bulguların analizine geçebiliriz. Saha çalışması sırasında “köyünüze geri dönmek ister misiniz?” sorusunu, doğrusu malum ikrar edilir diye sorduk! Oysa örneğin, “bu soruyu bana 10 yıl önce sorsaydınız hiç çekinmeden ‘evet’ derdim; ama şimdi nereye gidelim, gidip de ne yapalım” şaşırtıcı yanıtını aldık. Yine aynı soruya diğer birkaçı, “bulunduğu yerde artık düzen kurduklarını geri dönüşün zor olduğunu”; bazıları ise “tekrar göçe zorlanmayacaklarının garantisi olmadığını” belirterek geri dönmekte pek istekli olmadıklarını ima eden beklenmedik cevaplar vermişlerdir. Zorla başlayan göç, aradan geçen yıllarla birlikte çoğunluğu açısından artık mecburiyetin ikrarına dönüşmüş gibidir. Son bir kaç yıldır çatışmaların yeniden yoğunlaşması da, çoğu için umutsuzluğu derinleştirilmiş ve geri dönüş umudunu artık neredeyse tamamen ortadan kaldırmıştır. Geri dönme ihtimali ve umudu olanlar ise ağırlıklı olarak köyden çok fazla uzaklaşmamış olan Geyiksuyu ve Düzpelit Müşkireklileridir.

Bugün yeniden iskân uygulamasıyla köklerinden koparılarak kentlere göç etmek zorunda bırakılmış onlarca Müşkireklinin bu yaman çelişkisi, toplumsal ve tarihsel hafızalarında iz bırakmış olan geçmiş yaşantılar ve anlatılar düşünüldüğünde normal kabul edilebilir.

Sonuç Yerine

Yaşadıkları yerlerde, kentlerde onlarca sorunla başa çıkmaya ve gündelik yaşamını sürdürmeye çalışan ve bugün yeni kuşaklarla sayıları çoktan birkaç milyonu geçmiş olan zorunlu iskân mağdurları, genişleyen ve derinleşen kent yoksulluğu olgusunun arkasındaki temel göstergelerden biri olarak kabul edilmelidir. Bu nedenle, “yoksulluğun Kürtleştiği” yönündeki tespitlerin* haklı bir temele dayandığı belirli oranda kabul edilebilir.

“Biz kendi köyümüzde evimize gelen misafire sofraya açacak durumdayken, burada ekmeğe muhtaç hale getirildik.” diyen bir Müşkirek köylüsünün sosyo-psikolojik ve ekonomik durumu benzer süreçleri yaşayan diğer kent yoksulu zorunlu iskân mağdurlarının durumlarının da özeti. Tabii ki hikâye mülksüzleşme, köksüzleşme, dağılma ya da savrulmayla bitmiyor; aksine sefaletle sürüklenen milyonlarca insanın hikâyesi asıl kentlerde, kentlerin çeperinde başlıyor: köyünde evinde huzurlu yaşarken, tarlasını ekip biçerken, yediği önünde

* Bu bağlamda yapılan iki önemli çalışma şu linklerden izlenebilir: (Özbudun, 2011) http://www.ozguruniversite.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1029:yen-yoksulluk-ve-etnste1&catid=1:guencel-yazlar&Itemid=5 [12.11.2012]; (Yörük, 2009) <http://bianet.org/biamag/insan-haklari/118421-zorunlu-goc-ve-turkiye-de-neoliberalizm> [06.05.2012].

yemediğini satarken, bir gün gelir ve ekmeğin aslanın ağzında olduğu dilini, kültürünü, yaşamını ve çalışma düzenini bilmediği adına kent denilen bilinmezliğin içine sürüklenir.

Enformelleşme ve güvencesizleşmenin yaygın ve yapısal bir eğilim gösterdiği 1990'ların kentsel emek piyasaları olumsuzluğuna bir de gelenlerin kırsal emek uyumsuzluğu eklennince, ancak 'şanslı' olanlar enformel sektör olarak ifade edilen ve güvencesiz işlerle emek piyasasına dahil olabilmış, önemli bir kısmı ise uzun süre iş bulamamış ve işsiz kalmıştır. Kırsal dünkü zenginleri, düşük gelirli güvencesiz işler ile işsizlik gibi sosyo-ekonomik sorunları aşmak ve hayatta kalabilmek için bugün artık birahanelerde ve inşaatlarda çalışıyor, hamallık yapıyor; 12-13 yaşındaki çocuklarının sokakta çalışmasına göz yumuyor.

Zira yeniden iskân uygulamalarıyla neoliberal hegemonyanın kesiştiği kentsel mekânlarda görmeye alıştığımız katı atık işçileri, sokakta çalışan çocuklar, seyyar satıcılar, inşaat işçileri, mevsimlik tarım işçileri, gündelikçi kadınlar, kapkaççılar ve benzerleri, 1990'ların ortalarında kırsalda başlamış ve bugün kentlerde devam eden her biri ayrı bir hikâyeyi ama aynı referanslarla anlatır.

Peki, tarım ve hayvancılıkta Türkiye'yi bağımlı hale getiren, milyonları köklerinden koparıp mülksüzleştiren ve zaten neoliberal politikalarla dejenere olmuş kentlerdeki işsizliği ve sefaleti derinleştiren ve yaygınlaştıran bu karanlık tabloyu bir miktar olsun aydınlatmak için bugün ne yapılabilir?

Öncelikle geri dönüş umudunu yeşertmek ve toplumsal barışı sağlamak üzere çatışmalar nihai olarak sonlandırılmalıdır. Sonra, geri dönmek isteyenlerin dönecekleri yerlerdeki yol, elektrik ve su gibi altyapı hizmetlerin yanında konut inşasında da destek sağlanmalıdır. Tarım ve havansal üretimi canlandırmak üzere hibe programları oluşturulmalı, maddi ve manevi zararı gidermek üzere tatmin edici tazminatlar ödenmelidir. Geri dönmek istemeyenler için ise ekonomik ve sosyal destek planlamaları yapılmalı ve bu planlar çerçevesinde gerekli yardımlar aksatılmadan verilmelidir. Kuşkusuz bunlar, devletin mağdur ettiği vatandaşlarına karşı borcu ve görevidir.

Açıktır ki, bu öneriler genel olarak yoksulluğun çözümü için öne sürülmüş değildir. Çünkü yoksulluğun köklü çözümü üzerine düşünmek ve çaba harcamak devletlerin değil; insanlığın temel meselesidir.

KAYNAKÇA

- Aker, A. T., Çelik, A. B., Kurban, D., Ünal, T. ve Yüksek, D. (2005) *Türkiye'de Yerinden Edime Sorunu: Tespitler ve Çözüm Önerileri* İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı.
- Altun, S., Ercan, H., Işık, A., Öztürk, O. ve Polatel, M. (2009) "Türkiye'de Neoliberalizm, Kürt Meselesi ve Tuzla Tersaneleri", *Kürt Toplumunda Değişim Dinamikleri ve Sınıflar* içinde, *Toplum ve Kuram*, Sayı 1: 119-188
- Bernstein, H. (2010) *Tarımsal Değişimin Sınıfsal Dinamikleri*, Köymen, Oya (çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Beşikçi, İ. (1992) *Doğu Anadolu'nun Düzeni Sosyo-Ekonomik ve Etnik Temeller*, Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Çelik, B., Gülçubuk, B. ve Aker, A. T. (2006) *Ovacık ve Hozat İlçelerinde Geriye Dönüş Sürecine İlişkin Araştırma*, İstanbul: Ulaşılabilir Yaşam Derneği.

- De Anglis, M. (2004) "Separating the Doing and the Deed: Capital and the Continuous Character of Enclosures." *Historical Materialism*. 12: 2: 57-87.
- De Angelis, M. (2001) Marx and primitive accumulation: the continuous character of capital's "enclosures". *The Commoner*, N. 2, September: <http://www.commoner.org.uk/02deangelis.pdf>. [26.08.2012].
- Erder, S. (1995) "Yeni Kentliler ve Kentin Yeni Yoksulları", *Toplum ve Bilim*, Sayı 66 Yaz, 106-119.
- Ersoy, M. ve Tarık Ş. der. (2000) *Kentsel Yoksulluk ve Geçinme Stratejileri Ankara Örneği*, (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Kentsel Politika Planlaması ve Yerel Yönetimler Anabilim Dalı) Yayın No: 4.
- Gün, S. (2010) *Yoksulluktan Sefalet Bir Göç Hikâyesi: Sokakta Çalışan Çocuklar Sorununun Ekonomi-Politikleri*, Özgür Üniversite Kitaplığı 87, Ankara: Maki Basın Yayın.
- Harvey, D. (2008) *Yeni Emperyalizm*, Güldü, H. (çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Harvey, D. (2004) "'Yeni' Emperyalizm: Mülksüzleşme Yoluyla Birikim", Dinçer, E. M. (çev.) *Praksis*, Sayı:11: 23-48.
- Harvey, D. (2002) "Sınıfsal Yapı ve Mekânsal Farklılaşma Kuramı", *20. yy Kenti* içinde, Duru, B. ve Alkan, A. (der. ve çev.) Ankara: İmge Yayınları s.147-172.
- HÜNEE (2000) *Göç ve Nüfus Araştırması*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü.
- İçduygu, A., Sirkeci, İ. ve Aydıngün, İ. (1998) *Türkiye'de İç Göç ve İç Göçün İşçi Hareketine Etkisi*, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları.
- İçduygu, A. ve Sirkeci, İ. (1999) Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Göç Hareketleri, *75 Yılda Köylerden Şehirlere* içinde, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları.
- Jongerden, J. (2009) "Türkiye Kürdistan'ında Kontrgerilla Stratejisi Olarak Çevre Tahribatı", *Kürt Toplumunda Değişim Dinamikleri ve Sınıflar* içinde, *Toplum ve Kuram*, Sayı, 1: 71-98.
- Jorgerden, J. (2008) *Türkiye'de İskân Sorunu ve Kürtler: Modernite, Savaş ve Mekân Politikaları Üzerine Bir Çözümleme*, Topal, M. (çev.) İstanbul: Vate Yayınevi.
- Kaya, A. (2009) *Türkiye'de İç Göçler Bütünleşme mi Geri Dönüş mü? İstanbul, Diyarbakır, Mersin*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kendir, H. (2002) "Türkiye'de Tarım Sektörü Yönetiminde Devletin 'Küçülen Rolü' ve Yapısal Uyum Politikaları", Dikmen, A. A. (der.) *Küreselleşme Emek Süreçleri ve Yapısal Uyum*, 7. Sosyal Bilimler Kongresi, Ankara: Seçkin Yayıncılık içinde, 217-269.
- Köse, A. H. ve Bahçe, S. (2008) "'Yoksulluk' Yazınının Yoksulluğu: Toplumsal Sınıflarla Düşünmek", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi GETA Tartışma Metinleri*, No. 107.
- Kurban, D. ve Yeğen, M. (2010) *Türkiye'de Zorunlu Göç: Hükümet Politikaları Uluslararası Konferans Tebliği 27 Haziran 2009, Van*, İstanbul: TESEV Yayınları.
- Marx, K. (2011) *Kapital: Ekonomi Politikasının Eleştirisi I. Cilt*, Selik, M. ve Satlıgan, N. (çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- McDowall, D. (2004) *Kürtlerin Modern Tarihi*, Domaniç, N. (çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özbudun, S. (2011) "'Yeni' Yoksulluk ve Etnisite[1]" http://www.ozguruniversite.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1029:yen-yoksulluk-ve-etniste1&catid=1:guencel-yazlar&Itemid=5 [12.11.2012].
- Özbudun, S. ve Başoğlu, E. K. (2004) "Bizim Köyde Yoksul Yok ki! ya da Yoksulluktan Yoksulluğa Türkiye Kırsalı Üzerine Notlar", *Toplum ve Hekim*, Cilt 19 Sayı 1: 39-48.
- Özgül, M. (2003) "Marksizm ve İlkel Sermaye Birikimi", *Marksizm ve...* içinde, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 161-192.
- Özgül, M. (2002) *İşçi Sınıfının Oluşumu Üzerine Bir Çözümleme Çerçevesi: Anadolu'da Bir 'Küresel Fabrika'nın Doğuşu (Denizli Örneği)*, Doktora Tezi, Ankara: AÜ. SBF.

- Perelman, M. (2000) *The Secret History of Primitive Accumulation and Classical Political Economy*, Durham&London: Duke University Press, <http://www.commoner.org.uk/02perelman.pdf>, [Erişim Tarihi: Ağustos 2012].
- Taş, C. (2007) *Külden Evler: Dersimde Yakılan Köylerin Öyküsü*, İstanbul: Tjç Yayınclık.
- Tekeli, İ. (2008) *Göç ve Ötesi: Toplu Eserler 3*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tunceli Valiliği İl Nüfus Verileri, <http://www.tunceli.gov.tr/page.asp?id=42> [05.11.2012]
- Wood, E. M. (2003) *Kapitalizmin Kökeni, Geniş Bir Bakış*, Aşkın, A. C. (çev.) Ankara: Epos Yayınları
- Yörük, E. (2009) “Zorunlu Göç ve Türkiye’de Neoliberalizm”, <http://bianet.org/biamag/insan-haklari/118421-zorunlu-goc-ve-turkiye-de-neoliberalizm> (06.05.2012).
- Yurtsever, H. (2011) *Kapitalizmin Sınırları ve Toplumsal Proletarya*, İstanbul: Yordam Kitap.

RAPOR VE BELGELER

- 2012 Tarihi İl Nüfus müdürlüğü nüfus bilgileri (dilekçeye cevap, belge)
- 2012 Tarihi İl Gıda, Tarım ve Hayvancılık Müdürlüğü (dilekçeye cevap)
- 2007 Tarihi Tunceli Ziraat Odaları Birliği Başkanlığına Dilekçe (belge)
- 2003 Tarihi Tunceli Barosu Raporu
- 1996 Tarihi 10/25 Esas Numaralı Meclis Araştırma Komisyon Raporu
- 1996 Tarihi Tunceli Sendikalar Platformu Rapor

Özet

MÜLKSÜZLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA BİR KÖY MONOGRAFİSİ

Askeri bir stratejinin uzantısı olarak *alanda hâkimiyeti sağlamak* amacıyla gündeme getirilen ve ağırlıklı 1990’ların ortalarında uygulanan yeniden iskân politikası, bir milyonun üzerinde insanın zorla yerlerinden edilmesine neden olmuş yakın tarihimizin önemli “toplu sürgün” olaylarından biridir. Binlerce aile plansız, çoğunlukla birkaç gün içinde ve zorla büyük kentlere göç ettirilmiştir.

Köylerinden zorla göç ettirilenlerle ilgili çalışmalar bugüne kadar ağırlıklı olarak meseleye “Kürt sorunu” bağlamında yaklaşmışlardır. Meselenin “Kürt Sorunu” gibi etno-politik bir boyutunun olmasının yanında; göç-mülksüzleşme ve proleterleşme bağlamında belirgin bir de “sınıf boyutu” vardır. Bu boyut bugüne kadar çok fazla öne çıkarılmamış ve incelenmemiştir. Bu temel gerekçeyle, çalışma, 25 yıldır süren “iç savaş”tan kaynaklanan ve köylerinden zorla göç ettirilen köylülerin mülksüzleşme ve proleterleşme süreçlerini aydınlatmak üzere bir köy araştırmasına dayanmaktadır.

Araştırmayla, “kent yoksulluğu” olarak ifade edilen olgunun bugünkü aritmetiğinde 1990’ların mülksüzleştirme uygulamalarının etkisi ile kent yoksullarının toplumsal kimliği sorularına yanıtlar aranmaktadır. Sonuç olarak, elimizdeki çalışma her ne kadar 90’ların ortalarında uygulanan yeniden iskân politikası sonucu Tunceli’nin merkez köylerinden biri olan Müşkirek Köyü’nün mülksüzleşmesine ve yoksullaşmasına özel olarak ışık tutuyorsa da; genel olarak bahsedilen dönemin politikaları sonucu yerlerinden edilen milyonların sınıfsal

dönüşümleri hakkında da fikir üretmektedir. Açık uçlu sorulardan oluşan ve nitel görüşme tekniği kullanılıp alanın bilgisine müracaat edilerek gerçekleştirilen çalışmamız, “kent yoksulluğu” olarak kristalize olan sorunun çözümüne dair bir iki öneri sunmaktan da doğaldır ki imtina etmemektedir.

Anahtar kelimeler: mülksüzleşme, emeğin metalaşması, toplumsal proletarya, yeniden iskân, ilkel birikim.

Abstract

**A VILLAGE MONOGRAPH IN THE CONTEXT OF
THE PROCESS OF DISPOSSESSION**

The resettlement policy that brought to the agenda and performed extensively in the mid-1990s as an extension of military strategy to *consolidate control over territory* was one of the most important “mass exile” of our recent history, which forcibly displaced over one million people. Thousands of families forcibly exiled mostly in several days to big cities without planning their destination.

The studies about forced exile of people off their villages mainly focused on the issue in context of the “Kurdish question.” besides that the issue has an ethno-politic dimension like “Kurdish question” it has an obvious class dimension in terms of dispossession and proletarianization. This dimension has not sufficiently been focused so far. For this very basic reason this study based on a village research to enlighten the process of dispossession and proletarianization of exiled villagers resulted by the “civil war” that has been lasting for 25 years.

This study searches for answers to the questions that the effects of the practices of the dispossession of 1990s on the phenomenon that was named urban poverty and the social identity of urban poors. As a result, though this study enlightens the deproertization and impoverishment of Müşkirek village one of the central village of Tunceli as result of resettlement policy that was applied until mid-1990s, it also gives an idea about the class transformation of millions as result of the policies of the period mentioned in general. Of course, this study that is based on qualitative interview method consisting of open ended questions and utilizes the knowledge of the field does not avoid offering a few solutions for the problem that has crystalized as “urban poverty.”

Keywords: dispossession, commoditization of labor, social proletariat, resettlement, primitive accumulation.

FİLİBELİ AHMET HİLMİ’NİN A’MAK-I HAYÂL ADLI ROMANINDA MEVLÂNÂ’NIN MESNEVÎ’SİNİN İZLERİ

Gökhan Tunç*

Bu makalede, II. Meşrutiyet döneminin önemli yazar ve düşünürlerinden biri olan Filibeli Ahmet Hilmi’nin *A’mak-ı Hayâl* adlı kitabının Mevlânâ’nın *Mesnevî*’sinden nasıl etkiler taşıdığı bir örnek bağlamında tartışılacaktır. Söz konusu çerçevede, *Mesnevî*’nin “Sineğin Gevşek Tevilinin Değersizliği” adlı bölümüyle *A’mak-ı Hayâl* adlı kitabının “Zeyl-i A’mak-ı Hayâl” bölümü karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Fakat daha önce, her iki metnin benzerlikleri ve farklılıkları konusunda kısa bir değerlendirme yapılacaktır. Filibeli Ahmet Hilmi’nin *Mesnevî*’den yararlanması ise, metinlerarasılık kavramıyla anlamlandırılacaktır. Bu bağlamda öncelikle metinlerarasılık kavramı kısaca tartışma konusu yapılmalıdır.

Metinlerarasılık kavramı, metnin özerk bir yapıya sahip olduğu düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Buna göre metnin tarihe, yazara, yazarın psikolojisine göre incelenmesine karşı çıkan birtakım araştırmacılar, metnin yorumlanması için yeni ölçütler öne sürerler. Öne sürülen ölçütler, söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında “çok sesli” olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde

* Yrd. Doç. Dr.Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği düşüncesiyle ilişkilidir (Aktulum 2000: 7). Söz konusu duruma, metinlerarasılık kuramının en önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Roland Barthes dokuma örneği ile somutluk kazandırır. Barthes'a göre herhangi bir metin, dikey ve yatay, bir başka ifadeyle eşzamanlı (synchronic) ve artzamanlı (diachronic) etkilerin bileşenlerinden oluşur. Bahsedilen düşünce metni, çağdaş ve tarihsel metinlerin iç içe geçtiği bir dokumayla ilişkilendirir (Barthes 2006).

Metinlerarasılık en genel anlamıyla iki ya da daha çok metin arasındaki alışverişi olarak tanımlanabilir (Aktulum 2000: 17). Bir yazar, başka bir yazarın metnindeki parçaları kendi metni bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. John Frow'un "Intertextuality and Ontology" adlı makalesinde dediği gibi metinlerarasılık kuramına göre bir metin, diğer metinlerin tekrarından ve dönüştürülmesinden oluşur (Frow 1990: 45). Bu nedenle bu kurama göre bir metnin yapısını ve anlamını incelemek, ancak diğer metinlerle alışverişini çözümlenmekle olanaklıdır. İki metin arasındaki ilişki, gizli alıntı, aşırma, anıştırma, yansılama, alaycı dönüştürüm, öykünme gibi yollarla gerçekleşebilir. Söz konusu bağlamda Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mak- Hayâl* adlı kitabında Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinden taşıdığı izler, metinlerarasılık kuramı açısından incelenmek için elverişlidir. Bu noktada bahsedilen düşüncenin somutlanması bir örnek dâhilinde gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

İlk olarak 1925 yılında *A'mak-ı Hayâl, Raci'nin Hatıraları* adıyla yayımlanan *A'mak-ı Hayâl*, Batılı bir anlayış içeren romanlardan farklı bir kurguda yazılmasıyla dikkat çeker. Nesir olarak kaleme alınan, birbirinden bağımsız kısa öykülerden oluşan *A'mak-ı Hayâl*, merkezî kişi olan Raci'nin başından geçen alegorik olayları konu edinmesiyle bir bütünlük arz eder. Fakat *A'mak-ı Hayâl*'in özellikle tasavvufi öğretiler içeren farklı öykülerden oluşması *Mesnevî* ile içerik ve üslup açısından bazı benzerlikler taşımasına yol açar. Çünkü *Mesnevî* de birbirinden bağımsız öyküler aracılığıyla tasavvufi öğütlerde bulunur. Tabii ki söz konusu düşüncüyü öne sürerken *A'mak-ı Hayâl*'in nesirle yazıldığını ve olayların merkezî kişinin etkisiyle bir bütünlük kazandığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Bununla birlikte *A'mak-ı Hayâl*'de de nesir parçalarının yanı sıra öğretici ve alegorik şiirlerin de yer aldığı söylenmelidir. Şimdi bahsedilen örneklerin incelenmesine geçilebilir. Söz konusu çerçevede ilk olarak kaynak metinden seçilen bölüm tartışılabilir. *Mesnevî*'den seçilen bölüm şöyledir:

- | | |
|---|--|
| 1100 Mâned ahvâlet bedan turfa meges
K'û hemîpindaşt hodrà hest kes | سك مفرط نادب تل اوحا دن ام
سك نسه اردخ تشادن پ ىمه وك |
| 1101 Ezhod u ser-mest geşte bîşerâb
Zerre-yi hodrà bidîde âfitâb | بارش ىب هتشك تسمرس و دوخ زا
باتفأ هدىدب ار دوخ مرد |
| 1102 Vasf-ı bâznâ bidîde derbeyân
Güft men ankâ-yı vaktem bîgümân | نایب رد هدىدب ار نزاب فصرو
نامك ىب متقو ىاقنع نم تفك |
| 1103 An meges berberg-i kâh u bevl-i har
Hem-çü keştiban hemî efrâşt ser | رخ لوب و هك كبر رب سك نأ
رس تشارف ا ىمه ناب ىتشك وچمه |
| 1104 Güft men deryâvü keştî hândeem | ما مدن اوخ ىتشك و اىرد نم تفك |

- Müddetî derfıkr-i ân mîmandeem ما همدانم نأ ركف رد یتدم
- 1105 Înek in deryâ vü in keştî vü men نم و یتشك و ایرد نیا كن ی
Merd-i keştîbân u ehl-i re>y-zen نز یأر له و ناب یتشك درم
- 1106 Berser-i deryâ hemîrand û ‹amed دمآ و ا دناریمه ایرد رسرب
Mî nümûdeş in kadar bîrun zihed دمز نوریب ردق نیا شدومنم
- 1107 Bûd bîhad an çemin nisbet bedû وا دب تبسن نیمیچ نأ دح یب دوب
An nazar kû bîden anrâ rast kû وك تسار ار نأ ندیب وك رظن نأ
- 1108 ‘Âlemeş çendan buved kiş bînişest تسشنیب شك دوب نادنچ شملع
Çeşm çendin bahr hem çendînişest تسشنیدنچ مه رحب نیدنچ مشچ
- 1109 Sâhib-i te>vîl-i bâtil çün meges سكم نوچ لطاب لیوأت بحاص
Vehm-i û bevl-i har u tasvîr-i has سخ ریوصت و رخ لوب وا ممو
- 1110 Ger meges te>vîl bü›gzâred berây یارب درازكب لیوأت سكم رك
An megesrâ baht gerdâned humây یامه دندارك تخب ار سكم نأ
- 1111 An meges ne’bved k’eş in ‘ibret buved دوب تربع نیا شك دوبن سكم نأ
Rûh-ı û nî derhor-ı sûret buved دوب تروص روخ رد ین و احور
(Şem’î Şem’ullâh 2009: 536)

Türkçesi:

- 1100 Senin ahvalin o tuhaf sineğe benzer ki o kendini bir adam sanırdı
- 1101 İçmeden kendi kendine sarhoş olmuş, zerresini güneş görmüş
- 1102 Doğan kuşlarının övüldüğünü işitmiş: “Şüphe yok ki ben vaktin ankasıyım” demişti
- 1103 O sinek eşek sidiği birikintisindeki saman çöpünün üstünde gemi kaptanı gibi baş kaldırıp
- 1104 “Ben, deniz ve gemi hikâyesini okumuş, bir zaman bunu düşünmüştüm.
- 1105 İşte şu deniz, şu gemi, ben de ehliyefli, rey ve tedbir sahibi bir kaptanıym” dedi.
- 1106 Deniz üstünde salını sürüp durmaktaydı. O kadarcık bir su ona haddinden fazla göründü.
- 1107 O sidik, sineğe göre hudutsuzdu. Sinekte, onu olduğu gibi göreceğ göz nerede?
- 1108 Onun âlemi kendi görüşüne göre olur. Gözü, bu kadardır, denizi de ona göre.
- 1109 Batıl tevilci, sinek gibidir. Vehmi eşek sidiği, tevil ve tasavvuru saman çöpüdür.
- 1110 Eğer sinek kendi reyiyile saplandığı teviden geçse, baht o sineği hümâ yapar.
- 1111 Bu ibret gözüne sahip olan sinek olmaz; ruhu, surete lâyıq olmayacak derecede yüksek bir zat olur. (Mevlânâ 1991: 87-88)

Alıntılanan parça, keyfine göre *Kur’an*’ı yorumlayan kişilerin eleştirisini içerir. Metinde, anlatımın etkili kılınması için özellikle ikili karşıtlıklardan yararlanılmıştır. Bahsedilen çerçevede, *Kur’an*’ı keyfine göre yorumlayan kişinin kendisini nasıl gördüğü ile gerçekte

nasıl olduğu arasındaki çelişki, ikili karşıtlıklar aracılığıyla etkili bir biçimde anlatılır. Söz konusu bölümde bahsedilen ikili karşıtlıkları şöyle gösterebiliriz:

Adam	←→	Sinek
Gerçek	←→	Vehim
Zerre	←→	Güneş
Anka	←→	Sinek
Saman Çöpü	←→	Gemi
İdrar	←→	Derya
Hudutsuzluk	←→	Küçüklük
Akil kimse	←→	Batıl tevlici
Sarhoş	←→	Ayık
Ruh	←→	Suret

Bahsi geçen şiirde, ikili karşıtlıkların niceliksel açıdan fazla oluşu bir yana, karşıtlıkların uç sınırlarda olması da önem taşımaktadır. Bu bağlamda, özellikle “anka-sinek” ve “derya-idrar” karşıtlığı örnek gösterilebilir*. İlk olarak “anka-sinek” sözcüklerinin anlam kümesinin incelenmesi, Mevlânâ'nın ikili karşıtlıkları kullanma nedenini ortaya koyar.

Anka	Sinek
Teklik	Çokluk
Ulvilik	Hakirlik
Ulaşılmazlık	Alçaklık
Kudret	Güçsüzlük
Ulaşılmak istenen	Olmak istenmeyen

Kur'an'ı dilediği gibi yorumlayan *Kur'an* yorumcusu, kendisini küllerinden doğan ve tek olan Anka kuşu gibi ulvi, ulaşılmaz, kudret sahibi sanmasına karşılık, o, doğada fazla bulunan, hakir, güçsüz ve olmak istenmeyen sinektir. Sözcüklerin anlam kümesinde var olan uçlardaki karşıtlıklar anlatımın çok daha etkili olmasını sağlamıştır. Benzer durum, kendisini Anka gibi sanan, ama gerçekte sinek gibi olan *Kur'an* yorumcusunun bulunduğu mekân konusunda da geçerlidir. Gemiyle deryada bir kaptan olarak dolaştığını zanneden *Kur'an* yorumcusunun aslında bir saman çöpünün üstünde idrarda dolaşan sinek olması, bahsedilen

* Zıtlık kavramının Divan şiirinde de çok önemli bir yeri olduğu vurgulanmalıdır. Bu bağlamda zıtlık kavramının Divan şiirindeki işlevini “zerre ve güneş” örneğinde inceleyen bir çalışma için bkz. Yıldırım, Ali, “Zıtlık Kavramı ve Divan Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizmi”, *Bilig*, S. 25, 2003. ss. 125-139. Böylelikle Mevlânâ'nın Divan şiiri üzerinde teknik ve sembolizm konusunda nasıl bir etkide bulunduğunun izini sürmek olanaklı olacaktır.

durumu ortaya koyar.

Derya	İdrar
Temiz	Necis
Büyük	Küçük
Kudret unsuru	Aşağılayıcı

Aslında bulunulan mekân, içinde bulunan kişinin niteliği konusunda da açıklayıcıdır. “Derya gibi insan” tabirini de göz önünde bulundurduğumuzda, bahsedilen düşünce somutluk kazanır. Bu bağlamda *Kur’an*’ı keyfi yorumlayan kişinin, temiz, büyük, kudret unsuru olan deryada değil de necis, küçük ve aşağılayıcı olan idrarda olması, onun niteliğini de açmılayan bir özelliktir. Ayrıca anka ile sinek nasıl bir uyumluluk içerisinde ise, sinekle idrar da aynı uyumluluğa sahiptir. Bir başka ifadeyle hakir ve necis olan sineğin, necis ve aşağılayıcı olan idrarda olması anlamlıdır. Böylelikle Mevlânâ, *Kur’an*’ı aşırı yorumlayan kişi için en aşağılayıcı görsel imgeyi oluşturur: Bulunabileceği en kötü mekânlardan biri olan eşek idrarındaki saman çöpünün üstünde genellikle necis yerlerde yaşayan sinek. Buna karşılık *Kur’an* yorumcusunun kendine yönelik imgesi ise tam tersine kudret unsurlarıyla doludur: Engin derya üzerindeki bir gemide kaptan. Söz konusu karşıtlıklarla çarpıcı görsel imgeler oluşturulur ve bu görsel imgeler anlatılanın okurun zihninde etkili hâle gelmesini sağlar. Bahsedilen görsel imgeler aynı zamanda ironiktir. İroniyi görünüm ile gerçekliğin karşıtlığı olarak tanımlayan kuramcılar takip edilerek (Culler 2007: 107) kendini deryada gemi üzerinde kaptan gören varlığın, gerçekte idrardaki saman çöpünün üzerindeki sinek olması, ironik bir durum olarak tanımlanabilir.

A’mak-ı Hayâl’de merkezî kişi olan Raci’nin Aynalı Baba adlı bir kişi ile karşılaşması sonucunda geçirdiği ruhsal değişim konu edinilir. Bu anlamda, Raci’nin isminden başlayarak bir simgesel anlatımın metinde hâkim olduğu söylenebilir. Raci, aslına rücu eden kişidir, bir başka ifadeyle hayatını dünyevi zevklerle sürdürmesine rağmen, Aynalı Baba’yla karşılaşması ile nefis mücadelesi vererek dünyevi zevklerden arınır. İşte roman da, Raci’nin ruhsal arınmasını konu edinen farklı öykülerden oluşur. Bu bölümlerden biri de “Zeyl-i A’mak-ı Hayâl”dir. Raci, bahsedilen bölümde, Aynalı Baba’nın mezarlıktaki uzlethanesine varır. Bir şeyh figürü niteliği gösteren Aynalı Baba’nın mezarlıkta yaşaması, onun dünya nimetlerinden el etek çekmesine gönderimde bulunması bakımından önemlidir. Raci, Aynalı Baba’nın verdiği kahve ile uykuya dalar, fakat bu uyku, uyku ile uyanıklık arasındaki bir ara konumdur, bir başka ifadeyle yakaza hâlidir. Raci, yakaza hâlinde kendisinin bir karınca, babasının ise karınca beylerinden biri olduğunu görür. Babası, yedi ilim adamını kendisine hoca olarak tutar ve bunlar fen bilimlerinin hepsini Raci’ye öğretir. Söz konusu karıncalar, her şeyi tecrübe ve tetkikle anlayabileceklerine inanırlar. Tabii bilimler uzmanı bir karınca, garipsedikleri bir mekânın -ki bu mekân bir sokaktır- niteliği hakkında diğer karıncalara bir konferans verir. Tam bu anda sıcak bir tufan, binlerce karıncayı alıp sürükler. Sıcak tufan dindiği zaman tabii bilimler uzmanı bir kişi gerçekleşen olayı şöyle açıklar: “Arazi-i garibede öyle kavi bir mıknaşiyet ve elektrikiyyet var ki arasına birdenbire şiddetlenerek havayı teksif ediyor Edna arıza ile o bulutlardan tufan-asa seller boşanıyor” (Filibeli Ahmet Hilmi

t.y.: 127). Hem karınca hem de insan özellikleri gösteren Raci ise, tabii ilimler uzmanının beyanatını dinlediğinde gözünün önüne yem yiyen yorgun beygirlerin tebevvülü gelir ve medit bir kahkaha salıverir (Filibeli Ahmet Hilmi t.y.:127).

“Zeyl-i A'mak-ı Hayâl”de karıncaların simgesel boyutu önemlidir. Söz konusu boyut, karıncaların Batı toplumun simgesi olarak kullanılması ile ortaya çıkar. Bahsi geçen bölümde karıncalar, Osmanlı seyyahlarının Batı toplumunu algılayışları ile paralel olarak, adalet ve eğitim anlayışları, sosyal ve ekonomik yapıları gelişmiş olarak tanımlanırlar. Ayrıca, çalışkanlık nitelikleriyle de Batı toplumuna gönderimde bulunurlar. Bununla beraber, karınca simgesinin dinamik bir yapıya sahip olduğu ve Batı toplumuna gönderimde bulunmanın yanı sıra tabii bilimler uzmanının da eleştirisi için kullanıldığını görürüz. Bu anlamda karınca sözcüğüne içsel olan güçsüzlük, çokluk ve değersizlik anlam özellikleri en genel anlamda insanın simgesi olmasının yanı sıra özelden tabii bilimler uzmanının simgesidir. Karıncanın, atın idrarında bile yok olup gidiyor oluşu, onun ne kadar güçsüz olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda *Mesnevî* ile *A'mak-ı Hayâl* arasındaki metinlerarası ilişkilerde kullanılan başat öğeler şu şekilde belirir:

Kur'an'ı aşırı yorumlayan kişi	Tabii bilimler uzmanı
Sinek	Karınca
Eşek İdrarı	At İdrarı
Deniz	Tufan

Şekilde de görüleceği gibi *Mesnevî*'de *Kur'an*'ı aşırı yorumlayan kişilere yönelik eleştirisi, *A'mak-ı Hayâl*'de tabii bilimler uzmanlarına yöneltilir. Bu durumun nedeni, Filibeli Ahmet Hilmi'nin metafizik bakış açısıyla ve II. Meşrutiyet döneminde materyalist ve metafizik felsefenin mücadelesi ile daha iyi anlaşılabilir. Bilindiği gibi Filibeli Ahmet Hilmi, II. Meşrutiyet döneminde metafizik düşüncenin temsilcisi olarak gelişen materyalist felsefeyle mücadele içine girmiştir. Nitekim Hilmi Ziya Ülken *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* adlı kitabında, “positiviste”lerin *Servet-i Fünûn* ve *Ulûm-ı İctimaiye* adlı dergiler etrafında toplandıklarını söyler. Yine ona göre, aynı hareket daha “cesur” bir atılım yaparak “materyalizm” adını almıştır (Ülken, 1994: 206). Öte yandan Filibeli'nin bu dönemde materyalistlerle yapılan tartışmada İslami düşünceyi savunması dikkat çekicidir. Özellikle Baba Tevfik, Louis Büchner'den *Madde ve Kuvvet*'i çevirdiği zaman Filibeli bu kitabı eleştirmiş, Celal Nuri'nin sözü edilen eseri savunması üzerine karşı yazılar yazmıştır (Ülken, 1994: 2006). Filibeli Ahmet Hilmi, yazılarında her şeyin bilimle çözüleceğine dair inancı ve metafiziği “üfürükçü” olarak nitelendiren anlayışı eleştirir. *A'mak-ı Hayâl*'in de tam da bu konuda bir işlevinin olduğu söylenmelidir. Romanda, her şeyi tecrübe ve deneyle açıklamaya çalışan tabii bilimler uzmanına yönelik eleştirilerde bulunulur ve bakış açısının kısıtlı oluşunun onun gerçeği anlamasına engel olduğu vurgulanır. *Mesnevî*'de *Kur'an*'ı aşırı yorumlayan kişinin aşağılanmasıyla paralel olarak tabii bilimler uzmanının sınırlı bakış açısı nedeniyle at idrarını tufan sanması *A'mak-ı Hayâl*'de trajikomik bir duruma neden olur. Bu anlamda her iki metnin de başat öğeleri arasında bir benzerlik olduğu söylenmelidir.

Gösterilmeye çalışıldığı gibi ele alınan metinler her ne kadar öncelikli bir amaç

olarak tasavvufi öğretileri yaymayı hedefleseler de, bu amacı uç karşıtlıklar içeren etkileyici görsel imgelerle gerçekleştirme yoluna giderler. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin sözü edilen bölümünde *Kur'an*'ı aşırı yorumlayan kişiler için kurgulanan aşağılayıcı nesne idrar, Filibeli Ahmet Hilmi'nin ele alınan metninde bu kez tabii bilimler savunucusu için kullanılır. Bu bağlamda idrar, söz konusu kişileri aşağılamak için işlevsel bir araca dönüşür. Bahsedilen çerçevede eşek idrarını, Filibeli Ahmet Hilmi'nin yaşadığı koşullara, o günün gündeminde yer alan maddeci tartışmalara uyarladığı görülür. Ayrıca Mevlânâ'nın gururlu kişiler için kullandığı aşağılayıcı sinek metaforunu Filibeli Ahmet Hilmi karıncaya dönüştürür. Bu şekilde kibirli kişiler için değersizleştirici metaforlar her iki metinde de devam ettirilir. Öte yandan bu kişiler (*Mesnevî*'de *Kur'an*'ı aşırı yorumlayan, *A'mak-ı Hayâl*'de tabii bilimler savunucusu), içinde buldukları durumla (idrarla) tezat oluşturacak bir şekilde “tufan” ve “deniz”de olduklarını sanmaktadırlar. Böylelikle her iki metinde kibirli kişiler gaflet içinde, aşağılayıcı bir durumda, komik bir hâlde ortaya konurlar.

KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilây (2000), **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınevi.
Barthes, Roland, (2006), **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, (Çev. Şule Demirkol), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Culler, Jonathan, (2007), **Yazın Kuramı**, Çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Yayınları.
Filibeli Ahmet Hilmi (t.y.), **A'mak-ı Hayâl**, Haz. Osman Gündüz, Ankara: Akçağ Yayınları.
Frow, John (1990), “Intertextuality and Ontology”, **Intertextuality: Theories and Practices**, Newyork: Manchester University Press.
Mevlânâ Celaleddin Rûmî (1991), **Mesnevî I**, çev. Veled Çelebi İzbudak, Yay. Haz. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul: MEB.
Şem’î Şem’ullâh, **Şerh-i Mesnevî** (I. Cilt) Haz. Abdülkadir Dağlar, E.Ü. S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kayseri 2009.
Ülken, Hilmi Ziya, (1994), **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul: Ülken Yayınları.
Yıldırım, Ali, “Zıtlık Kavramı ve Divan Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizmi”, **Bilig**, S. 25, 2003. ss. 125-139.

Özet

FİLİBELİ AHMET HİLMİ’NİN A'MAK-I HAYÂL ADLI ROMANINDA MEVLÂNÂ’NIN MESNEVÎ’SİNİN İZLERİ

Bu makalede, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde yer alan “Sineğin Gevşek Tevilinin Değersizliği” adlı bölümle Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayâl* adlı kitabının “Zey-i A'mak-ı Hayal” adlı parçası arasındaki ilişki, metinlerarasılık kavramı ile incelenecektir. Bu çabada öncelikli olarak metinlerarasılık kuramına kısaca değinilecektir. Bahsedilen kapsamda, metinlerarasılık kuramında, bir metnin diğer metinlerin tekrarından ve dönüştürülmesinden oluştuğuna dair düşünceye dikkat çekilecektir. Daha sonra *Mesnevî*'nin incelenen bölümünde, *Kur'an*'ı aşırı yorumlayan kişileri eleştirmek için ikili karşıtlıklardan yararlanarak oluşturduğu görsel imgelere değinilecektir. Söz konusu bağlamda, Mevlânâ'nın ikili karşıtlıkları “sinek-anka”; “idrâr-derya” örneklerinde

olduğu gibi çok zıt anlamlı sözcüklerden seçmesinin anlam ve işlevi değerlendirilecektir. İkinci düzlemde ise Filibeli Ahmet Hilmi'nin söz konusu metinde tabii bilimler yorumcusunu eleştirmek için *Mesnevi*'den yararlanarak benzer görsel imgeleri nasıl kullandığı ortaya konulacaktır. Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayâl* adlı kitabının "Zeyl-i A'mak-ı Hayal" adlı bölümünde, romanın merkezi kişisi olan Raci aracılığıyla II. Meşrutiyet döneminde yaygınlaşan materyalist ve metafizik tartışmasına katılmasına ve materyalizmi eleştirmesine dikkat çekilecektir. Filibeli Ahmet Hilmi metafizik düşünceyi savunarak her şeyin bilimle çözüleceğine dair inancı ve metafiziği "üfürükçülük" olarak nitelendiren anlayışı eleştirir. Bu amaçla *Mesnevi*'nin sözü edilen bölümünde *Kur'an*'ı aşırı yorumlayan kişiler için kurgulanan idrarın üzerindeki sinek, Filibeli Ahmet Hilmi'nin ele alınan metninde, gururlu ve kibirli tabii bilimler savunucusu için kullanılan, at idrarına maruz kalmış karınca metaforuna dönüşür.

Anahtar Sözcükler: Mevlânâ, *Mesnevi*, Filibeli Ahmet Hilmi, *A'mak-ı Hayal*, görsel imge.

Abstract

TRACES OF MEVLÂNÂ'S *MESNEVÎ* IN FILIBELI AHMED HILMI'S NOVEL OF *A'MAK-I HAYÂL*

In this article, the chapter in Mevlana's *Mesnevi* called "*Sineğin Gevşek Tevilinin Değersizliği*" and the chapter in Filibeli Ahmet Hilmi's *A'mak-ı Hayâl* called "*Zeyl-i A'mak-ı Hayal*" will be evaluated with an intertextual approach. Firstly, by considering Mevlana's work, visual images formed by using double contrasts in order to criticize those who radically interpret Quran will be mentioned. In this context, it will be evaluated why Mevlana has chosen extreme examples of double contrasts such as "fly-phoenix" and "urine-sea" by considering their meanings and functions. Secondly, the work of Filibeli Ahmet Hilmi will be evaluated so as to demonstrate how he used similar visual images with Mevlana by using *Mesnevi* in order to criticize an interpreter of natural sciences. In the "*Zeyl-i A'mak-ı Hayal*" chapter of his book *A'mak-ı Hayâl*, Filibeli Ahmet Hilmi focuses on the discussions during the Second Constitutional Era concerning materialism and metaphysical thought by using the novel's central character Raci. The character defends the metaphysical thought and criticizes the understanding that seeks solutions of all problems in science and defines metaphysics as "quackery". Thus Mevlana's metaphor of fly on urine to criticize those who radically interpret Quran, this time, is used by Filibeli Ahmet Hilmi to criticize the defender of natural sciences. However Mevlana's fly metaphor about arrogant people is transformed to an ant metaphor by Filibeli Ahmet Hilmi.

Keywords: Mevlânâ, *Mesnevi*, Filibeli Ahmet Hilmi, *A'mak-ı Hayal*, visual image.

ŞİİRİN ESİN KAYNAĞI OLARAK MİTOLOJİ

Tuğçe Erdal*

Yazının bilinmediği ve dolayısıyla da yazılı kültürün bellekleri şekillendirmediği bir çağda sözlü kültür verileri topluluğun yeni üyelerine anında aktarılamamaktaydı. Mitolog olan Mircea Eliade *Mitlerin Özellikleri* adlı çalışmasında sözlü kültürün hâkim olması nedeniyle bu dönemdeki inanç sistemlerini ve mitolojileri “tam olarak” öğrenmenin imkânsızlığını vurgulamaktadır. (Mircea, 1993: 149) Ancak, mitoloji ile belirginleşen inanç esaslarının bir şekilde korunması ve aktarılması gerekmektedir. Şiir, insanların tarihi, yaşantısı olan mitleri aktarma ve koruma görevini üstlenmiştir. Mehmet Can Doğan, *Şiir Arkeolojisi* adlı eserinde şiiri, tarihöncesi çağlarda dinin ve mitolojinin seslendirildiği ve korunduğu kolektif bir anlam alanı olarak görmektedir ve Christopher Caudwell’ın *Yanılsama ve Gerçeklik* adlı eserine gönderme yaparak şiirin yazıyla birlikte her ne kadar “kolektif dönemden özel döneme” geçmiş olsa da mitoloji ile bağlantılarını hiçbir zaman koparmadığını belirterek bunun sebebi olarak mitosların evrensel değerleri haber vermesini veya onlara böyle bir anlam yüklemesinden ileri gelmesini görmektedir. (Doğan, 2011: 10) Şiir ile mitoloji arasında bağ kurmuş birçok şairin de paylaştığı bir düşünce olarak Octavio Paz’ın *Öteki Ses Şiir ve Yüzyılın Sonu* adlı yapıtında “kökenlere dönüşler hemen her zaman birer başkaldırıdır: Birer yenileşme, birer yeniden doğuş” ifadeleri şiir ile mitoloji arasındaki organik bağı da açıklamaktadır. (Paz, 1995: 114) Mitler, insanoğlunun yaşamında din aracılığı ile bir inanç olarak yer aldığı gibi edebiyatları vasıtasıyla da yer almaktadır. Mitlerin insan yaşamındaki yeri ve kullanımı ile ilgili olarak mitoloji üzerine çalışan Dursun Ali Tökel, *Di-*

* Dr. Bozok Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

van Şiirinde Mitolojik Unsurlar adlı kitabında özetle mitlerin, ilkçağlarda oluşmuş olmakla beraber bugün hâlâ hayatımızın en önemli noktalarında varlıklarını sürdürdüğüne ve insanlığı etkilemeye devam ettiğine vurgu yapmaktadır. Çalışmasının devamında mitlerin bugünlere kadar bir vesileyle gelmiş olmalarına dair çıkarımda bulunan Tökel, mitleri bugünlere taşıyanların hemen hemen bütün milletlerde mevcut olan destan, masal, halk hikâyesi, efsane veya saga gibi geleneksel anlatı türleri olduğunu tespit etmektedir. (Tökel, 2000: 50–55) Mitoloji'nin edebi türler aracılığı ile geçmişten günümüze kadar taşındığı söylenebilir. Mitoloji ve ilkeller üzerine birçok araştırması bulunan mit uzmanı Joseph John Campbell, *İlkel Mitoloji* adlı eserinde “mitolojik motifleri ayinlerinde yaşamayan; kâhinleri, ozanları, tanrı bilimcileri ya da filozofları eliyle yorumlamayan; sanatında yansıtmayan; şarkılarında övmeyen ve yaşama güç katan düşlerinde coşku içerisinde denemeyen insan topluluğu yoktur.” (Campbell, 1992: 12) diyerek mitlerin toplumların hayatındaki önemini ifade etmektedir.

Tökel'in adı geçen eserinde tespit ettiği “mitleri bugünlere taşıyanların hemen hemen bütün milletlerde mevcut olan destan, masal, halk hikâyesi, efsane veya saga gibi geleneksel anlatı türleri” olduğunu ifadesinden yola çıkılarak bu türler oluşturulurken neden mitten faydalandığı sorusu sorulabilir. Bu soruya Ioanna Kuçuradi mitlerin metaforik özelliğine vurgu yaparak açıklama yapmaktadır. Konuyla ilgili olarak Kuçuradi simgesel anlatışın hedefinin, gerçeği yeniden yağmurak olduğunu iddia etmektedir. Kuçuradi'ye göre; simgesel ifade ise bir eserde hem görünen anlamı hem de görünen hemen anlaşılabilir anlamının dışında daha fazla bir anlam içeren ifade biçimi olduğuna göre eserin ilk bakışta görünenin dışındaki başka anlamının ne olduğu sorusu okuyucuların kafasını en fazla kurcalayan sorudur. Çoğu kez okuyucular sembolik eserin içinde bulunan başka bir anlam sezerlerse de bu sezgi bir belirginlik kazanmaz. Böylece eserde bulunan simgesel ifadeleri bazı kavramlar etrafında açıklayarak, eserin anlamını bir bilmece çözer gibi çözmeye yönelirler. Zira Kuçuradi'ye göre gerçekliğin ifadesi olan simgesel ifade kavramlaştırılmaz. (aktaran Karataş, 2008: 12)

Joseph John Campbell ise yukarıda adı geçen eserinde aynı soruyu farklı bir şekilde ele alarak “neden insanın, yaşamına temel olacak somut bir şey aradığında dünyayı dolduran gerçekleri değil de, anımsanmayacak kadar eski imgelemlerin mitoslarını seçtiğine cevap aramaktadır. (Campbell, 1992: 12) Bu konu üzerine özellikle mitoloji-edebiyat ilişkisi üzerine Dursun Ali Tökel, adı geçen çalışmasında şunları söylemektedir:

“Edebiyat ve mitoloji ilişkisi iki boyutta ele alınabilir. Birincisi, destanlar gibi, mitolojik çağlardan kalma olağanüstü anlatıları konu alan eserlerin yapısı ki, bunlar tamamen mitolojik anlatılardır ve olaylar bütünüyle olağanüstüye dayandığı için çözümlenmeleri de hayli güçtür. İkincisi ise daha sonraki çağların aklî yönü ağır basan, olağanüstüden ziyade olabirliğe dayalı eserlerindeki mitolojik yönlerdir ki, bunlar bünyelerinde sembol ve imge hâlinde mitolojik figürlere yer verirler. Bu mitolojik figürler bazen edebî eserin içerisinde bir mazmun veya gönderme birliği şeklinde bulunur ve esas yapıya fazla tesir etmezken, bazen bu mitolojik figürler edebî eserin ana kurgusunu oluşturur. Eser tamamen bu mitolojik figüre dayanır ve o çözümlenmeden eser çözümlenemez. Edebî türler içinde, tarihî süreçte, ya da günümüzde mitolojiye nasıl rastlayacağımız ise önemli bir sorudur. Epopeden romanesk romana, oradan realist romana nüfuz eden mitik karakterler, nihai aşamada edebî eserde, ya imge ya simge, yahut alegori veyahut da bir mazmun suretinde görünürler ve ilk zamanlardaki aslı fonksiyonlarından büyük bir oranda sıyrılmış olurlar.” (Tökel, 2000: 54–55)

R.Wellek ve A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri* adlı eserlerinde mit ve edebiyat ilişkisini şu şekilde ifade ederler: İnsanlar, yalnız mücerret kavramlarla yaşayamayacaklarına göre, içlerindeki boşlukları kaba saba, gelişigüzel parça parça yarattıkları mitler veya olabilecek veya olması lazım galen şeylerin suretleriyle doldururlar. Bir edebî yazarın bir mite ihtiyacı olması demek, onun, içinde yaşadığı toplumla birleşmeyi ve onun içinde bir fonksiyonu olmasını arzuladığını gösterir. (Wellek vd., 1983: 257–258)

Ioanna Kuçuradi ise mitosun, "...her mitos, gerçekliğin veya gerçek bir olayın simgelerle yorumlanmasıdır." şeklinde tanımlamakta ve mit ile sanat eseri ilişkisini, sanat eserinde anlatılana "mit, mitos" (fiction) adını vererek tespit etmektedir. (aktaran Karataş, 2008: 13)

Dursun Ali Tökel adı geçen çalışmasında, "şairlerin neden mitolojiyi ve mitolojik unsurları eserlerinde kullandığını" şöyle açıklamaktadır:

"Şairlerin, geçmiş çağların mitolojik figürlerine başvurması şüphesiz bir ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Bunun pek çok sebebi olabilir. Bu bazen milletlerin ortak hafızasında çok kuvvetli bir zemin bulacak olan, bir şiirsel elemana başvurmak ve böylece okuyucuyla daha rahat bir iletişim kurmak için, bazen şiirin zaten bir tasarruf olan kelime kadrosunu daha da aza indirmek ve bu suretle az söz, derin anlam birliğini sağlamak için, bazen de şiirin gizemine yeni bir boyut getirmek, anlam katmanlarındaki derinliği arttırmak ve eserin iç kurgusundaki giriftliği pekiştirmek için olabilir." (Tökel, 2000: 61)

Yukarıdaki sorunun cevabını mitoloji üzerine çalışmaları bulunan Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi 1* adlı kitabında ise şu şekilde vermektedir:

"Mitoloji, ödünç alınması veya ödünç verilmesi mümkün olmayan, genetik hafızamızda var olan, bilgi inanç ve kutsallık öbeğidir. O hâlde bin yıllar geçmesine rağmen, yeni bir din kabul etmemize bakmaksızın Türk toplumu hâlen bilinçaltında mitolojik olgular, inançlar yaratmaktadır. Hiçbir medeniyetin, hiçbir dinin ve yasanın silemediği bu bilinçaltı genetik hafızamız zamanla kendini gösterir, teknolojinin hızla ilerlemesine karşılık varlığını korur... Her toplumda olduğu gibi, Türkler de mitlerini ve mitolojik görüşlerini ilk önce dillerinde ve dile dayalı metinlerde, ritüellerde ve gösteriye dayalı metinlerde, çeşitli sanat türlerinde ve görsel metinlerde kuşaktan kuşağa aktarmışlardır." (Bayat, 2007: 17)

Divan Edebiyatı veya Eski Türk Edebiyatı olarak da adlandırılan klasik Türk edebiyatı mitolojik temelini çeşitli kaynaklardan aldığı gibi en önemli kaynağını İslam kültürü içindeki yerinden almaktadır. Tökel, adı geçen çalışmasında klasik Türk edebiyatının kullandığı mitolojik unsurların genel olarak İran Mitolojisi, Geleneksel Türk Mitolojisi, İsrailiyat ve Yunan Mitolojisi kaynaklı olduğunu sıralamaktadır. Tökel, de çalışmasında İslam kültür dairesine değinerek; İran Mitolojisi ve temelini dinî kaynaklardan alan mitolojik unsurların, klasik Türk edebiyatı içinde diğerlerine göre daha fazla yer aldığını, bunun nedeninin de klasik Türk edebiyatının ortak İslam kültürü içinde oluşturulması ve bu oluşum sürecinde özellikle ilk dönemde Şeh-nâme'nin ve dolayısıyla İran edebiyatının örnek alınması olduğunu tespit etmiştir. (Tökel, 2000: 99–100)

Mitolojinin etkisi klasik Türk edebiyatı şiirlerinde ve milli edebiyat dönemi şiirlerinde kendisini göstermiştir. Divan şiirleri incelendiğinde mitolojik öge taşıyan ya da mitik bir olaya telmihte bulunan şiirler olduğu görülmektedir.

Dursun Ali Tökel, adı geçen çalışmasında klasik Türk şiirinde kullanılan mitsel öğeleri I. Dini Şahsiyet ve Varlıklar, II. Tarihi ve Efsanevi Şahsiyetler ve III. Mitolojik Şahıs ve Varlıklar olarak üç ana başlık altında şu şekilde tasnif etmektedir:

I. Dinî Şahsiyet ve Varlıklar

1. Peygamberler
 - 1.1. Hz. Âdem
 - 1.2. Hz. Dâvûd
 - 1.3. Hz. İbrahim (Halîl)
 - 1.4. Hz. İdris
 - 1.5. Hz. İlyâs
 - 1.6. Hz. İsâ
 - 1.7. Hz. İsmâil
 - 1.8. Hz. Muhammed
 - 1.9. Hz. Mûsâ
 - 1.10. Hz. Nûh
 - 1.11. Hz. Süleymân
 - 1.12. Hz. Yakûb
 - 1.13. Hz. Yûsuf
2. Mukaddes Kişi ve Varlıklar
 - 2.1 Mukaddes Kişiler
 - 2.1.1. Hz. Ali
 - 2.1.2. Hallâc- Mansûr
 - 2.1.3. Hz. Hüseyin
 - 2.2. Mukaddes Varlıklar
 - 2.2.1. Azrâil
 - 2.2.2. Cebrâil
 - 2.2.3. İsrâfil
 - 2.2.4. Şeytan
 - 2.2.5. Gılman ve Hûr

II. Tarihî ve Efsanevî Şahsiyetler

1. Kutsal Kitaplarda Zikredilen Ünlü Şahıslar
 - 1.1. Circis
 - 1.2. Deccâl
 - 1.3. Firavun
 - 1.4. Harut ile Marut
 - 1.5. Hızır
 - 1.6. Kârun
 - 1.7. Nemrud
 - 1.8. Yecuc
2. Hükümdarlar
3. Şair ve Âlimler
4. Hükemâ ve Filozoflar
 - 4.1. Aristo

- 4.2. Eflatun
- 4.3. Lokman
5. Ünlü Aşk Kahramanlar
- 5.1. Ferhad, Şirin
- 5.2. Mecnûn, Leylâ
- 5.3. Vâmık, Azrâ
- 5.4. Yûsuf, Züleyhâ

III. Mitolojik Şahıs ve Varlıklar

1. Mitolojik Şahıslar
- 1.1. Behram
- 1.2. Bihzâd
- 1.3. Cem id/Cem
- 1.4. Dahhâk
- 1.5. Dârâ
- 1.6. Efrâsiyâb
- 1.7. Ehrimen
- 1.8. Feridûn
- 1.9. Hüsrev
- 1.10. İskender
- 1.11. Keyhüsrev
- 1.12. Keykubâd
- 1.13. Nûşirevân
- 1.14. Rüstem
2. Mitolojik Varlıklar

Tökel'in çalışmasında yaptığı bu sıralamaya klasik Türk edebiyatına mensup pek çok şairin şiirinden yine pek çok örnek bulmak mümkündür. Ancak tespit edilen birkaç örnek ile konuyu sınırlandırmak yerinde olacaktır. Konuyla ilgili olarak Gökçen Karataş'ın yapmış olduğu *Klasik Türk Şiirinde Tarihi, Efsanevi ve Mitolojik Unsurlar* adlı basılmamış yüksek lisans tezinden örnekler vermek mümkündür.

Klasik Türk edebiyatının 16. yüzyılda yaşamış en önemli temsilcilerinden biri olan Fuzulî bir gazelinde Hz. Âdem'e telmihte bulunmaktadır.

Âdemî istese toprağda elbette bulur
Bu gün ol feyzi ki toprağı kılıpdur Âdem
K. 24/11

İnsanoğlu istese bugün o bereketi toprakta elbette bulur; çünkü Âdem topraktan yaratılmıştır. Fuzulî, beyitte toprağın bereketli oluşunu Hz. Âdem'in topraktan yaratılmasına bağlamaktadır. (Karataş 2008: 41)

Derd ü gama merd olmadır aşk içre âlemden garaz
İnsân-ı kâmil gelmedir Havvâ vü Âdemden garaz
G.231/1

Dünyadan istenen aşk içinde dert ve kedere mert olmaktır; Havvâ vü Âdemden maksat insan-ı kâmil(in) gelme(si)dir. Âdem ile Havvâ'nın yaratılma sebebi ve hikmeti, dünyaya insan-ı kâmilin gelmesidir. En yüce insan-ı kâmil Hz. Peygamber'dir. Hayâlî Bey beytinde, Havvâ ve Âdem'in yaratılma maksadının Hz. Peygamber olmasını konu etmiştir. (Karataş, 2008: 43)

*Kande bir ehl-i kerem varsa yaşatmaz rûzgâr
Yer yüzünde imdi bir âdem mi var Âdem gibi
G. 407/2*

Şeyhülislâm Yahyâ, onun nesli içerisinde yeryüzünde ona layık olanların azlığından yakınır ve bunun sebebinin zamanın iyilere kıyması olarak gösterir. Zaman nerede bir 'ehl-i kerem' bulsa yaşatmaz, yeryüzünde 'Âdem gibi âdem' bırakmaz. (Karataş, 2008: 44)

*Kelîmu'llâh'dur endişem dilim Tûr-ı ma'ânîdür
Kelâmum ser-te-ser şehri mezâyâ-yı tecellâdur
K. 48/56*

Düşüncem Hz. Mûsâ'dır, gönlüm manaların Tûr'udur, sözlerim baştan başa tecelli meziyetlerinin şehridir. Nef'î beyitte, Hz. Mûsâ'ya, Tûr'a ve tecelliye işaretle, kendisini ve eserini ve anlam dünyasının zenginliğini ifade etmiştir. (Karataş, 2008: 89)

*Cürm-i âsî Nûh tûfanından artuk olmaya
Viridi keşti-bân-ı rahmun Nûha ol demde necât
K.2/16*

Bağışlamanın gemicisi Nuh'a o anda kurtuluş vermeseydi asilerin suçu Nuh tufanından kurtulamazdı Zâtî, beyitte Hz. Nûh'un tufanına telmihte bulunmuştur. (Karataş, 2008: 94)

*Her kim ihlâs ile hâk-i merkadinden zerrei
Alsa anunla tabâbet eylese Lokmân olur
K.7/24*

Her kim onun kabir toprağından samimiyetle, içten bir parça toprak olsa hekimlik eylese Lokman olur. Fuzûlî, beytinde memdûhu överken Lokman'ı zikretmiştir. Zira onun övgüsüne mazhar olan Kanuni Sultan Süleyman'ın kabrinden alınacak bir parça toprak Lokman olmaya yetecektir. (Karataş, 2008: 213)

*Hâk-i sâgar Cem ü Cem iddir ey pîr-i mugân
Haber et sâkiye kim tutmaya sâgar güstah
G 59/2*

Ey meyhaneci, kadehin toprağı Cem ve Cemşid'dir; sakiye haber et, onu küstah, terbiyeye aykırı bir şekilde tutmasın. Fuzûlî, beyitte içinde şarap bulunan kadehin Cem'in toprağından yapılması hasebiyle kutsal sayılması gerektiğini belirtmiştir. (Karataş, 2008: 244)

Bir içim suyu diriğ eyledi **İskender**den
Ta'n ederse yeridir **Çeşme-i Hayvâna** kerem
K.15/6

Cömert (kişi), bir içim suyu İskender'den esirgedi; Çeşme-i Hayvânı ayıplarsa yeridir. Hayâlî, beyitte İskender'in âb-ı hayata erememesine telmihte bulunmuştur. (Karataş, 2008: 268)

Peş peşe sıralanan bu örnekleri yukarıdaki tasnife göre artırmak mümkündür. Karataş, adı geçen çalışmasında klasik Türk edebiyatında hangi oranda mitolojik unsurların kullanıldığını göstermek maksatlı örneklem bir çalışma yapmıştır. Çalışmada, mitoloji, tarih ve efsane kavramlarının edebî metinlerdeki kullanımından hareketle, klasik Türk edebiyatında şiirin gelişimine katkılarını dikkate alarak, XVI. yüzyıl klasik Türk şairlerinden *Fuzûlî*'nin *Türkçe Dîvânı*, *Zâtî Dîvânı*, *Hayâlî Bey Dîvânı*, XVII. yüzyıl şairlerinden *Şeyhülislam Yahya Dîvânı* ve *Nef'i Dîvânı* olmak üzere toplam beş divandan hareket edilmiş; bu divanlar, çalışmanın örneklemini teşkil etmiştir. Karataş, çalışmasının devamında mitoloji, tarih ve efsane kavramlarının edebî metinlerdeki kullanımını istatistikî bir sınıflandırma ile vermiştir. Bu sınıflandırmanın konuyla ilgili genel bir yargı oluşturacağı söylenebilir.

	Dini Şahsiyet ve Varlıklar	Tarihi ve Efsanevi Şahsiyetler	Mitolojik Şahıslar ve Varlık	Toplam
ZÂTÎ	479	388	248	1115
FUZÛLÎ	158	150	55	363
HAYÂLÎ	202	382	197	781
NEF'Î	153	188	296	637
Ş E Y H Ü L İ S L Â M YAHYÂ	38	127	54	219
TOPLAM	1030	1235	850	3115

Mitolojik, Tarihi, Efsanevi Şahısların Beyit Sayılarının Şairlere Göre Dağılımı (Karataş, 2008: 283)

Klasik Türk edebiyatı şairlerinden başka modern Türk edebiyatı şairleri de şiirlerinde mitolojiden esinlenmiştir. Mehmet Can Doğan yukarıda adı geçen eserinde Osmanlı münevverinin bir dünyadan başka bir dünyaya geçme isteğinde Antik Yunan tarihi ve mitolojisinin önemli bir gösterge olduğunu ifade etmektedir. (Doğan, 2011: 15) Şevket Toker, *Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik* adlı çalışmasında Yusuf Kâmil Paşa'nın 1859'da Türkçeye çevirdiği *Télémaque*, adlı eserin Eski Yunan tarihine ve mitolojisine karşı oldukça geniş bir ilgi uyardığını belirtmektedir. Bu ilgiyle Yunan ve Latin tarihine, felsefesine ilişkin bazı yazılar da Türkçeye çevrilir. 1890'da, Şemseddin Sâmî'nin *Esatîr* adlı kitabı yayımlanır. Ramazan Kaplan *Klâsikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)* adlı çalışmasında Ahmet Mithat Efendi'nin 27 Mart-31 Mart 1890 tarihlerinde *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde çıkan "Mitoloji ve Şiir" ile "Tekrar Mitoloji ve Şiir" başlıklı yazılarıyla başlayan tartışma, şiirde mitolojiye bağlı kaynaklanma sorununu gündeme getirmiştir. (Kaplan, 1998) Tanzimat Fermanı'nın ilanından

adını alan Tanzimat dönemi ile başlayan modern edebiyat dönemi günümüze kadar gelen süreçler bütünü oluşturmuştur. Bu süreçlerden biri olan Serveti Fünun dönemi önemli şairlerinden Tevfik Fikret de bir şiirinde Yunan mitolojisinden esinlenmiştir.

Kalbinde her dakika şu ulvi tahassürün
Minkar-ı âteşinini duy, dâima düşün:

Onlar niçin semâda, niçin ben çukurdayım?
Gülsün neden cihan bana, ben yalnız ağlayım?..

Yükselmek âsümâna ve gülmek, ne tatlı şey!..
Bir gün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey

Müşâtak-ı feyz u nûr olan âti-i milletin
Meçhul elektrikçisi, aktâr-ı fikretin

Yüklen getir - ne varsa - biraz meskenet - fiken,
Bir parça rûhu, benliği, idrâki besleyen

Esmâr-ı bünye-hıyzini; boş durmasın elin.
Gör dâimâ önünde esâtir-i evvelin

Gökten dehâ-yi narı çalan kahramânını...
Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şânını!..

Prometeus adlı şiirinde Fikret, içinde bulunduğu ruh halini Yunan mitoloji kahramanı Prometeus ile anlatmaktadır. Tanrı Zeus'un elinden ateşi çaldığı için cezalandırılan Prometeus bir başkaldırışın sembolü olarak şiire yansımıştır. Bu dönemde mitlerden Tevfik Fikret gibi yararlanan pek şair de olmamıştır. Daha sonraki yıllarda özellikle batı tarzı şiirlerin Türk edebiyatına girmesi ve tanınması ile birlikte gelen Batı mitolojisi, şairlerin ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Selanikli Hilmi'nin 1900'de yayımlanan *İlyas Yâhud Şâir-i Şehîr Omîros*'u, İlyada'nın ilk çevirisi olması bakımından önemlidir. (Doğan, 2011: 16) Kenan Akyüz *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860–1923* adlı kitabında Millî Edebiyat döneminde Türk edebiyatında ortaya çıkmış olan bir edebî eğilimin de yine geçmişin –bu sefer yabancı-bir kaynağa yönelerek, Türk edebiyatını esasında Batılılaştırmak için, doğrudan doğruya “Eski Yunan edebiyatını örnek edinmek” eğilimi olduğunu iddia etmektedir. Akyüz, aynı çalışmasında Yahya Kemal ile Yakup Kadri'nin temsile çalıştıkları ve Eski Ak Deniz Havzası (bölgesi) Medeniyeti ile ilgili olduğu için Havza Edebiyatı veya Nev-Yunanlık adını verdikleri ve ilk örneklerini Yahya Kemal'in “Sicilya Kızları” ve “Biblos Kadınları” adlı şiirleri ile Yakup Kadri'nin “Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri” adlı nesrinde bulunan bu eğilimin de, devrine tesir edebilen bir gelişme gösteremediğini ve Türk şiirindeki ilk temsilcisini sonradan Salih Zeki Aktay'ın şahsında yetiştirebildiğini belirtmektedir. Yine aynı yıllarda, şiirin genel durumundaki bu kararsızlıktan başka, milli bir edebiyata taraftar

şairlerin şiir anlayışında da tam bir birlik görülmez. Milli edebiyat hareketince şiirin şahsi bir mesele olarak sayılması üzerine, milli edebiyat deyiminden bazı şairler konuca “eski Türk tarihine, efsane ve geleneklerine bağlanmayı” anlayarak bu tarzda şiirler yazarken (Mehmed Emin, Ziya Gökalp, N. Mermi); bazıları “Osmanlı İmparatorluğu’nun parlak devirlerini yaşatmaya” çalışıyor (Yahya Kemal, Enis Behiç); bazıları da millileşmeyi “halk şiirine bir dönüş” sayarak, halk nazım şekilleri ile şiirler yazıyor (Rıza Tevfik, Faruk Nâfiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya) ve hemen hepsi, -birinci gruptakiler hariç- ferdiyetçi bir sanat anlayışı içinde, yalnız kendi duygu ve hayal dünyalarını işliyorlardı. (Akyüz, 1995: 170) Türk edebiyatındaki bu neoclassique yönelişlerin, bunlar içinde de özellikle Herédia ve Moréas’ın Türk edebiyatında ortaya çıkacak olan Nev-Yunânîlik girişiminin hazırlanışında etkileri olmuştur. *Sicilya Kızları* ve *Biblos Kadınları* adlı şiirlerin romanizm ve Herédia’dan gelen etkilerle ortaya çıktığı söylenebilir. Bu etkiler, hareketin Türk edebiyatındaki temsilcileri olan Yahya Kemal ve Yakup Kadri’de görülmektedir.

Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden* adlı çalışmasının 1. cildinde Yahya Kemal ve Yakup Kadri’de Nev-Yunanilik akımının etkilerinden bahsetmektedir.

“Yahya Kemal’in hulya esen başının içinde Biblos kadınları, omuzlarında ince boyunlu destileriyle su doldurmaya gidiyorlardı. Yakup Kadri’nin hacımlı ve sevimli kafasında kıvrıkcak sakallı, büyük cüsseli Yunan tanrıları, dolgun kalçalarının şehvetli oynayışlarıyla nazlı nazlı yürüyen Yunan tanrıçaları Olympos’taki zevk ve neşe meclislerini kuruyorlardı.” (Yücel, 1957: 255)

Yahya Kemal 1912’de Nev-Yunanîlik düşüncesi ile Paris’ten dönüşünde Fransız edebiyatının öne çıkan bazı yazarlarından etkilenen Yakup Kadri ile birlikte Nev-Yunanîlik’i esas alan bir “edebi mektep” kurmaya niyetlenir. İşte bu niyetin anlatıldığı ilk kişilerden biri olan Tevfik’in 1911’de yayımladığı “Promete” şiiri bu düşüncenin yansımasıdır. Yahya Kemal yıllar sonra projesini şöyle anlatır:

İkimizde bir hulyaya kapıldık; İran’dan Yunan’a geçmek...Eski edebiyatın mihrâkı İran’dı. Geç olmakla beraber Yunan klâsiklerine dönecektik. Nazariye şuydu: Modern edebiyatımız, gerçi Avrupa’ya dönmüştü. Fakat bu model Fransızların son şiiri ve son nesri idi. Bu kâfi olamazdı. Bütün Avrupa’yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lazımdı. Biz coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların vârisiyiz. Bu verasete din mâni olmuştur. Bu hal, 1850-1860 senelerine kadar sürmüştür. Biz, o tarihlerden bu yana her Fransızlara tâbi olmuşuz. Bütün Fransızların ve onunla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki, tam mânasiyle bir edebiyatımız olabilsin.

Yahya Kemal ve Yakup Kadri’deki Nev-Yunanilik etkisi Cemil Meriç’in de dikkatinden kaçmamıştır. Cemil Meriç, *Bu Ülke* adlı eserinde bu etkiye şu şekilde değinmiştir.

“Edebiyatımızda Yunanperestlik Yahyâ Kemâl ile başlar, Yahyâ Kemâl ve Yakup Kadri ile. İran’dan Yunan’a geçen iki dost bu yolculuktan altın meyvelerle dönerler. Ama anlarlar ki gurbet tehlikelerle dolu... Bâkî’leri, Gaalib’leri, Hâmidleri yetiştiren bir şiiri, Yunân-ı kadîme bağlamak, ummânî ırmağa bağlamaktır.” (Meriç, 1976: 59)

Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* adlı eserinde özellikle Yahya Kemal ve

Yakup Kadri'de görülen bu etkiyi C.G. Jung'tan alıntılıyarak şu şekilde açıklar.

“C.G. Jung, toplumların din ve medeniyet değiştirmeleri esnasında ya eski dinlere yahut yabancı mitolojilere başvurduğunu, onlar vasıtası ile muvazenesi bozulan manevî varlığına yeni bir düzen vermeğe çalıştıklarını ileri sürer.” (Kaplan, 1975: 52)

Mehmet Kaplan'ın Jung'tan bu alıntısı göstermektedir ki, yeni bir yönetim kurulan Türkiye'de, aydınlar arasında da uluslaşmak için yeni bir geçmişe ihtiyaç duyulmaktadır. Bu geçmiş ise Nev-Yunanilik etkisi ile kendini göstermektedir. Tercih edilen bu akım, kaynağını Batı ve Yunan medeniyetinden almaktadır.

Yahya Kemâl, 1903 yılında gittiği Fransa'dan 1912'de Médie vapuruyla İstanbul'a döner ve bu aşamada yazdığı *Biblos Kadınları* ve *Sicilya Kızları* adlı şiirleriyle ve kafasında Nev-Yunanilik akımını temellendirecek “Bahr-ı Sefid Havza-i Medeniyeti” fikriyle döner. Yahya Kemal aynı fikirleri paylaştığı Yakup Kadri ile tanışmasını ve anlaşmasını Hasan Âli Yücel'e şöyle anlatır:

“1912'de Balkan harbinden önce İstanbul'a gelmiştim. Yakup'la tanıştım. O, metinden Fransız edebiyatını okumuştı, okuyordu. İkimiz de bir hülyaya kapıldık; İran'dan Yunan'a geçmek... Eski edebiyatın mihrakı İran'dı. Geç olmakla beraber Yunan klasiklerine dönecektik. Nazariye şuydu:

Modern edebiyatımız gerçi Avrupa'ya dönmüştü. Fakat bu model, Fransızların son şiiri ve son nesri idi. Bu kâfi olamazdı. Bütün Avrupa'yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lâzımdı. Biz coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların vârisiyiz. Bu verasete din, mani olmuştur. Bu hal 1850 -1860 senelerine kadar sürmüştür. Biz, o tarihlerden bu yana hep Fransızlara tâbi olmuştuz. Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki, tam mânâsıyla bir edebiyatımız olabilsin. Binaenaleyh şiir ve fikir telâkkimizi değiştirmek, onların telâkkisini almak lâzımdır. Dövizimiz olarak Eflatun'un şu sözünü almıştık: “Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağalar gibiyiz” (Yücel, 1957: 255)

Nev-Yunanilik üzerine çalışmaları bulunan Şevket Toker, *Türk Edebiyatında Nev-Yunanilik* adlı çalışmasında Yahya Kemal'in bazı bitmemiş şiirleri ile *Biblos Kadınları*, *Sicilya Kızları* ve *Bergama Heykeltraşları* adlı şiirlerinde Yunanî estetiğinin izlerini görmenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Toker, aynı çalışmasında Yahya Kemal'in, *Biblos Kadınları* şiirini de bu açıdan incelemektedir:

“Mermerden nâ'sı hareli bir tülle örtülü
Biblos ilâhı genç Adonis bekliyor ölü”

mırsalarıyla başlayan şiirde Yunan mitolojisinin, Sümer ve Hitit kaynaklarına kadar giden “tipik bir Anadolu efsanesi”nin kahramanı Adonis ele alınmıştır. “Akdeniz Havzası Uygarlığı” düşüncesini benimsemiş olan şairin böyle bir efsaneyi seçişi de anlamlıdır. (Toker, 2008: 27)

Yahya Kemal'in bazı bitmemiş şiirleri arasında da mitolojik unsurlar bulmak mümkündür.

*“Trenyen denizinde güneş alçalıyordu.
Keçi tırnaklı ilah Pan kaval çalıyordu.”*

mısraları, yirmi yaşındaki şairin hece denemelerinden biridir. Mitolojinin keçi ayaklı tanrısı Pan’dan bahsetmesi bakımından ilgi çekicidir.

*“Tam elli beş yaşında ve Biblos’dayım bugün
Fikret bu beytimi inşâd ederdi sevdiği bir mûsikî gibi.”*

mısralarıyla başlayan bitmemiş şiirinde, eski bir Akdeniz kenti olan Biblos’tan bahsedilmiştir. (Toker, 2008: 27)

Yahya Kemal’in şiirinde Adonis efsanesinin sadece bir bölümü alınmıştır:

*“Matem şeritleriyle sarılmış alınları
Mevkible çıkdı lâhdine Biblos Kadınları”*

mısralarında Adonis için yapılan törenlerden birinin tasvirini buluruz. Adonis için yas tutan kadınlar bu beldeden gözyaşlarıyla ayrılırlar ve saçlarını armağan olarak Adonis’e bırakırlar (Toker, 2008: 28)

Sicilya Kızları adlı şiiriyle şair, bizi yine özlemle andığı geçmiş çağlara götürür:

*Sicilya kızları uryân omuzlarında sebû;
Alınlarında da çepeçevre gülden eferler ,
Yayar bu mahfile âsâbı gevşeten bir bû
Ve gözleriyle derinden bakar gülümserler.
Sicilya kızları uryân omuzlarında sebû;*

Bu mısralarda bir tablo canlılığı ve güzelliği içinde omuzlarında testilerle, alınlarındaki gülden taçlarla yürüyen Sicilya dilberlerini görür gibi oluruz. (Toker, 2008: 28) Ancak şiirin ikinci bölümünde Osmanlı Şark dünyasına ait unsurlarla Eski Roma’ya ait unsurların kaynaştığı, belli bir senteze ulaşılmaya çalışıldığı görülür:

*“Hadikalarda nevâgîr iken şadırvanlar
Somaki kurnalarından gümüş sular dökülür
Ve hep civara serilmiş kadife divanlar”*

mısralarında “şadırvan”, “kadife divanlar”, “somaki kurnalar” bize Osmanlı- Şark dünyasının gravürlerini hatırlatırlar. (Toker, 2008: 28)

*“Pek taze penbe tenlere benzer bu taşları
Yontarken eski Bergama heykeltraşları
İlham eden vücûdun edasıyla mest imiş;
Heykeltraş demek o zaman putperest imiş.”*

beyitleriyle başlayan *Bergama Heykeltraşları* adlı şiirinde Yahya Kemal, vücut güzelliğinin, aşkın ve sanatın sihirli kaynağı sayıldığı paganist çağlara gider. Eski inanın tanrı ve tanrıçaları aynı zamanda vücut güzelliğinin de tapılacak kadar güzel olan örnekleriydiler. (Toker, 2008: 28)

“Artık dehâya eski güzellikte sinmiyor.
Gördük ki yer yüzünde ilâhlar gezinmiyor.”

mısralarında ise, tanrıların yeryüzünde insanlarla birlikte, iç içe yaşadıkları paganist çağların özlemi görülür. (Toker, 2008: 28)

Yahya Kemal’in şiirleriyle ve Yakup Kadri’nin ise yazılarıyla başlattıkları Nev-Yunanilik akımı edebiyat dünyasında farklı görüşler bulmuştur. Kimi yazarlar olumlu yaklaşırken kimi-leri temkinli yaklaşmış kimileri ise kesin tavırlarla olumsuz yaklaşmıştır. Ancak Yahya Kemal ve Yakup Kadri’nin bu düşünceler ile çıkaracakları “Havza” adlı dergiye Tevfik Fikret’in önerisi ile çağırdıkları Cenap Şehâbeddin ve Rıza Tevfik karşı çıkmış ve bu düşüncelerin milli edebiyatı yansıtmadığını savunmuşlardır. Ancak Yunanilik düşüncelerinden vazgeçmeyen Yahya Kemal şiirleriyle, Yakup Kadri ise yazılarıyla dergiye devam ederler.

Yahya Kemal’in dönemin edebiyat anlayışı için çığır sayılabilecek bu düşüncelerine olumsuz yaklaşan edebiyat ve fikir adamlarından biri de Ziya Gökalp olmuştur. Toker, adı geçen eserinde Yahya Kemal’in Yunanilik hakkındaki düşüncelerini Ziya Gökalp ile paylaşması üzerine Ziya Gökalp’in Akdeniz Havzası medeniyeti konusunda Yahya Kemal ve Yakup Kadri ile yakın görüşte olduklarını, Eski Yunan ve Latin klasiklerini örnek alma konusunda da birleştiklerini ancak halka yönelirken, sadece konuşma dilinin sadeliğini almayı düşünen Yahya Kemal ile, halk edebiyatına yönelmesini isteyen Ziya Gökalp’in görüşleri arasında farklılıklar da olduğunu tespit etmiştir. (Toker, 2008: 39)

Bu bağlamda, Oğuz Han, Efrasiyâb, Boğaç Han ve Şah İsmail menkıbelerini de Köprülü’nün Türk Edebiyatı Tarihi’ne bağlı kalarak özetleyen Ziya Gökalp, bunlardan aldığı motifleri şiirlerinde kullanmış, diğer yazar ve şairlerin de bunları işlemelerini tavsiye etmiştir. “Bizde mitolojiyi sanat fikriyatında canlı bir mevzu haline getirmek isteyen Ziya Gökalp’tır.” diyen Hilmi Ziya Ülken, Ziya Gökalp’daki mitoloji fikrini şöyle açıklar.

O, ilk defa destanları tetkik ederek onları yeni lisanla nazma çevirmeye ve yeni sanata mal etmeye çalıştı. Genç şair Orhan Seyfi tarafından takip edildi. Ziya Gökalp daima köklere kadar giderek payen devrin mitolojisini tetkik etti. İslâmî devrin destanlarıyla meşgul olmadı. (Ülken, 2006: 173).

Ziya Gökalp’in *Kızılelma* (1914) ve *Altın Işık* (1923) adlı kitaplarında bir araya getirilen manzumelerinde, Türk mitolojisinden figürlere yer verildiği veya bazı manzumelelerin tamamen mitosun yeni bir yorumu olarak kurgulandığı görülür. (Doğan, 2011: 19) Ziya Gökalp idolojik düşüncelerini dile getirdiği, Türk destanlarını işlediği şiirler kaleme alır. “Kolsuz Kız”, “Alageyik” şiirleri destanların anlatım tarzını korur. Bu yüzden Yahya Kemal, Fransa’dan döndüğünde, Ziya Gökalp’in “barbar destanlar” yazdığını söyler. Yahya Kemal, barbar kelimesini kötü anlamda değil tam tersine övme amacıyla kullanmıştır. Romantiklerde de bu amaçla kullanılan kelime, Yahya Kemal için “ırk tarafı kuvvetli” demektir. (alıntılayan

Kaya, 86) Bu akıma olumsuz tepki veren bir diğer edebiyatçı ise Ömer Seyfettin olmuştur. Ömer Seyfettin, *Boykotaj Düşmanı* adlı hikâyesinde, Yahya Kemâl'in öncülüğünü yaptığı Nev-Yunanilik akımına temas ettikten sonra, telmihlerle bahsettiği Yahya Kemâl'i Yunanlıların ve onların torunları saydığı Rumların koruyucusu gibi gösterir. Doğan, adı geçen çalışmasında Ali Cânîp Yöntem'in de, "Homer Kimdir? İlyada ve Odise Nasıl Eserlerdir?", "Epope Nedir?", Epope Asrî Bir Nev'i midir?" ve Yine Epope'ye Dair" başlıklı yazılarının bulunduğunu ve bu yazıların ilkinin 1916'da, diğerlerinin de 1918 ve 1919'da yayımlandığını belirtmektedir (Doğan 2011: 20).

1920'li yıllardaki destan arayışları, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde mitoloji ilgisinin canlı kalmasını sağlamıştır. Özellikle Hilmi Ziya Ülken, şiirde kaynaklanma sorunu üzerinde, ömrü boyunca ısrarla durur. Halûk Nihat Pepeyi'nin Erenler, *Gaziler Destanı* (1951) adlı kitabına yazdığı takrizde, Türk şiirindeki mitoloji ilgisine ve bu ilgiyle canlanan destan yazma pratiğinin bir bakıma tarihini çıkarır. Hilmi Ziya, 1920'lere gelirken oluşan hava içinde Hâşim Nâhid'in "Adem'le Havva" adlı manzum bir kozmogoni masalı yayımladığını da kaydeder. *Atsız Mecmua*'da başta Hüseyin Nihal (Atsız) olmak üzere, Sabahattin Ali, Fethi Tevetoğlu ve başkaları şiirlerinde Türk mitoslarını kullanır. Fuat Şükrü'nün Turan ve Türkler (1931), Mehmet Necati Öngay'ın *Ergenekon'dan Doğan Güneş* (1935), Fethi Tevetoğlu'nun *Türklüğe Kurban* (1943), Hüseyin Nihal Atsız'ın *Yolların Sonu* (1946), Feyzullah Sacit Ülkü'nün *Ülkü ve Şiir* (1949) adlı kitaplarındaki bazı şiirlerde, Türk destanlarından motifler veya bazı figürler "Türkçü" bir söylemle yer alır. Aynı dikkat ve ilgiyle Basri Gocul *Türk Milli Destanı Oğuzlama* (ilk kitap 1948) adlı bir dizi kitap çıkarır. Bu dikkat, "Türkçü" söylem yumuşatılarak, 1950'lerden 1980'lerin ilk yıllarına kadar korunur. Şiire destanla giren ve hep destanda kalan Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu *Bozkurtların Ruhu* (1952), *Gençosman Destanı* (1959), *Kür Şad İhtilâli Destanı* (1970), *Malazgirt Destanı* (1971), *Bozkurtların Destanı* (1972), *Kopuzdan Ezgiler* (1979) ve *Destanlarda Uyanmak* (1984) adlı kitaplarında, pagan dönemi mitosları ile İslâmî döneme ait menkıbeleri kaynak olarak değerlendirir. Gençosmanoğlu'nun benimsediği söylemin içinde yazan Yetik Ozan'ın *Atmaca Uçurumu*'ndaki (1974) bazı şiirlerinde duyuş, destansıdır; aynı özellik Dilâver Cebeci'nin *Şafağa Çekilenler* (1984) adlı kitabındaki şiirlerde de görülür. (Doğan 2011: 25-26).

Yahya Kemal'in öncülük ettiği bu akımda Yunan mitolojisinden yararlanan yakın dönem şairlerin şiirleri de bulunmaktadır.

İsmet İnönü yönetimindeki Türkiye'de Maarif Vekilliği sırasında kurulan Tercüme Encümeni ile daha ziyade Yunan kaynaklı eserlerin Türkçeye kazandırıldığı görülmektedir. 1940'lı yıllarda devletin kültür politikası haline gelen bu durum "aydın bir kültür" yaratma çabalarının sonucu olarak yorumlanabilir. Yunan kaynaklı bu hümanizm görüşü, devletin desteği ile şair ve yazarlar arasında daha bir benimsenmiştir. Bu bağlamda Orhan Veli Kanık da "Destan Gibi" (1946) adlı şiirini *Yaprak Dergisi*'nde yayımlamıştır.

İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı eserinde son dönem şairleri ve onların şiirlerini değerlendirmiştir.

Memleket şiirleriyle başlayıp, Yunan mitolojisini bir anlatma vasıtası olarak kullanan Salih Zeki Aktay (1896–1970), Ali Mümtaz Arolat (1897–1967) ile birlikte uzak iklimleri özlemektedir. Salih Zeki Aktay'ın *Persefon* (1930), *Asya Şarkıları* (1933), *Pınar* (1936), *Rüzgâr* (1938), *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar* (1961), *Lâton* (1964, 67, 68), *Titan* (1966) ya-

yımladığı şiir kitaplarıdır. Yunan mitolojisinden yararlanılarak yazılan en güzel şiir, Mustafa Seyit Sutüven (1908–1969)’indir. Batı kültürünün temeli olan ve evrenseli yakalamak için mutlaka bilinmesi gereken Grek ve Latin mitolojisi 1940 sonrası yazarlarında, tabii bir beslenmenin sonucu olarak öğrenilir ve kullanılır. Salih Zeki Aktay’ın sadece mitolojik adlar sıralamaktan öte gitmeyen çabası Melih Cevdet Anday’ın *Kolları Bağlı Odysseus*’unda (1963), *Göçebe Denizin Üstünde* (1970) ve *Teknenin Ölümü* (1975) Oktay Rifat’ın *Agamemnon*’u, Edip Cansever’in *Nerde Antigone*’u Behçet Necatigil’in *Pan*’ı, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *İnsanlar Arasında Prolog* ve diğer şairlerin münferit şiirlerinde yabancılığını kaybeder. (Enginün, 2003: 61–62) Veysel Çolak, *Şiir Nedir ve Nasıl Yazılır?* adlı çalışmasında bu mitolojiyi şiirlerinde kullanan şairlere eklemeler yaparak Ahmet Hamdi Tanpınar, Zeki Ömer Defne, Arif Damar, Hasan İzzettin Dinamo, Mehmet Başaran, Yılmaz Gruda, Ülkü Tamer, Ali Püsküllüoğlu, İlhan Berk, Sabahattin Kudret Aksal, Ece Ayhan, Ahmet Oktay, Güven Turan, Hilmi Yavuz gibi isimleri sıralamaktadır. Çolak, kitabında bu şairlerin tümünün bir biçimiyle mitoslara ilgi duyduğunu ve şiirlerinde onları yeniden üretmeyi denediklerini ama hiçbirinin mitos olanağını poetikalarının temel sorunsalı kılmadığını tespit etmektedir. Çolak, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat ve Behçet Necatigil’in mitoslara eğilişinin daha bir yoğunluk taşıdığını ifade etmektedir. (Çolak, 2004: 120)

Şiir ve Mitologya Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası adlı çalışması ile Aydın Afacan, 1930’lu yıllarda Yunan ve Latin mitologyasından yararlanmanın başlangıç sayılabileceğini çıkan kitaplara dayanarak ifade etmekte ve bu yıllarda mitologyayı yapıtlarına en çok biçimde yansıtan iki şairi Salih Zeki Aktay ve Hasan İzzettin Dinamo olarak belirlemektedir. (Afacan, 2003: 109) Afacan çalışmasının devamında yukarıdaki iki isme ek olarak Şükufe Nihal-Başar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Zeki Ömer Defne, Mustafa Seyit Sutüven, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Behçet Necatigil, Sabahattin Kudret Aksal, Arif Damar, Mehmet Başaran, Can Yücel, Edip Cansever, Ahmet Oktay, Cengiz Bektaş, Ali Püsküllüoğlu, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Ülkü Tamer, Fikret Demirağ ve 1970 sonrası günümüze kadar uzanan bir liste ile şiirlerinde özellikle Yunan ve Latin mitologyasını kullanan şairleri sıralamaktadır.

Mitolojiden bilinçli bir şekilde yararlanan başka bir şair ise Melih Cevdet Anday olmuştur. Yalçın Armağan, *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman* adlı basılmamış yüksek lisans tezinde şairin Batı mitolojisinden etkilendiğini ve bu etki sonucunda şiirlerinde köklü bir değişim olduğunu belirtir. “Garip” şiirinin üç şairinden biri olarak ünlenen Melih Cevdet Anday’ın (1915–2002), Türkçe şiirdeki asıl yerini 1962 yılında yayımlanan *Kolları Bağlı Odysseus*’tan sonraki şiiriyle elde ettiği söylenebilir. Anday şiiri, *Kolları Bağlı Odysseus* ile hem dilsel düzeyde, hem de şiirde tasarlanan evren düzeyinde köklü bir değişim geçirmiştir. *Kolları Bağlı Odysseus* kitabı ile köklü bir değişim geçirmesinden dolayı, Anday şiirini iki dönem olarak değerlendirme eğilimi yaygındır. 1960 sonrası şiirinde bu kez mitolojik unsurlar görülmeye başlandı. (Armağan, 2003: 9) *Kolları Bağlı Odysseus* (1963) ile başlayan bu süreçte, Anadolu’daki eski Yunan kültürü ile yaşadığımız tarihsel ve güncel koşullar arasında bir metafor kurmayı istedi. Mitologya serüvenine Doğu kültürleri unsurlarını da katmaya başlar. Şiirindeki bu gelişme denemeleri ve romanlarında da hissedilir. (Armağan, 2003: 11)

Yücel Kayıran “Melih Cevdet Anday Şiirine Bir Giriş Denemesi” başlıklı yazısında, Anday şiirindeki zaman tasarımını mitolojinin kullanılması ile bağlar kurarak yorumlar.

Kayıran'a göre Anday'ın şiir evreni "mitolojinin mantığı" ile kurulan bir evrendir: Melih Cevdet Anday, *Kolları Bağlı Odysseus* ile birlikte, Garip şiirinin söyleminden farklı bir şiir yazmaya başlamıştır. (alıntılayan Armağan, 2003: 36)

Doğum çoğuldur, ölüm tekil
Mumdandı aç tutkumun kanatları
Uçuyordum sevinç içinde.

Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm
Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan
Denize düşeni kimse görmedi.

Bu dizelerde Anday, batı mitolojisinden İkaros mitini kullanmaktadır. Şiirinin adını *İkaros'un Ölümü* koyarak esinlenmeyi pekiştirmektedir. Anday, bu mitten yola çıkarak İkoros'u eğretileme aracı olarak kullanarak insanın iç dünyasını bu yolla ifade etmektedir.

Melih Cevdet Anday'ın yine başka bir şiirine ait dizelerde de mitolojiden yararlandığı görülmektedir.

Ve havlamayan dev köpekleriyle
İnsanın zamanı..... olmayan
Ama hayalet bir gül gibi kokan
Toprağımız eşelendikçe.

Anday, bu dizelerinde de yine Batı mitolojisindeki Hades'ten ve onun yeraltı dünyasından esinlenmektedir.

Genel olarak ikinci yeni şairlerinin esin kaynağı olarak kullandıkları mitoloji, şiirlerine ikinci yeni hareketinin de temeli olan gizemi sağlıyordu. Bu esin kaynağı ile yazan şairler kapalı, anlaşılması güç, yine de anlamdan ayrılmayan bir şiire yöneldiler. Çok farklı imgeler kullanırken bile düşünce ögesini göz ardı etmemişlerdir.

İkinci Yeni şairlerinden biri olan Oktay Rifat, 1960'lı yılların başlarında, *Latin Ozanlarından Çeviriler* (1963) ve *Yunan Antologyası* (1964) gibi, Latin ve Yunan ozanların mitoloji kitaplarını Türkçeye çevirmiştir. Aynı zamanda, çevirdiği kitaplardaki mitolojik kahramanlarla toplumsal sorunlar arasında ilişkiler kurmuştur. Mehmet Can Doğan'ın adı geçen eserinde belirttiği gibi, Oktay Rifat'ın yukarıda adı verilen antolojilerden sonra yayımlanan *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) adlı kitabına adını veren şiir ile kitabın "Agamemnon" bölümündeki şiirler, Oktay Rifat'ın Yunan mitolojisini kaynak olarak gördüğünün bir işaretidir. Oktay Rifat'ın pastoral nitelikli *Çobanlı Şiirler* (1976) adlı yapıtında da mitologyaya uzanan şiirler bulunur. Bu yapıttaki "Eurdyke" ve Azra Erhat'a ithaf edilen "Patroklos'un Ölümü ve Atlar" adlı şiirler buna örnektir. (Doğan, 2011: 31)

Bir diğer İkinci Yeni şair Edip Cansever de şiirlerinde mitolojiden esinlenen şairlerdendir. İkinci Yeni hareketinin etkisi ile "Dize işlevini yitirdi" gerekçesiyle yeni arayışlara yönelmiştir. Şiirlerinde tiyatrodan esinlenen diyaloglar kullanmıştır. *Nerde Antigone* (1961), *Tragedyalar* (1964), *Çağrılmayan Yakup* (1966) bu dönemin ürünleridir.

Mitolojinin bugüne ışık tuttuğunu savunan Behçet Necatigil de şiirlerinde mitolojik öğelerden yararlanmış. Necatigil, Kunt Hamsun'dan *Pan* adlı eseri çevirmiş bu çeviriden etkilenerek Kır Şarkısı isimli şiirini yazmıştır.

“Pan’ın teneffüsü bile
Ilık-okşamakta yüzü
Devedikenleri, çalılık vesaire
Bir âlem bu toprakların üstü.”

Necatigil, Kunt Hamsun’ın *Pan* adlı eserinden etkilenecek kökü Pan’dan gelen *Panik* adlı başka bir şiir daha yazmıştır. Necatigil, kentli insanı ve doğasını, kullandığı mit vasıtasıyla anlatmıştır. Necatigil’in *Panik* adlı şiiri için Tahir Alangu şunları söylemiştir:

Büyük toplum çatışmalarını anlatan bu derin soluklu şiirde, eski mitolojiden kalma bir barbar hava, çağımızın insana karşı çıkan endüstri uygarlığını yargılıyor. (alıntılayan Çolak, 2004: 121)

Değil yalnız yazların kızgın sıcaklarında
Hemen her gün, hele büyük kentlerde
Bulvarları tarıyor, hain gülüşleri sessiz,
Pan’la karşı karşıya, gözleri kararıyor
Katı cıvık asfaltta yalın ayak bir işsiz.

Necatigil’in *Panik* adlı şiirinden alıntılanan bu dizeleri ve şiirin bütününe imgesel çözümlünü yapabilmek, Pan mitosunun anlamsal boyutlarını bilmeyi gerektiriyor. Böylesine mitoslara karşılayan sözcükler bir eğretileme, bir değişmece olarak şiirlerde yerlerini alabiliyor. Çağrışım yükleri olduğu için de imge özelliği kazanıyorlar. (Çolak, 2004: 122)

Pan mitos ögesi, Necatigil’in Tırpan şiirinde de karşımıza çıkar:
Bitmemiş ekinler yerde
Kırılmış –tır/ pan

Necatigil, bir başka şiirinde de mitostan faydalanmış, Yunan mitolojisinden Zeus, Hera gibi isimler kullanmıştır.

Senin sevmelerin ne kadar çoktu aslan Zeus
Kimi boğa, kimi kuğu biçiminde
Senin yaklaşımların ne kadar değişik,
Amphitryon ya da altın yağmuru.

Şimdi nerde o sayısız
Aldattığın dertli Hera,
Nerde bindiğin azgın atlar?
Neden sıkıntıyı, hüznü pişmanlığı getiriyor
Gece sefalarının açtığı saatler?

Asaf Hâlet Çelebi de şiirlerinde mitolojik unsurlar kullanmıştır. *Bütün Şiirleri* adlı eserinde İbrâhîm, Mısır Kadîm ve Kadıncığım şiirlerinde mitolojiden esinlendiği görülmektedir. Çelebi, *İbrâhîm* adlı şiirinde, Hz. İbrahim’e telmihte bulunur. Kur’an’da anlatılanlara göre, putları kırmış ve en büyüğünü sağlam bırakmış. Nemrud’un kavmi, putların kırılmasıyla

ilgili olarak onları suçlayınca, İbrahim, büyük putun diğerlerini kırdığını söylemiş. İnanmadıklarını görünce de, büyük puta sormalarını istemiş. Kavmin putların konuşmayacağını belirtmesi üzerine, İbrahim de putlara niye taptıklarını sormuş onlara. Böylece Hz. İbrahim ateşe atılmış fakat ateş onu yakmamış. Çelebi'nin aynı şiirinde geçen “buhtunnasır” ise Bâbil hükümdarı Nabukadnezar (Nabokonodosor) (İ.Ö. 604–561) demektir. Bâbil asma bahçelerini inşa ettirmiştir. Eski Ahit'te, Daniel kitabında, Abdanogah, Mişâk ve Şadrâk adlı üç kişiyi, Buhtunnasır'ın, Bâbil'de Dora ovasına diktirdiği altın puta tapmadıkları için ateşe attığı fakat fakat bunların yanmadıkları anlatılır. (Çelebi, 2006: 105) Çelebi, *Mısır Kadim* adlı şiirinde Mısır firavunlarına telmihte bulunmaktadır. Amon, Karnak'ın yerel tanrısı. Daha sonra Heliopolis'in tanrısı Ra ile birleşerek Amon-Ra adını alıyor. Bu tanrı, eski Mısırlıların dininde çok önemlidir ve tanrılar tanrısı sayılır. Tahnût, bir tanrıçayı, Tefnut'u akla getiriyor. Bu tanrıça da aslan kafalı ve insan bedenlidir. (Çelebi, 2006: 106)

Çelebi'nin incelediğimiz son şiiri olan “Kadıncığım” şiirinde geçen

“oyluk kemiğimi çıkartıp
kendime bir kadıncık yaptım”

Mısralarında; Hz. Âdem'in mucizesini tekrar edilir ve “oyluk kemiğinden Hz. Havva olur.” Hadisesine telmihte bulunur. Bu anlatı Eski Ahit'te geçmektedir. (Çelebi, 2006: 107)

Yunan mitolojisinin şairler arasında bu kadar yaygın bir şekilde işlenmesine başka bir şair Cemal Süreya şiddetle karşı çıkar ve eleştirir. Doğan adı geçen eserindeki Süreya'nın tepkisini aktarmaktadır. Süreya'ya göre, Yunan mitolojisini kendi mitolojimizmiş gibi işlemek gereksiz olduğu kadar sakıncalı bir iştir. Süreya bu düşünceler çerçevesinde eleştirilmesine devam eder:

Yunan mitolojisiyle kendi mitolojimizmiş gibi ilgilenen yazarlar tuhaf bir idealizm içine girmekte ve gerçeklikten uzaklaşmaktadırlar. Oysa çıkış noktalarına bakınca bunu yeni bir gerçekçiliğin çekirdeğini atmak amacıyla yaptıklarına da tanık oluyoruz. (aktaran Doğan, 2011: 32)

Sonuç olarak, Türk edebiyatı tarihinde 13.yy. klasik dönem Türk edebiyatından günümüze kadar gelen süreçte şairlerin şiirlerinde mitolojiden esinlendiği görülmektedir. Bu durum mitlerin özelliklerinden kaynaklı olabilir. Mitlerin düşsel olması, onların imgesel, simgesel anlatımını da beraberinde getirmiştir. Böylece mitler, yazınla, şiirlere doğrudan ilişkilendirilmektedir. Mitin edebiyat teorisi bakımından önemli olan özelliklerini Rene Wellek ile Austin Warren şöyle belirliyor:

Bir imaj ve tablo olması, sosyal olması, doğa üstü (gerçek dışı veya us dışı) olması, öyküleyici bir şey veya öykü olması, arketip karakterleri taşıması veya evrensel olması, zamana bağlı olmayan ideallerimizin zaman içerisinde geçen olaylarmış gibi sembolik bir şekilde temsili, bir program veya öbür dünyadaki yaşamla ilgili olması, mistik olması. (alıntılaman Çolak, 2004: 117)

Mitlerin toplumun ortak malı olması, genelde benimsenmelerini, öz aynı kalmak koşuluyla durmadan üretilmelerine ve şiirlerde kullanılmalara sebep olmaktadır. Böylece yazarların ve şairlerin eserlerinde mitlere yakın durduğu görülmektedir.

Mitlerin simgesel özelliğinin yanı sıra şiirlerde kullanılmasının başka bir nedeni de şi-

irin gizemi ile mitlerin gizeminin karşılaştırılması olabilir. Çünkü her ikisinde de metaforik özellikler mevcuttur. Şiirlerde de mitlerde de metaforlarla açıklanabilecek manalar olduğu söylenebilir. Bu durum da ikisini birbirine yakınlaştırmaktadır. Ancak mitlerin kullanıldığı bir şiiri anlamak için aynı zamanda kullanılan mitin hikâyesinin okuyucu tarafından bilinmesi gerekmektedir.

Buradan bakıldığında, şiirin anlamını ve işlevini eğretilmelerin ve mitlerin belirlediği söylenebilir. Bu görüşün açıklaması olarak Rene Wellek, Austin Warren; “Mecazi ve mitik düşünüş, yani eğretilmelerle düşünme, şairane bir hikâye ve görüşle düşünme gibi faaliyetleri vardır.” Saptamasında bulunmaktadır. (alıntılayan Çolak, 2004: 117) Mitlerin şairler tarafından kullanımı yapısal analiz ile yorumlanabileceği gibi psikanalitik açıdan da yorumlanabilir. Rene Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri* adlı çalışmalarında mitlerin kullanımını psikanalitik açıdan ele alan edebiyatçıların olduğundan bahsetmesi görülmektedir. Onların tespitlerine göre, Freud’un etkisinde kalan bugünün edebiyat araştırmacıları ise bütün imajları yazarın bilinçaltındaki şeylerin açığa vurulması olarak kabul etmektedirler. (Wellek vd., 1983: 259)

Modern edebiyatta mitolojiden yararlanma ideolojileri de beraberinde getirmektedir. Şairler dünya görüşleri paralelinde mitlerden faydalanmış ve gerek mitik olaylara gerekse mit kahramanlarına şiirlerinde yer vermiştir. Bu şairlerden kimisi yüzünü Batı’ya dönerek tarihini ve hikâyesini Yunan mitolojisinde ararken kimisi de Doğu’da ve Orta Asya’da tarihini ve hikâyesini aramıştır. Bu arayışlar kimi zaman hümanizm, kimi zaman Türkçülük, kimi zaman, Turancılık, kimi zaman da İslâmi referanslarla adlandırılmıştır. Ancak her ne fikir dünyasında yer alırsa alsın mitler, her zaman şairlerin düşüncelerini anlatabilecekleri kodlanmış bilgiler olarak eserlerinde yer almaya devam etmiştir.

Osmanlı Devleti’nin yıkılma sürecinde Batı üzerinden Yunan mitoslarıyla gerçekleşen ilk temas “gerçek kültür”, “gelenekten yararlanma” ve “modernite nedir?” tartışmalarını beraberinde getirmiş ve aksi fikirler Ziya Gökalp ile aşikâr olmaya ve Türk mitosları eserlerde anılmaya başlamıştır. Ancak 1940’larda hümanizmin etkisiyle Yunan kültürü ve mitolojisi devletin kültür politikası haline dönüşür. Tercüme Encümeni kurulması ile hız kazanan çeviriler Yunan tragediyaları üzerine yoğunlaşmıştır. 1960’larda ise Doğu mitolojisinin ve yerel kaynakların göz ardı edilmemesi gerektiği, hümanizm bağlamında insanı anlama yönünde onların da Yunan mitosları kadar önemli olduğu vurgulanmıştır.

Yunan ve Latin mitolojyasından yararlanmada edebiyatçılar farklı görüşler bildirmişlerdir. Kimileri bu kaynaktan yararlanılmasına karşı çıkıp, konuyu “Türk kültürüne yabancılık” bağlamında ele almış, kimileri ise Batı edebiyatlarını örnek göstererek mitolojinin evrensel temalar içerdiğini ve bu nedenle edebiyat için önemli bir kaynak olduklarını savunmuştur. Batı ve Doğu kökenli mitolojya kullanımı bağlamında iki zıt görüş olmasına rağmen ortak olan; her iki görüşün de kendi hayat algıları doğrultusunda mitlerden faydalananın olmalarıdır. Şiirin en önemli özelliğini, anlatılmak istenen en kısa ve en çarpıcı biçimde anlatma olarak ele alırsak mitoslar şairler için bulunmaz nimet olarak görülmektedir. Zira, mitolojik bir olaya ya da bir isme gönderme yapmak tek bir kelimedeki şiirin bütünlüğünü bozmadan birçok hikâyeyi de anlatmak demektir. Mitoslar her şairin yaşadığı yere ve döneme, dünya görüşüne ve sanat anlayışına özgü biçimlerde şiire katılmışlardır. Dolayısıyla şiirde kullanılan mitik göndermeler aynı zamanda doğrudan şairin kültürel kodlarına da gönderme içermektedir.

Bu açıdan bakıldığında şairin kullandığı dil zaten şiirin bütünlüğünü oluşturan yani şiiri şiir yapan dil olan simge dilidir. Simge dili ve ruh-çözümlemesi bağlamında, Carl Gustav Jung'ın arketipçi yaklaşımının kaynağı olan psikanaliz de şiir ve mitos ilişkisine eğilmiştir. Mitos bağlamında şiirler her zaman, simge dili kullanımı ile yani başka bir deyişle metaforlarla ifadesi ile yapısalcılarının, kullanılan mitosların şairin zihnindeki arka planı için de psikanalizcilerin ilgi alanı olmuştur.

Hangi açıdan bakılırsa bakılsın 13.yy.dan başlayan klasik Türk edebiyatından 19 yy. dan günümüze kadar gelen modern Türk edebiyatına kadar geçen bütün dönemlerde mitlerin yazar ve özellikle şairlere ilham kaynaklığı ettiği görülmektedir. Klasik Türk edebiyatında şairlerin İran edebiyatının ve İslamiyet'in de etkisiyle eserlerinde bu minvalde mit anlatılarına yer verdikleri görülürken 19 yy.da ise modern edebiyatta şairler eserlerinde daha çok dönemin siyasi ve sosyolojik yapısının da etkisi ile Batı medeniyetinin mit anlatılarına göndermeler yaptığı görülebilir. Konuyu sınırlandırmak açısından verilen birkaç şairin eserlerinde de görülmektedir ki, mit anlatıları tıpkı atasözlerinin kullanımında olduğu gibi eserleri kısa ve özlü bir anlatıma götürmüştür. Bu yolla şairler diyeceklerini tek bir kelime ile demiş ve arkasını okuyucuya bırakmışlardır.

KAYNAKÇA

- Afacan, Aydın (2003), *Şiir ve Mitologia Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Yunan ve Latin Mitologyası*, Doruk Yayınları, Ankara.
- Akyüz, Kenan (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860–1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Anday, Melih Cevdet (1998) *Ölümsüzlük Ardında Gilgames, Toplu Şiirleri II*, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Armağan, Yalçın (2003), *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Bayat, Fuzuli (2007), *Türk Mitolojik Sistemi 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Campbell, Joseph, (1992), *İlkel Mitoloji*, Çev., Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.
- Caudwell, Christopher (1988), *Yanılsama ve Gerçeklik*, Çev.: Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul.
- Çelebi, Âsaf Hâlet (2006), *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çolak, Veysel. (2004), *Şiir Nedir ve Nasıl Yazılır?*, İkaros Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Mehmet Can (2011), *Şiir Arkeolojisi*, YKY, İstanbul.
- Enginün, İnci (2003), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Eliade, Mircea (1993), *Mitlerin Özellikleri*, Çev.: Sema Rifat, Simavi Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1975), *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Ramazan (1998), *Klâsikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Karataş, Gökçen (2008), *Klasik Türk Şiirinde Tarihi, Efsanevi ve Mitolojik Unsurlar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Muğla.
- Kaya, Muharrem; *Mitolojiden Roman Anlatıma Dayalı Türlerle Genel Bir Bakış* <http://ekitap.kultur-turizm.gov.tr/dosya/158330/h/turkromanlarindadestan.pdf> adresinden alınmıştır. (05 Mayıs 2011)
- Meriç, Cemil (1976), *Bu Ülke*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Necatigil, Behçet (1983), *Bütün Eserleri*, Cem Yayınları, İstanbul.

- Paz, Octavio (1995), *Öteki Ses Şiir ve Yüzyılın Sonu*, (Çev.: Hüseyin Demirhan, Suten Yayıncılık, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982), *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Toker, Şevket (2008), *Türk Edebiyatında Nev-Yunanilik*
<http://www.ege-edebiyat.org/docs/582.pdf> adresinden alınmıştır. (05 Mayıs 2011)
- Tökel, Dursun Ali (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Wellek, Rene ve A. Warren, (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev., Ahmet Edip Uysal, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ülken, Hilmi Ziya (2006), *Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine*, Ülken Yayınları, İstanbul.
- Yücel, Hasan Âli (1957), *Edebiyat Tarihimizden*, 1.Cilt, TTK Yayını, Ankara.

Özet

ŞİİRİN ESİN KAYNAĞI OLARAK MİTOLOJİ

Mitleri pek çok araştırmacı tanımlamış ve bu tanımlamalar doğrultusunda genel bir kabul oluşmuştur. Bu kabule göre, mitler bir milletin ortak geçmişi olarak kaynaklara geçmiştir. İnsanoğlu farkında olsun ya da olmasın mitsel bir olaya gönderme yapan ritüelleri hayatlarının çeşitli dönemlerinde uygulamaktadır. Hatta insanoğlu bir adım ileriye giderek farkındalıkla mitleri sanatlarında da daha ilk çağlardaki duvar resimlerinden başlayarak günümüze kadar kullanmışlardır. Bu bakımdan mitler sadece anlatılarda kalmamış, edebiyatın ve güzel sanatların birçok dalına da ilham kaynağı olmuştur. Resimde, heykeltıraşlıkta, minyatürde ve diğer güzel sanat dallarında kendini gösteren mit anlatı, sinema, tiyatro oyunları gibi alanlarda da ilham olmuştur. Bunların yanında anlatı olması gereği mit, edebiyatta da kendine çok kuvvetli bir yer bulmuş, birçok edebi türü beslemiştir. Zira şair ya da ressam bu vesile ile anlatmak istediğini geçmişin meşruluğu ve denenmişliği ile daha rahat anlatabilmektedir. Bu çalışmada bu edebi türlerden biri olan şiir ve esin kaynağı olarak mitoloji incelenecektir. Halk edebiyatı disiplini içinde incelenen mitler bu çalışmada farklı olarak eski Türk şiiri olarak da adlandırılan klasik Türk şiiri diğer adıyla divan şiirinde ve yeni Türk şiiri diğer adıyla modern Türk şiirinde incelenecektir. Her iki disiplinde de örnek şiirler üzerinden konu irdelenecektir. Türk şairlerinin hangi mitolojilere hangi kaygılarla yöneldikleri, bu yönelişlerin edebiyat tarihi açısından önemine değinilecektir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Şiir, Modern Şiir, Mit, Mitoloji, İmge

Abstract

MYTHOLOGY AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR THE POEM

Many researchers defined myths and a general acceptance is created in line with these definitions. According to this acceptance, myths are written in books as a common history of a nation. Whether or not human beings are aware of the situation, they use rituals that refer to a mythic phenomenon in different periods of their lives. In addition to this, human beings have gone one step further and have used myths consciously in arts starting from the cave paintings in the first century until today. In this respect, myths didn't remain only in stories and they have been sources of inspiration for many branches of literature and fine arts. Myth narrative, presented in painting, sculpture, miniature, and other branches of fine arts have also been inspirational in cinema and theatre. Besides these, as it is a narrative, myth has a very significant place in literature and has supported many literature types. Poet or painter tells whatever he/she wants more easily through the validity of the past. In this study, poem, one of these literary genres and mythology as the source of inspiration will be analyzed. Myths, which were analyzed as a part of folk-literature discipline, will be analyzed in old Turkish poem, which is also named as classical Turkish poem and Ottoman poetry and in the new Turkish poem, which is also named as modern Turkish poem. The topic will be examined through sample poems in both disciplines. Turkish poets' use of myths, their concerns in these usages and importance of these attitudes in terms of literature history will be mentioned.

Keywords: Classic Poetry, Modern Poetry, Myth, Mythology, Image.

“ATEŞ ETME İSTANBUL” CELİL OKER POLİSİYELERİNDE MEKÂNIN KULLANIMI

Ayşe Ulusoy Tunçel* - Banu Altınova**

Türkiye’de 1960’dan sonra yerli özellikler taşımaya başlayan ‘polisye roman’, 1990’dan sonra bu türü zirveye taşıyan başarılı yazarlarını yetiştirir. ‘Polisiye roman’, yetkinliğini ilan etmek için sadece kendisiyle meşgul olacak yazar sınıfını beklemiştir. Özellikle büyükşehirlerde teknolojinin gelişmesi, insanların gittikçe yalnızlaşması ve her türlü çıkar ilişkisinin insani ilişkilerin önüne geçmesi gibi ‘suç’ faktörünün çoğalmasına ve çözümünün karmaşıklaşmasına yol açan etmenler de bir yandan türü beslemektedir. Günümüzde akademik çevrenin ilgisi ve söz konusu yazarların istikrarlı üretimleri ile artık sınırlarını belirleyen ve saygınlığını ispat eden bu türün önemli temsilcilerinden biri de 1999 yılında, Kaktüs Kahvesi Polisiye Roman Yarışması’nda birincilik ödülü aldığı Çıplak Ceset (2006) romanıyla kariyerine başlayan Celil Oker’dır.

İyi bir polisiye, kısaca ‘çıkar ilişkilerinin ölüme doğru kurgulanmış anlatımı’ olarak tanımlanabilir (Özgüven, 1998: 2). Celil Oker, sağlam bir kurgu üzerine oturttuğu eserlerinde sürükleyici entrikalar ve canlı karakterler yaratmayı başarmıştır. Fakat onun asıl başarısını edebiyatta gerçekçiliğe giden yolun önemli bir basamağı olan mekân tasvirleri ve ayrıntılara verdiği önem oluşturur. Bu mekânlar, romanlarda yazarın sözcülüğünü üstlenen dedektif Remzi Ünal’ın dikkatleriyle hayat bulurlar.

* Yrd.Doç.Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

** Dr.

Dedektif Remzi Ünal

Celil Oker, romanda çeşitli unsurlarla yarattığı gerçekçilik duygusunu ideal bir dedektif tipi olan Remzi Ünal’la tamamlar. Remzi Ünal, hemen hemen her romanda, klişeleşmiş şu cümlelerle kendini tanıtır:

“Remzi Ünal...Şu, Hava Kuvvetleri’nden müstaifi, THY’den kovulma, kendisine saygısız olan hiçbir ‘frequent flyer’ın adını bile duymadığı sekizinci sınıf charter şirketlerinde bile tutunmayan, sayenizde MS Flight Simulator’ın Cessna’sını bile adam gibi aciz eski pilot, ex-kaptan, nevezuhur özel dedektif Remzi Ünal...” (2006: 6).

Karakterimiz, yüzyılın yerli malı özel dedektiflerinden biridir. Müşterilerini, Hürriyet gazetesinin seri ilanlar kısmında yer alan, reklamcı arkadaşının özel indirimle hazırlattığı küçük bir ilân ve ortak tanıdıklar aracılığıyla bulur. Olayları, polis teşkilatıyla işbirliği ederek çözümleyen dedektiflerin aksine polisle işbirliği yapmadan çalışır:

“Ben yalnızca yerli malı bir özel dedektifim.Ne cinayet masasından, ne savcılıktan ne de adli tabiplikten.Biraz ite kaka çıkmış bir yasa sayesinde çalışan, resmî makamlarca nasıl algılanacağı tam bilinmeyen ve çok da sevilmeyen, çalışma sınırları netleşmemiş taze bir sektörün temsilcisiyim (...) Polislerin işi başkaydı, benim işim başka ve yan yana gelmesek daha iyi olurdu” (2006: 47).

Bir süredir Bizimtepe’de keyifli bir dojada haftanın üç günü aikido çalışmaktadır. Reklamcı arkadaşıyla da burada tanışmıştır. Akatlar’da bir sitede yalnız yaşar. Sigaraya, pipoya ve içkiye çok düşkün olan dedektif Marlow gibi Ünal da kahve ve sigara tiryakisidir. Sıkıldığında sinemaya gider. Bazen iyi, bazen kötü yemekler yer. İstanbul’u arşınladığı arabasında genellikle Moğollar’ı dinler. Kafasını dağıtmak için Fashion TV seyrederek, dergi karıştırır ve hatırı sayılır derecede bilgisayar oyunu oynar. Dedektiflere has aksesuarları yoktur. Genelde rahat ve temiz kıyafetler giyer. Kendi tabiriyle akşam oturmasına gidebileceği bir arkadaşı yoktur. Çapkın değildir, içki içmez. *Bin Lotluk Ceset*’le tanıştığımız Yıldız Turanlı ile arkadaşlığı *Yenik ve Yalnız*’da evliliğin eşliğine kadar gelir, fakat mesleğine düşkünlüğü sebebiyle terk edilir. Kendisini seven bir adam olduğu da söylenemez. Bununla birlikte, özellikle gençlere karşı hoşgörüsü, bazen merhamet çizgisine ulaşır. Ara sıra işsiz kalsa da gelen yeni bir telefon onu yeni maceralara sürükler. Remzi Ünal’ı araştırmaya iten sebep, bazen maddi ihtiyaçları bazen de insanlara karşı hissettiği sorumluluk duygusudur.

Ünal, başkalarına zarar vererek para kazanmayı ve yükselmeyi sevmeyen Marlow’la yarışacak derecede, hırslarından arınmış ve dürüst bir adamdır. Bir şeyleri başlatan adam olmaktan ve insanların hayatını değiştirmekten hoşlanmaz. *Boynuzlama, aşna fişne hikayeleri* gibi işlere bakmaz. Genede *“başkalarının yapmak istedikleri ama ellerine ayaklarına bulaştıracakları için yapamadıkları işleri yapar. Birisini aramak, borçlu adresi bulmak, çoluk çocuğun bir şeye bulaşıp bulaşmadığını araştırmak gibi...”* (2013: 115). Fotoğraf çekme, telefon dinleme gibi insanların özel dedektif deyince akıllarına gelen alışkanlıkları yoktur. İnansalar da, inanmasalar da insanlara doğru olduğuna inandığı şeyleri söyler. Gereken telefon numaralarını ve adresleri zihnine kaydeder, kalem kâğıt kullanmaz. Belki de onu, olağanüstü meziyetlerle donanmış olan eski dedektiflere yaklaştıran tek özelliği budur. Çek istemez, makbuz da vermez, fakat tedbiri hiçbir zaman elden bırakmaz. Teknolojinin imkânlarından yararlanır. Bununla birlikte cep telefonu kullanmaz, araç telefonunun numarasını da kimseye vermez. İşlerini ev telefonu ve telesekretere bırakılan mesajlarla takip eder. Bir Hercule Poirot gibi kibirli, tanınmış ve saygın bir adam değildir. Çoğu zaman aikido

teknikleriyle kendini savunsa da bazen de boş bulunup dayak yediği olur. Karşılığında kin beslemez, rövanşı soğukkanlılık ve ustalıklı alır. Sonuca ise sezgileriyle değil, tanıklara akıllıca sorular sorarak ulaşır. Adalet sistemine güveni olmayan dedektif, suçluları, herhangi bir şekilde cezalandırma yoluna da gitmez; Ünal'ın polise teslim etmediği suçlular, 'vicdanlarının atına binerek' giderler.

Aşk romanları yazan Simin Saraylı ile sohbet ederken, polisiye romanı "birbirlerine aşık olacaklarına birbirlerini öldürsünler sadece. Gerisi gelir..." (2005: 119). ifadeleriyle tanımlayan Remzi Ünal, yaptığı dedektiflik işini ise 'baştan sona siyaset' olarak niteler.

Remzi Ünal, kendisi de bu zincirin bir halkası olduğu ve her birinden az çok izler taşıdığı polisiye roman tarihinin ünlü dedektif kahramanlarından da zaman zaman bahseder. Hatta, "tek derdim kendimi utandıracak şeyler yapmamaktı. On yıllardır dünyanın bütün metropollerinde dolaşan meslektaşlarımı kollayan tanrıları utandıracak şeyler yapmamak" (2013: 29). diyen Ünal, kendisinden önce yaşamış dedektiflere ve bu gelenekli mesleğe layık olmayı birinci meselesi olarak görür. *Yenik ve Yalnız*'ın çözüm sahnesinde söze başlamadan önce cesaretini toplamak için, Hercule Poirot'tan Sam Spade'e, Philip Marlow'dan Murat Davman'a, bütün akıllı meslektaşlarının ruhlarını yardıma çağırır (2010: 255).

Remzi Ünal, polisiye edebiyatın şaheserlerinden de haberdardır. Yazar, bu yolla okuyucuya polisiye roman türünün uzak ve yakın geçmişinde metinlerarası bir gezinti yapma imkânı verir. Ünal, Muazzez Güler cinayetini araştırdığı *Son Ceset* romanında, rahatlamak için *Malta Şahini*'ni okur:

"O soğukta yürüyerek kendimi Akmerkez'in bir sokak altında yeni açılmış bir bara attım. Biraz düşünmeye gayret ettim kahvemi içerken. Pek işe yaramadı. Eve döndüğümde telesekreterde not olmadığını sevinerek gördüm. Biraz kitap okudum. Malta Şahini'ni bir kere daha. Brigid O'Shaughnessy'nin gözlerindeki huzursuzluk, boynuna mouse kordonu dolanmış Muazzez Güler'in görüntüsünü sildi attı kafamdan. Gece Sam Spade rüyama girdi. Öldürülen ortağının adını bürolarının kapısındaki camdan sildiriyordu. Daha çok kitap okumalıyım dedim kendim kendime uykumun arasında" (2004: 8).

Dedektifimiz, Süha Zengin'in dev vazolar ve antik heykellerle süslenmiş, mermer zeminli geniş salonuna girince kendisini bazı bakımlardan benzerlikler taşıdığı Philip Marlow gibi hisseder (2000: 169). Remzi Ünal da Amerikalı yazar Raymond Chandler'ın yarattığı özel dedektif Marlow gibi kendisiyle fazla barışık olmayan ve az konuşan, fakat kültürlü bir eylem adamıdır. Her iki dedektif de koşullar ne olursa olsun belli birtakım ilkelerin sahibidir. İçinde yaşadıkları şehre ve çevreye dikkatleri de bir başka ortak noktalarıdır. Bir kent gezgini olan Marlow'un içinde yüzdüğü havuz ise, askerlikten terhis olduktan sonra yerleştiği, 'bir neon çözü'nü andıran Los Angeles kentidir (Kökden, 2008: 20).

Klasik dedektifler genellikle zamanın dışındadırlar; ölmezler, yaşlanmazlar, bir türlü emekli olmazlar, kahramanların zamansız dünyasında yaşarlar (Arslantunali, 2008: 22). Agatha Christie'nin dedektifi Poirot, *Mavi Tren'in Esrarı* adlı romanda, birkaç yıl önce bu işi bırakıp kendini emekliye ayırmışken tesadüfen bir cinayetin işlendiği Mavi Tren'de bulunduğu için soruşturmayı üstlenir ve işine döner. Remzi Ünal'ın da hayatında önemli değişimler olur. *Bin Lotluk Ceset* adlı romanda tanıştığı Yıldız Turanlı ile arkadaşlığı diğer kitaplarda hayli ilerler. *Son Ceset* romanında ölümden kıl payı kurtulan Remzi Ünal'ın *Yenik ve Yalnız*'da yıllardır oturduğu Akmerkez manzaralı evinden taşınmak üzere olduğunu, kahveyi ve sigarayı bıraktığını öğreniriz. Yazarın, son romanı *Ateş Etme İstanbul*'da ise biraz da serinin monotonluğunu kırmak için Remzi Ünal'ın gündelik hayatında şaşırtıcı değişiklikler yaptığını görürüz. Yıldız Turanlı'nın terk ettiği Ünal, yeni bir ev yerine İstiklâl caddesinin ara

sokaklarında bir otele taşınmış, kişisel görünümüyle ilgilenmediği gibi öğünlerini de Adana kebab ve rakıyla geçiştirmeye başlamıştır.

Her ne kadar klasik dedektif tiplerinden izler taşısa da Remzi Ünal, yaşadığımız çağın mütevazı bir dedektifidir. Türkiye’de özel dedektiflik geleneğini başlatan Ümit Deniz’in, daha çok bir süpermeni andıran dedektifi Murat Davman’a göre daha sıradan bir kişiliktir. Celil Oker, Remzi Ünal’la, diğer yazarların başaramadığını başarmış, polisyelerde sık rastlanmayan gerçek bir insan tipi yaratmıştır (Türkeş-Bora, 2000: 68). Remzi Ünal, “Orta yaşlı yalnız bir erkeğin gündelik, sıradan hayatını sürdüren, dedektifliğe özel bir anlam yüklemeyen, kahramanlık taslamayan, adaletin yeryüzündeki temsilciliğine hiç soyunmayan, biraz haya küskünü, sosyal ilişkilerinde biraz korkak, üzülen, sevinen, yemek yiyip uyuyan, yani bizim gibi bir insandır...” (Türkeş-Bora, 2000: 68). Ünal’ın saydam bir tipi yansıtmadığı, ama kesinlikle esrarengiz de görünmediği, seri birkaç çizgiyle yapılmış iyi bir eskiz olduğu söylenebilir (Aslantunali, 2000: 67).

Düşünce Gücünden Eylem Adamlığına Geçiş ve Yeni Dedektiflerle Ortaya Çıkan Yeni Mekân Algısı

Celil Oker’in romanlarında, gerek yaşanan şehre ait tasvirler, gerekse kapalı mekânlar, kurgusal metinlerdeki -karakterlerin tanıtılması; tutum, alışkanlık, davranışlar ve ruh hallerinin gösterilmesi, onların dünya görüşlerinin aktarılması, karşıtlıkların yaratılması gibi- bildik fonksiyonlarını yerine getirirler. Bunun yanı sıra bu mekânlar, polisiye romanlara has *tedirginleştirmek* ve *gerilim yaratmak* gibi edebî işlevlerinin dışında, yaşanan zaman ile ilişkinin kurulmasında; geçen, yaşanan, oluşan / dönüşen toplumsal süreçlerin kavranmasında önemli bir yer işgal etmek suretiyle sosyolojik bir işlev de taşırlar. Ayrıca anlatıcı yaklaşımının sergilenmesi ve metinlerarası bir anlatı yönteminin gerçekleştirilmesi büyük oranda mekân tasvirlerinin katkısı ile olur.

Klasik polisyelerde zaman ve mekân öğesinin ihmal edilmesine karşılık, türün daha iyi örneklerinde, en azından cinayet düğümünün çözülebilmesi için, cinayetin olup bittiği mekânlar -seyirciye de bazı ipuçları verebilmek için- olabildiğince canlı tasvir edilmiştir (Türkeş, 1998: 3). Günümüzde eylemin önem kazandığı polisiye eserlerde dedektifin araştırma yöntemleri de değişmiş, değişik mekânların tasviri -hem içerik hem de bir yöntem meselesi olarak- kaçınılmaz olmuştur. Mandel’e göre, türdeki iç değişikliğinin anahtarı düşünceden eyleme geçişte yatmaktadır (Türkeş, 2001: 80). “*Saf, arıtılmış birer beyin gücü*”nden ibaret olan eski dedektiflerde eylem yoktur, onlar sadece düşünürler. Fakat günümüzde eylem, mantık gücünden çok daha önemli hale gelmiştir.

Geçmiş Poirot gibi olağanüstü dedektifleri, olayla ilgili her tanığı yine olağanüstü bir şekilde ya yanlarında bulurlar ya da ayaklarına getirtirler. *Mavi Trenin Esrarı*’nda dedektif Poirot, olayları beden gücüyle değil beyin gücüyle çözdüğünü şöyle itiraf eder:

“*Gerçeği söylemek gerekirse dostum, benden pek memnun değil. Bu Amerikalılar... sükûnet, dinlenmek nedir bilmiyorlar. Mösyö Van Aldin suçlu avında Nice sokaklarında koşuştursam, her köşeyi araştırısam çok mutlu olacak.*”

“*Aslında bu hiç de fena bir düşünce değil.*’ Knighton patronuyla aynı fikirde olduğunu belirtti.”

“*‘Yanıyorsunuz,’ dedi Poirot. ‘Bu gibi işlerde enerjiye değil, inceliğe, ustalığa gerek vardır.’*” (Christie, 2009: 167).

Anglosaksonların ‘closed room mystery’ dedikleri kapalı oda muamması türü bir

polisye roman olan *Sarı Odanın Esrarı* da küçük bir kasabada vahşi doğanın koynunda gizlenen bir tarih şatoda geçer. İçeri girilmesi ve çıkılması olanaksız bir odada işlenen cinayeti çözmek için polis memuru Larsan ve genç gazeteci Rouletabile bu şatoya yerleşerek çalışmalarını sürdürürler (Leroux, 2001).

Polisiye romanın ikinci aşamasında dedektifler sıradanlaşmış, cinayetler hırs ve intikam gibi bireysel psikolojik dürtülerle, sırf ortada bir ceset olsun diye değil daha gerçek nedenlerle işlenir hale gelmiştir. Böylece polisiye de özellikle Dashiell Hammet'le birlikte kapalı salonlardan kurtulup sokağa, kanlı canlı insanların arasına girmiştir. "*Bu aşamada Chandler'in Philip Marlow'unu, Dashiell Hammet'in Same Spade'ini en sonra da Mickey Spillane'in Mike Hammer'ını* görürüz. Feleğin çemberinden geçmiş, cebinde özel dedektif ruhsatı, belinde tabancası olmasa gariban tayfasından bile sayılabilecek olan iki yakası zor bir araya gelen tiplerdir bunlar..." (Fişek,1985:4). Cinayetler de olağanüstülüklerden kurtulmuştur.Büyük kent yaşamının yalnızlığını, yozlaşan, kanunları hiçe sayan bir toplum karşısında sıradan insanların nasıl suça itildiklerini, kendilerini savunmak zorunda nasıl bıraktıklarını (Fişek, 1985:4) ortaya koymuştur.

Remzi Ünal da dolayısıyla bir 'eylem adamı'dır. *Kramponlu Ceset*'te apartman yöneticisi kaybolan yakıt parası çekini bulması için Remzi Ünal'ı sıkıştırır: "*Sen dedektif değil misin kardeşim? diye patladı. Ama yüzünde hınzır bir gülümseme vardı. "Kullan gri hücrelerini, bul çekimi alanı, her kimse...Ne biçim dedektifsin sen?"*" (2006: 110). Remzi Ünal, böyle bir soruşturmanın Agatha Christie'nin yaşlı ve zeki amatör dedektifi Jane Marple'in işi olduğunu söylerken eski tip dedektiflerden ayrılan yönünü de vurgular:

"*Bu iş daha çok Jane Marple'lık dedim. O olsa yarın bütün gün apartmandaki dedikodularını toplar, akşama kulağınıza fısıldardı çeki kimin aldığını. Posta kutularını kimin karıştırdığı, Cine 5 dergilerini kimin arakladığı, dış kapının önüne pizza kutularını kimin attığı bilgisiyle birlikte (...)* Senin vakarlı çözme yöntemin ne, diye sordum kendi kendime. Bulaştığım işlerin hiçbiri kapalı bir apartman toplantısında, ışıkların kesildiği iki dakika içinde olan bitenleri çözmeye benzemiyordu. Benim işim çoğunlukla sokaklardaydı. Sokaklar ve sokakların kapalı mekânlara taşınmış biçimi olan odalarda, salonlarda. Kötü adamlar ve kötü olmaya çok yaklaşmış kişilerle karşılaşıyordum hep. Bu işte çuvallamam doğaldı" (2006: 110).

Kentleşme ve Modern Hayatın 'Suç'la İlişkisi

Polisiye roman türü, kentleşme olgusu, kentleşme olgusuyla beraber para hırsı, aşk ve cinayetlerin dar mekânlarda yoğunlaşması sonucu beliren düzen ihtiyacı doğrultusunda polis teşkilatının kurulması gibi toplumsal değişimlere bağlı olarak ortaya çıkan bir roman türüdür. Türü doğuran toplumsal değişimler, her geçen gün yükselen bir ivmeyle onu beslemeye de devam etmektedir. Bu süreci Mandel şöyle özetliyor: "İlk geleneksel "katil kim?" romanları toplumdan soyutlanmış, yalnızca analitik zekayı vurgulayan eserlerken bugünün türdeş romanları pek çok toplumsal sorunu irdeleyen yapıtlardır (...). Devletlerin kendi yararları açısından davranışları ve bu davranışların sonucu suç kavramının göreceliliği, uygarlığın hızlı değişimi, özellikle iletişim araçlarındaki son on yılların inanılmaz gelişmeleri, toplumsal çalkantılar, insanın gittikçe yalnızlaşması ve eski değer yargılarının hızla erozyona uğraması gibi etkenler, hiç şüphe yok ki polisiye roman yazarını etkileyecektir (...). Elli yıl süren soğuk savaş dönemi, her yolu deneyerek büyük kitlelerden sıyrılmak, başarı kazanmak isteyen büyük fırsat dışkünülerinin yükselişi ve sonraki gelişmeler; özellikle küreselleşme polisiye romanı da etkilemiştir (1985: 110).

Geleneksel romanın terk ettiği toplumsal sorunların irdelenmesini günümüzde neredey-

se polisiye roman üstlenmiştir. Artık dünyanın hemen her yerinde, polisiye roman türünde yazılan eserlerde modern toplumun düşünce ve yaşam tarzının sorgulanışı, birey toplum ilişkilerinin psikolojik sonuçları ve suçun toplumsal görüntüsü giderek önem kazanmıştır (Türkeş, 2001: 66). Bu konuda Donna Leon'un *Yüksek Mevkilerdeki Dostlar* adlı polisiye romanı temsil edici bir örnek olarak ele alınabilir. Venedikli komiser Guido Brunetti, söz konusu romanda tefecilik, uyuşturucu ticareti gibi suçlar etrafında işlenen birbirine bağlı üç cinayet vakasını araştırırken aslında en büyük suçun, yüksek mevkilerdeki güçlü insanların himayesiyle bazı suçluların kayırılması, suçların örtbas edilmesi olduğunu fark eder. Brunetti, sistemi yozlaştıran bu insanlardan nefret etmekte, bir yığın tehlikenin kol gezdiği kentte en azından ailesini bir arada tutabilmeyi dilemektedir.

Celil Oker'de de suçun toplumsal boyutunun vurgulanması merak duygusuyla birlikte ilerler. Yazarın roman kişileri klasik polisiyelerde olduğu gibi genellikle zengin kesimden insanlardır. Çevrelerinde her zaman, sadık adamları, saklanacak sırları, akla gelmeyecek bağlantıları olduğu için, eski ve nüfuzlu aileler polisiyeler için her zaman zengin malzeme sağlar (Türkeş, 2005: 75). İlk romanında uyuşturucu işiyle uğraşan taşralı ve zengin bir işadamını ve Boğaziçi Üniversitesi çevresini konuk eden Ünal, *Kramponlu Ceset*'te futbol ve moda dünyasının çıkar ilişkilerini ele alır. *Bin Lotluk Ceset*'te bir borsacıyla yasak aşk yaşayan Zeynep Kadı, şirketteki yolsuzlukları ortaya koymaya çalıştığı için öldürülür. *Son Ceset*'te, iktidar partisinin ilçe başkanı ve onun hırslı karısı, siyaset dünyasında dönen entrikalar, bir korsan bilgisayar şirketinde işlenen cinayet merkezinde okura sunulur. *Rol Çalan Ceset*'te ise işadamları ve tiyatrocular başrolde dirler. *Bir Şapka ve Bir Tabanca*'da zengin ve köklü bir ailenin miras kavgası ve mülkiyet tutkusu işlenir. *Yenik ve Yalnız*'ın kurbanı Kemal Çakır, Çakır Otomotiv'in sahibidir. *Ateş Etme İstanbul*, Manhattan Medical hastanesinde çalışan sağlık görevlilerinin aşk ve para odaklı çıkar ilişkilerini konu alır. Oker'in romanlarında aşk bile çıkar ilişkilerinin bir parçasıdır. Sıradan insanlar üç beş kuruş yüzünden birbirlerini satmaya hazırdırlar. Yazarın romanlarında zengin kesimden insanların yolları yoksullarla cinayetler yüzünden kesişir. Söz konusu romanlarda bu iki kutup arasındaki karşıtlığı da vurgulama fonksiyonunu yüklenen mekânlar ise genellikle yalılar, villa-kentler, siteler, gecelikler, barlar, kumarhaneler, alışveriş merkezleri, büyük oteller, lüks ofisler, orta halli öğrenci evleri ve bakımsız iş yerleri olarak karşımıza çıkar. Ana fonda ise İstanbul vardır. Yazar ilk romanı olan *Çıplak Ceset*'te doğup büyüdüğü Tarsus ilçesine de yer vermiştir.

Modern kentlerin bütün cazibesini taşıyan İstanbul da dünyanın diğer metropollerini gibi tekinsiz bir alandır. Yazarın İstanbullu dedektifi Remzi Ünal, her ne kadar bir İstanbul hayranı olsa da kent yaşamının insanı köşeye kısıtlayan tehlikelerinin farkındadır: "İstanbul *ara sıra ateş ederdi bana, ara sıra da ben ona ateş ederdim. Verdiğini alırdım, aldığını verirdi. Pisliğini kusardı üzerime, hiçbir aikido çalışmasında beceremediğim mükemmellikte 'tenkan'larla savuştururdum. Girtlağından pislik, yarım sindirilmiş zenginlik artıkları fışkırdı, kaldırıma sıçardım. Elini uzatırdı, parmaklarımı sayardım çektiğimde"* (2013: 75). Celil Oker'in romanlarında İstanbul, üzerinde gezilen, aşına bir mekân olmaktan öte, toplumsal değişimlerin sonucunda fizikî güzelliklerinin bile yozlaşmaya başladığı, suçlularla işbirlikçi güvenilmez bir sevgili, bir ana figürdür.

Dünya edebiyatında birçok büyük kentin yazarlara konu olduğunu, hatta bu kentlerin belirli yazarlarla birlikte anıldığı görülür; Danzig kenti Günter Grass'la, Dublin James Joyce'la, Viyana Robert Musil'le, Berlin ise Alfred Döblin'le birlikte bir tür roman-kent ol-

muşlardır. (Kuruyazıcı, 2010: 283). Roman ve şehir arasındaki bu ilişki, polisiye roman türünde daha kuvvetli bir biçimde karşımıza çıkar. Öyle ki polisiye roman serilerinin bazıları sadece bir şehre ilişkin olayları anlattıkları için bu şehirler kitaplarla birlikte anılmaya başlanmış ve bir şehir polisiyesi modası oluşmuştur. Günümüzde pek çok yazar polisiye edebiyatı, kendi toplumunun karanlık yanlarını teşhir etmek için kullanmaktadır. Lawrence Sanders'un dedektifi Matthew Scudder sayesinde New York'u, Jeremiah Healy'nin dedektifi John Cuddy ile de Boston'u tanıma fırsatı buluruz. İstanbul doğumlu Yunan yazar Petros Markaris'in yarattığı dedektif tipi Haritos ile Atina sokaklarına, Donna Leon'un dedektifi Komiser Brunetti ile de Venedik'e aşına oluruz.

Celil Oker Polisiyelerinde Mekân Olarak İstanbul

Türkiye'nin ve İstanbul'un ise 1900'lü yıllardan itibaren yabancı polisiye yazarlarının eserlerinde olayların geçtiği mekân olarak yer aldığı görülür. Klasik polisiyede, İngiliz salon polisiyesi şablonundan uzaklaşıp egzotik mekânlara yer verme eğiliminin yanı sıra Türkiye'nin coğrafi konumu, İstanbul'un tarihî ve turistik yapısı bu ilginin başlıca iki sebebi-dir. Romanlarında mekân olarak İstanbul'u tercih eden yabancı polisiye yazarları arasında Eric Ambler, Julian Rathbone ve Barbara Nadel öne çıkmaktadır. 1970'li yıllardan itibaren sık sık Türkiye'ye gelen İngiliz yazar Nadel, yarattığı Çekin İkmen polis karakteri ile bir seri oluşturması yönüyle İstanbul'u anlatan diğer polisiye yazarlarından ayrılır (Gökdoğan, 2010; 155). Polis romanları yazarı Jürgen Ebertowski'nin *Bosporusgold* (2005) adlı romanı İstanbul'da geçer. Ebertowski'nin polisiye romanında İstanbul, gizemli bir mekân olarak olay örgüsüne katılır. Bizans döneminden kalan batık altınların konu edildiği roman, dolayısıyla İstanbul'un tarihine de ışık tutar (Kuruyazıcı, 2010:286).

Celil Oker'in eserlerinin en belirgin özelliği şüphesiz, bu eserlerin, semtleri ve sokaklarıyla canlı bir İstanbul rehberi vazifesi görmeleridir. Bu romanlar, suçun ve değişen toplumsal hayatın hikâyesi oldukları kadar İstanbul'un da hikâyesi olma vasfını taşırlar.

İstanbul'u çok iyi tanıyan dedektif Remzi Ünal; taksicileri, simitçileri, milli piyancıları, seyyar kitap satıcıları, trafığı, oto yolları, eczaneleri, büfeleri, küçük butikleri, kebabçıları, otopark kâhyaları, kapkaççıları, değnekçileri, emlakçıları, alışveriş merkezleri, restoranları, kokoreççileri, kestanecileri, seyyar köftçileri, şehir hatları vapurları, barları, tarihî binaları, yeni yapıları, gecekonduları, lüks villaları, sinemaları, tiyatroları, iş hanları, eski İstanbulluları ve taşralıları ile dünyanın en eski metropolü olan bu şehri yirmi birinci yüzyıla has çizgileriyle bize tanıtır. Yazarın bu ayrıntının üzerinde önemle durduğunu, yabancı okurları da dikkate alarak onlara İstanbul'u tanıtmının kendisini son derece heyecanlandırdığını öğreniyoruz. Eco, yazarın anlattığı mekâna yabancı olmamasının ona ayrı bir özgüven verdiği şöyle belirtir: "*Bir öykü anlattığımda, sözünü ettiğim mekanların gözümün önünde olması hoşuma gider: Bu bana anlattığım olayla ilgili bir tür güven verir ve anlatı kişileriyle özdeşleşmemi sağlar*" (Eco, 2012: 102).

Celil Oker de genellikle yaşadığı mekânları anlatmıştır:

"İstanbul sokaklarını arşınlama meselesini çok önemsiyorum. İstanbul'u dolaşan bir dedektifin olması ve bunun yabancı okurlar tarafından da okunması, bu işte en keyif aldığım yanlardan biri. İstanbul gibi benzersiz bir şehirde dolaşan bir karakter yaratmak benim için çok önemli. Kahramanım genelde benim yaşadığım yerlerde dolaşır. Bu yüzden o mekânlarda özel bir araştırma yapmam gerekmiyor. Bir de son zamanlarda araştırma yapmamızı, sağa sola bakmamızı kolaylaştıracak bir teknoloji var elimizin altında. İnternette

maceranın geçtiği sokağı bulup tasvir yapabiliyoruz. Ama elbette, hiç bilmediğim, havasını koklamadığım bir yer varsa, mutlaka kalkıp gidiyorum”(Yaşmut, 2012: 60-64).

Oker’in İstanbul’da yaşıyor olması, söz konusu mekânları, daha gerçekçi, duyarlı ve eleştirel bir şekilde yansıtmasına zemin hazırlamıştır. Remzi Ünal karakteriyle, yazar, bir seriyi devam ettirdiği romanlarına, kurguyu hiç aksatmadan, eğrisiyle doğrusuyla şehri aksettiren bütün bir İstanbul manzarasını da sığdırmıştır. İstanbul’u anlatmak amacıyla hazırlanmış herhangi bir kitapta karşımıza çıkacak bu bilgiler bir polisye kurguya ustaca yedirilmiş bir şekilde sunulunca zaten dinamik bir zihinle tetikte bekleyen okura, kurgu içinde yüklendikleri işlevlerle daha kalıcı ve etkili bir şekilde ulaşıyorlar. Edebî haz peşindeki okuyucu böylece bir şehir ve çevre bilincine de ulaşmış oluyor.

Remzi Ünal, bazen şikayet etse de şehirde yaşamayı seven bir insandır.Yeni müşterisi Muazzez Güler’le kahvelerini yudumlarırken, Akmerkez manzaralı evinin kendisine, şehirde yaşadığını hissettirdiğini söyler (2004: 21). Pilotluk yaptığı dönemlerde pek çok şehri gece ve gündüz kuşbakışı görmüş olması da ondaki şehir algısını kuvvetlendirmiş ve şehirler arasında mukayeseler yapmasına imkân sağlamıştır.Yine Ataköy yazara bu duyguyu veren yerlerden biridir: *“Ataköy, gerçek uçaklarda, gerçek yolcularla uçtuğum zamanlarda, kısa eğlenceli ziyaretler için çokça uğradığım bir yerdi.Severdim.Yoğun bir şehir duygusu verirdi bana.Dinlendirirdi”* (2006: 50).

Celil Oker, İstanbul’a özgü, kendisine haz veren ayrıntıları bazen diyalogların içine gizler.Bu ayrıntılar, eserin temposunu biraz daha yavaşlatarak gerilimi tırmandırır ve okurun merak duygusunu kamçılar.

Son Ceset romanında Remzi Ünal, Beşiktaş’tan Kadıköy’e kadar süren bir vapur yolculuğuna, aksiyonu sekteye uğratmadan Kız Kulesi’nin güzelliğini de sıkıştırır:

“Resim ve Heykel Müzesi’nin yanından hiç konuşmadan ilerledik.Barbaros Hayrettin İskelesi bizi karşıladı.Denizi sağımıza alıp yürüdük.Motora, uzaktan geçen tankere, martılara, iki adım ötemize gelip gelip çarpan dalgalara yüz vermeden başımız önde yürüdük.Yanlış yerde, yanlış zamanda dolaşan bir Çingene falımıza bakmaya niyetlendi.Terslemeye bile gerek duymadım kadını.

“Beşiktaş İskelesi’nin gişesinin önünde kuyruğa girdim.Atkuyruklu kız ne olursa olsun şaşmamaya kararlı bir tavırla bekledi beni.Sonra jetonlardan birisini avucuna kaydırđım.İskele verilmişti.Beklemeden vapura geçtik.Yine yüzüme baktı kız.Başımınla yukarıyı gösterdim.Üst güvertede kimsecikler yoktu.Sırtımızı salona verdik rüzgârdan korunmak için”.

(...)

“Senden ne istiyorlardı?’dedim.”

“Selma Akar cevap vermeden önce uzun uzun Kız Kulesi’ne falan baktı. Sonra bana döndü.”

“Sorgu başladı galiba’ dedi.” “Kadıköy’e kadar devam edecek mi?”

“Yok canım” dedim. “Şurada şahane bir vapur yolcuğu yapıyoruz. Biraz laflayacağız, o kadar şimdi çaylar da gelir.”

“Size cevap vermezsem ne olur?’ dedi”.

“Hiçbir şey olmaz’ dedim. Belki olurdu, belki olmazdı, bunu bilmiyordum daha.”

“Kız Kulesi gittikçe yaklaşıyordu.”

(...)

“Sonra?”

“Sonra Sinan çıktı. Hadi gidiyoruz dedi bana. Koşar adım çıktık.”

“Kız Kulesi’nin hizasındaydık. Gözüme güzel göründü” (2004: 266-276).

Remzi Ünal, *Bin Lotluk Ceset*'te, Mafya babası Dayı'nın bir Toyota Corolla'yla peşine taktığı adamlarla İstanbul sokaklarında epey bir kovalamaca yaptıktan sonra durdukları Hisar'da, buradan boğazın eşsiz görünüşünü de aktarmayı ihmal etmez:

“ ‘Yeter’ dedi kel kafa.

“ ‘Mesele kapandı o zaman’ dedim.”

“ ‘Kapandı’ dedi.

“ ‘Biraz daha yürüdüm, merdivenlerin sonuna geldim. Kaç insan boyu demir kapıya dayadım sırtımı.’”

“ ‘Yerinizde olsam Mi- Ya'da ne yapacaksanız onu da ertelerdim’ dedim.” “ ‘Herkes diken üstünde.’”

“ ‘Hele hele...’ dedi.” “ ‘Düşünürüz’.”

“ ‘Aşlında buna karar verecek olan sen değilsin herhalde’ dedim. Bulduğum yerden boğaz çok güzel görünüyordu. Park etmiş otomobillerin gerisinde, ağaçların arasından.

“ ‘Ne kadar çok şey biliyorsun sen Remzi Ünal!’ dedi Kel Kafa.” Bu lafı ikinci kez duyuyordum bu gece. Ne kadar az şey bildiğimi bilmiyorlardı ama.

“ ‘Neyse’ dedim. ‘Senin çocuklara iletmemi istediğin bir şey var mı?’”

“ ‘Cevap yerine konuşmanın kesildiğini bildiren uzunca bir sinyal sesi duydum Neveser Zengin’in cep telefonundan. Eh, ben de ‘no’ tuşuna bastım.

“ ‘Boğaz manzarasına bir kez daha bakıp merdivenlerden aşağıya indim. Telefonu trençkotumun cebine koydum. Toyota Corolla'ya kadar ilerledim.

“ ‘Sakallının oturduğu tarafa doğru eğildim.

“ ‘Ben evime kendim gidebilirim çocuklar’ dedim” “ ‘İyi geceler (2000: 187-188).

Yazar, eserlerinde İstanbul'u anlatırken amacını bir büyükşehir övgüsü yapmakla sınırlamaz, yaşadığı şehri gerçekçi bir gözle yansıtmaya çalışır. Şehir hayatındaki yozlaşma, insan ilişkilerini de birer çıkar ilişkisi şekline çevirmiştir. Polisiye romanın sosyolojik verilerle nasıl beslendiğini bütün çıplaklığıyla bu eserlerde görebiliriz. Yazarın dedektifine söylediği şu sözler, insan kalitesinin de şehrin estetiğini belirleyen bir unsur olduğunu vurgular: “ ‘Sevilecek çok az şeyin kaldığı bir şehirde, beni gördüğünde sevinmeyecek kimselerin kapılarını çalıp, hoşlanmayacakları sorular sorardım. Aldığım üç cevabın ikisi yalan olurdu. Doğru yanıtlarsa çarpıtılmış. Yanışları doğrulardan çıkardığımda şekillenen manzara, hiç kimsenin hoşuna gitmezdi. Benim de” (2001: 144). Remzi Ünal'ı karamsar yapan unsurlardan biri de insan ilişkilerinin geldiği bu boyuttur. Celil Oker, çıkarlara dayalı planlı cinayet işleme oranının hızla yükseldiği İstanbul'un, -bizde planlı cinayet olmadığı şeklindeki bir önyargıyı kırmak istercesine- bu alanda dünyanın diğer büyükşehirleriyle paralel bir konuma yerleşmeye başladığını ileri sürmektedir:

“ ‘Her kültürün suç alanında özel durumları vardır. Ancak son on yıldır bunun da değiştiğini görüyoruz maalesef. Artık insanlar mali nedenlerden, seks gibi nedenlerden ötürü birbirlerini öldürüyorlar ve ortaya çıkmıyorlar (...) Demek ki plânlı cinayet bizim toplumumuzda da mevcut. İstanbul olarak Avrupa ve Amerika'daki büyük şehirlere döndük” (Yaşmut :60-64).

Celil Oker'in, aynı çizgiyi paylaştığı Amerikalı meslektaşı Lawrence Block da, okurunu, dedektifi Matthew Scudder'la birlikte New York sokaklarında gezdirirken New York'daki suç oranının yüksekliğini bir eserinde şöyle aktarır:

“ ‘...Tanrım, her gün insanlar ölüyor. Günde ortalama kaç New York'lu öldürülüyor, biliyor musunuz?

“ ‘Eskiden üçtü’ dedim.” ‘Her sekiz saatte bir cinayet, işte ortalama böyleydi. Sanırım

şimdi daha da yüksek”.

“Ben beş olduğunu duymuştum.”

“Yazın daha yüksek olur. Geçen Temmuz bir hafta içindeki rakam elliden fazlaydı. Bunların on dördü aynı gün içerisinde olmuştu.”

“ ‘Evet, o haftayı hatırlıyorum.’ Bir an için düşüncelere daldı. Vali olduğunda cinayet oranını nasıl azaltacağını mi yoksa beni kurbanlar listesine nasıl ekleteceğini mi planlıyordu, bilmiyorum” (Block,1997: 56).

Yazarın İstanbul’a ilişkin değerlendirmelerinde, ‘suç’ oranı ile birlikte ‘suç’u doğuran nedenler bakımından da, bu şehri genellikle New York’la karşılaştırma eğiliminde olduğunu görürüz. Bir emlak bürosunun duvarını süsleyen New York gece manzarası Remzi Ünal’a, ister istemez İstanbul’u hatırlatır. Dünyanın bir çok bölgesini görmüş eski bir pilot oluşu, Ünal’ın bu tür mukayeseler yapmasını gerçekçi bir zemine oturtur. Teknolojideki ilerlemelerle paralel bir seyir takip eden paraya ve çıkara dayalı insan ilişkileri büyükşehir eleştirilerinin ortak noktasıdır:

“New York’un gece manzarasıyla İstanbul’un gece manzarası arasında benzerlikler bulmaya koyuldum. Işıksa ışık, gürültüyse gürültü. Fark yoktu. Çelik, cam, beton ve alüminyum arasında cinsini bilemediğim kadar çok sayıda petrol artığı malzemeden oluşan iki devasa orman. Tepeden de baksan, dört çekerinin ön camından da, aynı hırçın kalabalığın aynı gergin soluk alış verişleri. Hırlamaları. Fren gıcırtiları. Polis düdükları. Ambulans sirenleri. Para hışırtısı. Çeklerin, senetlerin üzerinde gezinen dolmakalem uçlarının gıcırtiları” (2005: 189).

Yazar iki şehir arasında kurduğu bağlantıyı, bir eserinde, bu şehirleri arşınlayan iki dedektif arasında da kurarak söz konusu paralellığı sürdürür. *Bir Şapka Bir Tabanca*’da doktor Mustafa Süzer’in ölümüyle ilgili araştırmasını yürütürken aynı mahalledeki eczacı hanım, Remzi Ünal’ı Matthew Scudder’a benzetir:

“ ‘Özel dedektifim’ dedim.”

“ ‘Ah ha!’ dedi yüzüme bakarak. Gözlerinde öyle uzun boylu bir şaşkınlık görmedim. ‘Böyle birilerinin ortalıkta dolaştığını duymuştum. Demek size benziyormuş.’”

“ ‘Benzeyen de var benzemeyen de’ dedim.”

“ ‘Siz de birilerine benziyor musunuz?’ dedi.”

“ ‘Umarım benzemiyordumdur’ dedim.”

“ ‘İçten bir kahkaha attı kafasını geriye doğru salarak. Espriyi anlamadan gülümsedim ben de.’”

“ ‘Tıpkı filmlerdeki konuşmalara benzedi bu’” dedi gülmesini denetlemeye çalışarak. “ ‘Sert adam içeri girer, uzun tabureye tünemiş kadınla derin ve anlamsız cümlelerle konuşurlar. Ama ne burası bir bar, ne de ben uzun ağızlıkla sigara içen bir kadını.’”

“ ‘Eh, ben de pek Mike Hammer sayılmam’ dedim.”

“ ‘Daha çok Matthew Scudder’a benziyorsunuz’ dedi.”

“ ‘O da kim dedim içimden. Yüzüme vurdu cehaletim galiba.’”

“ ‘New York sokaklarında dolaşan sizin meslekten biri’ dedi.” “ ‘Pek Severim.’”

“ ‘Bu kadar yeter dedim içimden.’”

“ ‘Biraz anlamlı şeyler konuşmaya ne dersiniz’ dedim.” “ ‘Şu zımbırtıların doktor beyle ne ilgisi olduğunu mesela’” (2005:223-224).

Celil Oker, İstanbul’un ruhu dinlendiren fizikî güzellikleri yanında büyükşehirin çirkinlikleri barındıran karanlık yüzünü de göstermeye çalışır. Yankesiciler, uyuşturucu kullanan sokak çocukları, çözüm bekleyen trafik sorunu, çevre kirliliği, tarihî dokuya zarar veren kötü

kentleşme, zamanının çoğunu dışarıda geçiren Remzi Ünal'ın görüş alanına giren meselelerdir. *Rol Çalan Ceset*'te gece vakti Beyoğlu'nda Şeyda Tapan'ın randevu verdiği Pandora Kitabevi'ne giderken, İstanbul'un bu semtinden görüş alanına yansıyan detayları gerçekçi bir tavırla anlatır:

“Daha vaktim vardı, Galatasaray’a kadar yürüdüm. Cadde hafta arası olmasına karşın kalabalıktı. Hızlı gidenler, yavaş gidenler, duranlar; küçük deparlar atanların arasında sabit bir tempoyla yürüdüm. Ağır ağır ilerleyen bir polis, ardından bir belediye ekip otosuna yol verdim. Bir kitapçı tezgâhından yükselen kaset sesleri, yirmi adım ötedeki tezgâhtan yayılana bırakıyordu yerini yürüdükçe. İnadına sigara içmedim.

Dört delikanlı arkamdan hızla geçerken biri omzuma çarptı. Cüzdanımı yokladım, yerindeydi” (2001: 133).

Yenik ve Yalnız romanında, cinayetin çözüm sahnesi için, maktulün cenaze töreni sonrasında onun yakınlarını bindirdiği bir minibüsü seçen Remzi Ünal, bir yandan kişileri sorgularken bir yandan da -mesafesini koruyarak- aktardığı manzaralarla insan ilişkilerinin geldiği boyutu eleştirir:

“The Marmara Oteli'nin önündeki turist otobüslerinin yanından geçtik. Oturduğum yerden tinerci kılıklı birinin bir kadının çantasını kapıldığını gördüm. Bizimle paralel koştu elinde çantayla. Kadın arkasından bağıırıyordu galiba. Biz sola döndük, kapkaççı Gümüşsuyu'na doğru yokuş aşağı hızlandı. Peşinden kovalayan yoktu” (2010: 276).

Büyükşehirin trafik sorunu ve bakımsız yolları da sürekli arabasıyla bir yerlere gitmek zorunda olan Remzi Ünal'ı zaman zaman çileden çıkartır. *Son Ceset*'te, Muazzez Güler'le, borçları ödemeyen bayisi Sinan'ı bulmak üzere anlaşılan Remzi Ünal, kendisini bekleyen yeni maceraya atılırken kaygılıdır. *“Kötü bir trafik, çukurlarla bezeli asfalt yollar, kimin önce geçeceği hep tartışmalı kavşaklarla dolu caddeler ”* (2004: 38) çıkacaktır yine karşısına.

Bir Şapka Bir Tabanca'da, İstanbul'un bakımlı semtlerinden Yeni Levent'te, aslında bir izin peşini sürdürdüğü halde, kendisine kiralık bir ev bakmak bahanesiyle gezinen Remzi Ünal, bu semtte bile çöp sorununun insanı rahatsız edecek boyutta olduğunu belirtir. Elli metrede bir konuşlanmış çöp bidonlarından yükselen kokuyu, havanın soğuğu bile örtbas edemez (2005: 154). Gece farklı ve tekinsiz bir kimliğe bürünen Bebek semti de çevre kirliliğinden nasibini almıştır. Burada işlenen bir cinayetle meşgul olan Remzi Ünal, *“Bebek çöpleri başka mahallelerin çöplerinden farklı mı kokar, sorusunu daha sakin zamanlara erteledim”* (2011: 82) sözleriyle eleştirilerini ortaya koyar. Yalnızca İstanbul değil, yazarın çocukluğunu geçirdiği Tarsus'da da geçen zaman çoğu şeyi değiştirmiştir. Müşterisi Yusuf Sarı'yla görüşmek için Tarsus'a giden Remzi Ünal, ömrünün dört yılını geçirdiği okulun önünde hatıralarındaki turuncu kokusu yerine bayat bir çöp kokusu hisseder (2006: 22-23).

İstanbul'a özgü ayrıntılar arasında gittikçe çoğalan alışveriş merkezleri, tek tük eski ve özentili mimari yapıların yanında beliriveren yeni ve kişiliksiz yapılar da Remzi Ünal'ı rahatsız eder. Yazar, İstanbul'un, mimarisi bakımından gün geçtikçe zevksizleşen bir görünüme büründüğünü, eski ile yeni İstanbul arasında beliren farkı yeri geldikçe göstermeye çalışır. *Ateş Etme İstanbul*'da Piyalepaşa Bulvarı'nda ilerleyen dedektifin gözü çevredeki yapılardadır: *“Solumuzda mezarlık, sağımızdan İstanbul'u çirkinleştiren mimarî örnekleri akıyordu. Biraz ilerde eski bir cami gelecekti. Bak onu severdim”* (2013:102). *Son Ceset* romanında yeni gördüğü bir alışveriş merkezi karşısında hayretini gizleyemeyen dedektif, bu türden binaların artmasından duyduğu endişeyi hissettirir:

“Biraz hızlı gidemez miyiz Remzi Abi?’ dedi Sinan Bozacıoğlu yeşilin yanmasını beklerken.

“Cevap vermedim. Karşımda dikilen kocaman binaya bakıyordum şaşkınlıkla. Otoparkına, önünde açılmış yeni yollara, gelene, gidene, yerinde durmayan İstanbul’a...

“ ‘Bu ne lan’ dedim biraz kendime biraz Sinan Bozacıoğlu’na.

“ ‘Ne ne abi?’ dedi oğlan arkadan.

“ ‘Bu kocaman bina yoktu burada!’ dedim.

“ ‘Yeni alışveriş merkezi’ dedi Sinan Bozacıoğlu arkamdan. ‘Nautilus’. ‘Çoktandır gelmiyor musun buralara?’

“ ‘Gelmiyormuşum demek ki’ dedim ” (2004: 179).

‘Akmerkez’ de Remzi Ünal’ın evine yakın olduğu için sık sık uğradığı bir mekândır. Alışveriş merkezlerinin kalabalığı insanların dinlenme ve eğlenme alışkanlığındaki yeni eğilimin de habercisidir. İnsanların özellikle tatil günlerinde ailece bu kapalı mekânlara neredeyse çılgınca koşturmaları büyükşehir insanının tüketim alışkanlığının bir göstergesidir. Celil Oker, İstanbul odaklı eserlerinde bu tür binalarla artan çevre kirliliği yanında, insanlardaki bilinç kirliliğine de vurgu yapar:

“...Akmerkez’in otoparkına bıraktım otomobilimi.Yer bulmak için epey dolaştım yine de. En alt katta zorlukla buldum.Kapının ve bagajın kilitlerini kontrol ettikten sonra yürüyen merdivenlere saldırdım.Daha buradan başlıyordu kalabalık. Herkes satıyordu, herkes alıyordu anlaşılın.Yükselirken bir iki çocuk bacaklarıma dolandı.Bir iki kadın Humprey Bogart şapkama baktı.Bir metal dedektörlü kapıdan geçtim, yürüyen merdivenlerde dikildim yeniden, koridorlardan geçtim, başka bir metal dedektörün yanından süzülüp dışarı çıktım”(2005: 186).

Yazar, Remzi Ünal’ı, kitabın karakterlerinden yazar Simin Saraylı ile yazarların mekânı olan ‘İstanbul Modern’de buluştururken Tophane’de yeni açılan bu mekânı okuyucularına tanıtır. ‘İstanbul Modern’, daha önce hiç oraya gitmemiş olan Remzi Ünal’a ‘New York Modern Sanatlar Müzesi’ni çağırıştırır:

“...Elimle koymuş gibi buldum İstanbul Modern’i.

“Levhanın yönlendirdiği aralığı geçtikten sonra, kocaman bir otopark karşıladı beni. Yarısından çoğu doluydu şu hafta içi gününde. Benden başka herkesin haberi var buradan dedim. Yıldız Turanlı da biliyordur garanti.

“Otomobilimi girişteki güvenlik bölümüne en yakın boş yere park ettim.Çıkıp kapıları kilitledim.Güvenliğin kapısından girdim.Kültür hizmetinde bulunmaktan gurur duymaları öğretilmiş bir kızla delikanlının önündeki bankoya ceplerimi boşalttım metal dedektöründen geçmeye hazırlanırken.

“Kız İsviçre ordu çakısından oluşan anahtarlığı elinde şöyle bir tarttı.

“ ‘Bunu bırakabilir misiniz efendim burada?’ dedi. ‘Çıkarken alırsınız.’

“ ‘Elbette’ dedim üzerimde metal kalmış mı diye beni denetleyen kapının altından geçerken. Maymuncuğum yanımda değil Allah’tan dedim kendi kendime. Girişe yönelen yoldan ilerledim. Bir kadın iki çocuğuyla çıktı içerden.

“İstanbul Modern’e ayak bastım böylece.

“Büyüktü gerçekten. Karşıdaki camekânın arkasında deniz gözüküyordu.Sağ tarafta alabildiğine tablolar vardı.Epeyi insan dolanıyordu resimlerin karşısında. Yıldız Turanlı gel-se hoşlanırdı diye düşündüm.Kafeyi algılayan içgüdüme uyarak ilerledim.

“Kafeye ulaşmak için kitap, kartpostal, ıvr zıvır satılan yerin önünden geçmeniz gerekiyordu.Bunu iyi akıl etmişler dedim kendi kendime.

“Kafeye girince durup etrafa baktım.

“Dışarıdaki salon ressamların salonuysa, burası da yazarların salonuydu besbelli.

Cihangir'den iniveriyorlardı. Bir iki tanesini hemen tanıdım. Benim aradığım sa en dipteki bir masada oturuyordu yüzü kapıya dönük. Önünde uzun bir bira bardağı vardı. O tarafa doğru yürüdüm” (2005: 112-113).

Celil Oker, İstanbul'un semtlerini, bu semtlere kimliğini veren unsurları vurgulamak suretiyle romanlarında işler. Semt, günümüzde farklı kültürleri barındırsa da, “*genelde yekpare bir kültürün cisimleştiği mekan şeklinde algılanır*” (Alver, 2010: 50). Tiyatrocu Tuğçen Yavaş'ın öldürüldüğü Moda'daki eve giden Remzi Ünal, Moda semtinin ayırıcı özelliği olarak çay bahçelerini görür:

“İnsan Moda'ya gelince, buradaki çay bahçelerinde oturup bir kahve içmeli dedim kendi kendime. Yeniden dondurmacıların olduğu meydana doğru yürüdüm. Benim gibi işsiz güçsüz dolanan epeyi insan vardı ortalarda. Gidip İstanbul Yarımadası'nı en iyi gören bir yere, okuldan kaçmış bir kız ile oğlanın iki masa ötesine oturdum.

“Elinde çay tepsisiyle dolanan garsona bir kahve söyledim” (2001: 99).

Ünal, *Kramponlu Ceset*'te, bir amaçla geçtiği Ayazağa'ya alıcı gözle bakınca, aslında buranın da güzel bir İstanbul semti olduğunu düşünür” (2006 b.: 119).

İstanbul'un modern ve köklü semtlerinin yanı başında oluşturulan gecekondu mahalleleri de bu şehrin özelliğini tamamlayan bir unsur haline gelmiştir. “*Kent, hayatın doludizgin aktığı, farklı hayatların bu akışta zaman zaman birbirine değdiği, zaman zaman teğet geçtiği bir mekandır. Kenti var eden farklı hayatlar kendilerine özgü mekânlara yerleşir*” (Alver 2010: 48). İstanbul'un, Anadolu'dan aldığı göçle, kent kültürü ile kasaba kültürünü yan yana yaşatan bir şehir oluşu da Oker'in polisielerinde hem çoğu Anadolu'dan gelen yan karakterlerle hem de mekânlarla yansıtılır:

Bir Şapka Bir Tabanca'da Nurettin Sert'in doktoru tıp öğrencisi Pelin Biçer, insanlar arasındaki dayanışmanın en üst seviyede olduğu gecekondu mahallelerinin birinde oturur:

“Buraları hiç bilmeseniz bile, yolun Bebek'e indiğini etraftaki Billboard'lardaki reklamlardan anlıyordunuz (...) Yokuş hafif sola dönünce iyice yavaşladım.

“Vadinin sol tarafındaki gecekonducular yeşilliklerin arasında görülmüyordu. Ama oradaydılar. Düzene sokulmuş bir patika, varlıklarını kanıtliyordu. Oradan yürünecekti içeriye.

“Sağa sinyal verip neredeyse duracak kadar yavaşladım. Yokuşun üstünde otomobilimi koyacak bir yer aradım. Çevresindeki bütün dişler çekildiği için tek başına duran bir köpek dişi gibi yükselen apartmanın hemen ilerisinde yolun kenarına müdahale edilerek bu iş için ayrıldığı belli olan alana yerleştim (...) Patikanın yokuşuna vurdum adımlarımı. On altı adım sonra, İstanbul'u bırakıp, de ki Kırşehir'in kenar mahallelerinden birine girmiştim. Buzdolabı taşıyan iki hamal karşılaştı geçemeyecekleri darlıkta bir yolun iki tarafında, birbirlerinin boğaz görüntüsünü kapamamaya özen göstermiş yamuk evler sıralanmıştı. Her iki evin birinin önünde ıslak çamaşırlar vardı. İnsanın mahallelinin özel hayatın girmemesi için gözlerini yerden ayırmaması gerekiyordu yürürken...” (2005: 161-163).

Pelin Biçer'in evinden ayrılarak Arnavutköy'den Etiler'e doğru ilerleyen Ünal, birbirinin yanı başındaki iki yerleşim yeri arasında ufak tefek ayrıntılarla belirtmeye başlayan karşıtlığa da vurgu yapar. Kentlerin toplumsal eşitsizlikleri ve mekânsal ayrışmaları barındıran yapılarına dikkat çeker:

“Dar sokaklardan ıslıkla Miles Davis'e eşlik ederek geçtim. Yolun iki kenarındaki küçük evler Pelin Biçer'in mahallesinden birazcık daha yakışıklıydı. Yol yukarı doğru ilerledikçe sağda solda daha yeni apartmanlar yükseldi. Ana caddeye çıktığımda 4x4'ler çoğaldı (...) Akmerkez'in karşısındaki cadde emlak komisyoncusu cenneti idi. Hemen hepsinin adları İngilizce'ydi. En yakındaki apartmanın birinci katını boydan boya işgal etmiş olanından içeri

girdim.

“*Yani Triple X Emlak Danışmanlığı’ndan*” (2005:186-187).

Celil Oker, İstanbul’un, bazı özellikleri ile öne çıkan alışveriş merkezleri, sinema, kafe ve restoranlarından da romanlarında bahseder. Profilo ve Carousel alışveriş merkezleri ve sinemaları, Akmerkez’deki Papermoon adlı restoran, Reasürans çarşısı, Kafe Marmara Celil Oker’in başta Remzi Ünal olmak üzere çoğu varlıklı kesimden olan roman kişilerinin ara sıra uğradıkları İstanbul’u simgeleyen gözde mekânlardır.

Remzi Ünal, bir borsa şirketinin yöneticisi olan müşterisi Süha Zengin’le şirketin Gümüşsuyu’ndaki misafirhanesinde görüştüğünden sonra, arabasını park ettiği Cihangir’e doğru yürümeye başlar. Yazar, İstanbul sokaklarının bildik manzarasını Ünal’ın gözlemleriyle okuyucuya aktarırken, kahramanın belleğindeki hatıralarla şehrin yaşanmışlığını vurgular. Orhan Yılmaz’ın ses kayıt stüdyosundan bahseden Oker, bu yolla ilk romanı *Çıplak Ceset*’le bağlantı kurarak, her seferinde bir başka dünyayı anlattığı seriler arasında bir bütünlük duygusu vermiş olur. Bu metinlerde İstanbul’un yerel renkleri kadar, Ünal’ın bazı kişi ve tutumlara karşı eleştirilerini ve her şeye rağmen iyi niyetli mücadelesini sezmek mümkündür:

“*Hızla gelen otomobilleri kollayıp, karşıya geçtim. Simit mi isterdim, kopya müzik CD’si mi? Marmara Oteli’ni kafesi, geniş camların arkasında kalabalıktı. Yorum yapmadım. Çeyrek biletim vardı, seyyar Millî Piyangocudan bilet almadım. Fuar Salonu’nun girişindeki kızlar beni beklemiyordu, güzel olup olmadıklarıyla ilgilenmedim.*

“*Benden başka herkes ağır ağır yürüyor gibiydi. Kalabalık bir otoyolda slalom yaparçasına, insanların sağından solundan geçip yürüdüm. Sabit ama seyyar dergi bayiiinin önündeki kalabalık gruptan birine çarpmamak için caddeye indim çıktım. Ani bir kararla, sigaramı yere atıp, karşıya geçtim. Dönercilerin en sonundakine girdim. Bir döner istedim. Bana sormadan tavuk döner hazırladı adam. Sesimi çıkarmadım. Dönerimi aynalara yapıştırılmış gazete kesiklerine bakarak yedim. Gazete kesikleri dönercinin kendisiyle ilgiliydi.*

“*Sraselviler’de, bir zamanlar merdivenlerinden kaçarcasına indiğim hanın önünden ince dudaklı bir kızı hatırlayarak geçtim. Orhan Yılmaz’ın ses kayıt stüdyosunun tabelası indirilmişti. Yerine çirkin bir boşluk bırakmıştı duvarda. Adımlarımın daha da hızlandığını hissettim. Hava kararmıştı, ama Sraselviler’de cumartesi ateşinin yanmasına daha çok vardı” (2000: 141-143).*

İlk defa Walter Benjamin, aylak bir şehir gezgini olan ‘flaneur’ tipiyle dedektif arasında bir ilişki olduğunu, Baudelaire’in şiirini incelerken ortaya koymuştur. Amaçsız gezintileri kendi dünyasına dair fikir edinmesine olanak sağlayan ve sıradan bakışları hızla tesirli bir kavrayışa dönüşen on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki büyük şehrin avare karakteri (Klaus-Knight, 1998: 75) aynı zamanda amatör bir dedektiftir. Yazarın büyükşehir hayatının yüzeyine nüfuz etme ve temelde yatan bağlantıyı ortaya çıkarma yeteneği on dokuzuncu yüzyılın realist romanında en iyi dedektifin şahsında temsil edilir (Klaus-Knight, 1998: 68). Şehirde olup bitenleri, müdahale etmeden gözlemleyen Remzi Ünal, bu yönüyle, modern gündelik hayatın çözümlenmesinde önemli bir birim, bir sosyokültürel tip olan aylak / flaneur gibi hareket eder. “*Flaneur, modern hayata salıverilmiş önemli bir simge-birimdir; gezindiği, göz attığı, seslendiği, dokunduğu, içinden geçtiği tüm toplumsal olguların irdelenmesine imkân tanıyan önemli bir aynadır*” (Alver, 2004: 323-335). Ünal da Flaneur tipi gibi bir kamu insanıdır fakat onun gibi boş gezen ve zaman savurganı bir insan değildir. Bu tipte baskın olan ‘bakınmanın verdiği zevk, Remzi Ünal’da amaçlı bir gözlemlerle birlikte ilerler. Günümüzün kurgu ürünü dedektifleri, ‘*kentin bir metin gibi incelenmesi, okunması, yeniden yazılması ve yeniden okunması açısından önemli metafor olan flaneur tipi*’yle (Alver, 2004: 323) benzer

bir işlevi yerine getirirler. Benjamin'e göre kent, bireyin saklanabileceği bir barınak değildir, kent kalabalığı bireyin izlerini silip yok edemez. Çünkü polisiye roman türü, iz sürerek bilinmeyenleri bilinenlere dönüştürür. Dolayısıyla da kent, insanların saklanacakları hiçbir yerin bulunmadığı bir mekândır (Kahraman, 1991: 5)

Remzi Ünal, işi gereği insanların peşinde koşturur; onları bazen gizlice takip eder, bazen de ziyaretlerinde bulunur. İnsanları tanımak ve ipuçlarını yakalamak için habersizce evlerine ve işyerlerine girer. Her ne kadar dedektif, "İstanbul küçük bir şehirdi, dönüp dolaşıp aynı yere geliyordunuz" (2005: 161) diyecek kadar İstanbul'u avucunun içinde hissetse de yollar onu bazen bildiği bazen bilmediği yerlere çıkarır. " *Asıl olarak mekanı bölme veya bunları birleştirme işlevi bulunan yol da, mekan anlayışı doğrultusunda şekillenir; mekanın daralıp genişlemesine aracılık eder, gidiş dönüşlerin ima ettiği çelişkiyi gösterir; aşına veya yabancı mekan sebebiyle yaşanan duyguları sergiler* " (Tepebaşılı, 2012:101). Bu gidip gelmeler Remzi Ünal'a şehri bir bütün olarak görme, değerlendirme, değişiklikleri fark etme fırsatı verir. Dedektifin ruh hali kendi iç saatinin dışında bu mekânlara göre de sürekli değişir.

Celil Oker, "şuradan çıktım, o sapaktan döndüm, buradan geçtim" türünden navigasyon bilgileri vermekle yetinen bazı amatör yazarlar gibi İstanbul'u yalnızca bir fon olarak kullanmamıştır (Türkeş, 2008: 14). Yazar, kurgularını, İstanbul'un zengin tarihinden gelen dokusuna da odaklamaz. Bununla birlikte yaşadığı şehre bir kimlik veren geçmişin mekânlarına ve bu mekânların estetiği ve görgüsüyle yetişen gerçek İstanbullulara saygılıdır. Hızlı kentleşme sonucu kentin her bakımdan aşınmaya başlaması, estetik duyarlılığı gelişmiş olan dedektifi rahatsız eder. Beyoğlu, Taksim, Ortaköy, Mecidiyeköy ve Kasımpaşa semtlerinde geçen son romanı *Ateş Etme İstanbul*'da, İmam Adnan Sokağı, Mevlut Pehlivan Sokağı, Muallim Naci Caddesi ve Bestekâr Şevki Bey Sokağı gibi şehrin kültür varlığını simgeleyen sokak adlarını bilinçli bir şekilde bir arada kullanması anlamlıdır.

İstanbul'u mekân olarak seçen polisiye romanlarda, bu şehre özgün sesler de bir şehir imgesinin oluşmasına aracılık ederler. Alman yazarlardan Christoph Peters Das Tuch aus Nacht (2003) adlı romanında kenti " *fren gıcirtılarının, korna seslerinin, bağırp çağırın şoförlerin oluşturduğu bir gürültüler bütünü* " olarak tanımlar. Ebertowski için ise İstanbul, " *nabzı gürültüyle atan bir kenttir* " (Kuryayıcı, 294). Remzi Ünal ise İstanbul'u, bu şehirden biri olarak, her yönüyle sever. İçindeki sigara dumanını açık pencereden dışarıya üfleyen Ünal'ın, dışarıdan bu hareketine bir karşılık gibi gelen, kimini anladığı, kimini anlamadığı sesler hoşuna gider (2013: 272). İstanbul'u tanıdık sesler bütünü olarak algılayan ve ona yakınlık duyan dedektif için İstanbul, tekinsizliğine rağmen, hâlâ yaşanmaya değer, güzel bir şehirdir:

"İstanbul'un sokaklarıyla barışıktım.

" *Bir sokağın paçalarına bulaştığı çamurları, başka bir sokağın yağmuru temizlerdi. Bir sokakta acıırsam, öteki sokak doyururdu beni. Bir sokakta sigara paketimi buruşturur-sam, öteki sokakta bir çöp tenekesi karşıladı beni. Bir sokakta üstüme ateş ederse İstanbul, öbür sokakta yardımına koşardı* " (2013:301).

İstanbul'un Bir Uzantısı Olan Kapalı Mekânlar

Mekân, durağan ve verili bir unsur olan 'yer'in yeniden yorumlanması, yeniden üretilmesidir. " *İnsan, 'o yerlerden' kendi hayatının değişik boyutlarını sergileyip yaşayacak 'mekânlar kırpar'; hazır bulduğu, oluşumunda hiçbir katkısının olmadığı doğadan , çevreden, yerlerden mekanlar oluşturur. Yani doğaya, yere insan elinin değdiği andan itibaren*

oluşan yeni durumdur mekan”(Alver, 2010: 19). Dolayısıyla mekân, toplumsal kimliğin bir göstergesidir. Bugünün insanı, İstanbul’u kendi ihtiyaçlarına ve zevklerine göre mekânlar kurarak yeniden şekillendirmiştir.

Mekân, toplumsal hareketliliğin de anahtarındır. Remzi Ünal’ın kapanmak üzere olan İstiklâl Caddesi’ndeki Kaktüs Kahvesi ile ilgili yorumu bu bakımdan önemlidir: “*Bir sürü şeyi başlatan yerler de biterdi. Başlattığı şeyler gibi. Başka yerlerde, yeni şeyler başlatırdınız*”(2013: 279).

Kamusal mekânlar nasıl bir toplumun karakterini ele veriyorsa, bireysel mekânlar da onu şekillendiren insanı ele veren izler taşır. Celil Oker yalnızca şehre özgü detayları değil, bu şehrin ruhunu taşıyan bireylere özgü kapalı mekânları da üşenmeden tasvir eder. Yazar, mekânları tanıtırken hem o mekânı yaratan kişilerin dünyasını aydınlatır hem de karşıtlıkları yansıtarak sosyal eleştirilerini iletir.

Rol Çalan Ceset’te işadama Rıza Sofuoğlu’nun konumu ve kişiliği hakkında bilgi verirken Rıza Sofuoğlu’nun odası ile yanında çalıştırdığı kişinin odası arasındaki tezada vurgu yaparak, varlıklı kesimdeki benmerkezci tutumu da eleştirir:

“İçerden burnuma doğru hafif küf kokusuyla karışmış limon kolonyası kokusu hücum etti. Küf kokusunun kökeni için adayım yerdeki rengi atmış, üzeri bölüm bölüm kelleşmiş duvardan duvara halydı. En az on beş yıldır değiştirilmemiş çelik dolaplarla kaplıydı bu giriş bölümünün duvarları. Yine çelik bir masada, bir kaççı açık kalın klasörlerin arasında kaybolmuş hissi veren ince bıyıklı bir adam oturuyordu. Benden gençti belki, ama oda adamı daha yaşlı gösteriyordu. Önünde mekanik bir Facit hesap makinesi vardı. Masanın köşesinde siyah, eski model bir telefon duruyordu. Limon kolonyası görmedim ortalıkta. Gazete de.

“Rıza Sofuoğlu, ince bıyıklı adamın çalıştığı mekândan esirgediği parayı kendi odasından esirgememişti kesinlikle. Bu odaya girdiğinizde aniden on beş yirmi yıl atlayıp, günümüze geliyordunuz. Hoş bir sarı renk egemendi çevreye. İnce hatlı, doktorların bekleme salonlarında gördüğümüz dekorasyon dergilerinden çıkmışa benzer mobilyalar vardı. Bir iç mimarın eli değmişti anlaşılın” (2001:66-67).

Borsacı Süha Zengin’in odası da -rahat yaşamaya alışkın olmanın dışında başka hiçbir özelliği bulunmayan- bu çapkın adamı ele vermektedir:

“Benim yerimde siz olsaydınız, bir adım geri çekilip müzenin bekçisini arardınız. Gözünüzün değdiği her yerde yağlıboya tablolar vardı. Küçük tablolar, büyük tablolar, kalın oyma çerçeveler, sade, ince çerçeveler, Boğaziçi manzaraları, portreler, natürmortlar, nüler... Nüler, nüler. Duvarlar tablolarla doluydu. Asılacak yer kalmayınca, yan yana duvar diplerine dayanmıştı kimileri. Bir iki tanesi üst üste duruyordu. Tabloların arasında, ekranı benim evimdeki iki misli bir televizyon vardı. Televizyonun ekranı dörde bölünmüştü, birinde yukarıdan aşağıya doğru akan sayılar; diğer üçünde biri yerli üç haber kanalı izleniyordu. Sesi kapalıydı televizyonun. Yerde odanın zemininin neredeyse tümünü kaplayan bir halı vardı. En azından tablolar kadar değerli olduğu belli oluyordu.

“Ama ben geri çekilmedim.

“Sırtını odadaki tabloların hemen hepsine dönmüş, köşedeki bilgisayarının başında çalışan adama doğru ilerledim” (2000:19-20).

Çıplak Ceset’te taşralı işadama Yusuf Sarı’nın Boğaziçi Üniversitesi’nde okuyan, uyuşturucu işinde kullandığı kayıp yeğeni de kendisine dair ipuçları taşıyan, Hisar’da, bir bodrum dairesinde oturmaktadır:

“Merdivenin bittiği yerde bir tek kapı vardı. Kapının önünde eski bir ayakkabı duruyordu. Modası geçmiş, pash bir kilidi vardı kapının. Lizbon’da eskici pazarından aldığım tel

maymuncuğa bir dakika bile direnemedi, buyur etti beni içeri.

“Girişteki büyükçe holü saymazsan, iki odadan oluşan bir evdi. Küf kokuyordu. Mutfaktan başladım. Uzunca bir süre uğranmamış bir öğrenci evinin mutfağı ne halde olur dersiniz o haldeydi. Canlı olan tek şey hâlâ mırıltularla çalışan buzdolabıydı.

Sağdaki oda daha büyüktü. Boğaz’a bakan pencerenin perdesi yoktu. Aşağı doğru meyilli giden araziden dolayı dışarıdan evin içini görmek imkânsızdı zaten. Buna güvenerek pencereyi açtım.

Pencerenin yanında, duvara yaslanmış yatağa oturarak odaya baktım. Duvardaki fotoğrafların dışında beş para etmezdi. Henüz stiline karar verememiş bir fotoğrafçının çerçevesizlenmiş siyah beyaz fotoğrafları asılıydı duvarda. Yirmiden fazlaydı belki de. Manzaraları, güneşin doğuşunu, vapurları, hamalları geçtim. Yakın plan bir genç kadının göğsünü, bacaklarını, sırtını ve kalçalarını konu alan, yandan ışıklandırılmış sekiz fotoğrafa ise belki de gereğinden çok baktım.

Yatağın yanındaki masada birtakım İngilizce ders kitapları, dosyalar duruyordu. Elimle karıştırdım. İlgimi çeken bir şey bulamadım” (2006: 41-42).

Son Ceset romanında işkadını Muazzez Güler’in öldürüldüğü bilgisayar bayiiinin adım adım gerilimi tırmandıran tasviri, okuru birazdan karşılaşacağı cesede hazırlar:

“Hi-Mem’in kapısı açıldı.

Işığa doğru bir iki adım attım.

Hiç ses gelmiyordu içerden.

Daha önceleri de geldiğim olmuştü bilgisayarlılara. İçerden sesler gelirdi.

Hi-Mem’den ses gelmiyordu.

“Kapıyı elimle hafifçe ittim. Sessizce açıldı. İçerden gelen ışıkla ortam biraz aydınlandı. Çoktandır süpürülmemiş gibi duran zeminde üstüne basıp söndürülmüş sigaralar vardı (...) Yıllarca önce Beşiktaş’ın seçkin evlerinden biri olması için tasarlanan dairenin girişindeydim şimdi. Tepedeki lamba, ışığının çoğunu tozlu bir ebrulî abajura bırakıyordu. Eve girenlerin paltolarını emanet edecekleri portmantonun olması gereken yerde üst üste konmuş koliler duruyordu. Tavana kadar yükselen kolilerin üstünde yeni bir bilgisayar almak için üç gün üst üste bilgisayar ilanlarına bakan birisinin hemen tanış olacağı markalar yazılıydı. Duvardaki boşluklar, pencerelere yapıştırılmış reklam stikirlarının aynalarıyla doldurulmuştu (...) İki kanatlı camlı bir kapı Hi-Mem’in geri kalanını giriş holünden ayırıyordu. Kapının buzlu camına elini sürenin hemen gidip yıkamak zorunda kalacağına emin olduğum bir grilik hakimdi.

Masaların altında, çalışanların bacaklarını ısıtacak biçimde konuşlanmış elektrikli sobalar çalışıyor olsa bile, durumu kurtaramayacakları kadar soğuktu ortalık.

“Merhaba” diye seslendim.

“Cevap gelmedi” (2004:53).

Yazar, Remzi Ünal’ın tiyatrocusu Ali Mumcu’yla gittiği bir barı da okurun gözünde canlandırarak bir başarıyla tasvir eder:

“Matrix Bar’ın kapısındakiler yerlere kadar eğilip karşılamaya niyet ettiler bizi, ama yüzümüzde eğlenmeyle ilgili bir iz bulamayınca sessizce çekildiler kapının önünden. Acayip karanlık bir yerdü burası. Temel aydınlatma masalardaki Çin taklidi mumluklarda yanan kokulu mumlardı.

“Daha oturmadan rakı istedi Ali Mumcu bizi karşılayan garsondan. Sonra kapıdan ve Tarkan çalan hoparlörlerden en uzak bir masaya oturdük karşılıklı. Üç beş genç çocuk bira içiyordu sağda solda. Erkendi daha anlaşılın (...) Barda oturan gereğinden çok dar gömlek

giymiş bir kadın bize doğru bakıyordu” (2001: 122-124).

Celil Oker’in polisiye romanlarında da kapalı mekânlar, tıpkı İstanbul şehri gibi anıları saklayan, bazen de yaşayanın ruh haline göre hüznü, keyifli, sıradan özelliklere bürünen bir anlam yüküyle karşımıza çıkarlar. Yıldız Turanlı ile ilişkisi biten yazar, taşınma hazırlığı ile toplanmış evine ilk kez girdiği zaman bu evi artık başka bir şekilde algılar:

“Eski evimin kapısını açıp girdim içeri.

“Kaç kere girmiştim bu evin kapısından tek başıma. Kaç kere girip bir tek çöpün bile yerinde kıpırdanmadığı salonda etrafa bakmıştım. Nem içeriye de sinmişti.

“Aklımda bin bir tuhaf düşünce, bin bir kez girdiğim ev bu ev değildi şimdi. Burası İstanbul’un Akatlar semtinde, uzaktan önünde adamlar öldürülen Akmerkez manzaralı herhangi bir boş evdi. O kadar” (2010: 42).

İstanbul’u simgeleyen mekânlar, nasıl bir şehrin ve şehri oluşturan toplumun kimliğini ele veriyorsa, şehirdeki karmaşanın bir izdüşümü olan bireylere özgü mekânlar da şehrin ritmine bir şekilde ayak uydurmuş, ayrışan ve yalnızlaşan insanların hikâyesini anlatır. İşadamlarının bakımlı ofisleri, yalnız yaşayan kadınların zevkle döşenmiş evleri, kendilerini çevreden soyutlayan sakinleriyle güvenli siteler ve İstanbul’u onlarla aynı cepheden seyreden mütevazı gecekondular, öğrenci evleri ve bu tür mekânların tasviri, edebî işlevlerinin yanında içinde yaşanan zamana ayna tutan sosyolojik bir veri olarak da önem taşırlar.

Sonuç

Celil Oker, polisiye roman türünde kendi kulvarında iyi çıkış yapan bir yazardır. Ancak Oker’in, kimi zaman kurguda ve roman kişilerini oluşturmada tekrara düştüğü görülür. Romanların çözüm sahnelerinin gerçeklikten biraz uzak olduğunu da söylenebilir. Bununla birlikte Oker’in, ideal bir dedektif tipi yaratmadaki yeteneği ile mekân tasvirlerindeki özeni yazarın bu zaaflarını görünmez kılıyor- Olaya, kişilere ve çözüme odaklı hikâyelerinin kanımızca romanlarından daha geride kalması bu mekân tasvirlerinin ihmaliyle açıklanabilir.- Hiç bir edebî türün okuru, ipuçlarını saklayan mekân ve ayrıntılara karşı bu kadar ilgili ve dikkatli değildir. Bunun bilincinde olan yazar, benmerkezli anlatımın verdiği imkânlardan da faydalanarak mekân tasvirleri yoluyla hem okurun merakını ayakta tutmayı başarmış hem de bilgi ve görgüsünü onlarla paylaşmıştır. Özellikle yazarın yabancı okurları da dikkate alarak mekân tasvirleriyle bir İstanbul imgesi oluşturmaya yönelik gayretleri edebî sınırları aşarak sosyolojik tespitlere uzanırlar ve yazarın dünya görüşünü iletirler. Oker, Remzi Ünal’la modern kent hayatının kaosu içinde bocalayan yalnız bir adamın hikâyesini anlatırken, onu, sevginin yerine paranın egemen olmaya başladığı insan ilişkilerini ve ‘suç’ kavramının toplumsal boyutunu yansıtan maceralara sürükler. Polisiye edebiyatta ‘saf bilgi’ hiçbir zaman ‘saf heyecan’ın yerini alamaz. Celil Oker’in dedektifi Remzi Ünal ile İstanbul sokaklarını dolaşan okuyucu, heyecan duygusunu feda etmeden bildiği mekânların tadını çıkarmakta, yeni mekânlar keşfetmektedir.

KAYNAKÇA

- Alver, Köksal, Siteril Hayatlar, Hece Yay., 2.bs, 2010, Ankara.
- Alver, Köksal, “Kalabalıkların Adamı Ya Da Aylak / Flaneur Üzerine”, *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*, Hece Yay., Ankara, Aralık 2004.
- Andaç, Feridun, “Öyküde Mekân Duygusu”, Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek, Doruk Yay., 2008.
- Arslantunali, Mustafa, “Cepte Cinayet”, *Virgöl*, S.116, Mart 2008.
- Arslantunali, Mustafa, “Sahi, Bizde Niye Polisiye Yoktu?”, *Virgöl*, S.34, Ekim 2000.

- Block, Lawrence , *Time To Murder And Create*, 1976; *Cinayet ve Yaratma Zamanı*, (Çev. Yelda Soykan), Oğlak Yay., İstanbul, 1997.
- Christie, Agatha, *Mavi Trenin Esrarı*, (Çev. Çiğdem Öztekin), Altın Kitaplar Yay., 5.bs., İstanbul, Şubat 2009.
- Ebertowski, Jürgen *Boğazın Altınları*, (Çev. Yalçın Yetişkin), Erko Yay., 2006.
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., 6.bs., İstanbul, Haziran 2012.
- Fişek, Kurthan, “İyi Polisiye İyi Edebiyattır”, *Milliyet Sanat Dergisi*, S.115, Mart 1985.
- Gökdoğan, Şafak Güneş, “Barbara Nadel’in Romanlarında İstanbul”, *Dünya Edebiyatında İstanbul*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 2010.
- Kahraman, Hasan Bülent, “Dedektif Romanlarında İz Sürmek”, *Varlık*, Sayı.1007, Ağustos, 1991.
- Klaus H. Gustav / Knight Stephen, “From City Streets to Country Houses”, *The Art of Murder*, Germany, 1998.
- Kökden, Uğur, “Philip Marlowe”, *Virgül*, S.116, Mart 2008.
- Kuruyazıcı, Nilüfer, “Farklı Yazarların Penceresinden İstanbul’a Bakmak”, *Dünya Edebiyatında İstanbul*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 2010.
- Leon, Donna, *Yüksek Mevkilerdeki Dostlar*, (Çev. Ayhan Sargüney), Ayrıntı Yay., İstanbul, 2002.
- Leroux , Gaston, *Sarı Odanın Esrarı*, (Çev. Nuriye Müstakimoğlu), Altın Kitaplar Yay, 2.bs., İstanbul, 2001.
- Mandel, Ernest, *Hoş Cinayet Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi*, Yazın Yay., İstanbul, 1985.
- Oker, Celil, *Çıplak Ceset*, Oğlak Yay., İstanbul, Nisan 1999; Merkez Kitapçılık, İstanbul , 2006. Çalışmamızda eserin ikinci baskısı esas alınmıştır.
-, *Bin Lotluk Ceset*, Doğan Yay., İstanbul, Temmuz 2000.
-, *Rol Çalan Ceset*, Doğan Yay., İstanbul, Temmuz 2001.
-, *Son Ceset*, Doğan Yay, İstanbul, Ocak 2004.
-, *Bir Şapka Bir Tabanca*, Merkez Kitapçılık, İstanbul, Ekim 2005.
-, *Kramponlu Ceset*, *Kramponlu Ceset*, Merkez Kitapçılık, İstanbul, Ağustos 2006.
-, *Yenik ve Yalnız*, Turkuvaz Yay., İstanbul , Ağustos 2010.
-, *Beyaz Eldiven Sarı Zarf*, Altın Kitaplar Yay., İstanbul, Eylül 2011.
-, *Ateş Etme İstanbul*, Altın Kitaplar Yay., Haziran, 2013.
- Özguven, Fatih, “Neden Polisiye Roman Okuruz?”, *Virgül*, S.5, Şubat 1998.
- Tepebaşı, Fatih , *Roman İncelemesine Giriş*, Çizgi Kitabevi, Ağustos 2012.
- Türkeş, A.Ömer , “Yeni Polisiye Diziler, Yine Eski Kalıplar”, *Virgül*, S.5, Şubat 1998.
- Türkeş, A.Ömer – Bora, Aksu, “Mütevazı Bir Dedektif”, *Virgül*, S.34, Ekim 2000.
- Türkeş, A.Ömer, “Mercek”, *Virgül*, S.43, Eylül 2001.
- Türkeş, A.Ömer, “Boston Polisierleri”, *Virgül*, S. Kasım, 2005.
- Türkeş, A.Ömer , “Haffinden İki Yerli Polisiye”, *Virgül*, S.116, Mart 2008.
- Yaşmut, Çağatay , “Celil Oker’le Söyleşi”, *Kitapçı*, S.2, Temmuz Ağustos Eylül, 2012.

Özet

“ATEŞ ETME İSTANBUL” CELİL OKER POLİSİYELERİNDE MEKÂNIN KULLANIMI

Türkiye’de 1990’lı yıllardan sonra büyük atılım yapan polisiye edebiyat türünün önemli isimlerinden biri de Celil Oker’dir. Bugüne kadar yayımladığı sekiz romanı ve bir hikâye kitabı ile yerli polisinin gelişimine büyük katkıda bulunan Oker, türün gerek duyduğu bütün koşulları yerine getirmenin ötesinde polisiye romanlarda mekânın ve ayrıntıların önemini kavramış bir yazar olarak dikkati çeker. Onun romanlarının başlıca mekânı semtleri, sokak-

ları ve insanları ile zamanın çizgilerini taşıyan İstanbul'dur. Yazar, İstanbul'a has ayrıntıları; şehrin fizikî güzellikleri yanında, modern kent hayatının kaosunu ve toplumsal değişimlere paralel olarak kentin de değişen yönünü, polisiye romanın kurgusunu sekteye uğratmadan satır aralarına gizleyebilmiştir. Polisiye roman türü, günümüzün 'flaneur' tipini andıran gezgin dedektiflerin gözlemleriyle kent hayatının yansıtılmasında öne çıkan bir tür olmuştur. Oker'in bir 'eylem adamı' olan dedektifi Remzi Ünal'la İstanbul'u gezdirdiği okur kitlesi bir yandan sağlam mekan tasvirleriyle kurulan gerçekçi romanlar okurken bir yandan da büyükşehirin sorunlarına karşı gelişen bir farkındalık duygusuyla İstanbul'u dolaşmanın keyfini yaşarlar. Yazar, kapalı mekânları da İstanbul sokaklarının bir uzantısı olarak algılamış, çeşitli çevrelerden varlıklı ve yoksul kesimi buluşturduğu eserlerinde çeşitlendirdiği bu mekânlarla hem gerekli atmosferi yaratmış hem de karşıtlıklar yoluyla sosyal eleştirilerini iletebilmiştir. Celil Oker, Ahmet Ümit'le birlikte, İstanbul'u anlatan yazarlar arasında, polisiye roman sahasında yeni ve sağlam bir yol açmıştır.

Anahtar Kelimeler: Celil Oker, polisiye roman, kara roman, romanda mekân, İstanbul, kentleşme ve insan.

Abstract

**ISTANBUL! DON'T FIRE
USE OF SPACE IN CELIL OKER'S DETECTIVE STORIES**

Celil Oker is one of the important authors of crime fiction which has been leapt forward after 1990s in Turkey. Oker is the great contributor to development of domestic crime fiction with his eight novels and a story book published until today, he cut a wide swath as being an author by understanding the importance of details and space in crime novels beyond fulfilling of all conditions which are required by the fiction. The top place of his novels is İstanbul where bears the stamp of the time with its neighbourhood, streets and people. The author managed to interline the details special to İstanbul along with the physical beauties of the city, the chaos of modern life and the changing aspect of the city in parallel with social changes without disrupting the plot of the detective story. Detective story has come forward as a leading genre which reflects the modern city life by means of the observations made by wandering detectives who are reminiscent of contemporary 'flaneur' type. While his audience walks through İstanbul with Detective Remzi Ünal who is Oker's "a man of action" on the one hand they read realistic novels which composed of spirited space descriptions, on the other hand they enjoy the tramping of İstanbul with a sense of awareness which has developed against the problems of the metropolis. The author has perceived indoors as an follow-up of İstanbul streets and either he has created the required atmosphere and could send his social critics through oppositions in his pieces that he has brought together the rich and poor communities from various environments by those spaces that he diversified. Celil Oker has prompted to a new and lasting way in field of crime fiction among the authors who tell İstanbul with Ahmet Ümit.

Keywords : Celil Oker, Detective Novel, Hard-Boiled, Space in Novel, İstanbul, Urbanisation and Human.

'KIZIL KONAĞIN RÜYASI'NDA KARŞILIKSIZ AŞK: JIA RUI'NİN AKİBETİ

Gökhan Kırılan*

Giriş

Klasik Çin romancılığının zirvesi olan Kızıl Konağın Rüyası konusu ve anlatımı bakımından gündelik dile yakın gerçekçi bir üslupla kaleme alınmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında yazılan eserin iki adı vardır. Kızıl Konağın Rüyası adında geçen “kızıl konak” eğretilmeli bir biçimde “genç kız” ya da “bakire” anlamındadır ve roman karakterlerinden genç Lin Daiyu'nün köşke gelişine; saflığına ve buradaki şaşaalı yaşama uyum sağlarken kaybolan masumiyetine bir göndermedir. Buradaki ‘rüya’ ise Lin Daiyu'nün yeni geldiği ‘konağa’ dair hayallerini imlemektedir.

Romanın asıl adı “Taşın Hikâyesi”dir. “Taşın” hikâyesi oldukça ilginçtir ve eserin hemen başında konu edilir: Bu “taş” efsanevi çağlarda yaşamış olan Nüwa'nın, elinde artakalan taştır. Efsaneye göre iblisler, göğü ayakta tutan sütunları devirerek dünyayı bir felakete sürüklerler. Nüwa, dev kaplumbağanın ayaklarından 36501 adet yama taşı yapar ve bunlarla açılan göğü baştanbaşa yamar. İş bittiğinde, elinde kalan zavallı “taşı” Karanlık Kuyu adlı bir tepenin yamacına öylece bırakır.**

...Kim bilirdi ki, bu taş gayret etsin, güçlenip cana gelsin; gezip tozsun hatta kendi kendine büyüsün, istediğinde küçülsün? Canlanan taşcağzı etrafına bakınca bir de ne görsün? Diğer bütün taşlar göğü yamamış, hepsi bir işe yarıyor; işe yaramayan bir tek o kalmış. Nüwa onu seçmediği için, kendi kendine

Dr., Ankara Üniversitesi, DTCE, Sinoloji Bölümü.

** Çincenin görsel yoğunluklu imgelem zenginliğini Türkçenin zaman ve bakı yani aspect açısından gelişmiş anlatım gücüyle vermeye çalıştık. Asıl metne olabildiğince sadık kalmakla birlikte Türkçenin söyleyişine en uygun anlatıma ulaşılmaya gayret gösterdik.

hayıflanmış ve çok, hem de çok utanmış; gece gündüz dertlenmiş, üzülmüş, kederlenmiş. Derken bir gün, yine böyle iç çekip dertlene dursun, uzaktan bir gariple bir rahibin geldiğini görmüş. Görünüşleri, şekil-şimalleri bir şeye benzemiyormuş ya, yine de istisnai kimseler oldukları anlaşılıyormuş. Taşın durduğu şu Kara Kuyu Tepesi'ne varmışlar, oturup taşcağızla sohbeta koyulmuşlar... (Cao 1990: 5).

Nüwa'nın göğü yamarken kullandığı taşların sayısı bir yıllık döngünün sembolik anlatımını vermektedir. Yazar, geriye kalan tek taşı "artık gün" ile bir tutmuş, taşın geride kalmışlığını romanının girişinde kullanarak kendi dışlanmış halini anlatmak istemiştir. Artakalan taş çeşitli meziyetler atfeden yazar, yetenekleri ve zekâsına rağmen kendisinin başkentte kabul görmeyişine de gönderme yaparak "taş" ile kendini özdeşleştirmiş görünmektedir.

Keşiflerin taşlarla konuştuğu, hayalle gerçeğin iç içe geçtiği bu girişle birlikte, Kızıl Konağın Rüyası'nın gizemli dünyasına adım atılır. Hurafelerin, fantastik hikâyelerin, aşkın, rüyaların ve eğlencenin harmanlanarak verildiği "Kızıl Konağın Rüyası", şiirler, masallar ve bilmecelerle donatılmış görsel bir şöendir. Öyle ki yazarın, döneminin olaylarına hiç değinmeyerek tarih göstermemesi, gerçekdışı yer, unvan ve makamlar türetmesiyle bu roman önceki romanların 'tarih' anlatılarından ayrılmaktadır. 'Taşın Hikâyesi' adından çok 'Kızıl Konağın Rüyası'nın kabul görmesinin sebebi belki de budur. (Zheng, Zheng, 2006, 8) Zira romanda rüyalar, gayb-âlemiyle ilişkilendirilerek bir tür gerçeklik yansıması ya da aynası oluşturulmuştur. Rüya âlemi gerçeklerin farklı biçimde yaşandığı, uyarıların, işaretlerin ve açıklamaların görülebildiği mistik bir dünya olarak sunulmuştur.

Yazar Hakkında

Cao Xueqin (1715-1764) zengin bir zadedân ailesinde dünyaya gelmiş bir Mançu soyusudur.* Bugünkü Nanjing şehrinde doğmuştur. Babası 1727 yılında zimmetine para geçirmekle suçlanmış, işten el çekirilmiş ve itibarını kaybetmiştir. Ailenin birikimleri kısa zamanda tükenmiş, şaşalı bir geçmişi olan Cao ailesi fakir düşmüştür. Hala bir miktar parası olan yazar, Nanjing'den ayrılarak Pekin'e taşınmış, ömrünün geri kalanını aile itibarını geri kazanmak ümidiyle yoksulluk içinde geçirmiştir. Yazar, zengin ve aristokrat bir ailenin çöküşünü anlatan bu romanı Pekin'deyken yazmıştır. Kendi yaşantısından hareketle kaleme aldığı eser onun son yıllarının ürünüdür (Li, 2006, 205).

Mançuların Çin'e hâkim olduğu 17. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Mançu Hanedanı'nın hizmetine giren aile, saray ile çok yakın ilişkiler kurmuş, bu yüzden ailenin de Mançu olduğu yönünde görüşler ortaya atılmıştır. Aslında "Cao" soyadı M.S. 2-5. Yüzyıllar arasında Çin'de önemli siyasi bir birlik sağlayan Hun-Xianbei göçebe konfederasyonlarının siyasi mirasını taşıyan Wei Beyliği'ne dayanmaktadır. Kuzeyli ve göçebe bir soydan gelen bu ailenin aradan geçen yüzyıllar içinde "Çinlileştiği" ve Mançu döneminde bu kez "Mançulaştığı" fikri temelinde

* Gerçekte Çinli (Han) soyundan geldiği, fakat Mançuların Çin'e hâkim olduğu 17. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ailenin Mançu Hanedanı'nın hizmetine girdiği, saray ile çok yakın ilişki içinde Mançulardan sayıldıkları yönünde görüşler vardır. Gerçekte "Cao" soyadı M.S. 2-5. Yüzyıllar arasında Çin'de önemli bir siyasi birlik sağlayan Hun-Xianbei göçebe konfederasyonlarının siyasi mirasını taşıyan Wei Beyliğine dayanmaktadır. Kuzeyli ve göçebe bir soydan gelen bu ailenin aradan geçen yüzyıllar içinde "Çinlileştiği" ve Mançu döneminde bu kez "Mançulaştığı" fikri temelinde en eski göçebe aidiyetlerine atıfla burada Mançu soyusuna kabul edilmiştir. Burada tartışmaya açık olan husus iki bin yıllık tarih boyunca içeriği ve biçimiyle sürekli değişim gösteren "Çinlilik" anlayışıdır. Cao Xueqin (1724-1764)'in ailesi bu bakımdan muazzam bir geçmişe sahiptir. En eski (m.s. 155-220) yılları arasında yaşamış olan Wei devletinin kurucusu Cao Cao'ya dayanan aileden Song hanedanlığının kuruluşunda büyük işler yapmış olan Cao Bin adında bir general, 1400'lerde Hebei eyaleti valiliği görevinde bulunmuş olan bir başkası çıkmıştır. Xue Qin'nin büyük büyükannesi Qing hanedanlığı hükümdarlarından Kang Xi'nin sütannesidir. Son olarak yarım yüzyıl boyunca Nanjing'de resmi tekstil denetçiliği görevini yürüten bu Cao ailesi, seçkinler kulübüne iyi bir örnektir. (Liu 2006)

en eski göçebe aidiyetlerine bağlı olarak Mançu soylusu demek daha mantıklı görünmektedir. M.S. 155-220 yılları arasında yaşamış olan Wei devletinin kurucusu Cao Cao'ya dayandırılan aileden Song hanedanlığının kuruluşunda büyük işler yapmış olan Cao Bin adında bir general, 1400'lerde dönemin Hebei eyalet valiliği görevinde bulunmuş olan bir başkası çıkmıştır. En önemlisi Xue Qin'nin büyük büyükannesi Mançu hükümdarlarından Kang Xi'nin sütannesidir. Son olarak yarım yüzyıl boyunca Nanjing'de resmi tekstil denetçiliği görevini yürüten Cao ailesi bu özellikleriyle “zadegâna” iyi bir örnek teşkil etmektedir. (Liu 2006: 304)

Roman Hakkında

Çin toplumunun dolaysız bir tasviri bu eserde karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal düzen, törenler, hediyeleşme, eğitim, aşk ve cinsellik romandaki belirgin temalardandır. Aynı zamanda bir tür “öteki anlatısı” olan romanda, Çin kültür tarihinden ayrıntılar karşımıza çıkar. Bu yüzden bazı araştırmacılar Kızıl Konağın Rüyası'nı geleneksel değerlerin bir araya toplandığı bir “ansiklopedi” olarak gösterirler (He, 2010: 3). Geleneksel kültür öğelerinin en ince ayrıntılarıyla ele alındığı, adetlerin, gelenek-göreneklerin de içten içe eleştirildiği iki katmanlı bir yapıya sahiptir. Anlatımdaki incelik, gerçekçilikle yan yana getirildiğinde eski ile yeninin buluştuğu bir sahne oluşturur ve “eski edebiyattan yeni edebiyata geçişin eşliğini belirler” (He, 2010: 2).

Gerçeküstü temalarla donatılmış olayların, gerçekçi ve detaylı bir biçimde ele alındığı, yöntem olarak yeni, ancak malzeme olarak geleneksel yaşamı konu edinen Kızıl Konağın Rüyası, dönemin düşünsel yapısını yansıtmaya bakımdan önemlidir. Eski toplumsal yapının çözümlenmesi işaretleri gösterdiği bir dönemde yazılan eser geleneksel değerlerin ve toplumsal alışkanlıkları sorgulamaktadır. Kuşak çatışması başta olmak üzere, aşk, aile değerleri, ahlak ve kadın erkek ilişkileri tüm yalınlığıyla ele alınarak daha sonraki yıllarda belirginleşecek olan tartışmalara zemin hazırlanmıştır.* Eserde işlenen sosyal olgular günümüzde de canlılığını yitirmemiştir.** Aradan geçen iki yüz küsur yıla ve toplumsal yapının birkaç kez değişmiş olmasına karşın, bu eserde anlatılan olay, kişi ve ilişkilerin güncelliğini koruyabilmiş olmasının nedenleri, yazar Cao Xueqin'in yetkinliğinde, gerçekçiliğinde, detaycılığında ve düşünsel zenginliğinde saklıdır.

Öte yandan romanın iki yazarının olabileceği fikri de kabul görmektedir. Cao Xueqin'in erken ölümüyle romanın yarım kaldığı, geri kalan kısmın, komşusu Gao E tarafından tamamlandığı düşünülmektedir. Fakat ilk seksen bölüm ile sonraki bölümler arasında yapılan bir karşılaştırma, sözcüklerin kullanım yerleri ve sıklıklarından hareketle iki kısım arasında belirgin bir farkın olmadığını, her ikisinin de aynı kalemden çıktığını doğrulamıştır. Bir başka görüşe, başına gelen bir olay nedeniyle romanı baştan yazmaya başlayan Cao Xueqin'in, ömrünün vefa etmediği, öldükten sonraysa komşusu Gao E'nin eldeki müsveddelerden yararlanarak çalışmayı tamamladığı yönündedir. Tüm romanın aynı elden çıkmış olabileceğine bir başka dayanak da birinci kısımda işaretleri verilen fakat tamamlanmamış kimi olayların

* Değişim ve Modernleşme olgularının Çin'deki yankıları ve kaynakça için bkz. (Kırilen 2005)

** Bu eser, geleneksel Çin romanının zirvesi olarak görülür ve aynı zamanda bir başarıdır. Bugün dahi Çin'de yaşlı genç hemen herkes bu romanı okumuştur ya da en azından karakterleri ve hikâyeyi detaylarıyla bilmektedir. Romanda anlatılan bazı bölümler tasvirlerin inceliği ve detaylı işleniş bakımından Joyce'un Ulysses'i ile karşılaştırılacak oranda ayrıntılıdır. Şiirler, masallar, bilmeceler ve günümüzde dahi yazarın ne anlatmak istediği konusunda fikir ayrılıkları olan esrarlı hikâyelerden oluşmaktadır. Geçmişten günümüze bu eserin esin kaynağı olduğu pek çok dizi çekilmiş, operalar sahneye konulmuştur. Hatta bugün adına fakülte ve araştırma enstitüleri kurulan tek roman da budur. Çin'de, Tayvan'da ve Honkong'da sadece bu eser üzerinde uzmanlaşmış araştırmacıların bulunduğu bölüm ve enstitüler mevcuttur.

ikinci kısımda mantıklı bir biçimde tamamlanmış olmasıdır. Ancak 1791’de basılan ilk nüsha 80 bölümken Afyon Savaşı sonrasında 120 bölümlük Gao-Cheng nüshası yayınlanmıştır. Eser 1842 yılında basılmış, 1892’de Hong Kong’da İngilizce olarak iki cilt halinde bir baskısı daha yapılmıştır. Günümüzde on altı farklı dilde çevirisi bulunmaktadır, ondan fazla yayınevi tarafından basımı yapılmaktadır. Bunların arasında Renmin Wenxue Yayınevinin 1981 ve 2003 baskıları notlandırılmış ve diğer nüshalarla karşılaştırmalı düzeltmeler içermektedir. Bu yazıda her iki baskıdan da yararlanılmıştır.

“Kızıl Konağın Rüyası” başlığı, Çince başlık olan “Hong Lou Meng”ın bire bir çevirisidir. Çin’de “kızıl konak” zengin aileleri temsil eder, bu yüzden bu başlık hikâyenin ana temasını da yansıtmakta, düş gibi görünen hatıraları imlemektedir. Bu düş artık geride kalmıştır. Anlatılan olaylar yitip giden zenginlik ve eski güçlerinden kalan hayallerdir. Romanda evlilik, eğitim, politika, hukuk, yemek, eğlence, şiir, bayramlar, cenaze törenleri, kadınların rolü, sosyal hiyerarşi, akrabalıklar ve homoseksüellik de dâhil olmak üzere Çin kültür ve toplumu özenle işlenmiştir. Hikâye örgüsü, çok sayıda kehanet ögesi ve sembolizm içermektedir. Başkişi Jia Baoyu ve akranları Lin Daiyu ile Xue Baochai’nin değişen kaderlerinde roman, çağın sorunlarını ve ailenin çöküşünü anlatmaktadır. Romanda üç ana karakter, feodal sisteme karşı çıkan iki asi genç Jia Baoyu ve Lin Daiyu ile tutucu Xue Baochai etkili biçimde betimlenmiştir. Karakterlerini özenle resmeden yazar, mütevazı hizmetçi kadınları ve genç bayanlar dâhil olmak üzere kalabalık bir genç kadınlar topluluğunu hayata taşımıştır. Her birinin gerçekte ne kadar sınırlı bir yaşam alanına sahip olduklarını ve feodal toplum içinde gördükleri baskıyı anlatmıştır. (Lü 2007: 87)

Roman iki koldan anlatılmaktadır; Rongguo Konağı ve Ningguo Konaklarında Jia hanesinin yaşamı tasvir edilir. Rongguo Konağı, Bayan Jia ile iki oğlu Jia She ve Jia Zheng ve de onların eşleri Bayan Xing ve Bayan Wang’ın idaresindedir. Ningguo kolu ise Rongguo’nun akrabaları Jia Zhen ve onun eşi You Shi tarafından yönetilmektedir (Liu 2006: 247). Aşağıdaki bölümün başkarakteri Anka (Xifeng) da burada yaşamaktadır. Birbiriyle akrabalık ilişkileri olan bu iki konak her yeni nesille birlikte eski güç ve zenginliklerini yitirirler. Aile bireylerinin lüks düşkünlüğü, giderlerin gelirleri aştığı ve sonunda iflasın eşiğine geline bir durum yaratır. Savurganlıkları, saraya gelin olarak gönderilen bir kızın aile ziyareti kutlamaları için yapılan büyük bahçe inşaatından ve hizmetçilerin sayısından anlaşılabilir. (Lü 2007: 112) Bunun yanında konağın erkeklerinin çoğu çapkınlığa ve kumara düşkünlüktedir. Konakların işleriyle ilgilenmeyerek görevlerini ihmal etmektedirler. Aşağıda ele aldığımız bölümün başkişisi olan Anka Hanım konağın mali yönetimini elinde bulunduran kişidir.*

* Romanda gerçekten de yüzlerce karakter bulunur; bunların çoğunluğunu genç kadınlar oluşturur ve romanda pek çoğunun hikâyesine de yer verilir. Romanın esas konusu, iki ana karakter, Jia Baoyu ve Lin Daiyu arasında geçmektedir ve bu iki genç diğer hane halkından farklı, biraz başına buyruk bir mizaca sahiptirler. (He 2010: 11) ‘Konağın prensi’ diyebileceğimiz Baoyu ders çalışmaktan nefret eden, kuzenleri ve hizmetçileriyle oyun oynamaktan hoşlanan uçarı bir çocuktur. Duygusalılığıyla, erkeklerden daha ziyade kızların arkadaşlığından hoşlanan Jia Baoyu, hizmetçilere de hane halkına karşı davrandığı gibi davranır; bu yaklaşımıyla sosyal tabakalar arasında ayırım yapmamakta bu yüzden de hem eleştirilmekte hem de çevresi tarafından çokça sevilmektedir. Lin Daiyu ise son derece hassas, çabuk öfkelenen ve keskin dilli bir genç kızdır. Roman boyunca sık sık ağlayan bir görüntü vermektedir. Konakta kendisini bir yabancı gibi gören Lin Daiyu diğerlerine bağımlı olduğunu düşünmektedir. İçine kapalı genç kız yıllar önce kaybettiği ailesini için yas tutmakta ve içten içe Jia Baoyu’dan hoşlanmaktadır. Üçüncü önemli kişi ise Baoyu’nün kuzeni olan Baochai’dır. Baochai, Daiyu’nün aksine saygılı, anlayışlı, nazik ve büyüklerine karşı özenli bir genç kızdır. (Zheng; Zheng 2006: 67). Gençler konakta mutlu bir yaşam sürmektedirler ancak Baoyu’nün evlenme yaşı geldiğinde aile büyükleri, Daiyu’yü mizacından dolayı eş olarak düşünmeyerek Baochai’yi seçerler. (Cao 2003: 1422) Daiyu üzüntüsünden hasta düşer, Baoyu ile Baochai’in düğün gecesinde, kan kusarak yaşama veda eder. Baoyu gerçeği öğrendiğinde adeta aklını

Mançu Dönemi Zadeğân Ailelerinde Kadının Konumu

Burada çevirisini verdiğimiz bölüm, geleneksel kadın-erkek ilişkilerinden farklı bir örnek ortaya koymaktadır. Aynı zamanda karşılıksız bir aşkın anlatısı olan bu kısımda, toplumun geniş kitlelerinin değerleri değil, çözülmekte olan bir zadeğân ailesinin feodal değerleri işlenmektedir. Feodal yapının seçkin aile değerleri ekseninde, kadın-erkek ilişkileri karmaşık bir görünüm sergiler. Gerçekte Çin toplumunda kadının konumu -geleneksel toplumların çoğunda olduğu gibi- erkeğin oldukça gerisindedir. Konfüçyüsçü değerlerin el üstünde tutulduğu Mançu yönetimi altındaki Çin’de toplumsal ilişkiler, *wu chang* ve *san gang* olarak bilinen kurallarla kuşatılmıştır.* Ataerkil bir yapıda olan bu kurallara göre kadınlardan beklenen koşulsuz itaat ve fedakârlıktır.** Gündelik yaşamda kadının öncelikli görevi “hanenin” düzenlenmesi ve çocuk yetiştirmektir. Kadınların okuyarak kendini geliştirdiği örnekler bulunmakla birlikte “erkek işlerine” karışmaları “hayırlı” sayılmaz.

Diğer yandan, zengin zadeğân aileleri gündelik dertlerden azade bir yaşam sürerler, bu sayede kadınlar kendilerine ayrılmış zaman ve alanlara sahip olurlar. Yüksek duvarlarla çevrili, büyük bahçelerin ve köşkların bulunduğu, işlerin hizmetçiler tarafından görüldüğü lüks konaklardaki seçkin kadınlar, çeşitli görev, yetki ve ayrıcalıklara mazhar olurlar. Zadeğân ailelerinde*** kadınların görevleri arasında başta adap ve muaşeret düzeninin korunması, törensel özellik taşıyan davet ve toplantıların düzenlenmesi, gösteri, eğlence veya temsillerin organize edilmesi gelir. Bu etkinlikler seçkin zadeğân yaşantısının dışarıdan görünen estetik ve etik biçiminin sunumu için elzemdir ve bunlar Kızıl Konağın Rüyası’nda son derece detaylı anlatımlarla verilir.

Toplantı ve eğlenceler sırasında, davranışların seçkin dışavurumu sayılan *törenler* sergilenir. Eda, tavır, oturma, kalkma, konuşma ve nazik jestler, ideal bir *tören* fikri etrafında şekillendirilir. *Törenler* Çin özelinde *yasa* ile bir tutulmuş ve *törene* uygunluk, erdem ve ahlak gibi faziletlerin ölçütünü oluşturmuştur.**** Bu bakımdan zadeğân içinde kadınlar, düzenledikleri sosyal etkinliklerle etik yaşamın temsilcileri olma misyonunu yüklenmişlerdir. Köşk

ytirir. Aşağıda çevirisi verilen bölümün romanın ana temasıyla doğrudan ilgisi bulunmamaktadır. Bu nedenle ana konu dipnotta verilmiştir.

* Wu Chang 五常; Ren 仁 ‘İnsan Sevgisi’, Yi 義 ‘Doğruluk’, Li 禮 ‘Tören’, Xin 信 ‘İnanç’, Zhi 智 ‘Bilgelik’. San Gang 三綱 Evlâdın anne-babasına, kadının kocasına, küçük kardeşin ağabeyine, arkadaşın arkadaşına ve en nihayet tebaanın hükümdarına karşı sorumluluklarını anlatır. (Ames 2001’den; Zhongyong 20: 8)

** Kadının sadakat, fedakârlık ve koşulsuz hizmet gibi kavramlarla uzun süre kuşatılması en acımasız örneğini “ayak bağlama” âdetinde görürüz. Kadının sadakat ve edilgenlik gibi kavramlarla desteklenen “bağımlılık” bedene zarar verme derecesine varmıştır. Güzellik anlayışını da belirleyen bu adet; kız çocukların küçük yaşta ayaklarının tarak kemiklerinin kırılarak sıkıca bağlanması şeklinde uygulanır. Böylece üç cun (üç hat: yaklaşık 10 cm) büyüklüğünde ayakları olan “narin” ve “acız” kadınlar ideal eşler olarak görülürler. Bu uygulamanın cinsellikle de ilgili olduğu bilinmektedir. Daha fazla bilgi için bkz. (Ünal 2011).

*** Zadeğân sınıfı, çok yönlü karakteriyle Çin’de en göze çarpan sınıftır; üç yönlü bir işleve sahiptir. Merkezle bağlantı yönünden (1)siyasi, (2)idari ve ekonomik işlevleri olmasının yanında (3)toplumsal eğitim işini de üstlenmiştir. Devlete memur ve idareci yetiştiren sınıf Çin’de zadeğân sınıfıdır. Bu sınıf bir oranda Osmanlı toplumunda kendine has özellikleri olan ikta sahipleri ve taşranın zadeğân aileleri ile karşılaştırılabilir.

**** Konfüçyusun etkili takipçilerinden Xun Zi (M.Ö. 4.yy.) “en büyük erdem *tören’e* tam uygunluk”tur der (Chen 1999). Xun Zi, *Tören’in* gereğini hiçbir zaman doyurulamayacağını düşündüğü arzuların engellenmesi için bir araç olarak ortaya koyar. (Peerenboom, 1990, 328) Bir diğer önemli isim Mengzi ise *tören’i*, siyasetin en temel dayanaklarından biri olarak görür; “*tören’e* aykırı hareket eden hükümdara karşı gelmek dahi meşru sayılır” (Needham 2000; 114). “*Gögün Altı’nda yol hâkim olduğunda tören ve müzik hükümdardan çıkarak yayılır ve her yeri fetheder, yol hâkim değilken beylerden çıkar, beylerden çıktığında etkisi yalnızca on nesil sürer...*” (Lunyu 16:2) Öte yandan bu sınırları gözden geçiren Laozi, “*törenler çoğalırsa ülkede bozulma var demektir*” (Laozi, 38) sözleriyle, *tören’e* ve kurallara bağlılığın toplumda iyiyeye değil kötüye işaret ettiğini ileri sürer ve törenin yüzeyselliğini eleştirir. Çin tarihinde baskın olan toplumsal yapı *töreni* kutsallaştıran Konfüçyüsçü yaklaşımı iki bin yıl boyunca sürdürmüştür.

ve konakların çevresindeki gündelik estetik dışavurumlara biçim verenler de aynı şekilde kadınlar olmuştur. “Hong Lou Mengda Cinsiyet” adlı çalışmasında, Kızıl Konağın Rüyası’nın kadınlarını daha önceki Çin romanlarındaki kadınlarla karşılaştıran Liu Jinjin’e göre Kızıl Konağın Rüyası’nda kadınlar “erkeklerin yanında zaman zaman görünen yan figürler” değildir. Liu Jinjin sosyal yaşamda kadınların konumları bakımından romanın çağının ilerisinde olduğunu dile getirmektedir. (Liu 2006; 159-160).

Roman kahramanları arasında ön planda bir figür olan Anka Hanım (Feng Jie ya da Wang Xifeng) bir bakıma “iffetli” zadedân kadınına da örnek oluşturmaktadır. Çoğu fazla narin olan ve kırılğan mizaçlı diğer kadınlar karşısında Anka; güçlü, kurnaz, dilbaz ve acımasız kişiliğiyle fark edilmekte, küçük bir sarayı andıran Rong Konağı çevresinde üst düzey bir idareci görüntüsü sergilemektedir.* Köşkün iâşe ve maaşlarıyla da ilgilenen Anka, mutfaktan, inşaat-onarım işlerine kadar pek çok konuda söz sahibidir. Aynı zamanda çok alımlı bir kadın olan Anka, elindeki gücü kaybetmemek adına her tür kötülüğü yapabilecek bir mizaca da sahiptir (Lü, 2006, 249). Romanda söz edildiği gibi; “...parlayınca yakıcı bir ateş, karanlıkta adeta hançerdir...” (Cao 1990: 394).

Anka, aslında bulunduğu Jia ailesine sonradan gelmiş, kurnazlığı ve becerisiyle konağın idari işlerini eline alarak konumunu ve yerini sağlamlaştırmıştır. Köşkün idaresi zor ve yıpratıcı bir uğraştır, bu yıpranma sürecinde çeşitli ayak oyunları ile insanların ona karşı duyduğu korkuyu pekiştirmeyi, aynı zamanda olası düşmanlarına gözdağı vermeyi ihmal etmez. On birinci bölümde anlatılan aşağıdaki karşılaşmada, kendisine ilk görüşte âşık olan genç Jia Rui’nin hayatıyla oynamaktan çekinmediğini görürüz. “Haddini bilmeyen” gencin kendisine yönelttiği aşk teklifinden acımasızca ve sinsice yararlanır. Bu durumu, çıkar sağlayacağı bir “şova” dönüştürerek, “haddini bildirmek” ve “dersini vermek” bahanesiyle gencin zaaflarını kullanır.

Karşılıksız Aşk ve Jia Rui’nin Trajik Sonu

Bu hikâyenin diğer kahramanı ise Jia Rui’dir. Jia Rui pek söz dinlemeyen, biraz havai bir genç, çapkınlıkta gözü olan ancak kötülük düşünmeyen saf biridir. Aile büyüklerinden Jia Jing’in doğum günü davetinin anlatıldığı Onbirinci bölümdeki karşılaşma, bu gencin trajik ölümüyle sonuçlanacak olayların başlangıcıdır. Tanışmanın öncesindeki şiir fırtına öncesi sessizliğin, sakin bir anlatıdır:

*...Anka**, beraberindeki hizmetçi kızlarla Ning Konağı’ndan hanımları da alarak çıktı. Dolaşım yan kapıdan bahçeye geçmişti ki, karşısında şu şiir gibi manzarayı buldu;*

Krizantemler donatmış dört bir yanı,

Tepelerde akça söğütler,

*Küçük köprü sanki Ye deresi***,*

Kıvrılarak karşılar;

Göğe çıkan izleği.

Taşlar arasında çağlayan sular,

Kıyısında saz çitler uğuldar;

* Liu Jinjin, “Hong Lou Meng’da Cinsiyet” adlı çalışmasında, romanın kadın karakterlerini daha önceki Çin romanlarındaki kadınlarla karşılaştırıyor. Liu’ya göre Hong Lou Meng’in kadınları bu eserde artık, “erkeklerin yanında zaman zaman görünen, yan figürler” değildir; kadınların sosyal yaşamdaki konumları bakımından ilerici olduğunu dile getiriyor. (Liu 2006; 159-160).

** Anka adı Çince “feng 凤” iminin anlam çevirisidir. Anka Kuşu, Yakın Doğu’daki anlam ve çağrışımlarından farklı olarak Çin geleneğinde dişil olan gücü ve kudreti temsil eder.

*** Zhejiang’da bulunan doğal güzellikleriyle bilinen bir akarsu.

Ağaçların başı kızılıyapraklar,
 Bir o yana bir bu yana dönüp dururlar.
 Bir tablo gibi adeta,
 Ağaçlar dağılmış etrafa.
 Karayel aniden,
 Susturunca serçeleri;
 Ilık güneş ışınları,
 Dillendirir çekirgeleri.
 Güneybatıya bir bak!
 Tepelere yaslanmış onca çardak;
 Kuzeybatıda su kıyısında,
 Üç köşk kurulmuş yan yana.
 Kulakları okşayan kaval,
 İşte bir mucize,
 Ahenge ahenk katan,
 İpek giysili ağaçlar.

Anka bahçedeki manzaraya dalmış sakın adımlarla ilerlerken bir yandan da hayran hayran karşısındaki güzel-
 liği seyrediyor, mest oluyordu. Birden yanından geçmekte olduğu Sahte Dağ Kayalığı'nın arkasından biri çıkıverdi,
 hızlıca yanına sokulup; "Selam hanımefendi!" dedi. Anka irkildi, bir adım geriledi; "Rui Bey siz misiniz?" Jia Rui;
 "Beni tanıyamadınız mı, ya kim olacaktı?" Anka sıkılarak; "Tanımamak değil de, birdenbire görünce çıkartama-
 dım" Jia Rui; "Sizinle karşılaşacağımız varmış, az önce sahnedan indikten sonra biraz gezinmek, hava almak iste-
 dim. Sizi gelirken görünce de... Söyleyin bana, bu kader değil de ne peki öyleyse?" Jia Rui bir yandan konuşuyor bir
 yandan da gözlerini dikmiş Anka'yı yiyecek gibi süzüyordu. Anka akıllı kadın, adamın şu halini görüp niyetini sez-
 mez mi? Yalancaktan gülmüsed; "Tevekkeli değil, ağabeyiniz sık sık sizden söz eder; yaman biri olduğunuzu söyler
 dururdu, karşılaştık işte. Konuşmanızdan çok zeki biri olduğunuz anlaşılıyor; ne yazık ki şimdi hanımların yanına
 gitmem icap ediyor, sizinle konuşamayacağım, daha sonra, başka bir zaman görüşürüz belki." diyerek savuşturmak
 istedi. Jia Rui; "Evinize gelip sizi görmek isterim, ama genç ve güzelsiniz, öyle herkesle görüşmezsiniz korkarım"
 diyerek ağzını aradı. Anka yine sahte bir gülümsemeyle; "O nasıl söz öyle? Biz aynı ailedeniz, genci yaşlısı mı
 olur?" Jia Rui kulaklarına inanamıyordu, şans eseri karşılaştıklarını unutmuş, iyiden iyiyeye çüretkârlaşmıştı; tavri
 daha da çirkinleşti. Anka; "Hadi hemen yerinize dönün, yokluğunuz fark edilirse cezası var, içki içirirler size" diye-
 rek yol verdi. Bu sözleri duyunca, Jia Rui'nin bacakları adeta odun kesildi, tutuk adımlarla uzaklaşırken başı arka-
 sında bakmaya devam ediyordu yine de. Anka, adımlarını iyice yavaşlattı, adam yeterince uzaklaşınca içinden şöyle
 geçirdi; "Adamı bilsen suretini, suretini bilsen niyetini bilemezsin" demek buymuş. Bu kadar da hayvanlık olmaz ki,
 böyle giderse birkaç vakte kalmaz eceli benim elimden olur; o zaman anlar ya kim olduğumu!" (Cao 1990: 118).

Davetliler dağıldığı sırada Jia Rui, Anka'yı yine rahatsız eder. Anka'nın "adabıyla" verdiği "hayır" cevabını
 anlamamıştır. Daha sonraki günlerde Anka'nın kaldığı eve birkaç kez giderek onu görmeye çalışır fakat başaramaz.
 11. Bölümün son satırları yine böyle bir ziyarette karşılaşmalarını anlatarak sona erer:

...Anka ancak oturma fırsatı bulabilmişti. Yardımcısı Pinger'e evdeki işleri sordu. Pinger çay getirmiş Anka'ya
 doğru uzatırken; "Önemli bir şey yok, sadece Wangerler'in Hanımı şu 300 gümüşün faizini getirdi. Bir de Jia Bey
 sizin evde olup olmadığını sormak için adam yollamış, sizi görmek istiyormuş" dedi. Anka homurdandı, "Bu hay-
 van herif eceline susamış belli ki; gelsin de görsün bakalım!". Pinger; "Rui Bey ne demeye gelip duruyor böyle?"
 diye sorunca Anka, Ningler'in bahçesinde Eylül ayında olanları anlattı. Karşılaşmalarını ve adamın dediklerini
 bir bir söyledi. Pinger; "Vay, vay, vay! Demek, kuğunun peşine düşmüş bir kertenkele; ahlaksız, kanı bozuk şey,
 geberesice!" Anka; "Dur bakalım, hele gelsin bir görelim, benim de kendi yöntemlerim var" dedi. (Cao 1990: 124)

Romanın 12. bölümünün tamamı aynı olayın devamını anlatmaktadır. Bu bölüm aşağıda değiştirilmeden ve
 bölünmeden verilmiştir.

Pinger ve Anka böyle konuşurlarken Rui Bey'in geldiği haberini getirdiler. Anka, "İçeri alın" dedi. Daveti du-
 yan Jia Rui sevincinden yerinde duramıyordu. Alelacele içeri girdi ve Anka'yı gördüğünde ağzı kulaklarına varmıştı.
 Halini hatırlı sorup durdu. Anka işveli ve hevesli göründü yalancaktan; oturmasını söyledi, çay ikram etti. Anka'nın
 süslenmiş olduğunu gören Jia Rui iyice gevşedi, cesaretlendi. Gözlerini dikip; "Beyefendi daha gelmedi mi?" diye-
 rek kocasını sordu. Anka; "Kim bilir niye gelmedi?" deyince; beriki gülererek; "Yolda biri ayağına dolanmış, alıkoy-
 muş olmasın? Ayrılmak istemiş de çıkamamıştır, kim bilir?" Anka; "Bilemeyiz tabi, erkekler hep böyledir işte; birini
 görür aşık oluverirler." Jia Rui; "Hanımefendinin söylediği doğru sayılmaz, mesela ben 'öylelerinden' değilim".
 Anka; "Senin gibi birinin, kim bilir kaç tane sevgilisi vardır? On tane içinden belki seçsen seçemezsin". Jia Rui

* "Birinin yüzündeki ifadeden ne dediğini anlayamazken, içinde sakladığı niyeti nereden bileceksin?"

duydıklarına inanamıyordu, heyecandan elleriyle yanaklarını, kulaklarını ovuşturdu; “Hanımefendinin böyle her gün canı sıkılıyordur?” diyebilirdi. Anka: “Sıkılmaz mı? Şöyle birileri gelse de muhabbet etsek diye bekliyorum”. Jia Rui gülümseyerek; “Benim günlerim boş geçiyor, siz isteyin yeter ki, can sıkıntısına her gün gelip çare olurum.” Anka gülerken; “Dalga geçmeyin, hem niye benim yanıma gelmek isteyesiniz ki?” Jia Rui: “Yalan söylüyorsam gök yarılın başıma yıldırım düşsün! Fakat sizin için ‘Feng Jie çok tehlikelidir’, ‘ona yanlış yapamazsın’ diyorlardı. Korkumdan hep geri durdum ama şimdi bakıyorum, hanımefendi gülmeyi, güldürmeyi seven, hoşsohbet biriyim. Bundan sonra nasıl olur da gelmem ben? Öleceğimi bilsem yine de görmek isterim sizi”.

Anka: “Söylediğiniz gibi akıllı birisiniz, kocam Jia Rong’la aranızda dağlar kadar fark var. Kocam ve kardeşi hem seçkin hem yakışıklılar fakat kadın ruhundan pek anladıkları söylenemez.” Jia Rui duydıklarından cesaretle Anka’ya sokulmaya yeltendi, gözlerini Anka’nın elindeki çantaya dikti, taktığı yüzüğü sordu. Anka sakin bir edayla; “Biraz saygılı olun lütfen, hizmetçileri kendimize güldürmeyelim” diyerek savuşturdu. Jia Rui sanki hükümdar fermanı duymuş ya da bir dua işimişçesine toparlanıp geri çekildi. Anka gülerken; “Artık gitmelisin” dedi. Jia Rui: “Birazcık daha otursam ya, güzel kalplim benim”. Anka kısık sesle; “Böyle güpegündüz gelen giden olur, bir gören olur, burada kalman doğru olmaz. Şimdi git, akşamı bekle, hava kararınca yine gelirsin. Batı tarafındaki büyük koridorda bekle beni.” Jia Rui hazine bulmuş gibi heyecanlandı; “Benimle oyun oynamayın. Hem oradan çok insan geçer. Nereye saklanacağı?” Anka: “Sen merak etme, gececi hizmetkârlara izin verdim, iki yandaki kapılar kapanınca kimsecikler kalmayacak.” Jia Rui sevincinden yerinde duramaz oldu, alelacele veda edip çıktı, içinden “Bu iş oldu” diye geçiriyordu.

Akşama kadar bekleyip karanlıkta konağa sızdı. Kimselere görünmeden büyük koridora girdi. Zifri karanlıktı ve etrafta kimsecikler görünmüyordu. Büyük Hanım’ın odasına yakın olan kapı kapanmış, sadece doğudaki kapı açık duruyordu. Kulak kesilip dinledi, uzun süre hiç ses duymadı. Neden sonra bir şakartıyla doğu kapısı da kilitlendi. Korkusundan çıt çıkarmadan sessiz adımlarla kapıya yaklaştı, kapıyı yokladı, çelik gibi sapasağlamdı. Zorladı ama yerinden kıpırdatamadı. Artık vazgeçmek istese de çok geçti, kuzey ve güney taraflarda koca duvarlar yükseliyordu. Atlamayı düşündü, tırmanmak için duvarda tutunabileceği bir çıkıntı aradı, hiç çıkıntı yoktu. Girdiği odanın kapısı kapanmış, içeri rüzgâr giriyordu ve oda bomboştu. Buz gibi soğuk Aralık ayında gece uzundu ya, içine işleyen ayaz, ellerini, kemiklerini donduruyordu. Geceyi burada geçirirse donarak ölecekti.

Sabahı zor etti. İhtiyar bir kadın doğu kapısını açıp diğerinin de açılması için seslendiğinde, hemen toparlanıp yüzünü saklayarak dağılan sis misali koşarak çıktı; şanslı varmış ki vakit henüz erkendi ve insanlar daha uyanmamıştı.

Jia Rui’nin annesi ve babası çoktan ölmüştü. Büyükbabası Dai Ru hayattaydı ve gencin bakımıyla ve eğitimiyle o ilgileniyordu. Büyükbaba Dai Ru çok disiplinli biriydi.* Torununun her hareketine karışıyor, dışarıda kumar oynar içki içer diye endişeleniyor, terbiyesine halel getirir diye korkuyordu. O gece eve dönmediğini görünce; “Dışarıda içkiye kumara düştü, kadınların peşinde sürüyor besbelli” diye düşündü. Olanları nereden bilecekti? Bütün gece kendi kendine öfkelenirdi. Sabah Jia Rui kan ter içinde eve gelmiş bir de dedesine yalan söylemişti; “Dayımlara gittim, hava kararınca bırakmadılar yatıya kaldım” demişti. İhtiyar; “Hem izinsiz dışarıda kalıyorsun hem de yalan söylüyorsun, dayacağı hak ettin şimdi” deyip o sinirle 30, 40 sopa vurdu, yemeğine yasak koydu, bir de bahçenin ortasına diz çöktürüp ezber cezası verdi. Jia Rui, on günlük ödevin hepsini birden yapacaktı. Bütün gece üşüdüğü yetmezmiş gibi, bir de dayak yemiş, üstüne de sabah ayazında bahçenin ortasına aç biilaç diz çökmüş, ezberliyordu.

Ama içindeki arzu dinmek bilmiyordu ve Anka’nın ona oyun oynamış olabileceği hiç aklına gelmiyordu. İki gün sonra bir boşluk yakaladığında, yine Anka’nın peşine düştü. Görüştükləri zaman Anka, Jia Rui’nin kendisini aramadığını bahane edip yalandan kızdı. Jia Rui yeminler ederek kendini ortaya attı durdu. Ağa takılmış bir kuşa benzeyen genci gören Anka, ‘doğru yolu’ anlaması için başka bir plan düşünmeye koyuldu ve yeniden buluşmaktan söz açtı; “Bu akşam gel, ama bu kez geçen seferki yerde değil; benim evin arkasındaki dar geçitte boş bir oda var, orada bekle beni, ama yakalanayım deme sakın!” Jia Rui; “Gerçek mi söylüyorsun?” Anka; “Niye kandırayım ki seni? İnanmıyorsan gelmezsin” Jia Rui, “Gelirim! Gelirim! Öleceğimi bilsem yine de gelirim” Anka; “İyi, şimdi git o zaman”. Jia Rui akşamki buluşmanın heyecanıyla ayrıldı. Anka ise beri tarafta askerlerini seçip komutanlarını tayin etmek üzere plan yapıyordu.

Jia Rui sabırsızlıkla akşamı beklemeye koyuldu. O gün Fener Bayramı’na tesadüf etmiş, eve misafir gelmiş ve yemeğe kalmışlardı. Geç vakte kadar dedesinin istirahatına çekilmesini bekledi. Neden sonra sessizce sivrşüp gizlice Rong Konağı’na sızdı. Şu dar sokaktaki odayı bulup yine beklemeye başladı. Kızgın tavaya düşen karınca misali, içi içine sığmıyor, bomboş odada bir yukarı bir aşağı dolanıp duruyordu. Kapıdan başını uzatıp bir sağa bir sola baktı, kimsecikler yoktu, kulak kabarttı hiç ses gelmiyordu. “Yine gelmeyecek, bu gece de soğuktan donacağım” diye

* Yazar geleneksel değerlerin temsilcisi olarak resmettiği bu karaktere pek fazla diyalog yazmamıştır. Buna karşın onu daha çok torununa verdiği cezalar, eğitimi ve ahlakçı tavrıyla ön plana çıkarmıştır. Bu sebeple adı içinde “Kon-fuçüçü” anlamındaki “ru儒” imi geçmektedir.

geçirdi içinden. Böyle düşünürken, karanlığın içinde siyahlara bürünmüş biri göründü. Bizimki Anka'nın geldiğini sandı ve pusudaki aç bir kaplan gibi kapıya ulaşmasını gözledi. Yaklaşınca bu kez fareye atılan kedi misali kadının üstüne atılıp sarıldı; "Canım yengem, beklemekten öldürdün beni" diyerek kucağına aldı, odadaki yükseltinin üzerine yatırdı. Bir yandan öpmeye çalışıyor, bir yandan da kendi uçkurunu çözmeye uğraşıyordu. "Canım bir tanem, canım benim" diye gevelerken pantolonunu çıkarıp bir kenara attı. Ötekinden hiç ses çıkmıyordu ama Jia Rui acele ve hevesle debelenip duruyordu. Sonra aniden ortalık bir ışıkla aydınlandı; Jia Qiang elinde bir meşaleyle içeri girmişti; "Kim var orada!" diye bağırdı. Uzanmış olan öteki; "Beni becermeye kalktı" deyince Jia Rui baktı ki ne görsün, altındaki Anka değil, aksine Jia Rong! Eli ayağına dolandı, ne yapacağını bilemez halde dönüp kaçmaya yeltendi. Jia Qiang bir hamlede yakasına yapışıp durdurdu onu: "Gel bakalım şöyle, gel! Anka bugün ona sarkıntılık ettiğini Büyük Hanıma söyledi. Senden kurtulmak için bir oyun düşündü de buraya seni o yüzden çağırdı. Büyük Hanım duyunca öfkelenip kendinden geçti, seni yakalamam için beni gönderdiler buraya. Adama nasıl saldırdığını gördük. Söyleyecek söz yok, her şey ortada, Büyük Hanımın yanına gidiyoruz, yürü bakalım!"

Jia Rui'nin ruhu bedeninden çıkacak gibi oldu; "Güzel ağabeyim! Canım ağabeyim, sen beni görmediğini söyle yeter; ben yarın bu iyiliğinin karşılığını bin minnetle öderim." Jia Qiang; "Ha, ödeyeceksen o başka. Ama seni bıraksam para etmezsin, ne kadar teklif ediyorsun onu söyle hele bakalım? Hem öyle lafla da olmaz, senet yapacağız." Jia Rui; "Bu işin senedi mi olur?" deyince beriki; "Kolayı var, kumar borcu yazartız, 'Şu kadar gümüş alacaktır' deriz olur biter." Jia Rui; "Kolaymış, ama bu saatte kâğıdı fırçayı nereden bulacağız?" Jia Qiang; "Onun da kolayı var" deyip üstünü yokladı, kâğıtla kalem çıkıverdi. Jia Rui'nin eline tutuşturup, "Yaz!" dedi. Al takke ver külah, iyi kötü elli gümüş para yazdırdı. İmzalatıp aldı, katlayıp cebine koydu. Sonra dönüp bu sefer de Jia Rong'u ikna etmeye çalıştı. Jia Rong önce ayak diredi, kabul etmek istemedi; "Yarın ben seni ailedakilere söyleyeyim de icabına onlar baksın artık." diyerek tehdit etti. Jia Rui yerlere kapanıp yalvardı. Jia Qiang da allem edip kallem edip elli gümüşlük bir borç senedi daha imzalattı ve sonra; "Şimdi seni bıraksam içim rahat etmeyecek, Büyük Hanım şu taraftaki kapıyı çoktan kapattırıştır; Efendi hazretleri de salonda Nanjing'den gelen malzemeleri inceliyor, o yoldan da geçemeyiz. Bir tek arka kapıdan çıkabilirsin. Ola ki yolda birine rastlarsan beni de yakarsın. O yüzden biz önden gidip bir kolaçan edelim, sonra gelip seni alırsız. Ama artık bu odada da kalamazsın çünkü birazdan buraya malzeme getirecekler. Başka bir yer bulmalıyız" dedi ve adamı tutup dışarı çıkardı. Elindeki feneri söndürdü, bahçenin dışındaki büyük sundurmanın altına götürüp bir çukurun içine soktu; "Bu kuytu yer iyi, buraya çök ve hiç ses çıkarmadan bizi bekle." diye tembihledi. Sonra Jia Rong'u alıp gitti.

Jia Rui çaresizlik içindeydi, istemeye istemeye çukura girip çömelmiş, küçücük kamıştı. Bir yandan düşünüyor, içi için kemiriyor ne yapacağını bilemiyordu. O sırada tepesinde bir çağlı duymasıyla bidon dolusu sidikle bokun başından aşağı "foş" diye boca olması bir oldu. Kaşla göz arasında, donuna kadar sırlıslıklam mundar olup çıkmıştı. "Amanın!" diye bağırp doğrulmak istedi ama korkudan tuttu kendini, gıki bile çıkmadı zavallının. Yüzü, gözü, baştan ayağa her yanı buz gibi bokla sidik olmuştu; olduğu yerde kalakaldı. Jia Qiang neden sonra gelebildi; "Hadi!" dedi "Çabuk! Çabuk çık şuradan!" Jia Rui büzüştüğü yerden adeta cana gelmiş gibi bir hamleyle fırladı, uçar adam koşarak evin yolunu tuttu. Vakit gecenin körüydü, eve varınca çaresizlik içinde kapıyı çaldı, içeri seslendi. Kapıyı açan adam karşındakinin halini görünce sormadan edemedi. Beriki kem kım edip nafile yalana sığındı; "Karanlıkta ayağım kaydı fosseptiğe düştüm" deyiverdi. Sonra da alelacele odasına geçti; soyunup dökünmeye, yıkanıp paklanmaya koyuldu. Bir yandan soyunuyor bir yandan da Anka'nın ettiği oyunu düşünüyordu, değil mi ki aptal yerine koymuştu onu? Öfkesi kabardı, kinlendi ama düşündükçe kadının güzelliği gözünün önünden gitmez oluyordu. İster istemez ona sarıldığını, kollarına aldığı düşünüp hayale daldı. O gece sabaha kadar gözünü bir an bile kırpmadı ve o günden sonra artık sadece Anka'yı düşünür oldu. Fakat cesaret edip de Rong Konağı'na tekrar gidemiyordu.

Jia Rong'la kardeşi sık sık gelip şu gümüşleri soruyordu, Jia Rui büyükbabası öğrenir diye korkuyor, düşünüyor taşınıyor ama bu meseleyi nasıl örtbas edeceğini bilemiyordu. Her seferinde borcuna yeni borçlar ekliyor, gelenleri savuşturuyordu. Gündüz dersleri yoğun ama Anka aklından bir an bile çıkmıyordu. İkinci biri kendisiyle oynayıp el çekiyor, cenabet olup duruyordu. Bir de üstüne şu pis, soğuk duşu ekleyin üç-beş vakte kalmadı hastalandı yataklara düştü. Ciğerleri şişti, ağzının tadı tuzu gitti, ayakları pamuk gibi yumuşadı ve gözleri yuvalarında sirkeleşip hasete doldu. Geceleri atarlık içinde yanyor, gün ağarınca bitap düşüyordu. Altına kaçıyor bir de geceleri rüyalanıyordu; hastayı ve artık öksürünce balgamından kan gelmeye başladı...

Bir seneye varmadan hastalık ağırlaşp her yanını sardı. Artık ayakta duracak takati kalmamıştı, gözlerini yumduğunda kendini bilmez bir halde gayb-âlemine dalıyor, sayıklıyor, saçmalıyor ve olmadık hezeyanlara kapılıyordu. Evdekiler her yolu denediler, hekimler, şifaclar getirdiler; Çin tarçmı, kurtboğan, bağa, lale kökü ve yeşim kamışı gibi çokça derman tatbik olundu*, kilolarca adamotu yedirip içirdiler ama nafile, hiçbir fayda vermedi.

* Rougui肉桂、Fuji附子、Biejia鳖甲、Maidong麥冬、Yuzhu玉竹, Çin tıbbında adı geçen çeşitli ilaç karışımlarıdır. Bunlar, içeriğinde baskın olan bitkinin adıyla anılırlar.

Bahar dönümü geldi çattı, iyileşmesi gerekirken Jia Rui'in hastalığı daha da ağırlaştı. Büyükbabası Dai Ru iyiden iyie telaşlanıyordu; dört bir yandan hekimler çağırılıp şifa aranıyor bir sonuç alınamıyordu. En son adamotu çorbasına* başlandı, ama Dai Ru bu kadarını nereden bulacaktı? Almak istese nasıl para yetiştirecekti? Son çare olarak Rong Konağı'nın kapısına vardı, sordu soruşturdu, rica minnet etti. Hanımefendi, Anka'dan istetti ama Anka; "Daha yeni Büyük Hanım için kullandık, hepi topu o kadardı; Büyük Hanım kalını da Vali Naibi Yang'ın keremesine ilaç yapılınsın diye ayırttı, dün kendi ellerimle gönderdim" dedi. Hanımefendi, "Bizde kalmadıysa hanımennene ya da Zhen Ağabeyine sordur öyleyse; bulup buluşturun, olanı denkleştirin, şu çocukcağıza yollayın faydalansın; hayat kurtaracakmışız, bu iş sizin de hayrınıza olur" diye tembihledi. Anka "Başüstüne" dedi lakin soruşturmaya kalkışmadı, avuç içi kadar adamotunu ve üç beş kuruş bozukluğu Dai Ru'ya yollatıp; "Hanımefendi gönderdi" dedirtti. Hanımefendi'ye de "Sağdan soldan toplattık, bol bol geldi, hepsini gönderdik" diye yalan söyledi.

Jia Rui ölümlü cebelleşiyordu, içmediği ilaç, görmediği tedavi kalmamıştı. Fakat onca para çare olmamış, boşa harcanmıştı. Neden sonra bir gün, zar zor yürüyen topal bir keşiş çıkageldi. Bu keşiş elinde tasıyla dilenirken, bir yandan da günahlardan kaynaklanan hastalıkların uzmanı olduğunu söyleyip duruyordu. Jia Rui yattığı yerden bahçedeki komuşmalara kulak kabarttı, söylenenleri duyunca doğrulup; "O Pusa'yi" hemen bana getirin, kurtarsın beni!" diye bağırıp can hıraş yastığına secde etmeye başladı. Yanındakiler keşişi içeri aldılar. Jia Rui uzanıp adamı kolundan yakaladı; "Kurtar beni Pusa! Kurtar beni!" diye yalvardı. Keşiş, Jia Rui'ye bakıp bir iç çekti; "Sendeki bu hastalık ilaç, derman dinlemez ama bende kıymetli bir şey var, eğer ona her gün bakarsan hayatın kurtulur" deyip, bohçasından önlü arkalı iki taraflı da gösteren bir ayna çıkardı. Aynanın arka yüzünde; "Rüzgâr, Ay, Hazine ve Akis" imleri kazınmıştı; Jia Rui'ye bunları bir bir gösterirken şöyle dedi; "Bu ayna gayb-âleminin terk edilmiş ruhlar sarayından çıkmadır ve heyulalar muhafızı bir ölümsüz tarafından yapılmıştır. Kötü düşüncelerden, edepsiz davranışlardan peydahlanan derterini iyi emede bire birdir; fani hayatın korunmasına yardımcı olur. O yüzden şu âlem-i faniye indiğinde yanında getirdim ve bilesin, yalnızca akli başında, uslu kimseler veya seçkin beyzadeler ona bakmaya muktedirler. Aman! Sakın ola ki ön yüzüne bakmayasın, sadece arka yüzüne bakacaksın. Sakın ha! Sakın! Üç gün sonra gelip aynayı alacağım, hastalığın da muhakkak iyileşmiş olacak" dedi ve çekip gitti. Kalması için ısrar ettiler ama durduramadılar.

Jia Rui aynayı eline aldı, "Şu keşiş hakikaten kerametli biri galiba; bakayım, bir deneyeyim şunu" diye düşündü. Kıymetli akis denen şu şeyi kaldırıp arka yüzüne bakmasıyla içinde duran iskeleti görmesi bir oldu. Hemen eliyle kapadı aynayı; "Allahın cezası! Nasıl da korkuttu beni." deyip keşişe bir küfür savurdu. Sonra, "Bir de diğer yüzüne bakayım şunun, ne varmış?" diye düşünüp aynanın ön yüzünü çevirdi ve ne görse beğenirsiniz; işte Anka oracıkta duruyor, el sallayıp kendisini yanına çağırıyordu. Jia Rui sevincinden yerinde duramaz oldu, şöyle bir uzanıp aynanın içine girdi. Ne güzeldi işte, Anka'yla burada sevişeceklerdi. Ama Anka onu geri getirdi, yatağına yatırdı. "Aman!" dedi Jia Rui, gözlerini açtı fakat ayna tekrar gözlerinin önüne geldi. Aynanın arka yüzüne baktığında, orada hala bir iskelet vardı; terlemiş, sırlıklam olmuştu, alt tarafı da islanmıştı belli ki boşalmıştı. Ama gördükleri kâfi gelmemiş olacak ki, aynanın ön yüzünü yeniden çevirdi. Yine Anka, yine ona el sallıyor ve yanına çağırıyordu. Aynanın içine bir daha girdi. Böyle üç dört defa girip çıktıktan sonra tam son kez çıkacağı sırada ellerinde prangalar olan iki adam belirdi; prangalarla Jia Rui'yi bağladılar ve alıp götürdüler. Jia Rui; "Aynamı da alayım öyle gidelim!..." diyebilirdi sadece, bir daha da konuşamadı.

Odada bulunan refakatçiler, sadece aynayı alıp arkasını çevirdiğini görmüşlerdi, eli düştü, gözleri açtı ve ayna hala elindeydi. Son olarak ayna da elinden kaydığına artık bir daha kıpırdayamadı. Yakından baktılar, nefes almıyordu, vücudunun alt tarafı buz gibiydi ve sırlıklam olmuştu. Elbiselerini değiştirmeyi, yatağı yenilemeyi akıl edebildiler sadece. Bu durumu gören Dai Ru ile karısı ağlaya ağlaya helak oldular. Keşişe sövüyorlardı; "Bu ne iblisliktir, nasıl bir musibettir bu böyle!" diye yakınıp, dövünüp duruyorlardı. Nereden geldiği belli olmayan bir ses; "Aynanın ön yüzünü ona kim gösterdi? Yalanı kendi kendinize gerçek kılıyorsunuz, beni ne diye buna alet ediyorsunuz?" dedi. Sonra ayna kendiliğinden havalandı uçarak odadan çıktı. Dai Ru dışarı çıktığında aksak keşiş oradaydı; "Aynamı alıyorum" dedi keşiş ve süzülerek gözden kayboldu.

Dai Ru'nun, cenaze işlerine başlamaktan başka yapabileceği bir şey kalmamıştı, her yana haber saldı, üçünde dua okuttu; yedisinde ateş yaktırıp Tie Kan Tapınağı'nın arkasında çocuğun ruhunu uğurladı. Bir zaman sonra Jialar toplanıp baş sağlığına geldiler...(Cao 1990: 125-132)

* Adamotu olarak verdiğimiz bitki ginseng'dir.

** Pusa 菩薩 Mahayana (Büyük Araç) öğretisinde idealize edilen Bodisattva'dır. Pusa, ya da 'kaderi aydınlanma olan' Bodisattva, bütün Mahayanacı erdemlerin toplandığı 'ermiştir'. Geçmiş yaşantılarında elde ettiği faziletlerle Nirvana'ya ulaşma yetkinliğine sahiptir. Ancak Nirvana'ya tek başına ulaşmayı erteler ve bu dünyada kalarak, duygulara sahip bütün canlıların ızdırap denizini geçip aydınlanmanın duru kıyısına ulaşmasını bekler. Yeteneklerini, diğer canlıların yararına kullanır. Kimi zaman Nirvana'dan vazgeçip diğerleri için kendini feda etmeye varan derecede özverilidir.

Sonuç Yerine

Anlatımın, zengin imgelerle donatıldığı sahneler, her ayrıntının incelikle tasvir edildiği mekânlar ve en ince detayına kadar işlenen olaylar, okurun zihninde modern romanların bile pek azında görülen canlı bir dünyanın kapılarını aralar. Olaylar arasındaki nedensellik ilişkilerinin ve zamansal sıranın düzenli oluşu eserin tamamına hâkim olan bir başka özelliktir. Olay örgüsünün düzenli ve akıcı oluşu ve neden sonuç ilişkilerinin mantıklı kuruluşuysa, yazarın zihninin geri planında öz güveni tam, gerçekçi bir yaklaşımın bulunduğu sezdirir. Bu bakımdan Cao Xueqin, gerçekçi bir yazar olarak anılmış ve güçlü üslubuyla modern Çin romancılığına da öncülük etmiştir. Kendinden önceki ve sonraki pek çok yazardaki mantıksal çarpıklıklara bu eserde çok az rastlanmaktadır. Doğal afetler, hastalıklar, siyasi ve toplumsal olayların arkasındaki gerçek nedenlerse çoğunlukla akılcı bir geri plana sahiptir. Böylece akıcı anlatıma dâhil edilen gerçek üstü ve fantastik kısımlar hiç de ayrışmaz. Daima bir hazırlık merhalesinden ince ince süzülerek gelir, demlenir ve ortaya çıktığında hiç de şaşırtıcı değildir; sadece heyecan vericidirler. Bu romanda, geleneksel öykü ve romanlarda gördüğümüz masalsı olaylar ve doğaüstü becerileri olan kimseler önemli yer tutmaz; birden bire havalanıp uçan insanlar yoktur. Jia Rui'ye yardıma gelen keşiş gibi, doğaüstü karakterler çoğunlukla psikolojik açıdan anlaşılır bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Olağanüstü pek çok durum karakterlerin hayal, düşünce ve inançları bağlamında aktarılmakta, böylece yazarın olayları olduğu gibi vermektaki kararlılığı zarar görmemektedir. Jia Rui'nin karşılıksız aşkında da ince düşünülmüş, iyi kurgulanmış bir olay örgüsü görülmektedir. Gencin “aşkı” yüzünden hastalanarak ölmesi; başına gelen diğer olaylar, şehvet düşkünlüğü ve git gide ağırlaşan psikolojik bir süreçle gerekçelendirilmektedir.

Bu saf fakat şehvet düşkünün genç, konum olarak kendinden üstün bir kadına kapılmıştır. Anka'nın belli belirsiz uyarılarını anlayamaz ve kadının nazik tavrını kendisine karşı ilgisiz olduğu yönünde yorumlar. Anka ise çok kurnaz ve aynı oranda kötü yürekli bir kimsedir. Gence verdiği ceza sadece kendisine yapılan saygısızca tekliften kaynaklanmamakta, sosyal konumunu sağlamlaştırmak ve çevresindekilere gözdağı vermek adına bir insanın hayatına kıymaktan geri durmamaktadır. Nitekim gencin hastalığı sırasında önüne gelen “iyilik yapma” fırsatını da geri teper ve temin edebileceği halde ilaç temin edip göndermez. Bu durum anlaşılmalıdır; ancak yazarın vermek istediği mesaj büyük olasılıkla, Anka ile ilgili değil, ailenin içinde bulunduğu basiretsizlik ve idari güçsüzlükle ilgilidir. Çünkü hane içi olayların gerçek sorumlusu Büyük Hanım'dır, o ise Anka'ya emirler vermekte fakat işleri yakından takip edememektedir. Nihayetinde en başından bilinen ve kontrol altına alınabilecek bir yanlışlık, çığ gibi büyüyerek bir gencin hayatına mal olmuştur.

Cao Xueqin'in kurgudaki ustalığı, metinde gizlenmiştir. Öyle ki, olaylar arasındaki derin kurgusal bağlantı ve göndermeler neredeyse hiç yüzeye çıkmamakta, aslında aynı olgunun iki farklı anlatımı olan olaylar birbirinin devamı gibi görünmektedir. Yakından bakıldığında; son kısımda Anka'nın “aynadan çıkartarak genci yatağına yatırması” gibi kimi olayların anlaşılabilir oluşu, psikolojik ve gerçek süreçlerin eşleştirilmiş olmasına bazı anlamlar yüklemektedir. Hikâyede Jia Rui'nin başından geçen iki ardışık süreç bu bakımdan anahtardır: Bunlardan ilki, Jia Rui'nin, Anka'nın peşinde olduğu “şehvet” dönemiye kadar, daha dramatik olan “hastalık” dönemidir. “Şehvet” çok güçlü bir duygudur, öyle ki Jia Rui'nin aklını başından alır ve genç başka şey düşünemez hale gelir. Yazar, adını vermemiş olsa da -muh-

temelen zatürree olan- bu “hastalık”, “şehvetten” daha ciddi, gerçek ve fiziksel bir duruma işaret eder. Gencin ölümüne yol açan hastalığın gelişimi çok iyi gerekçelendirilmiştir; başına gelen olaylar –kış soğuşunda iki gece boyunca dışarıda kalması-, yorgunluk –dedesinin verdiği cezalar-, bakımsızlık –kendini tüketmesi- aşkından ve arzularından daha somut etmenlerdir. Yazar böylece “şehvet” ve “hastalık” arasında bir koşutluk kurgulamakta; birini diğerrinin sonucu gibi göstermekle beraber hastalığın, aslında gencin maruz kaldığı “zulümlerle” eş zamanlı olarak kök salmaya başladığına işaret etmektedir. Doğunun mistik düşüncesinde belirgin olan “sonra”nın, “önce” içinde olumsal olarak bulunması burada dikkate değerdir. Böylece “ölüm döşeğinde” keşişin getirdiği ayna ile belirginleşen heyulalar, “ayna” metaforu yardımıyla geçmişin hastalık dönemine yansıtılmasını sağlamıştır. Jia Rui’nin aynanın içine girmesi ve Anka’nın onu çıkarıp tekrar yatağına yatırması, ilk karşılaşmalarına atfen, kadının onu reddedişinin yeniden anlatımıdır. Gencin benzer biçimde, aynanın arka yüzünde gördüğü “iskelet” ile Anka’nın ilk “bedduası”, ikinci defa görüşüyle de kadının ikinci “bedduası” imlenmektedir. Son olarak, Anka’nın o derece kötü yürekli oluşuna rağmen Jia Rui’yi birkaç kez “aynadan çıkarıp yatağına yatırması” başka türlü anlam oluşturmamaktadır. Bu durum Anka’nın daha önce Jia Rui’yi gerçekten birkaç kez reddetmiş olmasıyla özdeşleşmekte, yazar böylece gencin ölüm döşeğindeki sanrılarının gerçekliğini belirsizleştirmektedir. Gerçek, Jia Rui’nin, “aşk beklentilerinin” gözlerini kör etmiş olması, Anka’nın uyarılarını anlayamamış olması, olanlardan sonra hastalanması ve en nihayet heyulalar içinde göçüp gitmesidir. Böylece hikâyeye dâhil edilen “keşiş” ve “ayna” sembolleri, gencin psikolojik durumunun bir uzantısı haline gelmekte, yazar Çin toplumunda yaygın olan “batıl inançlara” paye vermediğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Ames, Roger T. (2001). *Focusing the Familiar: A Translation and Philosophical Interpretation of the Zhongyong*. Honolulu, HI, USA: University of Hawaii Press.
- Chen, Qing陈清 (1999). *Zhongguo Zhaxue Shi 中国哲学史 (Çin Felsefesi Tarihi)*. Beijing: Beijing Yüyan Wenhua Daxue Chubanshe.
- Cao, Xueqin曹雪芹 (2003). *Hong Luo Meng红楼梦 (Kızıl Konağın Rüyası)*. Renmin Wenxue Chubanshe. Pekin.
- He, Wangru 何王茹 (2010). *Hong Lou Meng Yanjiu红楼梦研究 (Hong Lou Meng Araştırmaları)*. Zhejiang: Xinmin Chubanshe.
- Kırilen, Gürhan (2005). *Çin’de 19. Yüzyılda Reform: Zongli Yamen’in Kuruluşu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Li Lianyu李连玉 (2006). *Hong Lou Meng Shi yu Ren红楼梦事与人 (Hong Lou Meng’da Olaylar ve Gerçekler)*. Shanghai: Renmin Chubanshe.
- Liu, Jingqi刘敬圻 (2006). *Hong Lou Meng de Nüxing Guan yu Nanxing Guan红楼梦的女性观与男性观 (Hong Lou Meng’da Erkek ve Kadın)*. Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.
- Lü, Qixiang吕启祥 (2007). *Wang Xifeng de Moli yu Meili王熙凤的魔力与魅力 (Wang Xifeng’in Gözbağcılığı ve Cazibesi)*. Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.
- Needhem, Joseph (2000). *Zaman ve Doğulu İnsan: Beşeri Hukuk ve Tabiat Kanunları*. (çev.) Necdet Özberk. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Peerenboom, R. P. (1990). “Natural Law in the Huang-Lao Boshu”. *Philosophy East and West* 40 (3): 309-329.

- Ünal Gonca Chiang, (2011). “Çinde Ayak Bağlama Geleneği: Bir Çift Küçük Ayak, Bir Kap Gözyaşı”, I. Uluslararası Asya Dilleri ve Edebiyatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Kayseri, 147-154.
- Zheng, Hongfeng郑红风 & Zheng, Qingshan郑庆山 (2006). Hong Lou Meng Zhiping Jizhu红楼梦脂评辑校 (Hong Lou Meng Üzerine Notlar). Beijing: Beijing Tushuguan Chubanshe.

Özet

‘KIZIL KONAĞIN RÜYASI’NDA KARŞILIKSIZ AŞK: JIA RUI’NİN AKİBETİ

Kızıl Konağın Rüyası “Hong Lou Meng”, Çin romanları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. “Batıya Seyahat”, Bataklık Kaçkınları” ve “Üç Devlet Gösterisi” ile birlikte Çin’in “dört klasik romanından” biri olan Kızıl Konağın Rüyası konu, üslup ve dil zenginliği bakımından da diğerlerinden daha ileri bir romancılık örneği sergiler. Geleneksel Çin toplumu- nun en incelikli tasvirleri bu eserde karşımıza çıkar. İnsani ilişkiler, adab ve muaşeret, *tören- ler, eğitim, aşk ve cinsellik gibi sosyal konular* bu eserin başlıca temalarını oluşturur. Diğer klasik romanlarla kıyaslandığında, kadın erkek ilişkileri bakımından Kızıl Konağın Rüyası oldukça karmaşık özellikler gösterir ve kadın karakterlerin sosyal konumları diğer romanlara nazaran daha ileridir. Kadın karakterler arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Anka bu karmaşık ilişkiler içinde sık sık boy gösterir ve pek çok örnekte “iffetli kadın” figürüne ilginç bir örnek oluşturur. Romanın 11. Bölümünde yaşanan rastlantısal bir karşılaşmanın ardından, Jia Rui’nin Anka’ya tutulması ve sonuçta gencin ölümüyle sonlanacak olan olaylar zinciri baş gösterir. Sonraki bölümde ise, Jia Rui’nin arzusuna karşılık, kadının zalimlikleri ve bu- nun sonucunda gencin ölümüne gidişinin anlatısı yer alır. Jia Rui, aşkı ve dizginleyemediği şehvet düşkünlüğü yüzünden aşağılanır ve olmadık muamelelere maruz bırakılır. Hastalanan genç, sanrılar ve heyulalar içine düştüğü hasta yatağındaiken bile nefesine hâkim olamaz. Son iyileşme umudu olan “büyülü ayna” da dertlerine çare olmaz. Aksine bu aynanın içinde başından geçen kötü olayların farklı bir kurgulanışıyla yeniden karşılaşır. Bu kısım, yazar Cao Xueqin’in geleneksel değerlere ve batıl inançlara yönelttiği bir eleştiridir. Aynı zamanda yazarın gerçekçilikten yana tavrını ortaya koyduğu, bir yazar olarak ustalığını gösterdiği bir hayal sahnesidir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Çin Romanı, Çin toplumu, cinsiyet, ihtiras, aşk

Abstract

**UNREQUITED LOVE IN THE DREAM OF RED CHAMBERS AND
THE TRAGIC FATE OF JIA RUI**

The “Dream of Red Chambers” also known with its original name “Hong Lou Meng” has a unique place in Chinese history of literature. Along with the “Journey to the West”, “Outlaws of the Marsh” and the “Romance of the Three Kingdoms”, “Dream of Red Chambers” belongs to the very well known “four classical novels” in China. Among them, the “Dream of Red Chambers” occupies the highest place in terms of subject matter, style and richness of its language use. The most subtle and exhaustive depictions of traditional Chinese society also can be seen in this voluminous work. Social relations, ceremonies, etiquette, education, love and sex are among the prominent themes in the novel. Especially the relations between women and men displayed very complex features throughout the book. The women are depicted in detail for their beauty and manner and for the roles they played. Lady Feng (Anka) is one of those women who took part in such complex relations. She is also an outstanding figure among the woman characters and in a narrow sense, she displays an example for the “chaste women” of the gentry. In the 11th chapter, a coincidental encounter between her and Jia Rui brings about a story subtly criticizing some traditional values and morality of the 18th century in China. On the other hand, Jia Rui is a youngster who is short in such moral ambitions and has a strong sexual desire for her. In the end, his untamed desire led him to his collapse. The chapter concluded with a passage relating his hallucinative plight as a reflection of earlier events.

Keywords: Chinese novel, Chinese society, gender relations, death, desire, cruelty

ARDAHAN YÖRESİ (DAMAL) ALEVİLERİNDE "HAKK'A YÜRÜME ERKÂNI": ÖLÜMLE İLGİLİ İNANIŞ VE UYGULAMALAR

Zeki Uyanık* - Arif Kala**

Giriş

G enel olarak halkbilimin konusu olan geçiş aşamaları (doğum, evlilik ve ölüm) aynı zamanda sosyolojinin de çalışma alanına girmektedir. Bu sosyal olgular, kültürlerin dokusu hakkında bilgi vermekle birlikte sosyal yaşamla ilgi tutum, algı ve tepkilerin de ana nedenleri olarak, kültürel yapıdaki farklılaşmaların güncel hayatta ne gibi pratikler aracılığı ile yansıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Kaçınılmaz ve geri dönüşü olmayan bir sosyal olgu olan ölüm, doğum ve evlenme ile birlikte insan hayatının en önemli dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Diğer dönüm noktalarında olduğu gibi ölüm olgusu etrafında da uygulan/gözetilen bir dizi adet, ayin ve törenlerin varlığı bilinmektedir. Örnek'in (1979:11) "geçiş" olarak adlandırdığı bu dönüm noktaları etrafında yoğunlaşan ayin ve adetlerin amacı insanın bu yeni durumunu kutlamak/kutsamak, aynı zamanda da bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korunmaktır. Bu tür "geçiş" aşamalarında yerine getirilen uygulamalar, törenler ve ayinler toplumsal grupların kültürel yapılarının önemli bir boyutunu meydana getirmektedir.

Ölüme ve cenaze törenine dair, hemen hemen bilinen tüm kültürlerin kendilerine has kuralları ve normları olagelmıştır. Buradan hareketle, bu çalışmada Ardahan Alevilerinde ölümün algılanışı, ölünün defne hazırlanması, defnedilmesi ve defin sonrası adet ve uygulamaları ele alınacaktır. Sosyal normların ve pratiklerin büyük bir kısmında şahit olduğumuz, modernitenin değiştirici ve dönüştürücü etkisini ölüme ilişkin algılarda, normlarda ve

* Yrd. Doç. Dr. Ardahan Üniversitesi İİBF'de Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır.

** Öğr. Gör. Arif KALA Ardahan Üniversitesi İBEF'de Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

pratiklerde de gözlemlemek mümkün olabilmektedir. Ölümün meydana geldiği tarihsel dönemlerin ve sosyal bağlamların değişmesine bağlı olarak, ölüm etrafında yapılan adet ve törenlerin de önemli değişikliklere uğradığı gösterilmiştir (Bkz. Glaser ve Straus, 1965). Bu çerçevede, Ardahan Alevilerinin ölüm olgusu etrafında yoğunlaşan adet ve pratiklerinde (yas şekilleri, defin işlemi, ölümün duyurulması, vb) zamanla ne gibi değişimler yaşandığı, ne tür unsurların değişmeden varlığını sürdürdüğü çalışmanın önemli boyutlarından birini oluşturmaktadır. Alevilik genel olarak İslam çerçevesi içerisinde değerlendirilebilecek bir inanç sistemi olmasına rağmen, İslam'ın heterodoks bir yorumuna tekabül etmektedir. Bu yüzden, Alevilikle İslam'ın ortodoks yorumu olan Sünnilik arasında ölümle ve cenaze töreni ile ilgili normlar ve pratikler konusunda birtakım farklılıklar mevcuttur. Çalışmamızın önemli ayaklarından birisini de bu farklılıkların belirlenmesi oluşturmaktadır.

Literatürde ölüm konusu üzerine eğilen kapsayıcı teorik bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Emile Durkheim spesifik bir ölüm şekli olan intihar üzerine geçerliliğini büyük ölçüde günümüze dek sürdüren önemli çalışmalar yapmıştır. Dinin ve dini törenlerin toplum içinde sosyal dayanışmayı artırıcı özelliklerine dikkat çeken Durkheim'den etkilenen fonksiyonalist ekol çerçevesinde dini törenlerin birleştirici işlevleri üzerinde önemli çalışmalar yürütülmüştür. Örneğin Merton bu türden törenlerin açık ve kapalı olmak üzere iki tür işlevinden bahsetmiştir. Durkheim'den bu yana işlevselciler, "kurumlaşmış ve yerleşmiş bir dinin, ortak değerler yaratmak ve toplulukla özdeşleştirmek suretiyle toplumu bütünleştirebileceğini belirtmek eğiliminde olmuştur" (Wallace&Wolf, 2004:60). Bu anlamda, Alevilerdeki cenaze törenleri ve bu törenler etrafında yaygınlık gösteren adetlerin cemaat üyelerini bir araya getirme ve cemaat içi dayanışmayı artırıcı işlevleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim Balıkesir Çepnileri üzerine çalışma yapan Şahin (2006:66); bir canın Hakk'a yürütüğünü duyan herkesin tüm meşguliyetini bir kenara bırakarak cenaze törenine ve defin işlemlerine katılmakla yükümlü olduğunu belirtmesi, bu durum için iyi bir örnektir. Alevi toplumunun fertlerinin cenaze konusundaki dini inanç kaynaklı duyarlılıkları ve ölüm olayının meydana gelmesinin grup üzerinde yarattığı dayanışma duygusu bu çalışmaya yönelik olarak yürütülen katılımcı gözlemlerle de tespit edilmiştir.

Katılımcı gözlem ve yapılandırılmış mülakat bu çalışmada kullanılacak başlıca yöntemsel araçlardandır. Konunun niteliği niteliksel yöntemlerle çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu konuda daha önce çok az sayıda araştırma yapılmış olması niteliksel yöntemler kullanılmasının en önemli sebebidir. Bu yazıda ulaşılan bilgilerin bir kısmı, Ardahan Alevilerinin yoğun olarak yaşadıkları Yukarı Gündeş ve Eskikılıç köylerinde farklı zamanlarda yapılan defin törenlerine doğrudan katılmak suretiyle elde edilmiştir. Katılımcı gözlemin yanı sıra iki Alevi dedesiyle Ali Ekber Gögtekin ve Musa Müştekin, cem evi görevlisi (ölü yıkayan kişi: yağucu) İsmail Akdemir ve Damal merkezde muhtar Ali Ekber Çalhan ile derinlemesine mülakat gerçekleştirilmiştir.

Ardahan Doğu Anadolu Bölgesi'nin kuzeydoğusunda bulunur. Sosyolojik olarak farklı etnik/kültürel ve dinsel grupları barındırmaktadır. Ardahan Alevileri özellikle Damal ve Hanak ilçelerinde yoğunlaşmışlardır. Bunun dışında Ardahan Merkez ve Göle ilçesindeki bazı köylerde de Aleviler bulunmaktadır. Damal ve Hanak ilçelerindeki Alevilerin, kendilerini Türkmen olarak tanımladıkları ve Kahramanmaraş'dan (Maraş-Altın) bu bölgeye geldikleri önceki çalışmalarda ortaya konmuştur (Kirzioğlu, 1964; Ercilasun, 2002; Yılmaz, 2010). Göle'deki Aleviler hakkında daha önce çalışma yapılmadığından sağlıklı bilgi mevcut değildir. Yapılan bir alan araştırmasında Damal ve Hanak Alevilerinin Maraş-Altın'dan gelen Türkmenler olduğu; Göle Alevilerinin ise Tunceli ve Muş-Varto'dan geldikleri tespit edilmiştir (Uyanık&Kala, 2012:114).

Aleviliğin diğer birçok boyutunda olduğu gibi ölümle ilgili normlar ve uygulamalarda da Türkiye'nin değişik bölgelerinde yaşayan Aleviler arasında bir kısım farklılıklar olduğu bilinmektedir. Öncül (2010:99), “dini eğitim veren bir kurumun bulunmaması, dedelik kurumunun kaybolması ve bunlara bağlı olarak cemlerin yapılmamasının sonucu olarak aynı aile ve yerleşim biriminde dahi birbirinden farklı düşünce ve kabullerin” ortaya çıkmasını Alevilerdeki ölümle ilgili inanış ve uygulamalardaki farklılaşmaların nedenleri olarak belirtir. Aktaş'da (1999), yaşanan yerleşim alanının kent ya da kırsal olmasının, öğrenim durumunun, ölüm algısının ve yakınlarını kaybedenlerin gösterdikleri tepkilerin ölü gömme biçim ve geleneklerinde bazı farklılıklara neden olacağını söyler. Bu farklılıklara rağmen Engin (1998:4), Alevilerdeki ölümle ilgili uygulamaları iki aşamada ele almayı önermektedir: Ölümün gerçekleşmesinden cenaze namazının kılındığı ana kadar olan süreç ilk aşama/hazırlık aşaması; cenaze namazından sonraki süreç ise sonraki aşama olarak ele alınmaktadır. Ülkemiz genelinde ölüm üzerine yapılan çalışmaların büyük bir kısmında ölüm ile ilgili inanç ve ritüeller, “ölüm öncesi”, “ölüm sırası” ve “ölüm sonrası” olmak üzere üç ana safhada ele alınmaktadır.

Alevi ve Sünni kesimlerin ölümle ilgili olarak uyguladığı benzer pratikler söz konusudur. “Alevilerde telkinin yapılışı, başlangıç ve bitiş cümleleri dışında, Sünnilerde olduğu gibidir. Hoca, telkine başlarken “Bismillah ya da Bism-i Şah...”, bitirirken de “İmamım Şâh-ı Velâyet Aliyye'l-Murtaza'dır” der ve telkin sona erer” (Yıldız, 2004:10). Yine yapılan bazı çalışmalarda cenaze namazının kılınış şeklinde de Sünni kesimle bir ayrılığın bulunmadığını söylenebilir (Şahin (2006:68). Cem evinde kılınan cenaze namazına “halka namazı”, mezarlıkta kılınan namaza ise “saf namazı” adının verildiğini belirtir. Ayrıca ölü'nün yıkanması, kefenlenmesi, cenaze namazı gibi Sünni akideler çerçevesinde gerçekleştirilen işlemlerin benzerinin defin esnasında da görüldüğünü söylenebilir. Alandaki gözlemlerden ve literatürden anlaşıldığı üzere Alevi vatandaşları (K1-K2-K3-K4) ve aydınları genel olarak Alevi defin işlemlerinin Sünni akidelere benzer şekilde yapılmasını eleştirmektedir. Bozkurt'a göre cenaze işlemleri yürüten dedelerin son dönemde sayılarının azalmasından dolayı, Aleviler devletten cami ve Sünni hoca istemek zorunda kalmışlardır, bu da Alevi ve Sünni cenaze ritüellerinin birbirlerine benzemesine yol açmıştır. Yine Bozkurt'a göre cenaze namazı tamamen Sünni geleneğe ait bir uygulamadır. Geçmişte cenaze namazını hiç uygulamamış Alevi toplulukları kendi defin uygulamalarını oluşturmuştur. Örneğin Ege'de yaşayan Tahtacı Türkmenler “İsm-i Azam duası” (Bozkurt, 1990:220-223) ile Şah Hatayı'den okudukları deyişlerle defin törenlerini yapmışlardır. Bozkurtun zikrettiği duanın bir kısmı şu şekildedir:

Gel gönül okuyalım İsm-i Azam duasını
La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar
Yakın bil silelim gönül tasını
La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar

Ali bağladı devin bağı
Yüreğine çekti hicran dağını
Hurma kapı ile bağladı kabını
La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar

Biz de çığırırız ya Muhammed ya Ali
Onlar da iki cihanın serveri
Bu dua ile dürüst oldu dini imanı
La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar

Musa Nur Dağında Hakk'a çok niyaz eyledi
Ehl-i Hak idi Nemrut buna neler eyledi
Erenler evliyalar bu duayı söyledi
La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar

Aslan donuna girdi yola yattı Şah Merdan
Onun ağzına mührünü attı ol peygamber
Bu duayı okur Sultan Şah Hatayim hemen
La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar

Alevi ve Sünni cemaatler aynı kutsal kitap (Kuran-ı Kerim) referansıylayla dinsel pratiklerini gerçekleştirmelerinden dolayı biçim ve adlandırmaları farklı olsa da öz itibarıyla aynı teolojik yönelimlere sahiptir. Anlam ve yorumsal boyutta farklılaştıkları tarihsel ve sosyolojik bir gerçek olmakla birlikte kaynak olarak aynı dini referansın çeşitlenmesi olarak okunabilir. 'Yol bir süre bin bir' ifadesi de bunu göstermektedir. Sonuç olarak diğer dinsel pratikler gibi ölüm olgusu da aynı kaynağın farklı yorumlanmasına bağlı olarak ortak özellikler gösterebilmektedir.

Ölümün Algılanışı, (Hakk'a yürümek veya ölmeden önce ölmek)

Ölüm yok olmak olarak algılanmadığından dolayı, ölüm sözcüğü Alevilerde insanın kendini Allah'ın varlığında yok etmesi şeklinde anlam kazanmıştır. Anadolu Alevilerinin inancına göre Allah'ın kendi nurundan yarattığı ve bu yüzden Tanrısal bir öz taşıyan insan, ölümüyle birlikte yeniden Allah'a kavuşacak, onunla bütünleşecek yani "Hakk'a yürüyecektir" (K1-K2).

Her şeyden önce tanrı kavramsallaştırmasına bağlı olarak Aleviler tanrı korkusu yerine tanrı sevgisini esas alır. Aleviler insanın tanrısal bir öze sahip olarak yaratıldıklarına inandıkları için ölüm ancak öze dönüş olarak değerlendirilmektedir. Bundan dolayı "Azrail için can alıcı değil, canı cana ulaştırıcı olarak bahsedilmektedir" (Aktaş, 1999). Ölmeden evvel ölmek Azrail'e can bırakmamaktır. Çünkü Azrail'in aldığı can mundar olur. "Bizler sorgumuzu da mahşere bırakmadan görgü ceminde pir huzurunda veririz" (K1-K2). Bu kavramsallaştırmanın sonucu olarak ölüm kavramı yerine "Hakk'a yürümek, gerçeklere kavuşmak, kalıp değiştirmek, kalıbı dinlendirmek, sır olmak, emaneti teslim etmek, Cemâl'e ve Dîdâr'a kavuşmak, don değiştirmek" gibi deyimler kullanılır (Kaya, 1996:368-370; aktaran Yıldız, 2004:2-3).

Alevilerde ölüm algısı sadece biyolojik ölümle sınırlanmamaktadır. Alevi öğretisindeki tasavvufi dinsel ilerlemede (Dört kapı, Kırk makam) İkrar Cemi önemli uğraklardan birini oluşturmaktadır. İkrar (Nasıp) Cemi'nin ana konusu "ölmeden önce ölmek" (K1) olarak kavramsallaştırılan ve iradi bir biçimde dedenin ve cemaatin önünde talibin yola baş koymasdır. Bu ikrardan sonra talip arınmış ve ikinci masumiyetini kazanmış olarak, bundan sonraki hayatında en güzelini yaşamaya ve yaşatmaya koyulur. Buda ancak nefsin öldürülmesi ve bedeni isteklerin sınırlanmasıyla mümkündür (K1-K2).

Ölmek üzere olan bir hastanın yanında bulunanlar hastaya sabırlar dileyerek Allah'a sığınmasını, Allah'tan kendisi hakkında hayırlar dilemesini ve tövbe etmesini telkin ederler. Bunu hastayı incitmeden ve gücendirmeden yaparlar. Yanında, hastanın duyacağı kadar sesli olarak Kuran okunur, tövbe istiğfar edilir. Kelime-i şehadet getirilir. Tevhid ve salâvatı şerife okunur. Hastaya sen de oku denilmez. İsterse hasta kendisi okur. Hastanın başında Kuran okuyan kimse, hastanın duyamayacağı şekilde yavaş sesle "Ya Rabbel Alemiyn! Bu okuduğum Kur'an hürmetine bu hastaya hayırla, şifalar ihsan eyle. Eğer ömrü tamam olmuşsa, sana dönüşünü kolaylaştır. Ehlibeyt'in aşkı hürmetine kusurlarını af eyle Yarabbi" diye dua eder (K1-K2). Ölüm gerçekleştikten sonra ise cenazeyi bekletmeden en kısa zamanda topra-

ğa vermek, ülkemiz Alevi topluluklarında görülen önemli bir gelenektir. Burada her şeyden önce, “ölüyü yerde bırakmamak için erken gömme” düşüncesi esastır (Taşgın, 1997: 126). Bu düşünce Damal Alevilerinde de gözetilmektedir.

Ardahan Alevilerinde Defin Hazırlıkları (ölümün duyurulması, yıkama, kefenlenme, cenaze namazı)

Ölen kişiye ilk anda yapılan şeylerin başında nabzın kontrol edilmesi ve öldüğünden emin olunması gelmektedir. Ölen kişi eğer yan üzeri yatıyorsa sırt üstü yatırılır. Göz kapakları elle yavaşça kapatılır. Ayak başparmakları birbirine bağlanır. Elleri yanlarına uzatılır. Uygun görülürse üstündekiler iç çamaşırı hariç soyulur. Bir eşarp veya benzeriyle çenesi bağlanır. Çene altından sarılan eşarp tepesinden bağlanarak ağzın açık kalmaması sağlanır. “Üryan geldi üryan gidecek!” (K1) inanışı gereği ziynet eşyaları (saat, kolye, yüzük, vs.) varsa çıkarılır. Ölüm anında ruhun bedenden ayrılarak uçup gitmesine kolaylık sağlamak için çoğu zaman ölüm anında kapı ve pencerelerin açılması olayı (Ayata, 2006:113) Ardahan Alevilerinde bulunmamaktadır (K1-K2-K3-K4).

Uzaktan gelen yakın akrabalar için cenaze işlemleri bekletilebilir. Bekletme özellikle kış mevsimlerinde yapılırken yazın, gerekmedikçe tercih edilmez. Bununla birlikte cem evlerinin morglara ve soğutma cihazlarına sahip olması sayesinde artık yazın da cenaze bekletilebilmektedir (K1-K2-K3-K4). Bu örnekte görüldüğü üzere, modern zamanlarda teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlar çerçevesinde geleneksel davranış kalıplarında farklılıklar gözlenmektedir.

Ölüm olayının duyurulmasında Sünni pratiklerden farklı olarak sala verme yolu tercih edilmemektedir. Eski dönemlerde ölümün meydana geldiği yerleşim yerindeki tüm haneler dolaşarak yapılan duyurma işlemi günümüzde hoparlör kullanılarak yapılmaktadır ve genelde belediyelerin anons sistemi devreye sokulmaktadır (K1-K2). Ölü yıkama işlemi mevta erkekse bu işlem bu işi bilen, erbabı olan erkekler tarafından yapılır. Kadın mevtaları ise kadın görevliler yıkar. Görevli, cenazeye önce abdestini aldırır, sonra yıkama işlemi başlar. Ve ölen kişinin yakınlarına birer su döktürülür. Cem evlerinden önce yıkama işlemi ölü evindeki kapalı bir mekânda yapılırken, bugün bu işlem çoğunlukla cem evlerinin cenaze yıkama işlemi için ayrılmış özel bölümlerinde yapılmaktadır (K1-K2-K3).

Yıkama işleminden sonra kefenleme işlemi başlar. Kefen rengi beyazdır. Kefenleme işlemi sonrasında tabuta konur. Tabutun üstüne yeşil bir örtü örtülür. Bazı yörelerde tabutun üstüne örtülen yeşil örtüden başka üç kat sarılan kefenin son katı da yeşil renkte olabilmektedir ve bu yeşil renk Hz. Hüseyin’in elbisesinin yeşil renkte olduğu inancına dayanmaktadır (Keskin, 2003:120). Ölen kişi şehit ise Türk Bayrağı örtülür (K1-K2-K3-K4). Kefenleme işleminde kadınlar erkeklerden bir kat daha fazla kefenle sarılır. Ayrıca kadınların mezarı erkeklerle göre daha derin kazılır. Bunun sebebi kamet bağlamaya*¹ göre olmasıdır. Erkeklerde “kamet bağlama” göbek hizasında olduğundan mezarı da göbek hizası derinliğinde kazılır. Kadınlarda ise “kamet bağlama” göğüs hizasında olduğu için mezarı da göğüs hizasında kazılır. Ölüyü yıkayan ve kefenleyenler aynı veya farklı kişiler olabilir (K1-K2-K3).

Cenaze evinde veya cem evinde yıkanıp kefenlenip, tabuta konduktan sonra cenaze namazı için çıkarılır. Mekândan yedi adım uzaklaştıktan sonra Dede halktan (cemaatten) “razılık” ister: “Ey cemaat! Bu can dar-ı fenadan, dar-ı bekaya intikal etmiş gidiyor. Komşu hakkını, tuz ekmek hakkını, ahiret hakkını, hakkınızı, emeğinizi helal ediyor musunuz? Helal ediyor musunuz? Helal ediyor musunuz?” diye sorar. Genelde

* Aleviler cem evinde niyaz ederlerken erkeklerin ellerini göbek hizasında, kadınların ise göğüs hizasında üst üste koyarak bağlamasına ‘kamet bağlama’ denir.

cemaat “helal ediyoruz” şeklinde yanıtlar. (Ölen “can”da hakkı olduğunu söyleyen olursa mevtanın hayatta olan musahibi bu hakkını öder.) Dede bu işlemi üç defa tekrarlar. Böylece cenaze namazı için musalla taşına götürülür. Dede bu sırada cemaate ihtarda bulunur. Cenaze namazında saf tutanlara “müşkül hali olan şahıs, yani abdesti olmayan ya da düşkün olan birileri varsa (düşkünler nasıl ki cem evine alınmazsa cenaze namazına da alınmaz) cenaze namazına durmasın” der (K1-K2-K3). Bayanlar isterlerse cenaze namazına durabilirler. Fa-tiha okunur ve dua edilir.

Düşkün veya ikrar vermeyen kişilerin de cenaze namazı kılınır. Ama genel olarak ye-meği yenilmez duası kuranı okunmaz. İntihar Alevilikte de günah sayılır. Ama intihar eden kişinin cenaze namazı kılınır, defni yapılır (K1-K2). Sünni cenaze törenlerinden farklı olarak dede ya da pir tabutun önünde cemaatle saf tutarken, imam tabutla cemaatin arasında saf tutmaktadır. Yine Sünni gelenekten farklı olarak, namazı kıldıran kişinin Dede olması duru-munda niyetin, “uydum imama” şeklinde değil, “uydum On İki İmama” şeklinde yapılıyor olmasındır (Keskin, 2003:122).

Ölünün mezara konulması

Cenaze namazı kılındıktan sonra defne götürülür. Defin işlemi yakın akrabaları da yapabi-lir komşu veya o işi bilenler de yapabilir. Tabuttan çıkarılarak mezara konulur. Lent vurulma hesabını yaparlar ve kibleye doğru içeri alıp sağ tarafına yatırılır. Kibleye doğru verilmek için yumuşak toprak mezarın altına koyulur ve kefenin yüz kısmı açılır. Başı batıya ayakları doğu-ya, önu güneye gelir. Yakınları tarafından gözüne bir tutam toprak konulur. Defin işleminde acele edilmez. Tahtası otu örtülür. Akşam defin işlemi yapılmaz. Öğlen veya ikindi yapılır. Gün aşırı olunca, sonraki gün beklenir. Mezarın başına (mezar baş tahtası), tahtadan bir parça konulur, ismi doğum ve ölüm tarihleri yazılır ve bir yıl sonra mezar yapılır. Bir yıl içinde mezar toprağı tam yerleştiğinden dolayı genellikle bir yıl sonra mezarı yapılır (K1-K2-K3).

Ölünün ardından yakınları tarafından yapılan dua “Ey Yaradan ölümüne dirimize erlerin pirlerin geçmişlerin peygamberlerin velilerin nebilerin yüzü suyu hürmetine, bu Hakk’a yü-rüyen canımızı da yanına al yardımcısı ol”(K1) şeklindedir. Ölünün ardından ağıt yakılır ama dua okunduğunda, Kuran ve gülbenk okunduğunda sessiz ağlamaları konusunda uyarılır. Ölünün ardından ağlamak doğal karşılanır. Hatta gözyaşı ölen kişilerin akrabalarını rahatlat-ması açısından önemlidir (K1-K2).

Talkın, mezarda en son okunan duadır (meleklerin ölen kişiye yardım etmesi için edilen dua). “ey doğma..... Dünya menzili fanidir, ahret menzili bakidir. Yüce Tanrı’nın hükmü yürüdü, dünya günlerinin sonunda, ahret günlerinin başındasın. Rabbin katında sana, Rabbin, dinini, peygamberini, kitabını, kibleni, imamını sorarlar. Yaşamında inandığın gibi korkmadan serbestçe söyle ki Rabbin Allah’tır. Dinim İslam’dır. Peygamberim H.z. Muhammed’dır. Kitabım Kuran’dır. Kiblem Makamı İbrahim’dır. İmamım Hz. Ali’dır. Ehli Beyt’in bendesiyim. Onlara inandım. Onlara ikrar verdim. Allah’a hamd olsun. Onların so-yuna salat ve selam olsun” (K1-K2).

Defin sonrası İşlemler

(kazma takırtısı, yas, anma günleri, devriye, dardan indirme)

Cenaze defnedildikten sonra “kazma takırtısı” adında helvası dağıtılır. Bununla birlikte bütün cenaze sahipleri cenazelerin ardından, yemek dağıtır (can aş) (K1-K2-K3-K4). Ce-naze işleminden sonra “canlar Hakk’a yürüyen canımız için verilen lokma” (K1) için davet edilir. Evde ya da cem evinde yemek verilir. Lokma okunur dua edilir:

“Evvel Allah diyelim. Kadimi billah diyelim. Geldi rıza lokması, Hak versin biz yiye-
lim, demine Hü diyelim. Elhamdülillah, Elhamdülillah, Elhamdülillah. Nimeti celil, bereketi
Halil, Habibi Huda, Resul’u kibriya, server enbiya, Muhammed Mustafa, Şah-ı Velayat Aliy-
yül Mürtaza, Şehid-i İmam Hüseyin’i deşti Kerbala’nın hürmeti hakkı için, Hakk’a yürüyen
..... Can’ın adına verilen bu lokmaları dergahı izzetinde kabul eyle” (K1-K2).

Yaşı daha çok aile yakınları tutar. Genç veya ani ölümlerde ya da şehit olursa, bunların
yaşı uzun olur. Doğal ölümlerin yaşı daha kısa olmaktadır. Yas süresince şenlik yapılmaz.
Bir düğün varsa ertelenir. Kirvelik yapılmaz. Ertelenemeyecek bir durum olursa da cenaze
evinden rızalık alınır “o da Allah’ın emri bu da Allah’ın emri” diye (K1-K2) düşünülür. Gele-
nekselliğin ağır bastığı yerlerde toplumun adetleri yerine getirmesi için cenaze evine bir çeşit
baskı yaptığını belirten Örnek (1979:106), yakınına kaybetmiş ailenin toplumda saygınlığının
devam edebilmesi ve yasla ilgili adetleri yerine getirmesi için, üyesini kaybetmiş ailenin ve
cemaatin, toplum tarafından denetlendiğini söyler.

Ölen kişinin yakınları isteğe bağlı olarak definden sonra mezara gidebilir. Mezar (kabir)
ziyaretleri ise perşembe ve çoğunlukla kutsal kabul edilen cuma günleridir (K1). Çerah mum
yakılmaz ve mezarlarda mum yakmak için ayrı yer bulunmaz veya yapılmaz. Ölünün kırkı
okutulur. Kuran mevlit, Yasin okunur; gülbenk çekilir, dua edilir. Yemek verilir ve birinci
yıldönümünde (yıllık hayratı) mezarı yapılır ve yemek (can aşısı) verilir. Mezar yapımı ek-
seriyetle birinci yıl dönümünde olmakla beraber ekonomik duruma göre isteğe bağlı olarak
herhangi bir zamanda yapılabilir. Nevruz, Hz Âli’nin doğum günü olması dolayısıyla kutsal
sayılır ve mezar ziyareti yapılabilir (K1-K2-K3).

Ardahan Aleviliğinde Hakk’a yürüyen kişinin, hayatta iken ilişki içinde olduğu eş, dost,
akraba ve diğer tanıdıklarıyla helalleşmesi amacına yönelik olarak “dardan indirme cemi”
(dar cemi veya dar-ı Mansur olarak da bilinen cem) yapılır. Ölen canın “istirahat-ı ruhu” için
bu dardan indirme erkânı açılıyor (K1). Ölen kişinin yerine musahibi dar-ı Mansur’a durur;
amaç ölen can kul hakkı ile Hakk’a yürümüşse, o hakkı ödemektir. Ölenin borcu varsa, in-
cittiği kişiler varsa hesaplaşır; bu hesaplaşmayı musahibi üstlenir (K1-K2). Dardan indirme
ceminin zamanı yöreye göre değişiklik gösterebilmekle beraber Damal’da ölüm olayının kır-
kıncı günü yapılmaktadır (K1-K2).

Dar cemi genel hatlarıyla şöyledir. Bir kurban kesilir ve lokması dağıtılır. Dede cem-
de ölen canın darda duran musahibine ve ailesine sorar: “Eyvallah canlar, şu anda Hakk’a
yürümüş olan canın darına durmuş bulunuyorsunuz, Hakk’ın ve halkın huzurunda biz size
soruyoruz, ‘Bu cemden, dışarıdan veya sonradan biri gelse Hakk’a yürüyen bu yakınınızdan
hak ve hukuk talep ederse ve hakkında da haklı ise helalleşmeye razı mısınız?’ (K1). Darda
duranlar da: “Eyvallah pirim. Eğer döktüğü varsa dolduracağız, ağlattığı varsa güldüreceğiz,
yıktığı varsa kaldıracacağız. Bu yakınımızı kul hakkı ile ulu divanda bırakmak istemiyoruz”
derler (K1). Dede cemaate hitaben: “Darda duranları duydunuz, Hakk’a yürüyen canımızdan
razı mısınız?” der. Cemaat “Helal olsun” diyerek üç kere tekrar eder. Hakk’a yürüyen kişiden
hak talep eden olursa bu kişiyi musahibi razı etmek zorundadır. Geçmişte kapalı toplumsal
gruplar halinde yaşayan Alevilerin grup içi dayanışması açısından musahiplik çok önemli
bir yere sahiptir ve ölen kişinin geride kalan musahibinin yol arkadaşlığı sorumluluğu ölüm
olayından sonra bile devam etmektedir.

Devriye inancı Nusayirlerde yoğun olarak inanılan bir olgudur. Öncül (2010:95-96),
Kars Alevilerinde devriye fikrinin varlığına işaret etmiştir. Ardahan Alevilerinde de devriye
inanışı mevcuttur. Ölen bir “can” ruhlar alemine gider, günahının sevabının hesabını orada
verir. Kırkıncı gününde ruh isterse tekrar farklı bir bedende dünyaya gelebilir. Kötü bir ya-

şam yaşamışsa veya günahkârsa sürüngen bir hayvanda vücut bulabilir (K1-K2).

Cennet cehennem inancı ve ahiret inancı vardır. “Bin bir ayet bir araya gelince Kevser Irmağı’nın başında Hz. Muhammet’in sancağının altında toplanılacaktır. Şefaet kapımız Hz. Muhammet’tir. Haklı haksız sorulacak bilinecektir” (K1-K2).

Sonuç ve Değerlendirme

Kentleşme ve uluslaşma gibi etmenlere bağlı olarak fonksiyonunu yitiren “Dedelik” kurumu son 20 yıldır yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu durum cenazelerin artık camiden değil de cem evinden kaldırılmasını gündeme getirmiştir. Bu süre zarfında Aleviliğin özellikle de cenaze işlemlerinin, Sünni akideler ile yapılması çoğu Alevi vatandaşı ve aydınını eleştirel bir tutum geliştirmeye yöneltmiştir. Çalışma boyunca Alevi-Sünni cenaze işlemlerinin benzerlik ve farklılıklarının ana izlekler olduğu göz önüne alındığında bu hususların derinleştirilmesi ayrıca önem arz etmektedir.

Ardahan Alevilerinde ölünün defne hazırlanışı, gömülmesi ve bu sırada okunan dualar İslam dininin genel kurallarına uyularak yapılmaktadır. Bu anlamda Sünni gruplarla önemli paralellikler göze çarpmaktadır. Görüştüğümüz bazı Alevi dedeleri ölümle ilgili törenlerin aşırı derecede Sünni uygulamalara benzeştiğini ileri sürerek bu durumdan rahatsızlıklarını dile getirmişlerdir. Tüm benzerliklere rağmen, Ardahan Alevilerinde ölümle ilgili uygulamalar, cenaze namazına katılması yasak olanların (düşkünlerin) varlığı, ölümün duyurulması, defin sonrası yapılan özel ayin-i cem törenleri ve hepsinden önemlisi ölümün algılanışı ve devriye inancı gibi birtakım konularda Sünni gelenekten ayrılmaktadır.

Sosyal değişim süreçlerine paralel olarak ölümle ilgili uygulamalarda da kısmi değişiklikler göze çarpmaktadır. Geleneksel dönemdeki “ölüyü yerde bırakmamak için erken gömme” düşüncesi devam etmekle birlikte, uzaktaki akrabaların gelebilmesi amacıyla bekletilebilmektedir. Ölünün defne hazırlanması ve defin işlemine kadar bekletilmesinde cem evi (morg ve ölü yıkama bölümleriyle birlikte) tamamen modern bir unsur olarak sürece dâhil olmuştur. Ölümün duyurulması ve cenazenin mezara taşınmasında modern teknolojiden faydalanılıyor olması ilk planda göze çarpan diğer yeni uygulamalardandır.

Ölüm olayının kendisi ve cenaze töreni çevresinde gelişmiş olan gelenekler ve uygulamalar önemsenmekte olup her aşaması titizlikle yerine getirilmektedir. Ölüm olayı sonrasında cemaatin bireyleri mevtanın yakınlarına her anlamda yardım edip yakınlık göstermektedir. Bu da grup içi dayanışmanın pekişmesi sonucunu doğurmaktadır. Sosyal hayatın birçok alanında geleneksel otoriteleri aşınmaya uğrayan Alevi dedeleri, ölünün defne hazırlanması ve gömülmesi söz konusu olunca sürecin işleyişini belirleyen temel aktör haline gelmektedir.

Kaynakça

A. Kaynak Eserler:

- Aktaş, Ali (1999) “Alevilerde Ölümle İlgili Ritüeller,” *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı:11, Ankara.
- Ayata, Saim (2006) “Kırşehir Yöresi Abdallarının Dini İnançları Üzerine Bir Araştırma,” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Bozkurt, Fuat (1990) *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*, Tekin Yayınları, İstanbul.
- Engin, İsmail (1998) *Tahtacılar*, Ant Yayınları, İstanbul.

- Glaser, B. G. ve Straus, A. L. (1965) *Awareness of Dying*, Aldine, New York.
- Kaya, Haydar (1996) *Alevi Bektaşî Erkânî, Evrâd'ı ve Edebiyatı*, Engin Yay. İstanbul.
- Keskin, Yahya Mustafa (2003). "Sarı Saltık Ocağına Bağlı Alevilerde Ölüm ile İlgili İnanç ve Ritüeller," *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 15, ss.115-130.
- Öncül, Kürşat (2010) "Kars Türkmenlerinde Ölümüne Bağlı İnanışlar, Anlatılar ve Uygulamalar," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*, sayı:56, ss:93-102.
- Örnek, Sedat Veyis (1979) *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara Ü., DTCF Yayınları, Ankara.
- Şahin, Halil İbrahim (2006). "Balıkesir Çepnilerinde Defin ve Defin Sonrası Bazı İnanış ve Uygulamalar," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli*, sayı:39 ss:63-78.
- Taşğın, Ahmet (1997) "Ereğli ve Çevresindeki Alevilerde Sosyal ve Dini Hayat," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Uyanık, Z. & Kala, A., (2012) "Ardahan İli Alevilerinde Kendini Tanımlama, İbadet ve Öteki Algısı," *Akademik Araştırmalar Dergisi*, sayı 52, ss:109-144.
- Yıldız, Harun (2004) "Alevi Geleneğinde Ölüm ve Ölüm Sonrası Tören ve Ritüeller," *Uluslararası Türk Kültüründe Ölüm Sempozyumu* 25-26 Kasım, İstanbul.
- Wallace, Ruth A. & Wolf, Alison (2004) *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Çev: Leyla Elburz & M. Rami Ayas, Punto Yay., İzmir.

B. Sözlü Kaynaklar

Kaynak Kişi 1:

Adı: Ali Ekber (Seyidi saadet evlatlarından Sultan Gözü Kızıl Ocağı Dedelerinden)
Soyadı: Göğtekin, Doğum tarihi ve yeri: 1949 doğumlu ve Ardahan ili Damal ilçesi Eskikılıç köyü nüfusuna kayıtlı, eğitim durumu: İlkokul

Kaynak Kişi 2:

Adı: Musa (Seyidi saadet evlatlarından Sultan Gözü Kızıl Ocağı Dedelerinden)
Soyadı: Müştekin, doğum tarihi ve yeri: 1943 doğumlu ve Ardahan ili Damal ilçesi Burmadere köyü nüfusuna kayıtlı, eğitim durumu: İlkokul

Kaynak Kişi 3:

Adı: İsmail
Soyadı: Akdemir
Doğum tarihi ve yeri: Damal 1932
Eğitim durumu: Okuryazar

Kaynak Kişi 4:

Adı: Ali Ekber
Soyadı: Çalhan
Doğum tarihi ve yeri: Hanak 1968
Eğitim durumu: Lise

Özet

**ARDAHAN YÖRESİ (DAMAL) ALEVİLERİNDE “HAKK’A YÜRÜME
ERKÂNI”: ÖLÜMLE İLGİLİ İNANIŞ VE UYGULAMALAR**

Ölüm evrensel bir olgu olsa da bu olgunun bireysel ve toplumsal düzeyde algılanış biçimleri, ölüme karşı takınılan sosyal tavırlar ve geliştirilen tepkiler, içinde bulunulan kültürel çevre ve sahip olunan inanç sistemi gibi bir dizi bağlamsal faktörün etkisiyle farklılık göstermektedir. Ölüm, doğum ve evlenme ile birlikte insan hayatının en önemli dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Diğer dönüm noktaları gibi ölüm de bir dizi adet, ayin ve tören eşliğinde tecrübe edilmektedir. Bu tür “geçiş” aşamalarında yerine getirilen uygulamalar, törenler ve ayinler toplumsal grupların kültürel yapılarının önemli bir boyutunu meydana getirmektedir. Buradan hareketle, bu çalışmada Ardahan Alevilerinde ölümün algılanışı, ölünün defne hazırlanması, defnedilmesi ve defin sonrası adet ve uygulamaları ele alınacaktır. Çalışmada yapılandırılmış görüşme ve katılımcı gözlem teknikleri kullanılmıştır. Ardahan’ın Damal ilçesindeki Alevi dini önderlerle (dedelerle) yapılan görüşmelere ek olarak, Alevi cemaatine bağlı yaşlı bir merhumun cenazesine iştirak edilerek doğrudan gözlem yapılmıştır. Ardahan Alevileriyle ilgili ölüm ve cenaze törenleriyle ilgili daha öncesinden çalışma yapılmadığından bu çalışma, alanında ilk olma özelliği taşımaktadır. Cenaze ve defin konularında, Alevi ve Sünni gelenekler arasındaki bir kısım farklılıklara işaret edilmesi de çalışmanın diğer önemli bir boyutunu oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hakk’a Yürüme (Ölüm), Cenaze Töreni, Ardahan Alevileri (Damal)

Abstract

**PRINCIPLES OF “HAKK’A YÜRÜME” IN ALEVIS OF ARDAHAN (DAMAL):
BELIEFS AND PRACTICES CONCERNING TO DEATH**

Although death is a universal fact for all human-beings, reactions to death and perceptions of death by peoples may vary according to the cultural environments. Together with birth and marriage, death is among the turning points of human life. Like other turning points, death and ceremonies of funeral are also practiced along with a number of tradition and rituals. In this study we focused on beliefs and religious practices of Alevi community in Ardahan. Preparation of the body for burial, burying the body, traditions relating to after-burial and beverament in Ardahan Alevis are main dimensions of the study. Main methods of this study are participant observations and in-depth interviews. In-depth interviews were conducted with religious leaders (dede) of Alevis, who are living in Damal (a sub-province of Ardahan mainly inhabited by Alevis). In addition to the interviews, funeral ceremony of a member of Alevi community was attended. Because of the fact that there is no previous research in this subject, our study is a pioneering study. Our study is important for also its emphasis on the differences between Alevis and Sunnis in terms of death and funerals.

Keywords: Principles of Hakk’a Yürüme (death), funeral, Alevis of Ardahan (Damal).

TARİHÎ GERÇEKLERİN ÂŞIK EDEBİYATINA YANSIMASI BAĞLAMINDA TÜRK MUKAVEMET TEŞKİLÂTI VE KIBRIS MÜCAHİTLERİ

Bayram Durbilmez*

Giriş

Tanımlanan olaylar, oluşan deneyim ve kültür birikimleri yazının icadından önce tamamen sözlü kültür ortamlarında aktarılırken, yazının icadından sonra sözlü kültür ortamları yanında yazılı kültür ortamları da ortaya çıkar. Bu kültür ortamları birbirinden beslenirken teknolojik gelişmeler sonucu oluşan elektronik kültür ortamları da kültür birikimlerini daha geniş kitlelere ulaştırmaya başlar. Bu üç kültür ortamında da belirgin iletişim aracı sözdür. “*Yazılı söylem sözlü söylemden daha ayrıntılı ve sabit dilbilgisi kuralları geliştirmiştir, çünkü yazıda ‘anlamın verilebilmesi’ dilin düzenlenişine bağlıdır. Bunun da nedeni, sözlü söylemdeki gibi dilbilgisine pek gerek kalmadan ‘anlam belirlemesine’ yardımcı olan canlı ortamın yazılı söylemde var olmayışıdır.*” (Ong 1995: 54). Ong’un sözlerinden de anlaşılacağı gibi, sözlü kültürde anlamın belirlenmesi büyük ölçüde bağlama bağlıdır. Sözsüz gösterime dayanan uygulamalar da sözlü kültürün oluşumunda söz kadar önemli bir yer tutar.

Hazır ifade kalıplarından yararlanılarak oluşturulan ve geliştirilen sözlü kültür, toplum belleğinde yer ederek yaşama şansına sahiptir. Toplumun ortak kültürüyle şekillenen sözlü edebiyat ürünlerinin de günümüze ulaşması büyük ölçüde sözlü kültür taşıyıcılarının bellekleri yoluyla mümkün olabilmektedir. Yeri gelmişken belirtmek gerekirse, yazının icadından sonra oluşan yazılı edebiyat ürünlerinin kaynağı da öncelikle sözlü edebiyattır.

* Doç. Dr., ERÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Halkbilimi Öğretim Üyesi Kayseri/ TÜRKİYE

Abrahams'ın ifadesiyle; “İlk yazılı edebî verimler, tarihçilikte olduğu gibi, uzun süre sözlü geleneğin taşınması suretiyle oluşturulmuştur. Destanlar, masallar, halk hikâyeleri, menkabeler, gazavatnâmeler, mesneviler bu cümledendir. Geçmişte neler yaşandığına dair tarihçilere bilgi veren aynı hikâye kültürel analizler ile tarihî ve kültürel gelişimin nasıl birbirini güçlendirip nakledilerek anlatıldığı, özellikle anlamlı olayları ve bazı vakıaları bize sağlar.” (1981: 3). Geçmişe ait anımsanan bilgilerin “törenselleşebilecek uygulamalarla tanışıp sürdürül[düğü]” düşüncesini ileri süren Conerton’a göre; “Günümüzle ilgili deneyimlerimiz büyük ölçüde geçmiş hakkında bildiklerimizin üzerine otur[ur] ve genellikle geçmişle ilgili imgelerimiz var olan toplumsal düzeni meşrulaştırmaya yarar[ır]”. (1999: 13)

“Yaşanan gerçeklik” (Halkin 1989: IX) olarak da görülen tarihin anlaşılmasında yazılı belgelerden başka sözlü kültür geleneğinin imkânlarından da yararlanma yoluna gidilmesiyle “sözlü tarih” çalışmaları ortaya çıkmıştır*. P. Thompson’ın ifadesiyle; “Sözlü tarih insanlar tarafından kurulmuş bir tarih türüdür. Hayatı tarihin içine sokar. Kahramanlarını yalnız liderler arasından değil, çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından seçer. Toplumsal sınıflar ve nesiller arasındaki bağlantıyı dolayısıyla anlayışı sağlar. Ortak anlamları ortaya çıkararak tarihçiye ve sıradan insanlara bir zamana ve mekâna aidiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. İnsanlara tarihlerini kendi sözleriyle geri verir. Onlara geçmişi verirken geleceği kurmak için de yol gösterir.» (Thompson 1999: 18).

Sözlü kültür taşıyıcılığında “âşık” adı verilen sanatçıların özel bir yeri vardır. “Toplumun habercisi” olarak da bilinen âşıklar; depresyon, kıtlık, salgın hastalıklar, ayaklanma, savaş gibi toplumu derinden etkileyen çeşitli olayları destanlarında dile getirirler. Savaşa katılan âşıklar, savaşla ilgili gözlemlerini, yaşadıkları olaylarla ilgili yorumlarını destanlarında tahkiyeli bir üslupla aktarırlar. Kimi âşıklar da, savaşa katılanlardan veya savaştan etkilenmiş kimselerden duyduklarını duygu ve düşünce süzgeçlerinden geçirerek çeşitli destanlar söyler / yazarlar (Artun 2006: 488-489). Âşık edebiyatının önemli bir kolunu oluşturan âşık tarzı şiirler; tarih, coğrafya, sosyoloji, antropoloji, etnoloji, toplum psikolojisi ve halkbilimi gibi farklı bilim dallarına malzemeler verebilmektedir. Bu şiirlerin çözümlenmesinde anılan bilim dallarının imkânlarından yararlanmak da mümkündür. Disiplinler arası yapılacak çalışmalardan biri olan “sözlü tarih” araştırmaları açısından da âşık tarzı şiirlerin ayrı bir önem taşıdığı anlaşılmaktadır.

Âşık tarzı şiirlerde / destanlarda işlenen tarihî konular arasında Kıbrıs’ın zengin bir yeri olduğu bilinmektedir**. “Kıbrıs adasının daha önceden Türkiye’ye ait olması, Kıbrıs ile Anadolu arasındaki mesafenin yakınlığı, adanın demografik yapısının özellikle Akdeniz bölgesiyle benzerlikler göstermesi, adada büyük bir Türk topluluğunun yaşaması ve bu insanların köklerinin Anadolu olması ile adanın stratejik bağlamda son derece önemli bir pozisyon işgal etmesi ve son olarak 1970’lere kadar Kıbrıslı Türklere karşı Rumların baskıları, insanlık dışı hareketleri ve katliam girişimleri Türkiye’yi bu bağlamda Kıbrıs eksenli Türk-Yunan ilişkilerinde taraflardan birisi haline getirir.” (Keser 2006: 143). İtalya’nın Sicilya ve Sardunya adalarından sonra Akdeniz’in üçüncü büyük adası olan Kıbrıs’ın yüzölçümü 9251 km²’dir fakat Türkiye açısından taşıdığı stratejik önem daha büyüktür. “Toplumun sözcüsü” olarak

* İlk kurumsal ve akademik temeli 1948’de, Allan Nevis tarafından atılan (Starr 1996: 43) “sözlü tarih” çalışmalarının yaygınlaşmasında *Oral History* (Baum 1969) ve *Oral History and Local History* (Counce 1996) gibi Batılı ülkelerde yayımlanan sözlü tarih kitapları önemli yer tutar.

** Bu konuda Artun (1996), Bozkurt (1998), Durbilmez (1999a, 1999b, 2000), İvgin (1999), Karadağ (1999) ve Kaya (1999) gibi araştırmacılar tarafından müstakil çalışmalar yapılmıştır.

kabul edilen âşıklar da geniş halk kitlelerini yakından ilgilendiren böyle bir konuda duyarsız kalmamışlar, oluşturdukları şiirlerde / destanlarda Kıbrıs konusuna özel bir yer ayırmışlardır.

Türklerin Kıbrıs adasına yerleşmeye başladıkları 1571'den 22 Temmuz 1974 Barış Harekâtına kadar geçen tarihî süreç biliniirse, âşık edebiyatına yansıyan Kıbrıs konusu daha iyi anlaşılacaktır*. Bu süreci şöyle özetlemek mümkündür: 1 Ağustos 1571'de Osmanlı Devleti tarafından fethedilen Kıbrıs, 1878 Berlin Antlaşması sonucu, 12 Temmuz 1878'de –geçici olarak– İngiltere'nin idaresine bırakılır. Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya'yı desteklemesini bahane eden İngilizler, 5 Kasım 1914'te Kıbrıs'ı –tek taraflı olarak– İngiltere'ye ilhak eder. Ekim 1931'de, Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakı için isyan eden Rumlar başarılı olamazlar. Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakı (ENOSİS) mücadelesi veren EOKA tedhiş örgütü, İngilizlere ve Türklere karşı 1 Nisan 1955'te terör hareketleri başlatır. Kıbrıs Türkleri, Yunanistan'ın desteklediği bu terör örgütüne direnmek amacıyla, Türk Mukavemet Teşkilatı'nı kurar. Türkiye, İngiltere ve Yunanistan arasında imzalanan 11 Şubat 1959'da Zürih, 19 Şubat 1959'da Londra antlaşmaları sonucu Türk toplumu yönetimde eşit haklar elde eder. 15 Ağustos 1960'ta Kıbrıs Cumhuriyeti ilan edilir. Cumhurbaşkanı Makarios, anayasaya aykırı davranarak EOKA terör örgütünü destekler. 21 Aralık 1963'te, Rumların Akritas Planı ile Megali İdea doğrultusunda adayı Yunanistan'a bağlama ve “Enosis” adını verdikleri birleşmeyi gerçekleştirme amacıyla EOKA üyeleri ve Yunan askerleri, savunmasız Türklere karşı katliama başlar. Kanlı Noel hadiseleri sonucu 25.000 Türk göçmek zorunda bırakılırken, 23.500 Türk de işsiz ve sakat kalır. 1 Ocak 1964'te, Zürih ve Londra antlaşmalarını fesheden Makarios, Kıbrıs Cumhuriyeti'ne de son verir. Katliama devam eden Makarios'un 15 Temmuz 1974'te devrilmesi sonucu, “İnsan Kasabı” Nikos Sampson Cumhurbaşkanı makamına geçer ve “Kıbrıs Helen Cumhuriyeti”ni kurar. Bu durum karşısında 20 Temmuz 1974'te Kıbrıs Barış Harekâtı başlatan Türkiye, 22 Temmuz 1974'te Rumların zulmüne son verir (Alasya 1992: 1-106).

Kıbrıs Barış Harekâtı'ndan sonra, 24-30 Ekim 1974 tarihleri arasında, Konya'da yapılan “Âşıklar Bayramı”ndaki “Kıbrıs Şiirleri Yarışması”na katılan âşıklardan Halil Karabulut, Feymanî, Şeref Taşlıova, Abdülvahap Kocaman, Erdemli, Mahmut Coşkun, Mevlüt İhsanî, Musa Merdanoglu, Rüstem Alyansoglu ve Nuri Devranî ödül alırlar (Halıcı 1992: 203). Kimi âşıklar da çeşitli destanlar oluşturarak plâklara okur. Kıbrıs konulu yiğitlemeler ve / veya ağıtların yer aldığı plâklardan bazılarını söyleyicileriyle birlikte sıralamakta yarar vardır:

Muhlis Akarsu, “Kalleş Yunan / Türk'ün Sesi”, Kral Plâk, Kod: 978; Âşık Haşimî Aslıhak, “Kanlı Kıbrıs”, Özleyiş Plâk, Kod: 801; Âşık Mehmet Batur, “Kıbrıs'a Gidiyorum”, Kral Plâk, Kod: 977; Zekeriya Bozdağ, “Kıbrıs Türküsü”, Okey Plâk, Kod: 279; Kamber Çınar, “Kıbrıs'ta Ezan Sesi Var”, Türkofon Plâk, Kod: 6215; Âşık Murat Çobanoğlu, “Aslan Ordumuz”, Yavuz Plâk, Kod: 8958; Âşık Daimî, “Âdem Yavuz'a Ağıt”, Solfej Plâk, Kod: 41; Âşık Kemal Devranî, “Vatanım Kıbrıs'a Gitmek İsterim”, Afşin Plâk, Kod: 5052; Ali Doğan, “Şanlı Türk Ordusu / Âdem Yavuz'a Ağıt”, Sel Plâk (Kod: 1102); Ali Ercan, “Türk'ün Kalbi Kıbrıs İçin Çarpıyor”, Ercan Plâk, Kod: 74; Hasan Erdoğan, “Dönme Mehmetçik / Aslan Ecevit”, Taç Plâk, Kod: 35; Neşet Ertaş, “Kıbrıs Destanı”, Hülya Plâk, Kod: 825; Sivashlı Âşık Fakir, “Kırk Kurşunla Şehit Edilen 3 Yaşındaki Türk Yavrusuna Ağıt”, Murat Plâk, Kod: 518; Özay Gönlüm, “Ninemın Kıbrıs'a Mektubu”, Kervan Plâk, Kod: 78; Âşık Gülhanî, “Yunan Barışmaya Değmez”, Güven Plâk, Kod: 255; Âşık Mehmet Işık, “Kıbrıs Bizimdir Kahpe Yunan”, Sevinç Plâk, Kod: 32; Âşık Ali Kızıltuğ, “Kıbrıs Destanı / Kahpe

* Âşık edebiyatına yansıyan olay ve kişilerin tarihî gerçeklere uyup uymadığının anlaşılabilmesi için tarihî olaylarla ve kişilerle ilgili bilgilere / yazılı kaynaklara yeri geldikçe makalenin diğer kısımlarında da başvurulacaktır.

Yunan”, Şah Plâk, Kod: 293; Âşık Ali Kızıltuğ, “Âdem Yavuz’a Ağıt / Kanlı Kıbrıs”, Şah Plâk, Kod: 294; Âşık Ali Kızıltuğ, “Muratağa Katliamı”, Şah Plâk, Kod: 296; Âşık Mecnunî, “Türkler Geliyor”, Özgür Plâk, Kod: 823; Âşık Ali Metin, “Dalgalan Bayrağım Kıbrıs Bizimidir / Kaçma Zalim Geliyoruz”, Coşkun Plâk (Kod: 1360); Hasan Özkan, “Kıbrıs Destanı”, Tunç Plâk, Kod: 1050; Abdullah Papur, “Vurun Mehmetçik Kahpe Yunan’a”, Can Plâk, Kod: 42; Âşık Hasan Polat, “Vur Mehmet Vur”, Işık Plâk, Kod: 544; Âşık Yaşar Reyhanî, “Kıbrıs Uyan Türk Ordusu Geliyor / Kıbrıs Barış Türküsü”, Edifon Plâk, Kod: 9288; İbrahim Saltan, “Muratlar Köyü Katliamı”, Tunç Plâk, Kod: 1051; Ali Sultan, “Korkak Yunan / Canım Kıbrıs”, Sultan Plâk, Kod: 35; Ali Sultan, “Kıbrıs Şehitleri / Ecevit’ten Emir Var”, Sultan Plâk, Kod: 35; Müslüm Sümbül, “Âdem Yavuz’a Ağıt / Barış İçin”, Türkiöla Plâk, Kod: 191; Âşık Mahzunî Şerif, “Yürüyün Arslanlar / Kıbrıs Destanı”, Şah Plâk, Kod: 295; Âşık Ali Taş, “Seni Gidi Kahpe Yunan”, Bahar Plâk, Kod: 155; Âşık Mehmet Yanık, “Türk’ün Gayesi Barıştı”, Sağbaş Plâk, Kod: 10; Şemsi Yastıman, “Kıbrıs Destanı”, Topkapı Plâk, Kod: 165; Âşık Yoksulî, “Yavru Kıbrıs”, Batı Plâk, Kod: 525 (Hınçer 1975: 7238-7240).

Kıbrıs Türk halkına destek verildiği gibi, bu destanları söyleyenlere / yazarlara da Türkiye Cumhuriyeti Devleti yöneticilerinin ilgi gösterdiği çeşitli belgelerle ortaya çıkmaktadır. Sözgelimi; İstanbul’da yaşayan “Halil Alınmaz” adlı bir halk şairi tarafından devrin başbakanı Adnan Menderes’e gönderilen 5 Eylül 1955 tarihli mektup bunun en güzel örneklerinden biridir:

“Pek Sayın Başvekilimiz Adnan Menderes,

Yüksek şahsınıza sunduğum ‘Kıbrıs Destanı’ İstanbul’da rağbet görmektedir. Yalnız büyük boy, daha fazla sahifalı ve dört renkli çekici bir resimle yayınlansa Türkiye’mizin dört bir köşesinde ümitlerim fevkinde satış rekoru kırabilir. Sayın Başvekil; Yeni yazmış olduğum destanı basabilmem için yüksek şahsınızdan bir sene vade ile İzmit kâğıt fabrikasından lütf ettiğiniz kâğıtları alabilmem için emirlerinizi esirgememenizi bilhassa arz ederim.

NOT: Sayın Başvekilim teminatım şu; ‘Ne malım, ne mülküm sadece (bir) ülküm / Daim hür yaşarım, Türk oğlu Türküm’

Halk şairi Halil Alınmaz, Necatibey Caddesi, No. 302, Tophane- İstanbul, 5 Eylül 1955” (Keser 2006: 205)

Bu makalede, Kıbrıs’ta Türk Mukavemet Teşkilatı’nın kurulmasına sebep olan terör örgütü EOKA’nın amaçları, öncüleri ve faaliyetleri, Türk Mukavemet Teşkilatı’nın kurulması, kurucuları ve faaliyetleri, Kıbrıs Mücahitlerinin direnişleri, Türkiye’nin yaptığı Barış Harekatı’nın sebep ve sonuçları üzerine yazılı kaynaklardan bilgiler verilecek; kaynaklarda geçen bu bilgilerin âşık tarzı şiirlere yansımaları örnekleriyle ele alınıp değerlendirilecektir.

A. Kıbrıs’ta Türk Mukavemet Teşkilatı’nın Kurulmasına Sebep Olan Bir Terör Örgütü: EOKA

Kısa adı EOKA olan ve “Kıbrıs Savaşçılarının Ulusal Örgütü” anlamına gelen “Ethniki Organosis Kibriyon Agoniston”, “Megali İdea” doğrultusunda Kıbrıs’ı Yunanistan’a bağlama amacı güden bir terör örgütüdür. İkinci Dünya savaşı sonrası Enosis hayalinin tekrar canlanması üzerine 27 Şubat 1947’de, Yunanistan Parlamentosu’nda oy birliği ile alınan “Yunanistan’ın Kıbrıs’la Birleşmesi” gerektiği kararı dünyaya duyurulur. Kıbrıs Rum toplumu başkanı ve Başpiskopos olan Makarios’un desteğiyle Enosis faaliyetleri hızlanır. Kıbrıs’ı Yunanistan’la birleştirme hayaliyle 15 Ocak 1950’de halk oylaması (plebisit) yapılması kararlaştırılır. Enosis hayaline uygun olarak, 1950’li yılların başlarında EOKA kurulur. Bu terör örgütü İngilizleri ve Türkleri Kıbrıs adasından uzaklaştırmayı hedefler. Emekli bir Yu-

nan yarbayı olan Yorgos Theodoros Grivas, EOKA'nın askerî lideridir*. Grivas, Yunanlıların 1919-1922 yıllarında Anadolu'yu işgal ettiği dönemde teğmen olarak görev yapar. Bu görevi sırasında uzmanlaştığı gerilla savaşı taktiklerini 1 Nisan 1955'ten itibaren Kıbrıs'ta uygulamaya başlar ve EOKA'yı tedhiş örgütüne dönüştürür. Bu örgütün siyasî lideri de Başpiskopos Makarios'tur. Her ikisi de Kıbrıs'ın Yunanistan'a bağlanması hayaline kapılır. 1955 yılı başlarında kuruluşunu tamamlayan bu örgüt silahlı eylemleriyle Kıbrıs adasını kan gölüne dönüştürür. Kıbrıs Cumhuriyeti kurulması gündeme gelince EOKA kendi kendini feshettiğini açıklar (Koruroğlu 2009: 30). Fakat bu açıklamanın gerçekte ilgisi yoktur.

Kıbrıs'ta Türklere uygulanan baskı, zulüm ve katliamın öncüsü olan Makarios, Grivas ve Sampson âşık tarzı şiirlerde / destanlarda lânetlenir. Âşık Avşaroğlu'nun destanında bu üç kişiden şöyle söz edilir: “*Altmış dörtte azan Makariyos'du / Altmış yedisinde Grivas azdı / Yetmiş dörtte Sampson kuyusun kazdı / Sesi gürdür Türk'ün vatanı Kıbrıs*” (Durbilmez 1999b: 39).

Âşık Avşaroğlu'nun destanında adı geçen Makarios 15 Ağustos 1960'ta kurulan Kıbrıs Cumhuriyeti'nin cumhurbaşkanı, aynı zamanda EOKA terör örgütünün de destekçisidir. 23.500 Türk'ün işsiz ve sakat bırakıldığı, 25.000 Türk'ün de Kıbrıs'tan göçmek zorunda kaldığı Kanlı Noel olayları yetmemiş gibi Zürih ve Londra antlaşmalarını da fesheden Makarios, Kıbrıs Cumhuriyeti'ne son verir. Türk ve Rum toplumlarının temsilcilerinden oluşan Kıbrıs Cumhuriyeti'nin varlığına 1 Ocak 1964'te son verilmesi Kıbrıs Türklerini daha da zor durumda bırakır.

Destanda da belirtildiği gibi, Grivas'ın azgınlıkları 1967'de vahşete dönüşür. 13 Kasım 1967'de, Kıbrıs Mücahitlerinin hâkim olduğu Geçitkale ve Boğaziçi köylerini saran Grivas önderliğindeki EOKA terör örgütü üyeleri ve binlerce Yunan askeri, 15 Kasım 1967'de saldırıya geçer ve 200 Türk mücahidi bunlara karşılık verir. Türkleri imha etmek isteyen saldırganlar özellikle kadın ve çocuklara karşı büyük bir vahşet sergiler. Türkiye'nin gösterdiği sert tepki üzerine Grivas ve 10.000 Yunan askeri Kıbrıs'ı tek etmek zorunda kalır (Sadrazam 1990). 1971 yılı Ekim ayı içinde Kıbrıs'a tekrar dönen Grivas, EOKA terör örgütünü yeniden oluşturur. EOKA-B adıyla yeniden oluşturulan örgüt Makarios'tan bağımsız olarak terör eylemlerine başlar. Makarios'un EOKA'ya desteğini yetersiz bulan Nikos Sampson da Grivas'ı destekler. EOKA-B terör örgütü mensupları; Limasol polis merkezini yakarak Makarios yanlısı polisleri kaçırmaya, Rum Ticaret Bakanı Kolokasidis'in evini ve Lefkoşa'da bir fabrikayı bombalama, Rum Adalet Bakanı Vakis'i kaçırmaya gibi eylemler yapar. Bu sebeple, EOKA-B örgütüne Makarios yanlıları da karşı çıkar. 27 Ocak 1974'te ölen Grivas'ın cenazesi, Makarios Hristodulis'in evinin bahçesine gömülür. Onun ölümünden sonra, EOKA-B örgütü başkanlığına yardımcısı Georgios Karusos getirilir. Terörle ENOSİS'e ulaşılacağına, mücadelenin siyasî alanda sürdürülmesi gerektiğini söyleyince, bazı EOKA'cı militanlar Karusos'a karşı çıkar. Karusos 16 Şubat 1974'te Yunanistan'a kaçar. 25 Nisan 1974'te,

* 23 Mayıs 1898'de, Trikomo köyünde doğar. 1914'e kadar adada Türk tebaası olarak yaşar. Lefkoşa'daki Pan Cyprian Gymnasium'da okur. 1916'da mezun olarak Atina'daki Helen Kraliyet Askeri Akademisi'ni kazanır. Yunanlıların 1919-1922 yılları arasındaki Anadolu'yu işgali sırasında teğmen olarak gerilla savaşlarına katılır. EOKA terör örgütünü kurar. 26 Ekim 1954'de, silah ve mühimmat yüklü Ayios Gedryeios teknesi ile Kıbrıs'a hareket eder. 10 Kasım 1954'de Hılorağa köyüne çıkar. İngilizlere ve Türklere karşı girdiği silahlı terör faaliyetlerinde “Digenis” kod adını kullanır. 1956'da Makarios'un sürgüne gönderilmesi üzerine kanlı eylemlerini artırarak sürdürür. Makarios 8 Mart 1959'da sürgünden dönünce, Grivas da saklandığı evden alınarak Yunan savaş uçakları eşliğinde Lefkoşa'dan Atina'ya gider; 20 Mart 1959'da askerî törenle karşılanır. 1 Ocak 1964'te Makarios tarafından Kıbrıs Cumhuriyeti'nin varlığına son verilmesi üzerine EOKA'nın silahlı eylemlerini yönetmek amacıyla tekrar Kıbrıs'a döner. Adadaki Türklerin katledilmesi için çalışır. 1967'de Geçitkale ve Boğaziçi köylerinde katliam yapar. Türkiye'nin baskısı sonunda adayı terk etmek zorunda kalan Grivas, 1971 yılı Ekim ayında Kıbrıs'a tekrar döner. 27 Ocak 1974'te Leymosun'da ölür (Bayülken 1983: 7, Keser 2006: 166-167).

Makarios tarafından yayımlanan bir bildiri ile EOKA-B'nin kanun dışı bir örgüt olduğu ilân edilir. Zaten “*ENOSİS politik hedefine ulaşması amacıyla EOKA tarafından 1955 yılında başlatılan ve 1963-1974 yılları arasında yoğun ve yaygın bir hal alan şiddet eylemleri: Soykırım Nitelikleri Taşıyan Terör Faaliyetleri*” olarak görülür (Kasapoğlu 1999: 90)

EOKA'nın kanlı bir terör örgütü olduğu âşık edebiyatında da sık sık dile getirilir. Söz-gelimi; Âşık Yücel de bu örgütün eylemlerinin hiçbir dine ve insanlığa uymadığını, adaleti yok ettiğini söyler: “*Bu çirkin rezalet hangi dinde var / Kahpece davranış, dinsiz canavar / Adalet yerinde EOKA mı var / Elbet düşeceksin Türk kancasına*” (Durbilmez 1999b: 131).

Âşık Hacı Karakılçık; Kıbrıs'ta Barış Gücü olduğu halde, Yunan subaylarının kol kol gezdiğini, sivil halkı kurşuna dizdiğini, cesetleri yakıp çukur kazdığını söyler: “*Yunan subayları kol kol gezerken / Sivil halkı kurşunlara dizerken / Cesetleri yakıp çukur kazarken / Kim der Barış Gücü yoktu Kıbrıs'ta*” (Alptekin 1993: 141).

EOKA mensubu Rumların vahşi saldırıları sonucu, Kıbrıs'ta yaşayan masum Türklerin çoğunun ocağının söndüğünü Âşık Meydanî; “*Masum soydaşların söndü ocağı / Tarih anlatacak bu vahşi çağı*” (Durbilmez 1999b: 93) dizeleriyle dile getirir. Âşık Ali İzzet Özkan; “*Kıbrıs adasında büyük yangın var / Ateşler ağlaşır közler ağlaşır / Ateş kesilmedi köyler yanıyor / Gelinler ağlaşır kızlar ağlaşır // Hanım bacıları esir aldılar / Çok ceza ettiler kampa saldırdılar / Yavru bebekle bıçak çaldılar / Analar ağlaşır özler ağlaşır*” (Kaya 2000: 305) der.

Asıl adı Michael Mouskos olan Makarios EOKA'nın öncüsüdür. Baf'ın Pano Panaglia köyündendir. Pancyprian Gymnasium'a giden Michael, Kykko Manastırı'nda gördüğü eğitimden sonra kiliseye girer (1938). Dünya Kiliseler Konseyi (World Council of Churches) tarafından verilen iki yıllık bir bursla ABD'ye giderek Boston Din Bilimleri Koleji (Boston Theological College)'nde eğitim görür. 1948'de Kitium Piskoposluğu'na getirilir. Kıbrıs'a döner dönmez, küçüklüğünden beri hayal ettiği Enosis'e hizmet için, 15 Ocak 1950'de Rumlar arasında bir halk oylaması yaptırır. 20 Ekim 1950'de Kıbrıs Rum Başpiskoposluğu'na seçilir; Rum toplumunun liderliğine getirilir ve “Ethnarque / Milli Şef” olur. EOKA'nın silahlı eylemlerinin perde arkasındaki sorumlusu olduğu tespit edilince Mart 1956'da halkı ayaklanmaya kışkırttığı gerekçesiyle tutuklanarak Seyşel Adaları'na sürgün edilir. 8 Mart 1959'da sürgünden döner. 1960'da kurulan Kıbrıs Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı olur. 15 Temmuz 1974'de Nikos Sampson'un yaptığı darbeyle devrilir (Gürel 1964: 66-67, Keser 2006: 158).

Âşık Ali Ertekin (Kaya 2000: 304), Âşık Cesurî (Durbilmez 1999b: 43-44, 51), Âşık Habib Karaaslan (Durbilmez 1999b: 88), Âşık Mahrumî (Durbilmez 1999b: 90) gibi âşıklar Makarios'tan söz eden şiirler söylemişler / yazmışlardır. Âşık Ali Ertekin, Kıbrıs Türklerine yapılan zulümden Makarios'u sorumlu tutarak, onun Kıbrıs Barış Harekâtı'ndan önce yaptıklarını / yaptırdıklarını şöyle dile getirir: “*(...) Emirler verip de geriye çıktın / Öldürüp Türkleri evini yıktın / Elinle tavnını boynuna taktın / Kıyamet gününde İblis Makaryos // Kadın kız demedin kıydın canına / Küçük masumların girdin kanına / Yaptığın küstahlık kalmaz yanına / Ödersin kanınla alçak Makaryos // Tayfanı toplayıp silahlar verdin / Köpek sürüsünü meydana sürdün / Geriye çıkıp da seyirci kaldın / Sorarız hesabı zalim Makaryos // EOKA çetesi ey vahşi ayı / Ne çabuk unuttun Anayasayı / Tükürttün yüzüne bütün dünyayı / Uydurdun yalanı kahpe Makaryos (...)*” (Kaya 2000: 304).

Makarios, bir din adamı (Başpiskopos) olduğu halde yaptıklarının hiçbir dine uymadığı dile getirilir. Sözgelimi Yozgatlı Türkmenoğlu şöyle der: “*Var mı Makaryos'ta din inen iman / Çocukları kesti Uruman Yunan / Her tarafta aktı oluk oluk kan / Al kana boyandı ummanın Kıbrıs*” (Durbilmez 2004: 110).

15 Temmuz 1974'te devrilen Makarios'un kaçmak zorunda kalışını Âşık Feymanî şöyle

dile getirir: “*Firar etmeseydi papazın biri / Yakacaktı kendi nesli dipdiri*” (Halıcı 1992: 207).

Âşık Haydar Aslan; “*Rumların vahşeti papazın dini / Beşikteki yavru kırk mermi yedi / İsa, Musa sana böyle mi dedi / Sorulacak bunlar mizan geliyor*” (Artun 2006: 592).

Âşık Alenî; “*Kıbrıs’ta kanayan yara / Yaşama verirken ara*” hiçbir çare bulunamadığı için Kıbrıs Barış Harekâtı’nın olduğunu söyler (Kaya 2000: 302). Âşık Halil Karabulut’un da söylediği gibi; savaş olmaması için sergilenen diplomasi çabasında bir sonuç alınamayınca savaş kaçınılmaz olmuştur: “*Boşa gitti diplomasi çabası*” (Halıcı 1992: 204).

Âşık Alenî; “*Katil Rumlar kan içerken*”, “*Makarios kudururken / ENOSİS- menosis derken / Katliama hız verirken*”, “*Yaptık çağrı garantöre / Bu kanı durdurun hele / Duymak istemedi bile*”, “*Mehmetçik şahlandı bir an / İşte görev kahpe Yunan / İsteyerek kana da kan / Adaya huzur getirdi*” (Kaya 2000: 302) der.

Âşık edebiyatında lânetlenen EOKA terör örgütü liderlerinden biri de Nikos Sampson’dur. Türk öldürmekle övünen Sampson, 1974’te, EOKA-B örgütünün lideri olur. Makarios’un ENOSİS hayaline yeterince hizmet etmediğini ileri sürerek 15 Temmuz 1974’te Makarios’u devirir. Âşık Avşaroğlu’nun destanında geçen “*Yetmiş dörtte Sampson kuyusun kazdı*” dizesinden de anlaşılacağı gibi, 1974’te “Kıbrıs Yunan Cumhuriyeti” ilân edildiğini açıklar. Bu açıklamayla Kıbrıs’ta EOKA varlığının da sonunu hazırlar. Kanlı ve karanlık gidişe son verme düşüncesiyle, 20 Temmuz 1974’te, Türkiye tarafından Kıbrıs Barış Harekâtı gerçekleştirilir. Garantörlük haklarını kullanarak bu harekâtı yapan Türkiye Cumhuriyeti, EOKA-B’nin faaliyetlerine son vererek Kıbrıs’ta yaşayan Türklere karşı sürdürülen vahşî katliamlara engel olur.

Bu kadar zulüm karşısında Türk ordusunun sessiz kalması beklenemezdi. Gürünlü Âşık Gülhanî gibi pek çok âşık; “*Bir aylık çocuğu öldüren Yunan / Kıbrıs bizim diye saldıran Yunan / Gücü yetmeyince çıldıran Yunan / Kalbine süngüyü sokar Mehmetçik*” (Gürünlü Âşık Gülhanî 1984: 109) dizeleriyle Yunanlıları uyarır.

Âşık Veysel Şatıroğlu; “*Kıbrıstaki olan haksız olaylar / Kemirir içimi kurt olur gider / İnsanlık dışında yapılan işler / Bütün milletlere dert olur gider (...) Masum yavruların nedir günahı / Bu hareket gücendirir Allahu / Türk ordusu kullanırsa silahı / Tedavisiz derdin dört olur gider (...) Sanki din adamı o alçak papaz / Buladır dünyayı parmağı durmaz / Türkler haksız yere adam öldürmez / Bir gün Makarios mort olur gider*” (Şatıroğlu 1971: 233-234) der.

Âşık Halil Karabulut, 1974’te yapılan Türkiye Âşıklar Bayramı’nda “Köroğlu” ödülü alan “Kıbrıs Destanı” başlıklı şiirinde, Kıbrıs Barış Harekâtı’nı doğuran sebepleri sıralar:

*“Dokuz yüz yetmiş dört yirmi Temmuzda
Neler oldu haber vermek kastımız
Şanlı Türk ordusu çıktı Kıbrıs’a
Savaş değil barış kurmak kastımız*

*Çünkü hallolmadı Kıbrıs dâvası
Hiç bir türlü bulunmadı devası
Boşa gitti diplomasi çabası
Artık neticeye ermek kastımız*

*Kıbrıs’ta bağımsız devlet kuruldu
Çok geçmeden cinayetler görüldü
Kan döküldü, masum Türkler vuruldu
Bunun hesabını sormak kastımız*

*Dinlemeyip anlaşmayı, düzeni
On bir yıldır kaynattılar kazanı
Yunan denen sinsi oyun bozanı
Kıbrıs'tan dışarı sürmek kastımız*

*Artık şu adada cinayetlerin
Kardeşlik ve barış alacak yerin
İyilikle yola gelmeyenlerin
Zor ile boynunu burmak kastımız*

*Tüm dünyaya açık bizim sözümüz
Ne ilhakta, ne işgalde gözümüz
Kurt eline düşmüş körpe kuzumuz
Yemeden imdada ermek kastımız*

*Yeşil ada bizim ecdat mülkümüz
Onu korumaktır bütün ülkümüz
Zulümlere maruz kalmış Türkümüz
Üstlerine kanat germek kastımız*

*Birleşmiş Milletler etmeyin tasa
Seferimiz olacaktır çok kısa
Savaş değil sulha geldik Kıbrıs'a
Sanmayın ki kana girmek kastımız*

*Bir son verip perde ardı hislere
Setler çekeceğiz Enosislere
İnsanlıktan anlamayan pislere
İnsanlık dersleri vermek kastımız*

*Halil der ki, Yunan bir tilki gibi
Bir heves peşinde o ilki gibi
Elli iki sene evvelki gibi
Onunla bir hesap görmek kastımız” (Halıcı 1992: 204-205).*

Bu destan, Kıbrıs Barış Harekâtı'nın sebeplerini olduğu kadar, Kıbrıs Mücahitleri'nin Türk Mukavemet Teşkilâtı'nı kurarak Rumlara ve Yunanlara karşı mücadele etme sebeplerini de büyük ölçüde dile getirmektedir.

B. Türk Mukavemet Teşkilâtı ve Kıbrıs Mücahitleri

Kıbrıs Türkleri tarafından Enosis karşıtı ilk büyük miting 28 Kasım 1948'de yapılır. Lefkoşa'da yapılan Ayasofya Mitingi'ne 15.000 Türk katılarak “Enosis'e Hayır!” diye haykırır. 11 Aralık 1949'da yapılan ikinci Ayasofya mitinginde de Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakı çalışmaları protesto edilir. Bu konuda hazırlanan bir mektup Birleşmiş Milletlere gönderilir. “1950 plebisiti, 1 Nisan 1955'te EOKA'nın resmen harekete geçmesi ve Enosis'i gerçekleştirmek için hem İngilizler'e, hem Türkler'e karşı eylemlere başlaması, Türkler'de Rum tehlikesine karşı bir savunma gereğini gündeme getirmiştir.” (Koruroğlu 2009: 25).

Enosis hayali güden EOKA tedhiş örgütüne mukavemet maksadıyla Kıbrıs Türkleri ara-

sında küçük gruplar oluşur. Kendiliğinden oluşan bu küçük gruplar geceleri av tüfekleriyle nöbet tutarak saldırgan Rumlara karşı direnir. O yıllarda Kıbrıs'ta tek siyasi parti olan Kıbrıs Türktür Partisi'nin başkanı ve Kıbrıs Türklerinin lideri Dr. Fazıl Küçük'tür. EOKA saldırılarına karşı Kıbrıs Türk Toplumunu içinde ilk birlik de Dr. Fazıl Küçük tarafından kurulan Kıbrıs Türk Mukavemet Birliği (KITEMB)'dir (Akgün 2009: 368). Yine saldırılara karşı mukavemet maksadıyla kurulan "Volkan" adlı teşkilâtta da gençler örgütlenir. Aynı ihtiyaçla "9 Eylül" ve "Kara Çete" de kurulur. "Bu örgütler herhangi bir yerden maddi veya manevi yardım almadan kendi imkânları ile EOKA örgütünün Enosis isteği karşısında bildiri dağıtmak, gösteri düzenlemek, herhangi bir Türk'ün canına veya malına zarar gelmesi halinde aynı şekilde karşılık vermek (misillemede bulunmak) gibi faaliyetler içinde bulunmuşlardır." (Akgün 2009: 368). Buna rağmen Yunanistan tarafından desteklenen EOKA tedhişi karşısında bu örgütlerin pek etkili oldukları söylenemez. Bütün bunlar olurken Rauf Raif Denктаş da 1957 yılının Ekim ayında Kıbrıs Türk Kurumları Federasyonu (KTKF) Başkanı seçilir. Saldırıların artması ve polis müfettişlerinden Mustafa Ahmet Beyaz'ın şehit edilmesi üzerine Lefkoşa'da büyük bir miting yapılır. Düzensiz birliklerin düzene sokulması için Rauf Raif Denктаş, Dr. Burhan Nalbantoğlu ve M. Kemal Tanrısevdi bir araya gelerek EOKA terör örgütü saldırılarına direnebilecek güçlü bir mukavemet teşkilâtına ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Düzensiz birlikler bir araya getirilerek "Türk Mukavemet Teşkilatı" kurulur. Denктаş "Mülâyim", Tanrısevdi "Nazım", Nalbantoğlu "Racı" kod adını kullanır. Dr. Fazıl Küçük ve Rauf R. Denктаş, 1957 yılının sonuna doğru o dönemin Dışişleri Bakanı Fatih Rüştü Zorlu ile Ankara'da görüşür. Görüşmede TMT'den bahsederek EOKA'ya karşı direnebilmek için silah desteği istenir. Bu istek devrin başbakanı Adnan Menderes'e iletilerek adada gizli bir örgütün kurulması düşüncesi Nisan 1958'de onaylanır*. Bu konuda görevlendirilen Binbaşı İsmail Tansu tarafından "Kıbrıs İstirdat (=geri alma) Projesi" (KİP) hazırlanır. Bu proje ile TMT'nin örgütlenmesi desteklenir. 1 Ağustos 1958'de de Albay Rıza Vuruşkan adaya gelerek TMT'nin lideri olur. "Ali Conan" adını kullanarak ve "İş Bankası Müfettişi" gibi maske bir görevle adaya gelen TMT lideri Albay Rıza Vuruşkan "Bozkurt", Dr. Fazıl Küçük "Ağrı", Rauf R. Denктаş da "Toros" kod adıyla TMT çalışmalarını yürütür (Koruroğlu 2009: 26-28). Bu yapı içinde; Özel Harp Dairesi Başkanı General Daniş Karabelen "Cankurt", Binbaşı İsmail Tansu da "Mücahit" (Daha sonra "Doğan") adlarını kullanır (Tansu 2001: 53). TMT'nin kuruluşu; Kemal Tanrısevdi'nin günlük notlarına göre 15 Kasım 1957, Rauf Denктаş'ın bildirdiğine göre 27 Kasım 1957'dir. Türkiye'nin desteğiyle yeniden şekillenmesi ise 1 Ağustos 1958'dir (Bozkurt 2008, Sadrazam 1999: 57-94).

TMT üyelerinin görevlerine göre aldıkları adları küçükten büyüğe doğru şöyle sıralayabiliriz: Düz Mukavemetçilere / Erlere "Kurt", Manga Komutanına "Çadır Beyi", Bölük

* "TSK, TMT'nin idaresini ele almaya ve Kıbrıs'ta direnişi örgütlemeye başladığı sırada Özel Harp Dairesi Başkanlığı General Daniş Karabelen tarafından yürütülmekteydi. O dönemde Kıbrıs'ta çok tehlikeli bir boyut aldığı değerlendirilen EOKA faaliyetlerine karşı yerel direniş örgütlenmesi görevi; dönemin Genel Kurmay İkinci Başkanı tarafından General Daniş Karabelen'e tebliğ edilmiştir (Batur 2007: 176). 1952-1953 yıllarında Kore'de Tugay Komutan Yardımcısı olarak savaşmış olan Karabelen bu görevi alınca Kore'de birlikte çalıştığı ve o dönemde o dönemde Özel Harp Dairesi Lojistik Başkanı olan Binbaşı İsmail Tansu'ya bir ön hazırlık çalışması emri vermiştir. Binbaşı Tansu, silah ve para temin edilmesi, gönderilecek subaylara süresiz izin verilmesi ve teşkilatın isteklerinin hükümetçe hızla karşılanması halinde direnişin başarılı olacağı yönündeki raporunu General Karabelen'e iletir. Özel Harp Dairesi'nin bu çalışması Nisan 1958 itibarıyla dönemin hükümeti tarafından kabul görmüştür." (Batur 2007: 176-178'den Kasapoğlu 2009: 92-93).

Komutanına “Oba Beyi”, Tabur Komutanına “Otağ Beyi”, Alay Komutan Yardımcısına “Baş Yayla”, Mücahit Başkomutanına / TMT Lideri Bayraktara “Bozkurt” adı verilir. Bunlar daha sonra sırasıyla; “Arı”, “Oğul Beyi”, “Petek Beyi”, “Kovan Beyi”, “Serdar” ve “Bozkurt” adlarıyla anılır (Duman 2009: 350). TMT’de gizli bir teşkilat yapısı oluşmuştur. Buna göre; “*Türk Mukavemet Teşkilatı en küçük birim olarak hücrelerden oluşmakta idi. Her hücre yaklaşık beş mensup barındırmaktaydı. Mensuplar başlangıçta ‘kurt’ daha sonra ‘arı’ olarak adlandırılmıştır. Beş arıdan oluşan hücrenin kod adı ‘oğul’ idi. Hücrenin lideri ise ‘oğul beyi’ olarak adlandırılmıştır. Genellikle altı ila sekiz hücrenin (oğul) bir araya gelmesiyle ‘kovan’ oluşturulmuştur. Oğul ile kovanların arasında idari olmadığı düşünülen ancak alarm dönemlerinde aktive edilmek üzere kurulmuş ‘petekler’ bulunduğu düşünülmektedir. Kovanın başında bulunan yöneticinin pozisyonu, ‘kovan beyi’ olarak isimlendirilmektedir. Kovanlar da bölge esasına göre birleşerek Sancakları oluşturmuştur. Her sancağın başında bir sancaktar, yardımcısı olarak da Serdar bulunmuştur. Sancaktarlık görevleri Türkiye’den giden TSK mensuplarınca yürütülmüş, Serdarlıklar ise Kıbrıslı Türkler tarafından doldurulmuştur.*” (Kasapoğlu 2009: 94-95). TMT Bayraktarlığına bağlı Sancaklar şunlardır: *Lefkoşa Sancağı, Boğaz Sancağı, Larnaka Sancağı, Lefke Sancağı, Mağusa Sancağı, Yeşilirmak Sancağı, Erenköy Sancağı, Limasol Sancağı, Baf Sancağı ve Serdarlı Sancağı* (Duman 2009: 351-358). “Sancaktarlar Kıbrıs’a gelirken maske olarak, Tütün İşletmeleri’ni ve Eğitim Dairesi’ni kullanmışlardır. Sancaktarların bağlı olduğu en üst kademe bayraktarlıktır. Tüm bayraktarlar teşkilatı yönetirken *bozkurt* kod adını kullanmışlardır.” (Kasapoğlu 2009: 94-95). Teşkilatın mensubu olan arılar başka oğulların mensuplarını tanımadığı gibi daha üstte bir kovan bulunduğunu da bilmemektedir. Oğul beyi bile yalnızca bağlı olduğu kovan beyini tanır. Oğul beyi ve kovan beyi de bir araya gelmeden haberleşir. Böylelikle “İstihbarata Karşı Koyma” (İKK) konusunda örnek bir teşkilat oluşturulmuştur. (Kasapoğlu 2009: 95). Gizliliğe bağlı olarak; TMT’deki eğitimciler “Temizlik Kurdu”, silah ikmalinde çalışanlar “Bereket Kurdu”, istihbaratçılar da “Fal Kurdu” olarak adlandırılır (Tansu 2001: 52-53).

Türkiye’de meydana gelen 27 Mayıs 1960 darbesi üzerine TMT lideri Bozkurt Albay Rıza Vuruşkan görevinden alınır ve onun yerine Magosa Sancaktarı Şefik Karakurt atanır. 16 Ağustos 1960’ta Kıbrıs Cumhuriyeti ilan edilir. Şubat 1962’de Karakurt görevinden alınır, yerine 7 ay bir süre ile Ahmet Göçmez vekalet eder. 3 Ekim 1962’de göreve gelen Kenan Çoygun, 25 Temmuz 1967’ye kadar TMT lideri olur (Koruroğlu 2009: 30-31).

Kuruluşundan “21 Aralık 1963’e kadar Rum saldırılarına ve tehditlerine karşı Kıbrıs Türk halkının gizli silahı ol[an]” TMT, 21 Aralık 1963’te çıkan olaylar üzerine Rumlarla alenen mücadele etmeye başlar (Koruroğlu 2009: 33). TMT, 1963-1974 arasında “Mücahit Teşkilatı” adını alır. Oğullar takıma dönüştürülür ve oğul beyleri takım komutanı olur. Kovanlar yüz-yüz eli kişilik bölüklere, sancaklar taburlara dönüştürülür (Kasapoğlu 2009: 95, Gazioglu 2000: 30).

Türk Mukavemet Teşkilatı’nın kuruluşuna öncülük eden Dr. Burhan Nalbantoğlu, Rauf Raif Denктаş ve M. Kemal Tanrısevdi; savunma eğitimi için gönderilen Binbaşı İsmail Tansu ve 1 Ağustos 1958’de ‘Ali Conan’ adıyla ve “İş Bankası Müfettişi” maske göreviyle adaya gelip TMT’yi yeniden örgütlendiren Albay Rıza Vuruşkan’ın adlarına “TMT Destanı”nda yer verilir. Seyyah Ozan imzasıyla yazılan bu destan şöyledir:

“Raci’ Nalbantoğlu, ‘Mülâyim’ Denктаş
Sırdık Mukavemet Teşkilâtıyla
‘Nazım’ Tanrısevdi bu üç gönüldaş
Yârdık Mukavemet Teşkilâtıyla

Her gün bir saldırı, her gün bir pusu
Kana boyanmıştı Akdeniz’de su
Gelince Binbaşı İsmail Tansu
Gördük Mukavemet Teşkilâtıyla

Papaz Makaryos’la kâtil Grivas
Türklerin kanını içtiler tas tas
Canilere karşı okuyup İhlâs
Durduk Mukavemet Teşkilâtıyla

Zulm ile inlerken bu yavru vatan
‘Ali Conan’ olup geldi Vuruşkan
Kükredi yeniden yaralı arslan
Sardık Mukavemet Teşkilâtıyla

‘Bozkurt’ Albay Rıza derledi hemen
Mücahit vuruştı giyinip kefen
EOKA’ya korku, mazluma güven
Verdik Mukavemet Teşkilâtıyla

Kıbrıs Türklerinin yanarken bağrı
Denктаş ‘Toros’ oldu, Küçük’se ‘Ağrı’
Birleştirdi Türk’ü kutlu bir çağrı
Birdik Mukavemet Teşkilâtıyla

Enosisi düşler Rum’un her biri
Saldırır hayalin olup esiri
Vurulmak istenen demir zinciri
Kırdık Mukavemet Teşkilâtıyla

Bak Türk Mukavemet Teşkilâtı’na
Türkiye’nin Barış Harekâtı’na
Yükselir şehitler Tanrı katına
Erdik Mukavemet Teşkilâtıyla

Seyyah Ozan bak gör samimiyeti
‘Kıbrıs Türk’tür’ dedi hep Türk milleti
Sonunda Kıbrıs Türk Cumhuriyeti
Kurduk Mukavemet Teşkilâtıyla”*

* ‘Kıbrıs Destanları’ adlı özel arşivimizden alınmıştır.

Türk Mukavemet Teşkilâtı ve Kıbrıs Mücahitleri denilince bayraklaşan iki isim öne çıkar: Dr. Fazıl Küçük ve Rauf R. Denктаş. Âşık destanlarında da bu iki bayrak şahsiyetin önemli yeri olduğu görülmektedir. Bu iki önder hakkında kısaca bilgi verdikten sonra destanlarda kendilerinden nasıl söz edildiğini göstermesi bakımından birkaç örnek sunmak amaca uygun düşecektir:

Dr. Fazıl Küçük, 14 Mart 1906'da, Lefkoşa'da doğar. İlkokulu Lefkoşa'da okur. Lefkoşa'da başladığı ortaöğrenimini İstanbul Kabataş Lisesi'nde tamamlar. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde başladığı tıp öğrenimini İsviçre'de, Lozan Üniversitesi'nde tamamlar. Lozan ve Paris'te yaptığı ihtisas çalışmalarından sonra 1937'de, Kıbrıs'a döner. Türk okullarının ve Evkaf Yönetiminin Türk toplumuna devredilmesi için çalışır. 1943'te yapılmasına izin verilen belediye seçimlerini kazanarak altı yıl Lefkoşa Belediye üyesi olur. Söz Gazetesi'nde yazdığı yazılarda Türk toplumunun dertlerini dile getirir, Kıbrıs Türklerini birleşmeye çağırır. Bu gazete 1941'de yayını durdurunca 14 Mart 1942'de Halkın Sesi Gazetesi'ni yayınlamaya başlar. Kıbrıs Türklerinin teşkilatlanması, hürriyet mücadelesine hazırlanması ve kalkınması için mücadele eder. 1943'te kurulan Kıbrıs Türk Azınlığı Kurumu KATAK'a katılır. 1945'te buradan ayrılarak Kıbrıs Türk Millî Partisi'ni kurar. İngiliz sömürge yönetiminin tehdit ve baskılarına rağmen mücadeleyi sürdürerek Türk Okullarının idaresini ve Evkaf Yönetimini Türk toplumuna kazandırır. Şeriye Mahkemeleri kaldırılarak yerine Türk Aile Mahkemeleri kurulur. Rumların Enosis hazırlıklarına karşı mücadele başlatır. Kıbrıs'ı Yunanistan'la birleştirme hayaliyle Kıbrıs Rum Ortodoks Kilisesi tarafından 15 Ocak 1950'de halk oylaması yapılması kararlaştırılınca 28 Kasım 1948'de ve 11 Aralık 1949'da Enosis karşıtı iki büyük miting yapılmasına öncülük eder. 1955'te, Kıbrıs'ın Türk yurdu olduğunu vurgulamak için Kıbrıs Türk Millî Partisi'nin adını 'Kıbrıs Türk'tür Partisi' olarak değiştirir. Türkiye'de yapılan mitinglere de özellikle 1958'de katılarak Kıbrıs davasını anlatır. Türkiye ve Yunanistan başbakanlarının da katılımıyla 17 Şubat 1959'da Londra'da yapılan konferansta Kıbrıs Türklerini temsil eder. Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kurulması için yapılan anlaşmaları imzalar. Rum ve Türk kesimlerinden oluşan Kıbrıs Cumhuriyeti'nde Cumhurbaşkanı'nın Rum, yardımcısının da Türk olması kararlaştırılır. Bu karar üzerine 3 Aralık 1959'da, Kıbrıs Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı Yardımcısı seçilir. Kıbrıs Türklerinin temsilcisi olarak 18 Şubat 1973'e kadar hizmet eder. Bu tarihte görevi Rauf Denктаş'a bırakır. 15 Ocak 1984'te vefat eder (Keser 2006: 153-154).

Ömrünü Kıbrıs davasına adayan ve Kıbrıs Türklerinin özgürlükleri için büyük gayretler gösteren Dr. Fazıl Küçük, âşık edebiyatı destanlarında da yer bulur. Sözelimi; Kayserili Âşık Avşaroğlu, Kıbrıs'ta Türk varlığının korunması için Dr. Fazıl Küçük'ün çok emek verdiğini ve Kıbrıs konusunu Birleşmiş Milletlerin, dünyanın gündemine getirdiğini söyler: "*Doktor Fazıl Küçük çok emek verdi / Kıbrıs konusunu masaya serdi*" (Durbilmez 1999b: 39).

Kayserili Ozan Zeki de, Fazıl Küçük'ün unutulmadığını ve Kıbrıs davasıyla ölümsüzleştiğini belirtir: "*Alnın ak, alnın açık / Yunan'ın aklı kaçık / Yaşiyor Fazıl Küçük / Sen üzülme Kıbrıs'ım*" (Durbilmez 1999b: 134).

Âşık destanlarında adına yer verilen mücahitlerin başında KKTC kurucu cumhurbaşkanı Rauf R. Denктаş gelir. 27 Ocak 1924'te, Baf'ta doğan Denктаş, ilköğrenimini İstanbul ve Kıbrıs'ta, ortaöğrenimini Lefkoşa'daki İngiliz okulunda tamamlar. 1944'te İngiltere'ye giderek hukuk öğrenimi görür. Kıbrıs'ta avukatlık yapar. 1949'da, İngiliz Genel Valisi Lord

Vinster tarafından savcılık görevine atanır ve 1957'ye kadar bu görevi yürütür. EOKA terör örgütü karşısında Kıbrıs Türklerinin direnişine de öncülük eder. 1958'de avukatlık mesleğine döner. Kısa adı TMT olan Türk Mukavemet Teşkilatı'nın kuruluşunda görev alır. 1959 Zürih ve 1960 Londra anlaşmalarında önemli rol oynar. 1960'ta, Kıbrıs Türk Cemaat Meclisi Başkanlığına seçilir. Rum saldırılarından sonra 1964'te, Londra'da yapılan beşli konferansta Kıbrıs Türk kesimini temsil eder. Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nde yaptığı konuşma üzerine, Makarios tarafından istenmeyen adam ilân edilir ve Kıbrıs'a gelirse tutuklanacağı duyurulur. 1964 yılı Ağustos ayında gizlice Erenköy'e çıkarak Rumlara karşı savaşı. 1967'de yine gizlice adaya çıktığında yakalanıp tutuklanır. Türkiye'nin baskısı üzerine Türkiye'ye iade edilir. 1968'de, Türk Cemaat Meclisi Başkanı ve Kıbrıs Türk Yönetimi Başkan Yardımcısı olur. 16 Şubat 1973'te Kıbrıs Cumhurbaşkanı Muavini ve Kıbrıs Türk Yönetimi Başkanı olur. 13 Şubat 1975'te Kıbrıs Türk Federe Devleti ilân edilince devlet ve meclis başkanı olarak görev yapar. Anayasa uyarınca yapılan ilk seçimi kazanarak, 20 Haziran 1976'da, Kıbrıs Türk Federe Devleti Başkanı olur. 1981'deki seçimleri de kazanarak görevine devam eder. 15 Kasım 1983'te, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ilân edilince Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin kurucu cumhurbaşkanı olur (Manizade 1975: 471, Keser 2006: 145-146). 1990, 1995 ve 2000 yıllarında yapılan seçimleri de kazanarak görevini sürdürür. 17 Nisan 2005'te yapılan seçimlerde aday olmaz. 13 Ocak 2012'de, 88 yaşında vefat eder. Henüz 24 yaşındayken, 27 Kasım 1948'de, Kıbrıs Türkleri tarafından düzenlenen ilk mitingde Fazıl Küçük ile birlikte konuşma yapan Denктаş ömrünü Kıbrıs davasına adanmış bir önderdi.

Yozgatlı Âşık Türkmenoğlu, Kıbrıs'ı Akdeniz'de yüzen bir gemiye benzeterek, kaptanın da Rauf Denктаş olduğunu söyler: “*Sensin Akdeniz'de yüzen bir gemi / Rauf Denктаş senin kaptanın Kıbrıs*” (Durbilmez 2004: 110). Sivaslı Âşık İsmetî, mecaz-ı mürsel sanatı yaparak, Kıbrıs Türklerinin önderi Denктаş'a verilecek desteğin bütün Kıbrıs Türklerine verilmiş olacağını düşünmekte ve “yanındayız” diye haykırmaktadır: “*İsmetî'yim kalleşleri biliriz / Gecikmeyiz, rüzgâr gibi geliriz / O adanın tamamını alırız / Yanındayız, yanındayız Denктаş'ım*” (Kaya 2000: 310). Âşık Hayri Türkmen de Denктаş'a dua ederek uzun ömürlü olmasını dilemektedir: “*Yaşa Rauf Denктаş yaşa / Kıbrıs'ta girdik savaşa / Nice sivil, nice paşa / Koçyiğitler şehit verdik*” (Durbilmez 1999b: 75).

1571'den günümüze kadarki süreci bir bütün olarak gören Âşık Avşaroğlu da Lala Mustafa Paşa'dan Rauf Denктаş'a kadar Kıbrıs'ın toprağına, taşına “Türk” adını yazan binlerce Mehmetçik ve yüzlerce paşa olduğunu söyler. Avşaroğlu'na göre bu zincirin son halkası Denктаş'tır: “*Lala Mustafa'dan Rauf Denктаş'a / Türk adını yazdık toprağına taşına / Binlerce Mehmetçik yüzlerce paşa*” (Durbilmez 1999b: 39).

C. Kıbrıs Mücahitlerinin Direnişi, Barış Harekâtı ve Elde Edilen Kazanımlar

1957'den itibaren ‘Türk Mukavemet Teşkilatı’ üyesi oldukları için ‘Teşkilatçı’ olarak adlandırılan Kıbrıs Türkleri, 21 Aralık 1963'te kanlı olayların patlak vermesi sonucu, gizli yapılanmaya son vererek ortaya çıkar ve ‘Mücahit’ adını alır. ‘Mücahitlik’ gizli bir yapılanma olmadığı için de Kıbrıs millî mücadelesini verenler genellikle ‘Mücahit’ olarak bilinir. Âşık Gözübenli, “Kıbrıs Mücahitlerine” başlıklı şiirinde, “Bizim yiğitler” olarak söz ettiği Kıbrıs Mücahitlerinin baba-oğul cephelede, yalçın kayalı tepelerde arslan gibi şahlanarak savaştıklarını, aile fertlerinin bütünüyle yurt için mücadele ettiklerini, taşın/ demirin dayanamayacağı

zorluklara karşı Türk Mücahitlerin dayandıklarını, ölenlerin şehit, kalanların gazi olduklarını ve zafer kazandıklarını şöyle anlatır:

*“Beton sığ[ı]nak, çelik setler
Söküp attı koç yiğitler
Bayrağını koyup kaçtı
Aslı bozuk kuduz itler
Şahlandı bizim yiğitler*

*Baba oğul cephelerde
Yalçın kaya tepelerde
Baf, Limasol, Lefke’lerde
Arslan oldu Mücahitler
Şahlandı bizim yiğitler*

*Ana, baba, bacı, kardaş
Yurdu için verdi savaş
Dayanmazdı demirle taş
Dayandı Türk Mücahitler
Şahlandı bizim yiğitler*

(...)

*Gözübenli’ m zafer oldu
Yeşil ada şanlı doldu
Gazi, şehit Hakk’ı buldu
Kıbrıs Türk’ü Mücahitler
Şahlandı bizim yiğitler”* (Durbilmez 1999b: 67).

Âşık Güldiken; “Mücahitler yol gösterir şafakta / İmanlı gaziler yalvarır Hakk’a” (Kaya 2000: 307) diyerek Mücahitlerin Mehmetçiğe yol gösterdiğini söyler. Cafer Tuncer, kendisini Kıbrıs Türk Mücahitleri yerine koyarak; “Allah bize Türklük verdi, şan verdi / Vatan için vücut verdi, kan verdi / Nice Cafer Kıbrıs için can verdi / Şehitlik şerbetin içip de gider.” (Özdemir 1988: 91) der. Kıbrıs Mücahitlerinin ve Mehmetçiklerin sevdasını “benzersiz sevda” olarak gören Yozgatlı Âşık Türkmenoğlu, bu “kınalı yiğitler”in Kıbrıs’a kurban olduklarını söyler: “Yardım eder helbet Cenâb-ı Hüda / Askerin sevdası benzersiz sevda / Bir karış toprağa canımız feda / Kınalı yiğitler kurbanın Kıbrıs” (Durbilmez 2004: 110).

Kıbrıs Mücahitleri’nin şanlı mücadeleleri sonucu Kıbrıs, “Gazi Kıbrıs” olarak da adlandırılır. Kıbrıs Mücahitleri, Âşık Dertli Kâzım’ın dizelerinde şöyle dile getirilir:

*“(...) Sabırları taşıtı koç yiğitlerin
Her biri [bir] aslan mücahitlerin
Yuvası yıkıldı Rum hainlerin
Sen Türk oğlu Türksün Gazi Kıbrıs’ım*

*Ordumuz yürüdü hiç yorulmadan
Mücahitler vurdu Rum’a durmadan
Rumları ezdiler aman vermeden
Sen Türk oğlu Türksün Gazi Kıbrıs’ım*

(...)

*Biraz azmışlardı Kıbrıs Rumları
Dayak istemişti meğer canları
Mehmetçik, mücahit yıktı onları
Sen Türk oğlu Türksün Gazi Kıbrıs'ım*

*Mehmetçik, mücahit el ele verdi
Kıbrıs'ta Rumların belini kırdı
Türk'ün tarihini önüne serdi
Sen Türk oğlu Türksün Gazi Kıbrıs'ım*

*Galiba az yazdım der Dertli Kâzım
Mehmetçik, mücahit hep[i]si bizim
Alnım ak başım dik gülüyor yüzüm
Sen Türk oğlu Türksün Gazi Kıbrıs'ım” (Atılğan 1998: 147).*

Kıbrıs Mücahitlerine en büyük desteği Mehmetçik vermiştir. Gürünlü Âşık Gülhanî, söylediği / yazdığı destanın ayak dizelerinde Mehmetçiği; “silkinse dünyayı yıkar”, “gürleyip meydana çıkar”, “zalimin dişini söker”, “sel gibi çağlayıp akar”, “çelik bilek olsa bükür”, “zafer bayrağını diker”, “haksızlık yapanı yakar”, “haykırıp düşmana çöker” (Gülhanî 1984: 108-109) sözleriyle över. Mücahitlere destek vermek üzere adaya çıkan Türk askerlerinden şehit düşenler de âşık destanlarında dile getirilir. Sözgelimi; Kıbrıs Barış Harekâtı'nda, Kıbrıs'a ilk çıkan 50. Piyade Alayı'nın komutanı Piyade Kıdemli Albay Halil İbrahim Karaoğlanoğlu, 21 Temmuz 1974'te, yani harekâtın ikinci gününde ağır yaralanarak şehit düşer. Bunun üzerine şehit albayın ardından Âşık Gözübenli şöyle seslenir: “*Cepheden döner mi Türk'ün askeri / Türk kimdir, Rum kimdir, gelsinler beri / Hücum Mehmetçikler, hücum ileri! / Askere son sözün diyen Albayım / Şehadet gömleğin giyen Albayım*” (Durbilmez 1999b: 63).

Kıbrıs'ta vahşet sürerken sessiz kalan fakat akan kanı durdurmak maksadıyla yapılan Barış Harekâtının hemen durdurulmasını isteyen Birleşmiş Milletlere karşı Âşık Halil Karabulut şu dizeleri söyler:

“Birleşmiş Milletler etmeyin tasa / Seferimiz olacaktır çok kısa / Savaş değil sulha geldik Kıbrıs'a / Sanmayın ki kana girmek kastımız” (Halıcı 1992: 204-205) derken, Âşık Murat Çobanoğlu da; “Dünya düşman olsa ne yapar bize / Açın tarihleri bakın bu söze / Atamız Yunan'ı döktü denize / Komutu vermenin zamanı geldi” (Durbilmez 1993: 243).

Barış Harekâtının sonuçları Âşık Hacı Karakılıç'ın dizelerinde şöyle anlatılır: “*Tarihe yeni bir zafer ekledik / Altun sayfalarla doldu bir daha*” (Alptekin 1993: 136). “*Al bayrak Kıbrıs'ta dalgalanıyor / Akdeniz sevinçten çalkalanıyor / Enosis hayali gölgeleniyor / Hürriyet, özgürlük geldi bir daha*” (Alptekin 1993: 136). “*Soydaşların güvenliği sağlandı / Ağlayan çehreler güldü bir daha*” (Alptekin 1993: 137). “*Ölen şehit oldu ölmeyen gazi / Hacım çok köklüdür bizdeki mazi / Nesiller okusun tarihimizi / Geleceğe eser kaldı bir daha*” (Alptekin 1993: 137). “*Biz Türk'üz yürürüz hep bir emelden / İlham kaynağımız yüce Kemal'den / Enosis'in tezgâhını temelden / Mehmetçik süngüyle söktü Kıbrıs'ta*” (Alptekin 1993: 141).

Âşık Mensubî; “*Atina'nın gölgesinde dolanan / Anarşiyle, örgütlerle yol alan / İnsanlık bilmezler kanla sulanan / Vampirin başını ezdi Mehmetçik*” (Durbilmez 1999b: 91) der. Âşık

Ali Dayı; “Genel Kurmayı’ndan aldı emiri / Güçlük yok orduya, kırar demiri / Uzun olsun Mehmetçiğin ömürü / Vatani uğruna ölmez mi sandın (...) Ordular hücumda sahil boyunda / Yiğitler yetişir Türk’ün soyunda / Gaziveren mücahitler köyünde / ağlayanlar bir gün gülmez mi sandın?” (Kaya 2000: 303) diye haykırır. Ali Doğan; “Karaya çıkıldı hem de ânında / Perişan ordular savaş sonunda / Yunan’ın plânı Türk’ün önünde / Çürük bina gibi çöküp gidiyor” (Kaya 2000: 304) diye sevinir.

Kıbrıs Barış Harekâtı sonucu Cenevre anlaşması imzalanır. Âşık Feymanî, bunu “Cenevre’ye anlaşmaya gittiler” diye dile getirir (Halıcı 1992: 207).

Kıbrıs’ta barışı sağlamanın tek çözümü, Kıbrıs Rumlarının ve Kıbrıs Türklerinin iki ayrı devlet kurmalarıdır. Bu konuda Ozan Gürbüz; “İki devlet tek çözüm bu / Müslüman Türk’üm, özü bu / Gürbüz der ki son sözüm bu / Kuzey Kıbrıs Türk kalacak” (Durbilmez 2007b: 84).

EOKA üyeleri ve Yunan askerlerinin savunmasız Türklere karşı katliama başladığı 21 Aralık 1963’ten on bir yıl sonra yapılan Kıbrıs Barış Harekâtı’nın sonuçlarını Âşık Erdemli şöyle anlatır:

“On bir senedir ki şehirde, dağda
Silaha sarılmış eller hür oldu
Tanklarla, topraklarla virane bağda
Bülbülüne hasret güller hür oldu

Saatler çalışır zamanı ünler
Tarihe gömülen o kara dünler
Elemle, kederle doluşan günler
Bir tarih boyunca yıllar hür oldu

Beşparmak dağların aşıp dolanan
Girne, Lefkoşe’den Bağ’a ulanan
Yıllarca su gibi kanla sulanan
Mehmet’in girdiği yollar hür oldu

Asırlar yıpratıp, göçüp çağlanan
Kızgın toprak ile yanıp dağlanan
Demirle, zincirle topa bağlanan
Ayakla birlikte kollar hür oldu

Bağrında ateşi yanıp sönmeyen
Açılan yarası geçip dinmeyen
Bir ana demeye dili dönmeyen
Daha yavru olan kullar hür oldu

Çatıya kurulmuş toprakları kusan
Evleri, caddesi, yolları susan
Mücahit gaziye bağrına basan
Mehmetlerle dolan iller hür oldu

*Özgürlük ufkunda yüce dal olan
Bazan şeker olan, bazan bal olan
Zalimin zulmünden susup lâl olan
Açıldı lisanlar, diller hür oldu*

*Erdemli dost olsun susup uslanan
Tarihtir zamana dönüp yaslanan
Mızrabın altında dili paslanan
Âşğın sazında teller hür oldu” (Halıcı 1992: 213-214).*

Sonuç

Tarihe tanıklık eden âşıklar tarafından tanık oldukları veya duydukları tarihî bilgileri duygularıyla birleştirerek oluşturulan destanlarda “sözlü tarih” adı verilen yeni bilgi alanı için zengin malzemeler bulunduğu anlaşılmaktadır. Disiplinler arası çalışmalarla elde edilecek bu zengin malzemelerin tarih araştırmaları için yeni bir bilgi alanı oluşturduğu, tarih yazıcılığına ve araştırmacılığına yeni yöntemler kazandırdığı görülmektedir. Tarihte meydana gelen olayların daha iyi anlaşılması yanında bu olayların geniş kitlelere duyurulması ve tarihî konularda hafızaların diri tutulması gibi yararları da olan âşık tarzı destanlar; disiplinler arası çalışmalar açısından çok yönlü özellikler barındırmaktadır. Bu sebeple “Sözlü tarih” veya “sosyal tarih” adı verilen bilgi kaynakları arasında âşık edebiyatı ürünleri de önemli bir yer tutar. Yapılan araştırmalardan anlaşılmıştır ki; “Âşık tarzı şiirleri yalnızca edebî ürün olarak ele alıp incelemek doğru bir yaklaşım tarzı değildir. Bu ürünlerin yaratıldıkları / söylendikleri bağlam, bağlamda yüklendikleri işlevler, söyleyicilerin üründe aktarılan konuya yakınlığı göz ardı edilmemelidir.” (Durbilmez 2007a: 301).

Âşıklar Kıbrıs konulu şiirlerini / destanlarını sözlü, yazılı ve sesli / görüntülü (elektronik) kültür ortamlarında icra etmişlerdir. Âşıklar genellikle sözlü kültür ortamında sanatlarını icra ettikleri için Kıbrıs konulu pek çok destan sözlü kültür ortamında dilden dile aktarılmıştır. Destanlarını bastırarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan âşıklar yanında şiir defterlerine yazan âşıklar da yazılı kültür ortamını tercih etmişlerdir. Kıbrıs’ta meydana gelen olayları daha geniş kitlelere duyurmak için Kıbrıs konulu yiğitleme veya ağıt türündeki destanlarını elektronik kültür ortamına aktarma yoluna giden âşıklar / ozanlar da az değildir. Sözgelimi; *Muhlis Akarsu, Âşık Haşimî Aslıhak, Âşık Mehmet Batur, Zekeriya Bozdağ, Kamber Çınar, Âşık Murat Çobanoğlu, Âşık Daimî, Âşık Kemal Devranî, Ali Doğan, Ali Ercan, Hasan Erdoğan, Neşet Ertaş, Sivaslı Âşık Fakir, Özay Gönülüm, Âşık Gülhanî, Âşık Mehmet Işık, Âşık Ali Kızıltuğ, Âşık Ali Kızıltuğ, Âşık Ali Kızıltuğ, Âşık Mecnunî, Âşık Ali Metin, Hasan Özkan, Abdullah Papur, Âşık Hasan Polat, Âşık Yaşar Reyhanî, İbrahim Saltan, Ali Sultan, Müslüm Sümbül, Âşık Mahzunî Şerif, Âşık Ali Taş, Âşık Mehmet Yanık, Şemsi Yastıman, Âşık Yoksulî* gibi âşıklar / ozanlar da destanlarını plâklara okumuşlardır.

“Âşık tarzı şiirler söyleyen / yazan şairler, Kıbrıs’ta meydana gelen tarihî olayları şiirlerinde yorumlamışlar, tarihî gerçekleri kendi dünya görüşleri, sanat birikimleri vs. ile süslemişlerdir” (Durbilmez 2000: 101). Bu araştırmada; Adanalı, Karslı, Kayserili, Malatyalı, Sivaslı ve Yozgatlı 29 âşğın / ozanın yazdığı / söylediği şiirler örnekleme yoluyla seçilerek

incelenmiş ve elde edilen bilgiler değerlendirilmiştir. Bu âşıkları / ozanları şöyle sıralamak mümkündür: *Âşık Alenî, Âşık Ali Dayı, Ali Doğan, Âşık Ali Ertekin, Âşık Ali İzzet Özkan, Âşık Avşaroğlu, Âşık Cafer Tuncer, Âşık Cesurî, Âşık Dertli Kâzım, Âşık Erdemli, Âşık Feymanî, Ozan Gözübenli, Âşık Güldiken, Âşık Gülhanî, Ozan Gürbüz, Âşık Habib Karaaslan, Âşık Hacı Karakılçık, Âşık Halil Karabulut, Âşık Haydar Aslan, Âşık Hayri, Âşık İsmetî, Âşık Mahrumî, Âşık Mensubî, Âşık Meydanî, Âşık Murat Çobanoğlu, Ozan Seyyah, Âşık Türkmenoğlu, Âşık Veysel Şatıroğlu, Âşık Yücel, Ozan Zeki.*

İncelenen metinlerden anlaşıldığına göre; âşık tarzı şiirlerin, oluşturuldukları ve icra edildikleri mekânlarda, dinleyicilere tarihî konularda haber / bilgi verme, tarih bildirme, yaşanan olaylardan ders çıkarma, toplumu uyarma, millî bilinci ve heyecanı canlı tutma, tarihî olayları ve tarihî şahsiyetleri belleklerde yaşatma gibi işlevleri vardır.

Âşık tarzı şiirlerde anlatılan; Kıbrıs'ta Türk varlığı, Yunanistan'ın desteklediği EOKA terör örgütünün ENOSİS hayalleriyle yaptıkları vahşetler, Kıbrıs Türkleri tarafından Türk Mukavemet Teşkilatı'nın kurulması ve Kıbrıs Türk Mücahitlerinin direnişleri, Kıbrıs Barış Harekâtı ve bütün bu olaylarla ilgili verilen tarihler ile yer ve şahıs adlarının da tarihî gerçeklerle büyük ölçüde örtüşmektedir. Buna göre; EOKA'ya karşı ilk birlik Dr. Fazıl Küçük önderliğinde kurulur. Başka birlikler de kurulur fakat küçük birlikler yerine, Yunanistan tarafından desteklenen EOKA terör örgütü karşısında daha güçlü bir mukavemet teşkilatına ihtiyaç duyulur. Rauf Raif Denktaş'ın Dr. Burhan Nalbantoğlu ve M. Kemal Tanrısevdi ile görüşmesi üzerine Türk Mukavemet Teşkilatı'nın kurulması kararlaştırılır. Bu teşkilat daha sonra Türkiye'nin desteği ile daha düzenli bir savunma örgütüne dönüşür. Dr. Fazıl Küçük ve Rauf Denktaş başta olmak üzere bu mücahitler EOKA terör örgütüne karşı direnir. Mücahitlerin her biri Rum vahşetine karşı direnen bir arslan olarak görülür. Kıbrıs Mücahitleri, baba-oğul cephelede, yalçın kayalı tepelerde arslan gibi şahlanarak savaşı. Bütün aile fertleri yurt için mücadele eder. Taşın/ demirin dayanamayacağı zorluklara karşı Kıbrıs Türk Mücahitleri dayanır; ölenler şehit, kalanlar gazi olur. Mücahitler, Kıbrıs Barış Harekâtı'nda da Türk Mehmetçğine yol gösterir. Mehmetçikle el ele vererek güç birliği yapan Mücahitler, azan Kıbrıs Rumlarını püskürtür.

Kıbrıs Mücahitlerinden söz eden çok sayıda âşık şiiri / destan tespit edildiği halde, TMT'den bahseden birkaç şiir de son yıllarda oluşturulmuştur. TMT'nin âşık tarzı şiirlerde fazla yer almamasının asıl sebebi bu teşkilatın gizli oluşudur. Yaşayan TMT üyeleriyle görüşmeler yapılarak TMT çalışmalarıyla ilgili anıları derlenmeli, derlenen bilgiler “sözlü tarih” uzmanları tarafından değerlendirilmelidir. Âşıkların şiirlerine / destanlarına yansıyan tarihî olaylar ve kişilerle ilgili bilgiler de “sözlü tarih” çalışmaları kapsamında değerlendirilerek incelenirse tarih araştırmaları için de kazanç olacaktır.

Kaynaklar

- Abrahams, Roger D., 1981, “Story and History: A Folklorist's View”, *Oral History Review*, 9 (1981), USA., pp.1-11.
- Akgün, Sibel, 2009, “Kıbrıs Türk Toplumunun Bağımsızlık Sürecinde Türk Mukavemet Teşkilatının Yeri ve Önemi”, *Kıbrıs Türk Milli Mücadelesi ve Bu Mücadelede TMT'nin Yeri*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Ali Nesim), c. I, Lefkoşa- KKTC.
- Akkurt, Aydın, 1999, *Türk Mukavemet Teşkilatı 1957-1958 Mücadelesi*, Seçil Ofset: İstanbul.
- Alasya, H. Fikret, 1992, *Kıbrıs ve Rum- Yunan Emelleri*, KKTC Eğitim ve Kültür yay.: Lefkoşa- KKTC.

- Alptekin, Ali Berat, 1993, *Âşık Hacı Karakılçık / Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler*, Kültür Ofset Basımevi: Antakya.
- Artun, Erman, 1996, “Adanalı Âşıkların Şiirlerinde Kıbrıs Barış Harekâtı”, *Journal For Cypriot Studies / Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*, S.2, Lefkoşa.
- Artun, Erman, 2006, *Adana Halk Kültürü*, Ulusoy Matbaacılık Ltd. Şti.: Adana.
- Atılğan, Halil, 1998, *Âşık Dertli Kâzım / Hayatı- Şiirleri*, Ankara.
- Baum, Willa K., 1987, *Oral History for the Local Historical Society*, Third Edition, Revised.
- Bayülken, Haluk, 1983, *Cyprus Question And The United Nations*, 2. Baskı, Foreign Policy: Ankara.
- Bozkurt, İsmail, 1998, “Kıbrıs Türklerinde İngiliz Sömürge Yönetimi’ne Destanlarla Direnme”, *Journal For Cypriot Studies / Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*, c. 4, S.1, Lefkoşa.
- Bozkurt, İsmail, 2008, “Ellinci Yılında TMT”, *Vatan Gazetesi / http://www.kibrispostasi.com-1* Ağustos 2008 Cuma.
- Counce, Stephen, 2001, *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*, (Çev. B. Bülent Can- Alper Yalçınkaya), Tarih Vakfı Yurt yayınları: İstanbul.
- Çay, Abdulhaluk Mehmet, 1989, *Kıbrıs'ta Kanlı Noel- 1963*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü yayınları: Ankara.
- Duman, Selçuk, 2009, “1 Ağustos 1972 Tarihli Albümde TMT” *Kıbrıs Türk Milli Mücadelesi ve Bu Mücadelede TMT'nin Yeri*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Ali Nesim), c. I, Lefkoşa- KKTC.
- Durbilmez, Bayram, 1993, *Karşılıklı Âşık Murat Çobanoğlu / Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans tezi: Kayseri.
- Durbilmez, Bayram, 1999a, “Kayserili Saz Şairlerinin Şiirlerinde Kıbrıs”, *İkinci Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi (24- 27 Kasım 1998)*, c. III: *Türkçe Bildiriler / Edebiyat- Sanat*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Hüseyin Ateşin, M. Kansu), DAÜ KAM yayınları: Gazimağusa- KKTC.
- Durbilmez, Bayram, 1999b, *Kayserili Halk Şairlerinin Şiirlerinde Kıbrıs*, Geçit yayınları: Kayseri.
- Durbilmez, Bayram, 2000, “Tarihî Olay- Edebî Metin İlişkileri Bağlamında Kıbrıs Konulu Âşık Tarzı Şiirler Üzerine Bir Değerlendirme”, *Üçüncü Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi/ Proceedings of the Third International Congress for Cyprus Studies 13-17 Kasım/ November 2000*, c.2 (Hzl. İsmail Bozkurt), DAÜ KAM yayınları: Gazimağusa- KKTC.
- Durbilmez, Bayram, 2004, *Taşpınarlı Halk Şairleri*, 2. baskı, Bizim Gençlik yayınları: Kayseri.
- Durbilmez, Bayram, 2007a, “Âşık Tarzı Şiirlerde Sözlü Tarih (Kayserili ve Yozgatlı Âşıkların Şiirlerinden Örneklerle)” *II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni 10- 12 Nisan 2006 Bildiriler*, ERÜ yayınları: Kayseri.
- Durbilmez, Bayram, 2007b, *Ozan Gürbüz Değer / Hayatı- Sanatı- Şiirlerinden Örnekler*, Kültür Ajans yayınları: Ankara.
- Fedai, Harid, 2004, *Kıbrıs Türk Kültürü / Makaleler-1*, SAMTAY Vakfı yayınları: Gazimağusa- Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.
- Gazioğlu, Ahmet C., 2000, *ENOSİS Çemberinde Türkler*, 2. Baskı, Özyurt Matbaacılık: Ankara.
- Gürünlü Âşık Gülhanî, 1984, *Birlik Olunca*, Folklor Araştırmaları Kurumu yay.: Ankara.
- Halcı, Feyzi, 1992, *Saz Şairleri Diliyle Atatürk*, 3. baskı, Kültür Bakanlığı yay.: Ankara.
- Halkin, Leon E., 1989, *Tarih Tenkidinin Unsurları*, (Çev. Bahaeddin Yediyıldız), Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.
- Hınçer, İhsan, 1975, “Olaylar ve Saz Şairleri: Kıbrıs Zaferi, Ozanlarımız ve Yapılan Plâklar”, *Türk Folklor Araştırmaları*, c.16, S. 307 (Şubat), İstanbul.
- İvgin, Hayrettin, 1999, “Kıbrıs Zafer Destanları”, *İkinci Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi (24- 27 Kasım 1998)*, c. III: *Türkçe Bildiriler / Edebiyat- Sanat*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Hüseyin Ateşin, M. Kansu), DAÜ KAM yayınları: Gazimağusa- KKTC.
- Karadağ, Metin, 1999, “Halk Şairlerimizde Kıbrıs”, *İkinci Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi (24- 27 Kasım 1998)*, c. III: *Türkçe Bildiriler / Edebiyat- Sanat*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Hüseyin Ateşin, M. Kansu), DAÜ KAM yayınları: Gazimağusa- KKTC.
- Kasapoğlu, Can, 2009, “Türk Mukavemet Teşkilatı'nın (TMT) Etnik Çatışma ve Gayrı Nizami Harp

- Olguları Çerçevesinde İncelenmesi” *Kıbrıs Türk Milli Mücadelesi ve Bu Mücadelede TMT'nin Yeri*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Ali Nesim), c. I, Lefkoşa- KKTC.
- Kaya, Doğan, 1999, “Sivaslı Âşıkların Kıbrıs Konulu Şiirleri”, *İkinci Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi (24- 27 Kasım 1998)*, c. III: *Türkçe Bildiriler / Edebiyat- Sanat*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Hüseyin Ateşin, M. Kansu), DAÜ KAM yayınları: Gazimağusa- KKTC.
- Keser, Ulvi, 2006, *Kıbrıs'ta Türk-Yunan Fırtınası (1940- 1950- 1960- 1970)*, Boğaziçi yayınları: İstanbul.
- Keser, Ulvi, 2007, *Kıbrıs'ta Yeraltı Faaliyetleri ve Türk Mukavemet Teşkilatı (1950-1963)*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.
- Koruroğlu, Ayten, 2009, “Kıbrıs Türk Halkının Gizli Silahı: TMT”, *Kıbrıs Türk Milli Mücadelesi ve Bu Mücadelede TMT'nin Yeri*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Ali Nesim), c. I, Lefkoşa- KKTC.
- Manizade, Derviş, 1975, *Kıbrıs / Dün- Bugün- Yarın*, Kıbrıs Türk Kültür Derneği yayınları: İstanbul.
- Nevins, Allan, 1996, “Oral History: How and Why It was Born”, *Oral History- An Interdisciplinary Anthology*, (Ed. David K. Dunaway and Willa K Baum), 2nd Edition, Altamira Press: Walnut Creek, pp.29 - 38.
- Ong, Walter, 1995, *Sözlü ve Yazılı Kültür / Sözün Teknolojileşmesi*, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis yayınları: İstanbul.
- Özdemir, Ahmet, 1988, *Var Efendim Var / Şarkışallı Halk Ozanı Cafer Tuncer'in Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*, Bayrak yayıncılık: İstanbul.
- Prins, Gwyn, 1993, “Oral History”, *New Perspectives on Historical Writing*, (Ed.: Peter Burke), Polity Press: Cambridge, pp.114-139.
- Ritchie, Donald A., 1995, *Doing Oral History*, Twayne Publishers: New York.
- Sadrazam, Halil, 1990, *Kıbrıs'ta Varoluş Mücadelemiz, Şehitlerimiz ve Anılarımız*, Türkiye Şehitlikleri İmar Vakfı yayınları: İstanbul.
- Sadrazam, Halil, 1999, “Türk Mukavemet Teşkilâtı (TMT)”, *İkinci Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi (24- 27 Kasım 1998)*, c. II: *Tarih- Kıbrıs Sorunu*, (Hzl. İsmail Bozkurt, Hüseyin Ateşin, M. Kansu), DAÜ KAM yayınları: Gazimağusa- KKTC.
- Starr, Louis, 1996, “Oral History”, *Oral History- An Interdisciplinary Anthology*, (ed.:David K. Dunaway and Willa K Baum), 2nd Edition, Walnut Creek: Altamira Press, pp.39 - 61.
- Tansu, İsmail, 2001, *Aslında Hiç Kimse Uyumuyordu*, Minpa yayınları: Ankara.
- Thompson, Paul, 1999, *Geçmişin Sesi* (Çev. Şehnaz Layıkel), Tarih Vakfı Yurt yayınları: İstanbul.

Özet

TARİHİ GERÇEKLERİN ÂŞIK EDEBİYATINA YANSIMASI BAĞLAMINDA TÜRK MUKAVEMET TEŞKİLÂTI VE KIBRIS MÜCAHİTLERİ

Yazılı tarihe aktarılmış tarihî olayların sözlü aktarımlarda da farklı yönleriyle yaşamaya devam ettiği bilinmektedir. Sözlü tarih ile yazılı tarih bilgilerinin benzeyen ve ayrılan yönleri bulunmaktadır. Resmî tarihlerde genel olarak yer verilen veya hiç yer verilmeyen kimi bilgilerin sözlü tarihlerde ayrıntılarıyla aktarılabilceği de görülmektedir. Bu sebeple son yıllarda tarihî olayları ayrıntılarıyla okuma ve yorumlama çalışmalarında “halk hafızası”na başvurma yöntemi öne çıkmaktadır. Çünkü uzak ve yakın geçmişin olaylarını çeşitli yönleriyle aydınlığa kavuşturmada, tarihî olayların sosyal yönlerinin de araştırılıp incelenmesi gerekmektedir. Tarihî olayların halk tarafından nasıl yorumlandığını “sözlü tarih” kaynaklarından öğrenmenin yollarından biri de âşıkların şiirlerine başvurmaktır. Savaşlarda

kahramanlık gösterenler, şehitlik ve gazilik mertebelerine yükselenler âşık tarzı destanlarda önemli bir yer tutarlar.

Makalede, yazılı tarih kaynaklarına aktarılmış tarihî olayların “sözlü tarih” veya “sosyal tarih” adı verilen bilgi kaynaklarından âşık edebiyatına nasıl yansıdığına ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu amaçla; “Kıbrıs’ta Türk Mukavemet Teşkilâtı’nın Kurulmasına Sebep Olan Bir Terör Örgütü: EOKA”, “Türk Mukavemet Teşkilâtı ve Kıbrıs Mücahitleri” ve “Kıbrıs Mücahitlerinin Direnişi, Barış Harekâtı ve Elde Edilen Kazanımlar” gibi başlıklar altında tarihî olaylar verilecek, bu olaylardan bahseden âşık edebiyatı şiirlerinden örnekler sunulacaktır.

Anahtar Sözcükler: TMT / Türk Mukavemet Teşkilâtı, Kıbrıs Mücahitleri, Sözlü tarih, âşık şiiri, âşık edebiyatı.

Abstract

TURKISH RESISTANCE ORGANIZATION (TMT) AND TURKISH FREEDOM FIGHTERS IN CYPRUS WHICH THE CONTEXT IN REFLECTION OF BARDIC (AŞIK) LITERATURE

It is known that past events in written history also reaches up-to date by means of oral literature with different aspects. Written history and oral history contain both differing and resembling elements. It is a fact that some of the information mentioned little or not in formal history, may sometimes be quoted orally in details. Thus, referring to “public memory” in the study of perusing and interpreting historical events have become widespread recently. It’s essential to study past events socially so as to shed clear light on past and recent history in various ways. One of the methods for discovering public interpretation of events in oral history, is to refer to bardic poetry. Martyrdom, war heros and veterans are significant subjects of epic poems.

The article, written history resources transferred to the historical events “oral history” or “social history” name is intended to reveal the sources of information, affect how you fell in bardic (asik) literature. For this purpose, “A Terrorist Organization EOKA which Led to the Establishment of the Cyprus Turkish Resistance Organization”, “Turkish Resistance Organization and the Cyprus Mujahideen” and “of the Fight Cyprus Mujahideen and Peace Operation and Cash Benefits” will be given under headings such as historical events, examples of these events will be talking about bardic poems in literature.

Keywords: TMT / Turkish Resistants Unity, Freedom Fighters of Cyprus, Oral History, Bardic Poetry, Bardic Literature.

GAZİANTEP’TE ÇOCUKLARA AD VERME GELENEĞİ

Nevin Balta*

Giriş

Ad bilimi, canlıların, nesnelere ve kavramların, kısacası çevremizde gördüğümüz ve algıladığımız her şeyin adıyla ilgilenen bilimin adıdır. Ad biliminin özel adlar alanının (İng. Onomastics, Fr. Onomastique, Alm. Onomastik, Namenkunde, Bezeichnungslehre) inceleme alanlarından birini Kişi Adları Bilimi (Anthroponymy) oluşturmaktadır. Bu bilim dalını, dil bilimciler, sosyologlar, halk bilimciler, hukukçular vb. kendi alanlarıyla ilgili yönlerini ele alarak inceler ve sonuçlandırır. Kişi adları içine ad, göbek adı, soyadı, takma adlar, sanlar gibi ad türleri girmektedir. Kişi Adları Bilimi bütün toplumlarda kendi içinde bir gelenek oluşturmuştur. Ad verme geleneğinin oluşmasında toplumların kültür tarihleri, birbirlerinden etkileşimleri, bağlı buldukları dinî, siyasi, sosyal ve kültürel çevreleri, sosyoekonomik yapıları etkili olmuştur. (Sakaoğlu 2001: 9)

Ad hiçbir zaman gelişigüzel seçilmez. Çocuğun doğduğu gün, zaman, ay ve mevsim, doğum yapılan yer, doğduğu sıradaki olaylar, kimi kişilere karşı duyulan hayranlık, şükran ve minnet duyguları, gelenekler, ailenin varlığı, yoksulluğu, daha önce kardeşlerinin yaşayıp yaşamadıkları, moda, kültür değişimleri vb. etmenler adın seçilmesinde birinci derecede rol oynar. (Örnek 1977: 149)

Her milletin kendine has bir ad verme sistemi vardır. Ad verme sırasında yapılan küçük törenler ise aynı milletin değişik birimlerinde bile farklılıklar gösterebilir. Türk toplumun-

* Türk Dil Kurumu Uzmanı.

da dün nasıl ad veriliyordu, bugün nasıl veriliyor? Ad verme gelenekleri ve adlarda zaman içinde meydana gelen değişiklikler hangi nedenlere bağlanabilir? Günümüzdeki ad verme geleneği ile eski gelenekler arasında ne gibi bağ kurulabilir? Tüm soruların cevabını bulabil-
mek için öncelikle Türk toplulukları arasında ad verme geleneği ile ilgili pek çok ortak motif bulunduğunu belirtmek gerekir.

Eski Türklerde kişinin adını hak etmesi gerekirken daha sonraki dönemlerde bu gelenek etkisini yitirmiştir. Gelenek içindeki bazı motifler, zamanla değişmiş veya kaybolmuş olsa da ad malzemesi, en eski çağlardan günümüze kadar ulaşmıştır. Bugün de sıkça kullanılan Türkçe kökenli adlara çok eski dönemlerden beri rastlanmaktadır. Bunlar daha çok bitki ve hayvan adlarıyla, tabiattaki canlı ya da cansız varlık adlarıdır. *Balçiçek, Aybala, Asena, Laçin, Böri, Ceylan, Kartal, Tuğrul, Sungur, Şahin, Doğan, Tunç, Demir, Altın, Elmas, Yeşim, Zümrüt* vb. Eski Türk ad verme geleneğinde daha çok somut adlar tercih edilirken İslamiyetin kabulüyle birlikte soyut kavramların da kişi adlarında ağırlıklı bir yer tuttuğu ortadadır. *Fikri, Nur, Lütfü, Kamil, Kadir, Kader, Bayram, Neşe, Mesut* vb.

Türk kültüründe önemli bir yer tutan ad verme geleneğinde Türk kişi adlarının tarihi sürecini kısaca gözden geçirince İslamiyet öncesi Türk kültüründe ad koyma geleneğinin şu şekilde olduğunu görüyoruz: “Eski Türklerde bir çocuğa iki defa ad konulurdu. Bugün bizde göbek adının yerini tutan birinci isim törenle verilirdi. Doğumdan kısa bir süre sonra evde toplanılır, yenilir, içilir, baba, ebe veya toplantının en yaşlı kişisi çocuğa isim verirdi. Ebe de misafirlerden hediye toplardı. Çocuk asıl adını ok-yay kullanıp bir kahramanlık gösterdiği zaman alırdı.

Türk toplumunun yazılı ilk verimi olan Orhun Abidelerinde geçen 44 kişi adından *Likenng, Lisün, Makaraç* gibi Türkçe kökenli olmadığı açıkça belli olan adların yanında, *Bilge, İltirış* gibi Türkçe adlar çoğunluktadır. Orhun Abidelerindeki kişi adları şunlardır:

Bars, Baz, Bilge, Bögü, Bumin, Bukag, Çaç, Çang, Enik, Esim, İşbara, İlbilge(Hatun), İltirış, İnel, İsiyi, İstemi Kagan, Kapgan (Kagan), Ku (Sengün), Kül Çor, Kül İrkin, Kül Tigin, Likenng, Lisün, Makaraç, Ogul (Tarkan), Oguz, Ong, Sebig, Silig, Tadık, Taman, Tay, Tonga, Tonyukuk, Tudun, Udar, Yamtar, Yigen, Yollug. Bu adlara bakarak Türklerin henüz Müslüman olmadığını anlayabiliriz.

Türkler İslamiyeti kabul edince yavaş yavaş Arapça, Farsça adlar almaya başladılar. İlk İslami eserlerimizin yazarlarının adlarından da bu durum açıkça görülüyor: Yusuf Has Hacib, Kaşgarlı Mahmud, Edip Ahmet Yükneki'nin adlarında görüldüğü gibi önceleri aydın tabaka ve yönetici kesim arasında başlayan Arapça kökenli adlar giderek halk arasında da yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu durumun sebeplerinden biri de İslamiyetteki ad koyma geleneğidir. İslamiyette ad koyma geleneği şöyledir: “İslamda çocuğa ad seçme ve ad koyma hakkı babaya aittir. Baba ölmüş veya hukuki tasarruflardan men edilmişse bu hakkı anne kullanır. Çocuğa ad seçilirken gayet titiz davranılması gerektiğini belirten Hz. Peygamber, “Siz kıyamet günü hem kendi adınızla hem de babalarınızın adıyla çağrılacaksınız. Bu sebeple kendinize güzel adlar koyun” buyurmuştur.

İslamiyeti henüz kabul etmiş Oğuzların *Dede Korkut Hikâyelerinde* geçen kişi adlarının çoğunluğu Türkçe kökenli adlardır: *Ali, Alp Eren, Alp Rüstem, Aruz, Fatıma, Banu, Basat, Bayındır Han, Begil, Hz. Ebubekir, Bamsı Beyrek, Boğazça Fatma, Budağ, Göne Oğlu Kara Budak, Buğaç Buğaçuk Melik, Burla Hatun, Çan-kız, Çan-Paşa, Ağ Melik, Çeşme Kızı, Dede Korkut, Demür Güçü, Depegöz, Direk Tekür, Dirse Han, Duha, Deli Dumrul, Dundar, Delü Dundar, Dülek Evren, Düzen, Selcen Hatun, Ters Uzamış, Ulaş, Yalançı Osman, Musa, Muhammed, Nuh.*

Hikâyelerde geçen *Muhammed, Hasan, Hüseyin, Ebubekir, Ali* gibi adlar, hikâyedeki kahramanlara ait adlar değildir, gerçek sahiplerini temsil amacı ile kullanılan adlardır. Fakat *Boğazça Fatma, Alp Rüstem, Toğsun Oğlu Rüstem* gibi kahramanlara ait adlar, Türkçe adlara Arapça adlar ekleyerek oluşturulmuş adlardır. Prof. Dr. Muharrem Ergin, *Dede Korkut Hikâyelerindeki* kişi adları ile ilgili olarak; “Kitaplardaki şahıs adlarının büyük bir kısmının bile İslami isimler olmayıp Türk adları ve Türkçe isimler olması eserin Türkçe bakımından ne kadar temiz bir kelime kadrosuna sahip bulunduğunu göstermeye kâfidir.” demiştir.

Dede Korkut Hikâyelerinde henüz Türkçe kişi adları hâkimken, Müslüman olan Türkler arasında zamanla Türkçe kökenli adlar azalmış ve özellikle Arapça ve Farsça kökenli adlar çoğalmıştır. Türk kişi adları üzerine araştırmaları ile tanınan Rasyonl da bu konuyu şu şekilde işaret etmiştir: “Fakat Türk kavimlerinin tarihinde ancak kısa bir rol oynayan öbür dinlere oranla İslam dinî, orijinal Türk adlarını daha büyük ölçüde silmiştir.” (Öztürk 2004: 2346-2347)

Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturan özel ad kapsamına giren kişi adlandırma- larında pek çok etken vardır. Ad verme geleneği bugüne kadar çeşitli yönleriyle ele alınmış, ad seçiminde izlenen yollar değişik yaklaşımlarla sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmaların büyük bir kısmında yöresel özellikler gösteren adlar konusuna değinilmemiştir. Bu çalışmada Gaziantep yöresindeki kadın ve erkek adları, anlamları ve verilmiş nedenlerine üzerinde durulacaktır. Günümüzde kişi adlandırmalarının genellikle çocuğun doğumundan kısa bir zaman önce veya hemen sonra yapıldığı bilinmektedir. Eski Türk ad verme geleneğinde olduğu gibi, adın hak edilmesi beklenmediğinden, sıralamayı esas alan bir ad verme şekli gelenekte fazla yer tutmamaktadır.

Yüzyıllar içinden süzülen pek çok Türk geleneğinden gelen adlar şu özellikleri taşımaktadır: Allah ve din büyüklerinin adları, tarihten alınan adlar, soyut ve somut kavramların adları, tabiat-coğrafya, hayvan ve bitki-çiçek adları, çocuğun doğduğu zamanı belirten adlar, çocuğun varsa doğumuna vesile olan kişi ya da olayla ilgili minnet ve şükran duygularını içeren adlar, çocuğun son çocuk olması nedeniyle verilen adlar, aile büyüklerinin adları, kafiye adlar, aynı kökten veya benzer hece ile yapılan adlar, beğenilen ya da özenilen kişilerin adları, moda adlar, anne ve babanın adlarının birleştirilmesiyle oluşturulan adlar, siyasi tarihle ilgili adlar, kahramanlık adları, gizli güçlerin etkisinden korunmak için verilen adlar, lohusanın odasına ilk giren kişi dikkate alınarak verilen adlar, çocuğun yaşaması dileğiyle konulan adlar, yeni kavramlarla ilgili adlar (geçmişte de o gün için yeni olan kavram adları söz konusudur: *hürriyet, medeniyet, cumhur* gibi), hayat tarzının, çevrenin daha genel kavramların da etkisiyle verilen adlar (Kırg. Soğuşkül; *Soğuş* sözü, “Savaş”, *kül* sözü ise “gül”den gelmektedir. Saparkül; *Sapar* sözü “sefer, seyahat”, *kül* sözü ise “gül”dür), çocuğun çift milliyete sahip olması durumunda söyleyiş açısından ortak olabilecek adlar (*Deniz-Denis, Can-John, Su-Sue, Tuna-Tuna*) gibi. (Yalçınır 2004: 3120)

Günümüzde Türk dünyasında coğrafya ve tarihî yapıya paralel olarak ad verme geleneğinde farklılıklar görülür. Aynı dili konuşan farklı ülkelerde bile tercih edilen adlar arasında önemli bir başkalaşma göze çarpar. Bir Kazak Türkü ile Makedonya Türkünün adları arasında oldukça önemli farklar vardır. Anadolu’da pek az rastlanan *Hüdaverdi*’ye Balkanlarda hemen hemen hiç rastlayamamıza karşılık, Türkistan’da *Huda* ve *Kuday* kelimelerine getirilen fiillerle türetilmiş adlara sıkça rastlanmaktadır.

“Bölgelerimize has adlar meselesi bizleri fazlasıyla yoran farklılıklara sahiptir” diyor Prof. Dr. Saim Sakaoğlu yörelere özgü adlandırmaların dikkatli ve meraklı araştırmacılar tarafından ortaya çıkarılacağını belirtir. Sakaoğlu, araştırmaya konu olan yörede bulunan pey-

gamber, veli ve kahramanların varlığının, adların verilmiş nedenlerinin başında geldiğini vurgular: “Bu tür kişilerin adlarının çocuklara verilmesi de birkaç sebebe bağlanabilir. Nitekim bazı adlandırmalarda, çocuğun “hayırlı evlat” olması istenilirken, bazılarında da, çocuğun doğumu için ziyaret edilen türbede yatan ulu zata karşı duyulan saygı ön plana çıkmaktadır.” (Sakaoğlu 1995: 377)

Ad verme geleneğinde çocuğu olmayanlar, erkek çocuk isteyenler ve çocuğu yaşamayan ailelerin önemli bir etken olduğu görülür. Böylece yüzyıllardan beri çocuklarımıza konulan, etrafımızdaki insanlardan ad olarak işittiğimiz bazı kelimelerin de ne için tercih edildiği ortaya çıkmaktadır. Anadolu’da sık başvuru alan bir usul de çocuğu olmayan ya da doğan çocuğu uzun ömürlü olmayan bazı kadınların civardaki en yakın türbe ve tekkeye gidip dua edip adakta bulunmasıdır. Ancak gidilecek bu tekkenin, herhangi bir tekleden ziyade çocuğun doğumu ve onun yaşaması ile ilgili bir özelliğinin olması gerekir. Buralarda dua edilmesi ve adakta bulunması gibi hemen hepsinde ortak olan hareket tarzlarının yanında bazılarının ek olarak yapılması gereken uygulamaları vardır.

Anadolu’daki ad verme geleneğinde hemen her bölgede son derece yaygın olan kadın ve erkek adları vardır. Bu adların konulmasında dede ve ninelerin adları olmasının yanında *Ahmet, Hasan, Ali, Mehmet, Ayşe, Fatma* gibi adların seçiminde İslamiyetin rolü son derece fazladır. Anadolu’da ad verme geleneğinde bunların dışında başka sebeplere bağlı adlar da vardır. Sevilen bir öğretmenin, şefkatli bir hemşirenin, sayılan bir komutanın, köye ilk gelen devlet memurunun adının verilmesi de ad verme gelenekleri arasındadır. (Sakaoğlu 1995: 376-378)

Türk kültüründe önemli bir yeri olan ad verme geleneği bugüne kadar çeşitli yönleriyle ele alınmış ve Anadolu genelinde ad seçiminde izlenen yollar değişik yaklaşımlarla sınıflanmıştır. Bu sınıflandırmaların büyük bir kısmında, tarihten alınan adlar, dinî adlar, hayvan bitki, eşya, renk vb. türlü madde adlarının kişi adı olarak kullanılması konusunda bazı noktalarda farklılıklar görülmekle birlikte çalışmada yer verdiğimiz yöresel özelliklere değinilmemiştir. Anadolu’da aynı bölge içinde bile farklılıklar gösteren adlandırmalara ilişkin sınıflandırmalarda bazı noktalarda farklılıklar görülmekle birlikte, ad verme geleneğinde çok büyük bir fark görülmemektedir. Bu çalışmalarda Türk ad verme geleneğinin yörelere göre değişmeyen ortak özelliklerinin yanı sıra çocukların doğuş sırasına göre verilen adlarla, ilk çocuğa ilişkin beklentilerle, son olma isteği ve temennisine dair beklentiyi dile getiren adlar konusuna değinilmemiştir. Çalışma esas olarak böyle bir sınıflama denemesini içermektedir. Amaç, ad koymada özel bir anlam içermesi nedeniyle verilen adların, duyan kişilerce çocuğun sıralamadaki yerini akla getirmesi, tarihî, dinî adlar, aile büyüklerinin adları, yöresel adlar ile yer adları, hayvan ve bitki adları ve günümüze ilişkin değişen adlandırma anlayışları esas alınarak bir sınıflandırma denemesi yapmaktır. Bu sınıflandırmada yöredeki ad verme geleneğinde uzak geçmişte, yakın geçmişte ve günümüzde görülen adların hangi nedenlerle verildiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

A. Çocuk sayısına bağlı adlar:

a) Ailenin tek çocuğa sahip olduğunu gösteren veya düşündürdiren adlar

Bircan

Oğün

Birsen

Tekalp

Birol

Yekta

Birnur

Bu gruba giren adlar, genellikle “bir, tek, yek” gibi sayı sıfatlarıyla çeşitli adlardan oluşan birleşik yapılardır. Türkçe+Türkçe; Türkçe+Arapça, Türkçe+Farsça gibi iki farklı dilden

de oluşabilen bu tür adlar, önemli yer tutar. Adların çoklukla “bir” ve “tek” gibi sayı adlarıyla oluşturulmasındaki amaç, çocuğun tek ve özel olduğu anlamını pekiştirmektir.

Bu gruptaki adlar, aynı zamanda ailenin sahip olduğu aynı cinsten çok sayıda çocuktan sonra gelen, diğer cinsten bireyi adlandırmada da kullanılmaktadır: *Gülderen, Güldane, Gülhatun, Güllü, Gülsen, Gültekin* vb. Bu tür adlandırmalar daha çok aynı cinsten kardeşler arasında bireyin tekliğini de ifade etmektedir: *Birgül, Birsen, Birten, Ersin, Ersen, Tekgül, Teksin* gibi. Bu sebeple bu tür adlar aynı grup altında verilmiştir.

“Gül” ve “Er” adlarının birleşik ad oluşturmasıyla yapılan adların bir kısmı da bu sınıfa girer. Bunlar daha çok ad+ad yapısındaki birleşik adlardır. Bu birleşik yapılar arasında Farsça ve Arapça olabileceği gibi bu dillerin birbirleriyle ya da Türkçeye oluşturduğu yapılar da çokçadır.

1. Ailenin çok sayıda çocuğa sahip olduğunu gösteren veya düşündürülen adlar:

Türklerde kız çocuklarının doğumu genellikle şefkat duyguları uyandırmakla birlikte, oğlanın doğumundan daha az istenmektedir. Bu sebeple ailede çok kız doğmuşsa artık erkek çocuk olması için üçüncü veya dördüncü kız çocuklarına *Yeter, Tamam, Döne* adı verilir. Özellikle *Döne* sözü, yörede “Bundan sonraki çocuklar erkek olsun” anlamında kullanılan bir addir.

Yeter, Sonol, Tamam, Durak gibi adlandırmalar ailenin yeteri kadar çocuğa sahip olduğunu, yeni bireylerin istenmediğini belirtmektedir. Bu tür adlar, bu yönüyle de ailenin birden fazla çocuğa sahip olduğunu düşündürmekte aynı zamanda ailenin yaşamayan bireylerinden sonra gelen çocukları adlandırmada da kullanılmaktadır.

Son olması düşünülen yani son olması istenilen çocuğa ad verilmesinde *Son, Dur, Yeter* gibi fiillerin emir ve istek kipleriyle bunlardan türetilmiş; *fil+ad* veya *ad+fil* yapısındaki birleşik yapılar yer almaktadır. Bu adlara örnekler şunlardır:

<i>Duran</i>	<i>Nihayet</i>
<i>Durak</i>	<i>Sonnur</i>
<i>Durmuş</i>	<i>Soner</i>
<i>Dursun</i>	<i>Sonay</i>
<i>Durkan</i>	<i>Songül</i>
<i>İmdat</i>	<i>Tamam</i>
<i>Nihai</i>	<i>Yeter</i>

3. Son olması düşünülen/istenilen çocuğa sahip olduğunu gösteren veya düşündürülen adlar:

Bu grupta yer alan adlar, ailenin son olması istenmiş çocukları için kullanılmaktadır. Bu yönleriyle aynı zamanda ailenin çok sayıda çocuğa sahip olduğunu göstermektedir.

Bu grupta genellikle *Son, Dur, Yeter* gibi fiillerin emir ve istek kipleri ile bunlardan türetilmiş; *fil+ad* ya da *ad+fil* yapısındaki birleşik yapılar yer almaktadır. *Erol, İmdat, Durmuş, Durak, Nihai, Sonad, Sonay, Soner, Songül, Sonnur, Yeter, Tamam,* gibi.

<i>Erol</i>	<i>Sonay</i>
<i>İmdat</i>	<i>Soner</i>
<i>Durmuş</i>	<i>Songül</i>
<i>Durak</i>	<i>Sonnur</i>
<i>Nihai</i>	<i>Tamam</i>
<i>Sonad</i>	<i>Yeter</i>

B. Çocuk sırasına göre yapılan adlandırmalar:

Çocuk sırasına göre verilen adlar ise, anlam olarak sıra belirten adlar ile kültürel içerik yönüyle sıra belirten adlardan oluşmaktadır. Mesala birinci çocuğa verilen adlar genellikle “ilk” sözüyle kurulan birleşik yapılardan meydana gelir. Yine “ön” sözüyle kurulan birleşik adlar da önemli bir yer tutar. *Nevzat* gibi Türkçe olmayan adlar da aynı amaçla kullanılmaktadır. *Temel* gibi başlangıç anlamı içeren sözler de çocuğun doğum sırası hakkında bilgi vermektedir. Bu gruptaki birtakım adlandırmalar, ailenin ilk çocuğuna olduğu gibi diğer cinsten olan ilk çocuğuna da işaret edebilmektedir.

Bu gruptaki birtakım adlandırmalar, ailenin ilk çocuğuna olduğu gibi diğer cinsten olan ilk çocuğuna da işaret edebilmektedir.

Adem gibi başlangıç adları ile kültür içinde belli bir sıralamayla anılan kişi, kavram ve nesne adları da aynı amaçla sık sık ad olarak kullanılmaktadır. (Yalçınar 2004 : 3123-3124) vb. adlardır.

1. Anlam olarak sıra belirten adlar:

a) Birinci çocuğa verilen adlar:

Anlam olarak sıra belirten adlar şunlardır:

<i>İlkay</i>	<i>Öncel</i>
<i>İlkcan</i>	<i>Önder</i>
<i>İlkim</i>	<i>Önad</i>
<i>İlknur</i>	<i>Önay</i>
<i>İlksen</i>	<i>Öncü</i>
<i>İlksel</i>	<i>Öner</i>
<i>İlkan</i>	<i>Öngül</i>
<i>İlker</i>	<i>Temel</i>
<i>İlknaz</i>	<i>Nevzat</i>
<i>İlkiz</i>	

b) İkinci çocuğa verilen adlar:

Arda : *Tür*. Sonra gelen

Sani: *Ar*. İkinci.

Saniye : *Ar*. İkinci.

c) Üçüncü çocuğa verilen adlar:

Salis: *Ar*. Üçüncü.

Salise: *Ar*. Üçüncü.

ç) Dördüncü çocuğa verilen adlar:

Rabia: *Ar*. Dördüncü

d) Son çocuğa verilen adlar:

<i>Duran</i>	<i>Songül</i>
<i>Durdu</i>	<i>Netice</i>
<i>Durmuş</i>	<i>Hatemi</i>
<i>Dursun</i>	<i>Toktamış</i>
<i>Sonay</i>	<i>Tokmak</i>

Soner
Sonnur

Tosun
Torak-Turak (Durak)

e) Sosyal ve kültürel hayatta herhangi bir sıralama ile anılan şahsiyetlerle bağlantılı adlar

Toplumun sosyal kültürel aşamaları ya da geçirdiği sosyal, siyasi ekonomik dönemler hakkında bilgi veren bu adlar bazen tek çocuğa bazen de tüm kardeşlere verilebilmektedir. Kardeşlerin adlarındaki anlam benzerliği, adların belli bir sıralama amacı güdülerek verildiğini gösterir. *Gazi, Kemal, Mustafa* veya *Barış, Bahar, Özgür* gibi.

C. Tarihî ve dinî kişiliklerin adları

a) İslam dini ve tarihiyle ilgili adlar:

Muhammed
Emin
Musa
Ömer

Hasan
Hüseyyin
Ali

b) İslam peygamberleri ve evliyalarının adları:

İslam peygamberlerinin adları genellikle aileye uğur ve bereket getireceğine inanılan ilk çocuğa verilir: *Harun, Yusuf, Yunus, Salih, İbrahim, Muhammed*.

Yeni doğan çocuğa ad vermede tüm Anadolu'da olduğu gibi Gaziantep'te de ulu zatların adlarıyla bağlantılı olan adlar, önemli bir yere sahiptir. *Memik, Ökkâş/ Ökkeş, Habeş* gibi erkek adlarının yaygın olduğunu yörede bu adların verilmesi bölgedeki türbeler ve onlara bağlanan güçlerle açıklanabilmektedir.

Gaziantep'te çocuğu yaşamayan veya uzun müddet çocuğu olmayan kadınlar, şehre beş altı saat mesafede "Memik Dede Türbesi"ne giderek dua edip kurban keserler. Çocukları erkek olursa *Memik* adını verirler. Diğer bir türbe de Gaziantep'e 12 saat mesafede "Ükkâş" adındaki türbedir. Bu türbede yatan zat, peygamberimizin nübüvet mihrini gören sahabeymiş. Çocuğu olmayanlar bu türbeye giderek kurban keserler ve Allah'a niyazda bulunurlar. Sonra da çocuklarının adını *Ükkâş/Ökkaş* koyarlar. Gaziantep'te çok yaygın olan bu ad *Ükkâş, Ukkeş, Ökkeş veya Hükkülü* biçiminde kullanılmaktadır.

Büyük kardeşleriyle arasında hayli yaş farkı olup kendisinden daha parlak bir gelecek beklenen çocuklara ise; *Bektaş, Eren, Eyüp, Enes, Furkan, Sait, Sait* vb. İsimleri verilir.

Kadınlar için konulan bazı dinî adların da erkek adlarıyla ilgili bir türbe veya tekkeye bağlı olduğu bilinmektedir. Gaziantep yöresinde yaygın olan *Sati, Sultan, Keziban, Zehra* gibi adlar bu özellikleri taşımaktadır.

Bilindiği gibi ailelerin çeşitli sebeplerle çocukları yaşamaz vefat eder. Bu aileler türbe ve tekelere gidip adakta bulunurlar. Eğer çocukları yaşarsa ziyaret ettikleri ulu zatın adını verirler. Yörede çocuk düşüren kadınlarla çocuğu yaşamayanlar çocuklarına *Durdu* adını koyarlar. *Durdu, Durmuş, Durak* gibi adlar *fil+g.zaman* eki, *fil+ad* yapısındaki birleşik sözlere dir. Bunlar uzun ömürlü olması ve yaşaması istenen çocuklara verilen adlardır. Çocuğa bu isim verilince çocuğun yaşayıp ölümden kurtulacağına inanılır. Bu isim yörede hem kız hem de erkek çocuklara ad olarak verilmektedir. Ölen kardeşinden sonra doğan çocuğa ise "Doğumundan önce ermişlere adanan çocuk." anlamındaki *Sati* adı verilebilmektedir.

c) Türk ve İslam tarihine ait adlar ile İslam kahramanlarının ve tarihî şahsiyetlerin adları:

Türk ve İslam tarihiyle ilgili adlar değerli araştırmacı Cemil Cahit Güzelbey'in Hicri 10. ve 11. yy. ait Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinden tespit ettiği Türkçe adlardır. Günümüzde bu adların bazılarında rastlanmaktadır. Bu adlar: *Alparslan, Selçuk, Oğuz, Timur/Demir, Turgut.*

<i>Alparslan</i>	<i>Selçuk</i>
<i>Bayazıt</i>	<i>Saruhan</i>
<i>Karagöz</i>	<i>Şahkulu</i>
<i>Malkoç</i>	<i>Tarhan/tarkan</i>
<i>Manas</i>	<i>Teymur/Timur</i>
<i>Oğuz</i>	<i>Timurhan/Temurhan</i>
<i>Oruç</i>	<i>Toyduk</i>
<i>Oruç Gazi</i>	<i>Turgut</i>
<i>Okcu</i>	

Turhan: Eski Türklerde vergi ödemeyen, hükümdar huzuruna izinsiz girebilen, saygın kişi, soylu ve seçkin kimse. (Güzelbey 1984: 247-249)

ç) Boy, oymak ve oba gibi Türk topluluklarının adları ve Türk mitolojisinden alınan adlar:

Türklerde boy, oymak ve oba adlarının yer adları olarak verilmesi ve kişi adlarının da yer adı olması bir Türk töresi gereğidir. Yörede oldukça yaygın olan Türk boy ve oymak adlarından *Avşar, Bayadı, Barak, Bayındır, Cerit, Çepni, Çovdar/Çavdur, Eymür, Sarıca, Türkan* vb. adlar hem köy, mezra, ova, geçitlere ad olarak verildiği gibi aynı zamanda çocuklara ad olarak verilebilmektedir. (Balta 2010: 24)

<i>Abdal</i>	<i>Gözübüyük</i>
<i>Avşar</i>	<i>Karabudak/Karabulaklı</i>
<i>Balabanlı/ Balaban/ Balabamlu</i>	<i>Karamanlı</i>
<i>Bayadı</i>	<i>Kızık</i>
<i>Barak</i>	<i>Koçak</i>
<i>Bayındır</i>	<i>Kurt</i>
<i>Bulak/Bolak</i>	<i>Sarı</i>
<i>Cerit</i>	<i>Sarıca</i>
<i>Çepni</i>	<i>Saruhan</i>
<i>Çovdar/Çavdur/Çavuldur</i>	<i>Sevindik</i>
<i>Eymür</i>	<i>Ulaşlı</i>
<i>Türkan</i>	

d) Çocuğun doğduğu vakitle ilgili adlar:

Çocuğun doğduğu zaman dilimi aileler için çok önemli olduğundan bu zamanın adı çocuklara verilebilmektedir. *Gökçe, Gökçen, Gündeş, Seher, Şafak, Leyla* vb.

e) Çocuğun doğduğu gün, ay ve mevsimle ilgili adlar:

Çocuğun doğduğu gün, ay ve mevsimle ve doğa olaylarıyla ilgili adlar yöredeki ad verme geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Bu adlar: *Cuma, Arife, Recep, Ramazan, Bayram, Bahar, Kar, Yağmur* vb.

f) Hayvan, bitki, eşya, renk vb. adlar:

Türklerde hayvan, bitki, eşya, renk vb. türlü madde adları kişi adı olarak kullanılmıştır. (Gülensoy 1976: 258)

Hayvan adları: *Alaca, Arslan, Atmaca, Akbaba, Bülbül, Doğan, Karaca, Kavak, Kurt, Kuş, Laçın: Yiğit Adam, Kartal, Şahin, Atmaca.*

Bitki adları : *Bahar, Çiçek, Güllü, Selvi*

Renk adları: *Ağca, Kara, Pembe, Sarı.*

Doğadaki nesne adları: *Altın, İnci, Kaya.*

g) Ailenin ölmüş veya hayatta olan büyüklerinin adları:

Ailenin ölmüş veya hayatta olan büyüklerinin adları çocuklara ad olarak verilmektedir. Bu adlandırmada ninelerin, dedelerin ve özellikle genç yaşta ölen dayı, teyze, amca ve halaların adları konulabilmektedir.

Ayyüş, Meriş, İrebiş, Zellüh, Kâtibe, Tayyibe, Zennüp, Fattum, Gülfidan, Güldane, Nazlı, Cennet, Döndü, Döne, Beşire, Pembe, Ballı gibi kadın adları ile *Hanifi, Vakkas, Derviş, Talip, Turan* (Yörede Duran biçiminde telaffuz edilir), *Şahan, Oğuz, Ramazan, Abdullah, Abdi/ Abdo* gibi.

h) Ünlü bir sanatçı, siyasetçi, yazar, şarkıcı adları:

Günümüzdeki ad verme geleneğinde çocuklara yaşanan dönemdeki ünlü bir siyasetçinin, sanatçının, spikerin adının önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin: *Barış, Gülben, İbrahim, Deniz, Kenan, Tarkan, Melisa, Necdet, Orhan, Deniz, Yağmur, vb.*

ı) Televizyon dizilerindeki kahramanlarının adları:

Televizyonda çok izlenen dizilerin kahramanlarının adları yöredeki adlandırmalarda tercih edilmektedir. Örneğin: *Necla, Leyla, Dilek, Melis, Melisa, Rüya, Selen, Selinay, Sumru* vb.

i) Akra ya da komşu çocuğuna verilen adlar:

Akra ya da komşu çocuğuna verilen, kulağa hoş gelen ve ilgi çeken, telaffuzu kolay adlar da ad verme geleneğinde dikkate değer bir yere sahiptir. Örneğin : *Ada, Ayça, Arda, Tuana, Sudem.*

k) Yabancı kökenli adlar:

Günümüzdeki ad verme geleneğinde Türkçe adlar tercih ediliyor olmakla birlikte yabancı kökenli özellikle Batı dillerinden Türkçeye geçmiş olan adlar ile Arapça ve Farsça adların önemli bir yere sahip olduğu gözlenmiştir. Yunanca kökenli *Pelin* (bir tür ot), *Melisa/Melis* (oğul otu), Farsça kökenli *Tuvana* (güçlü, kuvvetli) gibi adlar kız çocuklarına verilmektedir. Ad verme geleneğinde İslamiyetle ilgili adlar da eski önemini korumaktadır. Örneğin *Furkan, Harun, Hasan, Hüseyin, Yusuf, Bayram, Salih* gibi erkek adları ile *Ayşenur, Fatma, Nur, Nurcan, Nurnaz* gibi kız adlarının yaygınlığı bunu göstermektedir.

l) Anne baba adlarının ilk hecelerinden oluşan adlar:

Son yıllarda hızla yayılan bir ad verme yolu da anne ve babanın adlarından alınan hecelerle birleştirilmesidir. Adların ilk hecelerinin birleştirilmesi ile ortaya çıkan adlar genellikle anlamsız olmakta, hatta dilin kurallarına uymadığı için gülünç durumların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. *Cansu* (bu ad anlamlı olan ender örneklerdendir.), *Pekay, Şuay* gibi.

Sonuç

Çocuklara ad konulmasında görülen yeniliklere ilişkin yaptığımız gözlemler sonucunda ad verme geleneğinde önemli değişiklik meydana gelmiştir. Şehir kültüründe yaşayan ve annenin çalıştığı ailelerde çocuk sayısı 2 ile sınırlandırılmaktadır. Bugün çocuğun cinsiyeti

önceden tespit edilebilmekte, ad seçimi önceden planlanmaktadır. İlk çocuğu belirten *İlkay, İlkim, İlksen, Öncel, Önder, Önay, Önad, Öncü* gibi adlar ile son çocuğu belirten *Tamam, Yeter* gibi adlar yani ilk ve son ad geleneğinin şehir kültüründe geçerliliğini yitirdiği ortadır. Bu durum ailenin adlandırma sayısını belli eden ad verme kaygısı taşımadan daha özel anlamlar çağrıştıran adları seçmesine neden olmaktadır. Bunun yanında çocuğun tek oluşunu vurgulayan, hiç duyulmamış ya da ender duyulan adlar da çocuğun tek ve özel oluşunu vurgulamak için verilebilmektedir. *Ada, Su, Esin, Ozan, Bengü, Belisa, İlayda* vb.

Geçmişte İslam kültürünün ve tarihi kişiliklerin ağırlıklı olduğu Türk ad verme geleneğinde padişah ve devlet büyükleri ile tarihi kahramanların adlarının verilmesi nedeniyle Türkçe, Arapça ve Farsça adlar ön plandaydı. Gaziantep'te yakın geçmişe kadar *İkbal, Seher, Kezban, Karma, Sarma, Şükriye, Asiye, Lütfiye, Zekiye, Beşire, Pembe, Döndü, Döne, Yumma* gibi kız adları ile *Satılmış, Hösmen, Vakkas* gibi erkek adları artık çocuklara ad olarak verilmemektedir. Bugün kendini Batı kültürüne yakın hisseden veya Batı kültürü dairesinde bulunmak isteyen toplumun bu kültürden etkilenmesi de kaçınılmazdır. Televizyon dizilerindeki adlar ile Batı dillerinden alınan adlar dikkate değer çoğunluktadır. Türkçe adlara az da olsa rastlanmaktadır. Anne baba adlarının ilk heceleri ile oluşturulan ve Türkçenin kurallarına uymayan adlar da ad verme geleneğinde yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Aysan, Adviye-Tuncay, Selma (1987), *Türk Adları Sözlüğü*, Ankara: Yayınları.
- Balta, Nevin (2010), *Gaziantep Yer Adları Üzerine Bir İnceleme*, Gaziantep: Gaziantep Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını.
- Devellioğlu, Ferit (1993), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitap Evi Yayını.
- Erol, Aydi (1999), *Adlarımız*, İstanbul: Turan Kültür Vakfı Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (1976), "Cebe" Adı hakkında" *Atsız Armağanı*, İstanbul: Ötügen Yayınevi.
- Güzelbey, Cemil Cahit(1987), "Gaziantep Yer Adları", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, S.30, Ağustos 1987.
- Güzelbey, Cemil Cahit (1984), "Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinde Türkçe Kişi Adları", *Türk Kültürü*, C. XXII, S. 252.
- Kaya, Hüsamettin, *Çocuk İsimleri Ansiklopedisi*, İstanbul: Gonca Kitap Evi Yayınları.
- Köksal, Aydın (1980), *Dil ile Ekin*, Ankara: TDK Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis (1977), *Türk Halkbilimi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öztürk, Yard. Doç. Dr. Jale(2004), "Türkçede Ad Koyma Geleneğinde Değişmeler", *V. Uluslararası Türk Dil Kurultayı Bildirileri II* (20-26 Eylül 2004), Ankara: TDK Yayını.
- Rasonyl, Laszlo (1964), "Türklükte Kadın Adları", *TDAY-Belleten*, Ankara: TTK Basımevi.
- Sakaoğlu, Prof. Dr. Saim (2001), *Türk Ad Bilimi I*, Ankara: TDK Yayınları: 780, Ad Bilimi Çalışma Grubu: 1.
- Sakaoğlu, Prof. Dr. Saim (1994), "Çocuklara Ad Konulmasında Görülen Yenilikler", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.1994/1, S. 508.
- Sakaoğlu, Prof. Dr. Saim(1995), "Anadolu'da Bölgelere Has Kişi Adları", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C: 1995/1, Sayı: 550.
- Sevinç, Necdet (1993), "Gaziantep'te Yer Adları ve Türk Boyları, Türk Aşiretleri, Türk Oymakları", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 26, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Türkçe Sözlük (2010), Ankara: TDK Yayını.
- Türk Dil Kurumu (1963), *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü C. I*, S. 211/1, Ankara: TDK Yayınları.

- Türk Dil Kurumu (1965), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. II, S. 211/2, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1970), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. III, S. 211/3, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1969), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. IV, S. 211/4, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1973), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. V, S. 211/5, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1973), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. VI, S. 211/6, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1974), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. VII, S. 211/7, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1975), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. VIII, S. 211/8, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1977), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. IX, S. 211/9, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1978), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. X, S. 211/10, Ankara: TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1979), *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. IX, S. 211/11, Ankara: TDK Yayınları.
- Yalçiner, Necla (2004), “Türkçede Son Çocuğa Verilen Adlar”, *V. Uluslararası Türk Dil Kurultayı Bildirileri II (20-26 Eylül 2004)*, Ankara: TDK Yayını.
- Yalgın, Ali Rıza (1941), “Gaziantep’te Ad Verme Adetleri”, *Halk Bilgisi Haberleri*, C. 10, S. 112.

Özet

GAZİANTEP’TE ÇOCUKLARA AD VERME GELENEĞİ

Ad biliminin özel alanının inceleme alanlarından birini Kişi Adları Bilimi (Anthroponymy) oluşturmaktadır. Kişi adları bilimi içine ad, göbek adı, soyadı, takma adlar ve sanlar gibi ad türleri girmektedir. Kişi Adları Bilimi bütün toplumlarda kendi içinde bir gelenek oluşturmuştur. Her milletin kendine has bir ad verme sistemi vardır. Ad verme gelenekleri ve törenleri ise aynı ülkenin değişik birimlerinde bile farklılıklar gösterebilir. Eski Türklerde ad verme geleneğinin kişinin adını hak etmesi gerekirken daha sonraki dönemlerde bu gelenek etkisini yitirir. *Dede Korkut Hikayeleri*’nde çoğunluğu Türkçe olan adlar, İslamiyetin kabulü ile yerini Arapça ve Farsça adlara bırakır. Peygamberler, İslam büyükleri ve evliyalarının adları ve dinî kavramları içeren soyut adlar önem kazanır. Türk adlandırmalarında her zaman değişmeyen bir unsur ise dinî ve tarihî kişilerin, kahramanların, devlet büyükleri, yazar ve sanatçıların adları ile çocuğun doğduğu gün, ay ve mevsimle ilgili adlar, ailenin ölmüş bireylerinin adlarının çocuklara verilmesidir. Türk toplumunda dün çocuklarına nasıl ad veriliyordu, bugün nasıl veriliyor? Zamanla ortaya çıkan değişiklikler hangi sebeplere bağlanabilir? Günümüzle eski adlar arasında ne gibi bir bağ kurulabilir? Türk ad verme geleneğinin özelliklerini taşıyan Gaziantep yöresinin çocuklara ad verme geleneğini yansıtmak suretiyle, Anadolu’da yaşatılan Türk adlandırmaları hakkında ayrıntılı bilgi vereceğiz.

Anahtar kelimeler: Ad verme geleneği, kız çocuk adı, erkek çocuk adı.

Abstract

THE TRADITION OF NAMING CHILDREN IN GAZIANTEP

Anthroponomy is one of the special units of naming science. The naming science includes proper names, middle names, surnames, nicknames and titles. Naming science has a tradition in every community. Every nation has a particular tradition for giving names to children. As for naming traditions and ceremonies, they can vary even in different parts of a county. According to the ancient Turkish traditions, a person needed to deserve his/her names in order to be given a name. However, this tradition was diminished in time. Although most of names were in Turkish in Dada Gorgut stories, these names were replaced by Arabic or Persian names after Turks' accepting Islam. Names of prophets, blessed men in Islam and names of saints as well as abstract names which refer to religious meanings have been attached importance. A Turkish tradition which has never changed with regards to giving name is that the name of religiously and historically important people, name of heroes, statesmen, authors and artists as well as the names related with the day and month in which the child is born and the names of the deceased members of families are given to children. How children were given names in the past, and how are they given names today in the Turkish community? What is the reason of the changes which have emerged in time? What is the relationship between the names of today and those in the past? Reflecting the tradition of Gaziantep region with regards to giving names to children, which carries the Turkish tradition for giving names to children, we will give detailed information about naming in Turkish tradition.

Keywords: Naming Tradition, Name of a Baby Girl, Name of a Baby Boy.

NEVŞEHİRLİ ÂŞIK AHMET'İN YAŞAMI ve ŞİİRİ ÜZERİNE

Murat Devrim Dirlikyapan*

Halk edebiyatında hangi âşık şiiri temsilcilerine “âşık”, “saz şairi”, “meydan şairi”, “ozan”, “kalem şairi” ve “halk şairi” gibi adlar verilmesi gerektiği, tartışma konusudur. Birçok halkbilimciye göre “âşık” olmanın temel kıstaslarından biri, saz çalmaktır. Ancak, ilk devirlerde yetişen âşıkların saz çalıp çalmadıkları hakkında yeterince bilgimiz olmadığı gibi, son devirlerde sanatlarını saz eşliğinde icra etmeyen şairlerin oluşturduğu bir gelenekten söz etmek de mümkündür. Bu çalışmada herhangi bir enstrüman kullanılmayan, ancak şiirlerini besteli bir şekilde yaratan, besteli bir şekilde icra eden, bu yönüyle de “âşık” sayılabilecek halk şairlerimizden Nevşehirli Âşık Ahmet üzerinde durulacaktır.

1950 Nevşehir doğumlu olan Âşık Ahmet'i yerel gazetelerde yayımladığı şiirlerinden ve 1978 ile 2002'de oluşturulup eşe dosta dağıtılan amatör albüm kayıtlarından tanıyoruz. Elimizde 1991'de gerçekleştirilen bir video kaydı ve 1960'lı yıllardan günümüze kadar yazdığı şiirlerin bulunduğu 4 el yazması defter de var. Bu defterlerde çoğu koşma tarzında, yaklaşık 150 kadarı küçük değişikliklerle yeniden yazılmış ve tamamı Âşık Ahmet'e ait 558 şiir bulunuyor.

1. Geçim Derdi ve Türkülerle Dolu Bir Yaşam

Âşık Ahmet, geçimlerini nesillerden beri Nevşehir'e özgü sarı taş yontuculuğundan sağlayan, üç çocuklu yoksul bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiş. İlkokul mezunu olan şair, ailesinin ekonomik durumları iyi olmadığı için çocukluğundan beri hep çalışmak

* Yrd. Doç. Dr. Çağ Üniversitesi Öğretim Üyesi

zorunda kalmış. İlkokul yıllarında, özellikle tatil günlerinde en çok yaptığı iş, “seklem çekmek” olmuş. Bazen zahide pazarından alışveriş yapanların aldıkları bakliyat çuvallarını eşeklere yükleyip evlerine taşır, bazen de mal pazarından hayvan alanların küçükbaş hayvanlarını ite çeke evlerine götürürmüş. İlkokul biter bitmez sanayide çırak olarak çalışmaya başlamış. Uzun yıllar sanayide kalfa, şantiyelerde işçi olarak çalıştıktan sonra, “Âşık – Şase, Makas, Kaynak ve Dingil Atölyesi” adıyla kendine ait bir dükkân açmış. 2004 yılındaki emekliliğine kadar bu dükkânda şase ustası olarak esnafılık yapmış. Yaklaşık 30 yıl boyunca kâh çevre esnafı başında toplayıp türküler söylemiş, kâh balyoz sallamış. Zaman zaman türküler, balyoz ve çekiç seslerine karışmış. Türkülerine bazen Âşık Ahmet’in yakın arkadaşı ve sanayi esnafından biri olan Cümbüş Mustafa da, cümbüşüyle eşlik etmiş. Şair, emekliliğinden sonra ise, dinlenmek ya da yalnızca şiirleriyle meşgul olmak yerine, oğluna ait olan eczanede çalışmayı sürdürmek durumunda kalmış.

Ömrünün önemli bir kısmını geçirdiği sanayide, ünlü *Paralı Askerler* filminde kullanılmak üzere savaş arabası yapmak gibi, ilginç olaylar da yaşamış. Peter Collinson’ın yönettiği, bütünüyle Türkiye’de çekilen, Fikret Hakan, Salih Güney ve Suna Keskin gibi Türk oyuncuların da rol aldığı, Türkiye’de *Paralı Askerler* adıyla bilinen, 1970 yapımı *You Can’t Win ‘Em All* (Tr. Hepsini Kazanamazsın) adlı filmin Kapadokya çekimleri sırasında metal bir savaş aracına ihtiyaç duyulmuş. Çekim ekibinde yer alan bir makine mühendisi (Yusuf Sezgin), Âşık Ahmet’in kalfalık yaptığı dükkâna gelerek aracın çizimlerini göstermiş ve ustadan yapıp yapamayacaklarını sormuş. Âşık Ahmet, “ben yaparım” diye atılmış ve kısa sürede aracı bitirmiş. Ancak, şairin kendi yaptığı aracı filmde görmesi için, 30 yıldan fazla beklemesi gerekmiş. 1971’de İzmir’de askerliğini yaptığı sıralarda “Gelecek Program” duyuruları arasında *Paralı Askerler*’in afişlerini görmüş, ancak birtakım siyasi nedenlerle son anda gösterime girmesi yasaklandığı için filme gidememiş. Şair, Türkiye’de halen yasaklı olan, ne televizyonlarda gösterilen ne de herhangi bir video formatında dağıtımı yapılan *Paralı Askerler* filmini, 2000’lerin başında yurtdışından getirilen bir DVD’den izleyebilmiş.*

Herkesin türkü söylediği bir aile ortamında büyüyen Âşık Ahmet, şiire ne zaman başladığını hatırlamıyor. Âşık edebiyatında sık rastlanan “rüyada bir güzel görme”, “güzelin elinden bade içme” gibi âşıklığa geçiş motiflerine pek inanmıyor. Şiire ilişkin en eski anısı İlkokul yıllarına ait. İkinci sınıftayken “Oğlan ve Kız”ın birbirlerine söylemeleri” şeklinde bir türkü yazmış. Oğlan’ın söylediklerini kendisi almış, Kız’ın sözlerini de okuldan arkadaşı olan ve şu an tır şoförlüğü yapan Hacı Ahmet’e vermiş. İki birlikte Gazi İlkokulu yakınlarındaki ünlü Karabacak Çeşmesi’nin önüne oturmuşlar ve bu türküyü karşılıklı olarak söylemeye başlamışlar. O sırada oradan geçmekte olan Nevşehir Halk Kütüphanesi müdürü, onları ilgiyle dinledikten sonra daha önce hiç duymadığı bu türküyü Âşık Ahmet’in yazdığını öğrenince çok şaşırılmış. “Yarın yanıma gel, seni Ankara’ya, radyo evine götüreyim” demiş. Ancak, Âşık Ahmet, ertesi gün yoğun kar yağışı nedeniyle kütüphaneye değil, okula bile gidememiş. Daha sonra da fırsat bulamadığı için böyle bir olanağı kaçırmış. Âşık Ahmet’in yazdığı bu ilk türküler, maalesef şu an elimizde bulunmuyor. Çoğunu aklında taşır, bazen de kâğıda geçiririlmiş. Zaman içinde kâğıda geçirdiklerinin kaybolduğunu görünce, sonradan defter tutmaya başlamış.

Âşıklığı seçmesinde baba tarafından dedesi olan Ahmet Efendi’nin büyük payı var. Ahmet Efendi, güzel sesli, iyi türkü söyleyen, sohbeti keyifli, halay başı olarak rica minnet

* Çekimler sırasında sıkı bir denetime tabi tutulan, o zamanki Türkiye hükümetince de geniş çapta desteklenen *Paralı Askerler* filminin hangi nedenlerle son anda sansüre takıldığını öğrenmek için bkz. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Paral%C4%B1_Askerler_\(Birle%C5%9Fik_Krall%C4%B1k_film_i_1970\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Paral%C4%B1_Askerler_(Birle%C5%9Fik_Krall%C4%B1k_film_i_1970))

düğünlere çağırılan, gittiği yeri şenlendiren, çevresinde hatırı sayılır biri. Âşık Ahmet, türkü söylemeyi öncelikle dedesinden öğrenmiş. Bu yüzden de, dedesinin ölümü onu çok etkilemiş. Ardından “Dede Acısı”, “Sen Gideli Neler Oldu Dedeciğim” gibi şiirler yazmış:

Geldi zalim ecel dedemi aldı
Evimizin içi boşaldı kaldı
Anamdan doğalı çok derdim oldu
Gam ile derdime acı Allah'ım (I, No.2)

Dedesini henüz 13 yaşındayken kaybetmesine rağmen, onun en çok söylediği “Dam başında duran kız / Bayram geldi donan kız / Kurbansız bayram olmaz / Canım sana kurban kız” ya da “Kalenin başına taş ben olaydım / Bacısı güzele kardaş olaydım” gibi türkülerin hâlen kulaklarında olduğunu ifade ediyor.

Ailenin türkülere olan ilgisi Ahmet Efendi ile sınırlı değil. Ahmet Efendi'nin çalgısız türkü söyleme bayrağını, oğulları Derviş ve Hacı devralmış. Âşık Ahmet'in babası Derviş Efendi de, amcası Hacı Efendi de sık sık türkü söyleyerek buldukları ortamı şenlendiren insanlarmış. Onlara zamanla Âşık Ahmet ve onun kardeşi Çetin de katılmış. Çetin Bey, diğerlerinden farklı olarak saz çalmayı da öğrenmiş. Âşık Ahmet'in türkülerine zaman zaman sazıyla eşlik edermiş. Ancak, Çetin Bey'in 1976'da Almanya'ya işçi olarak gitmesiyle bu uyum bozulmuş. Âşık Ahmet, geçim derdi yüzünden saz öğrenmeye bir türlü olanak bulamamış, bunun eksikliğini ise hep içinde taşımış:

Neye yarar yalan dünya
Sevip de saramayınca
Olur korkulu bir rüya
Sevdiğin alamayınca

Halim kime arz eyleyim
İçip içip de ağlayım
Malı mülkü ben neyleyim
Yâr bana yâr olmayınca

Aslı yalan değil midir
Sevmeyince dünya nedir
Al canımı beni öldür
Daha ömrüm dolmayınca
Kanlı yaşla doldu gözüm
Güldürmedi gülmez yüzüm
Dinlemezler Ahmet sözüm
Yanında saz çalmayınca (II, No.81)

Âşık Ahmet'in âşıklığı seçmesindeki bir etken de, kendi imkânlarıyla okuma yazma öğrenen Hacı Efendi'nin el yazması defteri olmuş. Sık sık amcasının defterini okuyan şair, bu sayede dedesinden dinlemiş olduğu *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre* gibi halk hikâyelerini; Karac'oğlan'ların, Âşık Garip'lerin, Muharrem Ertaş'ların şiirlerini daha yakından tanıma olanağı bulmuş. Böylelikle, Nevşehir'de yerleşmiş bir âşıklık geleneği olmadığı için – Ürgüplü Refik Başaran bir istisna sayılabilir – usta çıkar ilişkisi içine girme olanağı bulamayan şairin “usta” ihtiyacını, türkülerle dolu aile ortamı karşılamış. Âşık Ahmet, dedesinden, babasından, amcasından farklı olarak, başından beri kendi türkülerini söylemeyi tercih etmiş.

2. Âşık Ahmet'te Nazım Şekilleri

Âşık Ahmet'in şiirlerinde nazım birimi dördlüktür. Yalnızca birkaç şiir, beş dizeli bentlerden oluşturulmuştur. Şiirlerin büyük bir kısmı, âşık edebiyatının temel şekli olan 8'li ve 11'li hece vezniyle kurulmuş "koşma" şeklinin özelliklerini göstermektedir. Kafiye örgüsü koşma-ya uygun olarak genellikle "abab - cccb - çççb" veya "aaab - cccb - çççb", ya da "xaxa - bbba - ccca" şeklindedir. Kafiye çeşidi olarak çoğunlukla tam ve zengin kafiye tercih edilmiştir. Kafiye için göz için değil kulak için düşünmenin doğal bir sonucu olarak diğer âşıklarda da sık rastlanan ses benzerliği problemi, az da olsa Âşık Ahmet'te de görülmektedir. Bunlar, daha çok a/e, i/i, u/u, ü/ü, n/m, u/ü, vb. sesler arasındadır. Şiir hacmi, yine koşma şekline uygun olarak 3 ile 5 dördlük arasında değişmektedir. Dördlük sayısı 4 olan koşmaların çoğunlukta olduğu, ancak, 6, 7, 8, 9, hatta birkaç örnekle sınırlı da olsa 16, 17, 22 ve 44 dördlükten oluşan şiirlerin bulunduğu görülmektedir. Kafiye örgüsü ve 11'li vezinleri itibariyle koşmadan farklı olmayan bu şiirler, uzun oldukları ve genellikle toplumsal yergi ya da taşlama niteliği taşıdıkları için "destan" kategorisinde değerlendirilebilir.

Şairin koşmalarının tamamına yakını "düz koşma"dır. Ancak, "dedim-dedi'li koşma", "koşma şarkı" ve "ayaklı koşma" örneklerine de rastlanmaktadır. Aşağıdaki şiir, âşık edebiyatında genellikle âşık ile maşuk arasındaki karşılıklı konuşmalara dayanan dedim-dedi'li koşmanın anne ile oğul arasında geçen bir örneğidir:

Dedim anacığım ayrılık zor mu
Dedi yüreciğin ayaz mı kar mı
Dedim seni yakan fırkati nar mı
Dedi hasretinle yarıyorum oğul

Dedim can kalmamış anacım sende
Dedi bu gözlerim kan ağlar günde
Dedim çıldırırdım gelmesem ben de
Dedi Azrail'i çağırırdım oğul

Dedim ne duruyor anne bu yasın
Dedi yüreğimden gitmedi pasın
Dedim gurbet elde yaşatman asın
Dedi vatanından ayırmam oğul

Dedim ayrıldığım kırk gün yakını
Dedi ben götürdüm keder yükünü
Dedim ne eyledin yüzün akını
Dedi ateşinle karaldım oğul

Dedim bu dünyada yok mudur eşim
Dedi sensin hem ayım hem güneşim
Dedim var ya bir bacım bir kardeşim
Dedi ikisinden üstünsün oğul

Dedim işde sizi buldum aray
Dedi şimdi kerme etdin yarayı
Dedim anne neden giydin karayı
Dedi kederimden gamımdan oğul (I, No.126)

Dörtlüklerin son dizelerinin aynen tekrarlanmasına dayanan “koşma şarkı” da, Âşık Ahmet’in zaman zaman kullandığı bir koşma çeşididir. Dörtlüklerin son dizesi bazı şiirlerde aynen, bazı şiirlerde de bir iki sözcük değiştirilerek tekrarlanır.

Hocam dayanmam ben bu acıya
Vallahi sen değil canım gidiyor
Över idim seni kardeş bacıya
Vallahi sen değil canım gidiyor

Sen gidersen bizim haller nicolur
Bu ayrılık ölümden de gücolur
Sen idin doyuran ruhum acolur
Vallahi sen değil canım gidiyor

Kader böyle ise ne gelir elden
İçimden gelen bu dimiyom dilden
Bu acı çıkar mı gayrı gönülden
Vallahi sen değil canım gidiyor

Helal et hakkını çoktur zahmetin
Duayı çok eyle olsun himmetin
Gözyaşı diner mi Âşık Ahmet’in
Vallahi sen değil canım gidiyor (II, No.95)

Aşağıdaki şiir ise ziyade dizesinin 6 heceli olması ve kafiyesinin ana kafiyeden farklılığı nedeniyle tam bir “ayaklı koşma” sayılmasa da, bu çeşidin değişik bir örneği olarak kabul edilebilir:

Pek kızarır tilkiliğin üzümü
İstemiyom şeytan görsün yüzünü
de insafsız seni
Çok yalvardım dinlemedin sözümü
Kulakların hiç duymadı kız senin
de insafsız seni

Yordu beni tilkiliğin bayırı
Vefasızın hiç yoğumuş hayırı
da insafsız seni
Yandı bitti kalbimin orta yeri
Merhametin yok muyudu kız senin
de insafsız seni

Nazlı olur Nevşehir’in güzeli
Rezil oldum kız ardında gezeli
de insafsız seni
Gönül bağım erken döktü gazeli
Dilerim yanına kalmaz kız senin
de insafsız seni

Yok muyudu bir düzlükde bağımız
Dere tepe hep solunuz sağınız
da insafsız seni
Hırgürünen geçdi gençlik çağımız
Bitti ömrüm bitsin ömrün kız senin
de insafsız seni (II, No.129)

Âşık Ahmet, yalnızca koşma şeklini değil, özellikle ilk şiirlerinde mani şeklini de kullanan bir şairdir. 7’li, nadiren 8’li hece vezni ile oluşturulan bu şiirlerin kafiye örgüsü, mani şekline de uygun olarak, “aaba - ccde - eefe” biçimindedir.

Odada güllü bir minder
Minderin tersini dönder
Al altından mektubumu
Postaya ver yâre gönder

Pencerede beyaz perde
Sen uğrattın beni derde
Sevsen bile neye yarar
Ömrümün bittiği yerde

Ah benim bu kara bahtım
Adına türküler yahdım
Pek kolay evlenemezsin
Çok çektirir benim ahdım

Kuramadık biz bir yuva
Sevemedim doya doya
Sebebimiz annen oldu
Mevla’m cehenneme koya (II, No.85)

Âşık Ahmet’in 8’li ve 11’li hece veznini birlikte kullandığı, “yedekli koşma”ya benzer bir biçimde, aynı şiirde hem mani şekline hem de koşma şekline yer verdiği şiirleri de vardır. Bu şiirlerde 8’li ve 11’li vezinle yazılmış kısımların ezgileri de birbirlerinden farklıdır. Aşağıdaki şiirde mani şeklinde olan ikinci ve üçüncü dörtlülükler, dördüncü ve beşinci dörtlülüklerden sonra küçük değişikliklerle nakarat olarak tekrarlanmaktadır:

Özlemin içimden çıkmadı daha
Acelen neydi de gittin ramazan
Biraz yaklaşayım derken Allah’a
Bırakıp da bizi gittin ramazan

Gelir gelmez git mi dedik
Bizi hasret et mi dedik
Yıl üç yüz atmış beş gündür
Otuz günde bit mi dedik

Hey ramazan can ramazan
Can sana kurban ramazan
Aklımızdan fikrimizden
Çıkmadın bir an ramazan

Niye tez gidersin acelen nedir
Benim coşkunluğum senin iledir
On bir ay uzundur bizi bekledir
Hasretine dayanamam ramazan

Gelir gelmez git mi dedik
Bizi hasret et mi dedik
Yıl üç yüz atmış beş gündür
Otuz günde bit mi dedik

Hey ramazan can ramazan
Can sana kurban ramazan
Mahşerde darda kalırsak
İmdada gel sen ramazan

Biz sana doymadan sen bize doydun
Seni sevenleri hüzüne boğdun
Âşık Ahmed'ini hasrette koydun
Bu acıya dayanamam ramazan

Gelir gelmez git mi dedik
Bizi hasret et mi dedik
Yıl üç yüz atmış beş gündür
Otuz günde bit mi dedik

Hey ramazan can ramazan
Can sana kurban ramazan
Aklımızdan fikrimizden
Çıkmadın bir an ramazan (III, No.94)

Âşık Ahmet'in en çok kullandığı tür ise "güzelleme"dir. Güzellemeye kıyasla daha az sayıda da olsa "ağıt", "taşlama", "alkış" ve "kargış" örneklerine rastlanmaktadır.

3. Âşık Ahmet'in Şiirlerinde İşlediği Konular

Âşık Ahmet'in Birinci Defteri'nde yer alan ilk şiirlerinde tarih yer almamaktadır. Ancak, naif ifadelere ve ele alınan konulara bakıldığında bu şiirleri ilkokulda ya da hemen ilkokul sonrasında yazdığı anlaşılmaktadır. Örneğin, birinci defterin "Gazi Okulu Yangınına" başlığını taşıyan ilk şiirinde öğrenim gördüğü okulun yanmasından dolayı canı sıkılan, acı çeken bir çocuğun duygularını görürüz. "Diploma", "Gazi Okulunu Ziyaret", "Hasretlik", "Okulum", "Okulun Yolunu" gibi şiirlerde de okumaya ve eğitime duyulan özlem dile getirilir. "Karne Tatili" şiirinde geçen "Ah şu tatil gelmeseydin n' olurdu / Gelmeseydin yâr okulda olurdu" (I, No.14) dizelerinde görüldüğü gibi, okul sevgisinin nedenlerinden biri de sevdiği

kızın orada oluşudur. Şair, “Sırayı Yapan Adam” başlıklı şiirde sırayı dar yaparak âşık olduğu kıza yer bırakmadığı için ustaya kızar:

Sırayı yapan adam
Bunları ona komam
Sırayı küçük yapmış
Yâri nere oturtam (I, No.42)

3.1. Aşk

Âşık edebiyatının en temel konusu olan “aşk”, Âşık Ahmet’in sanatında da, bir ilkokul öğrencisinin saf aşkını dile getiren ilk şiirlerden, yaşamaya geç kalmışlığın ve zamansızlığın ifadesine dönüşen son şiirlere kadar, en başat konudur. Tek evliliğini 1973 yılında Sadiye Hanım’la yapan ve bu evlilikten üç çocuk sahibi olan Âşık Ahmet, aşka ve güzellere olan ilgisini tüm yaşamı boyunca sürdürmüştür. Güzellemelerinde adsız sevgililerin yanı sıra, Arzu, Ayfer, Ayşe, Emine, Fadime, Güldane, Gülfem, Habibe, Nurhayat, Meltem, Meral, Sadiye, Selma, Serpil, Sultan, Sumru, Sümbüle ve Zübeyde gibi adlarla anılan birçok sevgiliye övgüler düzülmüştür. Aralarında “gizli” kalması gerektiği için adı soğan suyuyla yazılmış güzellere vardır.

Adları farklı da olsa, sevgilinin nitelikleri, birbirlerinden ya da diğer âşıklarınkinden çok farklı değildir. Âşık edebiyatı geleneğine uygun olarak, bu sevgililer, “cennete açılan bir pencere” gibidir. Çoğunlukla kar gibi beyaz tenli, siyah saçlı, hilal kaşlı, ay yüzlü, elma ya da gül yanaklı, ince belli, selvi boyludurlar. Güzelliklerini seyretmeye doyum olmaz. Ancak nazlıdırlar; yüz vermez, acı çektirirler. Kirpikleri kimi zaman ok kimi zaman çuvaldız, bakışları şimşek gibidir; “aman dedirtmez kül eder”ler. Vefasızdırlar, ayrılık acısıyla yakar kavururlar. Şair ise her daim onların uğruna canını vermeye hazırdır:

Saçın tel tel etmiş taramış yana
Canım kurban olsun güzelim sana
Öldürsen elinle kıysan bu cana
Gam yemem güzelim İzmir içinde

Siyah kemer ne yakışmış beline
Boyunumdan bağla zülfün teline
As beni öleyim senin yoluna
Ben zaten ölmüşüm İzmir içinde

Yağmur yağar çayır çimen ıslanır
Seni saran deli olsa uslanır
Kız koynunda iki ceylan beslenir
Ver birin otlatam ağzım içinde (II, No.37)

Âşık Ahmet’in şiirlerinde “aşk”ın dikkat çekici bir şekilde öne çıkmasının nedenini, ondaki, özellikle ilk şiirlerinde yoğun olarak hissedilen halk hikâyesi etkisine bağlamak mümkündür. Bazı şiirler arasında neredeyse hikâyeye dönüşecek bir yapı kurulmaya çalışıldığı görülür. Örneğin, birinci defterde yer alan, 71’den 78’e kadar numaralandırdığımız 8 şiir, birbirleriyle bağlantılıdır ve bir İstanbul macerasını konu eder. Şiirlerin sonuna alınmış notlardan öğrendiğimize göre, Âşık Ahmet, arkadaşlarıyla girdiği bir iddia nedeniyle çalışmak için

İstanbul'a gitmeye karar verir. Birkaç gün süren bu yolculuk, ona gurbet duygusunu, sıra hasretini, anadan ve yârdan ayrı kalmanın acısını tattıracaktır. Bir yandan "İstanbul diyorlar bir zalim şehir / Anam Nevşehir'de ediyor kahir / Ekmeği yenilmez suları zehir / Dilerim kökünden sökül İstanbul" (I, No.72) diyerek İstanbul'u kargışlarken, diğer yandan gurbet acısını turnalardan haber sorarak dindirmeye çalışır: "Söyle turnam Kızılırmak akar mı / Bacı kardeş yollarıma bakar mı / Gökler gürler şimşekler de çakar mı / Söyle turnam ne haber var sılada" (I, No.75). Yine birinci defterde yer alan 154-160 numaralı 7 şiirde ise, Kozaklı'da kaplıca hamamlarında gördüğü bir kızın peşine düşen Âşık Ahmet'in, onu Kayseri'de, Aksaray'da ve Avanos'ta araması hikâye edilir. Âşık, yoluna çıkan bütün engellere ve yakın çevresinin alaylarına aldırmadan sevdiğini aramaya devam edecektir.

Bu sevda bu serde varken
Durmaz ararım sevdiğim
İki gözüm kan ağırlarken
Gelir bulurum sevdiğim

Ölsem mezarım kazılsa
Taşımın üstü yazılsa
Kozaklı yolu bozulsa
Gelirim bekle sevdiğim

Çeşmeden suyu doldurun
Gülüp yüzümü güldürün
Akşam giderken öldürün
Sabah diriltin sevdiğim

Gitmeseydim ben hamama
Derman olmadı yarama
Diyorlar ki hiç arama
Nasıl aramam sevdiğim

İlgi çekici gözlerin
Kardan beyazdı yüzlerin
Bekâr kalsam tüm kızların
Birini almam sevdiğim

Çok aradım bulamadım
Ben sana eş olamadım
Ne yapayım bilemedim
Yoruldum gayri sevdiğim

Selam verdi geçti gitti
Hasreti canıma yetti
Yüreciğim yandı tüttü
Senin aşkına sevdiğim

Âşık Ahmet bu dert yeter
Hem çoğalır hemi artar
Aşkı serde yanar tüter
Nasıl söndürem sevdiğim (I, No.156)

Âşık Ahmet'in ilk şiirlerindeki halk hikâyeleri etkisi, hikâyeleme çabasının yanı sıra aşk, ayrılık, feleğe isyan, gurbet, hasret gibi konuların işlenişi sırasında ve "Aldı Kız, Aldı Oğlan" ya da "Oğlan ile Kız'ın Karşılıklı Deyişleri" şeklindeki şiirlerde de kendini belli eder. Bazı şiirlerde halk hikâyelerine yapılmış açık göndermeler de vardır:

Sevda sevda diye söylenir bazı
Neler çekeceğim aşkın elinden
Beni derde saldı kahveci kızı
Neler çekiyorum aşkın elinden

Saplandı kalbime ateşten süngü
Bozulmaz sultanın yüzünün rengi
Ferhat yüreğine vurdu külüngü
Nice dağlar deldi aşkın elinden

Âşık olanların söylenir dili
Dertlerimi yazsın saçının teli
Senem'in aşkıyla öldü Sürmeli
Onun da öldüğü aşkın elinden

Arzu ile Kanber gizli yanardı
İkisini gören kardeş sanardı
Arzu Kanber için elin doğradı
Parmağını kesti aşkın elinden

Aslı sebep oldu ol Kerem yandı
Tahir de Zühre'yi her zaman andı
Mahmut da sevdiği Elif'i aldı
Nice cenge girdi aşkın elinden

Mecnun Leyla için çıktı dağlara
Nice âşık boyun eğdi ağlara
Sevenin içinde bulunur yara
Mecnun'un çektiği aşkın elinden

Âşık Garip gibi saran olmadı
Ahmed'in derdini soran olmadı
Ben gibi yârini anan olmadı
Ahmed'in çektiği aşkın elinden (I, No.106)

3.2. Gurbet ve Yoksulluk

Yukarıda da bir örneğini verdiğimiz, "sevgiliyi aramak için gurbete çıkma"ya, Âşık Ahmet'in yalnızca ilk şiirlerinde rastlarız. Onda daha çok, sazını eline alıp gurbete çıkan,

diyar diyar gezen geleneksel âşık yerine, askerlik yüzünden ya da ekmek parası için gurbete düşen bir âşık görürüz. Şairin 185 şiirden oluşan ikinci defterinin ilk 71 şiiri askerdeyken yazılmış ve çoğu askerlikle ilgili olan şiirlerdir. Bu şiirlerin bir kısmında askerliğin vatani beklemek gibi kutsal bir görev olduğuna işaret edilse de, sıladan ve sevgiliden ayrı kalmaya neden olduğu için eleştirisi de yapılır. Bunun dışında gurbetin temel nedeni, geçim derdidir. “Yoksulluktan çıktık gurbet ellere / Diyar diyar gezer olduk ağalar” diyen şair, gurbette “ekmek diye zehir” verdiği için feleğe kahreder (II, No.118).

Gençliğinde şantiyelerde işçi olarak çalıştığı için sıladan ayrı düşen şair, ömrünün uzun bir kısmını Nevşehir’de bir sanayi esnafı olarak gurbet duygusu yaşamadan geçirir. Ancak, emekliliğinden sonra oğluna ait olan eczanede çalışmaya devam etmesi, sıla hasretini yeniden alevlendirir. Eczane, önce Aksaray’a bağlı Güzelyurt beldesinde açılır. Ardından, işler yolunda gitmediği için Avanos’a bağlı bir köye, Çalış’a taşınır. Çoğunlukla haftada bir ya da iki kez Nevşehir’e dönebilen şair, artık “sıla haram oldu” diye yakınacaktır:

Gönlüm hasretinen dolar giderim
Sılada bir yuvam var diyerekten
Tutar da vefasız kalbimi kırar
Senin ile geçim zor diyerekten

Kalmadı mutluluk çok erken söndü
Ahmed’im ardında boşuna döndü
Sıla haram oldu gurbet göründü
Olamazsın bahtiyar diyerekten

Yıllar yılı dırdırımız bitmedi
Hep çektirdi bir gün mutlu etmedi
Dedim Azrail’e sözüm tutmadı
Daha senin ömrün var diyerekten

[....]

Hasret kaldım Nevşehir’in düzüne
Felek kul eyledi Vahit kızına
Benim gibi olan vursun dizine
Öldürdü vefasız yâr diyerekten (IV, No.4)

Gurbetin doğal sonuçlarından biri sıla hasretidir. Sıla hasreti ise gurbette olunan İstanbul, Manisa, İzmir, Kayseri, Alanya, Güzelyurt, Çalış gibi köy, kasaba ya da şehirlerin yergisine, şairin memleketi Nevşehir’in de övgüyle anılmasına yol açar. Âşık Ahmet’in 20’den fazla şiirinde, “Ellerin vatani yurt olmaz bana / Gurbet mızrak imiş batıyor cana / Bin defa canımı vereyim sana / Derdimin dermanı sensin Nevşehir” (II, No.63) dizelerinde de görüldüğü gibi, Nevşehir’den övgüyle söz edilir. 6 şiir ise doğrudan Nevşehir’e övgü niteliğindedir. 3, 10, 16 ve 21 dörtlükten oluşan bu şiirlerde Nevşehir’in peribacaları, yeraltı şehirleri, mağaraları, üzüm bağları, kaynak suları gibi doğal ve tarihsel güzelliklerinin yanı sıra güzel kadınları da övgü konusudur.

Âşık Ahmet’in şiirlerinde yoksulluk, yalnızca şairi gurbete düşüren temel neden olarak ele alınmaz, onun sevdiğine kavuşmasına engel olan bir etken olarak da karşımıza çıkar. İlk

şiiirlerinde fakir olduğu için sevdiği kız Habibe Hanım'ın kendisine verilmemesine içerleyen Őair, birçok Őiiirinde “sen zengin kızısn bana vermezler” dűŐencesini iŐler: “İimde artıyor dert ile ağrı / Yanıyor aŐkına Ahmed'in bağrı / Sen bir zengin kızı ben fakir ođlu / Seni bana vermezler ah sevdiğim (III, No.90).

Yoksulluk, geçim sıkıntısı nedeniyle ilkokuldan sonra öğrenimine devam edemeyen, aynı nedenle aŐıklıđın gereklerini hakkıyla yerine getiremeyen bir Şair için elbette ki temel konulardan biri olacaktır. “Yokluğun Derdi” başlığını taşıyan Őiiirde kıt kanaat biriktirdiği parayla 1980'li yılların başında kiradan kurtulup ev yaptırmaya karar veren Şairin çektiği zorluklar dile getirilir:

Dinleyin beylerim tarif edeyim
Benim ekdiklerim yokluğun derdi
İndirin vergiyi kolay deyim
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Üç yılda bitirdim kötü bir evi
Hiç yardım etmedi zengini beyi
Bana çok görmeyin fakir haneyi
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Bunca zaman oldu bitmedi borcum
Babadan kalmadı yetmedi gücüm
Anam da hastadır dinmedi acım
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Kocadım billahi genciken yaŐım
ürüdü döküldü kalmadı diŐim
Param yoğudu ki bitmedi işim
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Pencereye demir yapıdıramadım
İçine mozayik atdıramadım
Ustaya sözümü tutturamadım
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Çok zaman a kaldım çok zaman susuz
Gecelerim geçdi bazen uykusuz
Açık sözlüyümdür sanman saygısız
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Maliyeden geldi bir zarfla kâğıt
Bilmiyorum kimden alayım ğüt
Anneme söylesem başlar bir ağıt
Benim ekdiklerim yokluğun derdi

Nasıl denecek gelecek vergi
Őimdiden sarsıyor verginin derdi

Ben ölürsem belki kesilir ardı
Benim çekdiklerim yokluğun derdi

Tahsilli değilim görmedim okul
Çok yoruldu beynim kalmadı akıl
Usta eyri yaptı dedim sen çekil
Benim çekdiklerim yokluğun derdi

Daha yazılacak derdim çoğudu
Saat on bir oldu vakit yoğudu
Âşık Ahmet bu binadan soğudu
Benim çekdiklerim yokluğun derdi (II, No.91)

Evi yapan Hacı Ahmet Usta, işini yanlış yaptığı için şairi birçok zarara sokmuş, birçok borcun altına girmesine neden olmuştur. Âşık Ahmet bu ustaya 23 dörtlükten oluşan bir türküyle sitem eder ve geçip karşısına söyler. Şair, ikinci defterinde ve amatör kayıtlarında da yer alan bu şiirin yalnızca 11 dörtlüğünü seçmelerden oluşan üçüncü defterine almıştır:

Sana derler Hacı Ahmet
Boşa gitti bütün zahmet
Hiç mi yoğudu merhamet
Yapacağın bu muyudu

Dış duvarlar içe bakar
İç duvarlar kertik çıkar
Görüntüsü eli yakar
Yapacağın bu muyudu

İnşaata hiç mi gelmedin
Gözün kör müydü görmedin
İyi bir usta vermedin
Yapacağın bu muyudu

Göndermişsin dört acemi
Mahvettin gündüz gecemi
Biçimsiz koydun pecemi
Yapacağın bu muyudu

Pencerenin üstü eyri
Yıksam vakit geçti gayrı
Adam saldın ayrı ayrı
Yapacağın bu muyudu

Badanalar eksik kalmış
Aklını paralar almış
Balkon yeri duvar olmuş
Yapacağın bu muyudu

Yapdırdın geri yıkdırdın
Beni canımdan bıkdırdın
Duvarı eğri çekdirdin
Yapacağın bu muyudu

Ne diyeyim bilmem şaşdım
Vicdansız ustaya düşdüm
Lan Atilla niye kaçdın
Yapacağın bu muyudu

Dilerim benzin bulama
Elinden çıksın dolama
Parada bari zorlama
Yapacağın bu muyudu

Yapdın yapdın geri yıkdın
Beni çok zarara sokdun
O mevkiye nasıl çıkdın
Yapacağın bu muyudu

Âşık Ahmet ne yazarsın
Tuğlayı sen de düzersin
Ustayım diye gezersin
Yapacağın bu muyudu (III, No.79)

3.3. Yakın Çevre ve Kişisel Olaylar

Âşık Ahmet'in kendisinin ya da yakın çevresinin başından geçmiş kişisel olaylar da, en çok ele aldığı konulardandır. Evini yapan Hacı Ahmet Usta'ya seslenişinde olduğu gibi, bu şiirlerde Âşık Ahmet, öz itibariyle gelenekten ayrılarak özgün konularda şiirler yazmıştır. Bu konulardan biri de, Eşi Sadiye Hanım'ın ameliyatıdır:

Ahu gözlüm ağlar ağlar yaş döker
Bu dert bende böyle kalacak diye
Bakar yüzüme de boynunu бүker
Ahmed'imi eller alacak diye

Gitme Ahmet diye yalvarır bana
Bıçak vurdu doktor dermansız cana
Zalim hemşireler gelmez imana
Gözü yolda kalır gelecek diye

Dört dolandım hastanenin içini
Aldı felek Sadiye'min gücünü
Zamanında dindirmedi acını
Mevla'm çaresini verecek diye
Vurdular bıçağı teni yarıldı
Zalim düşman böbreğinde görüldü

Bitti ameliyat yara sarıldı
Korkuyordum kuzum ölecek diye

Akşam olur tükenmiyor geceler
İçli yârim Ahmet derde heceler
İyi olmaz dert birbirin tazeler
Beklerim doktorlar bilecek diye (II, No.87)

Sadiye Hanım'ın ameliyatı gibi, evde çıkan küçük çaplı bir yangında kızgın yağ dökülmesi sonucu şairin ellerinin ve ayaklarının yanması, astım hastalığına yakalanması, damadı Taner Bey'in henüz 31 yaşındayken arkasında iki çocuğunu yetim bırakarak bir trafik kazasında ölümü, annesini ve babasını kısa zaman aralıklarıyla kaybedişi gibi olaylar da, Âşık Ahmet'i çok etkileyen ve şiirlerinde zaman zaman ele aldığı konulardandır.

Âşık Ahmet, yalnızca kendi başından geçenleri değil, yakın çevresinin yaşadıklarını da dile getirir. Bazen, Boyacı Azmi, Fındık Mehmet, Hasan Emmi, İsmail-Arif, Latif, Muhtar Emmi, Nimet Hanım, Zülfikar gibi tanıdıklarına esprili bir dille takıldığı şiirler de yazar. Örneğin "Azmi Bey" şiirinde yakın arkadaşlarından biri olan Boyacı Azmi Usta'yı hem övgüye düzer, hem de ince ince dokundurur:

Paralar hep milyon milyon geliyor
Her milyonun dörtte üçü kalıyor
Bana hiç darılma herkes biliyor
Ağlamaktan kurtulmadın Azmi bey

Müşteri geliyor işi soruyor
Bahane çok kolay macun kuruyor
Halbuki araba boşa duruyor
Ağlamaktan kurtulmadın Azmi bey

[....]

Sıkıntın bitmiyor başın kaygılı
Eşin dostun hepsi sana saygılı
Suyu senden dolduk hep yıllar yılı
Allah senden razı olsun Azmi bey (III, No.126)

Âşık Ahmet'te başkalarının ağzından yazılmış şiirlere de rastlanır. "Acı Kaza", Malatya'da askerliğini yaptığı sırada jeep kaçırılmaya çalışanlara engel olduğu için şehit olan asker Mustafa'nın ağzından yazılmıştır (II, No.38). "Zübeyde'm" şiiri ise, yine başka bir askerinin, Yusuf'un ağzından sevgilisi Zübeyde'ye hitaben yazılmış bir şiirdir (II, No.40). "Bu da mı Vardı Kaderimizde" ise, gurbetten memleketine dönünce karısının dört gün önce öldüğü haberini alan ve çocuklarıyla bir başına kalan İğdırlı Nevruz Beder'in ağzından yazılmış bir ağıttır (II, No.96).

3.4. Din

Âşık Ahmet'in şiirleri arasında, bütüne oranla sayıları az da olsa, bir dönem dini temalı şiirlerin de ağırlık kazandığı görülür. Bu dönem 1981-1986 arasındadır. Genellikle Allah sevgisi-

nin, ramazan ayının kutsallığı ve özleminin, kutsal sayılan kişilere bağlılığın, dünya malının geçiciliğinin, işlenen günahlardan duyulan pişmanlığın ve nefis mücadelesinin öne çıktığı bu şiirlerin bazıları ilahi niteliğindedir. Ölümü ve dünyanın faniliğini konu alan son dönem şiirlerinin bazılarında da tutucu olmayan bir dinsel anlayış egemendir.

Bilmez idim bu pervane yorulur
Kanatları birer birer kırılır
Birkaç metre bez içine sarılır
Sonra musallaya konulur imiş

[....]

Hiçbir haber alınmıyor gidenden
Ne güdülen ne de onu güdenden
Bir görevli alır canı bedenden
Ardından rahmetli denilir imiş

Ahmed'im kendine ver sen öğüdü
Hak aşkına eksik etme ağdı
Sonra deme hiç hesapta yoğudu
Manevi baskında ölünür imiş (III, No.139)

3.5. Toplumsal Yergi ve Taşlamalar

İlk döneminde çocuksu bir saflıkla “asker”, “Atatürk”, “hapishane”, “trafik kazası”, “Türk”, “vatan” gibi kavramlara yönelerek toplumsal temalı şiirler de yazan Âşık Ahmet'in, son dönem şiirlerinde toplumsal yergilerini artırdığı görülmektedir. Bu şiirlerde insanların kabalığı ve birbirlerine yaptığı haksızlıklar, masumiyetin cezalandırılması, çıkarıcılık, sahtekârlık, tüketim çılgınlığı ve savurganlık, sömürü, eşitsizlik, adaletsizlik, kötü yönetim ve terör gibi güncelliğini koruyan konular öne çıkmaktadır. 23 dörtlükten oluşan “Ne Oldu Böyle” başlıklı şiir, Âşık Ahmet'te toplumsal yerginin en güzel örneklerinden biridir:

Ne oldu da böyle oldular acep
İnsanlar değişdi bir hoş oldular
Yüzleri açıldı kalmadı hicap
Çoğu da içmeden sarhoş oldular

[....]

Terör bela oldu millet başına
İnsanlar ölüyor boşu boşuna
Adam hiç bakmıyor kendi yaşına
Çocuklara dünür gelen oldular

Sokaklara bekçi oldu hep itler
Kenarlara çekildiler yiğitler
Vatan için ölüp giden şehitler
Unutuldu şimdi yalan oldular

Hastaneler geçilmiyor hastadan
Birileri pay çıkarır pastadan

İş yaptırır para keser ustadan
Rızasız hakları alan oldular

Kimilerin ömrü geçer yoğunan
Kimileri keyif sürer çoğunan
Kimisi bağlanmış ipsiz bağınan
Kimiler zehirli yılan oldular

Uyuşturuldular cahil çocuklar
Gariptir doğruya çekildi yuhlar
Siyaset girince çiğnendi haklar
Yazıktır çokları talan oldular

[....]

Kiminin yalanı haddini aştı
Kimi çaldı çırpıtı dışarı kaçtı
Kimisi kanadı çıkmadan uçtu
Kimi de derine dalan oldular

Haksızlar haklının yerine konu
Cilet gitti hacım ustura döndü
Şeytanı taşıladı kendisi öldü
Canlı gidip cansız kalan oldular

Rüşvette sınır yok alan alana
İnkâr hazır ceza nerde yalana
Cennet kolay bu zamanda bilene
Onlar hak yolunu bulan oldular

Güçleri yetenler güçsüzü yiyor
Şimdi sükûneti sağladık diyor
Kendi yavrusunu kendi doğruyor
Mazlumun başını delen oldular

Ne kadar yazsam da bitmez bu işler
Kim ne yapar ise südünü işler
Ahmed'im sendeki sahte gülüşler
Esas ağlayanlar gülen oldular (III, No.138)

Sonuç olarak, herhangi bir zümrenin düşüncelerini dile getirmeyen, gelenekten beslenen, ancak kendisini bununla sınırlamayan, şiirini öz itibarıyla kendi yaşamından damıtan Nevşehirli Âşık Ahmet'in, halk şiirinin yaşayan önemli temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir.

Kaynaklar

I. Âşık Ahmet'in Birinci Defteri: 7 formadan oluşan beyaz, çizgili bir okul defteri. Karton kapaklı, sırtında siyah bezi var. Kapakta "Lise Defteri" yazıyor. 1960'lı yıllara ait olmalı. İlk şiirin bulunduğu sayfadan itibaren numaralandırılmış. 262 sayfa. Toplam 179 şiir var. Sayfa 206'ya kadar, yani 143. şiire kadar, şiirlerde tarih yer almıyor. Bu şiirler askerlik öncesi dönemine ait olmalı. Sayfa 206'dan sonra yer alan 37 şiir ise sonradan eklenmiş gibi görünüyor. Tarih sırası pek gözetilmemiş. Burada da tarih atılmamış şiirler var. Olanlar ise 06.09.1971 – 01.03.1981 tarihleri arasında yazılmış. Defterde şiirlerin yanı sıra çeşitli notlar, mektuplar, bazı adresler ve Âşık Ahmet'in yaşamındaki bazı önemli tarihler de yer alıyor. Defterin son iki sayfasına alfabetik olmayan çok küçük bir sözlük de eklenmiş.

II. Âşık Ahmet'in İkinci Defteri: 7 formadan oluşan beyaz, çizgili bir okul defteri. Karton kapaklı, sırtında siyah bezi var. Kapağında "Hür Çocuk Lise Defteri" yazıyor. Bu defter de 1960'lı yıllara ait olmalı. Çok eskidiği için basılı bir kuşe kâğıtla kaplanmış. İlk sayfalar kabın içinde kalmış. Bu sayfalarda alınmış bazı notlar ve tarihler var. İlk şiirin bulunduğu sayfadan 153. sayfaya kadar numaralandırılmış. Toplam 324 sayfa. Ancak, boş bırakılmış sayfaların yanı sıra sonradan yırtılmış sayfalar da var. Örneğin, 41, 42, 45, 46, 122 ve 123'le numaralandırılmış sayfalar defterde bulunmuyor. 117. Sayfa ise iki kere yazılmış. Defterde toplam 185 şiir var. İlk 71 şiir askerlik döneminde yazılmış ve çoğu askerlikle ilgili. Bu yüzden şiirler arasında bir askerin hatıra defterini andıran çeşitli notlara, desenlere ve günlük niteliğinde yazılara da yer verilmiş. Bazı sayfalarda bant izleri var. Fotoğraf ve resimler yapılandırılmış, sonra çıkarılmış. İlk şiir 12.07.1970, son şiir ise 29.01.2007 tarihlerini taşıyor. Tarihler dikkate alındığında defter üç bölüme ayrılabilir. Buna göre ilk bölümde 1970-76 dönemine ait 103 şiir, ikinci bölümde 1981-86 döneminde yazılmış 13 şiir, üçüncü bölümde ise 1998-2007 dönemine ait 63 şiir bulunuyor. 6 şiirde ise herhangi bir tarih yer almıyor. Bazı şiirler arasında kronolojik sıra gözetilmemesi, bu şiirlerin dönem dönem temize çekildiğini gösteriyor. Şiirlerin bir kısmında başlık yerine şiirin başına ya da sonuna alınmış, "Âşık Ahmet bu türküyü, askerliğin pek bitecek gibi olmadığını düşünerek söylemiştir", "Ahmet burada, gurbette çektiği acıdan dolayı feleğe kahrediyor", "Âşık Ahmet bu türküyü Pasaport Vapur İskelesi'nde karşısına oturan mini etekli bir kıza söylemiştir" gibi notlar dikkati çekiyor. Defterde Âşık Ahmet'in kardeşi Çetin Bey'in de üç bestesine yer verilmiş.

III. Âşık Ahmet'in Üçüncü Defteri: Tek formadan oluşan, 100 yapraklı, beyaz, çizgili bir okul defteri. Karton kapaklı. Şiirlerin çoğu Birinci ve İkinci Defter'de de var. Bu defterlerden bir seçme yapılmış, bu seçme sırasında şiirlerin bazı kısımları değiştirilmiş veya kısaltılmış. Toplam 150 şiir var. Son şiir, 10.09.2005 tarihli. Birinci ve İkinci Defter'de olduğu gibi, notlara ve önemli tarihlere fazla yer verilmemiş. Yalnızca şairin telefon numaraları, annesini ve babasını kaybettiği tarih yazılı.

IV. Âşık Ahmet'in Dördüncü Defteri: Kahverengi deri ciltli, çizgili 2007 ajandası. Bir ilaç firmasının eşantyonunu. Âşık Ahmet'in son şiirlerini yazdığı bu ajandanın büyük kısmı boş. Şiirlerin bulunduğu kısım 72 sayfa. Toplam 45 şiir var. İlk şiir 12.09.2005, son şiir ise 28.10.2011 tarihlerini taşıyor. Bir şiirde ise tarih yer almıyor. İlk birkaç şiir, İkinci Defter'de yer alan bazı şiirlerin küçük değişikliklerle yeniden yazılmış hâli.

V. 1978 Tarihli Ses Kaydı: Kayıtta enstrüman kullanılmamış ve makamlı bir şekilde söylenen toplam 17 şiire yer verilmiş.

VI. 1991 Tarihli Video Kaydı: VHS formatına kaydedilen görüntülerde Âşık Ahmet'in bazıları makamlı bir şekilde söylediği 20 şiire yer verilmiş. Kayıtta şairin yanı sıra babası Derviş Efendi'nin ve amcası Hacı Efendi'nin söylediği türküler de yer alıyor.

VII. 2002 Tarihli Ses Kaydı: Bu kayıtta da enstrüman kullanılmamış ve bazıları makamlı bir şekilde söylenen 40 şiire yer verilmiş.

VIII. Gazete Küpürleri: 1990 – 2007 tarihleri arasında şiirlerini yayımladığı yerel gazeteler olan *Göreme*, *Kapadokya* ve *Nevşehir* gazetelerinden kesilmiş küpürler.

IX. Kişisel Görüşmeler: Şairle Ocak 2011 ve Mayıs 2012 tarihleri arasında Nevşehir'de birçok kez görüşmeler yapılmış, bu görüşmelerin bazıları görüntülü bir şekilde kaydedilmiştir.

Özet

NEVŞEHİRLİ ÂŞIK AHMET'İN YAŞAMI VE ŞİİRİ ÜZERİNE

Nevşehirli Âşık Ahmet, saz çalmayan, ancak şiirlerini ezgili bir şekilde yaratan halk şairlerimizden biridir. 1950 doğumlu olan şair, Nevşehir'de yerel gazetelerde yayımladığı şiirleriyle ve çeşitli tarihlerde oluşturulup eşe dosta dağıtılan amatör ses kayıtlarıyla biliniyor. Elimizde 1990'da gerçekleştirilen iki video kaydı ve 1960'lı yıllardan günümüze kadar yazdığı şiirlerin bulunduğu dört el yazması defter de var. Bu defterlerde Âşık Ahmet'e ait 384 farklı şiir bulunuyor. Herkesin türkü söylediği bir aile ortamında büyüyen şair, özellikle ilk şiirlerinde dedesinden dinlemiş olduğu *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre* gibi halk hikâyelerinden; Âşık Garip, Âşık Kerem, Karac'oğlan ve Muharrem Ertaş gibi âşıklardan besleniyor. Şiirlerinde en çok işlediği konular arasında aşk, gurbet, yoksulluk, toplumsal yergi ve kişisel olaylar sayılabilir. Âşık edebiyatının temeli olan "aşk", Âşık Ahmet'in sanatında da, bir ilkokul öğrencisinin saf aşkını dile getiren ilk şiirlerden, yaşamaya geç kalmışlığın ve zamansızlığın ifadesine dönüşen son şiirlere kadar, en başat konudur. Toplumsal yergiye yönelen şiirlerde ise insanların kabalığı ve birbirlerine yaptığı haksızlıklar, masumiyetin cezalandırılması, çıkarıcılık, sahtekârlık, tüketim çılgınlığı ve savurganlık, sömürü, eşitsizlik, adaletsizlik, kötü yönetim ve terör gibi güncelliğini koruyan konular öne çıkıyor. Yalnızca kendi başından geçenleri değil, yakın çevresinin yaşadıklarını da dile getiren Âşık Ahmet'in sanatında başkalarının ağzından yazılmış şiirlere de rastlanıyor. Şiirlerin büyük bir kısmı, âşık edebiyatının temel şekli olan 8'li ve 11'li hece vezniyle kurulmuş koşma biçiminin özelliklerini gösteriyor.

Anahtar sözcükler: âşık, aşk, yoksulluk, toplumsal yergi, koşma

Abstract

ON LIFE AND ART OF NEVŞEHİRLİ ÂŞIK AHMET

Ahmet from Nevşehir is one of our minstrels who is not playing saz but composing his poems melodiously. He was born at 1950 and known by his poems which have been published in local newspapers. He is also known with his amateur tape recordings which were delivered to acquaintances. Additionally, we have 2 video tapes from 1990 and 4 manuscripts which consist of his poems from 1960 to present. In these manuscripts there are 384 poems of his own. Minstrel Ahmet was grown up in a family in which everybody sings folk songs. Especially in his first poems, he got inspired from folktales like Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre which he first listened from his grandfather and minstrels like Âşık Garip, Âşık Kerem, Karac'oğlan and Muharrem Ertaş. Some of the themes he handles mostly in his poems are love, poverty, social satire, homesickness and individual cases. Love, which is the basis of minstrel literature (âşık edebiyatı) is in the minstrel Ahmet's poems also the dominant theme from the first poems which express the naive feelings of a child to the last poems which turn to express the belatedness and timelessness. In the poems of social satire, actual themes like the rudeness of humanity and unjustice between people, the punishment of innocence, venality, fraud, madness of consumption and extravagance, exploitation, inequality, injustice and terrorism are coming into prominence. We can observe not only his real life but also his neighborhood's and sometimes from another voice. Most of his poems set up with koşma style which has 8 and 11 syllabic meter.

Keywords: Minstrel, Love, Poverty, Social Satire, Koşma.

ADALYA ADINA DAİR

Mustafa Oral*

Bütün kadim şehirler gibi *Adalya/Antalya* şehrinin kuruluşuna da bir kadının elinin değdiği muhakkak. Dünyadaki benzerleri bir yana bırakalım, Amazonların kurduğu söylenen Smirna (İzmir), Amazon soyundan Amasis'in kurduğu Amaseia, İran Kralı Dara'nın yeğeni Amastris'in kurduğu Amasra şehirleri bunlara birkaç örnek**. Bir erkek adına kurulan, daha doğrusu bir erkeğin kendi adına izafeten kurduğu şehirler de vardır elbette: Büyük İskender'in bizzat kurulması talimatını verdiği İskenderiye, İskenderun gibileri ile Roma İmparatoru Konstantinus'un Konstantinopolisi, Kral Prusias'ın Bursası, Ruha'nın Urfası ilk aklımıza gelenlerden.

Bunlardan biraz farklı bir sorunsal olarak görünen *Adalya* şehrinin resmi kayıtlarda yazılışı ile yerel ağızda söylenişinde ve yazım şekillerinde farklı biçimler kendini göstermiş, bugüne kadar da halkın ağzında korunagelmıştır. Resmi ve tarihî kayıtlarda Bergama Kralı II. Attalos'un adının temel alındığı ve *Attaleia* (Ἀττάλεια) şeklindeki yazım biçiminin yaygın olarak benimsendiği görülüyor. Nitekim sonraki dönemlerde öncekinden birazcık farklı, ancak özünde aynı olan *Sattalia*, *Cetelia* adları *Attaleia* adıyla aynı köktendir (Fild, 2008:279). Modern Batılı literatürde geçen *Adalia* adı ise ayrıdır.

Adalya-Attaleia İkilemi

Son derece ilginç ve önemlidir ki, Batı'nın modern dönem literatüründe, özellikle seyahat hatıratında ve bunu temel alan bölgeye ve şehrimize ilişkin tarihî bahislerde özellikle *Adalia* adının tercih edilmesi anlamlıdır. Dağlık Pisidya tarafının ümmî ahaliyi Türklerin şehrin adını halen *Adalya*, *Adelle* şeklinde telaffuz etmeleri oldukça önemlidir. Bizim bu yörenin

* Doç.Dr. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü 07058 Kampus/ANTALYA.

** Bu örnekler için bkz: Mehmet Önder, **Bitmez-Tükenmez Anadolu**, Ankara, Sümerbank, 1970.

dışa kapalı ahalisi bu sözcüğü Batı'dan alıp kullanamayacaklarına göre, seyahat hatıratı sahibi fantezi düşkünü Batılı gezginin eserlerini takip etmek önemlidir. Türkçe literatürde Avrupa dillerinde kullanılan ve hem de şehrin Türkçe yazılış biçimlerden biri diye gösterilen bu oldukça garip ve tezat görünen durumu halkiyat mahsullerine başvurarak açıklamak mümkündür.

Şehrin Türkçede resmi yazım biçiminin Selçuklu döneminde oluştuğunu görüyoruz. Selçuklu Sultanı I. İzzeddin Keykavus'un *Adalya* şehrini 22 Ocak 1216'da fethinin ardından kaleme aldığı fetihnâmede mezkur şehrin adını zikretmiyor, ancak kalenin yeniden inşası için kaleme alınan yazıtlarda *Antâliyye* şeklinde yazılıyor*. Bu yazım şeklinin 15. yüzyılda kaleme alınan tarihî takvimlerden anonim Osmanlı tarihi eserlerine veya 18. yüzyılın vakanüvis tarihlerine kadar benimsendiği görülüyor. Fildişi kulede veya dört duvar arasında masa başında yazılan literatür odaklı eserler ile seyahat hatıratı veya yerel mahsuller türündeki eserler aynı konuda farklılaşıyor.

17. yüzyılın iki büyük Osmanlı âlimi Kâtip Çelebi ile Evliya Çelebi'nin Antalya şehrinin adının yazımı konusundaki tercihleri güzel ve tipik iki örnektir. Coğrafya âlimi Kâtip Çelebi, Selçuklulardan beri devam edegelen yazım şeklini kullanıyor. Osmanlı coğrafyasını baştan başa kat eden ve adım adım gezip görerek yazan meşhur Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi, *Adalya* diye yazıyor. Evliya Çelebi, Yivli Minare'nin yanındaki Alâeddin Camii'nin kiliseden camiye çevrildiğine ilişkin kapısı üstündeki h. 774/m. 1373 tarihli bir kitabeyi aktardığı eserinde şehirden *Adalya* diye bahseder. Ancak söz konusu kitabede *Antâliyye* adının geçtiğini (Dağlı, 2005:147) de belirtelim.

Bu kitabede ve başkalarında geçen *هيلاطنا* kelimesini konunun uzmanları farklı farklı okuyorlar. Selçuklu uzmanı Scott Redford, bu kelimeyi Latin harflerine *Antaliya* diye aktarıyor. Leyla Yılmaz da şehirdeki *Selçuklu yazıtları içinde Antalya adına rastlanan ilk ve tek kitabe* diye tavsif ettiği II numaralı sur üzerindeki *in-situ* kitabeyi ilk kez kendisinin *tam doğru* olarak okuduğunu belirtiyor, ancak söz konusu kelimeyi *Antalyâ* diye yazıyor (Yılmaz, 2003:55-58). Uzman kişilerin bu kadar basit bir hatada ortak olmalarının bir nedeni, kendilerinden önceki araştırmaları hafife almaları olabilir.

Ortaçağın Batılı kaynaklarında genelde *Satalia* adının, yine Ortaçağın Arap ve Türk kaynaklarında ise *Antâliyye* ve *Adalya* adlarının kullanıldığını (Emecan, 1991:232) görüyoruz. 12. yüzyılın Doğulu bir Latin tarih yazarı olan Kudüslü Willermus Tyrensis, Haçlı seferlerine ilişkin eserinde *bizimkiler* dediği özellikle Doğulu Hıristiyanların *Attalia* şehrinin Grekçe adını bilmediklerinden *Satalia* dediklerini anlatıyor (Altan, 2003:93 dn.268). *Adalya* adının ise yerli halkın söyleyiş biçimi olduğunu önemle vurgulamak gereklidir. Bizim şimdilik tespit ettiğimize göre seyahat hatıratı sahipleri içinde bunu ilk defa eserine aktaran 15. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'da bulunan Bavyeralı Johannes Schiltberger (1381-1440), şehrin adını duyduğu gibi, *Adalia/Adala* şeklinde (Schiltberger, 1997:101) söylüyor.

17. yüzyılın Fransız gezgini Paul Lucas da gezip gördüğü şehirden *Adalia* diye söz eder. Ancak incelediğimiz Batılı ve Doğulu gezginlerin seyahat hatıratında *Adalya* adının antik dönemin *Attaleia*'sının mütearifesi olduğuna dair bir bahis bulunmuyor.

Daha da ilginç: Evliya Çelebi, *Adalya* bahsinde kendisi günümüze ulaşamamış egzotik bir tasvir den ve bu tasviri açıklayan üç satırlık Yunanca bir yazıttan bahseder ve yazıtın Türkçesini eserine aktarır. Bu tasvir, limanın şarka bakan orta kapısı üstünde bir beyaz mermer üzerine *be-dürüstî âdem kaddince* elinde asâsı, başında külâhı ve belinde pâlhengi üzerine *Allâhlı* lafzının yazıldığı frenk-pesend bir derviş tasviri diyor. Aşağıya aynen aldığımız ya-

* S. Redford-G. Leiser, *Taşa Yazılan Tarih: Antalya İçkale Surlarındaki Selçuklu Fetihnâmesi*, Antalya, AKMED, 2008, s.22, 32, 65. Scott Redford, yazıttaki kelimeyi Antaliya şeklinde okuyor, ki yanlıştır.

zıtta geçen *Angiliye* adının *Adalya* halkının ağzındaki kadim adlarından olduğunu düşünmek mümkündür (Dağlı, 2005:146): *Bu o Allâh kuludur ki Seyyid Ahmedü'l-Bedevî fukarasıdır. Her sene Mısır'dan deryâ üzre yürüyerek gelüp bizim Angiliye kral[ın]dan ellişer esîr alup halâs edüp yine gözümüz önünde deryâ üzre giderdi...*

Talya/Atalya/Adalya

Eski dünyanın yaratılış ve türeyiş konusundaki mitolojik anlatılara mekân olan Olympos, *Adalya* şehrinin yakınında halkın halen *Musa Dağı* dediği yerdir. Mitolojiye göre Olymposlu tanrılar, Zeus'tan, titanları yendikten sonra titanlar savaşını şarkılar söyleyerek övebilecek mahlûklar yaratmasını dilediler. Bunun üzerine Zeus, *Mnemesyne* adındaki hafıza tanrıçası ile birleşerek bol sulu Pieria'da *üç güzel* de denilen şu üç musayı dünyaya getirdi (Petecih, 1946:30): Aglaie, Euphrosyne ile Thalia.

Şarkı, müzik, oyun, şiir ve bilimden anlayan bu tanrısal *nympheler* Pieria'da veya Helikon Dağı'nda otururlar, Olympos'ta tanrı sofralarında şarkı söylerlerdi (Necatigil, 1957:75). Genelde ilham perisi olarak tanınan *Thalia*, önceleri kır tanrıçası sayılırdı. *Apollon* ile evlenmiş, *Korybantları* doğurmuş, insanlara toprakla uğraşmayı öğretmişti. Sürülerin, ekinlerin, bitkilerin koruyucusu kabul edilir. Virgilius, çoban şiirlerinde onu bir kır tanrıçası gibi çağırır. *Thalia*, neşeli sofralara, ziyafet masalarına nezaret ederdi. Sonradan yalnızca komedi ilham perisi oldu. Letafet tanrıçası olan *Kharit*lerden biri de *Thalia* bilinir. Nereus'un kızlarından biri de *Thalia* diye tanınır (Can, bty :491).

Bizim *Thalia* ise çoban şiirinin ve komedyanın ustasıdır. Simgesi de komedyaya maske-si ile sarmaşıktan taç ve çoban değneğidir. Bu bölgede kastalya adının bir uzantısı olan eski çağlardan kalma *kestel* adında yerleşim yerlerinin olması bu görüşümüze bir kanıttır. İtalyanca kökenli bir sözcük sanılan *kestel*, küçük hisar veya kale, kasır anlamında (Gövsa, 1951:1434) kullanılır. Aslında *kestel*'in bir anlamı da pınarbaşı demektir.

Kızların sularında eğlendiği Yunanların kâhinlik tapınaklarının en önemli *Delphoi*'deki kutsal kaynaktır: Kastalia. Burası şarkı, müzik, oyun, şiir ve bilimden anlayan Zeus'un kızlarının, tanrısal perilerin (*nympheler*) bulunduğu kaynaklardan biridir. Bazı kaynaklar ise kızların babasının ırmak tanrıları olduğunu anlatıyor (Necatigil, 1957:59, 75, 79). Efsaneye göre *Kastalia*, *Apollon* tapınağının yanında tanrının saldırısına uğrayınca kendini orada fişkıran kaynağın sularına attığı Tanrı *Apollon*'a adanmış pınardır (Arhat, 2008:169).

Perge'de yapılan kazılarda gün ışığına çıkarılan ve eski bir geleneğe dayanan *ktistes* yazıtlarında bir zamanlar *Pamfilya* bölgesine adım veren Delphilî Mophos'un da *Apollon*'un oğlu olduğu yazılıdır. Ancak bu efsanevi olduğu kadar tarihî bir kişilik olan *Mophos*, gerçekte Girit'ten Batı Anadolu'ya geçerek *Kolophon* bölgesinin hâkimi olan Akalar soyundan bir savaşçıdır. Annesi Manto ise yine buraya sonradan yerleşen kâhin Teiresias'ın kızıdır. Tarihî kayıtlarda hakkında bilgiler verilen, hatta Karatepe'de ve Boğazköy'de bulunan çeşitli yazıt ve tabletlerde Perge ile Phaselis'in de kurucusu Mophos, Hitit Kralı IV. Tudhaliya'nın çağdaşı (M.Ö. 1220-1170) sayılır (Pekman, 1989:8-15).

Truva savaşları sonrasında bölgeye gelerek Perge, Aspendos, Phaselis, Mopsuestia ve Mallos şehirlerini kuran Mophos, Anadolu'da yüzyıllar boyunca devam eden bir hanedanın da kurucusudur. Bölgedeki etkinliği sayesinde bir süre Mophos'un adıyla *Mopsopia* diye bilinir. Bu tarihî şahsiyetin ölümünden sonraki yıllarda kızının veya kız kardeşinin adına izafeten *Pamphyle/Pamphylia* diye tanınır (Mansel, 1978: 2).

Truva savaşlarından sonraki yıllarda bölgeye yalnızca savaşçı adamlar gelmedi. Yanlarında Yunan dilini ve kültürünü getirip bölgenin geçmişi ve geleceğini derinden etkileyen bilgin kişi-

ler belirleyici oldu. Bu kişiler yerli halkın kendi arasında anlatıp durduğu efsanevi ve tarihî olaylara Yunanî damgalarını vurdular. Likya ve Pisidya bölgesinin kadim Milyas ahalisinin kökenine ilişkin geliştirdikleri Girit kökenli Sarpedion'un soyundan olduğu söylemi (Özsait, 1980:63-64) buna kanıttır.

Bizim burada ortaya koymaya çalıştığımız durum şudur: Bölgenin toponomik yadigârı konusunda yeterince araştırma yapıp ortaya konulmuş değildir. Bu konuda şimdilik elimizde bulunan bazı efsanevi kayıtlara bakınca *Adalya* adının Olympos Dağı'nın sakini *Thalia* adının bir uzantısı ihtimalinin bulunduğu anlaşılıyor. Bunun yanında t/d, k/g, p/b seslerindeki dönüşümün *Talia* adında da olması olasıdır.

Semitik Kökenin Etkisi

Tevrat'ın *I. Tarihler* kitabında Yeroham'ın oğulları arasında *Atalya* da sayılır (VIII/26). *II. Tarihler* kitabında Yahuda kralı Yehoram'ın oğlu Ahazy'a'nın anasının İsrail kralı Omrin'in kızı *Atalya* olduğu kayıtlıdır (XXII/2). Kudüs'te (Yeruşalim) bir yıl kadar krallık yapan Ahazy'a'nın kötü bir kral olduğu, çünkü kötülük yapması için tavsiyelerde bulunan anası *Atalya*'nın öğütlerini tuttuğu anlaşılıyor. Aynı kayıtlar küçük bazı farklarla *II. Krallar* kitabında yinelenir (VIII/26).

Böylece sonradan *Adalya* biçimini alan *Atalya*, İbrani erkek ve kızları için yaygın olarak kullanılan bir isim olarak karşımıza çıkıyor. Bu adın yalnızca Semitik kültür çevrelerine mahsus kalmadığı, sonraki tarihî kayıtlardan açıkça anlaşılıyor. Bu konuda bir tarihî örnek verelim: Herodot'un çağdaşı Samoslu ozan Choerilos, *Adalya*'nın Solym Dağı'nda oturan Fenike kökenli bir halktan bahseder (Özsait, 1980:107) ki önemlidir.

15. yüzyılın başlarında Anadolu'da bulunan Bavyeralı Johannes Schiltberger'in şehrin adını duyduğu gibi *Adalia/Adala* şeklinde söylediğini biliyoruz ki kayda değer. 1946 itibarıyla Türkiye'de *Adala* adında iki yerleşim vardır. Bunlar Bergama Kralı II. Attalos Philadelphios tarafından kendi adına izafeten kurduğu söylenen *Attaleia* kentlerinin devamı değildir. Ki, ilki Antalya vilayetinin Finike kazasının Alaşın köyünün bir mahallesidir, diğeri Manisa vilayetinin Salihli kazasının bir bucağıdır. Bu kayıtlar, *Adala* biçiminin *Adalya* şehrinin halkın ağzında bir varyantı olduğuna kanıttır. Salihli bir yana Finike/Alaşın olgusu, durumu karmaşık hale getiriyor. Şöyle ki: Bu sonuncu *Adala* Olympos Dağlarına çok yakın olmadığı gibi çok uzak da değildir. Muhtemelen *Thalia* kültürünün etrafa yayılmasıdır.

Yakın Tarihli Olgular

Türkiye'nin kadim tarihinde Pers etkisinin yadsınamaz konumunu biliyoruz. Ancak bu kadim kültürden günümüze kalan bakiyeler tümüyle meçhul değildir. Ülkemizin yetkin mimarlarından Cengiz Bektaş'ın *Antalya Evleri* kitabının ilk baskısında (1980) Antalya Kaleiçi'nde çalınan eski ustalar hakkında şu bahis vardır (Bektaş, 1980:21):

Antalya'da ustalar, bir evin çatısını kapatınca, keser oynatırlar; keseri tahtanın üzerinde tıkırdatarak bir ezgi tutturlar. Öyle ustalar varmış ki, keseri oynattı mı yirmi keser birden takırdatıyor sanılmış. Bu, işini bitirdiğinin bildirilmesiymiş; emeğin kutlanmasını istemekmiş. İşte bu keser oynatma sırasında ustalar “şabaş, şabaş” derlermiş. “Şabaş”, kadim Mezopotamya'da Güneş tanrısının adıymış ve Farsça'da “şen ol” demekmiş.

Cengiz Bektaş, *şabaş* nidasını İlhan Başgöz'den duymuş ve ondan naklen kitabına almış olduğunu yazıyor; ancak sözlükte, Farsça 'şen ol' demek olduğunu belirtiyor, amma ne sözlük adı veriyor, ne de sözlüğün hangi dilde olduğunu anlatıyor; açıklamıyor. Burada bir yöntem yanlışlığı var: Bir kere ezginin tamamını vermiyor. İkincisi, *Farsça* diyor, doğrusu

İbranice. *Şabat*, cumartesi, dinlenme zamanı demek. Güneş tanrısının adıysa kadim İbrani inançlarına açık ve net bir göndermedir. Bu kadim kültürün izlerini *Adalya* halkının gündelik kültüründe izleyebildiğimize göre, *Adalya* olgusunun Pers izleği sıradan bir konu olmaktan çıkıyor. Bu durumda bu ve benzeri yapıtlara işlenmeden konulan mebzul miktardaki ham ve yaban olgu ve malzemeleri yeniden ele alarak tarihî köklerine bağlamalıdır.

Sonuç Olarak

Antalya bölgesinin ve Adalya şehrinin toponomik yadigarı yeterince işlenmiş olmadığı gibi tarihsel coğrafyası konusu da tatmin edici derece incelenmiş değildir. Bu durum sadece Adalya şehrine ve çevresine özgü değildir; Türkiye kültür tarihine özgü bir konunun yerel ölçüğe yansımış hazin bir durumun bu vilayet noktasına yansımış biçimidir. Durum böyle olunca, Adalya şehrine ve şehrin adına dair yapılan araştırmalar da bundan yeterince nasibini alıyor. Türkiye'nin şehir, kasaba ve köylerin ve dahi coğrafik yerleşimlerin ve mıntıklarının adlarına ilişkin efsanevi tarzda yakıştırmalar ve uydurmalar, modern bilimsel mantıkla uyusmuyor. Hele toponomik araştırmalar açısından bir kıymeti harbiyesi bulunmuyor. Bu makale vesilesiyle yaptığımız araştırmada şu gerçekleri ortaya koymaya çalıştık: Adalya şehrinin kadim tarihinde otokton ahalinin temel etkisi yanında Bergama, Girit, Pers, Semitik ve Yunan etkilerini harmanlayan tarihsel çalışmalar şimdilik kamuoyuna yansımış ve yayılmış değildir. Özellikle Bergama ve Yunan etkisi dışındaki unsurlar bilerek göz ardı edilmiş gibidir. İbrani ve Pers etkisi ise bilinçli bir unutumaya maruz bırakılmış gibidir. Şehrin adının *Attaleia* adından geldiği, bunun *Antalya* şeklini aldığı bizce bir varsayımdır. *Adalya* adının da buradan geldiği iddiasında bulunmak biraz cüretli bir yaklaşımdır. Adalya adının kaynağı konusunda efsane, rivayet ve halkiyat malzemeleri yerel halkın belleğini işaret ediyor. Bu çanakta Olympos'un musalarından *Thalia*'nın Adalya'nın kaynağı olması kuvvetle muhtemel gibi görünse de *Talya* gibi başka önemli seçenekler de mevcuttur.

Kaynakça

- Altan, Ebru; *İkinci Haçlı Seferi* (1147-1148), Ankara, TTK, 2003.
 Bektaş, Cengiz ve diğ.; *Antalya*, İstanbul, Antalya Belediyesi, 1980.
 Can, Şefik; *Klasik Yunan Mitolojisi*, 6. Baskı, İstanbul, İnkılâp, bty.
 Emecan, F.; "Antalya", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.III, İstanbul, TDV, 1991.
 Erhat, Azra; *Mitoloji Sözlüğü*, 16. Baskı, İstanbul, Remzi, 2008.
Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi, C.IX, yay.haz. Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 2005.
 Gövsa, İbrahim Alâettin; *Resimli Yeni Lûgat ve Ansiklopedi*, İstanbul, İskit, 1951.
 Hellenkemper, H.-F. Hild; *Tabula Imperii Byzantini*, C.VIII, Wien, 2008.
Hesiodos Eseri ve Kaynakları, çev. S. Eyuboğlu-A. Erhat, Ankara, TTK, 1977.
 Mansel, A. M.; *Side 1947-1966 Yılları Kazıları*, Ankara, 1978.
 Necatigil, Behçet; *Küçük Mitology Sözlüğü*, İstanbul, Varlık, 1957.
 Önder, Mehmet; *Bitmez-Tükenmez Anadolu*, Ankara, Sümerbank, 1970.
 Özön, Mustafa Nihat; *Türkçe-Yabancı Kelimeler Sözlüğü*, İstanbul, İnkılâp, 1962.
 Özsait, Mehmet; *İlkçağ Tarihinde Pisidya*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi, 1980.
 Pekman, Adnan; *Perge Tarihi*, 2. Baskı, Ankara, TTK, 1989.
 Peterich, E.; *Küçük Yunan Mitolojisi*, çev. S. Y. Baydur, İstanbul, MEB, 1946.
 Redford, S.-G. Leiser; *Taşla Yazılan Tarih*, Antalya, AKMED, 2008.
 Schiltberger, J.; *Türkler ve Tatarlar Arasında*, İstanbul, İletişim, 1997.
Türkiye'de Meskûn Yerler Kılavuzu, C.I, Ankara, 1946.
 Yılmaz, Leyla-K. Tuzcu; *Türk Dönemi Antalya Kitabeleri*, Haarlem, 2003.

Özet

ADALYA ADINA DAİR

Bu makalede şimdiki Antalya şehrinin kadim adlarından *Adalya* adının kökeni konusu üzerinde duruyoruz. Antalya bölgesinin ve Adalya şehrinin toponomik yadigârı yeterince işlenmiş olmadığı gibi tarihsel coğrafyası konusu da tatmin edici derece incelenmiş değildir. Bu makalede yaptığımız araştırmada şu gerçekleri ortaya koymaya çalıştık: Adalya şehrinin kadim tarihinde otokton ahalinin temel etkisi yanında Bergama, Girit, Pers, Semitik ve Yunan etkilerini harmanlayan tarihsel çalışmalar, şimdilik kamuoyuna yeterince yansımış ve yayılmış değildir. Özellikle Bergama ve Yunan etkisi dışındaki unsurlar bilerek göz ardı edilmiş gibidir. İbrani ve Pers etkisi ise bilinçli bir unutmaya maruz bırakılmış gibidir. Şehrin adının *Attaleia* adından geldiği, bunun *Antalya* şeklini aldığı, *Adalya* adının da buradan geldiği iddiasında bulunmak biraz fazla cüretkâr bir yaklaşımdır. *Adalya* adının kaynağı konusunda efsane, rivayet ve halkiyat malzemeleri yerel halkın belleğini işaret ediyor. Bu çanakta Olympos'un musalarından *Thalia*'nın Adalya'nın kaynağı olması kuvvetle muhtemel gibi görünse de *Talya* gibi başka önemli seçenekler de mevcuttur. Bütün bu olguları, etimolojik ve tarihsel bulgular çerçevesinde etraflıca irdeledik.

Anahtar Kelimeler: Adalya, Akdeniz, Antalya, Osmanlı, Pamfilya, Selçuklu

Abstract

ON ADALÍA'S NAME

In this article, we emphasis on the topic of today's Antalya city's one of the ancient names of Adalya's origin name. Antalya's region and Adalya city's toponomic relics of past hasn't been processed enough and the subject of historical geography hasn't been processed in a satisfactorily way. In this article, we have tried to show the researches which we have done about these facts: In the ancient history of Adalya city as well as the otoc-ton people's basic effections on Bergamus, Girit, Persian, Semitic and Greek effects mixed by historical workings haven't been reflected or spread out enough for today's public opinion. Especially these elements expect the effects of Bergamus and Greek ignored in a deliberate way. Also, Hebrew and Persian effects have been exposed as if an aware of forgetting. It is a more dore approach to say that the Adalya city's name, comes from Attelia name and it has been changed into Antalya and so the Adalya name comes from this. In the source of Adalya name, legend, myth and folks materials point to the local people's memory. In this region, despite of Olympose's Moses' Thalia, it seems possible to be source of the name Adalya, there are still more important options. We examined all these under etgmologic and historical facts evidences with all details.

Keywords: Adalia, Mediterranean, Antalya, Ottomanish, Pamphylia, Seljukish.

İFFET’TE EMİLE ZOLA ve NATURALİZM ETKİSİ*

Özge Soylu Bozdağ**

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın, *İffet* adlı romanı 1896 yılında yayımlanır. Kitabın ikinci baskısı 1927 yılında yapılır. Ahmet Mithat, Halid Ziya Uşaklıgil, Beşir Fuad gibi Gürpınar da Emile Zola’yı doğalcı yerine gerçekçi bir yazar olarak adlandırmaktadır. Gürpınar’ın dünya görüşünü Meşrutiyet’in getirdiği akılcılık ve pozitivism belirler, bu bağlamda, yazarın, Darwin’in düşüncelerinden izler taşıyan doğalcılıktan etkilenmesi kaçınılmazdır. Yerli fikir babaları olan Ahmet Mithat ve Beşir Fuad’ın gerçekçiliğe, naturalizme yakın durmaları da Gürpınar’ı etkilemiştir şüphesiz.

Günümüzde, yerli ve yabancı eleştirmenler tarafından gerçekçilik ve doğalcılık üzerine tartışmalar devam etmekte, her iki akım arasında net bir ayırım bulunmadığını iddia edenler bulunmaktadır. Bu çalışmada, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *İffet* adlı romanında naturalizmin izlerini takip ederek, romanın naturalist özellikler taşıdığını göstermeye çalışacağız. Böylelikle Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkında eleştirmenlerin sözünü ettiği gibi sadece olgunluk dönemi eserlerinde değil yazarın ilk dönem eserlerinde de naturalizmin izlerinin bulunduğunu göreceğiz. Bununla birlikte *İffet*’in naturalist bir eserden ayrılan noktalarını da ele alacağız.

Öncelikle naturalizmin özelliklerine ve bu konuda yürütülen tartışmalara kısaca bir göz atalım. David “Baguley’e göre “doğalcılık” terimi Emile Zola’nın ısrarıyla yaygınlık kazanmıştır. Terim, on dokuzuncu yüzyıldan önce de felsefe, sanat eleştirisi ve doğa bilimleri alanlarında kullanılmış olmakla beraber, Zola tarafından 1866’da kullanılmaya başlanmıştır. Ancak gerçekçilik ve doğalcılık arasındaki ayırım bugün dahi tartışılmaktadır. Edebî bir ha-

* Bu yazının ilk hali KIBATEK (Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu)nin 24-26 Mayıs 2012 tarihlerinde Bülent Ecevit Üniversitesi ile ortaklaşa düzenlediği “Uluslararası Türk ve Dünya Edebiyatları Arasında Etkileşimler Sempozyumu”nda sunulmuştur.

** Sabancı Üniversitesi, Öğretim Görevlisi

reket olarak doğalcılığı, Zola'nın gerçekçilik yorumu olarak ele alınırlar da vardır (Baguley'den aktaran Cankara, s. 25). Zola, "Deneysel Roman" başlıklı yazısında, "Bugünkü anlamıyla natüralist romanın gerçek bir deney olduğundan şüphe edemeyiz; gözlemden yararlanarak romancının insan üzerinde yaptığı gerçek bir deney" olduğunu söyler (Zola'dan aktaran Aytaç, s. 302). Zola'ya göre, Darwin'in bir doğa kanunu olarak öne sürdüğü doğal seleksiyon toplum için de geçerlidir (Rincé ve Lecherbonnier'den aktaran Cankara). Emile Zola, 1868'de *Thérèse Raquin*'in ikinci baskısına yazdığı önsözde benim amacım her şeyden önce bilimsel olmaktır, umarım bu artık netleşmiştir... romanım dikkatlice okunduğunda her bölümde şaşırtıcı bir psikolojik vaka ele aldığım görülecektir... yaşayan iki insan üzerine, bir cerrahın kadavra üzerinde yaptığı gibi analitik bir inceleme yapıyorum... bir gün birinin çıkıp, kitabımı eleştirenlere yanlıyorsunuz "hastalıklar hakkında öğrencilerine ders veren bir doktor gibi insanoğlunun çürümüş yanlarına vakıf olmuş bir yazardır o" demesini bekliyorum (*Thérèse Raquin*, ss. 1-3).

Hüseyin Gürpınar ve Naturalizm

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın gerçekçilik ve naturalizme ilgisi üzerine eleştirmenler farklı yorumlar yapmışlardır. Örneğin, Cevdet Kudret, yazarın genel olarak gerçekçilik etkisi altında olduğunu, bazı eserlerinde ise natüralizm etkisi görüldüğünü belirtir (s. 291). Kenan Akyüz ise, Gürpınar'ı, Fransız naturalizminin ilk büyük temsilcisi olarak değerlendirir ancak romanlarında "sosyal tenkidlerin bulunması onu naturalistlerden ayırır" görüşünü ileri sürer (s. 142). Gürpınar, naturalizm üzerine görüşlerini *Mürebbiye* adlı eserinde bir kahramanın ağzından şöyle aktarır: "Eski zaman ahlakçıları pislige el değdirmeden bunun ne olduğu hakkında hüküm vermek ve fikir söylemek gibi garip bir iddiada bulunurlarımış. 'Natüralizm' ve 'eksperimantalizm' usulleri edebiyatta da kullanılmaya başlayalı beri arama ve yazma yolları değişti. Klot Bernar'ın deneme usulünü fizyolojiye, hekimliğe tatbikinden sonra roman da tetkik usulleriyle tecrübe fenleri sırasına girmek eğilimini gösterdi" (*Mürebbiye*, s. 39). Gürpınar'ın romanlarında adına sıkça rasladığımız naturalizmin kurucusu sayılan Zola, 1889 yılında yayımlanan "Şık'ta 'rezillikleri anlatmada usta bir sanatçı'... olarak anılır (Aktaran Serdar, s. 120). "Gürpınar, Mecdi Sadrettin'le yaptığı bir söyleşide "Fransız yazarlardan da Anatole France ve Maupassant'ı" sevdiğini ama "Zola'yı onlar kadar" sevmediğini belirtir (s. 115).

Iffet

Yazar, *Iffet*'in ilk baskısı için yazdığı önsözde Emile Zola'yı gerçekçiler arasında sayar ve "Zola'yı kendilerine önder sayan genç yazarlar, bu romanda hayatın bayağılıklarına, gerçekçilik adına uzun uzadıya ayrıntılara yer verileceğini düşünenler, hayal kırıklığına uğrayacaktır" sözüyle okurlarını ve genç yazarları uyarır. Önsözün devamında edebiyatımızda "realizme uygun bir yer hazırlamak için işe hiç olmazsa romantikliği okşar ılımlı bir yoldan girişmek gerekeceğinde hiçbir insafli kişi duraksamaz" (s. 27) sözleriyle nasıl bir eser kaleme aldığını açıklamayı ihmal etmez. Yazarın bu sözünden, romanında teknik olarak romantizmden realizme bir geçiş yapmaya çalıştığını anlıyoruz.

Romancı olan anlatıcı ile doktor arasında gerçek ve hayal üzerine şu diyalog geçer:

Romancı: "Sevgili doktor; romancılığı, dediğimiz gibi, büsbütün maddilik içine sokarsan onda bir güzellik kalmaz. Taş yürekli bir romancının yazdığı olaylar gerçeğe ne denli uygun olursa olsun, kimseyi etkilemez. Önce yazan etkilenecek yazmış olmalı, yani o yazdığı şeyleri kendinde duymuş bulunmalı ki okuyanları da etkilesin. Modelimiz doğa olsa da onu renklendirecek, yıldızlatacak eşsiz kuvvet, gene hayal gücüdür."

Doktor: "-Sanmam. Bir yazarın yüreği taş olsun, pamuk olsun anlattığı olayı bir fotoğraf kadar tam bir benzetme ile ve tam bir uygunlukla tasvir etmek ustalığını gösterirse o kişi mesleğinde gereken

gücü ve değeri toplamış bir sanatçı demektir.”

Romancı: Bu dediğiniz maddecilik bizim sanatımıza sığmaz. Hayat manzaralarının hepsi soğukkanlılıkla anlatılamaz. Siz fitil yanmadan mumdan ışık istiyorsunuz? (s. 38)

Burada romancıyla Gürpınar'ın görüşlerinin paralel olabileceğini düşünürsek Gürpınar romancı aracılığıyla, gerçekçiliğin gerçek olayları olduğu gibi romana aktarmanın edebiyat olamayacağını, duyguların eksik kalacağını vurguluyor, romancının asıl yapması gereken şeyin, gerçek ya da gerçek olabilecek bir olayı anlatmakla birlikte o olayla ilgili bir insanın hissedilebileceği duyguları da vermek olduğunun altını çiziyor. Ayrıca Gürpınar'ın naturalizmin olayları tüm çıplaklığıyla okura aktarma konusunda duyguları ihmal ettiği yönünde bir eleştiride bulunduğunu söyleyebiliriz. “Zola ve Flaubert'in de üzerinde ısrarla durduğu... tarafsızlık, gerçekçi romanda yöntem anlayışının önemli bir ögesidir. Olaylara dışarıdan bakarak onları olduğu gibi yansıtabilecek yazarın kendi görüşlerine yer yoktur eserde” (*Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 35). Bu açıdan Gürpınar, naturalistlerden ayrılır, anlatıcı baş kahramana yakın durur, hikâyesini öyle anlatır.

Gerçekçilik, hayalcilik tartışması Doktor, İffet ve İffet'in nişanlısı Latif arasında da geçer. İffet'in nişanlısı şöyle der: “Doktor Beyefendi, siz bizim küçük hanıma bakmayınız. O bir «romantik» gibi düşünüp bir «realist» gibi yazmak ister... (İffet'e dönerek) Değil mi «matmazel»? Ne vakit Mösyö «Zola» Akademiye üye seçilirse İffet Hanım da realistiği o zaman büsbütün benimseyecek. Şimdilik yarım realisttir. (Fransızca olarak) «Ya bir şey bütün olmalı, ya hiç olmamalı» diyorum. Ama kendisine anlatamıyorum.” (s. 67). Burada Gürpınar, Zola'yı realist olarak tanımlamış İffet'le kendi edebi görüşü arasında paralellik kurar.

Yazarın “romantizmden realizme geçiş” kaygısı yukarıda, kahramanlar arasındaki tartışmada görülmektedir. Okurun, romandaki olaylardan kendine göre çıkarımlarda bulunması, ders alması olaylarla birlikte duygulara da önem verilmesiyle sağlanmış olur. Bununla birlikte yazar, sanatsal kaygıları da gözetir.

“Deneyisel roman” adlı yazısında Zola şöyle söyler: “Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayrılamayacağını; elbisesi, evi, şehri, ülkesi ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan beyninin ya da yüreğinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini ya da tepkisini aramadan, tespit etmeyeceğiz. Sonu gelmez tasvirlerimizin sebebi işte budur” (Aktaran Rauf, 273). Halid Ziya Uşaklıgil, *Hikâye* adlı kitabında “realistler hikâyelerinin asıl temelini oluşturan yerleri anlatmak için gidip oralarda bir süre yaşarlar; söz gelişi Zola *Germinal*'i yazmak için kömür madeni kuyularına [gitmiştir]” der (s. 107). Gürpınar da, Zola gibi yazacağı mekânları ve insanları yakından gözlemler, bisikletiyle kenar mahalleleri gezmeye çıkarılmış.

İffet'te çok detaylı olarak insan portrelerinin, mekânların, ev eşyalarının, dekorasyonun betimlendiğini görürüz. Örneğin, “Burada oda takımı aramak çölde çağlayan, külhanda süs aramak gibi ise de oda büsbütün çıplak değildi. Eğer gördüklerime ev eşyası denilebilirse bir köhne ot minderi, her biri başka bir basmadan eskimiş birkaç yastığı, iki topal sandalyeyi, bir kırık testi ve pencerelerdeki uzunlamasına yarıklarla ayrılmış beyaz patiska perdeleri sayayım” (s. 43). Bu betimlemede, İffet ve ailesinin hangi koşullarda yaşadığını öğreniyor, yaşadıkları mekânı zihnimizde canlandırma imkânı buluyoruz. Ayrıca romanda, naturalizmin özelliklerinden biri olan hayatın “çirkin” taraflarına da yer verildiğini görüyoruz. Burada çirkinliği, “hayatın görmek istemediğimiz yönleri” anlamında algılamak gerek. “Ölümün kara renkli, boylu boslu birer tanığı gibi gönüllere dek gölge salan serviler, ölüm korkusu gibi her yana dal budak salıveren çitlembik ağaçları sanki mezardaki korkunçluğu yer altından göklere saçıyor idiler. Bakışlarını, sıraya dizilmiş asker gibi bir panorama gösteren mezar taşlarını her an selâmlamaktan yoruldu.” (*İffet*, s. 57). Bir diğer alıntıda ise sokak şöyle be-

timlenir: “Sokak dar ve eğri büğrü idi. Her yandan pis sular akıtılmış... Kümes kadar küçük, yıkık evlerin önünde entarili —ana babalar uslandıramadıkları için başlarını kışkılarını feleğin uslandırıcı tokatına açık bırakmışlar sanılan— birtakım çocuklar oynamakta idiler” (s. 39)

Zola'nın amacı yarayı teşhir etmek değil teşhis etmektir. Ahlakî amaç, insan “makininin” çevrenin etkisi altında nasıl işlediğini ortaya çıkarmaktır (Aktaran Uçar, s. 64). Gürpınar'ın amacı da teşhir etmekten ziyade teşhis etmektir, romanında yaşadığı yerde mahalleliler tarafından kabul edilmeyen, ekonomik durumu gittikçe kötüleşen, hastalıkla boğuşan bir ailenin dramını konu edinir. Baguley'e göre doğalcı edebiyatın kalbinde değerlerin krizi, tekrarlanan dağılma ve parçalanma temaları, çöken ahlaki ve sosyal değerler yer alır (Aktaran Uçar, s. 65). İffet'in kardeşinin hırsızlık yaptığını öğrendiği zaman İffet'in zihninden geçenler şöyle aktarılır: “Karınlarını tıka basa doyurduktan sonra her biri bizim gibi açların yıllarca geçimine yetecek birçok yüksek değerli tablolarla, antikalarla süslü yazı odalarına kurulup da kokulu tütünlerin dumanları içine önlerindeki parlak kâğıtlara sayısız ahlâk kuramları dizip dökken koca filozoflar, ağlanacak şeyleri gülünç göstermek için insanlığın kötülüklerini kendilerine alay sermayesi yapan romancılar, bu hırsız çocuk hakkında belirtilecek cezaları sizden sorarım?..” (s. 125) bu alıntıda İffet toplumun ahlakî kurallarını sorgulamaktadır. Eleştirmenlerce Gürpınar'ın ahlakçı olduğu yönünde yorumlar yapılır ama bizce özellikle toplumda eşit olmayan gelir dağılımı, katı ahlak kuralları ve önyargılar, adaletsizlik gibi konularda ahlaklıktan çok toplumdaki sorunlarını teşhis ettiğini, yazarın bu saydığımız konuların sorgulanabilir nitelikleri üzerinde durduğunu söylemek daha doğru olur. Yazar, romanında aç insanın ahlaki muhakeme yapmasının ne kadar mümkün olabileceğini söyleyerek ahlak sorunsalını ele alıp tartışır. Ahlakçı bir yerden bakmaktansa oturduğu yerden ahlak tartışması yürütenleri eleştirir ve gerçekten aç olan, ihtiyacı olan insan için ahlakın ikinci planda kalabileceğini vurgular. Bu açıdan baktığımızda *İffet*, Emile Zola'nın romanlarıyla benzerlik göstermektedir. Gürpınar, ahlak normlarının bazen insanların yaşamını olumsuz yönde etkileyebildiğinin altını çizer ve okurlarını kabul görmüş bu normları sorgulamaya davet eder. Naturalistler için de ahlaklılık değil ahlakın sorgulanması, insane zaafının ele alınması söz konusudur, ahlakın çeşitli boyutları, insan doğasının karanlık noktaları gerçekçi bir dille anlatılır. Bununla birlikte romanda, Zola'nın insanın güçlü içgüdüsel dürtülerle davrandığı görüşüne benzer bir yaklaşım benimsendiğini gözlemliyoruz. Naturalizmde, insanın iradesi dışında gelişen olaylar vardır, fizyolojik ihtiyaçlar söz konusu olduğunda irade devre dışı kalabilir. İffet, kardeşinin çaldığı salatalığı yediği âni şöyle anlatır:

Odaya hoş bir salatalık kokusu yayıldı. Koklama duyum burnumdan mideme geçmiş sandım; çünkü o kokuyu şiddetle duyan burnum değil, midem di. Bu yaygın kokunun etkisiyle kendimden geçer gibi oldum. Gözlerim süzüldü. Koku yutmakla insan doymuş gibi, ister istemez, birkaç kez yutkundum. O baş dönmesi haliyle gözlerim karardı. Her yanıma duman bürüdü. Artık ne annemi, ne kardeşimi göremiyor, bir şey seçemiyordum. Yalnız bir şey duyuyordum ki... O da salatalık kokusu idi. Ben öyle yarı yarıya kendimden geçmişken bir aralık o hoş kokunun burnuma yaklaştığını, ondan sonra da dudaklarıma soğuk soğuk bir şeyin dokunduğunu duydum... Büsbütün irade dışı bir halde ağızım açıldı. Kendimi toplamaya uğraştım... Sabri'nin:

— Ablacığım, yutkuna yutkuna bayılıyor gibi oluyorsun... Şunu ye!

diye ağızıma bir dilim salatalık tıktırdığını gördüm. Ağızıma giren o lokmayı yutup yutmamayı düşünmeye vakit olmadan midem şiddetle çekti ve yuttu (s. 129).

Burada ahlakçı bir tutumdan ziyade yazar İffet üzerinden insanî zaafardan söz ederek insanı yargılamaktan mümkün olduğunca uzak durmaya çalışıyor. İradenin devre dışı kaldığı durumlara romanda birkaç yerde rastlıyoruz. Örneğin, İffet'in Nermi'nin mektubunu okurken hissettikleri “mektubu kokladım. O koku beni bütün bütün bayılttı. İrademi büsbütün

elimden aldı.” cümlesiyle betimlenir (s. 145). İffet’in Latif’e duyduğu aşkın anlattığı bölüm yazarın bu yaklaşımına bir diğer örnek olarak gösterilebilir, bu alıntı, bir önceki alıntıda olduğu gibi insanın kimi zaman iradesi dışında hareket edebileceğini gösterir: “İnsan organları içinde fizyolojist’lerin, anatomi bilginlerinin hastalıkları incelemede en çok güçlüğü uğradıkları bir organ varsa o da kadın kalbidir. Gönlümde, sevdamda, her durum ve kanaatimde birden oluveren bu değişikliğin «psikoloji» bakımından nedenlerini belirtmeye kendimin de gücüm yetmiyor... Latif’i unutmak için gönlümde güçlü bir çaba belirdi” (s. 144-5).

Gürpınar “Ahlak” başlıklı yazısında ahlak üzerine şu görüşleri dile getirir:

... bu dünyaya gözünü açan bir adam o büyük, o görkemli, o süslü ahlak kelimesi de dahil olmak üzere, yalandan dolandan başka ne görür?.. Ahlak nedir? Bunun binbir tarafına girişecek değilim. Bu halde çarpım cetveli gibi belli bir hesap üzerine çizilmiş, içeriği belli, kesin, saptanmış, değişmeyen ve bir kere ezberleyeni yanlışlardan kurtaran bir pusula değildir... buna her memleket kendi ihtiyacına ve her feylesof kendi anlayışına göre mana veriyor. Her diyar, her iklim, her millet, hatta her meslek sahibinin ahlakı başka (Gazetecilikte Son Yazılarım, s. 194).

Romanda ahlak meselesi; hırsızlık olayı dışında, “fahişe olmak” üzerinden de ele alınır. İffet, dikiş, dantel yaparak evin geçimini sağlamaya çalışır ancak hem kazandığı para azdır hem de annesinin ilaç masrafları fazla olduğu için kimi gün aç kalırlar. İffet güzel bir kızdır, mahalleleri dolaşır zengin adamlar için güzel kız bulmaya çalışan bir Fettan, İffet’in de kapısını çalar, önceleri adamın teklifine dirense de çaresiz, kardeşinin çaldığı salatalık yüzünden mahallelinin, mahallede işlenen bütün suçları ailesinin üzerine atmaları, İffet’in adının mahallede fahişeye çıkması*, annesinin iyi beslenmeye ihtiyaç duyması gibi nedenlerle teklifi kabul eder ve şöyle der: “Sıkıntı içinde namusumla yaşarken bana «fahişe kız» adını taktılar. Bakalım kötü yolda zenginlik içinde yaşarsam kendime «namuslu hanım» dedirtebilir miyim?!” (s. 147). İffet’in kardeşinin hırsızlık yaptığı bölümdeki gibi burada da aslında toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışı ve önyargıları sorgulanır. Naturalist edebiyatta karakterler, sosyal çevrenin ve doğal güçlerin pasif kurbanları olarak yer alırlar. “Korku, açlık ve cinsellik gibi dürtülerle hareket eden bu karakterler özgür iradede yoksundur” (Aktaran Uçar, s. 65). Naturalist romanların bir diğer özelliği de sonlarının mutsuzlukla, felakete bitmesidir. Romanda, İffet zengin adamın yanına gitmese de ondan para aldığı ve teklifini kabul ettiği için hastalanır, bir anlamda intihar eder. İffet’in ölümü, diğer bir deyişle “yoldan çıkan” kahramanın yazar tarafından cezalandırılması, yazarın ahlakçılığına işaret edebilir ve naturalistlerden ayrıldığı nokta olarak değerlendirilebilir ancak İffet’in ölümü bize kalırsa yazarın ahlakçılığından ziyade okurun, toplumun ahlakî değerlerini sorgulamasını için özellikle kurgulanmış, romanın baş kahramanı sosyal çevrenin ve doğal güçlerin pasif kurbanı olarak yaşamına son vermiştir. Romandaki felaketler burada bitmez, İffet’in annesi üzüntüden ölür, nişanlısı ise delirir, kardeşi uzak ülkelere giden bir gemiye tayfa olur.

Sonuç

Yazar, her ne kadar realizme, naturalizme ilk dönem romanlarında mesafeli durduğunu söylesse de yazarın *İffet* adlı romanı, naturalist roman özellikleri taşır. *Şekavet-i Edebiye* adlı yapıtında yazar olarak amacını “Ben her eserimde kari’lerimi, avamî şathiyyat arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeye uğraştım!” (Aktaran Moran, s. 87) sözleriyle anlatır. Yazar, yapıtlarında naturalizm, romantizm ve realizm akımlarını harmanlayarak kendine has bir edebiyat anlayışı, kendi deyimiyle “yüksek felsefe” oluşturmaya çalışmıştır.

* Ailesinin Macar Dönmesi olmaları İffet’in fahişelikle suçlanmasında en önemli neden olarak gösterilir.

KAYNAKÇA

- Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları, 2003.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2010.
- Cankara, Murat. "Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuad'a Göre Gerçekçilik". Yayınlanmamış master tezi. Ankara: Bilkent Ünivertesesi, 2004.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *İffet*. Haz. Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 1998.
- _____. *Mürebbiye*. Haz. Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 1997.
- _____. *Gazetecilikte Son Yazılarım*. Haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, İstanbul: Özgür Yayınları, 2001.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1998.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- _____. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1988.
- Mutluay, Rauf. *100 Soruda Edebiyat Bilgileri*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1979.
- Serdar, Ali. "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı". Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Bilkent Ünivertesesi, 2007.
- Uçar, Aslı. "Zaniyeler'de Doğalcılık ve Ahlak", *Varlık Dergisi* (Ocak 2007): 64-67.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. (1998). *Hikâye (İnceleme)*. Haz. Nur Gürani Arslan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zola, Émile. (1998). *Thérèse Raquin*. New York: Oxford University Press.

Özet

İFFET'TE EMİLE ZOLA ve NATURALİZM ETKİSİ

Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyatımızda naturalist ve realist akımın başlıca temsilcilerinden biri olarak anılır. *Şekavet-i Edebiye* adlı yapıtında yazar olarak amacını "Ben her eserimde kari'lerimi, avamî şathiyyat arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeye uğraştım!" (Aktaran Moran, s. 87) sözleriyle açıklar. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında okurlarına aktarmaya çalıştığı yüksek felsefede Naturalizm akımından da etkiler bulunduğunu düşünüyoruz. Bu çalışmada, yazarın *İffet* adlı romanında Naturalizm etkisini ele alacağız.

Deneyisel Roman adlı eserinde Zola şöyle söyler: "... Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın çevresinden ayrılamıyacağını; elbisesi, evi, şehri, ülkesi ile tamamlandığını kabul ediyoruz." Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarına baktığımızda benzer bir görüşün olay örgüsünü belirlediğini söyleyebiliriz. Örneğin *İffet* adlı romanda İffet'in ve ailesinin başına gelen her türlü fenalık aslında yaşadıkları toplumun koşullarının ürünüdür.

Çalışmada öncelikle Naturalizmin Batı Edebiyatında nasıl tanımlandığına, naturalizmle ilgili farklı görüşlerin, tartışmaların neler olduğuna yer verilecek, Emile Zola'nın naturalizm anlayışı ayrıntılı olarak ele alınacak. Teorik çerçeveyi çizdikten sonra Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* adlı romanında naturalizm akımı etkisini ve bu akımla çelişen özellikleri örneklerle ortaya koyacağız.

Anahtar kelimeler: İffet, naturalizm, ahlak, kadın, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Emile Zola

Abstract

**EMILE ZOLA, NATURALİZM AND
HÜSEYİN RAHMI GÜRPİNAR'S NOVEL: İFFET**

Hüseyin Rahmi Gürpınar is known as one of the main representatives of the naturalist and realist trend in Turkish Literature. There are traces of Naturalism in Hüseyin Rahmi Gürpınar's high philosophy that he tried to convey to readers by means of novels. In this article, it will be discussed the impact of Naturalism in his novel called *Iffet* (Chastity).

In his work called *Experimental Novel*, Zola says: "... we are not portraying just to portray, not just for joy. We accept that human cannot be apart from his dress, house, city and country, and he is the sum of all." When we look at the novels of Hüseyin Rahmi Gürpınar, we can say that a similar view determines the events in story. For example, in his novel named *Iffet*, all kinds of bad things that happens to İffet and her family are the products of the community and the circumstances they live in.

In this study we will firstly examine how Naturalism is defined in western literature, and what are the different approaches for it, and we will discuss Emile Zola's Naturalism perspective. After drawing the theoretical framework, this study aims to discuss the affect of Naturalism on his novel *Iffet*, and some conflicts with Naturalism in that novel.

Keywords: Chastity, naturalizm, morals, woman, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Emile Zola

A.PLATONOV'UN "ÇUKUR" ESERİNDE UMUDUN KAYIPLARI

Reyhan Çelik*

Eserlerinde Rusya'da 1917 Ekim devrimi sonrasında toplumsal ve tarihi gelişmelerinin insan üzerindeki etkisini yansıtmaya çalışan Andrey Platonov (1899-1951) (gerçek ismi Andrey Platonoviç Klimentov) yaşadığı dönemin sakıncalı yazarları arasındadır. Farklı edebi kaynaklarda bir çok yazar ve eleştirmenin "Sıra dışı bir yazar; 20. yüzyılın en muhteşem yazarı.." gibi cümlelerle tanımladığı Platonov, eserlerinin kendine özgü yapısı ve farklı üslup anlayışı ile dikkat çeker.

Devrimin ardından şiirler ve düzyazılarla edebi yaşamına başlamasına karşın Rusya'da adının duyulması 1927 yılına rastlar. Yazarın ilk derlemesi olan "Yepifan'ın Tesviye Havuzları" (Yepifanskiye şlyuzı) ardından da "Aziz İnsan" (Sokrovenniy çelovek), "Ustanın Kökeni"(Proishojdeniye mastera) adlı eserleri yayınlanır. Ancak 1928 yılında kaleme aldığı "Şüpheli Makar"(Usomnişıysya Makar) adlı eserinden sonra proleter yazarlar birliği üyesi olan Leopold Averbah tarafından yazar aleyhine, "Bütünsel Boyutlar ve Ferdi Makarlar Hakkında" (O Tselostnih masştabah i çastnih Makarah) adlı bir makale yayınlanır. Bu makalede Averbah, eser figürü Makar'ın sistem karşıtı düşüncelerinin, yazarın kendi düşünceleri olduğunu iddia eder. (Volkov 2008:173). Dolayısıyla bu makale, Platonov'a karşı olumsuz bakışların da yönelmesinin nedenidir.

Az önce belirttiğimiz gibi, Sovyetlerin sakıncalı yazarları arasında tanımlayabileceğimiz

* Yard.Doç.Dr. Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Andrey Platonov, edebi yaşamında, özellikle Ekim devriminin ilk yıllarında yaşanan ülke içi kaosu ve yine bunun sonucu olarak yaşandığını düşündüğü açlık, sefalet, acı ve zulmün usta bir anlatıcısıdır. Eserlerinde, bir yandan yeni yaşam düzenine uymuş figürler yer alırken, bu düzende neler olduğunu anlamaya çalışan ve kendi varlığının anlamını sorgulayan figürler de vardır. Sanatının genel yapısını oluşturan bu özellikler, yazarın 1929 yılında yazmaya başladığı 1930 yılında da tamamladığı “Çukur” (Koltovan) eserinde çok belirgin olarak gözlenir.

Sovyet sisteminde İlk Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın yürürlükte olduğu dönemde kaleme alınan eser, bu yılların insan üzerindeki gerek maddi gerek manevi yükünü anlatır. Ancak bundan da öncesine değinmek gerekir. 1917 Ekim devrimi ve ardından gelen Bolşevik ve Menşevik çatışması, ülkede bir iç savaşı başlatır. Bu iç savaştan Bolşevikler galip çıkarlar. Ancak bu süreçte tam olarak sistemleşemeyen sosyalizm ve başlayan iç savaş nedeni ile halk, oldukça fakirleşir. O dönemin lideri olan V.İ.Lenin X. Komünist Parti kongresinde kısaca NEP olarak bilinen Yeni Ekonomi Politikası'nın hayata geçirilmesi gerektiğini bildirir. Bu amaçla köylülere işledikleri toprakların sahipliği verilir hatta küçük ölçüde de olsa ticaret ve özel teşebbüs yetkisi yeniden tanınır.(bkz.Onay 2007:178) Ancak 1921'de hayata geçirilmeye başlayan bu yeni ekonomi politikası, ülkeyi aslında ekonomik anlamda yukarılara çıkarsa da, başta kapitalizm düşüncesine yakınlığı olmak üzere daha birçok konuda eleştirildi.

Lenin'in ölümünün ardından 1924 yılında lider olan Stalin tarafından 1928'de İlk Beş Yıllık Plan olarak adlandırılan ekonomik politika uygulamaya konulur. Buradaki amaç “orta sınıf köylüleri emek etrafında toplamak ve onların güvenini kazanmaktır.(Vernadski 2009: 426) İlk Beş Yıllık Plan, ülkenin endüstri ve sanayileşmesi adına oldukça büyük gelişmeler getirmesine rağmen bazı dönemlerde, belirgin gerilemeler de görüldü. Bu dönemlerde devlet, halkın katlandığı büyük fedakârlıkları unutarak, gerileme bölgesine hemen en iyi işçilerden ya da komsomollardan acil durum ekibi yolluyorlardı. (Vernadski 2009: 422) Böylece üretimdeki gerilik engellenecekti.

1914,1917,1920,1921 yıllarında büyük yokluklar yaşayan Sovyet halkının kendilerine empoze edilmeye çalışılan, bazı temel düşüncelerle ayakta durmaya çalıştıklarını görüyoruz. Nitekim halklar tek yürek halinde etraflarında kapitalist bir çember olduğunu düşünüyor ve yakın zamanda kaçınılmaz olarak görülen bir atağa karşı hazır olmak istiyorlardı. Birinci beş yıllık planın başlarında Rus halkı, bir devrim ve ayrıca bir savaştan geçtiğini düşünüyordu. Yaşamak için savaştığına inanan halk inanılmaz yokluklara göğüs germeye hazırdı.... (Vernadski 2009: 421) Dolayısıyla bu yıllar, kapitalizme yenilmemek uğruna Sovyetlerin kalkınması için halkın, büyük fedakârlıklarda bulunduğu yıllardır.

Andrey Platonov'un gençlik ve orta yaş yılları da bu sürece denk gelir. Bir mühendis olarak mezun olmasının ardından ülkenin kalkınması ve daha ilerilere gidebilmesi için çalışmalara başlar. Yoksul insanlara yardım etmek, ihtiyacı olan yerleşim yerlerine su götürmek, santraller kurmak gibi işlerle uğraşır. Bu süreçte yaşadıkları ve yeni sistemin Rus insanına getirdikleri, bundan sonra kaleme alacağı eserlerinin temelini oluşturur.

Ekim devrimi ile birlikte, insanların her açıdan özgür, eşit ve mutlu yaşayacağı ütopyasının yerini anti-ütopya almıştır. Çünkü yeni insan ve onun oluşturduğu toplum, umutların gerçekleşmesini değil yıkılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, 20.yy. Rus edebiyatında anti-ütöpik eserlerin yayınlandığını görürüz. Bunlar arasında özellikle Y.Zamyatin'in (1884-1937) “Biz” (Mı-1924) adlı eseri önemlidir. Eserde, Sovyetlerde oluşturulan yeni insan tipi resmedilir. İnsanlar düşünmeden, hissetmeden adeta makinalaşmış, robot haline gelmiştir. İnsanca duygulardan yoksun ve her birinin birbirine benzediği insanlardan oluşan bir toplum

yaratılmıştır. Dolayısıyla da mutluluk getireceği düşünülen yeni toplum anlayışı, insanları düşünmeden yaşamak zorunda bırakmıştır.

“Kendine özgü, sosyal bir mesel ve felsefi grotesk” (bkz. Verina, 2003: 699) özellikleri taşıyan bir eser olarak tanımlanan “Çukur” eseri, 1930 yılında kaleme alınmasına karşın ancak 1987 yılında “Noviy mir” dergisinde yayınlanabilir. Yazar eserini farklı başlıklar altında birçok bölüme ayırmamıştır. Ancak olayların seyri açısından düşündüğümüzde temel olarak iki bölüme ayırabiliriz. İlk bölüm küçük bir kasabada, ütopyik bir yapı için büyük bir çukurun kazılmasını anlatırken ikinci bölüm, kolektif çiftliğin ve burada yaşamaya çalışan insanların durumu ile ilgilidir.

İnsanlar, içinde tüm kasabalıların mutlu bir şekilde yaşayabileceği, dev bir bina yapmak ister. Bu bina sayesinde, yakında parlak bir geleceğe sahip olacaklar ve kapitalist güçlere karşı direnebileceklerdir. Sistem için çalışan, sendika temsilcisi Safronov’un kalifiye işçilere, binanın yapılacağı yeri gösterirken, yeni inşa ile ilgili umut verici duyguları şöyle dile getirilir. “...Bu ortak bina, müstakil ve avlulu evlerden ibaret olan şehrin üzerinde yükselecek, tek aileli, alçak evler terk edilecek, onların üstünü geçirmsiz bir bitki örtüsü kaplayacak, orada da unutulmuş zamanın eriyip giden insanları giderek son nefeslerini vereceklerdi.” (Platonov 2003: 9)

Aslında Rus edebiyatının geleneksel özelliklerinden biri olan mutluluğu ve doğruyu aramak Platonov’un sanatının da temel özelliklerinden biridir. (bkz. Krukover 2004: 299) Zaman zaman kendisi ve yaşamla ilgili düşüncelere dalması ve bu nedenle giderek artan güç kaybından dolayı, çalıştığı iş yerinden atılan Voşçev de kendi varlığının anlamını bulmaya çalışan bir figür olarak karşımıza çıkar. Büyük umutlarla kazılan bu temel çukuruna tesadüfen gelir. İnşaati ilk gördüğünde “İnşaatlar çoğalırken, yaşamlarının idraki içinde olan insanlar azalmaz mı?...evi insan inşa ediyor, kendi ise perişan olup gidiyor. Kim yaşayacak o zaman?” (8) diyerek endişelenir. Bir gün sonra da orada çalışmaya başlar. Çalışanlara kendini, “gerçeksiz yaşamak, bedenimi zayıf düşürüyor” sözleriyle ifade etmeye çalışan Voşçev, bu insanların gayretlerine ortak olmaya çalışsa da bunu başaramaz. Çevresindekilerin, insanlıklarını unutarak çalışma tempoları onu endişelendirir. Hatta bir gün “Paydos zamanı! Yoksa canınız çıkacak, ölüp gideceksiniz, o zaman kim insan olarak kalır?” (12) diyerek çalışmayı bırakmalarını ister. Ama tüm zayıflıklarına ve tükenmişliklerine rağmen işçiler, çalışmaya devam ederler.

Daha önce de belirttiğimiz gibi eserin iki bölümünde de ortak unsur, yaratılmaya çalışılan “yeni insan”dır. Birinci bölümde, tüm proleterlerin mutlu yaşayabileceği binanın inşasındaki insan; ikinci bölümde ise kolektifleşme sürecindeki insan vardır. Komünizmin bir sembolü olarak değerlendirilen bu bina ve ardından gösterilmeye çalışılan kolektifleştirme süreci, bambaşka bir insan topluluğu yaratmıştır.(bkz. Juravleva 1997:47) Temel çukurunun işçileri, öyle bir yaşam temposuna girmişlerdir ki adeta bir makine gibi, yemek yerken ve uyurken de aynı düşüncelerle hareket ederler. Voşçev işçilerin barakasına geldiğinde, yemek yiyen işçilerin betimi şöyledir: “..Ciddiyetle yemeğe başladılar; ama haz duymadan, bunu bir ödev gibi görerek. Sonsuz mutluluğa eşdeğer olan hayatın anlamını kavramalarına rağmen yüzleri asıktı ve çok zayıftı, onlarda yaşam huzuru yerine bir yılgnlık vardı. “ (9)

İşçiler yeni dev binalarını inşa etme sürecinin başlamasıyla birlikte, her şey düzelecek düşüncesi ile tarlalarını sürmezler, ekin ekmezler böylece yiyecek hiçbir şeyleri kalmaz. Adeta insanlıktan çıkmış gibidirler. Kasaba sakinlerinin ve dışarıdan getirilen işçilerin fiziki durumları, çalışmaya hiç de uygun değildir. İşçilerden Kozlov, neredeyse çalışmaktan ölecek hale gelmiş olmasına karşın yine de temel çukurundaki kayaları temizlemeye çalışır.

Kozlov'un betimi dikkat çekicidir. "... Derisinin altındaki eğri büğrü sivri kaval kemikleri belirgin bir biçimde ortaya çıkmıştı, çentik çentik, bıçak gibi. Voşçev'e kemikler dayanıksız deriyi delecek ve dışarı fırlayacaklar gibi geldi, bu korunmasız kemikler onda sıkıntı verici bir gerginlik hissi yarattı."(12)

Yine ekip başı Çiklin'in betimi de aynı şekildedir. "...Derisinin altında bir nebze olsun koruyucu yağ kalmamıştı; yaşlı damarları ve bağırsakları dışarıdan görünüyordu, çevresini amaçsız ve bilinçsiz duyumsuyordu" (10) Bu betimlerden de anlaşılacağı gibi kasaba halkı, Sovyet sisteminin düşün dünyasıyla doğru orantılı olarak, bir yaşam amacı edinmişlerdir ve bu amaca, sonunda ölüm de olsa ulaşmaya çalışırlar. Onları ayakta tutan tek şey, sistemin kendilerine empoze ettiği güzel bir gelecek umududur.

Platonov, çarlık sisteminin yıkılması için mücadele etmiş ancak yeni kurulan sistemde de yaşayamamıştır. Kaleme aldığı eserlerinde de yeni sistemle birlikte oluşturulmaya çalışılan yeni insanı ve onun dünyasını mümkün olduğunca etkili ve farklı bir şekilde betimlemeye çalışmıştır. Bu bağlamda eserde, kolhoz yaşamının adeta ayrılmaz bir parçası olan atların betimleri dikkat çeker. Onlar da tıpkı sahipleri gibi ne yapmaları gerektiğini bilir. Çiklin ve Voşçev, kolhozdan çıktıklarında insan eli ile yapılmamış bir kapı görürler. Bu kapıdan atlar sırayla çıkmaya başlarlar ve tekrar içeri girene kadar yaptıkları şöyle aktarılır: "...düzenli adımlarla, yerdeki otlara başlarını eğmeden, birbirlerine bitişik saflarla sokağı geçtiler ve su tutmuş dere yatağına indiler. Atlar kana kana su içtikten sonra suyun içine girdiler ve temizlenmek için bir süre suda durdular, sonra karaya çıkıp düzeni ve aralarındaki dayanışmayı bozmadan geriye döndüler....her hayvan taşıyabileceği kadar ot aldı ve az önce hep beraber çıktıkları kapıya doğru dikkatlice taşıdı. Gelen atlar önce kapının önünde durdular ve diğer atları beklediler, bir araya gelince öndeki at, başıyla dürterek kapıyı ardına kadar açtı ve bütün atlar ağızlarında otlarla avluya girdiler. Otları yere bırakarak bir yığın oluşturdular ve işte o zaman kolektifleştirilmiş bütün hayvanlar, yığınının etrafında toplandılar ve insan emeği olmadan organize biçimde paylarına razı olarak ağır ağır yemeğe başladılar." (40) Görüldüğü gibi atlar da sahiplerinin, yaşam amaçlarını anlamışçasına ve toplu yaşamak için kuralların gerekliliğine inanmışçasına hareket ederler.

Yerel yönetimler ve parti örgütleri, gerektiğinde polis ve askerlerin eşliğinde köylüleri kolektife girmeye zorladılar. "Kulaklar"* bu süreçte sınıf olarak ortadan kaldırılabileceklerdi... Kolektivizme karşı çıkan herkese kulak dendi. Kulaklar mallarını kaybetti tutuklandı ve Sibiryaya veya Orta Asya'daki uzak çalışma kamplarına gönderildiler. (Riasanovski, 2011: 541) Tıpkı Y. Yevtuşenko'nun (1933-) "Yaban Yemişleri"*** eserinde olduğu gibi burada da, kolhoza girmeyi reddedenlerin evlerini terk etmeleri için özel sallar yapılır. "Hadi şimdi doğru sala, sizi kapitalizmin pislikleri"(52) diyerek, yıllardır doğup büyüdüğü topraklarından ve evlerinden sürülürler. Sala bindirilen aileler bilinmezliğe doğru gittiklerinin bilincinde ancak bu düşüncelerle de orada kalamayacaklarının farkındadırlar. "...İnsanlar yurtlarını ve üzerindeki son, mutlu insanı sonsuza kadar zihinlerine kazımak istiyorlardı." (52)

Bununla birlikte evlerini, doğup büyüdüğü topraklarını, anılarını terk etmek istemeyerek kolhoza katılanlar da vardır. Bir epizot olarak değerlendirebileceğimiz yaşlı köylü Semyonoviç Krestinin yaşadıkları da bunlardan biridir. Krestinin, kolhoza katılmanın kaçınılmazlığını anlayınca, bahçesindeki genç ağaçları öper ve kökünden sökerek, tarlasından sürer, başka yerlere götürür. Yıllardır emek vererek yetiştirdikleri ağaçların mahvolduğunu gören karısı da dövünerek ağlar. Karısının ağladığını gören yaşlı köylü, karısına "Ağlama

* Zengin köylüler.

** 1981 yılında yayınlanan roman, Tayga'da yaşayan insanların zorlu yaşamlarını anlatır.

koca karı, sen kolhozda mujiklerin fahişesi olacaksın. Ama bu ağaçlar benim bedenimdir ve varsın şimdi acı çeksin, kolektifleştirilmeye köle olmak ciğerimi yakıyor” (46) diyerek kızması, bu hazin durumun güzel bir ifadesidir.

Özellikle 20’li yıllarda, sistem karşıtı düşüncelere sahip köylüler birleşip kitlesel olarak direndiler, devlet temsilcilerine şiddet uyguladılar, at ve büyük baş hayvanlarını kolektife teslim etmektense kestiler. (Rıasanovski, 2011: 541) Eserde de kolektife razı olan bazı köylüler de “...Bir tek kendi bedenleri kolektifleştirilsin, hayvanları yanlarında sürüklenmesin diye” (46) sahip oldukları hayvanları özellikle de atlarını, aç bırakırlar. En sonunda kolektifleşmenin esiri olacağını düşünen orta halli bir köylü de “*hayatta mısın ekmek kapım?*” diyerek atının yanına gelir. Sahibinin çok sevdiği ve açlıktan adım atamaz hale gelen atın, tepki göstermediğini fark eden aç köpek için bu at, dayanılmaz bir yemektir: “*..bir köpek ambara girdi ve atın arka ayağını kokladı. Sonra hırlamaya başladı, etine dişlerini geçirdi ve bir parça kopardı. Atın iki gözü karanlıkta sönmeye başlamıştı...*” (46) Köylüler her ne kadar mahkum oldukları bu yaşamı kabul etmek zorunda kalmışlarsa da, büyük emeklerle sahip olup yetiştirdikleri hayvanlarını, gözlerinin önünde ölmelerine bile razı olarak, kendileri gibi sistemin esiri yapmazlar.

Eserde insanların kendilerine tabutlar hazırlamaları ve onların içinde adeta ölümü beklemeleri de dikkat çekicidir. Kasaba halkı, ileride kullanılmak üzere el birliği ile hazırlanan tabutları bir mağaraya yerleştirir. İnşaatın başlamasıyla birlikte bir kişi gelir ve onları almak ister. Ancak tabutlardan ikisinin öksüz ve yetim küçük kız Nasty’a’nın (eserde sosyalist sistemin bir sembolüdür) uyuması ve oyuncaklarını koyması için alındığını duyunca, “*Olmaz! Biz çocukları nereye koyacağız peki? Tabutları boy boy hazırlamıştık: üzerleri işaretli, kim nereye sığar diye. Hepimiz tabutumuz olduğu için yaşıyoruz.: tabut bizim mülkümüz!...*” (31) diyerek karşı çıkar. “Hepimiz tabutumuz olduğu için yaşıyoruz: tabut bizim mülkümüz” sözü hayatta hiçbir şeye sahip olamayacak insanların tek yaşam mutluluğu olarak karşımıza çıkıyor. Aç ve susuz bir şekilde, nasıl olsa ölmek üzere olduklarını bilerek, tek mülklerinin içinde uyurlar ve günü geldiğinde kendilerini bulacak olan ölümlerini beklerler.

Yukarıda vurgulamaya çalıştığımız gibi, insanlar kendilerine empoze edilmeye çalışılan, bir bina içinde her şeyden korunarak mutlu yaşama umutlarına ulaşmak için ölesiye çalışmaktadırlar: “*...tüm yoksul ve orta halli köylüler öyle bir yaşam hevesiyle çalışıyorlardı ki temel çukurunun dipsiz uçurumunda ebediyen kurtulmak isterlermiş gibi...*” (65) Ancak umuda ulaşma çabası, her birini teker teker ölüme sürükler. Kolhozun faal üyesi, bitmek bilmeyen her yeni emri duyurmak ve uygulamak uğruna, uyumadan ve yeteri kadar yemek yemeyerek, aşırı çalışması sonucunda ölür. Voşçev, onun ölüp ölmediğini kontrol etmek için yanına yaklaştığında, yalnızca sisteme ait olan bedeninin ve ruhunun aşırı çalışmaktan mahvolduğunu fark eder: “*Bu beden bir zamanlar öyle acımasızca çalışmıştı ki tüm evrensel gerçek, yaşamın tüm anlamı sadece onda, daha ziyade hiçbir yerdedi...*” (62)

Yine baş işçilerden Safronov ve ölesiye çalışan işçi Kozlov, bir kulübede ölü bulunurlar. Az önce de belirttiğimiz gibi Safronov, işçilerin daha verimli çalışmaları için elinden geleni yapan hatta radyodan yayınlanan propagandalar bittiğinde işçilerin, o etkiden sıyrılmamaları için, kendisi söze devam eden baş işçidir. Ancak o da diğerleri gibi zaman zaman “düşünmeden ve yalnızca devlet için çalışma” düsturunu hiçe sayarak çok kısa bir süre için bile olsa durup düşündüğünde, bu yaşam amacının doğru olup olmadığını aklından geçirir. Nitekim bir gün Çiklin’e “*Gerçekten tüm dünyada yoksulluk ve keder var da, bir tek bizde mi beş yıllık plan var?*” (19) diye aklından geçenleri söyler. Aynı şekilde Kozlov da bu çalışmalarının karşılığı olarak emeklilik hakkını kullanmak istemektedir. Ancak buna rağmen kendilerinden istenen

görevi yerine getirmek zorundadırlar. Bu nedenle de kolhoza katılmak istemeyen orta halli ve zengin köylüleri ortaya çıkarmak ve cezalandırmak için köyleri dolaşırlar. Yine bu amaçla gittikleri bir köyden geri dönmezler. Bir süre sonra da ölü bulunurlar. Her ikisi de, artık kaybedecek bir şeyleri olmadığını düşünen ve sisteme sonuna kadar karşı çıkan köylüler tarafından öldürülmüşlerdir.

Makalenin başında da belirttiğimiz gibi, gerek yarattığı figürleri gerekse kendine özgü üslubu ile Platonov, “Çukur” eserinde yeni toplum düşüncesinin, dolayısıyla da yeni insan düşüncesinin yaratılma sürecini ve bu süreçteki insan psikolojisini ele almıştır. Kendine diretilen yaşamda var olmadığını hisseden ve bunun savaşını veren Voşçev; ruhuyla ve bedeni ile yalnız yaşayan Pruşevski; çevresindekiler tarafından sevilmediğini bilen ve yaşama savaşını, ölesiye çalışarak kazanmaya çalışan Kozlov; yine, sistemin kendisine öğrettiği sözlerin ve düşüncelerin esiri olmuş bir adam Safronov; yaşananlarla ilgili çıkmazları olan ancak umudunu kaybetmemeye çalışan Çiklin. tüm bu figürler çarlık yıkıldığı taktirde herkes mutlu olacak düşüncesi ile kurulan sosyalist Rusya’nın yarattığı insanlardır. Bu insanlar isteyerek ya da istemeyerek olsun geri dönülmez kayıplar yaşarlar. Dediğimiz gibi amacı, mutlu ve geleceğe daha umutlu bakarak yaşayan insanların oluşturduğu umutlar ülkesini yaratmak iken umutsuzlukların ve kayıpların ülkesi yaratılmıştır.

KAYNAKÇA

- Juravleva V.P., “Russkaya literatura xx veka”, İzd., prosveşçeniye, Moskva,1997
Krukover, V., “220 soçinenii po literature”, İzd., tid kontinent Moskva,2003
Onay Y., “Batı’ya Direnen Rusya”, Yeniüzyıl Yay., İstanbul,2007
Platonov A., “Koltovan”, Sobraniye soçinenii v 5-ti tomah t.2., str.308-397, Moskva, 2003
(<http://imwerden.de>)(e.t.3.06.2013)
Rıasanovski N., Steinberg D., “Rusya Tarihi”, İnkılap Yay., Çev: Figen Dereli İstanbul,2011
Verina U.Yu., “Soçineniya po russkoy literature”, Minsk,2004
Volkov, S., İstoriya russkoy kulturu xx veka ot Lva Tolstogo do Aleksandra Soljenitsına, Moskva, Eksmo,2008
Vernadski G., “Rusya Tarihi”, Selenge Yay., Çev: Doğukan Mızrak-Egemen Ç.Mızrak, İstanbul, 2009
<http://litra-class.ru/sochineniya/platonov-a/biblejskie-motivi-v-povesti-a-platonov-a-kotlovan/>(e.t.28.05.2013)

Özet

A.PLATONOV’UN “ÇUKUR” ESERİNDE UMUDUN KAYIPLARI

Rusya’da 1917 Ekim devrimi ile birlikte yeni bir siyasi süreç başlamıştır. Bu süreç Rus halkının günlük yaşamını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda insanca duygularını da yok etmiştir. Bu tema, devrimin başından sonuna kadar insan üzerindeki bu değişimleri gözlemleyen A.Platonov’un eserlerinin, temel sorunu haline gelmiştir. Söz konusu sıkıntılar kendi dönemindeki bazı yazarlarca da dile getirilmesine rağmen Platonov, eserlerindeki sert tutumundan dolayı rejim karşıtı olarak değerlendirilir. Ancak tüm baskılara rağmen düşüncelerini açıkça ifade etmeye devam eder. Hem dili, hem felsefesi, hem de devrime yaklaşımıyla yirminci

yüzyıl Rus edebiyatının önemli yazarlarından olan Platonov, yazdığı eserleriyle, yaşadığı dönemde insanların çektiği sıkıntıları, toplumundaki zorlukları yansıtmıştır.

Gerek edebi sanatının üslup özellikleri gerekse rejim karşıtı düşünceleri ile dikkat çeken yazarın eserlerinden bazıları Türkçe'ye çevrilmiştir. Bunlar “Can”, “Koltovan” (Çukur), “Çevengur” adlı eserlerdir. 1930 yılında kaleme aldığı “Çukur” eseri Rusya’da ancak 1987 yılında yayımlanır. “Çukur” eserinde Platonov, sosyalist sistemle birlikte oluşan “yeni insan” profilini çizer. Eserde topyekün kolektivizasyona ulaşmak adına verilen acı kayıplar aktarılır. Dalgınlığından dolayı işinden uzaklaştırılan Voşçev’in gerçeği arayışı sırasında bu umut uğruna çalışan insanların arasına karışması ve yaşananlar dile getirilir. Aynı zamanda da eserde Sovyet rejiminin ütöpik düşüncesine karşı bir anti- ütopya yaratılmıştır.

Bu çalışmada, Sovyet sisteminde yaşayan köylülerin yaşam felsefeleri ve ütöpik bir umuda yolculukları dönemin yaşam felsefesi ile bağıntılı olarak incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: A.Platonov, Çukur, Kolektifleşme, Sovyet Sistemi

Abstract

**THE ABSENCE OF HOPE IN THE WORK OF
A. PLATONOV “THE FOUNDATION PIT”**

With the revolution of October 1917 a new political process has begun in Russia. This process has not only changed the daily life of the Russian people, but also has exterminated the humanistic emotions of them. This subject has been the main question of the works of A.Platonov, who observed the sechanges on the people since the begining of the revolution. Although aforementioned difficulties expressed by some writers of that period, due to the tough stance in the works Platonov is considered to be against the regime. However, despite all the pressures he continues to express thoughts clearly. He is one of the most important writers of the twentieth century Russian literature with language, philosophy, as well as the revolution approaches; in his time he reflects the suffering of the people and challenges in society.

He attracts attention both the stylistic features of literary art and thoughts of anti-regime. Some of the author’s works have been translated into Turkish. These works are “Dzhan”, “The Foundation Pit”, “Chevengur”. “The foundation Pit” which he has written up in 1930, however, published in 1987 in Russia. In his work “The foundation Pit”, he has drawn the profile of ‘new human’ which has occuerd to get her with the the socialist system. In this work are transferred painful losses, which given to achieve overall collectivization. Voşçev removed from his job because of the thoughtfulness, for the search to truth, will join the ranks of people working for the sake of this hope and in work is expressed what happened in this process. At the same time in work, against the Soviet regime’s utopian thought has created an anti-utopia.

In this work the life philosophy of the villagers that live in the Soviet system and their journey to hope has been examined relative to the life philosophy of the period.

Keywords: A. Platonov, The foundation Pit, Being Collective, The system of the Soviet.

Nafi Atuf Kansu

Eğitbilim Özendirme Ödülü 2014

Son Katılım
30 Mart 2014

Ödül İlanı
1 Ekim 2014

Katılma Koşulları

- Ödüle iki dalda katılmak olasıdır:
Birinci dal; 1.1.2009-1.3.2014 tarihleri arasında eğitim alanında üniversitelerin doktora programlarında kabul edilmiş tezlerle yönelik olacaktır.
İkinci dalda; 1.1.2009- 1.3.2014 tarihleri arasında eğitim alanında yayımlanmış, araştırma niteliğindeki kişisel ya da ortak yazılmış Türkçe makale ve kitaplar değerlendirilecektir.
- Her iki dalda ödüle aday olunabilir. Ayrıca, ödül yazmanlığı, çeşitli nedenlerle katılmayan kimi yapıtları da, ödüle aday olarak gösterebilir.
- Ödülün Seçici Kurulu, her yıl, Nafi Atuf Kansu'nun torunlarından oluşan aile kurulu tarafından belirlenir. Ödül Seçici Kurulu, biri aileyi temsil eden yazman üye olmak üzere 5 kişiden oluşur. Bu yıl Ödül Seçici Kurulu, Sn.Dr.Niyazi Altunya, Sn.Prof.Dr.Sedat Sever, Sn.Prof.Dr.Mustafa Ergun, Sn.Prof.Dr. Erdoğan Başar' dan oluşmaktadır. Ayrıca, ödüle ilişkin eşgüdümü sağlamak üzere bu yıl Sn.Metin Atuf Kansu yazmanlık görevini üstlenmiştir.
- Ödüle en son katılma tarihi 30 Mart 2014 dür. Ödül kazanan yapıtlar, ödül töreninin tarihi ile birlikte 1 Ekim 2014 tarihinde açıklanır.
- Aday olacak yapıtlar, yapıtın sahibi ya da sahiplerinin, açık adresi ve kısa yaşam öyküsüyle birlikte 5 adet kopya olarak PTT kargo ile PK.13 Sahrayıcedid-Istanbul adresine gönderilir. Ödüle katılan yapıtlar, sahiplerine geri gönderilmeyecektir.

Bilgi: www.nafiatufkansu.org - info@kansu.org