

FILOLOJİ

ALANINDA ULUSLARARASI
ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

ARALIK
2023

SERÜVEN
YAYINEVİ



Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2023

ISBN • 978-625-7276-09-2

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

FILOLOJİ

Alanında Uluslararası Araştırma ve Değerlendirmeler

Aralık 2023

Editör

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN İHTİYAR DOST'UNU RUHUN LİSANI: İLM-İ SİMA İLE OKUMAK: BİR ÖZ OKUMA YÖNTEMİ OLARAK İLMİ SİMA

Gülsün NAKİBOĞLU..... 1

Bölüm 2

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE YAHYA KEMAL VE KOCA MUSTÂPAŞA ŞİİRİ

Sevim KARABELA ŞERMET..... 19

Bölüm 3

EL PRÍNCİPE SERAFÍN MASALINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN TERS YÜZ EDİLMESİ

Zeliha DURAN..... 37

Bölüm 4

DÜNYANIN EN GÜZEL CADISI DİVAN ŞİİRİNDEDİR

Fatıma AYDIN 53

Bölüm 5

KAHRAMANMARAŞLI ŞAİR VE YAZAR HASAN EJDERHA'NIN POETİKASI HAKKINDA BAZI TESPİTLER

Mehmet Fetih YANARDAĞ, Sadi GEDİK, Azize BATI..... 89

Bölüm 6

AYDINLANMACI VE MUHAFAZAKAR IPHIGENIE

M. Sami TÜRK 107

Bölüm 7

İSİM + KURMAK ŞEKLİNDE OLUŞTURULAN BİRLEŞİK FİİLLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Uğur ÖZGÜR 127

Bölüm 8

**TARİHÎ ROMAN VE DESTAN: OĞUZ ÖZDEŞ'İN OĞUZ HAN
ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Büşra PALUT, Serdar ŞİMŞEK..... 139

Bölüm 9

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE KÜLTÜR SANATIN
GAZETELERDEKİ İZDÜŞÜMÜ: ANKETLER**

Erol GÖKŞEN 153

Bölüm 10

BURSA'NIN İLK EDEBİYAT DERGİSİ NİLÜFER'DE MİZAHIN YERİ

Dursun ŞAHİN 167

Bölüm 11

BİR KÖY ROMANCISININ PORTRESİ YAHUT “ÖZYAŞAM”

Sevim KARABELA ŞERMET..... 183

Bölüm 12

NAZIM HİKMET'İN ÖYKÜLERİNDE ARGO SÖZCÜKLER - III

Melek ÇUBUKCU..... 197



Bölüm 1

**HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'IN İHTİYAR
DOST'UNU RUHUN LİSANI: İLM-İ SİMA
İLE OKUMAK: BİR ÖZ OKUMA YÖNTEMİ
OLARAK İLMİ SİMA**

Gülsün NAKİBOĞLU¹

¹ Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Dili Bölümü, nakiboglu@itu.edu.tr,
Orcid ID [0000-0003-0973-7589](https://orcid.org/0000-0003-0973-7589)

Kadim bilgelik insanı tanımanın ve çözümlemenin farklı yollarını araştırdı ve bu yolları birer ilim olarak yüzyıllar içinde geliştirdi. Günümüzde fizyognomi olarak nitelendirilen ilim, insana dair bu vasıflandırma ilimlerinin en tanınmışlarından. Ayan olmayanı ayan kılmayı amaçlayan bu ve benzeri ilimlere farklı medeniyetler tarih boyunca teveccüh gösterdiler. MÖ 5. yüzyılda Sokrates'in yüz hatlarından hareketle karakterini çözümlemeye çalışan filozof Zopyre vesilesiyle kaynaklara geçen fizyognomi çözümlemesinin en eski örneğini Hipokrat'ın, Bergamalı Galen'in, Aristoteles'in çeşitli tespitleri takip etti; Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde de bu ilgi sürdü, nihayet fizyognomi ilmi modern bilimler arasına da dahil edildi (Eryılmaz, 2017, s. 134-136). Bu ilim alanındaki çalışmalar tarih boyunca her kesimden insanın ve sanatçının ilgisini çekti.

Firâset veya ferâset: "Anlayışlılık, çabuk sezış" (Devellioğlu, 1992, s. 308) anlamına gelir. İlmi firâset, canlı ve cansız tüm varlıklara bakarak bunlara dair çeşitli bilgiler elde etmeyi, onların içyüzünü keşfetmeyi amaçlayan ilmi sima, ilmi kıyafet gibi çeşitli ilimleri kapsayan bir üst terimdir (şenocak, 2017, s. 52). Bu üst başlığın altında el okuma, yüz okuma, beden okuma gibi karakter çözümlemesini hedefleyen çeşitli ilimler bulunur. İlmi firâset, duyu organlarından elde edilen veriler ve akıl vasıtasıyla çözümlenemeyen, keşfedilemeyen gerçeğin sezgi ve ilham yoluyla açığa çıkarılmasını hedefleyen tüm ilimleri içerir (Uludağ, 1996, s. 116). İlmi firâset, ilmi kıyâfe(t) olarak da bilinir. Ancak esasen ilmi kıyafet, daha dar bir araştırma alanına işaret eder. İlmi sima ise sadece yüze odaklanır. İnsan yüzünü ele alan ilmi simanın altında ise alındaki çizgileri okumayı hedefleyen ilmi ihtilâc gibi ilimler toplanır, sima ilmiyle ilgilenenlere ise simaşinas denilir (Pala, 1999, s. 244). Günümüzde ilmi sima genel olarak fizyognomi ile eş olarak görölmektedir.

Budak (2009)'a göre fizyognomi yüzün niteliklerinden veya yüzdeki ifadelerden hareket ederek insanın kişiliğini okumayı amaçlayan bir sanattır. Fizyognomi, çıkık elmacık kemikleri olanların güçlü, ince dudaklı olanların muhteris, geniş alınlıların zeki olacağı gibi yaklaşımlar geliştirerek kişileri sınıflandırır. Aristoteles'e kadar kökeni dayanan bu ilim 18. ve 19. yüzyıllarda Johann Lavater ve Cesare Lombrosso eliyle bir sisteme oturtulmaya çalışılır. Yüz ve beden özelliklerinden hareketle kişiliğin tanımlanması gayretleri bugün dahi sürse de fizyognomi yaygın kanaat üzere bir "yalancı bilim" olarak tanınmaktadır (s. 290).

Araplar İslamiyet'i kabul etmeden önce kıyafet ilminde oldukça ileridiler. İslâmiyet'in kabulünden sonra filozof Kindî, Ebubekir er-Râzî, Fahreddin er-Râzî gibi isimler bu alanda eserler verirler, ilhamla ilişkilendirilerek zenginleştirilen ilme sufiler de rağbet gösterirler (Uludağ, 1996, s. 116-117). Bu alanda tanınmış ve asırlarca okunan pek çok eser verilir. İnsanın bedeniyle karakteri arasında doğrudan bir ilişki öngören ilimden Türkler tıp yanında

siyaset, saraya alınacak hizmetkârların seçimi gibi alanlarda da istifade ederler; ilk Türkçe kıyafetname olarak tanınan Bedri Dîlşad'ın *Murâdnâme*'sinden sonra Hamdullah Hamdi, Nesimi, Erzurumlu İbrahim Hakkı gibi isimler çok sevilen ve etkili kıyafetnameler kaleme alırlar (Mengi, 2022, s. 512-513). Bu tür eserler, edebî eserleri de etkiler, birtakım eserler ise zaten edebî nitelik arz eder. İskender Fahreddin'in *Fizyonomi, İlmi Sima* (1933) adlı eseri Cumhuriyet Dönemi'nde konu hakkında yazılan ilk eser olup günümüze kadar bu konuda otuz dokuz eser kaleme alınır (Aydın, 2023, s. 201-202). Sima ilmine olan ilgi toplum genelinde artarak devam eder.

Gerek Yenileşme Dönemi gerekse Yeni Türk Edebiyatı Dönemi'nde yazarlar ve şairler, kıyafet ilminden istifade ederek çeşitli eserlerini vücuda getirirler. 19. yüzyıl Fransa'sında *Eugénie Grandet* ve *İnsanlık Komedyası* adlı eserlerini kaleme alan Balzac'ın Kaspar Lavater'in insan yüzünde Tanrı vergisi işaretleri okumayı amaçlayan *İnsanları Fizyonomilerinden Tanıma Sanatı* adlı eserden etkilendiği bilinir (Eryılmaz, 2017, s. 138-139). Aynı zamanda Osmanlı'da Ahmet Mithat Efendi *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları, Esrâr-ı Cînayât, Müşâhedât, Karnaval, Cinli Han, Süleyman Muslî, Arnavutlar Solyotlar, Haydut Montari, Ahmet Metin ve Şirzad, Gürcü Kızı yahut İntikam, Hayret* gibi pek çok eserinde sima ilminden faydalanır (Arık, 2003, s. 48-56). Halit Ziya Uşaklıgil de sima ilmine teveccüh gösterenlerdendir.

Edebiyatı Cedidecilerin önde gelen romancısı Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Yazarın romanlarının yanı sıra pek çok hikâye kitabı da bulunmaktadır. Devrin gerekliliği olarak bireysel konulara yönelme, "estetik değerlerde gelişme ve derinleşme" edebî eserlerde öne çıkarken topluluk üyelerinin hakikatten kaçarak hayale sığınma ihtiyaçları eserlerin içeriğine nüfuz eder (Okay, 2005, s. 138). Bireyin derin duygularının keşfedilip santimental bir titizlikle romana ve hikâyeye yansıtılması Serveti Fünûn Edebiyatı'nda esastır. Tanpınar (2007)'a göre bu edebiyat anlayışının romanı olan *Mâi ve Siyah*'ta "Edebiyat-ı Ceditde santimentalizmi dargınlığı, ahlâkî davranışı, her şey, bütün sanat ve üslûp ihtiraslarıyla beraber" bulunur; roman "Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eserdir" (s. 288). Tanpınar'a göre *Aşk-ı Memnû* ve *Mai ve Siyah*'ı kaleme alırken yazar, pek çok kaynaktan beslenerek özel ve içe dönük bir gerçeklik dünyası kurgular:

"Hakikatte Zola hâric, bu virtuozaun üzerinde bütün realistlerin az çok tesiri vardır. Bu 'artisan' onları okuya okuya kendisine sade bir üslûp değil, bir görüş tarzı ve bir konstrüksiyon ustalığı, hattâ bütün melekelerle yaratılacak bir realite âlemi icat etmiştir. Çünkü bu insanların hakikaten etrafındaki hayatla alâkası azdır. Bu santimentalin idealize ettiği, yarattığı şey, belki de bu kadar inceden incede tasvirin yaptığı, nüansları üzerinde durduğu hayatın kendisiyle ruh hâletlerini bu kadar sahihe yakın verdiği insanlardır. Bu realist, hikâyelerinde, bize o kadar güzel anlattığı realiteye sırtını çevirerek çalışıyordu. Bir romancı için bir

‘attitude’. Hiçbir kitap Edebiyat-ı Cedide Bovarizmini, Fikret’in ânında yakalanan bazı jestlere benzeyen şiirleri müstesna, bu iki roman kadar izah edemez” (Tanpınar, 2007, s. 290).

Uşaklıgil’in romanlarındaki karakter çizimlerinde onu devrin romancılarından bu derece farklı kılan özel bir yönü vardır. Halit Ziya Uşaklıgil gerek *Mai ve Siyah*’ta gerekse *Aşk-ı Memnû*’da karakterlerin çiziminde sima ilmi bilgisinden faydalanır (Lüleci, 2020). Yazarın sima ilmine olan ilgisi romancılığının ilk yıllarına dayanır hatta bu konuda bir de kitap kaleme alır.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *İlm-i Sîmâ* adlı kitabı 1311/1894’te yayımlanır. Uşaklıgil kitabına ad olarak geleneksel bir nitelemeyi seçmiş olsa da İslam medeniyeti dairesinde yüzyıllar içerisinde tecrübelerle geliştirilen kadim bilgileri bir araya getirerek ya da geliştirerek geleneksel bir çalışma yapmayı tercih etmez. Aksine Lavater’ın modern fizyognomi çalışmasından hareketle bir kitap hazırlamayı yeğler. Kitabın girişinde bu tercihinin sebebini açıklarken bir taraftan da sima ilmini tanıtır ve bu alanda neden bir kitap yazmayı tercih ettiğine dair bilgi verir.

Uşaklıgil kitabın girişinde yüzü bir gösterge olarak okumayı tercih ettiğini açıkça belirtir. O, insan yüzünde Allah’ın ayetlerini birer gösterge olarak okumak istemektedir: “Sîma ilmi, Allah’ın kudret elinin, beşerin ruhî hallerinin bir yansıma yeri olmak üzere nakş ettiği, yüzün alâmetleri ile insanın iç yüzünde saklı olanları göstermek iddiasında bulunan bir ilimdir” (Uşaklıgil, 2023, s. 15). Bir romancı merakıyla insana yönelen, onu çeşitli belirteçler üzerinden tanıyıp okumak isteyen, insanları tiplerine göre bir bilim adamı hassasiyetiyle sınıflandırmaya çalıştığı aşîkâr olan yazar, bu merakını prensipli bir nazara dönüştürmek gayesiyle sima ilmine yönelir. Ona göre yüz insanın saklamaya çalıştıklarını faş eden bir aynadır. İnsanın karakteri, mizacı, yaşadıkları, travmaları onun yüzüne yerleşmekte ve onu okunmayı hak eden bir kitap olarak yeniden yazmaktadır. Yüzü okumak bu herkese açık ama çoğunluğun okumayı bilmediği kitabı okumaya gönüllü olmaktır: “Sîma öyle bir konuşan suskundur ki en açık ve düzgün bir ruh lisânıdır. İşte o ruh lisânının anahtarı da sima ilmi[dir]” (Uşaklıgil, 2023, s. 15). Kendisini büyüleyen sima kitabının anahtarını bulup sırrını çözümlenerek okumanın peşine düşen Uşaklıgil, esasen görünenin ardındaki görünmeyeni ele geçirmek, insanın iç dünyasını yakalamak istemektedir:

“İnsan, ruhî hallerini ifşâ edebilecek olan şeyleri saklama hususunda belli bir özen göstermiştir. Her halini, her vaziyetini birçok tecrübe ile husûsî bir edâ altına almış, gözlerine, dudaklarına, ellerine, vücudunun her kısmına, çehresinin her hareketine ayrı ayrı ders vermiş, ağlamak istediği zamanlar gülmek, gülmek istediği zamanlar ağlamak, yalan söylerken samimiyet gibi görünmeyen halleri ile görünen halleri arasında sunî münasebetler tesis etmiştir. Öyle ki bir insanın ruhî özelliklerini

cisminin hallerinden meydana çıkarabilmek için, bütün o örtüleri kaldırmak onların örttüğü hakikatleri göstermek, o sahtelik altında ihtiyaden esrarı meydana koymak gerekir” (Uşaklıgil, 2023, s. 15-16).

Özellikle kendini saklamak isteyen hilekârlar, riyakârlar bu ilmin aydınlattığı alanda artık kendilerini gizlemeyecekler ve sakladıkları gerçekler onlar hiç istemeseler de ortaya çıkacaktır. Uşaklıgil, sima ilminin özellikle bu türlü insanları çehrelerinden tanımakta doğal bir yeteneği olmayanlara hizmet edeceği kanaatindedir.

Kitabının giriş kısmında sima ilminin tarihçesi hakkında bilgi veren Uşaklıgil (2023), Yunanlılarla başlayan alandaki araştırmaları asıl geliştirenlerin Araplar olduğunu tespit eder ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Kıyâfetnâme* adlı eserinden bahsetmeden geçmez. Sima ilminin taraftarları kadar karşı çıkanları olmasını da tabii karşılayan yazar, konuya temkinli yaklaşmak gerektiği kanaatindedir. Sima ilmine Batıda nasıl yaklaşıldığını ele alarak söze devam eden yazar, konuyu alana teveccüh gösteren Aristo, Marcus Aurelius, Bacon gibi isimlerin bu ilim hakkındaki görüşlerini zikrederek geliştirir. Lavater'ın kısa bir biyografisini veren Uşaklıgil, onu ahlak sahibi olmak gibi çeşitli meziyetleri dolayısıyla överek okuruna tanıtmayı yeğler. Hayatının ikinci döneminde sima ilmi üzerine çalışmaya başlayan Lavater'i bu alana sevk eden resimle iştigal etmesidir. Lavater'in ilginç deneyimlerini paylaşan yazar, bu tecrübeler sayesinde onun bu alandaki uzmanlığını ispatlamak niyetindedir. Bu türlü bir ispat, Lavater'in sima ilmine dair çalışmalarının neden geleneksel sima ilmine tercih edilerek benimsediğini açıklamak için kullanılır. Kitabın daha sonraki bölümünde Uşaklıgil, yüzdeki her bir organı tek tek ele alarak bu organların özelliklerine istinaden karakter hakkında nasıl çıkarımlar yapılabileceğini örnekler üzerinden göstermeyi amaçlamaktadır.

Asıl enteresan olan ve Uşaklıgil'in kitabını önemli ve özel kılan ise sima ilmini kişinin kendi özünü okumak için kullanmasını tavsiye etmesidir. Yüzlerin dilini okumaya kişinin kendisinden başlamasını salık veren Uşaklıgil, asıl öğrenilmesi gerekenin bu olduğu kanaatindedir: “[İ]nsanın her türlü muayeneleme ve keşif çalışmalarına daima hazır bir numune var ise o da ancak nefsidir. Bununla beraber nefsinin muayene ve hakikatine vakıf olma, büyük bir dikkatle inceleme fikrine bağlıdır” (Uşaklıgil, 2023, s. 31) çünkü insan kendisine tarafsız bir şekilde yaklaşamaz. İnsan kendi kötü huylarını, hata ve günahlarını kabul etmek istemeyen, noksanlıklarının ortaya serilmesinden hoşlanmayan bir tabiattadır. Eksik ve hatalı yönleriyle yüzleşmek nefsiyle mücadelenin ilk adımıdır. Başkalarını anlamak, onların yüzlerinden ruhlarını okumak isteyen kişi, işe kendinden başlamak mecburiyetindedir:

“Okuyucu! Eğer sen bazen nefsine ait kötü hallerden utanmamış ise -zira sen ne kadar kötü ahlâkî güzelliklere sahip olursan ol mutlaka insansın- evet, gerek nefsine gerek harice karşı gözlerini indirmeye mec-

buriyet hissetmemişsen, eğer kalbinde her türlü kötü hal için bir tohum mevcut olduğunu kendi kendine itirafa cesaret bulamamışsan, eğer yalnızlığın sessizliği içinde Cenâb-ı Hak'tan başka bir şahide ve kalbinden başka bir mahreme sahip olmadığın zamanlarda nefsinden bin kere hicap etmemişsen, eğer duygulanmalarının ve ihtiraslarının mecrasını takip ederek asıl kaynağına kadar çıkmamış ve seni bir iyiliği yahut fenalığı yapmaya sevk eden kuvveti bulamamış isen... sen insanları epeyce tedkik edip iyice anlamaya asla muvaffak olamayacaksın. Sen asla bir şimaşinas olamazsın ve olmaya müştehâk değilsin” (Uşaklıgil, 2023, s. 31-32).

Böylelikle sima ilmini öğrenmek için kendisinden yola çıkmak zorunda olan kişi, kendi nefsiyle mücadele, mücahede etmeyi öğrenmeden, kendi zaaf-larıyla yüzleşmeden bu lisanın alfabetini çözüp başka yüzlerdeki yazıları oku-maya başlayamayacaktır. Uşaklıgil'in tarif ettiği yöntem bir öz okuma deneme-sidir. Bu türlü bir öz okumasında işaret edilen gösterge kişinin kendi yüzü ve o yüzde gizli manalara matuf izlerdir. Bu kitap bölümünde yazarın sima ilmini bir öz okuma yöntemi olarak belirlemesi yön gösterici olacaktır. İncelemenin yöntemi bu doğrultuda ilerleyecektir.

Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945)'in tanınan ve sevilen romanları yanında okur tarafından nispeten daha az bilinen pek çok hikâye kitabı da bulunmak-tadır. Bu hikâye kitaplarından birisi de *İhtiyar Dost*'tur. Kitap ilk olarak 1937'de yayımlanır. Yazarın son kitaplarından biridir. Kitaptaki hikâyeler sırasıyla: “Yegâne Dost”, “Yeni Bir Maraz”, “Okuma Kudreti”, “Tasarrufa Riayet”, “Sa-ğır Osman”, “Manevi Kimya”, “Ağaç Kurdu”, “Dostumun Sözlerinden”, “Kahve Beklerken”, “Vedaa Ederken”, “Tahlisi Gırıban”, “Kişi Noksa”, “Bir Bahçe Dere-si”, “Saadet Usulü”, “İffet Ölçüsü”, “Bir Lâhika”, “Eskinin Yeri”, “Bir Garip Hik-met”, “Her Şeyin Ortası”, “Ölüm Cezası”, “Torun ve Dedesi” ve “Yarın Kardeşler” başlıklarını taşımaktadır. Bu hikâye kitabını yazarın diğer eserlerinden ayıran kitapta tüm hikâyelerin ortak baş kişisi olan İhtiyar Dost'un anlatıcının öte-ki ben'i olmasıdır. Anlatıcı yazar, öteki ben'ini kişileştirmek suretiyle dışarıda somut bir hikâye kişisine yansıtarak onunla çeşitli konular üzerine hasbihal etmektedir. “Yegâne Dost” hikâyesinde anlatıcı, öteki ben'ini nasıl keşfettiğini, onun varlığından nasıl haberdar olduğunu anlatır. Gam ve keder, yalnızlık, hü-zün, zorlu sınavlar neticesinde öteki ben'ini uzun uğraşlar neticesinde keşfeden anlatıcı, iki senedir ondan ayrılmaksızın sürekli onunla sohbet edip dertleşti-ğini biraz geç de olsa fark ettiğini söyler. Öteki ben'inin onu maziye bağlayan özel bir yönü vardır. Bu sırlı yön, bir sohbet arkadaşı olarak onu daha da cazip hâle getirmektedir. Şu satırlar anlatıcının ahabının onun öteki ben'i olduğunu kanıtlar: “[B]eraber doğduk ve beraber öleceğiz; aramızda yalnız bir fark var, bir yaş farkı var. Bu biraz muamma gibi bir tarif fakat hakikati halde hiç öyle değil. Dostumdan beni temyiz eden farik hassayı işaret edebilmek için bu tena-kuzlardan mürekkep tarif[ten]” başka bir çıkar yol görmemektedir (Uşaklıgil,

2021, s. 6). Beraber doğup beraber ölecek olan bu iki dostun arasındaki bu yaş farkı esasen “telakki” itibarıyladır. Anlatıcının ihtiyar dostu, kendisinde eksik olduğuna inandığı ve ihtiyacı olan kuvvetli nazara ve tecrübeye sahiptir. Onu tamamlamakta, ona ihtiyacı olduğunda moral vermekte, onu düşünmeye sevk etmekte ve onun doğruyu bulması için ona yol göstermektedir. İhtiyar dost, yaşlı bilge arketipini temsil eden özelliklere sahiptir.

Ruh, Jung (2012)’a göre baba arketipine bağlantılı olarak düşlerde kendisini gösterir ki yaşlı bilge arketipi de baba arketipiyle ilişkilidir; yaşlı bilge “büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak” belirir (s. 85-86). Jung düşlerdeki benzer şekilde yaşlı bilgenin masalarda da görüldüğünü tespit eder:

“Kahraman, ancak sağlam bir düşünce ya da parlak bir fikir, yani ruhsal bir işlev ya da endopsişik otomatizm sayesinde kurtulabileceği umutsuz bir duruma ne zaman düşse, yaşlı adam görünür. Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar” (Jung, 2012, s. 87).

Yaşlı bilgenin vazifesi kahramana güvenilir bir şekilde ihtiyacı olan bilgiyi, öğüdü sunmaktır. Onu desteklemek ve cesaretlendirmek de onun vazifeleri arasındadır.

Uşaklıgil’in “Yegâne Dost” hikâyesinde anlatıcı İhtiyar Dost’un zor koşullarda nasıl ortaya çıktığını anlatır. Kendisine akıl veren bu yaşlı bilge dost, onun ruhunu temsil etmektedir. Onu ortaya çıkarmanın kendisi olduğunun ise gayet farkındadır. Nitekim: “Onun mucidi, hatta halıkı [...]; mevcudiyetini arayıp bulan, müphem gölgeleri uzun bir uğraşla kaldıra kaldıra nihayet onun simasına bir muayyen şekil veren” kendisidir (Uşaklıgil, 2021, s. 7). İşte kendisinin ince ince işleyip bir kurgu kişi gibi resmederek ortaya çıkardığı bu simada yazılanları okumak Uşaklıgil’in *Ruhun Lisanı: İlm-i Sîma*’da işaret ettiği yöntem gereğince bir öz okumayı ifade etmektedir. Ruh arketipinin yansıdığı yaşlı bilge: İhtiyar Dost’un simasında kitabın adına yakışır şekilde ruhun lisanı okunup bu lisanla söylenenler işitilebilecektir.

Bu kitap bölümünün amacı sima ilmini bir öz okuma deneyimi olarak kullanmayı salık veren Uşaklıgil’in yöntemini takip ederek “İhtiyar Dost”taki hikâyelerden hareketle suretten sirete doğru bir öz okuma denemesi gerçekleştirmektir. Halit Ziya Uşaklıgil’in fizyognomi ve fizyoloji ilimlerinden istifade etmiş olmasından hareket ederek romanlarını inceleyen çeşitli makaleler vardır (Mumcu, 2018) (Lüleci, 2020). Ancak bu makalelerde ne yazarın *İlm-i Sîma* kitabından hareket edilmekte ne de bir öz okuma deneyimine değinilmektedir. Bu kitap bölümü yazarın iki kitabından birini yöntem diğerini yöntemin uygulama sahası olarak belirleyerek kapalı bir sistemde otobiyografik karakterdeki

hikâyeler üzerinden deneysel bir öz okuma gerçekleştirmeyi hedeflemektedir.

Uşaklıgil, kitabın ilk hikâyesi olan “Yegâne Dost”ta İhtiyar Dost’la ilk karşılaşmalarının tarihini anlatarak işe başlar ve daha sonra onun adım adım nasıl ortaya çıktığını anlatır. Anlatının bu kısmı, bir hikâyenin baş kişisini bir yazarın nasıl kurguladığını anlattığı bir bölümü andırır. İhtiyar Dost’unu son derece sabırlı, tahlil yeteneği kuvvetli, hüküm vermekte isabetli olması dolayısıyla gittikçe daha da sevdiğini ve ayrılmaz zincirlerle ona bağlanmaktan kendisini alamadığını belirten anlatıcı onun yaşam felsefesini kendisinin ortaya çıkarmış olmasıyla iftihar eder. Bu düsturları kendi kişiliği üzerinden yaşamına taşıyamıyor oluşunun eksikliğini hissetse de İhtiyar Dost’un varlığı bu eksikliği bir nebze de olsa gidermekte ona yardımcı olur. Onu bu kadar sevmesinin bir sebebi de onun kendi hayat felsefesini ona zorla kabul ettirmeye çalışmayacak kadar zarif olmasıdır. Kendisinin bütün iyi ve kötü yönlerini bilen ancak buna rağmen kendisini sevmekten hiçbir zaman vaz caymayan İhtiyar Dost, onu olduğu gibi kabul etmekte ve onun kimsenin görüp bilemediği yönlerini bilmesine rağmen ona saygı duyup onu benimsemektedir. Anlatıcıya göre, İhtiyar Dost herkesin hayatı boyunca aradığı karşılıksız sevgiyi kendisine sunduğu için bu kadar özel ve kıymetlidir. İhtiyar Dost’la saatlerce konuşmadan yan yana kalabildikleri gibi kimi zaman da hiç durmadan bıķıp usanmadan konuşmaktadırlar. Anlatıcı İhtiyar Dost’unun uzun nutuklarını keyifle dinlemektedir.

Uşaklıgil sima ilmini ele aldığı kitabının “Sadâ-Ses” bahsinde gözler kadar kulakların da insana dair bir gösterge çözümlenmesinde kullanılabileceğinden bahseder. Kitapta “Seslerdeki eda ile tabiatlardaki hal arasında münasebet bul[unduğu]” gerçeğinden hareketle insanların kişilikleri, sevinç ve kederleri hakkında, seslerinin tınısından hareketle çeşitli tespitlerde bulunmanın mümkün olduğu dile getirilmektedir (Uşaklıgil, 2023, s. 75-76). İşte İhtiyar Dost’un sesindeki güven veren tını onu rahatlatmakta ve bu güvenilir sesin anlattıklarını saatlerce zevkle dinlemesini sağlamaktadır. Hikâyede ses kadar susuşların da bir anlamı olduğu ve bir gösterge olarak okunmaya müsait olduğuna işaret edilmektedir. Bu şefkatli sesin sahibi her ihtiyacı olduğunda ansızın anlatıcının yanında belirlemektedir: “Beşiğinde bir hasta çocuk çeviriyormuşçasına başımı çekerek merhametli gözlerinin ‘çocuksun küçüğüm,’ diyen mütebessim nazarıyla ruhumun yeşini siler ve uzak bir çeşmeden gecelerin sükûnunu delerek gelen bir zezemeyi andırır sesiyle söyler, söyler” (Uşaklıgil, 2021, s. 11). İnsanı rahatlatan bu sese eşlik eden sevgi dolu “mütebessim nazar” onu rahatlatmaktadır. Sima ilmine göre gözler insanın kişiliğinin doğrudan yansıdığı bir ayna hükmündedir. Gözlerdeki bakış insanın asıl duygularına tercüman olmaktadır. “Gözler [...] ruhun bütün sırlarının beliğ bir tercümanı[dır]” (Uşaklıgil, 2021, s. 41). Anlatıcı, İhtiyar Dost’un gülümseyen gözlerinde ruhunun derinliklerindeki sevgiyi müşahede etmektedir. İلمي simaya göre: “Göz

kapaklarının üstte yarım daire şeklinde olması mizacın yumuşaklığına, fikrin zarafetine nişanedir” (Uşaklıgil, 2021, s. 46). İhtiyar Dost’un gözleri de anlatılanlardan hareketle bu tabiatta olmalıdır. Çoğu hikâye İhtiyar Dost’un manidar bakışlarıyla başlar ve tamam olur.

“Yeni Bir Maraz” hikâyesinde ümitle savunulan geleceğe dair hayalleri dinlerken yaşlı bilgenin yanaklarında birden “bir endişe hattı” (Uşaklıgil, 2021, s. 14) belirmesi anlatıcının konuşulan konu üzerinde orada bulunanların aklına gelmeyen bir gerçeğin İhtiyar Dost’unun aklına geldiğini sezinmesine yardım eder. Sima ilminde yanaklar kişiliğe ve duygulara dair ipuçları sunan yüzün önemli parçaları addedilirler. Hikâyede anlatılan yanaklardaki tabloyu sima ilmine göre: “Fikrî araştırmalar, dimağ ile ilgili meşguliyetler onlarda hafif çizgiler resmeder” (Uşaklıgil, 2023, s. 71) şeklinde yorumlamak mümkündür. Anlatıcı, hikâyelerinde İhtiyar Dost’unun yüzünü gizli bilgileri aldığı bir belge, çeşitli sırları haiz bir tablo gibi okur. Onun yüzünün değişen ayrıntılarından durum ve onun düşünceleri hakkında çıkarımlarda bulunur. Olaylar cereyan ederken sakin tabiatıyla bunları takip etme itiyadında olduğu anlaşılan yaşlı bilgenin yüzündeki ifade değişimleri onun olayların akışına müdahale edeceğine dair bir emaredir. Arkadaş meclisinde hararetle bir tartışma devam ederken yaşlı bilgenin eve gelen bir konuğun kendisine iletilen karttaki adını okuduğunda gösterdiği tepki de böyledir: “Dostumun istifsarkâr nazarı gözlüğün arasından bu ismi okumak, onun delâletiyle tanımış simaları aramak için gecik[ir]; sonra dudakları burkul[ur]. Ağzından kendi kendine hitap ediyormuşçasına” (Uşaklıgil, 2021, s. 17): Bu kişiyi tanıyamadığına dair ağzından birkaç kelime dökülür. Sima ilmine göre: “[B]errak gözler, anlayıp kavrama süratine ve zekânın keskinliğine, çökük gözler derinlemesine araştırma kuvvetine” (Uşaklıgil, 2023, s. 46) delalet eder. İhtiyar Dost’un gözlerinin de böyle olması icap eder. İhtiyar Dost’un zekâ pırlıtlı berrak ve çökük gözlerinin anlamını dudaklarının hareketleri derinleştirmektedir. Sima ilminde “Tatlı bir surette kapanıp, bu kapanma halinde düzgün bir şekle sahip olan ağızlar, metin ve oturmuş bir karaktere alâmettir” (Uşaklıgil, 2023, s. 60). Onun bakışlarını dudak hareketleri tamamlamaktadır. Bu denge işareti dudaklardaki duygu değişimleri güçlü bir nazarla bütünleşerek anlatmak istediklerini hiç konuşmadan dahi karşısındakine anlatma kabiliyeti kazanır. Onun bakışlarından hatıralara dalıp gittiğini fehmetmek için özel bir çaba harcamaya gerek yoktur. Karşısına gelen konuk gence bakışları da anlam yüklüdür: “Dostumun hiçbir zaman bu kadar lütufkar ve dilnaz olduğuna tesadüf etmemiştim. [...] Tebessüm eden ve cesaret veren bir nazarla, bu gelen misafirin karşısında en nazik, en mütevazı vaziyetini alarak [...] gülen gözleriyle ve her vakitten ziyade tatlılaşan sesiyle cevap verdi” (Uşaklıgil, 2021, s. 19). Karşısındakine cesaret veren bu türlü davranış misafiri rahatlatmaya yaramaktadır. Misafirin aslını, fikrini öğrenmek için kullanılan bir taktik olan bu türlü jestler ve mimikler

onun üzerinde etkili olur. Misafir kendisini gizlenmeden ifade edecek fırsatı yakalar:

“Yalnız dostumun gözleri musırrın bir içtinap ile bizi görmemekte, bize evrilmemekte inat ediyordu. Onun müthiş istihzalarından biriyle, on sekiz yaşında Türk ırkını sanat ve icat fakrı ile mahkm edecek bir eser yazan bu çocuğu kamılayacağına intizar ettik. Aldandık. O, zr dileyen bir sesle ve iskemlesinin üstünde başka türlü düşünmek cesaretini alan mevcudiyetini küçültmek isteyen bir vaziyetle cevap verdi” (Uşaklıgil, 2021, s. 21).

Verdiği cevap beklenenin aksine bu yolunu kaybetmiş gence bir ders vermek mahiyetinde değildir. O sadece bu türlü bir esere muhalif olduğunu belirtmekle yetinip gülümsemeye devam eder ve nazıkçe bu hiç de haz etmediği aşıkar olan genci yolcular. Delikanlının ardından “gözleri odanın havasını dolaşarak dalgalanan ağır kokulu dumanları görür” (Uşaklıgil, 2021, s. 23). Onun ne düşündüğünü anlamak anlatıcı için hiç de g değildir çünkü ruhun lisaniyla konuşulanları anlayacak şekilde kendisini eğitmiştir. Ona bu konuda kendisini geliştirme fırsatı veren ise yaşlı ahababı yani öteki ben’idir.

İhtiyar Dost başkalarının yanında anlatıcıyla gayet resm bir ilişki içindeyken ikisi yalnız kaldıklarında çok samimi şekilde sohbet ederler. Ancak önemli bir konudan bahsedeceği esnada İhtiyar Dost “vakur ve ciddi tavrını takın[mayı]” ihmal etmez bir anda o gülen yüz ciddileşip “bir ilm mevzuu teşrihe hazırlanan bir müderris[inkine]” dönüşür (Uşaklıgil, 2021, s. 27). Bu ruh hlini okumayı bilen anlatıcı karşısındakini dinlemeye başlaması gerektiğinin farkındadır. Nitekim o gözleriyle konuşmayı, anlatıcı da onun gözlerini okumayı öğrenmiştir. “Ağaç Kurdu” başlıklı hikyede anlatıcıyı yine onun gözlerini okurken buluruz: “Nazarında bir sual ile gözlerini kaldırdı, bu usulün ben-de nasıl bir fikir uyandırdığına muttali olmak istiyordu. Bir kelime söylemek onun muntazam devam eden sözlerine bir inhiraf vesilesi verebilirdi. Skt ederek bekledim” (Uşaklıgil, 2021, s. 68). Onun farklı ruh hllerinin gözlerine yansıdağını farklı hikyelerde de görürüz. “Kahve Beklerken” adlı hikyenin girişinde anlatıcı İhtiyar Dost’unu açık camın önünde dışarıyı seyrederken yakalar: “[İ]inde ancak mahsus bir tebessümün iltimaslarıyla, dalgın gözleri bir şeyle meşgul gibiydi. Kendisini burada sakit bir temaşa ile alıkoyan şeye misafirlerini de teşrik etmek ister[.]” (Uşaklıgil, 2021, s. 71). Bu odaklanmış bakışların işaret ettiği yönde hikye geliştirilir. Çoğu hikye İhtiyar Dost’un manidar bakışlarıyla başlar ve tamam olur. Bu keskin bakışlar kimi zaman mütebessim çehreye uyum gösterirken İhtiyar Dost’un sesi de munis hliyle bütünleşir.

İhtiyar Dost’un “Okuma Kudreti” başlıklı hikyeden bir simaşinas olduğunu öğreniriz. O, bu yeteneğini yavaş yavaş geliştirmiş ve gözlerinin keşif kabiliyetini gittikçe daha da arttırmıştır. Örneğin “Veda Ederken” hikyesinde

anlatıcının saatine baktığını fark ettiğinde ona dönüp hafifçe tebessüm ederek biraz daha vakti olduğunu tahmin ettiğini anlatıcıya söyler, sesini mizahî bir üsluba göre ayarlar (Uşaklıgil, 2021, s. 81). Hikâyelerde İhtiyar Dost'un buna benzer daha pek çok doğru tespitte bulunduğu ve insanların jest ve mimiklerini başarıyla okuduğu görülür. "Okuma Kudreti" hikâyesinde simaları okuma yeteneğinin sadece kendisine özel bir kabiliyet olmadığını da farkında olduğunu belirtir:

"Hayatı görerek, bakmak ve anlamak ilmene vakfı dikkat ederek, bakılıp görülen zevahirin ait taraflarını okumak mümareselerini yaparak geçiren adamlara yavaş yavaş yaşın ve tecrübenin bir hediyesi olan bu kabiliyet âdetâ fen hayalperestlerinin düşünceyi meri bir hale getirmek için aradıkları alet kabilinden bir şeydir. Bu alet, düşünceyi görüp tahlil eden alet, bende var, evet, gözlerimde var. İşte şu dakikada senin benimle eğlendiğine, için için bir kahkaha ile 'biçare ihtiyar dost! Artık bunuyor!' dediğine vakıfım... Yok inkara hacet yok, bu böyle..." (Uşaklıgil, 2021, s. 28).

İnsanların yüzlerinden karakterlerini okumayı nasıl başarabildiğini tam olarak kendisi de açıklayamaz. Bu yeteneği nasıl ve ne zaman kazandığını tam olarak bilememektedir, Allah vergisi bir kabiliyet olup daha sonra bu yeteneğini geliştirdiğini düşünmektedir. Bu yeteneğinin, bir hokkabazın el maharetine benzer bir maharet olduğu kanaatindedir. Gözleriyle keşfettiği manalar, simaları okuyarak edindiği bilgiler onun derin fikirleriyle birleştiğinde İhtiyar Dost'u güçlü ve karşıdakini yönlendirme noktasında mahir kılmaktadır. Ancak simaşinaslığın tehlikeli bir güç olduğunun o da bilincindedir:

"Bilsen çocuğum, bu okuma kudreti hayat için ne elem veren ne yeis getiren bir netice veriyor. Önünüze tesadüf eden her adamın, size elini veren her dostun, hatta daima sizinle beraber yaşayan, sizin kanınıza müteallik her vücudun bütün ruhunu soyuyorsunuz. Onları bütün zevahirden, müzeyyen cümlelerin, muhip nazarların, mülayim vazıhların alayışından tecrit ettikten sonra asıl oldukları mahiyette, saklanmış düşünceleriyle, size biiltizam aksi farz ettirilmek istenen hisleriyle görüyorsunuz. Gözlerinizde öyle nafiz bir ziya kuvveti hâsıl oluyor ki inhirafı hattında bütün maniaları tenvir ederek ruhun en muzlim noktasına bir güneş talik ediyor. Basit bir ifade ile her şeyin batınını gören bir keramet sahibi oluyorsunuz. O zaman ne oluyor? Görüyorsunuz ki hayat sonsuz bir riya oyunudur ve bunu böyle görünce gözlerinizi kapayarak, hayattan âlemden, insanlardan kaçmak, böyle bir inziva köşesinde kapanıp kalmak için karar veriyorsunuz..." (Uşaklıgil, 2021, s. 29-30).

Simaşinaslık İhtiyar Dost'u hem bir bilge yapar hem de hayattan ve insanlardan uzaklaştırır. Sima ilminin bedeli insanların gerçek yüzlerini görerek yaşamaya devam etme zorunluluğudur. Bu herkesin kaldırabileceği bir deneyim olmayıp ancak bu bilimin sunduğu verileri sindirebilecek insanları olgunluğa erdirmektir.

“Manevi Kimya” başlıklı hikâyede İhtiyar Dost’un başka bir ilgi alanıyla okur tanışır. Sima ilmüne benzer şekilde insanı hareketlerinden, tavırlarından hareketle de okumayı ve bu türlü okumalar neticesinde insanlığa dair genel çıkarımlarda bulunmayı meziyet hâline getiren İhtiyar Dost, insanın tüm iyi ve kötü davranışlarının bir tespihin taneleri gibi haset ipi üzerine dizilmiş olduğunu, bu ipin hareketiyle insanların farklı türde davranışlar sergilediğini savunur.

İyi bir hatip olan İhtiyar Dost’un konuşmaları kimi zaman “tantanadar, şairane bir tarza dökül[ür]” (Uşaklıgil, 2021, s. 82). Sesini başarıyla kullandığı için konuşmasını dinleyenler ondan azami derecede etkilenirler. Zaten İhtiyar Dost, “söz söylemek fırsatını bir kere ele alınca dipsiz bir kuyuya doğru boşanmış bir çıkırık gibi iplerini salıver[ir]” (Uşaklıgil, 2021, s. 89). Söz hakkı hep onundur. Anlatıcı, onu dinlemek ve onun söylediklerini, hareketlerini parlatmak ve şahit olup işittiklerini hikâyede anlatmak üzere orada hazır bulunur. Söz uzadıkça yaşlı bilge hep aynı yola müracaat eder: “İhtiyar dostumun evvelâ lâtife tarzında başlayan, acılıklarına hoş bir sohbet şakraklığının hiffetleri karışan sesine tedricen bir yükseklik, bir diklik gelmişti[r]. Yaşına göre fazla addedilebilen bir çeviklikle fırla[r], önüme kadar gel[ir], parmaklarını beyaz saçlarından tarayarak geçir[ir], gözlerinin içinde derin bir sitemkâr mana ile” ünler (Uşaklıgil, 2021, s. 92). Bir tiyatrocunun sahnedeki büyük hareketlerini andıran bu hareketler her seferinde kendi çizdiği öteki ben’ine anlatıcının bir kez daha hayran olmasını sağlar. Onu hayranlıkla seyredip ondan etkilenmekten kendisini alıkoymaz.

“Ağaç Kurdu” hikâyesinde İhtiyar Dost, bir köy evinde yaşar şekilde resmedilir. Şehir hayatından ve insanlardan kaçarak bu köy evinde inzivaya çekilmiştir. Ancak memleketteki gelişmelere de bigâne değildir. Şehir hayatından ve onun yorucu işlerinden bahsederken sesi “asabi ve acul” (Uşaklıgil, 2021, s. 59) bir hâl olsa da sonra kendisini ruhunun sükûnetine ve tabiatın sükûtuna teslim eder. Onun gözlerini ve sesini okumaya alışkın anlatıcı, bu ani değişimi hayretle karşılar. Bu hâlinin sebebini anlatmasını beklerken İhtiyar Dost, birden doğadan bahsetmeye başlar. Oysa, yaşlı bilge konuyu kapatmış değildir, az sonra aynı mevzuya dönecektir. O adeta konunun çevresini dolaşarak yakalamak istediği noktaya varınca konuya yeniden yaklaşmayı itiyat edinmiştir. Çiçekleri ve rüzgârı birer gösterge olarak okuyan İhtiyar Dost, konuyu nihayetinde doğadan verdiği örneklerle bağlayarak açar. Tıpkı simalarda gizli hakikatler gibi doğada da gizli hakikatler vardır ve ancak onlara ibret nazarıyla bakanlara görünürler. İlmi firâsetin farklı bir şubesine İhtiyar Dost böylece temas etmiş olur. Kıssadan hisse kabilinden doğaya dair anlattıkları bilgece tespitlerini dolaylı yoldan anlatmasına yardımcı olur ve nihayet varmak istediği noktaya varmasını temin eder.

İhtiyar Dost'un farklı hikâyelerde bulduğu cazip örnekler üzerinden konuyu daima insana getirir ve felsefi bir tartışma başlatır. Yaşlı bilgenin insanı okuma sanatının farklı şubelerine müracaat ederek vardığı neticeleri çeşitli vesilelerle ya da teşbihler üzerinden anlatmayı tercih etmesi üslubunun bir parçasıdır.

“Dostumun Sözlerinden” başlıklı hikâyede İhtiyar Dost, insanı okuma yöntemlerinden bir diğerini anlatır. İnsanı okumak için ona bir resme bakar gibi uzaklaşarak bakmak lazım geldiğini söyler. İnsan uzlet köşesine hayatta tanıdığı envayı çeşit insana dair devşirdiği bilgileri toplayarak gelmektedir. İnsandan uzaklaşarak, insanı okumaya dair biriktirdiği bilgilerle ona bakmayı başaran kişi insanın aslını görmeyi başarabilmekte, onun gizlediklerini görmeye muktedir olabilmektedir. Kendisini ziyarete gelenler fark etmeden İhtiyar Dost'a “mariz köşelerini aç[ıp], hafif illetlerini ifşa ederler” (Uşaklıgil, 2021, s. 67). O da bunlardan yola çıkarak çeşitli yorumlar yapar; insanlığın daha önce de müşahedeyle tespit ettiği illetlerine bir yenisini daha bu sayede ekler. Hatta bazen bu saptamaları onu o kadar bedbaht eder ki yaşından beklenmeyecek bir hızla aniden hareket edip herkesi şaşırır. Örneğin bir konu üzerine düşüncelerini dostuna izah ettikten sonra konuşmasının gücünü arttırmak için “eli seri bir şamarla, önünde duran [nesneye] vur[ur] ve onu sofranın ta öte başına fırlatır” (Uşaklıgil, 2021, s. 70). Bu ani hareket konuyu sadede vardığına işaret eder.

İhtiyar Dost sesindeki, bakışlarındaki, tebessümlerindeki derin manalarla, her an değişmeye müsait tabiatıyla kendisini her daim okumaya hazır bekleyen anlatıcıyı o fark etmeden bir simaşinas olarak yetiştirmektedir. Simaşinas adayı anlatıcı, İhtiyar Dost'u okurken esasen kendisini de okuduğundan ve yaşadığının bir öz okuma deneyimi olduğundan habersizdir. Örneğin “Saadet Usulu” hikâyesinde İhtiyar Dost'unun simasını okumayı alışkanlık hâline getiren anlatıcı hemen onun yüzündeki ifadeyi anlamlandırmaya girişir:

“Onun ilk kelimesinden anlardım, sesinde derhal bana bir nikbinlik yahut bedbinlik, bir elem yahut bir hüznün veren bir nağme bulunurdu. Öyle bir nağme ki güya musiki parçalarının miftahından sonra vaz edilen işaretin yerini tutar ve o günün neşidesine şu kadar keskin yahut yumuşak sesle başlanacağından pişin olarak haber verirdi” (Uşaklıgil, 2021, s. 101).

Onun sesinden ifadesinden onu keyifli bir gününde yakaladığını anlayan anlatıcı, bu keyifli hâlinin tadını çıkarmaya niyetlenir. Onu mutlu görmek kendisini de mesut kılmaktadır. Kendisinde eksik gördüklerini onun simasını okurken telafi etmekte, adını koyamadığı bir boşluğu böylelikle doldurmaktadır. İhtiyar Dost, köy evinin bahçesinde koltuğunu yerleştireceği bir gölge köşe aramaktadır. Keyfine göre bir yer bulunca geniş koltuğunu koyup keyfince kurulur. Her daim “Çocuğum!” diye hitap ettiği anlatıcıya küçük bir iskemle

alarak yanına oturmasını söylediğinde anlatıcı bunu bir emir addetmez. Onun sadece kendisinin oturmasını istediğine hükmeder. Ancak anlatıcı, onun işaret ettiği gibi küçük bir iskemleye değil bahçedeki en geniş koltuğa talip olur. Bir taraftan da yaşlı bilgenin simasını okumakla meşgldr: “O, bana, bir skt içinde fakat gözlerinde istihzalarından bir saniye sonra alacağın dersi görürsün! Diyen biriyle, bekliyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 102). Ancak gölgelik alan bu geniş koltuğu alamayacak kadar dardır. İhtiyar Dost, asıl olanın kanaatkr olmak olduğunu bu yolla geniş ahababına öğretmeyi seçmiştir. Kanaatkr olmanın saadetin tek yolu olduğuna inanan yaşlı bilge, bu türlü davranmayanların ne türlü belalara duçar olduğunu hayatı boyunca defalarca görmüş ve onların hazin sonralarını seyreylemiştir.

İhtiyar Dost’un ani hareketleri, hareketlerindeki sürekli değişim anlatıcıyı onun söylediklerini, tavrını, tarzını anlamaya çalışmaya sevk etmektedir. Nitekim “O, bazen, birdenbire tapası fırlamış bir şampanya şişesi gibi[dir]. Muhaveresi hemen ilk hamlede taşar, kpre kpre etrafa dökülür[.]. Ta skn buluncaya kadar onu serbest bırakmak ve kadehini uzatıp bu kprp taşan şeyle doldurmak en münasip çare[dir]” (Uşaklıgil, 2021, s. 102-103). Kimi zaman yaşlı bilgeyi okumayı bu kadar iyi bilen anlatıcı bile onun davranışlarını anlamlandırmakta güçlük çeker: “Ciddi mi idi, müstehzi mi idi; hiçbir zaman kati surette bir tasnife mütehammil almayan hakle, insanı daima şüphede bırakan ciddiyet ve satıhtan mterekkib mahlut edasıyla söylüyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 103). Böyle zamanlarda söyledikleriyle işaret ettiği istikamete göre çıkarımda bulunmak gerekir. Anlatıcı, onun simasındaki anlamı çözebilmek için söylediklerine ister istemez odaklanır.

Yaşlı bilge saadet için kendisine münasip bir gölgelik tayin eden kişinin oturup çevresindekileri dikkat nazarıyla temaşa etmesini salık verir. Gstergeleleri okumak kfidir. İnsan simaları okumakla yetinmeyi öğrenmelidir. Okuduğu simaların kendisini etkilemesine, okuduğu yüzlerdeki duyguların kendisine sirayet etmesine izin vermesi hlinde simaşinasın saadet dairesinde kalması mümkün olmayacaktır. İbret nazarıyla bakıp gereken dersi alıp olaylardan, insanlardan etkilenmemeyi öğrenmek icap etmektedir. Simaşinas kendisini böyle yetiştirmek zorundadır. İhtiyar Dost’un bu tavsiyelerini kendisine tatbik edemediğini anlatıcı hayretle öğrenir: “Birdenbire, ihtiyar dostumun dudakları titredi, gözleri bulandı, sapsarı oldu, eliyle yakasına asıldı, düğmesini kopararak ggsn açtı” (Uşaklıgil, 2021, s. 105). Bütün dünyanın koca bir yalandan ibaret olduğunu keşfedip buna tahammül etmeyi öğrenmiş gibi görünse de aslında bu bilginin taziyekiyle senelerdir içinde buhranlar kopan yaşlı bilge artık bu okuduğu simalarda gördükleri sebebiyle boğluğunu hissettiğini itiraf eder. Böylece kendi hli üzerinden anlatıcıya bir istikamet gösterir ve onu yönlendirir.

İhtiyar Dost, dış görünüşüyle ve giyimiyle de anlatıcıyı etkiler. “İffet Ölçüsü” hikâyesinde anlatıcı yaşlı bilgenin ona “gıpta veren hafif ve dinç bir mişvarı, başının senelere karşı istihfakâr dik bir edası vardı[r]. Üst düğmesi bililtizam çözükle bırakılmış ince ipek gömleğinin yakasında aşağıdan ve gevşek düğümlemiş boyunbağı” bulunur (Uşaklıgil, 2021, s. 107). Onun gövdesindeki yaşına nispeten dik duruş anlatıcıya hayatın zorluklarına karşı eğilmemeyi başarmış bir insanın hikâyesini anlatır. Onun sürprizlerle dolu tavırları anlatıcıyı daima şaşırtıp İhtiyar Dost’unu bir daha ve yeniden okumaya onu sevk eder.

Anlatıcı, İhtiyar Dost’un kendisi hakkında neler düşündüğünü merak etmeden yapamaz. Bakışlarından, gülümseyişinden, jest ve mimiklerinden ona sormaya cesaret edemediklerini bulup çıkarmaya çabalar: “Hatta içinden bana hem acıyan hem gülen, biraz da beni tahmik eden bir tebessümle: ‘Sen asrına göre epeyce geri kalmış bir adamsın, azizim ve oldukça da can sıkıyorsun,’ diyor gibiydi” (Uşaklıgil, 2021, s. 107). Kendisini (özünü) okumakta zorlanan anlatıcı, İhtiyar Dost’unun söylemediklerinden türlü anlamlar çıkarıp yorumlayarak kendisini itham eder, eleştirir. Onun tarafından kabul görüp beğenilmek anlatıcı için çok önemlidir. Kimi zaman onun imalı bakışları, tebessümleri onu bu sebeple incitmektedir. Beklediği ve ihtiyacı olduğu desteği bulamamak anlatıcıyı yaralamakta, savunduğu fikirlere kendi üslubuyla farklı bir bakış açısından yaklaşan yaşlı bilgenin gayet kestirme yoldan düşüncüyü geliştirip sonuca bağlaması ve onun fikrine galebe çalması anlatıcının öz güvenini yitirmesine sebep olmaktadır. Kimi zamansa onu gözünde fazlaca büyütüğünü düşünebilmektedir.

Köydeki bir gezinti esnasında karşıdan gelen iki genç kıza yaşlı dostunun bakışı anlatıcıyı bu sebeple çok şaşırtır. “İhtiyar dostumun bütün simasının manasında leziz bir şurup içiyormuşçasına hazdan bayılan bir hal gördüm. Onu böyle bir dakika için alıp gençlik hatıratının en ziyade sevda ateşleriyle tutuşan demlerine atıveren zamanları olurdu. Bu zamanlarında gözlerinin içi bulanık bir mestinin dumanlarıyla buğulanır” (Uşaklıgil, 2021, s. 110). Onun bakışlarındaki ihtiras, iştah anlatıcıyı şaşkına çevirir. O gözlerde okuduklarının kendisini sevk ettiği hayret dairesinden bir türlü kurtulmayı beceremez. İhtiyar Dost’un kendisini haklı çıkaran sözleri ise hayretini kat be kat artırır: “Onun, içinden çıkılmayan, mübahaselerde böyle yan çizen hileleri olurdu, belki yine böyle bir musahabe hudus ile artık kısa kesilmek icap eden bu fasla hitam vermek istiyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 111). Bu beklenmedik tavır karşısında o zamana kadar yaşlı bilgenin simasından okuduklarının güvenilirliğini sorgulamaya başlar.

İhtiyar Dost’un karakterini okur, anlatıcının onun simasında beliren türlü hâllerden yorumlar çıkararak kendisine anlattıkları vasıtasıyla tanır. Örneğin “Eskinin Yeri” başlıklı hikâyede onun dalgalı ruh hâli simasındaki alametlerden hareketle şöyle okunur: “O bir kere tefeülse, orada oraya koşan natika per-

dahlılığına başladı mı, kendi haline bırakmalıdır. Bir dere gibi, bazen ddz dalgalarını sererek, bazen kıyılarına çarparak, kayalardan atlayarak, şimdi sakin sakin akarken bir dakika sonra coşarak, dne dolaşa gider[.]” (Uşaklıgil, 2021, s. 124). Dalgalı ruh hline eşlik eden fırtınalı düşünceleriyle İhtiyar Dost, “taranmayarak, belki de içinden gelen bir hiddetle beyaz saçları kabarık” (Uşaklıgil, 2021, s. 129) bir filozof gibi resmedilir. Sima ilmine göre “Vaktinden evvel ağarmış salar üzüntünün fazlalığına, zihn meşguliyete ve dimağın yorgunluğuna nişanedir” (Uşaklıgil, 2023, s. 81). Yüzü “gergin ve pembe”dir (Uşaklıgil, 2021, s. 137). Sima ilminde “Yanaklar hafif bir renk ile örtülmüş oldukları zaman ruhi duygulanmaların ltif bir aynası hlini alır. Hazlar ve ızdıraplar, neşve ve mell onlarda açıkça ortaya çıkararak kendini gösterir” (Uşaklıgil, 2023, s. 71). Bu ıkarım İhtiyar Dost’un ruh tahliliyle de uyumludur. İhtiyar Dost’un “[İ]tina ile yapılmış tıraşından henüz pudraları uçmaya vakit bulamamış, bıyıkları mutadan usturaya mahkm edilir” (Uşaklıgil, 2021, s. 137). z bakımına zen gösteren İhtiyar Dost, en ince ayrıntısına kadar betimlenmeye gayret edilir. Bu betimlemeler hikyeler arasında bölüştürülür. Kıyafetleri de yabancı bir filozofun ya da bilim adamınıninkini andırır niteliktedir: “Ayaklarında altı lstik beyaz spor kunduraları, bol paçalı keten pantolonu ile lacivert süveteri içinde, biraz gbeklenmiş olmasına rağmen, mevzun endamıyla dimdik[tir]” (Uşaklıgil, 2021, s. 138). Sırf bu sebeple anlatıcı ona ihtiyar lakabını takmış olmasından dahi utanır.

İhtiyar Dost, “Bir Garip Hikmet” hikyesinde yine bir gün köy evinde birlikte oldukları esnada içeriye giren adamın simasını okumasını anlatıcıdan bekler. Anlatıcı bu adamın yüz ifadesinden sinirli mi şikayetçi mi kavgacı mı asık suratlı mı yoksa kötü niyetli mi olduğunu bir türlü çıkaramaz. İhtiyar Dost’undan adamın hayat hikyesini dinleyip tabiatı hakkında bilgi aldıktan sonra ahbabının neden böyle bir kişiye sürekli huzura kabul ettiğini merak ederek ona sorar. İhtiyar Dost, böyle kişilerin sima okumaları için özel numuneler olduğunu belirtir:

“O halde insanın eline böyle mkemmelenen bir numune geçerse onun tetkik etmekten, onun bütün fitratına ait gizlilikleri meydana ıkarcak vesilelerle tanıyıp öğrenmekten daha lezzetli, daha merakı çeken bir eğlence olur mu? Türlü murdar, canavar hayvanların tabiatını tetkik için ömürlerini vakfeden limlerin zevkini, bunda, buldukları saadeti düşünürsen görürsün ki ben aynıyla onlardan biri yahut daha sarıh bir teşbihle, garip afız gösteren bir deliyi müşahede altında tutan bir mte-hassıs mevkiindeyim” (Uşaklıgil, 2021, s. 135).

Sima ilminden istifadeyle gerçekleştirdiği okumalarına bir bilim adamı titizliğiyle eğilen İhtiyar Dost, karşısındaki kişileri teşhis konulmayı bekleyen birer hasta mesabesinde görmektedir. Tetkik aşamasında anlatıcıyı da asistanı gibi yetiştirmektedir. Gerek İhtiyar Dost’un simasını okuyarak gerekse onun

sima ilmine dair öğütlerinden istifadeyle anlatıcının kendisini adım adım geliştirdiğine okur ilk hikâyeden başlayıp son hikâyeye kadar tanıklık eder.

Sonuç olarak okuyucu *İhtiyar Dost* adlı hikâye kitabındaki öykülerde anlatıcı vasıtasıyla hem yavaş yavaş İhtiyar Dost'u tanıır hem de o ve anlatıcının ilmi simaya dair tetkik ve tecrübelerine şahitlik eder. Okur, İhtiyar Dost'un yüzünü ve yüzündeki anlık değişimleri göstergeler olarak sima ilmine göre yorumlayıp anlamlandıran anlatıcının söylediklerine inanmak zorundadır. Eldeki yegâne veriler, anlatıcının sima okumalarından elde edilenlerdir. Okurun konunun aslını İhtiyar Dost'un ağzından, onun tarafından dinlemesi, sima okumalarının isabetli olup olmadığını öğrenmesi mümkün değildir. Alternatif bir sima okuması da hikâye kitabında bulunmaz. Bu durum her türlü sima okumasının doğru olduğuna dair bir itimat mukavelesinin okur ile anlatı/anlatıcı arasında yapılmasını zorunlu kılar. Bir taraftan da anlatıcıyı dahi şüpheye düşüren sima okumaları, okurun kuşkulanasına sebebiyet verir. Anlatıcı mı simanın lisanını yanlış okumaktadır yoksa kullandığı sima okuma yöntemi mi hatalıdır veyahut sima ilmi mi doğru bir okuma yöntemi değildir ya da anlatıcı mı sima ilmini hakkıyla uygulayamamaktadır?

Anlatıcının öteki ben'i olan İhtiyar Dost'un ruhunun lisanını okuma denemeleri bir öz okuma deneyimi özelliği arz etmektedir. Türk Edebiyatı için oldukça erken bir teşebbüs olan öteki ben'le kurulan ilişkinin mahiyeti önemlidir. Okur nezdinde bu türlü bir yorumlama teşebbüsü anlatıcının sima ilmi okumalarını bir taraftan cazip kılarken öte yandan okurun bu okumaları sorgulamasına sebep olur. Bu okumaların anlatıcının kendisine yönelik kısmının mı yoksa yaşlı bilgeye yönelik kısmının mı veyahut yaşlı bilge üzerinden kendisini okumasının mı hatalı olduğunu düşünen okur muallakta kalır. Ancak bu hikâyeleri enteresan kılan da zaten bu özelliğidir. Öz ben'ini insan ne kadar tanıyabilir, öteki ben'i üzerinden kendisini okumak ne kadar mümkündür? İddialı bir çıkış noktasından hareket eden yapıt, okura garantili sonuçlar sunmamasıyla da çağının çoğu yapıtından ayrılarak deneysel bir eser hüviyeti kazanır. Metnin en çarpıcı yönü bu öz okuma deneyiminin bir tereddütler zinciriyle bütünleştirilerek okura sunulmasıdır. Bu tereddütler, metne yerleştirilen bilinçli çelişki yumağının fark edilmesiyle daha da katlanır. Bu çelişki gibi görünen veriler insanın kendisinde var olduğunun farkında dahi olmadığı bin bir yüzünü sima ilmi vasıtasıyla başka bir yüzden okumasıyla ortaya çıkar. İnsanın özünü okurken karşılaştığı bin bir yüzü, sima okumaları bağlamında Halit Ziya Uşaklıgil'in *İhtiyar Dost* adlı hikâye kitabındaki hikâyelerde ortaya konulmaktadır. Ayrıca sima ilmi okumaları kitaptaki hikâyeleri birleştiren hususi bir bağlantı alanı teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Arık, Ő. (2003). Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Kıyafet İlminin Tesirleri. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 30, 43-60.
- Aydın, Ő. (2023, 01). *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, 13(1), 195-213.
- Budak, S. (2009). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Develliöğlu, F. (1992). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (10 b.). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eryılmaz, D. (2017). Fizyonominin Edebiyata Yansımaları. *Dört Öge*, 6(12), 133-141.
- Jung, C. G. (2012). *Dört Arketip* (3 b.). (Z. A. Yilmazer, Çev.) İst.: Metis Yay.
- Lüleci, M. (2020). Kurgusal Fizyonominin Őarkî Aynaları: Batı-dışı Modernite ve Modern Türk Romanı Üzerinde Bilişsel Bir Kültür Çözümlemesi. *Türkiyat Mecmuası*, 30(2), 607-633.
- Mengi, M. (2022). Kıyafetnâme. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 25, s. 512-513). İstanbul: TDV.
- Mumcu, Y. (2018, 12). Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Fizyoloji-Psikoloji İlişkisi. *ETÜ Sosyal Bilimler Dergisi (ETÜSBED)*, III(7), 93-111, <http://dx.doi.org/10.29157/etusbe.81>
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Pala, İ. (1999). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, (5 b.). İst.: Ötüken Neşriyat.
- Őenocak, A. (2017, 3). İbn Arabi'de Firaset İlmi. *USBD Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 51-61.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (8 b.). (Z. Kerman, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uludağ, S. (1996). Firâset. TDV içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 13). İstanbul: TDV.
- Uşaklıgil, H. Z. (2021). *İhtiyar Dost*. (A. Uğurdıkan, Dü.) Eskişehir: Dorlion .
- Uşaklıgil, H. Z. (2023). *Ruhun Lisanı: İlm-i Sîma* (3 b.). İstanbul: Büyüyen Ay.



Bölüm 2

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE YAHYA KEMAL VE KOCA MUSTÂPAŞA ŞİİRİ

Sevim KARABELA ŞERMET¹

¹ Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
Sinop, Türkiye/ E-mail: ssermet@sinop.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8990-2278

“Koca Mustâpaşa var, câmii var, semti de var.”

Giriş

Yahya Kemal Beyatlı Cumhuriyet döneminin hemen başlangıcında sözü edilen en önemli isimlerden biridir. Yahya Kemal tarihe bakış açısı, bunu uygulama alanı olarak şiirleri ve estetik anlayışı ile dönemin diğer şairlerinden ayrılırken hayatta iken eser yayımlatmamasına rağmen mısralarının dillerde dolaşması ve etrafında bu şekilde bir hayranlık atmosferi ve hayran kitlesi oluşturması ile de dikkati çeker.

Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin panoraması çizilecek, bu panorama içinde Yahya Kemal’in ve özellikle Koca Mustâpaşa şiirinin yeri tarihsel öğeler vurgulanarak belirlenmeye çalışılacaktır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri ve Yahya Kemal Beyatlı

Cumhuriyet Dönemi zevki, tarihi zaman içerisinde kazanılan değerlerin ve zenginliklerin yorumunu zamanın ihtiyacına göre beraberinde getirir. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatını yalnız başına düşünmek hatalı olur. O geniş bir hazırlığın sonucu olarak varlık gösterir. Osmanlı’ya ait her türlü hayat biçimi ve batıdan alınan her türlü yenilik, halkın sahip olduğu her türlü estetik faaliyet, yeniden var olma ideali ve endişesi etrafında bir terkibe ulaşır. Bu terkip henüz oluşum halindedir.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, yeniden kuruluşun endişe ve heyecanını ifade eder. Ancak yeniden kuruluşun hazırlık dönemi 1923’e değil daha eski tarihlere uzanmaktadır. Tanzimat dönemi ile başlayan yenileşme hareketi hayatın her alanında bazı değişikliklere sebep olmuştur. Tanzimat bir geçiş dönemi özelliği taşımaktadır. Tanzimat dönemi ile birlikte yalnız kurumlar değil, insan da değişmiştir. Yaşanılan tarihi, siyasi ve sosyal olaylar doğal olarak zevkin şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu zevkin karakteristiği geçmişe endişeyle bakıştır. Yaşanılan olayların gölgesinde, olduğundan daha geniş boyutlarda algılanan geleceği geçmişten aydınlık görmektir. İşte böyle bir zevkin vücut verdiği edebiyatta zaman zaman propaganda kokusu, zaman zaman da gurur duyma endişesi varlığını hissettirir. Bu zevkin mektebi ne Doğu ne de Batıdır. Bu zevk kendisini aramaktadır. Kendi kimliğini kendi yarattığı aynada görmek istemektedir. Onun için bu devrin ruhunu en iyi şekilde bu devirde yazılmış edebi eserlerde görmek mümkündür.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının ana hatlarıyla II. Meşrutiyet döneminden itibaren hazırlandığı söylenebilir. 1908 sonrasında edebiyata yön veren birçok fikir aydınları arasında tartışmalara neden olmuştur. Edebi eserlerde bunun yansımalarını görmek mümkündür.

19. Asır sonlarında Türkler millet olma durumuna girmiştir. Millet olma durumu ferdi kendisini tarihi zaman içerisinde araması anlamını taşır. Bu,

devrin temel endişelerinden biridir. Meşrutiyetten itibaren Türk insanı kendi benliğini daha kuvvetli sorguya çeker. Kendini bir problem olarak ele alır. Bunun doğal sonucu olarak da bu dönem edebiyatında, millet olma endişesinin getirdiği temalar üzerinde durulmuştur. Taşındığı değerler ve sağladığı faydalarla artık entelektüel için halk bir yığın değil, bir değerler manzumesidir. Bu sebeple edebiyat İstanbul'un dışına çıkmak zorundadır. Bu dönem halkının farklı bir dili, duyuş tarzı, yaşama biçimi vardır. Edebi eserlerde bu duyuş tarzı, yaşama biçimi ve ilişkiler bütününe yer verilmiştir. Ama yeni bir metot bulmak yerine daha çok batı dünyası hazır kalıp olarak karşımızdadır. Model batıdır.

19. asırdan itibaren tarihin değeri anlaşılmış, 19. asır bir bakıma tarih asrı olmuştur. 19. asırdan itibaren tarihe yeni bir bakışla bakılmış, bu bakış 20 yüzyılda meyvelerini vermiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak Cumhuriyet Dönemi, tarihin yeniden keşfi ve değerlendirilmesi ile karşı karşıyadır. Batıdan alınan her türlü hayat biçimi, her fikir beraberinde yeni bir modayı sunar ve gelenek olanla karşı karşıya getirir.

Her dönemde olan eski yeni çatışması, Cumhuriyet döneminde daha geniş boyutlarda ortaya çıkar. Üzerinde durulan diğer meseleler de dil ve ifade problemidir. Yenileşme dönemi ile birlikte halka yakınlaşma gayreti, geniş kitlelere hitap, dil ve ifade problemi varlığını kuvvetle hissettirir. Bu durumda, bu devrin zevk krokisinde dil ve ifade unsurlarını da aramak gerekmektedir. Yalnız bu kadarla kalmamış, Tanzimatla birlikte aile ve insanın sosyal hayattaki yeri değişmiştir. Doğal olarak bu devrin zevk dokusu içinde değişen bu anlayış da etkisini gösterecektir. Gelişme ve modern olma tutkusu tabii olarak geleceğe ait heyecanı şekillendirmiştir. Bu devrin zevk dokusu içinde geçmişe duyulan özlemde kat kat fazla gelecek endişesi ve buna bağlı heyecan varlığını kuvvetle hissettirir. Bütünüyle Cumhuriyet zevki özünde bir değişiminin heyecanını ve kararsızlığını barındırır.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı bu kaynaklardan gelen tema, kendi yapı ve anlatım tarzlarını da beraberinde getirir. İşte bu perspektiften Cumhuriyet dönemi Türk şiirini yapan unsurlar 1897 yılında: "Ben bir Türk'üm, dinim, cinsim uludur." (Tevetoğlu 1988: 82) diyen Mehmet Emin'le belirli bir aşamaya işaret eden sade Türkçe zevki ve halkın dertlerini dile getirme gayreti Rıza Tevfik'le başka bir sese ulaşır. Rıza Tevfik halk şiiri zevkini adeta zamanın şiir ortamına aşılmuştur. 1908 sonrasında Ziya Gökalp çevresinde vücut bulan şiir hareketi yalnızca Divan şiirine değil, Tanzimat sonrası kendine bir yol arayan Edebiyatı Cedide'nin inceden marazileşen şiir zevkine de karşıdır. Yeniden var oluş biçimi, yeni bir iklim arama gayreti dilde ve şiir zevkinde kendini göstermiştir. 1908 sonrası bir tarafta Edebiyatı Cedide zevki, bir tarafta Namık Kemal ile başlayan üst perdeden konuşma heyecanı, bir tarafta hece vezni aracılığıyla şiirde yeni bir ses arama gayreti sürer. Münakaşaların olması pek tabiidir. Edebiyatı Cedide devriyle birlikte Türk şiiri,

batılı şiir, özellikle Fransız şiiri etrafında dönmeye başlar. Tevfik Fikret'in birçok şiirinde Fransız şiirlerinin etkisi görülür. Şiiri yalnızca vezin meselesi, dil meselesi olarak gören anlayış, bu ortamı vezin, kafiye ve dil münakaşalarında değerlendirir. Bu Türk şiirinde kendine has söyleme biçimini arama gayretidir. Türk insanının millet olmasını anlayış, farklı kaynaklardan gelen bir terkibe ulaşır. Bu terkipten biri Mehmet Akif'in dini kaynağıdır. Dini heyecanı terennüm eder. Cumhuriyet Devri Türk şiirine tesir eden bir başka şair Ahmet Haşim'dir. Şiire başka bir iklim taşıma gayretindedir. 1912'den sonra edebi hayatta görülmeye başlayan bir başka ses ise Türk şiirine özgü terkinin peşinde olan Yahya Kemal'dir. Kendilerine Beş Hececiler adı verilen Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Ziya Gökalp'in fikri endişeleri etrafında bir şiir kurma çabasındadırlar. Bunların bazıları Edebiyatı Cedide'nin mirası olarak ortaya çıkan bir zevk ortamında yetişmiş, gözlerini şiire ait başka bir iklimde açmışlardır. Beş hececilerin faaliyetleri Cumhuriyet dönemi Türk şiirini geniş ölçüde etkiler.

Yahya Kemal tarafından çıkarılan Dergâh dergisindeki şairler Yahya Kemal zevkini, Bergson'un felsefesini kabul etseler de mısra yerine şiire has sesle bu hececiler grubun başladığı hareketi farklı bir ilham ve duygu yoğunluğu altında devam ettirirler. Buna daha sonra karışan Ahmet Kutsi, Necip Fazıl, Yedi Meşale adı altında toplanan şairler topluluğu, Ahmet Muhip Dranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairler de Ziya Gökalp ile başlayan şiir hareketinin gelişmiş şekli olarak karşımıza çıkarlar. Yahya Kemal'in öğrencisi durumundaki Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk şiirini izlenimlerin dünyasına götürür. Kendisi estetiğinin bir rüya estetiği olduğunu söylemektedir.

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri panoraması içinde Necip Fazıl, eserlerinde topladığı şiirlerinde, ferdi korku ve endişeyi kendine has yaşar. Korkuyla endişeyle, vehimle ve estetik hazla örülmüş bir dünyadır onun dünyası. Bazı ideolojik yoklamalardan sonra Türk şiiri 1940'a ulaşır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki heyecan, geleceğe güven yerini kuru bir nihilizme bırakır. Artık 1908'li yılların kalıpları da yoktur. Şiir dili sokağın dili ile aynileşmemiş olsa bile günlük hayatın imkânlarını kullanma imkânı sağlar. Şiir ve şiiriyet, sokaktaki insanların meselelerine yönelmiştir. Ancak nihilist karaktere Orhan Veli ve arkadaşları çok farklı bir boyut getirir. Geçmişle bağlantıyı koparır. Bir bakıma devri karakterize eder. Orhan Veli ile başlayan hareket onu takip edenlerce zenginleştirilip daha sonra da devam edecektir. Cumhuriyet Dönemi içinde Cahit Sıtkı, Ziya Osman Saba ve Cahit Külebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu unutulmamalıdır. İşte bu zemin üzerinde Cumhuriyet Dönemi şiiri sesini renklendirerek 1960'lı yıllara kadar ulaşır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin karakteristiği bu isimler etrafında dönmektedir. Cumhuriyet döneminin oldukça siyasi çok boyutlu fikir ortamı içinde Yahya Kemal'in şiirinin yerini belirlemek Cumhuriyet dönemi Türk

şiiir estetiizminin kaynaklarının da belirlenmesi anlamına gelmektedir. Yahya Kemal, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde özenle üzerinde durulması gereken isimlerin başında gelmektedir. Yahya Kemal, Türkçe berceste mısra da kristalize olan ahengi, şiirin merkezine yerleştirmenin zevkini duyar.

Yahya Kemal ile şiir kendisine has zevkle kültürle, bir medeniyete has sesin birleşmesine sahne olur. Bu bakımdan Yahya Kemal'in şiiri yalnız şiir olması yönüyle değil Türkçenin Türk ruhunu terennüm edebilecek alet olması bakımından da ayrı bir değere sahiptir. Bu terkiibi iyi anlamak, Yahya Kemal'in hayat hikayesindeki bazı çizgilere bakmayı da gerekli kılmaktadır. Çocukluğu Üsküp'te geçer. 1884'te doğan Yahya Kemal bir Müslüman Türk şehri olan Üsküp'ün havasını teneffüsle hayata başlar. Onun havası her halde hayal dünyasında bir ömür boyu sürecektir. Zira Yahya Kemal çocukluk yıllarının Üsküp'ünü büyük bir imparatorluğun payitahtı olan İstanbul'da da yaşama imkânı bulur. Onu Üsküp'e bağlayan hatıraların özü ve yine onun Üsküp'te vazgeçemediği şeyleri en güzel ortaya koyan "Ezansız Semtler" yazısıdır. Yahya Kemal'e göre "manzara halkın dinini ve milliyetini hatırlatır." (Beyatlı 1992: 128) Bu yazısında bir nesil için söylediği hususlar herkesten çok kendisi için geçerlidir. Zira bu dönemin Üsküp'ü Türk ve Müslüman şehridir. Sokaklarında Türk havası teneffüs edilir. İşte Yahya Kemal hayata böyle bir terkiip ile başlar. Denilebilir ki o milli ruhun görüntüleri ile ilk doğup büyüdüğü Üsküp şehrinde tanışır.

İlk defa 23 Nisan 1922'de *Tevhid-i Efkar*'da yayımlanan "Ezansız Semtler" adlı yazıda kendi ifadesiyle 4 yıl önce yani 1918 yılında Büyükkada'da bir bayram namazına gidişinin ruhunda oluşturduğu duygulanmalarla kaleme alınan yazıda Üsküp şehri, anne ve Müslümanlık birleşir. Onun Üsküp hatıralarını tamamlayan sahne annesiyle ilgilidir. Minareler ve ağaçlar arasında ezan sesleriyle büyüdüğünü söyleyen Yahya Kemal: "O mübarek muhitten çok sonra ayrıldık, biz böyle bir sabah namazında anne millete tekrar dönebiliriz." (Beyatlı 1992: 130) diyen Yahya Kemal'e göre Üsküp anne milletidir. Annesi Türk Müslüman terbiyesiyle yetişmiş, kalbi bu sevgiyle dolu bir kadındır. *Çocukluk ve Gençlik Hatıralarım* adlı eserinde annesinden uzun uzadıya bahsetmiştir. Yahya Kemal "Annemin resminden mahrumum. Onun bir resmi hayatımın en büyük yadigarı olurdu." (Beyatlı 1986: 3) diyerek başladığı *Annem* adlı yazıda annesini anlatır. Babasının Selanik'e gitmesi bazı felaketlere sebep olur. Üsküp'teki aile düzenleri bozulur. Yahya Kemal bir daha ömrünün sonuna kadar aile hayatı saadetini bulamaz. Belki de Üsküp onda aile saadetine ait tek mekândır.

Öğrenim hayatına Üsküp'te başlayıp Selanik'te devam eder. Nihayet öğrenimini sürdürmek için İstanbul'a gelir. İstanbul Yahya Kemal adlı terkiibin oluşumunda önemli bir rol oynar. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başlarında imparatorluk merkezinde sürdürülen hayatı her yönüyle tanıma fırsatı bulur. Çünkü annesinin akrabalarından Abdurrahman Paşazade'nin konağında

tertip edilen musiki ziyafetlerini dinleme, sohbetleri takip etme fırsatı bulur. Yahya Kemal’de şiir musikiyle birliktedir. Yalnız musiki değil, tarih, şiir, musiki içiçedir. İşte Yahya Kemal, klasik Türk musikisinin inceliklerine ömrünün bu devresinde nüfuz eder. Böylece Üsküp’ün benliğine naksettiği Türk Müslüman şehir dekoru annesi ve yakın çevresindeki bazı insanlardan dinlediği geleneksel değerler, bünyesinde taşıdığı sözlü kültür malzemesi İstanbul’da birleşir. İstanbul, Türk ve Müslüman Osmanlı medeniyetinin sembolüdür. Osmanlı medeniyeti bütün incelik ve haşmeti ile mimaride musikide ortaya çıkma imkânı bulmuştur.

Abdurrahman Paşazade İbrahim Bey’in konağında tanıştığı Serezli Şekip Bey adlı bir genç, sohbeti, tavrı ve davranışları ile onun ufkunu açar. Yahya Kemal henüz heyecan döneminde 18 yaşındadır. Özellikle son dönem Osmanlı toplumunda yenileşme döneminde Paris, bir yeryüzü cenneti olarak gençlerin gönlünde bir sevgili gibi yer eden bir mekândır. Yahya Kemal’in hayatına sonradan giren bu Serezli Şekip Bey, daha önce Paris’e firar etmiştir. Genç Yahya Kemal’in Avrupa’ya kaçıışı için fikri zemini hazırlayan Şekip Bey Batı medeniyetine hayrandır. Bu gencin tesiriyle Yahya Kemal, devrin gençlerinin birçoğunun müptela olduğu Paris sevdasına yakalanır. “1902 senesinde, onsekiz yaşındaydım; alafranga neslin çocukları gibi bir Paris sevdasına tutulmuştum.” (Beyatlı 1986: 74) diyerek bu sevdasını anılarında dile getiren Yahya Kemal, böylece sağlam olduğu daha sonra anlaşılan temel kültür ve zevkle, Paris yolunu tutar.

Yahya Kemal’in Paris’e gidişinde, o yıllar Avrupa’da faaliyet gösteren Jön Türklere yakınlık duymasının tesiri vardır. Paris’te önce tabii olarak Türk muhitine girer. Ailesi ile irtibat kurup para sağlayıncaya kadar epey sıkıntı çeker. Jön Türklerle karşılaşır. Onlara beslediği duyguların yersizliğini anlar. Yine de günleri Jön Türklerin arasında geçer. Tam bir sürgün psikolojisi içindedir. Zira bu dönemde Paris’te bulunan Jön Türkler böyle bir psikoloji taşımaktadırlar. Paris civarındaki Meaux Koleji’ne kaydolur. Bu okulda Fransızcasını geliştirir. Meaux kolejine devam edip Paris’ten döndükten sonra hayatını şöyle anlatır:

“1904 senesi hayatımda bir başlangıçtı. Yirmi yaşında idim. Quartier Latin’e yerleşmiştim. O semtte fasılasızca, 1912’ye kadar, kâh ferahlı ve kâh sıkıntılı, lakin daima zevkime göre bir ömür sürdüm.” (Beyatlı 1986: 102)

Bu dönemler kendi benliğini aradığı yıllardır: “1904 senesi Paris’de kilise ve din düşmanlığının azdığı ve sosyalist cereyanının sert bir rüzgâr gibi estiği seneydi. Mitinglere ve nümayişlere karışıyordum. Sokaklarda “International”i dinlerken kalbim geniş bir insanlık sevgisiyle doluyordu ve gözlerim yaşarıyordu.” (Beyatlı 1992: 102)

Yahya Kemal, Paris’e onsekiz yaşında bir Jön Türk hayranı olarak gitmiş, babasının parasıyla hayat sağlamıştır. Bu durum zaman zaman babasına yaz-

dığı özel mektuplara yansır. “Bütün hayat-ı tahsilimi size medyun olduğumdan bu vadide yalnız harekete zerre kadar hakkım yoktur. Siz neyi münasip görürseniz o olur.” (Beyatlı 1977: 73) Babasına Jöntürlere uymayacağına söz vererek gitmiş ve şayet ilişki kurarsa babası maddi olarak destek sağlamayacaktır. Yahya Kemal, belli ölçülerin dışında kahramanlık gösterileri yapacak biri değildir. Dünyevi bir insandır, rinddir. Paris’te bazı siyasi gruplara yakınlık duymuş ama kısa sürede vazgeçmiştir. Onun bu tarafını mizacıyla tarif etmek mümkündür. Yahya Kemal hayatı bir mücadele alanı olarak değil, beşerî zevklerin tatmin edileceği bir saha olarak görür. Hayata hoş yönünden bakar.

Yahya Kemal Paris’te bulunduğu yıllarda yani sosyalist harekete, siyasi olaylara ilgi duyduğu dönemde Paris’teki Siyasi Bilimler Fakültesi’nde Dış Siyaset bölümüne devam eder. Bu okuldaki hocaları içinde en çok Albert Sorel’in tesiri altında kaldığını şöyle anlatır: “1903’te Genç Türklük cereyanına kapılarak Paris’e gitmiştim yahut o zamanki tabirle firar etmiştim. Orada: Sciences Politiques mektebine girdim. Müverrih Albert Sorel maruf tarih derslerini o mektepte veriyordu. Onun kuvvetli tesirine kapılarak kendi tarihimizi okumaya başladım.” (Beyatlı 2010: 257) Sorel, tarih ortasında Fransızlığı arama usullerini anlatır. “Yalnız siyasi bir müverrih değil edebi bir mürebbidi de; haftada bir defa tarihe en mütemayil talebesini Assas sokağındaki evinde etrafına toplardı.” (Beyatlı 2010: 268) Yahya Kemal bu derslerden ve sohbetlerden hareketle tarih ortasında Türklüğü arama imkânı bulur. İşte Yahya Kemal adlı terkinin bir başka boyutu burada aranmalıdır. Bazı siyasi hareketlere ilgiden geri çekilen Yahya Kemal tarih ortasında Türklüğü arama ideali arkasından koşmaya başlar. Albert Sorel’in derslerinde Fransız milletin tarih içinde oluşumunu gören genç Yahya Kemal Türk milletinin oluşumuna yönelir. Türklüğü Türk tarihi içinde arama merakı uyanır. Bu merak onun zihninde Michelet’in, “Fransız toprağı, on asırda Fransız milletini yarattı” (Tanpınar 2020: 28) cümlesi ile birleşir. Bu cümleden aldığı ilhamla Yahya Kemal 1071’den itibaren Anadolu’nun yurt edinilmesinden hareketle bu tarihi Anadolu Türklüğünün başlangıcı olarak belirler. “Böylece, toprağı, tarihe bağlanan bir millet telakkisi” (Tanpınar 2020: 46) oluşmaktadır. Şair, birçok şiirinde bunu mısralaştırır. Yahya Kemal’in ulaştığı ve şiirlerinde ilmik ilmik dokuduğu anlayış “benimsenilen yeni bir vatan er geç yeni bir millet vücuda getirir” (Uysal, 1972, 114) fikridir.

Bütün bu zihni arayış serüveni, münasebette bulunduğu çevrede gördükleri, siyasi bilimlerde okudukları ve en önemlisi hakikati sezış gücü onu asli kaynaklara yöneltmiştir. Dikkatle Selçuklu ve Osmanlı tarihlerini okumaya başlar. Bu tarihte Türklüğün serüvenini arama gayretidir. Bu fikri endişe, düşünce sahasıyla sınırlı değildir. Bütün yazma faaliyetlerinde aynı gayrettedir. “Türk İstanbul” başlıklı yazısında bu kendisini arayışını anlatır: “Bir iklimin manzarası, mimarisi ve halkı arasında halis ve tam bir ahenk varsa, orada

gözlere bir vatan tablosu görünür.” (Beyatlı, 1992, 5)

Yahya Kemal Paris’in fikri hareketliliği, kültür sanat hayatı içinde çabuk olgunlaşır. Yahya Kemal Fransız şiirini yakından tanımaya, Victor Hugo’nun eserleri ile başlar. Fransa’ya gittiği ilk yıllarda bir bakıma ihtilal şarkısı söyleyen bir ruh hali içindedir. Böyle bir insanın Victor Hugo’yu zevkle okuması tabidir. Victor Hugo romantik bir yazardır. Eserlerinde duyguya geniş yer verir. Yahya Kemal’in içinde bulunduğu ruh hali onu sevmeye son derece müsaittir.

1906’da Paul Verlaine’nin eserleri ile tanışır. Ancak onu anlayacak zihni olgunluğa, sevecek zevk iklimine ulaşmamıştır. Bu yılların Yahya Kemal’i yeni şiirin peşindedir. Bir tarafta Avrupa’nın büyüleyici şehirlerini tanır, hayatının içine girmeye gayret sarf eder, diğer yandan şiirle ilgisini genişletir. Kendi ifadesiyle “1907’de Fransız şiirinin, fikrinin, zevkinin havası içinde balıklı suda yaşar gibi” (Beyatlı 1986: 106) yaşamaktadır. Yahya Kemal Victor Hugo’yu takiple Theophile Gautier’yi ve De Bonville gibi sanatkarları tanır. Denilebilir ki bütün bunlar Türk şairinin Charles Baudelaire’i tanımaya adeta zemin hazırlamaktadır. Baudelaire şiire yeni ufuklar açan isimlerdendir. Yahya Kemal, ancak onu tanıdıktan sonra Paul Verlaine’in zevkine vardığını anılarında ifade eder: “Charles Baudelaire’den sonra Paul Verlaine’i daha başka bir zevkle sevmeye başladım.” (Beyatlı 1986: 107)

Görülüyor ki Yahya Kemal, Paris’te Fransız/Batı şiirini yakından tanıma imkânı bulmuştur. Bütün bu şairlere nispetle geri sayıldığını ifade ettiği Jose Maria de Heredia üzerinde dikkatle duran Yahya Kemal için şiirde Heredia’nın ayrı bir yeri vardır. Yahya Kemal Türk şiirinde mükemmelliği arayan bir şair olarak bilinir. Kendisi Heredia hakkında “Heredia’nın derli toplu eserine bağlanmak hayatımın en esaslı bir talihi olduğunu itiraf ederim.” (Beyatlı 1986: 108) demektedir. “Avrupa’nın klasikleri ve romantikleri ne vücuda getirmişse onda sıkı bir imbikten geçirilmiş haldeydi. Latin ve Yunan şairlerinin değerini ondan öğrendim.” (Beyatlı 1986: 108) Yahya Kemal’e göre şiirin asıl can damarı ondadır: “Şiirin asıl madenine elimle dokunduğumu hissediyordum. ... Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığımın bu münasebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe eski Latin ve Yunan şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi. Bu müşahedeyi tartıyordum. Eski şairlerimizin mısra-ı berceste diye kalan birçok mısraların güzelliklerindeki hikmeti anlıyordum.” (Beyatlı 1986: 108) diyordu. Yahya Kemal Heredia’nın eserinden hareketle dilde kolektif olanın önemini anlamış ve bunu Türkçe’nin imkânları arasında aramaya başlamıştır. Yahya Kemal batılı şiir anlayışıyla Türk şiirini yapacak dil üzerinde duracak ve bu dili sonunda bulacaktır.

20 yüzyıl Türk şiirinin en gür, en geniş ve en toplayıcı sesi Yahya Kemal’e aittir. “Yahya Kemal klasik ve modern şiirin tam ortasında bulunan müh-re bir şairdir.” (Aktaş 2010:1) Onda Türkçe kendi şiiriyetinin ifade imkânını

bulur. Nasıl Yunus Emre ile Anadolu Türk edebiyatı başlar, Fuzuli ile ümmet dönemi edebiyatı başlıyorsa, Modern Türk şiiri de Yahya Kemal ile Türkçe'nin sahip olduğu imkânları yoklayıp değerlendirerek imparatorluktan millet dönemine geçişi sağlamıştır. “Bu bakımdan Yahya Kemal, şiirleriyle de bir mühredir. Yahya Kemal'in şiirleri başka şairlere ilham verebiliyorsa ve bu bağlamda yeniden üretilebiliyorsa, bu onun şiirleriyle de bir mühre olduğunu gösterir.” (Aktaş 2010:48)

Yahya Kemal şiirinde ve nesrinde batılı bir dikkatle bizi biz yapan değerlerin peşindedir. Yahya Kemal Osmanlı adlı terkinin 600 yıllık zaman içinde zihni ve estetik faaliyetlerin, tarihi ve sosyal hadiselerin çağdaş yorumcusunu oluşturur. Böyle bir yolun gayreti zevkte ve ifadede kolektif olana yaklaşma mecburiyetindedir. Yahya Kemal'in eserlerinde temel güç işte bu kolektif ruhtur. O, bu ruhun çeşitli görüntülerini İstanbul adlı geniş mekânda görür. Klasik Türk musikisine has sesle hissedilen, berceste mısraya has söyleyiş biçiminde bulur. Onda her şey işte bu kolektif olanın etrafında birleşir.

Bir Rüya Şiiri: Koca Mustâpaşa

Koca Mustâpaşa şiiri Yahya Kemal'in kült şiirlerinden biridir. Yahya Kemal'in sağlığında düzenlenmiş, yayımı ise ölümünden sonra gerçekleşmiş olan *Kendi Gökkubemiz* adlı eserinin ilk bölümüne alınmıştır. 1961 yılında Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları tarafından İstanbul'da yayımlanan eserin kitapla aynı adı taşıyan ilk bölümünde otuz üç olmak üzere toplamda 81 şiir yer almaktadır. İçinde Koca Mustâpaşa şiirinin de yer aldığı ilk bölümdeki şiirlerin büyük çoğunluğu doğrudan ya da dolaylı olarak İstanbul'a ait şiirlerdir. Kitabın birinci kısmı *Kendi Gök Kubemiz*, ikinci kısmı *Yol Düşüncesi*, üçüncü kısmı *Vuslat* adını taşır. Hayatında kitap yayımlanmayan Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubemiz* eserinin esasen şair hayatı iken son halini aldığı (Banarlı 1984: 277) bilinmektedir.

Şiire de ad olan Koca Mustafa Paşa bir sembol isimdir. Yahya Kemal, bir devlet adamı, bir semt ve bir camide sembolleşmiş ortak bir isimden hareketle millet oluş serüvenini anlatır. Yahya Kemal için Koca Mustafa Paşa adını alan bu semt İstanbul'un Türklüğünün mühürlendiği mekânlardan biri haline dönüşmüştür. Şair, Koca Mustafa Paşa semti ve camiinde Türklüğe dair izler arar. Yahya Kemal bu semtin ve caminin artık Türk olduğunu anıtlaraştırmak için mekân ve zamanı uyumlu bir biçimde resmeder. Yahya Kemal şiirin adından başlamak üzere adım adım Türklüğü şiire sızdırır, nakşeder.

Koca Mustafa Paşa İstanbul'da bir semtin adıdır. Koca Mustafa Paşa kelimelerinin birlikte söylenmesi Koca Mustâpaşa kelimesini doğurur. Kelimelerin tarihi zaman içerisinde kazandığı değer ses zenginliğini bu kullanımda bulmak mümkündür. Bin yıllık zaman içinde Arapça'dan Farsça'dan alınmış kelimeler Türkçenin ihtiyacına göre yeni bir şekil ve mana kazanmışlardır. Yahya Kemal sesi algılayış biçiminde imparatorluğun merkezindeki dil mü-

zikalitesini şiirin adından başlamak üzere sezen ve sezdirenen bir hayal gücüne sahiptir.

“Koca Mustâpaşa! Ücra ve fakir İstanbul!” (Beyatlı 1989: 42) mısraıyla başlayan şiirin ilk bölümünde Yahya Kemal, Koca Mustafa Paşa semtinde hissettiklerini anlatır. İlk mısra Koca Mustafa Paşa semtinin ücra, fakir bir İstanbul semti olduğunu sezdirecek iki ünlem cümlesi ile başlar. Ayrıca burada konuşma ahengini sezdirenen bir müzikalite hissedilir. Sonra bu semtin özellikleri sayılır. Koca Mustafa Paşa aynı değerlerdeki diğer semtlerin temsilcisi durumundadır. Gösterişin olmadığı bu semt tümüyle inanan insanlardan oluşur, inanan insanların varlığı ile hayat bulur. Böylece Yahya Kemal şiirde yerli hayatı ve ona özgü değerleri terennüm eder. Ortak zümreyi teşkil eden halkın genel karakteristiğini anlatır. Ancak Yahya Kemal cümleyi: “Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada” (Beyatlı 1989: 42) diye tamamlar. Hüznün zevk haline gelmesi Türk İslam medeniyetinin belirgin özelliklerindedir.

Şiirin tamamı dikkate alınırsa Yahya Kemal ile geniş halk kitlesini birbirinden ayıran farklı sosyal yapıyı fark etmemek mümkün değildir. Yahya Kemal aristokrat ve yüksek zümreye aittir ve “çoğu zaman topluma da belli bir irtifadan bakmıştır.” (Şen, 2011: 522) Koca Mustafa Paşa semtinde yaşayanlar ise halktır. Halkın hüznü bir zevk edinmiş bulunması karşısında şiir boyunca Yahya Kemal’in duyguları ifade edilmektedir. Halk ile birlikte o, bütün gün o güzel rüyayı yaşar. Yahya Kemal bu rüyadaki güzellikleri eş zamanlı değil, daima sonra anlayacaktır. Buradaki halk ile bütünleşme kolektif olarak birleşmektir. Yahya Kemal bunu rüya kelimesi ile ifade eder. “Ezansız Semtler” (Beyatlı 1992: 126-130) adlı yazısında çocukluk rüyası Müslümanlık iken Koca Mustâpaşa şiirinde millet halinde yaşama söz konusudur. Şair, bu vatan semtine milliyetimizin sindiğini ifade eder. Yahya Kemal milliyetimizin toprağa sindiğini hisseder ve böylece toprak vatan olur. İşte Fetih hadisesinden sonra bir semtin vatan haline gelişi, kolektif ruha en iyi biçimde aksettirmesiyle kendisini ortaya koymaktadır. Müteakip mısralarda Yahya Kemal 500 sene içerisinde bir semtin kazandığı değerlerden bazıları üzerinde durur. Önce manevi çerçeve içerisinde temiz bir hayat sürülmüştür. Yahya Kemal bizim insanımızda var olan bir unsuru belirtir. Ona göre bizim mahallelerimizde ahiret ile dünya iç içedir. Manevi çerçeveyi bu ahiret endişesi hazırlar. Öyleyse Yahya Kemal ahiret endişesi etrafında vücut bulan bir şairdir ve Koca Mustafa Paşa’nın içinde, yakınında görmekte ve yazmaktadır. Türk tarihi düşünüldüğünde halkın yaşama biçiminde ahirete göre hayatı tanzim etmenin ön planda olduğu görülmektedir. Yahya Kemal bu unsuru “Ahiret öyle yakın seyredilen manzarada” (Beyatlı 1989: 43) mısrasında belirtir. Ahiretin o yoksul ve fakir semtle iç içe olduğu, birinden diğerine geçişin çok tabii bir halde gerçekleştiği ifade edilir. Bu kısımda ahiret endişesi etrafında kurulan hayat ve bu hayata Yahya Kemal’in bakış tarzı ifade edilmektedir. Türk halkının yaşadığı mekânda yaşama biçimi dikkatlere sunulmuştur. İlk kısımda

teferruat yoktur. İlerleyen kısımlarda bu yaşama biçimi ele alınacak ve şiirleştirilecektir. Yahya Kemal'in şiirlerinde yapı son derece sağlamdır. Önce genel anlamda ifade edilmiş, sonra teferruat üzerinde durulmuştur.

“Serviliklerde sükûn, yolda sükûn, evde sükûn.” (Beyatlı 1989: 43) mısrası ile başlayan ikinci kısımda mahallede sürdürülen yaşama biçimi, evlerin görünüşü, evlerde sürdürülen hayat mısralara girer. Sükûn olan yerde, anarşi yoktur, düzen vardır. Selvilikler kelimesi mezarlıkları ifade eder. Mezarlıkta, yolda, evde sükûn vardır. Bu yerleşmiş bir hayatın görüntüsüdür. Yahya Kemal, hayatın bir düzen içerisinde geçtiğini, her şeyin sanki burada böyle olduğunu “Bu taraf sanki bu halkıyla ezelden meskûn” (Beyatlı 1989: 43) mısrası ile ifade eder. Bu mısradaki halk ile mekânın uyuşmasından söz edilmektedir. Halk ile mekânın uyuştugu yerde vatan görülür. İnsanın mekânın bir parçası haline geldiğini iyi gözlemlemiştir. İnsanı mekânın ayrılmaz bir parçası haline getirdiği görülmektedir. Yalnız sokakta değil, evde de yerleşmiş bir düzen sürdürülmektedir. Evlerin içerisi fakir olabilir, ancak asaletle çevrilmiş bir yerde fakirlik karışıklığa sebep olmaz. Sokakları eğridir, kaldırımsızdır, topraktır. Yahya Kemal sokağın tasviri üzerinde durmaz. Onun kendi düzeni olduğunu hissettirir. Bu kısımda iki unsur karşı karşıya getirilmiştir. Birincisi zenginlik, diğeri fakirliktir. Ancak fakirlik beraberinde bir sessizliği, bir ananeyi, bir asaleti taşıdığından isyan sebebi değildir. O hüznü zevk edinen bir toplumdur. Mütevekkildir, mümindir, yoksuldur. Kuru ekmeğini yer, suyunu içer, Rabbine şükreder. O ruh esen kuytu mezarlıkların etrafında maişetlerin en safıyla yaşamakta, yediği kuru ekmeği ile bayat peyniri su ile katık edip Allah'ına şükretmektedir. İsteyen değil, daha iyisini arzulayan değil, bulduğuna şükreden insandır. Fakir semtlerin İstanbul'u geniş halk kitlesinin yaşadığı yerler bu değer etrafında hayatını sürdürmektedir. Bu değer 600 yıl ile kolektiftir. Ahiret önemli, dünya önemli değildir.

Yahya Kemal'de insanı toprağın şekillendirdiği fikri vardır. Anadolu toprağının bin yıl içerisinde Türk milletini yaratıp yaratmadığını sorgulayan Yahya Kemal'e göre Osmanlı medeniyeti bir terkiptir. Türklerin bu topraklar üzerinde verdiği mucize bir terkiptir. “Şu fetih vakası, yarab! Ne büyük mucizedir!” (Beyatlı 1989: 43) diye başlayan üçüncü bölüm bu mucizeyi anlatır. Bu terkip fetih vakasından sonra gerçekleşmiştir. Osmanlı kültüründe bir mahallenin vücudu için bir cami olması gerekir. Caminin etrafında mahalle vücut halindedir Burada da söz konusu fetih hadisesi büyük bir mucize olarak görülür. Bu toprak üzerinde bu mucizenin somut görüntüleri vardır. Bunlardan yalnızca bir tanesini ele alır Yahya Kemal. Bu Koca Mustafa Paşa camii etrafında Koca Mustafa Paşa semtinin doğuşudur. Rum vezir eski manastırda secde ederken dini vecd haline getirir. Manastırı tanrısının mabedi hayal eder.

Burada mekân olarak Koca Mustafa Paşa camii ve caminin kurucusu Koca Mustafa Paşa'nın seçilmesi şairin tarih anlayışı ile örtüşmektedir. Koca

Mustafa Paşa caminin özellikleri, şahıs ve mekânın bilinçli seçilmiş olduğu izlenimi yaratmaktadır. Şiirde kolektif ruhu en iyi temsil edecek şahıs ve bu şahsın oluşturduğu bir mekân ve bu ikisinin uyumlu resmi şiirleştirilmiştir. Burada resmedilen Rum vezirin bütün malını, mülkünü, varını yoğunu vakfedip cami yaptıracak kadar bir imana ulaşması ve İslam'a bir fetih camii inşa etmesidir. Bu Osmanlı medeniyetinin bir tarafını dikkatlere sunmaktadır. Osmanlı'da çok farklı unsurlar bir aradadır. Hepsi din etrafında birleşir. Osmanlı'da kavmiyet değil iman önemlidir. Hizmet eden herkese kapı açıktır. Bu dönem hayatının karakteristiği ümmet dönemi hayatı denilen bir yaşama biçimidir.

Cami ve semte adını veren Koca Mustafa Paşa II. Bayezid saltanatı sonunda ve I. Selim saltanatı başında sadrazamlık yapan Osmanlı devlet adamıdır. Rum veya Frenk asıllı olduğu, Enderun'da yetiştiği, bu sırada II. Bayezid'in şehzadelik yıllarında onun hizmetine girdiği ve en yakın adamları arasında yer aldığı bilinmektedir. Bazı kaynakların olumsuz yargılarına karşılık diğer bazı kaynaklarda değerli bir devlet adamı olduğundan söz edilir. "Mevkiini Yavuz Sultan Selim'in ilk saltanat yılında da korumuş olması onun idarecilik vasfını" (Emecen 2002:131) işaret etmektedir. Koca Mustafa Paşa İstanbul'da Andreas Kilisesi'ni camiye çevirtmiş ve burada bir külliye meydana getirmiş ve daha sonrasında bu külliyenin bulunduğu semt onun adıyla anılmıştır.

Rum veya Frenk asıllı bu devlet adamının yaptırdığı camiyi İstanbul'daki diğer camilerden ayıran bazı özellikleri vardır. Bu ayırıcı özellikler şairin tarih anlayışı ile uyumludur. Koca Mustafa Paşa cami öncelikle cami olarak inşa edilmemiş sonradan camiye dönüştürülmüştür. İstanbul'un aynı adlı semtine adını vermiş olan Koca Mustafa Paşa cami binası esasen İsa'nın on iki havarisinden biri olan Hagios Andreas adına kurulmuş bir kilisedir. İkinci Bayezid döneminde şehrin içinde bulunan eski Bizans kilise ve manastırları camiye dönüştürülürken Andreas Kilisesi de sadrazam Koca Mustafa Paşa tarafından camiye çevrilmiştir. Mâbed esasında bir Bizans kilisesi olmakla beraber camiye dönüştürüldüğünde bünyesinde o kadar önemli değişiklikler yapılmıştır ki Türk sanatı bakımından üzerinde durulması gerekli bir yapı durumuna girmiştir. (Eyice 2002: 136) Kiliseyi cami haline getiren Osmanlı mimarı mihrabı kible istikametine göre ayarlamak ve mihrabı mümkün olduğunca her açıdan görülebilir bir hale getirmek için eskisine tamamen dikey olan yeni bir eksen vererek yapıyı kuzey-güney yönüne çevirmiştir. Binanın dış görünüşüne ise organik bir yeknesaklık vermek amacıyla bütün duvarlar dışarıdan taş bir duvar kılıfı içine alınmış ve Bizans yapısı bir iskeletin etrafında bütünüyle Türk mimari karakterinde yepyeni bir bina oluşmuştur. Yapının örtü sistemini de değiştiren mimar, buranın bir zamanlar kilise olduğunun dışarıdan anlaşılmasını âdeta imkânsız hale getirmiştir. Kiliseden çevrilen diğer camilerin hiçbirinde yapının Bizans karakteri Koca Mustafa Paşa Camii'ndeki gibi

başarıyla gizlenememiştir. “Şehrin ruhaniyetli ve önemli dinî merkezlerinden biri halini alan Koca Mustafa Paşa Camii ve Külliyesi, başta gelen ziyaret yerlerinden biri olarak İslâmlaşan ve Türkleşen bu çevrede Türkler’in yoğun biçimde yaşadığı bir mahallenin doğmasını sağlamış ve çok yakın tarihlere gelinceye kadar bu özelliğini korumuştur.” (Eyice 2002: 136) Yayığın bir görüşe göre mübarek gecelerde cami şerefelerinde kandil yakılması âdeti de ilk olarak burada uygulanmıştır. Çevrede tekke şeyhleriyle birçok tanınmış kişi ve hattatın mezarının bulunduğu bir hazîre oluşmuştur.

“Dört asırdır inerek camie nur üstüne nur” (Beyatlı 1989: 44) diye başlayan dördüncü bölümde caminin hizmeti ve görünüşü anlatılmaktadır. Her şeyin ahiret etrafında olduğu bir toplumda cami dünyevi olanla uhrevi olanın bulunduğu yerdir. Camiye giderken girilen yolda her tarafta ayetler görülür. Bunlar hayata ait unsurlarla birleşmiş, bir bütün haline gelmiştir. Dört asırdan beri cami bu hizmeti sürdürmektedir. Burada yaşayanlar da huzur bulmuştur. Bu tabloda Hafız Osman bir ışık olarak kabul edilir. Bu kısımda uhrevi olanla dünyevi olanların bir bütünü nasıl meydana getirdiği ifade edilmektedir. Bu ifade Türk-İslam kültürünün önemli isimlerinden birisi olan Hafız Osman ile pekiştirilir. Hafız Osman, İslâm hat sanatında, aynı yazının farklı tarz ve üslupları anlamına gelen aklâm-ı sittede (Çetin 1989: 276) devir açan Türk hattatı olarak anılmaktadır. 1642 yılında İstanbul’da doğan Osman küçük yaşta hâfız olması sebebiyle bu unvan âdeta onun ilk ismi gibi kabul edilmiş ve Hâfız ismiyle tanınmıştır. Sünbüliyye tarikatı şeyhi Seyyid Alâeddin Efendi’ye intisap etmiş olan Hâfız Osman 1698 tarihinde vefat etmiş, Sünbül Efendi Dergâhı hazîresine defnedilmiştir. Kırk yıl süren sanat hayatında devamlı olarak eser veren Hâfız Osman’ın, yeteneklerini kaybetmemek için aylarca süren hac yolculuğunda bile muhtelif menzillerde yazdığı bilinmektedir. Hâfız Osman’ın açtığı çığır günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Bu sebeple eserleri gün geçtikçe kıymetlenmektedir. (Derman 1997: 100) Şair, Hafız Osman’ı şiirin malzemesi içinde yoğururken Türk-İslam kültürünün bir başka yönünü vurgulamıştır.

“Gece şiiriyle sararken Koca Mustâpaşa’yı” (Beyatlı 1989: 44) mısrasıyla başlayan beşinci bölümde şairin kendisinin bu semtte bir ziyaretçi olduğu görülmektedir. Gecenin şiiriyle Koca Mustafa Paşa’yı sarması, gecenin bir beden ahengini beraberinde getirmesi demektir. Gecenin sebep olduğu karanlık, semte esrarlı bir görünüş verir. Koca Mustafa Paşa’nın Allah’a yakın bir yer olduğu hissettirilir. Halkın gündelik yaşamına sahne olan yerler, geceleri kazandığı görünüşlerle ayrı bir dünya hüviyetine bürünür. Gürültülü ve eğlenceli mekânların/gecelerin adamı olan Yahya Kemal’e göre huzur ve sessizliğin hüküm sürdüğü bu alem Allah’a yakın bir alemdir. Yahya Kemal gibi geniş kitleden kopmuş birisi içinden bir ses duyar. İç ses: “Gitme! Kal! Sen bu taraf halkına dost bir insansın;” (Beyatlı 1989: 45) demektir. Şiirde montaj tekniği denilen bir teknik kullanılmıştır. Böylece kendisinin Koca

Mustafa Paşa'da yaşayan insanlarla aynı ırktan, aynı milletten olduğunu ve onlara dost olduğunu ifade imkânı bulur.

Böylece millete ait değerlerin halkla aydını günün birinde birleştireceği hissettirilir. İçinde bulunduğu duygu durumunun yankısı olan bu iç ses bu endişeyi taşıdığını göstermektedir. Şair bu işi gecenin efsunlu sükûnunda gerçekleştirir. Zira bu gece dünyevi değildir. Ağaran vakte kadar mücevher gibi çevreyi aydınlatır. Geçmişle içiçe olan şaire göre vatani fetheden cedlerle birlikte bu gecede, anda yaşamak mümkündür. Koca Mustafa Paşa ve Hafız Osman'dan başka bu cedlerden bir diğeri de Sümbül Sinan'dır. Koca Mustafa Paşa camii'nin külliyesinde mezarı olan bu isim de diğerleri gibi Türk-İslam kültürünün önemli isimlerinden biridir. Sümbül Sinan Halvetiyye tarikatının Sümbüliyye kolunun kurucusu olup 1494 yılından vefatına kadar, Koca Mustafa Paşa dergâhında irşad faaliyetini sürdürmüştür. İkinci Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanûnî Sultan Süleyman dönemlerini idrak eden Sümbül Efendi'nin İstanbul Koca Mustafa Paşa Camii ve Külliyesi'nde bulunan türbesi İstanbul'un en önemli ziyaretgâhlarından biridir. (Yücer 2010: 135-136)

Yahya Kemal, "Geç vakit semtime döndüm Koca Mustâpaşa'dan" (Beyatlı 1989: 45) diye başlayan şiirin altıncı kısmında içinde bulunduğu rüya halinin son bulmasını istemese de oradan ayrılarak asıl yaşadığı mekâna döner. O vakit uyandırdığı bu rüya halinin cedleri tarafından havaya çizilmiş bir manevi resim olduğunu hisseder.

"Kopmuşuz bizler o öz varlık olan manzaradan" (Beyatlı 1989: 45) diye başlayan şiirin yedinci ve son kısmında aslanan değerlerin halk olduğu, halkın değerleri olduğu anlaşılmaktadır. Aydınlar o varlıktan ve o varlığın yaşama biçiminden kopmuştur. Bu kısımda aydınının öz varlık olan bu manzaradan koptuğu ifade edilir. Böylece yenileşme döneminin ciddi bir problemi şiiriyet kazanmış olur. Halkın görüş biçimi ile aydın zihniyeti arasında farklılıklar vardır. Türk aydınınının fikir hayatı üzerinde duranlar onulmaz bir yaradan bahsetmektedirler. Köksüzlüğün insanda derin bir yara, bu dünyada hazin bir öksüzlük olduğu ifade edilmektedir. Şiirde yenileşme hareketinin kökten uzaklaşma olduğu hissettirilmektedir. Yahya Kemal yenileşirken bizi biz yapan değerlerden uzaklaşıldığını ifade eder. Bu değerler Koca Mustâpaşa şiirinde bir mahalle, bir semt merkez alınarak ifade imkânına kavuşmuştur.

Son bölüm içerisinde "Sızlatır bazı saatler dayanılmaz bir acı/Kökü top-rakta kalıp kendi kesilmiş ağacı" (Beyatlı 1989: 45-46) mısralarında acı ve ağacı kelimelerindeki ses benzeşmelerinden hareketle asıl kökten, menşeden ayrılmanın ızdırabı hissettirilir. Bu tarihi akıştan kopuşun verdiği bir ızdıraptır. Ve insan bu acıyla kıvrılırken bazı teselliler edinmektedir. "Ruh arar başka teselli her esen rüzgârda" (Beyatlı 1989: 46) mısraı son 150 yıllık tarihimizin muhteşem bir ifadesidir.

Son mısra tıpkı ilk mısradaki gibi iki ünlem cümlesinden ibarettir. “Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o topraklarda!” (Beyatlı 1989: 46) Bu mısradaki hayıflanma vardır. Yahya Kemal şiirinin arkasında derin bir anlam olduğu sezilmektedir. Bu da göstermektedir ki Yahya Kemal’in şiirinin arkasında geniş bir tarih kültürü vardır. O şiir yazmadan önce tarih okur ve okuduklarını dostlarını anlatır ve anlattıkça konular hayal dünyasında özleşir. Böylece kolektif olana ulaşınca kadar kendi mısralarını olgunlaştırır. Onda mekân geniş çağrışımlardan ibarettir. Mekân sözü edilen kolektif ruhun bir taşıyıcısıdır. Hissetmesini bilenler Koca Mustafa Paşa’nın önünden geçerken fetih devrini hissetme imkânı bulur. O kolektif ruhun sesini şehrin sokaklarında duyar ve bu sesi şiire işler.

Yahya Kemal, bu düşünceyle Türklüğün yeni vatanda oluşumunu esas alan biridir. Dilde olduğu gibi muhtevada da bu oluşumu gerçekleştiren kolektif ruhun görünüşlerinin hareket noktası, bu oluşumun bir merkezi olması gerekmektedir. Yahya Kemal’e göre bu merkez İstanbul’dur. Zira İstanbul, geniş imparatorluğun her köşesinden gelen farklı unsurların birleştiği, Türk’e mal edildiği yerdir. Bu semt ve camii de varlığı ile o dönemin şahididir. Hem de kendisine vücut veren kişinin şimdiki zamandaki temsilcisidir.

Yahya Kemal Türk şiirine ve Türklüğe zamanda ve mekânda zemin arama gayreti gösteren biridir. Şiirde Türklüğün yeni vatandaki oluşumunu temin eden ve bunu sürdürenler, bunların bir araya gelmelerini sağlayan ruh kolektif ruhtur. Böylece Yahya Kemal’de geçmişle hal bu ruh çevresinde iç içe girer ve beraber yaşar. Zaman ayrılığı ortadan kalkar. Yahya Kemal’in tarih anlayışını buradan almak gerekir. O hali maziden ayrı düşünmez. Hal ve mazi kolektif ruhun görünüşleriyle bir bütüne vücut verir.

Yahya Kemal’de vatan kendine has orijinalitesi ile bir bütündür. Bu orijinalite orada yaşayan insan topluluğuyla toprağın uyuşmasından, insan topluluğunun benliğini toprağa nakşetmesinden kaynaklanır. Yahya Kemal İstanbul’u konu alan şiirlerinde bu şehri vatanın özü/özeti olarak ele alır. Çünkü coğrafi mekânı vatan haline getiren kolektif ruh, bizde en iyi ve en güzel şekliyle bu şehirde ortaya çıkmıştır. Geniş vatanın imparatorluk coğrafyasının muhtelif köşelerinden gelen farklı unsurlar İstanbul’da Osmanlı’ya has terkinin içine karışır ve bu terkinin zenginleştirir. Böylece İstanbul yalnızca siyasi bir baş şehir değil, bir medeniyete vücut veren farklı unsurların kolektif ruhun potasında yoğrulduğu yerdir. Yahya Kemal bu merkezde Türk zevkinin yoğunlaştığını, Türk iradesinin kristalize olduğunu kısacası Türklüğün kendine has aristokrasi yarattığını sezmektedir. İstanbul sahip olduğu bu imkânlarla kolektif ruh çevresinde gelişen Yahya Kemal’in iç dünyasını ifadeye kolaylık sağlar. Ayrıca bu şehirde geçmiş halde varlığını sürdürmektedir. Yahya Kemal’in batılı bir dikkatle Türk tarihine ait eserleri okuduğu ve sohbetlerinde onları anlattığı bilinmektedir. Bu sohbetler bilginin duygu haline dönüşmesine ve duygu planında geçmişin

halde yaşanmasına zemin hazırlamaktadır. İstanbul bu sohbetlerin hem konusu hem sahnesidir.

O tarihte kolektif olanı arar. Çünkü geçmişten hale intikal eden belli bir insan kitlesini bir yerde tutan unsurlar kolektiftir. Onun dünyasında İstanbul, Osmanlı'yı yapan, vücut veren en iyi müşahede yeridir.

Sonuç

Yahya Kemal çocukluk yıllarında aldığı milli terbiyeyi sürdürdüğü hayat içerisinde geliştirir. Yahya Kemal'i anlamak için onun mekâna bakış tarzını bilmek gerekmektedir. Son yüzyılın büyük Türk şairinin İstanbul'dan hareketle Türk tarih ve medeniyetinin halde yaşamasına bakış tarzı son derece önemlidir.

Yahya Kemal'de mekân düşündürdükleriyle önemlidir. Yahya Kemal, Koca Mustâpaşa adlı şiirde, bir semtin tarihi macerasından hareketle millet haline gelişinin hikayesini sezdirir. İnsanın mekânla birleşmesi sonucu çıkan vaka üzerinde durur. Yahya Kemal'de din duygusu, sonsuzluk özlemi, ölümün munis hale getirilmesi hep aynı kaynak etrafında toplanabilecek cinstendir. Kısacası bütün bu temalar kolektif ruhta mevcuttur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, H. (2010). Türk Şiirinde Bir Mühre Olarak Yahya Kemal, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3 / 10
- Banarlı, N. S. (1984). *Nihat Sami Banarlı'nın Kaleminden Yahya Kemal Bir Dağdan Bir Dağa*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Beyatlı, Y. K. (1977). *Yahya Kemal Mektuplar Makaleler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Beyatlı, Y. K. (1986). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti 3. Baskı.
- Beyatlı, Y. K. (1992). *Aziz İstanbul*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1989). *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2010). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti 7. Baskı.
- Çetin, N. M. (1989). Aklam-ı Sitte, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 2, 276-280.
- Derman, M. U. (1997). Hafız Osman, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 15, 98-100.
- Emecen, F. (2002). Koca Mustafa Paşa, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 26, 131-133.
- Eyice, S. (2002). Koca Mustafa Paşa Cami'i ve Külliyesi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 26, 133-136.
- Eyice, S. (2011). İstanbul'da Koca Mustafa Paşa Cami'i ve Onun Osmanlı-Türk Mimarîsindeki Yeri. *Tarih Dergisi*, 5(8), 153-182.
- Şen, C. (2011). Toplumda Dışından ve İçinden Bakmak: Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Akif Ersoy. *Türk Dili*, Sayı: 720, Aralık 2011, s. 521-527.
- Tanpınar, A. H. (2020). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tevetoğlu, F. (1988). *Mehmet Emin Yurdakul Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uysal, S. S. (1972). *İşte Gerçek Yahya Kemal-Yahya Kemal'le Sohbetler*. İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Yücer, H. M. (2010). Sümbül Sinan, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 38, 135-136



Bölüm 3

***El Príncipe Serafín* MASALINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN TERS YÜZ EDİLMESİ¹**

Zeliha DURAN²

¹ Bu çalışma, 19-20 Ekim 2023 tarihlerinde gerçekleştirilen, III. Uluslararası Filoloji Çalışmaları Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulan fakat tam metni yayımlanmamış "Çağdaş İspanyol Çocuk Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Ters Yüz Edilmesi: *El Príncipe Serafín* Örneği" başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İspanyol Dili ve Edebiyatı ABD., zduran@mehmetakif.edu.tr , ORCID: 0000-0003-1996-7214

Giriş

Özellikle eğiticilik işleviyle yetişkin edebiyatından ayrılan çocuk edebiyatının öncesi sözlü edebiyat geleneğine dayanmaktadır. Yazılı ve gerçek anlamda bir çocuk edebiyatının başlangıcı ise XVIII. yüzyıldır. Dünya edebiyatı klasikleri, ninniler, resimli kitaplar veya halk şarkıları gibi çeşitli türleri içinde barındıran çocuk edebiyatı içinde masal, önemli bir yere sahiptir. Çünkü masallar bir milletin folklorunu, inançlarını, geleneklerini ve kültürünü yansıtmaktadır. Dolayısıyla içinden çıktığı toplumun ve dönemin değerlerini yansıtan masallar bir yandan geçmişe ışık tutarken öte yandan geleceği şekillendirmek noktasında hayati bir öneme sahiptir.

Her ne kadar masum bir eğlence ve eğitim aracı olarak görünseler de masallar, toplumun kadın ve erkekten beklediği rolleri kapsayan toplumsal cinsiyet rollerini doğalmış gibi sunarak hiyerarşik düzeni onaylayıp sürdürmüşlerdir. Masalarda ayrıştırıcı özelliklerden yoksun tiplere belirli anlatsal ve ideolojik işlevleri vurguladığına işaret eden Seifert, her şeyden önce kültürel değerlerin somutlaştırılmış hali olarak kurgulanan bu tiplerin bireyselliklerini reddederek toplumsal normları yerine getirdiklerini ifade eder (2006: 138).¹ Bahsi geçen bu toplumsal norm çerçevesinde kadın tiplere zayıf, uysal, itaatkâr ve fedakâr olarak kurgulanırken, erkekler, güçlü, etkin ve egemen olarak varlık gösterirler. Dolayısıyla çocuk, katı ve kuralcı yapıyla süregelen bu masalları okurken kendisinden beklenen cinsiyet rolleriyle de tanışmış olur.

Masallar, uygun cinsiyetli davranışlar kadar arzu pratiklerinin de inşa edildiği alanlardır. Geleneksel masalarda kadın özne kendini erkeğin gözünden kurmaktadır. Öyle ki kadını güzellik bu anlatılarda son derece önemlidir ve ön plandadır. Bir kadının değeri güzelliğiyle, aşkı için (erkek ve genellikle prentir) çektiği çileyle ve gösterdiği fedakârlıkla ölçülür. Evlilik, kadın için erkeğin ona sunduğu bir mükâfattır ve sonsuz mutluluğun tek yoludur. Yine bu masalarda kadınlar asla güçlü, iyi, güzel ve bağımsız değildirler. Eğer bu özelliklerin hepsine birden sahipse o zaman da bir insan olarak varlık göstermez; genellikle doğaüstü bir yaratık olarak sunulurlar. Özellikle güçlü kadınlar genellikle “cadı” olarak karşımıza çıkarlar. Ataerkil söylemin bu kalıp yargıları masalarda o kadar sık tekrarlanır ki bunlarla büyüyen çocuklar bu özne konularını ve davranış kalıplarını doğalmış gibi benimserler ve öznelliklerini, egemen ideoloji ve söylem çerçevesinde kurmaya başlarlar. Masaldaki kahramanlar için mümkün ve kabul edilebilir olan okuyucu için de mümkün ve kabul edilebilir hale gelir.

Masallar, çocukların kültürlenmelerinden tek başlarına sorumlu olmasalar da, toplumsal ve kültürel normları onaylayan ve devamlılığını sağlayan unsurların ayrılmaz bir parçasıdır. Kabul edilebilir eril ve dişil davranış bi-

¹ Bu çalışmada İngilizceden ve İspanyolcadan Türkçeye yapılan çeviriler aksi belirtilmediği müddetçe bu çalışmanın yazarına aittir.

çimleri için bir çeşit senaryo oluşturan masallar, Parsons'ın da ifade ettiği gibi uygun cinsiyetli davranışların inşa edildiği alanlar olarak ve bize nasıl olmamız gerektiğini söyleyen güçlü eyleyciler olarak belirirler (2004: 135-136). Dolayısıyla benliğini inşa etme sürecinin daha başında birey, gördüğü, dinlediği ve okuduğu masallardaki bu örtük cinsiyetli söylemi doğal, mutlak ve kesin olarak algılamakta ve kabul etmektedir.

Batı kültüründe Grimm Kardeşler ve Perrault tarafından kaleme alınan masallar popülerliklerinden dolayı orijinal masallar olarak kabul edilirler. Cinsiyetli bir söylemle şekillenen bu klasik masallar çağdaş dönemde feminist yazarlarca yeniden yazılmaktadır. Cinsiyet tartışmalarının önem kazandığı son yıllarda toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak üzere veya daha geniş bir ifadeyle cinsiyetsizleşme politikası çerçevesinde bu masallardaki yapılanmalar ters yüz edilmektedir. Böylece süregelen dışlayıcı politika bir kenara bırakılmakta ve daha kapsayıcı bir politika gündeme gelmekte, bireyin özgün varoluşu ön plana çıkmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada klasik masalların feminist revizyonlarından biri olduğu düşünülen *El Príncipe Serafín* (*Prens Serafín*) masalı postmodern feminist kuram çerçevesinde incelenmektedir. Postmodern feminist kuram çerçevesinde bu masalda türün geleneksel yapısının sürdürülüp sürdürülmediği, eğer bir sapma söz konusuysa bunun hangi noktalarda olduğu tespit edilmeye çalışılmaktadır. Aynı zamanda türün cinsiyetçi yapısı dönüştürülmeye çalışılırken farklı cinsiyetçi kalıp yarguların üretilip üretilmediği incelenmektedir.

Postmodern Feminizm ve Masal

Ataerkil söylem çerçevesinde şekillenen geleneksel masalları basitçe yeniden düzenlemek erkeğin kadına üstün geldiği güç hiyerarşisini ve toplumsal cinsiyet kimliklerini değiştirmeye yetmez. Bu değişikliği sağlamak için toplumsal cinsiyet rollerini normalleştirip doğalmış gibi sunan masalların feminist revizyonlarına ihtiyaç vardır. Dolayısıyla çağdaş dönemde kaleme alınan bu feminist revizyonlarda öncelikle kadın ve erkeğe sunulan özne konumlarının genişletilmesinin altı çizilir. Masalların, tarihsel olarak toplumsal değerleri yeniden üretme işlevi gördüğü gerçeği görünür hale getirilir. Diğer bir deyişle, masalların bu yeni formlarında öznellik, faillik, özerklik ve güç konuları odak noktaları olarak belirir. Ataerkil yapılanmalar eleştirilir ve cinsiyetlendirilmiş özne pozisyonlarına alternatifler sunulur. Bunu yaparken geleneksel masallardaki güç dengesinin tersi yönde başka bir hiyerarşik güç dengesi yaratmak hedeflenen cinsiyetsiz yeniden yazımı sağlamamaktadır. Bu noktada postmodern feminist bakışın, sergilediği kucaklayıcı tutumla gerçek anlamda bir yeniden yazıma yardımcı olduğu görülmektedir.

Feminist ve postmodern söylem, farklılıkların gösterilmesini önceler ve üzerinde uzlaşılan ve anlaşılana bozmaya çalışırlar. "Feminizmin ve post modernizmin miras aldığı eleştirel yazın geleneği, özelde farklı yollar izlemesine

rağmen anlam bütünlüğünü onaylamayan, daha çok alt üst etmeyi, istikrar-sızlaştırmayı ve doğallığı bozmayı onaylayan direniş formundaki bir yazın geleneğidir” (Aybakan Saliya, 2017: 56). Dolayısıyla postmodern feminizm özcülüğü reddeder, totaliterizme ve evrenselciliğe karşı çıkar, pragmatist ve yanılabilir bir özellik taşır ve çoğulcudur. “Postmodern feminist mantık, rasyonalizmin eril eğilimini reddettiği kadar, onun yerine kadınsı bir eğilimin geçme teşebbüsünü de reddetmektedir” (Demir, 2014: 114). Buna göre bu yaklaşım Batı düşünce sisteminin temel dayanağı olan ikili karşıtlıkları reddeder.

Postmodern feminist yaklaşımla revizyona uğrayan çağdaş dönem masallarında geleneksel yapının ters yüz edildiği görülür. Toplumsal cinsiyet rollerinin toplum ve kültürle beraber kurgulandığı, dolayısıyla müdahale edilebilirliğinin ve değiştirilebilirliğinin altı çizilir. Daha da ileriye gidilerek cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının söylemle birlikte var olduğu ortaya atılır. Masallarda tekrarlanan ve tek tip birey yetiştirilmesine dayanak olan cinsiyetli davranış ve arzu pratikleri sorunsallaştırılır. İkili karşıtlıkların altı oyulur ve klasik masallardaki kesin, mutlak ve doğal olarak algılanan söylem istikrarsızlaştırılır. Böylece feminist revizyonlarla birlikte masallar, cinsiyetsiz bir bakış açısıyla daha eşit ve kucaklayıcı bir yaklaşım sergiler.

İspanyol Çocuk Edebiyatına Kısa Bir Bakış

Diğer Avrupa ülkelerine benzer şekilde İspanyol çocuk edebiyatının başlangıcı da XVIII. yüzyıla dayanmaktadır. Bu yüzyılda özellikle Fransız ve İngiliz yazarların verdiği eserler ön plandadır. Dolayısıyla ilk İspanyol çocuk kitapları Fransızca ve İngilizceden çevrilen eserlerden oluşmaktadır. 1781 yılında Tomás de Iriarte tarafından yazılan *Fábulas Morales* ve 1782 yılında Félix de Samaniego tarafından yazılan *Fábulas Literarias* klasik fabllara ve La Fontaine masallarına dayanmaktadır. Sipariş üzerine yazılan bu eserler, her ne kadar esasen çocuklara yönelik olmasa da XIX. yüzyıl boyunca çocuklara yönelik yayınların büyük çoğunluğuna yön verecek olan “eğlenerek öğrenme” ilkesinin başlangıç döneminde çocuk edebiyatına önemli bir katkı sağlamıştır (Bermejo, 1999: 10).

1798 yılında Fransız modellerinden esinlenilerek ortaya çıkan ve temelde didaktik amaçlar taşıyan ilk çocuk gazetesi *La Gaceta de los Niños* basılır. Kısa süreli bu yayının ardından XIX. yüzyıl boyunca *La Educación Pintoresca* (1857) ve *Los Niños* (1870) gibi başka yayınlar da çıkar. Dönemin çocuk gazeteleri Avrupada Grimm Kardeşler ve Perrault tarafından derlenen hikâyeleri ya çevirmiş ya da uyarlamışlardır.² XIX. yüzyıl İspanyol çocuk edebiyatı pedagojik ve ahlaki temelli yavan bir çizgide ilerlemeye devam eder. Bu yüzyılda alandaki önemli gelişimlerden biri Fernán Caballero mahlasıyla yazan Cecilia

2 Bu hikâyeler, yüzyılın sonuna doğru açılan yayınevlerindeki çocuk koleksiyonlarında yayımlanır. Bu yayınevlerinden öne çıkanlar Madrid’de kurulan Editorial Calleja ve Barcelona’da kurulan Editorial Sopena’dır. Her iki yayınevi de zamanında Paris’te yayımlanan ve o dönemde İspanyol sanatçıların illüstrasyonlarıyla zenginleştirilen Avrupa eserlerinin çevirilerini basar (Bermejo, 1999: 10-11).

Böhl de Faber'in İspanyol çocuk halk hikâyelerini 1877 yılında *Cuentos, Ora-ciones, Adivinas y Refranes Populares e Infantiles* başlığı altında derlemesidir. 1888 yılında el padre Luis Coloma'nın yine halk hikâyelerinden ilham alan, öğretici ve ahlaki değerlerin ön plana çıktığı çocuk hikâyelerinden oluşan *Cuentos para niños* adlı eseri İspanya'da çocuk edebiyatının gelişimi açısından bir diğer önemli girişimdir. *El Pájaro Verde* hikâyesiyle tanınan Juan Valera, XIX. yüzyılda öğretmek, ders vermek gibi bir amaç gütmeyen yazan az sayıdaki yazardan biri olarak dikkati çeker. Valera, 1898 yılında yayımlanan *De Varios Colores* isimli eserinin önsözünde açık bir şekilde bu tarz hikâyeler yazma se-bebinin eğlendirmek olduğunu belirtir.

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde değişen düşünce yapısı çocuk edebiyatında da yansımaları bulur. Eğitim kavramı değişir ve çocuk, onun eğitimi ve geliş-miyle ilgilenen yetişkinlerin ilgi odağı olmaya başlar. Önceki yüzyılın ahlaki ders vermek üzerine kurulu sıkıcı hikâyeleri yerini daha eğlenceli anlatılara bırakır. 1904 yılında Barcelona'da kurulan *En Patufet* isimli dergi ve 1905 yılın-da Madrid'de ABC gazetesinin eki olarak çıkan *Los Chicos* yayınları mizahi ve eğlenceli üslubuyla ve alışılmışın üzerinde bir kültür seviyesiyle dikkati çeker (Bermejo, 1999: 13). Dönemin önemli yazarlarından Leopoldo Alas "Clarín"ın *Adiós Cordera'sı*; Armando Palacio Valdés'in *Aguas Fuertes'i* ve doğrudan ço-cuklara yönelik eserler veren José Ortega Munilla'nın 1921 ve 1922 yıllarında yayımlanan *Los Tres Sorianitos* ve *La Voz de Los Niños* gibi eserleri dönemin önemli eserleri olarak ön plana çıkmaktadır. Halk hikâyeleri bu yüzyılda da çoğu yazar için esin kaynağı olmaya devam eder. Yazarlar bu hikâyeleri yeni-den yazarlar.

1920'li ve 1930'lu yılların İspanyol çocuk edebiyatında en şaşırtıcı akım-lardan biri Salvador Bartolozzi'nin gerçek ve hayali dünyalar arasındaki özgün ilişkiyle temsil ettiği fantastik kurgudur. En tanınmış kahramanı, İtalyan yazar Carlo Collodi'nin kurguladığına benzer şekilde ahşaptan yapılmış bir oyuncak karakter olan ve insanlar arasında türlü maceralar yaşayan Pinocho'dur. Pino-cho serisi, 1917 yılında *Pinocho Emperador* ile başlayıp, 1928 yılında *Pinocho, Sherlock Holmes* ile biter (Bermejo, 1999: 14-15).

XX. yüzyıl başlarındaki önemli gelişmelerden biri de oyun yazarı Jacinto Benavente'nin girişimiyle kurulan çocuk tiyatrosudur. Yazarın *El Príncipe Que Todo Lo Aprendió En Los Libros* adlı eseri, İspanyol çocuk edebiyatının klasik-lerinden kabul edilir. Çocuk tiyatrosuna *La Niña Que Riega La Albahaca y El Príncipe Preguntón* (1923) adlı eseriyle Federico García Lorca, *La Pájara Pinta* (1925) adlı eseriyle Rafael Alberti katkıda bulunur. Fakat çocuk tiyatrosu halk-tan beklenen ilgiyi görmez (Bermejo, 1999: 19).

1936-1939 yılları arasında yaşanan İspanyol İç Savaşı ve sonrasında Fran-co yönetimindeki dikta rejimiyle birlikte uygulanan sansür, İspanyol çocuk edebiyatında bir gerilemeye neden olur. Özellikle savaşın hemen sonrası olan

kırkklı yıllar sansür ve baskının oldukça etkili olduğu yıllardır. Diğer her şeyde olduğu gibi çocuklar ve gençler için yazılan eserler de sıkı bir denetimden geçmektedir. Katolik inancına ters olan büyü, cadılık ve perilerle ilgili konularda kitap yazımına izin verilmeyen bu dönemde çocuklar için daha çok dini, tarihi ve folklorik öğeler barındıran kitaplar yazılır (Yazıcı Çangur, 2020: 206).

XX. yüzyılın önemli çocuk edebiyatı yazarlarından biri, Elena Fortún mahlasıyla yazan Encarnación Aragoneses Urquijo'dur. Yazarın yedi yaşında, her şeye meraklı ve çok soru soran sarışın bir kız çocuğu olarak kurguladığı karakter Celia, yirmili yıllar ile Franco dönemi arasında çocuklara yönelik edebiyat dünyasının en popüler kahramanlarından biri olur. Celia'nın maceraları önce ABC gazetesine ait haftalık *Blanco y Negro* dergisinin çocuk eki olan *Gente Menuda*'da yayımlanmaya başlar. Ardından bu bölümler bir araya getirilir ve *Celia, Lo Que Dice* başlığıyla yayımlanır. Celia serileri İspanyol İç Savaşı sırasında yayını durdurmak zorunda kalır. Savaş sonrasında tekrar devam eder. Bir çocuk olarak okuyucu karşısına çıkan Celia'nın zaman içerisinde yetişkin bir kadına dönüştüğü görülür. 1929 yılında yedi yaşlarında bir çocuk olarak başlayan Celia serisi, yazarın ölümünden sonra 1987 yılında yayımlanan ve Celia'nın artık on dokuzlarında genç bir kadın olduğu *Celia En La Revolución*³ kitabıyla son bulur. María Jesús Horta makalesinde kitabın küçük yaştaki çocuklara odaklanmadığından bahseder: "Celia Devrim Günlerinde'nin merkezinde, yeniyetme başkahraman, onun gündelik yaşantısı, sıkıntıları, korkuları ve savaş nedeniyle durmadan oradan oraya taşınması yer almaktadır" (2018: 132).

İspanyol İç Savaşı sonrasında kurgulanan bir diğer önemli çocuk kahraman Mari Pepa'dır. Emilia Cotarelo de los Rios tarafından yaratılan Mari Pepa'nın ilk serüvenleri Franco döneminde çocukları eğitmek amacıyla haftalık yayımlanan bir dergi olan *Flechas y Pleyos*'ta çıkar. 1938 yılında *Mari Pepa Entre Los Rojos* ile başlayan seri, 1962 yılında yayımlanan *Mari Pepa En El Fondo Del Mar* eseriyle sonlanır. Yine aynı dönemde Borita Casas, Antoñita karakterine önce radyoda sesiyle hayat verir, ardından da kitaplarında bu karakteri okuyucuyla buluşturur. Antoñita'nın maceraları radyodan sonra önce *Mis Chicas* adındaki haftalık dergide yayımlanır, bu hikâyeler ardından 1948 yılında *Antoñita la Fántastica* adıyla bir araya getirilip bastırılır.

XX. yüzyılın ikinci yarısında çocuk kitabı yazarlarından öne çıkan ilk isim 1952 yılında yayımlanan *Marcelino Pan y Vino* adlı eseriyle José María Sánchez Silva'dır. Geleneksel bir efsaneye dayanan bu kitap, diğer dillere en çok çevrilen İspanyol çocuk kitaplarından biri olur. Yazar, 1968 yılında Hans Christian Andersen Ödülü'nü kazanır. 1953 yılında Ulusal Edebiyat Ödülü'nü kazanan María Luisa Getafell, birçok dile çevrilen *Paulina* (1960), *El Polizón de Ulises* (1965) ve *El Verdadero Final de Bella Durmiente* (1995)

3 Bu roman, İspanyol İç Savaşı hakkında tarafsız bir perspektifle yazılmış ilk romanlardan biri olması açısından İspanyol edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

eserlerinin yazarı Ana María Matute, bir noktada bilim-kurgu türüne giren kitapların yazarı Tomás Salvador, polisiye türüne de girebilecek eserler veren Emili Teixidor veya María Puncel çağdaş dönemin öne çıkan İspanyol çocuk edebiyatı yazarlarındandır.

1975 yılında diktatör Franco'nun ölümünün ardından İspanya'nın demokrasiye geçiş süreciyle birlikte yaşanan değişimler, İspanyol çocuk edebiyatında da etkisini gösterir. Özellikle gençler için yazılan eserlerde daha gerçekçi bir yaklaşım benimsenir. Bu romanlarda daha objektif bir tarih eleştirisi yer alır; artık sadece zaferler ve fetihler değil, halklar ve dinler arasındaki anlaşmazlıklar, savaş sonrası sefalet, ırkçılık veya hoşgörüsüzlük gibi konular da anlatılarda yer bulmaya başlar. Yakın geçmiş, bir tabu olmaktan çıkar ve yazarlar, İspanyol İç Savaşı ve sonrasındaki korku ve sıkıntılı yılları yeniden hatırlayıp yaratırlar (Bermejo, 1999: 33).

Halk hikâyeleri ve efsaneler çağdaş dönem çocuk edebiyatı yazarları için esin kaynağı olmaya devam etmektedir. Yazarlar ya mevcut toplumsal ve kültürel normlar çerçevesinde yeni çocuk kitapları yazmaktadırlar ya da eski anlatıları yeni bir çerçevede tekrar kurgulamaktadırlar. Çağdaş dönemde cinsiyet konusunun popülerleşmesiyle birlikte İspanya'da da toplumsal cinsiyet eşitliği çerçevesinde birçok feminist çocuk kitabı yazılmaktadır. Ortaya çıkan bu feminist revizyonlarla birlikte çocuk kitapları daha eşitlikçi ve cinsiyetsiz bir yaklaşımla farklı olasılıklara kapı aralamaktadır.

***El Príncipe Serafín* Masalının İncelenmesi**

2018 yılında Raquel Díez Real tarafından kaleme alınan ve Mónica Carretero tarafından resimlenen *Prens Serafín* adlı çocuk kitabı klasik masalların geleneksel kalıplarını ters yüz eden postmodern bir masaldır. Eser, ayrımcılık ve cinsiyetçi tutumlardan arınmış bir toplumda hoşgörü, saygı, özgürlük ve fırsat eşitliği değerlerini desteklemektedir. Çocuk edebiyatının klişeleşmiş tiplerinden uzak bir şekilde kurgulanan *Prens Serafín* masalının konusu kısaca şu şekildedir:

Prens Serafín, kocaman turuncu bir şatoda, pembe bir odada, beyaz bulut gibi bir yatakta uyumaktadır. Rüyasında masmavi gökyüzünde bir kelebek olup uçtuğunu gören Serafín, saat alarminin çalmasıyla birlikte hızlıca yatağından kalkar. İnce, uzun ve oldukça da mağrur olan prens Serafín, her sabah uyanır uyanmaz aynasına bakar ve bu dünyadaki en güzel prensin kim olduğunu sorar. Ayak bileğine kadar uzayıp giden saçlarını tarar ve bazen sarı kurdeleyle bazen de kırmızı kurdeleyle onları süsler.

Serafín artık evlenme vaktinin geldiğini düşünür. Büyük bir düğün yaparak mutluluğu yakalamak isteyen prens, evlenmek istediğini bildiren bir afiş astırır: “Çekici bir prensim. Burcum Oğlak'tır. Gerçek aşkı bulup evlenmek istiyorum. Beni tanımak istersen veya ilgini çekiyorsa şatonun balkonunda be-

nimle buluşmaktan çekinme” (Díez Real, 2018).⁴

Serafin hem erkek hem kadın talipleriyle buluşmak üzere en güzel giysilerini giyinir. İlk talibi kocaman şapkası ve bol güneş kremli yüzüyle vampir Casimira'dır. Casimira, yemesi için prene kabak püresi getirmiştir. Kalp desenli mendili prensin boynuna yerleştirir ve getirdiği lapayı hızlı hızlı prensin ağzına tıktırmaya başlar. Sonra da prens Serafin'e "Ben biraz acıktım, bana pizza hazırlar mısınız?" (Díez Real, 2018) diye sorar ve protez dişlerini ağzından çıkarır. Serafin gelen bu talibine hiç ilgi duymaz ve kibar bir şekilde başka bir gün dondurma yemek dileğiyle Casimira'yı gönderir.

Prens'in ikinci talibi cadı Pirujo Bey'dir. Temizlik konusunda takıntılı olan cadı Pirujo, harika bir ev erkeğidir. Prens kendini beğendirmek için sakalını önündeki su dolu kovaya daldırıp yerleri silmeye başlayan cadıyı durduramayacağını anlayan Serafin, onun eline bir süpürge vererek ormanı süpürmesini isteyip onu da gönderir.

Hemen ardından diğer talibi kurbağa Juana gelir. Juana, kendisine büyü yapıldığını ve aslında genç bir kız olduğunu ve ancak bir prensin aşk öpücüğünün bu büyüye bozabileceğini söyler. Serafin'i görür görmez üzerine atlar ve onu zorla öpmeye başlar. Kurbağa Juana'nın dili o kadar uzundur ki Serafin'in boynuna dolanır ve prens boğulmaktan güçle kurtulur. Gözlerinden yaşlar gelen prens sıradaki talibini görmek istediğini söyler.

Ümidini koruyan ve saf aşkı sonunda bulacağına inanan Serafin'in sıradaki talibi deniz erkeği Macarenodur. Macareno, deniz midyelerinden bile daha keldir. Prens yaklaşır, gözlerine bakar ve ona bir anlaşma teklif eder: "Benim kocam olmak ister misin? Sana bir anlaşma teklif edeceğim. Eğer saçlarını bana verirsen seninle hemen evlenirim" (Díez Real, 2018). Serafin ipek gibi yumuşacık ve uzun saçlarını asla birine verme taraftarı değildir ve teklifi derhal reddeder. "Git kafana yosunlardan bir peruk yap" (Díez Real, 2018) diyerek arkasını döner ve gider.

Serafin'in ümidi kırılmak üzeredir. Fildişi kulesinden hüznle ufuklara doğru bakar ve bu dünyada diğer yarısının olup olmadığını düşünür. Tam bu sırada beyaz gelinliğiyle dev kadın Ramona gelir. Dayanaksız ve üşengeç bu dev kadın prensi nasıl etkileyeceğini bilmektedir: "Ben bir uyuyan güzelim, seni kendime âşık edeceğim, horlamadığımı görünce, benimle evlenmek isteyeceksin" (Díez Real, 2018) der. Prens Serafin ona bir şans verir ve eğer söyledikleri doğruysa onunla evlenmek ister. Ramona hızlıca çantasından bir yastık çıkarır ve prensin yatağına yatar yatmaz presten bile önce uykuya dalar. Gerçekten de horlamıyordur ve kendine hayran bırakacak güzellikte uyumaktadır. Derken, şiddetli sesler duyulur. Serafin seslerin nereden geldiğini anlamaya çalışır. Şimşek mi çakıyor yoksa fırtına mıdır diye bakınırken seslerin Ramo-

4 İncelenen çocuk kitabında sayfa sayıları bulunmadığı için çalışmada esere atıf yapılırken sayfa sayısı belirtilmemiştir.

nağan geldiğini anlar. Evet, dev kadın horlamıyordur fakat gaz çıkarmaktadır. Őiddetle çıkan gazların etkisiyle havada taklalar atan Serafin, ümitsizce yardım çığlıkları atmaktadır. Sonunda siyah atıyla çıkagelen korsan kadın Renata, prensi kurtarır. Serafin gözlerini atığında genç kadının gülümsemesine aşık olur.

Renata'nın iki dişi eksiktir, bıyıkları ıkmiŐtır ve alnında da bir siğili vardır. Savaşçı, cesur ve maceracı bir kadındır. Deodorant kullanmaz ama giyimi kuŐamı Őiktir. Serafin onu görür görmez aşık olur ve hemen ona evlenme teklif eder. Renata evlenmek istemiyordur ve teklifi reddeder. "Ben ne seninle ne de bir baŐkasıyla evlenmek istiyorum. Özgürüm ve böyle çok mutluyum. Sen git denize, yıldızlara, gökyüzüne, karamel soslu güzel bir bifteğe aşık ol. Niye ısrarla aşık olmaya çalıŐıyorsun ki? Gölde yüz, daha iyi, ben sana can simidi olurum." (Díez Real, 2018) gibi sözlerle Serafine hayatta başka bir hayalinin olup olmadığını sorar. Prens ŐaŐırmıŐtır. Evet, aslında hep bir hayali vardır ama bu hayalini gerçekleŐtirmeye asla cesaret edememiŐtır. Büyük bir sevinç ve heyecanla Renata'yla oturduğu yerden ayağa fırlayan Serafin, ona teşekkür eder ve koŐarak dans ayakkabılarını bulmaya gider. Serafin hep dansçı olmak istemiŐtır. Ayakkabıların arasından dans ayakkabılarını bulur, ayaklarına giyer ve deliler gibi dans eder. Kendisini masmavi gökyüzünde uçan kelebekler gibi özgür hissetmektedir artık, tıpkı masalın başında rüyasında gördüğu gibi.

Batı düşünce sisteminin ikili karŐıtlıklar üzerine kurulan değerler sisteminde erkek, kadına üstün olarak konumlanmaktadır. Bu düşünce yapısı etrafında Őekillen ve ataerkil ideolojiyi hem yeniden kuran hem de sürdürülmesine katkıda bulunan geleneksel masalarda prens her zaman prensesini kurtarır. Çünkü erkek olarak prens güçlü, cesur ve maceracıdır. Kurgudaki kadın kahraman ise daima pasif, güçsüz ve bir erkek tarafından kurtarılmaya muhtaç durumdadır. Klasik masalarda kadın ve erkek cinsinin sınırları ve bu cinsiyetlere bağlı roller net bir Şekilde belirlenmiŐtır. Toplumun kadından ve erkekten beklediği uygun davranış modelleri geleneksel masallar üzerinden yeniden inşa edilmiştir, dolayısıyla masallar, bireye küçük yaşta nasıl olması gerektiğini söyleyen güçlü birer eyleycilere dönuŐmüŐtür. Postmodern feminist bir perspektifle kaleme alınan *Prens Serafin* masalının kahramanı ise daha en başından geleneksel masal kahramanlarından ayrıŐmaktadır. Pembe bir odada uyuduğu tasviriyile okuyucuya sunulan Serafin, güçlü, cesur ve prensesini kurtaran kahraman profilinden uzak, hassas, ağlayabilen ve kurtarılmayı bekleyen bir prenstir. Masalda onu bekleyen, narin, güzel ve tatlı bir prenses de yoktur. Bu zayıf prensesin yerini at sırtında dünyayı gezen, cesur, maceracı, bağımsız ve güçlü bir kadın almaktadır. Prens Serafin, geleneksel masalların aksine, evlenmeyi istemeyen, prene hayallerinin peŐinden gitmesi gerektiği yönünde cesaret veren, gerçek aşkın ve mutluluğun evlilikle bir alakası olmadığını öğreten korsan bir kadın tarafından kurtarılmaktadır.

Cinsiyetli masallardaki erkeklik ve kadınlık rolleri bu masalda yer değiştirmektedir. Güçlü, maceracı ve cesur olan artık bir kadındır. Erkek (prens) ise hassas, duygusal, mağrur ve kurtarılmaya muhtaçtır. Bu kurtarıma klasik masallardaki gibi bir fiziksel durumla ifade edilmese de prens, bilişsel düzeyde bir uyanma yaşamaktadır. Bu cinsiyet rollerinin yer değiştirmesinde güç dengelerinin yer değiştirmesiyle erkeğin üstünlüğünü kuran hiyerarşik düzenin bir benzeri yaratılmamıştır. Bunun yerine güce sahip olan kadın kahraman yani korsan kadın Renata, klasik masallardaki gibi diğerlerine hükmetmek ve karşı cins üzerinde egemenlik kurmak yerine karşılıklı saygıyı pekiştirmektedir. Bu nedenle masalın, sadece cinsiyetlenmelerin yer değiştirdiği benzer bir hiyerarşik düzen kurmak yerine, cinsiyetlenme ağının dayandığı güç dengelerini ortadan kaldırmayı hedeflediği görülmektedir.

Prens Serafin'in turuncu bir şatoda, pembe bir odaya sahip olması, uzun saçlarını renkli kurdelelerle süslemesiyle de erillik/dişilik ikiliği yapıbozuma uğratılmaktadır. Arzum Uzun, çalışmasında pembe ve mavinin I. Dünya Savaşı sonrasına kadar cinsiyet stereotipleri olarak pazarlanmadığına, II. Dünya Savaşı sonrasında ise renklerin tersine çevrilerek pembenin kızlar için, mavinin erkekler için kullanılmaya başlandığına dikkati çeker (2022: 190). Pembe ve mavinin daha önce tam tersi bir ikili karşıtlığa hizmet etmesi, renklerin de toplumsal cinsiyet rollerini kuvvetlendiren cinsiyet stereotipleri olduğunu göstermektedir. Günümüzde pembenin veya canlı renklerin dişilikle, mavinin ve daha koyu renklerin erillikle özdeşleştirildiği düşünüldüğünde incelenen masalda, prens Serafin'in renk seçimleriyle cinsiyet stereotipleri değişken ve kaygan bir zemine taşınmaktadır. Benzer şekilde prensin hassas, kırılğan, mağrur ve edilgen tutumu karşısında onun kurtarıcısı olarak betimlenen cesur, maceracı ve bağımsız korsan kadın Renata üzerinden de erillik/dişilik ekseninde sınırları çizilen toplumsal cinsiyet rollerinin altı oyulmaktadır.

Klasik masallardaki gibi yazgısında evlilik olduğu düşüncesiyle gerçek aşkı bulup evlenmek isteyen Serafin bu yönüyle ilk bakışta gelenekselliği sürdürür gibi gözükmektedir. Fakat klasik masalarda kadının ideali olan evliliği bir erkek olarak Serafin'in arzulanmasıyla geleneksel masal yapısında bir kırılma yaşanır. Bunun yanı sıra, Serafin'in cinsiyetli klişeleşmiş kahramanlar gibi heteroseksüel matrisin beklentileri doğrultusunda hareket etmemesiyle geleneksel masal geleneğinden ikinci bir kopma gerçekleşir. Serafin hem erkek hem kadın taliplerini görmek ister. Masalda "kadın talipler" ve "erkek talipler" ifadeleri kalın harflerle yazılmıştır. Dolayısıyla geleneksel masalların destekleyip sürdürdüğü heteronormatif düzene uyulmaz. Buna göre Serafin, masal boyunca açık bir şekilde ortaya çıkmasa da gelen talibine göre hem kadınlığı hem de erkekliği performe etme potansiyeli taşımaktadır. Serafin'in evleneceği kişinin bir cinsiyet kategorisinde bulunmayışıyla Judith Butler'ın ileri sürdüğü

toplumsal cinsiyet performatifliğine⁵ işaret edilir ve cinsiyetle birlikte toplumsal cinsiyetin de aslında sadece söylem tarafından inşa edildiği vurgulanır.

Evlenme ümidiyle prensle tanışan deniz erkeği Macareno tiplmesiyle de yine toplumsal cinsiyet kurgusunun yapaylığı gözler önüne serilir. Klişeleşmiş denizkızı yerine bir deniz erkeği kurgusuyla dikkatin çekildiği Macareno karakteri bir erkek olmasına rağmen prensle “Benim kocam olmak ister misin?” (Díez Real, 2018) sorusunu yöneltmektedir. Geleneksel masalların heteroseksüel arzu pratikleri bu masalda yerini farklı potansiyellere bırakmaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yanı sıra arzu ve cinsellik kavramları da *Prens Serafin* masalında sorgulamaya açılmaktadır.

Melek Özlem Sezer, *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* başlıklı kitabında klasik masal tipinin nihai amaç olarak sunduğu evliliği korumak için önlemler alırken bunu ustaca yöntemlerle yaptığından ve masalarda evliliğin, her derdin devasını içerdiğinden bahseder (2012: 130-131). Prens Serafin de anlatı boyunca evleneceği doğru kişiyi arar durur. Fakat anlatı, geleneksellikten uzaklaşarak evlilik ve mutluluk kavramlarının birbiriyle bağlantısının olmadığı düşüncesiyle son bulur. Masalın sonunda mutluluğun, bireyin kendi iç dünyasıyla alakalı olduğunun altı çizilir ve Serafin hep hayalini kurduğu dans sayesinde bu mutluluğa ulaşır. Anlatıyı klasik masallardan ayıran bir diğer önemli husus da bu fikrin bir kadın özne tarafından ortaya çıkarılmasıdır. Çoğu klasik masalda kadının prensle ödüllendirilmesi ve evlilik güvencesi kadındaki güzelliğin yanı sıra teslimiyet ve acı çekmesinin bir sonucu olarak sunulur (Parsons, 2004: 137). Oysa incelenen masalda çektiği acının sonunda prensle ödüllendirilmesi beklenen kadın, prensi evlilik fikrinden vazgeçiren ve kendi varoluşunu ön plana çıkarmasının önünü açan kişidir. Prensi, içinde bulunduğu ümitsiz durumdan kurtaran kadın kahraman üzerinden masalarda bir kadın için mutluluğun tek yolu olarak sunulan evliliğin heteronormatif matris içindeki anlamı sorunsallaştırılır.

Prensi kurtaran Renata'nın dışlarının eksik oluşu, alnında siğilinin olması ve bıyıkları onu klasik masal çerçevesinde “çirkin” kategorisine yerleştirir. Geleneksel masalarda kadını güzelliğe büyük önem verilir. Bu masalarda kadınlar, erkeklerin gözünden bir nesne olarak konumlanırlarken bir kadının değerini güzelliği belirler. Kadın eğer güzelse prens tarafından seçilmek için başka hiçbir şey yapmasına gerek yoktur. Öte yandan eğer kadın güçlüyse ya

5 Judith Butler, cinsiyetin de toplumsal cinsiyet gibi kültürel bir inşa olduğunu belirtir ve cinsiyetin tanımının aslında toplumsal cinsiyet olduğunu ileri sürer. Ona göre cinsiyet denilen şey, söylemsellik içinde yaratılır. Toplumsal cinsiyetin, “verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi” olduğunu, aynı zamanda da “cinsiyetleri tahsis eden üretim mekanizmasının” kendisi olduğu ifade eder (Butler, 2016: 52). Butler'ın ifadelerine göre “toplumsal cinsiyeti, eylemlerin kaynağındaki kararlı bir kimlik olarak veya bir faillik merkezi olarak değil de zaman içerisinde zayıf bir inşayla kurulan, edimlerin stilize tekrarı üzerinden dış mekânda tesis edilen bir kimlik olarak tasavvur etmeliyiz” (2016: 230). Buna göre toplumsal cinsiyet performatif olarak üretilir ve onu tutarlı kılan düzenleyici pratikler gereği zorla var edilir.

çirkindir ya da kötüdür. Güçlü ve iyi olan kadınlar da insan olarak betimlenmezler. Fulya İçöz'ün de işaret ettiği gibi masalarda karşımıza çıkan az sayıdaki güçlü kadınların neredeyse tamamı peridir ve bunların çoğunluğu “yaşlı ve aseksüeldir”, dolayısıyla aslında kız çocuklarının rol modelleri olamayacak kadar anlam ifade etmeyen rollerdedirler (2014: 151). Masallardaki bu örtük cinsiyetçi mesajlar okuyucuyu bu arzuları benimsemeye teşvik eder. Parsons'ın da belirttiği gibi kadın ve erkeğin konumlarının sınırlandırıldığı teşvik edilen bu öznellikler doğal ve inkâr edilemez olarak kabul görür (2004: 137-138). Renata, klasik masal geleneği içinde eksik dişleri, siğili ve bıyıklarıyla “çirkin” kategorisine yerleşse de prens onu görür görmez âşık olur. Kadın kahraman prensi bulunduğu zor durumdan kurtarır ve cesareti, bağımsızlığı ve maceraperestliğiyle ön planda olur. Dolayısıyla masalda güzellik/çirkinlik ikiliğinin yapaylığı gün yüzüne çıkar. “Güzel” prens, “çirkin” kadına âşık olur fakat “çirkin” kadın “güzel” prensle evlenmeyi reddeder; böylece güzellik ve çirkinlik kavramlarına yüklenen anlamların içi boşaltılır. Geleneksel güzellik standartlarının dışında betimlenen Renata üzerinden masalarda kadının sadece güzelliğiyle değil farklı erdemleriyle de ön planda olabileceği vurgulanır. Daha da önemlisi kadın öznenin varoluşu kendi başınadır ve bu varoluş için bir erkeğin bakış açısından onaylanmaya ihtiyaç olmadığına altı çizilir. Benzer durum erkek kahraman için de geçerlidir. Prens Serafin de kendi varoluşunu kendi başına gerçekleştirdiğinde onu aslında neyin mutlu ettiğini anlar.

Prens Serafin masalı, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya açtığı, herkesçe bilinen klasik masallara anlatı boyunca gönderme yapmaktadır. Serafin'in her sabah uyandığında mağrur bir şekilde aynasına bu dünyadaki en güzel prensin kim olduğunu sorması *Pamuk Prenses* masalındaki prensesin aslında cadı olan güzel, kibirli ve kıskanç üvey annesini akla getirir. O da her sabah aynasına bakıp dünyada kendisinden daha güzel birinin olup olmadığını sormaktadır. Benzer şekilde prensin taliplerinden biri olan dev kadın Ramona'nın kendisini uyuyan güzel olarak tanıtmayı *Uyuyan Güzel* masalına işaret etmektedir. Bir diğer talip deniz erkeği kel kafalı Macareno tiplmesiyle kendini prens için feda eden denizkızının hikâyesinin anlatıldığı *Küçük Denizkızı* masalı hatırlatılmaktadır. Yine prensin taliplerinden biri olan kurbağa Juana ile de *Kurbağa Prens* masalına işaret edilmektedir. İşaret edilen bu öncel masalların hepsi heteronormatif düzenin devamlılığına hizmet etmektedir. Masalların hepsinde kadın ve erkek için belirlenen roller ortaktır. Fakat *Prens Serafin* masalında cinsiyetler arasındaki sınırlar bulanıklaşır ve kadınlık/erkeklik rollerinin birbirinin yerini almasıyla birlikte cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının bizzat kendileri sorunsallaştırılır. Klasik masalarda sürdürülen yapı ve davranış biçimlerinin kesin ve mutlak doğruluğu sarsılır.

Prens Serafin masalında işaret edilen öncel masallardaki cadı figürlerinin hepsinin kadın olması dikkat çekicidir. *Pamuk Prenses* masalında prensesin yaşlanan annesi kılığındaki cadı, yaşlandığı için genç prensesi kıskanır ve

onun ölmesi için çabalar. Yine *Küçük Denizkızı* masalında deniz cadısı önce denizkızının sesini daha sonra da kardeşlerinin saçlarını alan kötü biri olarak betimlenir. *Kurbağa Prensi* masalında benzer şekilde kötü kalpli bir cadı prensi bir kurbağaya dönüştürmüştür. *Uyuyan Güzeli* masalında davete çağrılmadığı için hiddetlenen ve kötülük yapan cadı, bebek olmasına rağmen kralın kızına kara büyü yaparak onun on beşinci yaş gününde eline bir iğne batarak ölmesini ister. Bu masalarda egemen olan (eril) düzene itaat etmeyen kadınlar cadı imgesiyle temsil edilmektedir. Bağımsız, güç sahibi ama kötü kalpli yaratıklar olarak betimlenen bu kadınlar eril bakış açısından değerlendirildiğinde “ideal olmayan” kadını temsil etmektedirler. Masalın edilgen, pasif, itaatkâr, güzel, genç ve fedakâr “iyi kadınına” karşılık olarak kurgulanmışlardır. Tokdemir’in de belirttiği gibi geleneksel masalarda her zaman kadın olarak tasvir edilen masal cadısı “iri burnu, içine çökmüş kırmızı gözleri, bin bir musibet dağıtmak için üzerine bindiği süpürgesi ve omzundan ayrılmayan karakargası ile yaşlı bir cadalozdur” (2019: 44-45). Geleneksel masaların aksine *Prens Serafin* masalında cadı kimliğiyle okuyucunun karşısına çıkan karakter bir erkektir. Serafin’in taliplerinden biri olan cadı Pirujo bir ev erkeğidir. Temizlik konusunda son derece takıntılıdır. Yaşlıdır fakat güzelliği veya çirkinliğiyle ilgili kitapta bir tasvir bulunmamaktadır. Prense talip olur, kendini beğendirmeye çalışır, fakat başarılı olamaz ve şatodan ayrılır. Reddedilmesine rağmen bir kara büyü veya kötülük yapmaz. Buna göre, bu postmodern masalda cadı kimliği ters yüz edilerek eril bakış açısı eleştirilir. Cadı kimliği, cinsiyet özdeşleştirmelerinin ötesine geçer ve sıradanlaştırılır. Benzer şekilde ev içi alanla ilgili olan ve Batı düşünce sisteminin ikilikler ağında kadın cinsiyetle kümeleştirilen “temizlik” kavramı da bir erkek özne üzerinden vurgulanarak anlamı sorunsallaştırılır. Dolayısıyla yine toplumsal cinsiyet rolleri ters yüz edilerek kurgusalılığına ve esnekliğine işaret edilir.

Prens Serafin, cadı Pirujo’nun temizlik konusundaki takıntılı durumunu görünce onun eline bir süpürge vermiş ve ormanı süpürmeye göndermiştir. Geleneksel masaların eril bakışının çıktısı olarak yorumlanabilecek olan “cadılar” genellikle toplumdan uzakta, tehlikeli bir yer olan ormanda yaşamaktadırlar. “Orman, bilinmeze ve karanlığa açılan en büyük kapıdır ve aynı zamanda yoldan çıkmanın ve herkesçe bilinenden uzaklaşmanın da bir sembolüdür” (İçöz, 2014: 153). *Prens Serafin* masalında geleneksel yapının tersine cadı olan bir erkeğin başka bir erkek tarafından ormana yönlendirildiği görülmektedir. Dolayısıyla cinsiyetçi bir yaklaşımla klişeleşmiş “cadı kimliği” bir kez daha ters yüz edilmekte ve klasik masaların eril bakış açısı eleştirilmektedir.

Prens gelen taliplerinden kurbağa Juana da öncel masaldakinin aksine erkek değil kadındır. Öncel masalda göle düşen topunu geri vermesi şartıyla prenses kurbağaya bir vaatte bulunur. Sonra vaadini yerine getirmeyince kral devreye girer ve kızının sözünü tutması gerektiğini söyler. Böylece kurbağa prensesle aynı yemekten yeme ve aynı yatağı paylaşma lüksüne sahip

olur. Derken üçüncü gün kurbağa prensesi öper ve tiksintiyle gözlerini açan kız karşısında yakışıklı bir prens görür. Evlenirler ve çok mutlu olurlar. *Prens Serafin* masalında klasik masalın aksine prens insan olarak, kurbağa da kurbağa olarak kalır. Herhangi bir cinsin sihirli öteki cins tarafından kurtuluşu söz konusu değildir. Masalda, sadece basit bir öpücükle de kalmayan Juana, dilini prensin boynuna öyle bir dolar ki prens nefes alamaz. Juana'nın bunun "dür-tüsel" olduğunu söylemesiyle geleneksel masaldaki toplumsal cinsiyet algısına karşı ironik bir duruş sergilenir.

Taliplerden bir diğeri olan deniz erkeği Macareno da tıpkı kurbağa Juana gibi öncel masalının tersi cinsiyettedir. *Küçük Denizkızı* masalında denizkızı prensi ölümden kurtarır ve ona âşık olur. Ona olan aşkıdan deniz cadısından yardım ister. Deniz cadısı sesi karşılığında denizkızının kuyruğunu insan suretine çevirir. Artık dünyanın en güzel kızı olmuştur, yürüyüşüne herkes hayran kalır. Fakat yürüdükçe bacaklarına bıçaklar saplanır ve acılar içinde kalır. Sonunda prens, denizkızını bulup onu alıp sarayına götürür fakat deniz-kızı konuşmadığı için prene daha önce onu kurtaranın kendisi olduğunu, ona âşık olduğunu ve onun için neleri feda ettiğini söyleyemez. Prensın aklı ise onu kurtardığını zannettiği kızdadır. Bu kız komşu krallığın prensesidir ve sonunda prens onunla evlenme kararı alır. Düğün günü gemide herkes dans ederken denizkızının canı yanmaktadır. Denizde kendisini kurtarmak için saçlarını feda eden kardeşlerini görür. Deniz cadısı kardeşlerin saçları karşılığında denizkızına zehirli bir kama vermiştir. Eğer denizkızı bu zehirli kamayı prensin kalbine sapsa tekrar denizkızı olabilecektir. Fakat o prene kıyamaz ve kamayı denize atıp arkasından kendisi de denize atlayarak bir denizköpüğüne dönüşür. Ardından yaptığı iyiliğin karşılığı olarak gök kızlarının arasına katılır. Görüldüğü gibi masalda kadın kimliği yine fedakârlık, sessizlik ve pasiflik gibi özelliklerle ön plandadır. Prens Serafin masalında ise öncelikle artık denizkızı yerine bir deniz erkeği vardır. Deniz erkeği Macareno kendisini prensin aşkı için kurban etmek bir tarafa onun gözlerinin içine bakarak iddialı bir şekilde kocası olmak isteyip istemediğini sorar. Evliliği de bir şart karşılığında kabul edeceğini söyler. Prens Serafin bu teklifi kabul etmeyip arkasını dönüp uzaklaştığında ise Macareno sinirlenir. Bu kararından pişman olacağını söyler ve prensin arkasından söylenmeye devam eder. Öncel masalın aksine deniz erkeği artık sessiz değildir, kendi istekleri vardır ve fedakârlık yapmak yerine karşı tarafa kendi koşullarını sunar. Böylece cinsiyetler arasında eşitlikçi bir yaklaşım sergilenir. Evlenme konusuyla gündeme gelen tarafların erkekler oluşuyla yine kadınlık ve erkeklik kimliklerinin kurgusallığına dikkat çekilir ve geleneksel masalarda tekrarlanan toplumsal cinsiyet rolleri ters yüz edilir.

Yüz yıl uyuyan güzeller güzeli prensesin aksine kocaman vücuduyla Ramona da kurbağa Juana karakteri gibi öncel masala mizahi bir tonla yaklaşır. *Uyuyan Güzeli* masalında prenses, bir iğneyle uykuya dalacak kadar "zayıf" olarak temsil edilir. Derin uyku haliyle bedeniyle olan bütünlüğünü kaybet-

mesi ve uyanabilmek için prensin öpücüğüne ihtiyaç duymasıyla edilgenliği temsil eder. Öncel masaldaki zarif ve güzel prensesin aksine Ramona, prensin öpücüğüyle uyanmak şöyle dursun, çıkardığı gazlarla prensi uykusundan eder fakat kendisi rahat bir şekilde uyumaya devam eder. Derin uyku haline rağmen beden özerkliğinden mahrum kalmayışı çıkardığı gazlarla esprili bir dille vurgulanır. Uyuyan Güzel'in aksine prensin bir öpücüğüne ihtiyaç duymaz, çünkü uykuya dalışında etken bir rol oynar. İstekleri ve kaderi üçüncü kişilere bağlı değildir. Dolayısıyla Prens Serafin masalında bir kez daha eril bakış açısı terk edilir, eril/dışil kimlikler ters yüz edilir ve toplumsal cinsiyet rollerinin işlevsizliğine ve değiştirilebilirliğine işaret edilir.

Sonuç

Çocuk edebiyatı türlerinden biri olan masal, ortaya çıkışından bu yana barındırdığı cinsiyetli söylemle ataerkil düşünce sistemini yeniden yaratmakta ve sürdürmektedir. Masalların süregelen bu geleneksel yapısı çağdaş dönemde yazılan feminist revizyonlarla birlikte kırılmaya başlamıştır. Bu çalışmaya konu olan *Prens Serafin* masalı da çağdaş İspanyol edebiyatında yazılan postmodern yeniden yazım örneklerinden biri olarak ele alınmış ve incelenmiştir.

Batı edebiyatının klasikleşen masallarına göndermelerde bulunan *Prens Serafin* masalı, türün cinsiyetçi yapısına karşı bir duruş sergilemektedir. Geleneksel masalların klişeleşmiş kadın/erkek tiplmelerinin yeniden kurgulandığı masalda, toplumsal cinsiyet kimlikleri sorunsallaştırılır ve ters yüz edilir. Erkeğin kadına üstün geldiği hiyerarşik düzen görünür kılınır ve yapısı bozulur. Türün katı ve kuralcı yapısı yerini daha esnek ve tanımlanamaz bir yapıya bırakır. Böylece cinsiyet ve cinsel yönelim farklılıklarına imkân tanınarak dışlayıcı politikadan uzaklaşıp daha kucaklayıcı bir politika gündeme gelir.

Postmodern bir örnek olarak karşımıza çıkan *Prens Serafin* masalı, geleneksel masalarda sıkça tekrarlanan özne konumlarını ve heteronormatif matris içinde onaylanmış arzu pratiklerini eleştirir. Kurgulanan karakterler üzerinden geleneksel yapı dönüştürülmektedir. Bu dönüşüm gerçekleşirken toplumsal cinsiyet eşitliğinin ötesine geçilir ve bireyin özgün varoluşu vurgulanır. Diğer bir ifadeyle eşitlik kavramından daha çok özerklik kavramının altı çizilir. Geleneksel masal yapısına karşı bu sapma yaratılırken cinsiyetli kalıp yargılardan uzak durulmaya çalışması masalı İspanyol çocuk edebiyatı içinde önemli bir noktaya taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aybakan Saliya, D. (2017). *Judith Butler ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Bermejo, A. (1999). *La Literatura Infantil en España*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Diéz Real, R. (2018). *El Príncipe Serafín*. España: Onada Ediciones.
- Horta, M. J. (2018). Celia Devrim Günlerinde: İspanyol İç Savaşına Farklı Bir Bakış. *Folklor/Edebiyat*, 24(96), 127-140.
- İçöz, F. (2014). Sadece Hak Edenler İçin Bir Öykü: Tüm Masalların Tek Cadısı. *Monograf. Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 2, 149-169.
- Parsons, L. T. (2004). Ella Evolving: Cindirella Stories and the Construction of Gender-Appropriate Behaviour. *Children's Literature in Education*, 35(2), 135-154.
- Seifert, L.C. (2006). *Fairy Tales, Sexuality, And Gender in France 1690-1715*. Cambridge University Press.
- Sezer, M. Ö. (2012). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Tokdemir, K. (2019). Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Batı ve Doğu Masallarında Cadı Prototipinin İncelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 38-50.
- Uzun, A. (2022). Pembe ve Mavi İkiliğine Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Postmodern Feminist Bir Yaklaşım. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 5(1), 178-196.
- Yazıcı Çangur, M. (2020). Çocuklar ve Gençler İçin İspanyol Polisiyesi. *Molesto: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 203-212.



Bölüm 4

DÜNYANIN EN GÜZEL CADISI DİVAN ŞİİRİNDEDİR

Fatıma AYDIN¹

¹ Dr. Fatıma Aydın, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi. ORCID: 0000 0002 6245 4492

GİRİŞ

İnsanoğlu aklının almadığı, açıklayamadığı olayları tarih boyunca mistik nedenlere bağlamıştır. Geçmişte insanlar, hava durumundaki ani değişimleri, şifa bulamadıkları hastalıklarını, sevdiklerinin ani ölümlerini veya üstesinden gelemedikleri korkularını olağanüstü kötü güçlerin birer delili olarak görmüştür. Korku anlatılarında devler, cinler, periler, mistik yaratıklar, vampirler, hortlaklar ve cadılar bu tür yeteneklere sahip olarak tarif edilir. Fakat tüm bu sihirli kötüler arasında yalnız cadılar insanlık tarihinde gerçek bir yer edinmiştir.

Batı dünyasında cadı korkusu, tarihin korkunç katliamlarından birine kaynaklık etmiştir. Yüzlerce yıl insanlar, özellikle kadınlar, cadı oldukları bahane edilerek işkenceye uğramış ve öldürülmüşlerdir. Cadı kelimesi günümüzde özellikle kadınları aşağılayıcı bir anlamda kullanılmaktadır. Fakat bazı araştırmacılar bu kelimenin bir zamanlar olumlu bir anlamda kullanıldığından bahsetmektedir. Estes, vahşi kadın arketipini incelediği eserinde İngilizce “witch” (cadı) kelimesinin kökeninin geçmişte bilge ve akıllı manasına gelen “wit” sözcüğü olduğunu belirtir. Yazara göre “wit” sözcüğü genç veya yaşlı ayırt etmeksizin şifacılarca verilen bir ünvan olarak kullanılmıştır (Estes, 2015:110). Estes incelediği masallarda tarif edilen cadılığı kadınların bastırılmış gücü ve arzuları olarak ele almaktadır (2015: 25).

İngilizce “witch” (cadı) kelimesinin kökeni hakkında bir diğer teori bu kelimenin “wicca” kelimesinden geldiğini yönündedir. Altunay, cadılık öğretisi üzerine kaleme aldığı eserinde “wicca” sözcüğünü şöyle tanımlamaktadır: *“Wicca sözcüğü eski Anglosakson dilinde cadı anlamına gelen bir sözcüktür; bu bağlamda “witch” sözcüğü ile de aynı kökene sahiptir. Eril hali wicca/wica ve dişil hali wicce olan bu sözcük günümüzde daha marjinal bir anlam kazanarak, pagan akımlar içinde yer alan bir öğretiyi tanımlamak için kullanılmaktadır”* (Altunay, 2020: 23).

Cadı kelimesi başlangıçta eril ve dişil tüm sihirbazları kapsarken zamanla sadece kadınları tanımlamıştır. Batıda cadılık üzerine yazılan ilk eserlerden itibaren kadınların cadılığa daha çok yöneldiğine işaret edilmiştir. Zamanla tüm cadıların cinsiyetinin kadın olduğuna inanılmıştır (Akın, 2002: 29). Batıda cadı tanımlamaları önce yaşlı, engelli ve dışlanmış kadınları işaret ederken zamanla bu tanımlama genişleyerek genç kızları ve hatta kız çocuklarını kapsamıştır. Ortaçağ sonu Yeni çağ başında yüzlerce çocuk Batı dünyasında cadı olduğu gerekçesi ile öldürülmüştür (Akın, 2010: 125).

Kadınları cadılıkla suçlayan eserlerde kadınların Şeytan’la anlaşma yaptığı ve onunla ilişkiye girdiği vurgulanmaktadır. Bu eserlerde Şeytan’a insan, genellikle bebek, kurbanı sunan kadınlardan bahsedilmektedir (İçöz, 2008: 7). Batı masallarında cadı tipini inceleyen İçöz, Antik Yunan ve Roma’da cadı inancı olduğunu vurgulayarak Latin şairlerin eserlerine göre cadılığı şöyle

tarif etmiştir: “*Latin şairler Lucanus ve Apulius’un yazdıklarına göre, antik dönemin cadıları kendilerini bir başka hayvana ve özellikle de kuşa dönüştürmek istediklerinde çırılçıplak soyunup yanan bir lambanın içine birkaç damla esans koyarak buna büyümlü sözler söyler ve daha sonra başka kutulardan çıkardıkları yağları bütün vücutlarına sürerlerdi. Bunun hemen arkasından vücutlarında kanatlar oluşurdu ve böylece uçabilirlerdi* (İçöz, 2008: 11).

Ortaçağ döneminde Batıda cadılık hakkında yazılmış birçok eser bulunmaktadır. Bu konuda yazılmış ilk eser Heinrich Kramer’in 1487’de yayınlanan “*Cadıların Çekici*” adlı eseridir. Kitapta Engizisyon mahkemelerinin sözde sorgulama teknikleri anlatılarak, kullanılan işkence yöntemleri ayrıntıları ile ele alınmıştır (Akın, 2015:303-311). Engizisyon mahkemeleri cadılığı Hristiyan dinine karşı yapılmış bir suç olarak ele alarak büyük bir cadı avı başlatmıştır. Bu mahkemelerde her kadın cadı olabilir düşüncesi hakimdir. Engizitörlere göre inançlı bir Hristiyan görüntüsü çizen, eşine sadık veya düzenli kiliseye giden kadınlar veya masum genç kızlar hatta kız çocukları dahi gizlice cadı olabilirler. Engizitörler tüm suçlamaları üç ana başlık altında toplayarak cadıları cinsellikleri, örgütlü olmaları ve zarar ya da şifa veren sihirli güçlere (özellikle jinekolojik bilgi ve becerilere) sahip olmakla suçlamışlardır (Akın, 2015: 320-328). Bu durumda özellikle ebelerin ve şifacıların suçlanması kaçınılmazdır. Ebeler kimi zaman ölü doğumların kimi zaman da düşüklerin sorumlusu olarak işaret edilmişlerdir. Ortaçağ’da Batı kültüründe cadılar türlere ayrılır. Mesela; süt büyü yapan tereyağı cadıları köylülerin süttan kesilen ineklerinden sorumlu tutulurken hava büyü yapabilen fırtına cadıları olumsuz hava şartları için suçlanmışlardır. Cadılar özellikle bebek yamyamlığı, Şeytanla ilişkiye girme, kuraklık, aşk ve bağlama büyüleri yapmak, süpürgeyle uçmak, şabbat denilen gece toplantılarına katılmak, hayvana dönüşmek veya dönüştürmek, hayvanları öldürmek, ineklerin sütünü çalmak, erkeklerin iktidarını ele geçirmek ve gelecekte haber vermek (fal veya kehanet) ile suçlanmışlardır (Akın, 2015: 320-353; Özal, 2023: 26). İdam edilen kişilerin mal varlıklarına Engizisyon mahkemelerince el konulmuştur (Akın, 2015: 203). Bu engizitörleri daha fazla kişiyi sorgulamaya teşvik edebilir. Nadiren hayvanlara karşı da bu mahkemeler kurularak kısıtlı sebepler olan tırtıllar veya saldırgan köpekler cadı ilan edilerek dinden aforoz edilmişlerdir (Akın 2015: 230-233). Engizitörler kadınların vücudunda stigma denilen cadılık emareleri aramışlardır (Akın, 2015: 269). Cadılıkla suçlanan kadınların bu suçlamalardan kurtulması neredeyse imkansızdır. Kızgın demiri çıplak elleriyle avuçlaması istenen kadın bunu tutarsa beraat eder (Akın, 2015: 267). Sanık çırılçıplak ve elleri ayakları bağlı şekilde soğuk suya atılır. Üç kez atılan sanık batmazsa veya bir şekilde boğulmazsa cadı kabul edilir. Bir başka yöntem sanığın tartılmasıdır. Engizitör sanığın kilosunu tahmin eder, eğer kadın bu tahminden farklı kiloda gelirse cadı ilan edilerek infaz edilir (Akın 2015: 280-290).

Cadı düşüncesi Doğu kültüründe de karşımıza çıkmaktadır. Farsça kökenli bir sözcük olan cadı (câdû), cinsiyet ayırt etmeksizin sihirbaz anlamında kullanılmıştır (Şükün, 1984: 637). Cadı kelimesinin kökeni ile ilgili bir başka bir bilgiye göre bu kelime Pehlevicedir: “*Pehlevice yatuk kelimesiyle alakalı olup Avesta’da büyü anlamıyla yatu formunda kayıtlıdır. Cadılar, suya birkaç parça taş attıktan sonra çeşitli dualar okuyarak yağmur, kar ve fırtına çıkarmaktadır*” (Öztürk, 2009: 229). Eski İran’da din ve büyü birlikte anılmıştır. Zerdüşt, büyü ve batıl inançlarla mücadele etmiş olsa da ondan sonra gelen yeni dini oluşumlarda büyü inancı devam etmiştir. Zamanla bu yeni oluşum Mecusilik olarak adlandırılmıştır (Tanyu, 1992: 503). Eski Arap kültürüne baktığımızda orada da büyüün izlerini görmekteyiz. Her ne kadar Araplar büyücülerden çekinseler de onlara başvurmadan geri kalmamışlardır. Cahiliye döneminde cadıların özellikleri içerisinde saydığımız gelecekte haber verme, fal, düğümlere üfleme (büyü) ve müneccimlik yapan sihirbazlar bulunmaktadır. Bu kişiler ve yaptıkları işler İslamiyet’in gelişine kadar normal kabul edilmiştir. İslamiyet bu davranışları yasaklayarak, büyük günahlardan saymıştır (Tanyu, 1992: 506). Sümerlere ve Babillilere baktığımızda büyüün onların inanç sistemlerinde de büyük bir yeri olduğu görülmektedir. Hastalıklardan, kıtlıktan veya kötülüklerden kurtulmak için büyüye ve büyücülere başvurmuşlardır. Mezopotamya cadıları iyi/ak büyüler yapabildikleri gibi kötü/kara büyüler de yapabilir kabul edilmişlerdir. Eski Mısır inançlarında büyüye büyük bir yer verilmektedir. Çok tanrılı Antik Mısır halkı için büyücüler hem dünya hem ahiret hayatı için gerekli bilgelere (Akın, 2015: 50-66). Fakat Hazreti Musa, Hazreti Süleyman ve Hazreti Muhammed peygamberliklerinde büyü ve büyücülerle mücadele etmiştir. Doğuda büyü Semavî dinlerle birlikte yasaklanmış olsa da yaşamaya devam etmektedir. Batı kültüründen farklı olarak Doğu kültüründe büyüü cinsiyet fark etmeksizin kadın veya erkek yapabilir.

Cadı kelimesi Türkçe’ye Farsça câdû sözcüğünden gelmiştir (Devellioğlu, 1993: 121). Türk kültüründe cadı düşüncesine baktığımızda cadıların özelliklerinin vampir ve hortlaklara benzediğini söyleyebiliriz. Türk Dil Kurumuna göre cadı, “*Geceleri dolaşarak insanlara kötülük ettiğine inanılan hortlak, kötülük yaparak başkalarına zarar veren kadın*” (sozluk.gov.tr, E.t: 01.11.2023) şeklinde verilmiştir. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*’ne göre cadı “*geceleri mezarından çıkarak gezdiğine inanılan hortlak demektir. Gol kara koncolosu da denir. Eski masallarda çok geçer. Birçok milletlerin efsanelerine girmiş olan hortlak, mezardan çıkıp insanı boğan ve kanını emen dirilmiş ölü farz olunur*” (Pakalın, 1993: 253). Sözlüklerde cadının anlamlarına baktığımızda karşımıza benzer tanımlamalar çıkar. Buna göre Türkçede cadı; huysuz ve yaşlı kadın, büyücü, gulyabani, hortlak, acuze ve vampir gibi olumsuz anlamlara geldiği gibi güzel göz, cazibeli kadın gibi olumlu anlamlarda da kullanılmaktadır (Tuğlacı. 1971: 382; Özön, 1965: 98; Devellioğlu, 1993:

121, Onay, 2007: 86). Bu sözlük tanımlamalarının bir kısmı Batı dünyasındaki cadı mefhumunu andırsa da genel anlamda farklıdır. Türkçede cadı kelimesi vampir, hortlak veya karakoncolos gibi farklı türdeki kötücül fantastik figürleri tanımlamak için kullanılmıştır. Eski Türk kültürüne dair yapılan araştırmalarda cadı figüründen albız olarak bahsedilmektedir: “*Albız, albas, alpas, almaz olarak da adlandırılır. Cadı tipi, çirkin, saçları dağınık, gözleri kanlı, uzun tırnaklı, uzun boylu, çok kuvvetli olarak tasvir edilir*” (Karakurt, 2012, s. 66).

Cadı tanımlamalarında ortak nokta büyüdür. Eski Türklerin inançlarında büyülere yer verildiğini görmekteyiz. Divan-ı Lügati't Türk'te aşk bir büyü olarak tanımlanmıştır:

“*yelwin anıg közi*

yelgin anıñ özi

tôlun âyin yüzi

yardı meniñ yürek”

“*Onun gözü büyüdü; onunla avlar. Kendisi ise yolcudur. Yüzü dolunay gibidir. O bana bir göz attı ve onunla kalbimi yardı.*” (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 362).

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme* adlı eserinde obur denilen cadılardan üç farklı yerde bahsetmiştir (Gökyay, 1996, s. 25). İlki *Seyahatnâme*'nin üçüncü cildindedir. Burada kendisini tavuğa dönüştüren bir cadıdan bahsedilmektedir. Çelebi hayret etmesine rağmen çevredekilerin bu durumu gayet normal karşıladığını belirtir. Zararsız bir cadı tarifi yapılmıştır. Yedinci cildinde obur diye bahsettiği Abaza ve Çerkez cadılarıdır. Bu iki cadı topluluğu kendi aralarında savaşımaktadır. Evliya Çelebi yöre halkı ile bu savaşı seyrederek sekizinci ciltte Kalmuk Tatarlarının kan emen ve hava büyü yapan oburlarından/cadılarından bahsetmiştir. Evliya Çelebi bu cadıları parodileştirerek anlatmaktadır (Bitik, 2011: 23-92). Osmanlı döneminde cadıların varlığından bahseden eserler vardır. Fakat Avrupa'da olduğu gibi bir cadı avına rastlanmamaktadır. Rumeli'de ortaya çıkan cadılara karşı cadıca denilen kişilere başvurulmuştur (Arık, 2006: 139-154). Halk hikayelerinde, masal ve efsanelerde cadının küplere bindiğinden, büyü yaptığından, şekil değiştirdiğinden ve hayvan kılığına büründüğünden bahsedilmektedir. Bazı araştırmalarda Avrupa'dakine benzer bir cadı tanımlaması Osmanlı dönemi Rumeli topraklarında yer aldığını ortaya konmuştur. Aktarılan bu cadı vakalarında hortlak ve vampir hikayelerine benzer şekilde ölümden sonra dirilme motifi dikkat çekmektedir (Arık, 2006; Aycibin, 2008). Yaltırık, konuyla ilgili çalışmada Türk kültüründeki cadı inanışları ile Batı dünyasındaki hortlak ve vampir inanışları arasındaki benzerliğe dikkat çekmektedir (Yaltırık, 2012: 187-232). Cadı anlamına gelecek şekilde kullanılan koncolos kelimesi üzerine

bir çalışma yapan Yılmaz, Koncolos'un cadıdan farklı özellikler sergilediğini söyler. Koncolos karşılaştığı kişilere çeşitli sorular sorarak her cevabın kara kelimesi ile başlamasını isteyen kötücül bir varlıktır. Cadı gibi büyü yapmaktadır (Yılmaz, 2022: 538-547).

Cadı kelimesi Batı dünyasında çirkinliğin sembolüdür. Çeviriler yoluyla edebiyatımızda popüler olmuş olan Grimm masallarında çizilen çirkin cadı modeli Batı dünyasında cadının dış görünüşü hakkındaki düşünceleri özetler niteliktedir. Bu masallarda cadılar kambur, kanca burunlu, buruşuk yüzlü, yaşlı kadınlardır. Zamanla bu yaşlı cadı, üvey anne rolüyle birleşmiştir (Şahin, 2018: 113-127).

Divan şiirinde cadı kelimesinin kullanımına baktığımızda karşımıza çok farklı bir resim çıkmaktadır. Mesnevilerde cadının görünüşü Batı kültüründe ve masallarda karşımıza çıkan çirkin bir ötekidir. Mesnevilerde dev gibi iri bir yaşlı kadın görünümündeki cadı, özellikle kötü kokusu ve korkunç görüntüsü ile anılır (Şahin, 2020: 874).

Fakat divanlarda cadının kullanımına baktığımızda cadılık çirkinlikle bağdaştırılmamaktadır. Tam tersine divanlarda cadı kelimesi büyüleyici güzellikte olanı ifade etmek için kullanılmıştır. Hilal Nayır, "*Divan Şiirinde Cadı*" başlıklı bildirisinde şairlerin sevgiliyi cadıya benzetmeleri üzerinde kısaca durmuştur (Nayır, 2012). Elif Yılmaz, "*Klasik Türk Şiirinde Cadı*" adlı tezinde hem mesnevilerdeki hem de divanlardaki sevgilinin cadı olarak tarif edilmesini aynı başlık altında ele almıştır. Mesneviler kurmaca eserlerdir. Cadı tipleri divanlardan oldukça farklı kurgulanmıştır. Bu nedenle ayrı ele alınmalarının sevgili ile cadılık arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarabilmek adına çok daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Bu çalışmada Divanlar taranarak cadı kelimesinin kullanımı, güzellik ile cadılık arasındaki bağlantının neler olduğu üzerinde durulmuştur. Örnek beyitler seçilirken mümkün olduğunca çok sayıda şaire ve eserine yer verilmeye çalışılmış, aynı mazmunu tekrar etmek etmemek adına her mazmundan bir beyit seçilmiştir.

DÜNYANIN EN GÜZEL CADISI DİVAN ŞİRİNDE YAŞAR

A. Sevgili Bir Cadıdır:

Divan şiir dünyasının merkezinde sevgili vardır. O en güzel, en büyüleyici olandır. Onu seven çoktur. Ama sevgilinin kimi sevdiğinden asla emin olunamaz. Bu açıdan bu büyüleyici sevgili aldatıcıdır. Kimi zaman âşık onun kendine ilgi gösterdiğini düşünüp sevinirken çoğunlukla onun iltifatına mazhar olamayıp üzülür. Ne kadar zalim olursa olsun Divan şiirinde sevgili tartışmasız en güzel olandır. Bu nedenle sevgili güzel kabul edilen mefhumlara benzetilmiştir. Hatta güzel olan varlıklar sevgiliye benzedikleri için güzeldirler. Divan şiirinde mutlak güzel olan sevgili, birçok beyitte cadıya benzetilmiştir. Şairlere göre mahbup, âşıklarının güzelliğiyle büyüleyen bir cadıdır.

Hatta sevgili öyle güçlü bir cadıdır ki ona sihir işlememektedir:

“Oldular sâhir-nigeh mahbûblar meftûn saña

Hey ne câdusun ki te’sîr eylemez efsûn saña” Ali Emiri (Arslan, 2008, G. 118/1)

(Sihirli bakışları olan sevgililer sana âşık oldular. Ey [sevgili] sen sihrin etki etmediği ne [güçlü bir] cadısın!)

Divan şairlerine göre mahbup, âşıklarına acı çektirir. Acımasız ve hileci oluşu ile bu güzel sevgili bir cadıdır:

“Bir mahfî sehîr idi kattâl u cebbâr idi

Câzû-yı mekkâr idi câzûlîği bilindi”

Niyâzî-i Mısrî (Erdoğan, 1998, G. 171/3)

Divan şairleri, sevgiliyi cadıya benzetirken yaşadıkları toplumun cadılığa dair inançlarını konusunda okura ipuçları vermektedir. Divanlara göre cadıların özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Cadılar büyü yapar:

Cadının özellikleri arasında tüm kültürlerde ilk akla gelen büyü yapmasıdır. Sihir/büyü, insanlık tarihi kadar eski bir tarihe sahiptir. Semavî dinlere baktığımızda özellikle büyü gibi birçok bâtıl inanışla mücadele ettiklerini görmekteyiz. Kutsal kitaplarda Hazreti Musa'nın Firavun'un sarayındaki sihirbazlarla mucizeler göstererek savaştığı anlatılmaktadır. Hazreti Musa ona inananlara sihri yasaklamıştır. Allah'ın ona bahsettiği mucizelerin sihir/büyü olmadığını vurgulamıştır. Fakat Hazreti Musa, Tevrat'ı almak için Tûr-ı Sînâ'ya gittiğinde başıboş kalan İsrailoğulları eski inançlarına yönelerek Samirî adlı kişinin yapmış olduğu buzağıya tapmışlardır (Yalçın, 2021: 61). Divan şairleri sihirbaz Samirî'nin sihri ile Hazreti Musa'nın mucizeleri arasındaki tezatlığa dikkat çekmişlerdir. Sihir yapan cadı sevgili aldaticılık yönünden Samirî gibidir:

“Çeşm-i câdû birle teshîr eylemiş dil mülkini

Sâmîrî sihrin bilür sehîr dirseñ işte sen”

Süheylî (Harmancı, 2007, G. 259/4)

(Gönül ülkesini câdû gözü ise sihirlemiş. Sâmîrî sihrini bilen bir büyücü [kimdir] dersin, işte o sensin.)

2. Cadıların büyülerinin kaynağı Babil'dir:

Sihir denilince Divan şiirinde akla gelen bir başka hikâye Babil kuyusunda ceza çeken melekler hakkındadır. Sevgili, sihir yapmayı Harut ve Marut adlı bu iki melekten öğrenmiştir. Bu isimlerin kökeni hakkında çeşitli

görüşler vardır. Her ne kadar bu isimler Arpça değilse de Sami kökenlidir (Koşık, 2013: 145). Bu isimler Kuran-ı Kerim’de Bakara suresinde geçmektedir. Bu ayette Hazreti Süleyman’a atılan iftiralar konu edilmiştir. Harut ve Marut’a sihir ilham edildiği ve insanların bu bilgiyi kötüye kullanmak istedikleri ayette anlatılmaktadır (Demirci, 1997: 264). Hârût ve Mârût’un dünyaya gönderilişi ve cezalandırılışı hakkında çeşitli rivayetler vardır. Bunlar İsrailiyat’ın etkisiyle kültür ve edebiyatımıza yerleşmişlerdir. Bunlar arasında en ünlü kıssa meleklerin insanları anlaması için yapılmış bir imtihan hakkındadır. Hazreti İdris döneminde insanların azgınlıklarını gören melekler Allah’ın insanlığı neden helak etmediğini anlayamaz. Allah’a bunu sorunca Allah meleklerle “*Ben sizin kalplerinizden şehveti ve şeytani kaldırdım, eğer kaldırmasaydım siz de aynı şeyleri yapardınız*” buyurur. Melekler kendilerini kanıtlamak istediklerinde Allah aralarından iki meleği seçmelerini buyurur. Onlar da Harut ve Marut adlı iki meleği seçerler. Kalplerine şehvet yerleştirilen bu iki melek yeryüzüne gelince Zühre adında boşanmak isteyen güzel bir kadına âşık olurlar. Onunla birlikte olmak isterler. Zühre bu arzuyu yerine getirmek için iki meleğin puta tapmalarını, içki içmelerini ve haksız yere kan dökmelerini ister. Başlangıçta bu günahkâr isteklere karşı çıksalar da melekler bunu kabul ederler. Şartlar arasında içki içme hepsinden daha zararsız gibi görüldüğünden onunla başlarlar. Onlar sarhoş olunca melekleri oyuna getiren kadın ism-i azam duasını öğrenir. Bu duayı okuyarak göğe yükselir. Bu iki melek ise kıyamete kadar ceza çekecekleri bir kuyuda baş aşağı olarak asılırlar (İbn Kesir, 1993: 449; Levend, 2015: 222; Onay, 2007: 258).

Harut ve Marut; Divan şiirinde büyüünün sembolü olmuştur. Cadı sevgili büyü yapması ile Harut ve Marut hikayesine bağlanır.

“Sanma cādū çeşmi dâm-ı hîle-i Mârût olur

Her nigâhı reh-zen-i îmân-ı sad-Hârût olur” Tıybî (Tak, 1999, G. 49/1)

(Cadı gözü Marut’un hile tuzağı olur sanma. Her bakışı yüz imanlı Harut’un yol kesicisi olur).

Harut ve Marut’un Babil’de bir kuyuda ceza çektiklerine inanılmaktadır. Bu nedenle Babil cadısı olarak anılmışlardır:

“Gamzene nüsha-i sad mekr ü füsûndur çeşmün

Cādû-yı Bâbile fihrist-i fünûndur çeşmün” Cevrî (Ayan, 1981, G. 150/1)

(Gözün sihir, yan bakışın yüz nüshalı hiledir. Gözün Babil cadısına bilimler fihristidir.)

Divan şiirinde bahsedilen meleklerden biri de Cebrail’dir. Peygamberlere vahiy getirmekle görevli olan Cebrail, aklın sembolü olarak görülmüştür. Fakat cadı sevgili büyüü sayesinde Cebrail olan akli Harut’a dönüştürür:

“Hey ‘aceb bilmem ne sihr itdün ki bir nezzârede

Cebra'îl-i 'aklı Hârût itdi câdu gözlerün" Yenişehirli Avnî (Turan, 1998, G.230/4)

(Hey cadı gözlerin bakışta nasıl bir sihir yaptın ki aklın Cebrail'ini Harut'a çevirdin.)

İnsanoğluna büyüyü Babil kuyusuna hapsedilen bu iki meleğin öğrettiğine inanıldığından şairler sevgilinin onlarla sohbet ettiğini düşünmüşlerdir:

"Gamze-i fettanını koydun ki yıktı âlemi

Bahse dalmışken çeh-i Bâbil'de câdûlarla sen"

Nedim (Macit, 1977, G. 5/2).

(Sen Babil kuyusunda cadılarla sohbete dalmışken fettan yan bakışın âlemi yıktı.)

Divan şairleri sevgiliyi cadılıkta büyüünün kaynağı olan Babil cadılarından dahi üstün görmektedir:

"Bend iken her târ-ı zülfünde hezârân câduvân

Bir tutulmazsın hele Bâbil'de câdûlarla sen" Muvakkitzâde Muhammed Pertev (Ulucan, 2005, G. 372/2)

(Saçının her telinde binlerce cadı bağlyken sen Bâbil'deki cadılarla bir tutulamazsın.)

3. Cadılar, sihir tekniklerini geliştirmek için bir alıştırma tahtası kullanırlar:

"Bizde eyler imtihan çeşmânı sihrin hep Nedîm

Tahta-i meşk-i füsûnuz şimdi biz câdûlara" Nedim (Macit, 1997, G130/7)

(Nedim, gözlerinin sihir imtihanını hep bizde yapar. Şimdi biz cadılara büyü alıştırma tahtasıyız.)

4. Cadılar sihirleri doğuştan bilmezler, bir kitaptan öğrenirler:

"Hatm itdi biñ füsûn ile câdû kitâbını

Çeşm-i siyâhı san'at-ı i'câza başladı" Nâtıkî (Zilif, 2019, G. 385/2)

(Kara gözleri bin sihir ile cadı kitabını ezberledi, icaz [şaşırtma, mucize] sanatına başladı.)

5. Cadılara Kuyu Gerekir:

Büyünün kaynağı olarak Babil kuyusunu işaret eden şairler, cadılık için bir kuyuya sahip olmak gerektiğini vurgulamışlardır.

"Tutma hâlini eneginde aceb

Zîrâ câdû olıcah çâh iledür” Kadı Burhaneddin (Ergin, 1980, G. 887/3)
(Benini çene çukurunda tutmasına şaşılmaz. Zira cadı olmak kuyu iledir.)

6. Cadılar, kendilerini gizlerler:

“Bir sürme çekip kendisini eyledi pinhân

Câdû gibi gözden o füsûn-sâz-ı muhabbet” Keçecizâde İzzet Molla
(Bülbül, 1989, G. 12/3)

(O aşk sihircisi, cadı gibi bir sürme çekip kendisini gözden gizledi).

7. Cadılar hamailden korkarlar:

Nazar (göz değmesi), hastalık veya kötü büyülere karşı dualar aracılığı ile korunmak çok eski bir inançtır. Dua yazılı kağıtları üzerinde taşımanın kişiyi koruyacağına olan bu inanç, günümüzde de devam etmektedir. Dualar üçgen şeklinde katlanarak bir muhafazaya konulmuşsa bu haline muska denir. Fakat bu muska boyna asılmışsa hamail adını almıştır (Onay, 2007: 218).

“Anı itmişdi vikâye o hamâil yoksa

Neler eylerdi aña câdu-yı ezrâk mekkâr”

Şehdî (Bayındır, 2008, K. 16/4)

(Onu o hamail korumuştı yoksa ona hilekâr mavi [gözlü] cadı neler eylerdi.)

Burada sevgili mavi gözlü bir cadı şeklinde tasvir edilmiştir. Özellikle mavi gözlülerin nazar değdirebileceğine inanılmaktadır.

8. Cadılar aya teshir ederler:

Mit ve efsanelerde ay ile sihir sıklıkla bir arada anılmıştır. Tarihte bilinen en eski kült, ay kültürüdür. Ayın kimi zaman ince bir hilal, kimi zaman dolunay kimi zaman yarım ay olması nedeniyle insanlar onu dişilikle ve zamanla ilişkilendirmişlerdir. Yunan ve Roma mitolojilerinde ay, Hekate adlı bir tanrıçadır (Bozkurt, 2017: 22-38). Hekate ay, köpekler ve cadılık ile anılmıştır. Olağanüstü varlıkların Hekate'nin sayesinde gece karanlığında ortaya çıkacağına inanılmıştır (Özen&Ötenkuş, 2022: 773). Türk boyları arasında ay tutulması cadı inancıyla ilişkilidir. Cadı ay'ı insanlardan çalmak için onu sihirle saklar. İnsanlar da cadıyı korkutmak için havaya ateş ederler (Katanov, 1998: 40). Divan şairi, sevgilinin yüzünü sıklıkla parlak beyaz bir ay olarak hayal eder. Sevgilinin saçları yüzünün üzerine gelip âşığın onu görmesini engellediğinde şair bunu bir ay tutulması olarak ele alarak, bir cadının buna neden olduğu inancına gönderme yapmıştır:

“Rûy-ı zibâsın kara zülfi idinmiş zir-i dest

Ca'fer ol câdûyı gör kim mâhı teshîr eylemiş"

Tacizade Cafer Çelebi (Erünsal, 2018, G. 74/5)

(Kara saçlı güzel yüzünü el atına almış. Cafer, aya teshir eylemiş olan o cadıyı gör.)

9. Cadılar, yaşlıdır:

Cadı, kelimesi genellikle sevgilinin büyüleyici güzelliğine atıfta bulunmak için olumlu bir anlamda kullanılır. Sevgili her zaman genç, kaygısız ve şuhur. Fakat şair davranışlarından dolayı onu aslında binlerce yıl yaşamış bir cadı olarak tasvir etmiştir:

"Niçe biñ yaşında bir câzûdurur

Zâhirinde bir civân ki bahâsı yok" Sûzî-i Sivasî (Yıldız, 2012: G. 160/7)

(Dış görünüşünde paha biçilemez bir gençken [aslında] bin yaşında bir cadıdır.)

10. Cadılar uçar:

Hem Doğu hem de Batı kaynaklarında cadıların uçtuklarından bahsedilmektedir. Doğu kaynaklı metinlerde cadılar, bir küpe binerek Batı kaynaklı metinlerde ise bir süpürgeye binerek uçarlar. Divanlarda her ikisine rastlanmıştır.

Doğu kültüründe cadılar öfkelendiklerinde savaşmak için veya savaştan kaçmak için bir küpe binerek uçarlar. Ahmet Talat Onay, bu inancın dilimize de yansıdığını ifade ederek "öfkeden küplere binme" deyiminin buradan gelmiş olabileceğini ifade eder (Onay, 2007: 86). Şairler bu inanca şiirlerinde çeşitli hayaller arasında yer vermişlerdir:

"Hayal-i çeşmüni gönlümde her kim

Göre dir küpe binmiş bak bu câdû"

Sehî (Yekbaş, 2020, G. 6/3)

(Gözünün hayalini gönlümde kim görürse, "Bak bu cadı küpe binmiş" der.)

Batı kaynaklarında cadıların Şabbat adı verilen törenlerine katılmak için geceleri süpürgeye binerek uçtuğundan bahsedilmektedir. Divan şairleri bu inançtan da haberdardır:

"Görüp zülfü hayâlin kirpiğimde

Dedim cârûba binmiştir bu câdû" Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, G. 256/3)

(Kirpiğimde saçının hayalini görüp "Bu cadı süpürgeye binmiştir" dedim.)

11. Cadılar, suya batmaz:

Batıda Engizisyon mahkemeleri cadı olduğunu düşündükleri kişileri çırıl çıplak soyarak elleri ve ayakları bağlanarak, suya atmıştır. Cadıların suya batmayacağına inanılmıştır. Bu nedenle suya atılan kişi bir şekilde boğulmazsa veya suyun yüzeyinde kalmayı başarırca cadı olmakla suçlanır. Sudan çıkarılan sözde cadılar yakılarak öldürülmüştür. Cadıların suya batmayacağına dair inanca divanlarda da rastlanılmaktadır. Şairler yüzü/yanağı bir suya benzettiklerinde bu su gibi yanağın üzerinde bulunan beni bir cadı olarak tahayyül etmişlerdir:

“Ruhunda hâl-i fettânın görelden

Bilindi bu ki batmaz suya câdû” Necâti Bey (Tarlan, 1963, G. 44/4)

(Yanağında fitneci benini görünce bu cadının suya batmadığı bilindi.)

Sevgilinin yanağı üzerine gelen saçlar da suya batmayan bir cadı olarak tasvir edilmiştir:

“Ruhun üstinde zülfün tursa ta'n mı

Meseldür bu ki batmaz suya câdû” Mesîhî (Mengi, 1995, G. 199/4)

(Yanağının üzerinde saçın durursa buna şaşılır mı? Cadıların suya batmadığı meseldir/bilindir.)

“Görüp zülfün 'izâruñ üzre bildüm

Mukarrer batmaz imiş suya câdû” Bâki (Küçük, 1994, G. 398/2)

(Saçını yanağının üstünde görünce kesinlikle anladım ki cadı suya batmazmış.)

Sevgilin saçı suya batmadığı gibi ıslanmaz da:

“Bilmezem câdû midur k'âb-ı 'izârında turup

Hergiz itmez dâmenin ter kâkül-i müşğîn-i dost”

Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, K.19/3)

(Sevgilin misk kokulu saçı cadı mıdır bilmiyorum, onun yanağının suyu üzerinde durur ve asla eteği ıslanmaz.)

12. Cadılar, ateşte yanmaz:

Divanlarda cadı sevgilinin bir özelliği de ateşte yanmamasıdır.

“Ne gönül kodu ne göz hal-ı ruh u arız-ı dost

Oda yanmaz suya batmaz nice cadudur bu”

Necâti Bey (Tarlan, 1963, G. 443/2)

(Sevgilinin yanağı ve yanağın beni ne göz ne de gönül koydu. Ateşte yanmayan suya batmayan bu nasıl bir cadıdır?)

13. Cadılar, hilecidir:

Hile kelimesi “*kötülük, belâ, mihnet, sıkıntı. Azdıran, yoldan çıkaran, günaha sokan. Ara bozma, karışıklık yaratma, bozgunluk çıkarma. İnançsızlık, canilik. Ceza. Delilik, delice davranma. Güzel yüz, güzel göz veya güzel kadın*” gibi anlamlara gelmektedir (Parlatır, 2006: 472). Şairler, bir cadı olarak yorumladıkları sevgilinin hileci olduğunu ifade etmek için mekr, mekkâre ve ‘ayyâr kelimelerini kullanmışlardır.

“*Alaldan mekr-ile ‘aklum benim ol gözleri câdû*

Gözüm seyyâre-veş görmez giceler subha-dek uyhu” Âdem Çelebi (Karakâş, 2010, G. 374/1)

(O cadı gözlü sevgili hile ile benim aklımı aldığından beri gözüm bir gezegen gibi geceleri sabaha dek uyku görmez.)

“*Çeşmi salmış dili zülf-i hamına toymadı cân*

Allâh Allâh nice ayyâr ne câdûdur bu”

Mihri Hatun (Arslan, 2007, G. 142/3)

(Gözü gönlü saçının kıvrımına salmış, can doymadı. Allah Allah bu ne kadar aldatıcı ne cadıdır!)

Mekr, hile kelimesi yanında cadı sevgilin kandırmalarını fitne olarak da şairler tarif etmişlerdir. Fitne sözlükte “*aldatacak tarzda tertip, oyun, mekr, hud’a. Sahtekârlık. Bir malın hâlisiyyet ve sâfiyetini bozacak şey, kıymetsiz bir şey*” anlamlarına gelir (Parlatır, 2006, s. 636).

“*Fitne-âmîz-i cihânsın veh ne câzûsın belî*

Yaraşur her ne kılarınsın şânına şeh-bâz sana” Tâibî (Gündüz, 2009, G. 19/4)

(Dünyada fitne çıkarırsın, vah ne cadısın belli! Şahbaz ne yapsan şânına yakıştır!)

14. Cadılar, avcıdır:

Sevgili güzelliği ile âşıkları avlayan bir cadıdır. Bu av için gözlerini bir tuzak haline getirip yakaladığı âşığı saçları ile bağlar.

“*Düşer murg-ı gönül bir dâne için kayd-ı zülfünde*

O dem gösterdiğinde çeşm-i câdû dâm-ı efsûnı”

Ayıntablı Hafız (Tuyan, 2007, G. 224/4)

(Sevgilinin cadı gözleri sihir tuzağını gösterdiği anda gönül kuşu bir tane için sevgilinin saçının bağına yakalanır.)

15. Cadılar, katildir:

Divan şiirinin acımasız ve güzel sevgilisi, âşıkları öldürmekten çekinmez. Bu cadı sevgili kimi zaman âşıklarını kılıçla doğrar.

“Çâk çâk itse tenüm ol çeşm-i câdû tîg ile

Cânuma tekrar her bir çâk-i ten şemşîr olur” Fehîm-i Kadîm (Üzgör, 1991, G. 86/301)

(O cadı gözlü bedenimi kılıçla paramparça etse tekrar her bir beden parçası canıma kılıç olur.)

Cadı sevgilinin katil oluşuna dikkat çekmek için şairler “câdû-yı kattâl” tamlamasını kullanmışlardır.

“Tîg-ı sihr imiş müjen görenler olurmuş helâk

*Ben helâk oldum görüp ol câzû-yı kattâl*da” Emrî (Saraç, e-kitap, G. 443/3)

(Kirpiğin, sihir kılıçmış, onu görenler helâk olmuş. Ben o öldürücü cadıyı görüp helâk oldum.)

16. Cadılar kan dökücüdür:

“Ey câdû-yı hûn-rîz yeter sîne-i câna

Müjgânuñi geh nâvek ü geh nîşter eyle”

Fehîm-i Kadîm (Üzgör, 1991, G. 267/4)

(Ey kan dökücü cadı [sevgili], canın sinesine kirpiğini kâh ok kâh neşter eyle, yeter.)

17. Cadılar insanların ciğerini yer:

Ülkemizde bazı bölgelerde obur adı verilen cadıların özellikle yeni doğmuş bebeklerin yüreğini ve ciğerini yediğine inanılmaktadır (Küçük, 2011: 126; Baş, 2018: 32). Alkarısı/Albastı adlı olağanüstü varlığın da tıpkı cadılar gibi bebeklerin ciğerini yediği inancı vardır (Tunç, 2023: 3193). Divan şairleri acımasız sevgiliyi ciğer yiyen bir cadı olarak tahayyül etmişlerdir:

“Surh-ı reng-i şafak sanma felek ehl-i dile

Çeşm-i mihr ü mâhı câdû-yı ciğer-hâr eyledi”

Yahyâ Nazîm (Gümüş, 1992, K.30)

(Felek, ay ve güneşin gözünü şafak rengi kızılı [yaptı] sanma. [Bunu] gönül ehline ciğer yiyen cadı yaptı.)

“Acı dil virdükce ‘uşşâka cigerler yirsin

Zehri şîrîn gösterür bir câdû-yı Keşmîrsin”

Amrî (Çavuşoğlu, 1979, G. 83/1)

(Âşıklara acı dil verdikçe ciğerler yersin. Zehri tatlı gösteren bir Keşmir cadısısın.)

18. Cadılar kan içer:

Cadılar ciğer yiyen, insan öldüren ve kan içen korkunç ve zalim varlıklar olarak tasvir edilmektedir. Divan şairleri cadı sevgiliyi kan içiciliği ile vurgulamışlardır:

“Yıhdı Ahmedînüñ gönlünü hem yahdı cânın gözleriñ

Ruhsat neçin virdüñ ‘aceb bu câdu-yı hûn-h’âreye”

Ahmedî (Gülüm, 2023, G. 571/7)

(Gözlerin Ahmedînin gönlünü yıktı ve canını yaktı. Acaba neden bu kan içici cadıya izin verdin?)

19. Cadılar kâfirdir:

Semavî dinler sihir yapmayı yasaklamıştır. Bu nedenle sihirle uğraşan insanlar kâfir olarak görülmüştür. Divan şairleri sevgiliyi cadıya benzettiklerinde onu tanımlayan kelimeler içerisinde kâfir kelimesini kullanmaktan çekinmemişlerdir.

“Velî ne cennet olur bu ki zülf ü gamzenden

Özünü mesken-i câzû makâm-ı kâfir eder” Şeyhî Divanı, G45/5

(Kendini cadı mekânı ve kafir makamı eden bu saç ve yan bakış nasıl cennet olur?)

20. Cadılar Kuran’ın üstüne oturur:

Müslüman Türkler, Kuran-ı Kerim’in manasına olduğu gibi cismine de saygı duymuşlardır. Kuran-ı Kerim’in bulunduğu ortamda yatmaları gerektiğinde onu ayak ucuna veya kendilerinden aşağıda tutmamaya dikkat etmişlerdir. Divan şairleri cadıların kâfir olduğuna inandığından Kuran-ı Kerim’e karşı saygı göstermeyeceklerini ifade etmişlerdir. Sevgilinin yüzü Mushaf yani Kur’an olarak tasvir edilir. Saçın yanaklar üzerine gelip kıvrılması Kur’an-ı Kerim üzerine bağdaş kurmak olarak hayal edilir. Şaire göre bu davranış cadılığa hastır:

“Ruhlarında kim bile zülfün ne câdûluk eder

Kim geçip bu veçhe bağdaş kurdu Kur’ân üstüne”

Necâti Bey (Tarlan, 1963, G. 535/5)

(Saçın yüzünde ne cadılık eder ki bu açıdan Kuran üstüne geçip bağdaş kurdu.)

21. Cadıların olağanüstü özelliklere sahip atları vardır:

İncelediğimiz beyitlerde esb-i câdû kelimesinin bir resmetme nakş/minyatür mazmunu içerisinde kullanılması dikkat çekicidir. Esb-i câdû kelimesi hem büyücü atı, büyüleyici at anlamında hem de nakş/minyatür sanatı terimine uygun düşecek şekilde kullanılmıştır. Fakat ne yazık ki esb-i câdû'nun terimsel anlamına ulaşamamıştır.

*“İtmeyüp şebdiz-i zülf-i fitne-engîzin rakam
Esb-i câdû resm iden nakkâş ‘âkildür dimem”*

Azmîzâde Haletî (Kaya, 2017, G. 493/1)

(Gece renkli fitne çıkararak saç saymayıp cadı atını resmeden nakkaş akıldır diyemem.)

Şairler esb-i câdû, ejderha, sihir ve Musa kelimelerini bir arada kullanarak bir büyü mazmunu kurmuşlardır:

*“Esb-i câdû dimezem sihre tenezzül itmem
Ejder-i Mûsâ disem yok tek ü tâz-ı pervâz”*

Hoca Neşet (Genç, 2005, G. 43/3)

(Cadı atı demem sihre tenezzül etmem, Musa'nın ejderhası desem uçarak koşan benzeri yok.)

Yanağın üzerine dağılan saçlar esb-i câdû olarak tasvir edilmiştir:

*“Esb-i câdû mı ‘ızârına ‘aceb emniyet viren
Fitneler izhar ider ol zülf-i ‘anber-bâr hey”*

Nazîr (Şengün, 2006, G. 839/3)

(Yanağına güven veren cadı atı mı? O amber yüklü saç fitneler ortaya çıkarır, hey!)

Esb-i câdû, sıklıkla nakış etmek ifadesi ile birlikte kullanılır:

*“Ser-i mûy-i hayâle nakş ederdüm esb-i câdûyi
Nigâh-ı çeşm-i dilber tayy edince râh-ı müjgânı”*

Sabrî Mehmed Şerif (Kasır, 1990, K. 1/72)

(Gönül çelen sevgilinin gözünün bakışı kirpik yolunu uçunca hayalin kılının ucuna cadı atını nakşederdim.)

Doğu resminin üstadı sayılan Mani de esb-i câdû ile anılmıştır:

“Semend-i nazının tasviridür üstad Manininün

Eger her mûda sûret gösterürse esb-i câdûsı” Belîğ (Açıköz, 1994, K. 3/18)

(Eğer her kılda esb-i câdûsî yüzünü gösterirse Üstat Manî'nin naz atının tasviridir.)

22. Cadılar çeşitli büyüler yaparlar:

Şairler eserlerinde cadıların yaptıkları düşünülen bazı büyü türlerine yer vermiştir. Divan şairlerine göre cadıların yaptıkları büyüler şunlardır:

a. Mû/Kıl Bağlama Büyüsü

Büyü uygulamalarında büyü yapılacak kişiye ait vücut parçaları (kıl, tırnak vb) veya kişisel eşyaları (kumaş parçaları vb) kullanımı oldukça yaygındır. Bu nedenle kimi yörelerde kesilen saçlar yakılmaz veya çevreye atılmaz. Divan şairleri de cadı sevgiliyi mûları (kılları) bağlayarak büyü yapan biri olarak tasvir eder. Şeyh Galib, kirpiklerin de kıldan olmasından yola çıkarak sevgiliyi cadıların bağlayan Rüstem'e benzetmiştir. Fars mitolojisinde Rüstem, hile ve gücün sembolüdür. Şair bir cadıyı kendi silahı olan büyü yoluyla yenen sevgiliyi Rüstem'e benzetmektedir:

“Gamzeni kıldın nihân müjgân-ı dil-cûlarla sen

Veh ne Rüstemsin ki câdû bağladın mûlarla sen”

Şeyh Galib (Kalkışım, 1994, G. 246/1)

(Yan bakışını gönül alan kirpiklerinle gizledin. Vay ne Rüstemsin ki cadıların kıllarla bağladın!)

Sevgili kıllarla ateş bağlayarak büyü yapan bir cadıdır:

“Âkıbet gönlüm esîr etdin o gîsûlarla sen

Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla sen”

Nedim (Macit, 1977, G. 103/1)

(Sen gönlümü sonuçta o kıllarla esir ettin. Hey ne cadısın ki kılları ateşle bağladın!)

b. Su Bağlama Büyüsü

Divan şairlerine göre cadıların yaptığı büyülerden birisi de akan suları bağlamaktır.

“Ol câdûlar ki bağlar akar suyu sihr ile

Hayrân durur bu Lutfî gedâ gözi yaşına” Lutfî (Yeşilyurt, 2022, G. 15/5)

(O cadıların akar suyu sihir ile bağlamasına [rağmen durmayıp akan] gözünün yaşına dilenci Lutfî hayran olur.)

c. Kilit Açma Büyüsü

Günümüzde kilit açma büyüsü daha çok kısmeti kapalı olan ve evlenmek isteyen insanların yaptığı ritüellerden biri olarak kimi yörelerde yaşamaya devam etmektedir. Adana, Mersin ve Antep gibi şehirlerde kısmeti açılması istenen kız kapalı kilidi Cuma namazına ilk gelen kişiye açtırır. Üç hafta üst üste bunu yapar ve kilidi yastığının altına koyarsa kısmetinin açılacağına inanılmıştır. Afyon’da ise kilidi kız kendisi Cuma namazı vakti dualar okuyarak kırk kez açıp kapatır (Kalafat, 2001: 589-598). Divan şairleri cadı sevgilinin bu büyüyü bildiğinden bahsetmişlerdir.

“*Va‘de-i vasl eyleyüp çeşmüñ açar dil bendini*

Nitekim câdûlar efsûn ile açarlar kilid” Emrî (Saraç, e-kitap, G. 72/4)

(Kavuşma vadiyle gözün kalbin bağına açar, sonuçta cadılar sihir ile kilidi açarlar.)

d. Hasta Etme Büyüsü

Büyüler ak/iyi ve kara/kötü büyüler olabilir. Cadıların insanlara eziyet etmek için onları hastalandırabileceğine inanılmıştır. Ortaçağ’da Avrupa’da yaşanan büyük veba salgını için cadı olduğu varsayılan kadınlar suçlanmıştır (İstek, 2017: 173-204). Divan şairleri aşkı bir hastalık olarak ele alarak sevgilinin cadı gözlerinin onları hasta ettiğini ifade ederler:

“*Zülfüñ kılalı beni giriftâr*

Câdû gözüñ itdi cânı bîmâr” Münîrî (Ersoy, 2017, Tercî’-i Bend, 1/1)

(Saçın beni yakaladığından beri cadı gözlerin beni canımı hasta etti.)

Divan şairi sevgilinin bir cadı gibi onu büyülemesinden de hasta etmesinden de memnundur. Durdine deva istemez. Hatta bu hastalığın şifası şairlere göre yine derdin kendisidir.

“*Gözüñ gönüli kılur hasta câdûlıkıyile*

Bu derde derdden özge devâsı yoh nideliüm” Kadı Burhaneddin (Ergin, 1980, G. 143/3)

(Gözün cadılıkla gönlü hasta eder. Bu derdin dertten başka dermanı yok, ne yapalım!)

e. İtaat Ettirme Büyüsü:

Cadıların dilediklerine itaat ettirmek için büyü yaptığını inanılmıştır. Divan şairi sevgilinin kaşının eğri şeklini buna bağlar.

“*Baş egmezdi gözüñe gerçi ebrû*

Hoş egdi sihr ile anı bu câzû” Lealî (Korkut, 2004, G. 157/1)

(Kaşın gözüne baş eğmezdi gerçi hoş bu cadı onu sihirle eğdi.)

f. Uyku Bağlama:

Cadılar sihirle kişilerin uymamasını sağlayabildikleri gibi sevgili de âşığın gece uykularını kaçırmaktadır. Divan şairleri cadı sevgilinin yaptığını düşündükleri büyüler içerisinde en çok bundan bahsetmişlerdir. Sevgili bu büyüyü cadı saçları ile yapar:

*“Giceler subha değin çeşmüme gelmez uyhu
Hâbumı bağladı var ise o zülf-i câdû”*

Azmizâde Haletî (Kaya, 2017, G. 699/1)

(Gözüme geceleri sabaha kadar uyku gelmez. O cadı saçı var ise uykumu bağladı.)

Kimi zaman sevgili uyku bağlama büyüsünü cadı gözleri ile yapar:

*“Yıldız sayarsa dîde-i Ahmed ne tan k’anun
Bağladı uykusun gözü câdûsu Kâsımın”*

Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, G.15/7)

(Ahmed’in gözü yıldız sayarsa şaşılmaz, Kasım’ın cadı gözü onun uykusunu bağladı.)

Hârezmlî Hâfız cadı gözün rengini de vurgulamaktadır:

*“Kara câdû közüñ uykumu sihri birle bağlabdur
Meniñ tek bolmasun ‘âlemniñ içre hiç bîdârî”*

Hârezmlî Hâfız (Toparlı, 1998, G. 1001/5)

Âşıkların uykusunun bağlandığından uyumazlar. Uyumak için çaba gösterebilirler de derin uykuya dalamayı tavşan uykusu çekerler:

*“Nigârâ tavşan uyhusin virür câdû gözüñ baña
Velî gamzelerüñ dürter ki ben oyanayım hemî”*

Kadı Burhaneddin (Ergin, 1980, G. 1125/4)

(Ey put [gibi güzel sevgili], cadı gözün bana tavşan uykusu verir ama yan bakışların beni oynamam için düreter değil mi?)

g. Şekil Değiştirme Büyüsü:

Hem Doğu hem Batı kültürlerinde cadıların büyü ile hayvanlara dönüşebildiğine inanılmıştır. İncelediğimiz divanlar arasında yalnız Emrî divanında bu dönüşüme örnek olabilecek beyitler bulunmaktadır. Emrî’ye göre cadılar sinek şekline dönüşerek ciğer kanı içer ve herhangi bir araca gereksinim duymadan uçabilirler:

*“Hayâl-i hâl-i câdûsı dile sihr itmege gelmiş
Meges şeklinde zahm-ı sîneden hûn-ı ciger sormuş”*
Emrî (Saraç, e-kitap, G. 241/3)

Şekil değiştirmek Türk masal ve efsanelerinde don değiştirmek veya donuna girmek tabiri ile de ifade edilmektedir. Masal ve efsanelerde don değiştirme kimi zaman kahramanın duasının karşılığı olarak Allah'ın bir hediyesidir, kimi zaman ise kahramana uygulanan bir cezadır. Dönüşüm motifinde en çok karşılaşılan hayvan geyik/ceylandır. Bir zamanlar şamanların don değiştirme hayvanları olan geyikler, iyiliğin sembolü olarak görülmüşlerdir. Masallar ve efsanelerde kahramanın bu hayvana dönüşümü yine olumludur. Evliya menkıbelerinde Sufilerin de geyik veya ceylan donuna girmeleri sık karşılaşılan bir motiftir (Türkan, 2008: 136-154). Divan şairleri mesnevilerde şekil değiştirme motifine yer vermiştir. Emrî divanında cadı sevgilinin ceylan donuna girdiğinden bahsetmektedir:

*“Dünbâl-ı çeşm-i yâra uyup gitme ey gönül
Câdûdur itdi kendüzini sihr ile gazâl”* Emrî (Saraç, e-kitap, Muk.285/1)

(Ey gönül, sevgilin gözünün peşine düşüp gitme! Çünkü o kendini sihir ile ceylana çeviren bir cadıdır.)

h. Dönüştürme Büyüsü:

Divan şairlerine göre cadılar kendilerinin şekillerini değiştirebildikleri gibi farklı varlıkları da dönüştürme gücüne sahiptir. Şairler cadı sevgilinin kendi vücudunda bazı parçaları değiştirdiğinden bahsetmişlerdir:

*“Câzû gözün pür etmeğe fitneyle hüsn ilin
Gisüyi düzd ü gamzeyi gammaz eder diriğ”*
Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, G. 140/5)

(Eyvah, cadı gözün güzellik ülkeni fitneyle doldurmak için bukleni hır-sız, yan bakışını gammaz eder!)

Cadı gözün dönüştürdüğü sevgilinin bir başka parçası kirpiklerdir.

*“Sihir ile câdû gözüñ müjgânuñı şemşir ider
Geh döner yâ kaşuña her birisin bir tir ider”* Emrî (Saraç, e-kitap, G. 121/1)

(Cadı gözün sihir ile kirpiğini kâh kaşına dönen kâh birini kesen bir kılıca dönüştürür.)

Şairler cadıların çeşitli varlıkları dönüştürdüğünden bahsetmektedir. Papazların beline bağladığı bir çeşit kemer olan zünnar cadı sevgili tarafından yılana dönüştürülür.

“Mârlardan kıldı yâ cādû gözün zünnârını

Sıhr ile mâr itdi yâ zünnârınıñ her târını”

Emrî (Saraç, e-kitap, Muk.462/1

(Ya cadı gözün zünnarını yılanlardan yaptı ya da zünnarın her ipliğini sihir ile yılanla dönüştürdü.)

i. Gönül Bağlama Büyüsü:

Birini kendine bağlama, divanlarda cadıların yaptığı büyüler arasında sayılmıştır.

“Çeşm-i cādûsu meded sıhr ile aldı gönlüm

Alamam bir de yedinden dili ol mekkârun” Hafid (Acar, 2006, G. 163/2)

(İmdat, cadı gözü sihir ile gönlümü aldı! O hilebazın elinden bir daha gönlümü alamam.)

“Cādû-yı çeşmi sad-dil-i şeydâyı bağladı

Gîsûsunuñ füsûn ile her müyuna yine”

Sünbülzade Vehbi (Yenikale, 2017, G. 217/4)

(Cadı gözü buklesinin sihri ile her kılına yine yüz deli gönlü bağladı.)

j. Akli Alma Büyüsü:

Cadı sevgili dilediğinde âşığın aklını başından alarak onun mantıklı hareket etmesini ve irade göstermesini engelleyebilir:

“Göz süzer vahşet ile ‘âşika âhûcasına

Sıhr eder gibi alır ‘aklımı cādûcasına” Ferdi (Şentürk, 2005, G. 201/1)

(Ceylanmış gibi âşığa korkuyla göz süzer, cadı gibi sihir yapar gibi aklını alır.)

k. Dil Bağlama Büyüsü:

Cadıların, büyü ile konuşmasını istemedikleri kişinin dilini bağladıklarına inanılmaktadır.

“Nergislerün ‘aceb mi süsen dilini dutsa

Cādûlaruñ füsûnı bend-i zebâna nâfiz” Aynî (Arslan, 2004, G. 123/2)

(Nergizlerin süsenin dilini tutsa şaşılır mı? Cadıların sihri dil bağlamada etkilidir.)

l. Yolunu Bağlama Büyüsü:

Bu büyüünün yapıldığı kişinin gitmesi gereken yere gidemeyeceğine, bulunduğu yerden ayrılmayacağına inanılmıştır. Sevgili, âşığın aklını alır,

gönlünü bağlar. Bu durumda âşık onu bırakıp gidemez. Bu durumu sevgilinin cadı olup ona yol bağlama büyüsü yaptığına yormaktadır:

“Gözlerün fikri beni komaz ilüme gitmege

Sihri ol câdûların bu yollaruma bağlar” Aynî (Arslan, 2004, G. 166/5)

(Gözlerinin düşüncesi benim memleketime gitmeme bırakmaz. O cadıların sihri yollarımı bağlar.)

m. Yağmur Büyüleri:

Eski Türk inançlarından biri olan Yada/cada taşı inancına göre bu taşı kullanan kişi yağmur yağdırabilir veya yağan yağmuru durdurabilir. Yağmurun yağmasının bir güce bağlanması İslamiyete geçişle birlikte yağmur duaları, yağmur yağması için bazı türbe ve tekkelerde kurbanlar kesilmesi ve çeşitli köy seyirlik oyunları gibi geleneklerde devam etmiştir. Batıda yağmurun yağmaması ile kıtlık olmuş, bu durum için cadılar suçlanmıştır. Yağmurun fazla yağması da istenmeyen bir hava durumudur. Ortaçağ’da Batıda istenmeyen yağmurlar da cadılıkla bağdaştırılmıştır (Akın, 2015: 126-129). Divan şairleri cadı sevgilinin yağmur üstünde bir gücü olduğundan bahsetmişlerdir. Sevgili sihirle ne zaman isterse yağmur yağdırabilir:

“Gözlerün çekdükce gamzeñ hançerin kanlar döker

Her kaçan isterse bârân yağdurur câdû gibi”

Mu’idî (Tanrıbuyurdu, 2012, G. 449/4)

(Gözlerin istediği zaman yağmur yağdıran cadı gibi, yan bakışın hançerini her çektiğinde kanlar döker.)

Cadı büyüsüyle yağmur yağdırabildiği gibi onu istediği anda durdurabilir:

“Süzumu eşkimle teskin etmeğe gamzen komaz

Yağmuru yağdırmaz ol câdû cihân fettandır” Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, K. 15/3)

(Yan bakışın ateşimi göz yaşıyla söndürmeme izin vermez. O cadı dünyayı karıştırır, yağmuru yağdırmaz.)

n. Yıldırım Yağdırma Büyüsü:

Divan şairleri cadıların yaptığı büyüler içerisinde yıldırım yağdırmayı da saymıştır.

“Yıldırım yağdırmadır kasdım rakib-i kâfire

Gamze-yi câdû gibi bir âşinâ lâzım baña” Ali Emirî (Serin, 2007, G. 70/3)

(Amacım kafir rakibe yıldırım yağdırmaktır, bana cadı yan bakışın gibi bir tanıdık lazım.)

o. Ateşi Hapsetme Büyüsü:

Cadıların yaptıkları büyülerden biri de ateşi aynaya hapsetme büyüdür. Ferdî divanında bu büyüğü telmih etmiştir:

“*Aks-i rûyîñ koyduñ eyme sîne-i bigânedede*

Âteşi habs eylediñ câdû gibi âyînedede “ Ferdî (Şentürk, 2005, G. 219/1)

(Yanağının aksini kodun yabancı sineye eğme, cadı gibi aynaya ateşi hapsettin.)

p. Sudan Ateş Gösterme Büyüsü:

Cadılar ateşi aynaya hapsettikleri gibi suyun içinden ateş gösterebilir.

“*Cân u dil yansa ne tan ol tîg-i âteş-tâbdan*

Gösterür câdû gözi sihriyle âteş âbdan” Muhibbî (Ak, 1987, G. 2411/1)

(O ateş tabiatlı olan kılıçtan can ve gönül yansa şaşılmaz; sevgilinin cadı gözü, sihriyle sudan ateş gösterir.)

B. Sevgilinin Güzellik Öğeleri Cadıdır:

Divan şairleri sevgilinin kendisini bir cadı olarak tanımladığı gibi ben (hâl), saç, göz, kirpik ve saç gibi güzellik öğeleri de birer cadı olarak tarif edilmiştir. Bu güzellik öğeleri sevgilinin baş kısmında yer alır. Cadı olarak tanımlanan güzellik unsurlarını şöyle sıralayabiliriz:

1. Gözler cadıdır:

Sevgilinin gözleri âşığın aklını başından alan, onu büyüleyen birer cadıdır.

“*Şol kadar cânlar döker câzû gözün zındâna kim*

Su yerine cân dolar çâh-ı zenahdânın senin” Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, G. 163/3)

(Cadı gözün o kadar canları zindana döker ki senin çene çukuru kuyuna su yerine can dolar.)

Şairler cadı gözden bahsederken kimi zaman çiçeklerden bir tablo resmetmiştir:

“*Senin kâküllerin şebbû mıdır reyhân mıdır eyâ*

Dü çeşm-i nergisin câdû vü gamzen bir aceb fettân” Ferîde (Çağlayan, 2006, G. 63/2)

(Ey [sevgili] senin kaküllerin şebboy mudur reyhan mıdır? İki nergis gözün cadı ve gamzen acayip fitneci midir?)

Sevgilin gözleri cadı olunca bu gözün ortasındaki göz bebeği de cadının çocuğu olarak tarif edilmiştir:

“*Ne fitne kaldı benden görmedüm devründe ey ‘ayyâr*

Senüñ ol çeşm-i câdû tıfluñ itmiş sihr ü fen ezber” Aşki (Pala, 1983, G. 182/3)

(Ey hilebaz, devrinde görmediğim karışıklık kalmadı. Senin cadı gözünün çocuğu büyü ve bilimi ezberlemiş.) Sevgilinin gözleri büyü içinde o kadar ilerlemiştir ki cadılara bile sihir öğretmektedir:

“*Gözlerüñdür ey melek-sîmâ senüñ*

Fenn-i sihri öğreden câdûlara” Nâkâm (Mert, 2012, G. 709/2)

(Ey melek yüzlü [sevgili], cadılara sihir ilmini öğreten gözlerindir.)

Simya, değersiz madenleri altına çevirmeyi amaçlayan bâtil ilimlerden-
dir. Sevgilinin cadı gözünün yaptığı büyü simyadan daha güçlüdür:

“*Hezâr efsûn ider câdû gözün ki*

Birisin bulmamışuz sîmiyâdan” Kadı Burhaneddin (Ergin, 1980, G. 578/4)

(Senin cadı gözün binlerce büyü yapar ki simyadan [bu büyülerin] birini dahi bulamadık.]

Cadı gözlerin bakışı da âşığı büyüleyen bir cadı olmalıdır. Divan şairleri sevgilinin bakışını cadı olarak tanımlamıştır:

“*Araya girmese cânâ o câdû-yı niğhûñ*

Füsûn-ı işve ile gamze pür-fitnelik ider”

Ahmed Vesîm (Tuğluk, 2010, G. 52/5)

(Ey can, o cadı bakışın araya girmese yan bakışın işve sihriyle fitneyle doldurur.)

Divan şairleri sevgilinin bakışlarından bahsettiğinde yan bakışa (gamze) bilhassa yer verirler. Sevgilinin işveyle bakan yan bakışı şairlere göre cadıdır. Âdem Çelebi yan bakışı cadı sevgiliden bahsederken “hû efendim hû” diyerek hem seslenmekte hem “o efendim o” anlamı pekiştirmektedir:

“*Gamzesi câdû gözleri âhû*

Şûh-ı fitne-cû hû efendüm hû” Âdem Çelebi (Karakaş, 2010, G. 373/2)

(Yan bakışı cadı, gözleri ceylan, fesat arayan oynak güzel, hû efendim hû!) Divan şairleri yan bakışın cadı olmasından memnundurlar. Hatta sevgi-
liye tüm güzelliğini sihrin kaynağı olarak gördükleri Bâbil’e dönüştürmesini söylerler:

“Mülk-i hüsnî Bâbilistân eyle sihr-i nâz ile

Gamze câdûluklar itsün çeşmiñ efsûn eylesün” Es’ad (Doğan, 1997, G. 144/5)

(Güzellik ülkeni naz sihri ile Babilistan haline getir. Yan bakışın cadılıklar yapsın, gözün sihir söylesin.)

Divan şairleri gamzeyi cadıların ülkesi anlamına gelecek şekilde câdûsitân olarak tarif etmişlerdir:

“Bir dil-sitân ki gamzesi câdûsitân imiş

Bir serv-i lâle-ruh ki yüzü bûstân imiş”

Ahmet Paşa (Tarlan, 1992, K. 26/1)

(Bir gönül ülkesi ki yan bakışı cadılar diyarıymış. Bir lale yanaklı selvi ki yüzü bostan imiş.)

Cadı gamze genellikle istenilen olumlu bir unsurdur. Ama Necâti Bey cadı gamzeyi olumsuz bir unsur gibi sunarak onun kimseye ulaşmamasını diler. Elbette burada şairin bir âşık olarak sevgilinin bakışlarının bir başkasına çevrilmemesini dilediğini de çıkarabiliriz:

“Kimseye uymasın ulaşsın Allah Allah

Zülf-i bî-din ile ol gamze-i câdû beğler” Necâti Bey (Tarlan, 1963, G. 67/3)

(Allah Allah, dinsiz saç ile cadı gamzesi kimseye uymasın ulaşsın beyler!)

Sevgilinin yan bakışı âşığı yaralar fakat o kadar naziktir ki cadıları bile kandırır:

“Öyle mi nâzik geçer ol gamze-i câdû-firîb

Âşika zahm urdugun idrâk ede anın rakîb” Nef’î (Akkuş, 1993, G. 11/1)

(O cadı kandıran yan bakış o kadar nazik geçer ki âşığı yaraladığını rakip [nasıl] anlasın!)

Sevgilinin yan bakışı büyüde o denli ilerlemiştir ki cadılar ondan sihir öğrenir:

“Fitneler olmaz emîn çeşm-i suhan-sâzından

Câdular efsûn okur gamze-i gammâzından”

Câzib (Yılmaz, 2010, G. 341/1)

(Söz söyleyen gözünden fitneler emin olmaz, gammaz yan bakışından cadılar sihir okur.)

Şairlere göre gamze, kan dökücü ve sihir yapan bir cadıdır. Cadılar gibi o da kendini gizler:

“Geh gözümde bulunur gâhi gönülde gizlenir

Gamze-i hûn-rizi bir sihr-âferin câdû imiş” Necâti Bey (Tarlan, 1963, G. 249/4)

(Kan dökücü sihir yapan yan bakışı cadı imiş, kâh gözümde bulunur, Kâh gönülde gizlenir.)

Sevgilinin gözüyle ilgili her unsur büyüldür. Mehmed Şerif’e göre sevgilinin gözlerine sürdüğü sürme dahi cadı işidir:

“Her müjen Hârût-ı nâzın hâme-i efsûnidır

Sürme-i çeşmin midâd-ı sihridir câdûların” Mehmed Şerif (Kasır, 1990, G. 95/2)

(Her kirpiğin naz Hârût’unun efsun kalemidir. Gözünün sürmesi cadıların sihir mürekkebidir.)

2. Kirpikler cadıdır:

Sevgilinin yüzü gül, gözü nergis çiçeği ve teni yasemin çiçeği gibi güzelken kirpikleri yaralayıcı bir cadı gibidir:

“Yüzi gül gözidür nergis teni berk-i semenden ter

Velî kirpükleri câdû yüreği seng-i hârâdur” Kadı Burhaneddin (Ergin, 1980, G. 30/4)

(Yüzü gül, gözü nergis, cildi yasemin çiçeğinden taze ama kirpikleri cadı, yüreği ise taştır.)

Kirpiklerin bir sıra halinde olması şaire savaş için dizilmiş insanları hatırlatmıştır. Cadıların savaşırken siyah giyindiklerine dair inancın izlerini de bu beyitte görmekteyiz:

“Heş siyeh-pûş oldular kasd-ı şebihûn-ı dile

Girdiler müjgânların bir cenge câdûlar gibi” Nâilî (İpekten, 1990, G. 369/3)

(Gönüle gece baskı yapmak amacıyla kirpiklerin cadılar gibi siyah giyinip savaşa girdiler.)

3. Kaşlar cadıdır:

“Didim bu ne gözdür bu ne yüzdür bu ne kaşdur

Didi biri mü’min biri kâfir biri câdû” Cem Sultan (Ersoylu, 2013, G. 263/2)

Sevgilinin kaşları âşığa eziyet eden cadılardır. Saçlar ise kaşları cadılık

etmesi konusunda teşvik etmektedir:

“Ebrû-yı fitnekârına câzûluk it diyü

Girmiş yanına kamçı çalar zülf-i ‘anberîn” Amrî (Çavuşoğlu, 1979, G. 88/3)

(Anber kokulu saçın fitneci kaşının yanına sokulup cadılık et diye kamçı çalar.)

Sevgilinin cadı kaşları herkesi büyüler:

“Sâhir gözünün dünyâ âşûfte vü meshûri

Câdû kaşuña ‘âlem meftûn u müsahhardur” Nevî (Tanyeri&Tulum, 1977, G. 129/4)

(Dünya sihirbaz gözünün sihirlenmiş ve perişanı, ‘âlem cadı kaşına tutkun ve büyülenmiştir.)

Necati Bey sevgilinin güzel kaşlarına cadılıkla suçlamamak için “Cadı olan kaşların değil benim kara bahtımdır” der:

“Birbirine baş çatıp mekr etse zibâ kaşların

Kara bahtımdır benim câzûdur ol ebrû değil”

Necâti Bey (Tarlan, 1963, G. 339/5)

4. Saç cadıdır:

Divan şiirinde sevgilinin saçı genellikle uzun, siyah, dağınık, güzel kokulu ve dalgalı/bukleli tarif edilir. Sevgilinin en önemli güzellik unsurlarından biri olan saç, cadı olarak tarif edilir. Bu cadılık sevgiliye çirkinlik katmaz, onu güzelleştirir. Sevgili o kadar güzeldir ki güneş bile bu cadı saçlı güzele öykünür:

“Çeşm ü ebrû hâl-i Hindû zülf-i câdû bulsa ger

Öykünürdi âfitâb ol âfet-i devrânuma” Bâkî (Küçük, 1994, G. 434/3)

(Eğer güneş cadı saç, Hintli ben, kaş ve göz bulursa benim zamanının âfeti [sevgilime] öykünürdü.)

Sevgilinin saçı kara kalpli bir cadıdır:

“Hey ne câdû-yı siyeh-dildir yüzünde zülfü kim

Bir kılı ucunda’sılmış bin dil ü can andadır”

Ahmet Paşa (Tarlan, 1992, G. 43/4)

(Hey yüzünde saçı ne kara kalpli cadıdır. O saçın bir kılı ucunda asılmış bin can ve gönül vardır.)

Sevgilini saçları sevgilinin yüzünde gül ve yaseminden sihirle sümbül bitiren bir cadıdır:

“Câdûlık idüb zülf-i siyehkârı yüzinde

Sümbül bitürür sihr ile gül-berg ü semenden” Tacizade Cafer Çelebi (Erünsal, 2018, G. 152/3

(Kara/günahkâr saçın yüzünde cadılık ederek gül yaprağından ve yaseminden sihirle sümbül bitirir.)

Sevgilinin saçı büyüde cadıları geçmiş, onları bağlamaktadır:

“Sâhir-i zülfüñ ider sihr ile câdûları bend

Öyle efsûnger ü sehîr cihânda bir olur” Pertev (Bektaş, 2007, G. 129/4)

(Büyücü saçın sihirle cadıları bağlar, öyle büyücü ve sihirbaz dünyada bir tane olur.)

Sevgilinin saçının ucu, çenesine geldiğinde kuvvetli bir cadıya dönüşür:

“Ser-i zülfüñ zenahuñda katı sehîr ancak

Zenahuñdur çeh-i Bâbil ser-i zülfüñ câdû” Mostarlı Ziyâî (Gürgendeli, 2008, G. 380/5)

(Saçının ucu ancak çenende şiddetli bir büyücüdür. Bâbil kuyusu çenendir, saçının ucu ise (bir) cadıdır.)

Sevgilinin saçı cadıların mekanıdır:

“Velî ne cennet olur bu ki zülf ü gamzenden

Özünü mesken-i câzû makâm-ı kâfer eder”

Şeyhî (İsen&Kurnaz, 1990, G. 45/5)

Sevgilinin cadı saçları ülkeleri haraca bağlar:

“Gözlerün yağmacı Türkî Rûm ilinde çaldı tîg

Câdû zülfün turrası Çîn hânıdan aldı harâc”

Nesîmî (Ayan, 2002, G. 32/7)

Saçın alın kısmında kesilmiş şekline kâkül veya perçem denmektedir. Divan şairleri saçın bu kısmını da cadıya benzetmişlerdir:

“Nice fettân olmasun sihr-âşinâdur kâkülüñ

Ejder-i pîçide-i câdû-nümâdur kâkülün”

Beyânî (Başpınar, 2008, G. 452/1)

(Kâkülün cadı gösteren kıvrılmış ejderdir. Kâkülün sihir bilir nasıl fitneci olmasın?)

5. Ben (hâl) cadıdır:

Sevgilinin beyaz ve pürüzsüz yüzünde siyah bir nokta gibi olan ben, âşıkları büyülemiştir. Divan şairleri sevgilinin benini cadıya benzetmişlerdir:

“Her gözi mekkâra meftûni olur bî-ihdiyâr

Rahmiyâ hâlûn gibi sihr-âferin câdû diyen”

Bursalı Rahmi (Erdoğan, 2012, G. 158/7)

(Ey Rahmi, benim gibi büyü yapan cadı diyen iradesizce her gözleri hileciye bağlanır.)

Sevgilinin beni bir Hintli olarak tahayyül edilir:

“Ârızunda dâne dâne hâl-i Hindûlar mıdur

Câna kasd eyler düzülmiş yoksa câdûlar mıdur”

Sutûrî (Adaş, 2008. G. 121/1)

(Yanağında tane tane Hintli benler midir yoksa cana kasdı olan cadılar mıdır?)

Sevgilinin yüzündeki ben hem cadı hem de Hintli olduğundan şair bu hayalleri birleştirerek beni Hindistan cadısı olarak tarif eder:

“Haddün üzre böyle yüz bulduğı bu hâl-i siyeh

Mağribî vefk u yâ câdû-yı Hindustândur”

Münîrî (Ersoy, 2010, K. 14/7)

(Ayva tüylerinin üzerinde yüz bulan bu siyah ben ya Mağripli bir vefk yapıcısı ya da bir Hindistan cadısıdır.)

Sevgilinin beni ateşler saçan bir cadıdır:

“Siyeh zülfeynüni sihr ile çeşmün gösterür su’bân

Ruhunda hâlün âteşler saçar ol ‘ayn-ı câdûdur” Bâkî, G. 170/3)

(Gözün, sihir ile siyah saçlarını ejderha gibi gösterir; yanağında benim cadı gibi ateşler saçar.)

C. Diğer Güzel Cadılar

Divan şiirinde sevgilinin dışında bazı varlıklar da büyüleyici güzellikte olmaları açısından cadıya benzetilmiştir. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

1. Şair:

Divan şairi, olağanüstü güzellikte şiirler yazdığı için kendisini sihir yapan bir cadı gibi tarif etmiştir. Sevgilinin güzelliğini anlatan şair, bunu kelimelerle yapamaz. Bu ancak sözcüklerle mümkün olur. Şairin sözcükleri birer sihirdir. Öyleyse şair de cadı olmalıdır:

“Gözün vâsfinda bir sihr idüb efsun okudum ki anı

Görenler didiler şa’ir degüldür Zâtî cadudur” Zâtî (Tarlan, 1970, G. 449/5)

(Gözünü tarif ederken bir sihir yapıp efsun okudum. Bunu görenler; *“Zâtî şair değil cadıdır!”* dediler.)

2. Kalem:

Şairin kalemi, sevgilinin güzelliğinin övgüsünde olağanüstü güzellikte sözler yazar. Bu nedenle kalem sihir yapan bir cadıya benzer.

“Ne câzûluklar eder gör medâyihinde kalem

Ki düzdü âb-ı siyehden nizâm-ı ikd-ı le’âl” Ahmed Paşa (Tarlan, 1992, K. 22/46)

(Kalem, sevgiliyi överken ne cadılıklar yapar gör. O siyah sudan [mürekepten] inci gerdanlık dizdi.)

Kaleme bu cadılık gücünü veren onun şairden aldığı feyzdir:

“Ne feyz alır dil ü destinden ey Nef’î k’ olur da’im

Kalem cadu-yı İsa-dem suhan hem şuh u hem nazik” Nef’î (Akkuş, 1993, G. 67/5)

(Ey Nef’î, İsa nefesli cadı kalem senin elinden ve gönlünden nasıl feyz alıyor ki her zaman hem şuh hem de nazik sözlü oluyor?)

Kalem öyle bir cadıdır ki sihirle yazı yazdığı sayfayı Harutistan’a büyüler ülkesine dönüştürür:

“Safha bir lahzada Hârût-sitân oldu yine

Turfa efsûn okudu bu kalem-i câdû-fen” Nedim (Macit, 1977, K. 2/3)

(Bu cadı bilgisine sahip kalem yine yeni bir sihir okudu, bir anda sayfa Harutistan oldu.)

Şeyh Gâlib, kendisini Şehname kahramanı Rüstem’e benzeterek cadı olarak tanımladığı kalemi bindiği sihirli at olarak tasvir eder:

“Rüstemiz Şehnâme-i i’câza verdik sûreti

Hâme-i câdû meğer esb-i mutalsamdır bize” Şeyh Gâlib (Kalkışım, 1994, G. 279/5)

(Rüstem’iz, güzel söz söylemenin Şehname’sini şekillendirdik. Cadı kalem bize tılsımlı attır.)

3. Akıl:

Sâlik, şiiri yazan akılı bir cadı olarak tanımlamıştır:

“Hum-ı mey gibi devât itse n’ola cûş ü hurûş

Aldı câdû-yı hured destine mâr-ı hâmeyi” Sâlik (Kılıç, 1998, G. 53/8)

(Şarap küpü gibi divit coşsa ne ola akıl cadısı kalem yılanını eline aldı)

SONUÇ

Cadı, Doğu ve Batı kültüründe ortak bir motiftir. Batıda kötülüğün ve çirkinliğin simgesi olan cadılık, kurmacanın dışına çıkararak tarihsel bir gerçekliğe dönüşmüştür. Uzun yıllar özellikle kadınlar Batı toplumunda cadı oldukları gerekçesi ile öldürülmüştür. Büyünün inanç dünyasındaki yeri ile Doğu kültüründe cadılık çok eski bir tarihe sahiptir. Doğuda cadılar kadın veya erkek olarak sınıflandırılmamıştır. Semavî dinler büyüü yasaklamasına karşın büyü inancı toplumlarda devam etmiştir. Batı edebiyatında ve Klasik Türk Edebiyatındaki mesnevilerde cadı tasvirleri birbirine benzer şekilde çirkin ve korkunçtur. Fakat divanlarda cadı tanımlamaları oldukça farklıdır. Divan şairleri cadı kelimesini güzel ve büyüleyici olanı ifade etmek için kullanmışlardır. Divan şiirinde güzel denilince ilk akla gelen sevgilidir. Sevgili ve sevgilinin güzellik öğeleri olan saçı, beni, gözü ve kirpikleri cadı olarak tarif edilmiştir. Sevgiliyi öven şair, şairin büyüleyici güzellikteki sözlerini kâğıda aktaran kalem ve tüm sihrin kaynağı olan akıl birer cadı olarak övülmüştür. Burada dikkat çeken nokta cadı kelimesinin büyüleyici ve güzel anlamında bir övgü olarak kullanılmış olmasıdır. Sevgilin cadıya benzetilen güzellik öğeleri olan göz, kirpik, kaş, saç ve ben siyahtır. Buna benzer olarak o dönem kullanılan kalemler genellikle siyah mürekkep kullanmaktadır. Bu açıdan örnekler içerisinde verilen birçok beyitte vurgulandığı gibi siyah renk ile cadılık arasında bir bağ kurulmuştur. Bugün Batı etkisiyle günlük hayatta cadı kelimesi kadınları aşağılayan bir anlam içermekteyse de atalarımız divanlarda bu kelimeyi sevileni övmek amacıyla kullanmışlardır.

KAYNAKÇA

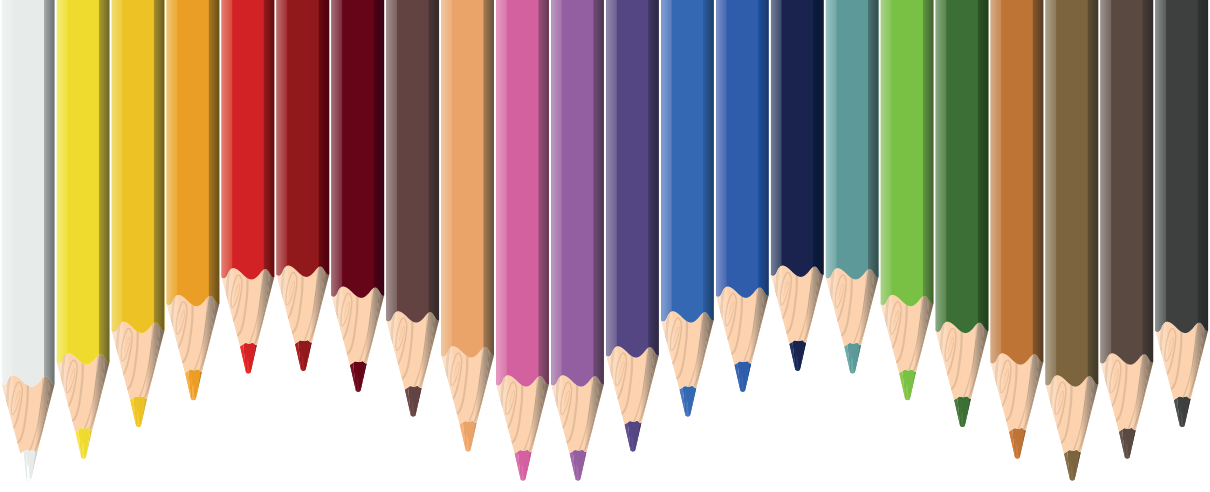
- ACAR, G. (2006). *Hafid Divanı*. Cumhuriyet Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Sivas.
- ADAŞ, E. (2008). *Sutürî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı*. Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Afyon.
- AK, C. (1987). *Muhibbi Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- AKIN, H. (2002). Cadının Cinsiyeti Kadındır. *Kebikeç*, 13, 157-165.
- AKIN, H. (2010). Ortaçağ sonları ve yeniçağ başlarında Avrupada: çocuk cadılar ve çocuk cadı avı. Phoneix Yayınevi.
- AKIN, H. (2015). Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı, Phoenix Yayınları: Ankara.
- AKKUŞ, M. (1993). *Nef'i Divanı*. Ankara: Akçağ.
- ALTUNAY, E. (2020). *Kadim Cadılık Öğretisi Wicca*. İstanbul: Destek.
- ARIK, Ş. (2006). Osmanlı Döneminde Bir Cadı Avı ve Türk Romanında Cadı Kavramı, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, S. 29, 139-154
- ARSLAN, M. (2004). *Antepli Ayni Divanı*. İstanbul: Kitabevi.
- ARSLAN, M. (2007). *Mihri Hatun Divanı*. Amasya: Amasya Valiliği Yay.
- ARSLAN, M. U. (2008). *Ali Emîri Efendi ve Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi.
- AYAN, H. (1981). *Cevri Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divan*. Erzurum.
- AYAN, H. (1990). *Nesîmî Divanı*. Ankara: Akçağ.
- AYCIBİN, Z. (2008). Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme, *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, S. 24, 55-70.
- BAŞ, M. (2018). Tirebolu Çevresinde Yerleşik Halk İnanışları. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 28-44.
- BAŞPINAR, F. (2008). *17. yy. Şairlerinden Beyânî'nin Divanı*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul
- BAYINDIR, Ş. (2008). *Şehdi Divanı*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi SBE, Ankara.
- BEKTAŞ, E. (2007). *Muvakkit-Zâde Muhammed Pertev Divanı*. Ankara: Öz Serhat Yay.
- BİTİK, B. Ö. (2011). Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Cadi, Obur, Büyücü Anlatıları ve Kurgudaki İşlevleri. *Millî Folklor*, 23(92).
- BOZKURT, E. (2017). Tanrıça Hekate. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi SBE, Aydın.
- BÜLBÜL, İ. (1989). *Keçecizade İzzet Molla*. Ankara.

- CADI için www.sozluk.gov.tr Erişim Tarihi: 01.11.2023.
- ÇAĞLAYAN, B. (2006). *Baharzâde Feride Hanım Divanı*. İstanbul.
- ÇAVUŞOĞLU, M. (1979). *Amrî Divanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- DEMİRCİ, K. (1997). Hârût ve Mârût. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 262-264.
- DEVELLİOĞLU, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Yay.
- DOĞAN, M. N. (1997). *Şeyhülislâm Es' ad ve Dîvânı*. İstanbul: MEB Yay.
- EHRENREICH, B. (1973). *Withches, Midwives, and Nurses A History of Women Healers*. NY, USA.
- ERCİLASUN, A. B., & AKKOYUNLU, Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud Divânı Luğâtı't-Türk*. Ankara.
- ERDOĞAN, K. (1998). *Niyâzî-i Mısrî Dîvânı*. Ankara: Akçağ.
- ERDOĞAN, M. (2012). *Bursalı Rahmî Dîvânı*. Erişim: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-292396/h/bursali-rahmi-divani.pdf> , Erişim Tarihi: 12.08.2023.
- ERGİN, M. (1980). *Kadı Burhaneddin Divanı*. İstanbul.
- ERSOY, E. (2010). II. Bayezid Devri Şairlerinden Münîrî, Hayatı, Eserleri, Divanı. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- ERSOY, E. (2017). *Münirî Dîvânı*. Ankara.
- ERSOYLU, İ. H. (2013). *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERÜNSAL, İ. (2018) *Tacizâde Cafer Çelebi Divanı*. Ankara: KBY.
- ESTES, C.P. (2015). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*. (Çev. Hakan Atalay), İstanbul: Ayrıntı.
- GENÇ, İ. (2005). *Hoca Neşet Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni*.
- GÖKYAY, O. Ş. (1996). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 1. Kitap*. İstanbul: YKY.
- GÜLÜM, E. (2023). *Ahmedî Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Basım)*. İstanbul: DBY Yayınları.
- GÜMÜŞ, N. (1992). *Yahyâ Nazım Divanı I (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi.
- GÜNDÜZ, E. (2009). *İbrâhîm Tâ'ib Dîvânı*. Selçuk Ü. SBE, Basılmamış DT, Konya.
- GÜRGENDERELİ, M. (2008). *Mostarlı Ziyâî Divanı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>
- HARMANCI, M. E. (2007). *Süheylî Divanı*. Ankara: Akçağ.
- İÇÖZ, F. (2008). *Masalda cadı Ötekinin Arketipi*. Ege Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- İPEKTEN, H. (1990). *Nâilî Divanı*. Ankara: Akçağ Yay.
- İSEN, M., & KURNAZ, C. (1990). *Şeyhî Divanı*. Ankara: Akçağ.

- İSTEK, E. (2017). Avrupa'da Veba Salgını ve Salgında Din Faktörü (Viyana Örneği). *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 36(62), 173-204.
- KALAFAT, Y. (2001). Alanya Yöresinde Kilit-Bağ-Kitlenmek-Bağlanmak. *Erdem*, 13(39), 589-598.
- KALKIŞIM, M. (1994). *Şeyh Galib Divanı*. Ankara: Akçağ.
- KARAKAŞ, F. Ö. (2010). 18. Yüzyıl Şairi Âdem Çelebi ve Divanı. Yüksek Lisans Tezi.
- KARAKURT, D. (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi*.
- KASIR, H. (1990). *Sabri Mehmed Şerif Divanı*. Y. Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum.
- KATANOV, N. F. (1998). Türk Boyları Arasında. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (5), 37-58.
- KAYA, B. A. (2017). *Azmizâde Hâletî Divanı*. Ankara: KBY.
- KESİR, İ. (1993). Hadislerle Kur'an-ı Kerim Tefsiri. İstanbul: Çağrı.
- KORKUT, G. (2004). *Divân-ı Le'âlî*, Hacettepe Ü., SBE, Y. Lisans Tezi, Ankara.
- KOŞİK, H. S. (2013). Hârût ve Mârût Hakkında Tercüme Bir Risale. *Gazi Türkiyat*, 1(12), 141-153.
- KÜÇÜK, S. (1994). *Baki Divanı*. Ankara: TDK Yay.
- KÜÇÜK, A. (2011). Doğu Karadeniz Yöresi Doğum Sonrası İnanış ve Uygulamalarında Cadı/Obur. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (12), 123-136.
- LEVEND, A. S. (2015). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâhı.
- MACİT, M. (1997). *Nedîm Divanı*. Ankara: Akçağ.
- MENGİ, M. (1995). *Mesihî Divanı*. Ankara: TTK.
- MERT, A. (2012). *Nâkâm Divanı: İnceleme-tenkitli metin*. Y. Lisans Tezi.
- NAYIR, H. (2012). Divan Şiirinde Cadı, *Türkoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 163-172.
- ONAY, T. (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü: Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Birleşik.
- ÖZAL, Ö. (2023). *Avrupa'da ve Osmanlı'da Cadılık*. İstanbul: Destek yay.
- ÖZEN, Ö., & ÖTENKUŞ, D. (2022). Nikolay Gogol'un Viy ve Mehmet Berk Yaltırık'ın Cazı Nene Öykülerinde Cadı Figürünün Anne Arketipi Üzerinden Karşılaştırılması. *Folklor Akademi Dergisi*, 5(3), 762-777. <https://doi.org/10.55666/folklor.1150406>
- ÖZÖN, M. N. (1965). *Büyük Osmanlıca-Türkçe Sözlük*. İstanbul.
- ÖZTÜRK, Ö. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yay.
- PAKALIN, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: MEB.
- PALA, İ. (1983). *Aşkı, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divanı*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE.

- PARLATIR, İ. (2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı.
- SARAÇ, M. A. Y. *Emrî Divânı*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-128328/h/emridivani.pdf> (Erişim t.: 10.05.2012).
- ŞAHİN, H. (2018). Grimm Masallarındaki Cadı İmaji. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (AUJEF), Prof. Dr. Seyyare DUMAN (Özel Sayı), 113-127.
- ŞAHİN, K. Ş. (2020). Klasik Türk Şiirinde Çirkin ve Çirkinlik. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(51), 869-883.
- ŞENGÜN, N. (2006). *Nazir İbrahim ve Divanı*. Doktora tezi, DEÜ SBE.
- ŞENTÜRK, Y. (2005). *Abdullah Ferdi Efendi'nin hayatı eserleri ve Divanı'nın tenkitli metni*. Y. Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi SBE.
- ŞÜKÜN, Z. (1984). *Farsça-Türkçe Lûgat, (Ferheng-i Ziya)*. İstanbul: MEB.
- TAK, S. (1999). *Tıybî ve Türkçe Divânı* (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- TANRIBUYURDU, G. (2012). *Mu'îdî Divân*. Kocaeli Üniversitesi SBE Doktora Tezi, Kocaeli.
- TANYERİ, M. A., & TULUM, M. (1977). *Nev'î Divânı*. İstanbul.
- TANYU, H. (1992). "Büyü". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*.
- TARLAN, A. N. (1963). *Necati Beğ Divanı*. İstanbul: MEB.
- TARLAN, A. N. (1970). *Zati Divanı: Gazeller kısmı: II. cild*. İstanbul.
- TARLAN, A. N. (1992). *Ahmet Paşa Divanı*. Ankara: Akçağ.
- TOPARLI, R. (1998). *Harezmlî Hâfız'ın Divanı*. Ankara: TDK.
- TUĞLACI, P. (1971). *Okyanus: 20. Yüzyıl Ansiklopedik Türkçe sözlük*. İstanbul.
- TUĞLUK, İ. H. (2010). *Ahmed Vesîm Divânı*. İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları.
- TUNÇ, Z. (2023). Türk Halklarının Doğum ile İlgili İnançlarında "Alkarısı". *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 8 (Dr. Recep Yaşaya Armağan), 3192-3209.
- TURAN, L. (1998). *Yenişehirli Avnî Bey'in Divânı'nın Tahlili*. Atatürk Üniversitesi SBE, Doktora Tezi, Erzurum.
- TÜRKAN, K. (2008). Türk Masallarında Kahramanın ve Şamanın Don Değiştirmesi Arasındaki Benzerlikler. *Türkbilig*, (15), 136-154.
- TUYAN, R. D. (2007). *Ayıntablî Hâfız ve Divânı İnceleme-Metin-Dizin*. Gazi Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- ÜZGÖR, T. (1991). *Fehîm-î Kadîm, Hayatı, Sanatı, Divân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Ankara: TDK.
- YALÇIN, S. (2021). Sâmirî Kısasıyla İlgili Tevrât'taki İfadelerin Müfessirlere Etkileri. *Tefsir Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 61-92. <https://doi.org/10.31121/tader.808976>

- YALTIRIK, M. B. (2012). Türk Kültüründe Hortlak-Cadı İnanışları. *Tarih Okulu Dergisi*, 16, 187-232.
- YEKBAŞ, H. (2020). *Sehî Bey Divânı*. Mounition.
- YENİKALE, A. (2017). *Sünbülzâde Vehbî Divânı*. Ankara: KBY.
- YEŞİLYURT, Ş. (2022). *Lutfî Divânı*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- YILDIZ, A. (2012). *Ahmed Sûzî Divânı*. Sivas: Buruciye Yay.
- YILMAZ, S. (2010). *Câzib Divânı (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Ü.
- YILMAZ, G. A. (2022). Klasik Türk Edebiyatında Koncolos İnanışı. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (8), 538-547.
- ZİLİF, T. (2019). *Dursun Ahmed Nâtikî Divanı: İnceleme, Metin*. Y. Lisans Tezi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, SBE).



Bölüm 5

KAHRAMANMARAŞLI ŞAİR VE YAZAR HASAN EJDERHA'NIN POETİKASI HAKKINDA BAZI TESPİTLER¹

Mehmet Fetih YANARDAĞ²

Sadi GEDİK³

Azize BATI⁴

¹ Bu çalışma, 28-30 Eylül 2023 tarihlerinde Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesinde gerçekleştirilen ULEAD 2023 Kongresinde sunulan sözlü bildirden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. fyanardag@hotmail.com Orcid ID: 0000-0001-9903-542X

³ Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. sgedik@ksu.edu.tr Orcid: 0000-0002-8952-4788

⁴ Yüksek Lisans Öğrencisi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, batiazize284@gmail.com, 0000-0003-3606-9707

GİRİŞ

Şiirin ne olduğuna dair geçmişten günümüze birçok şair, filozof ve sanatçı tarafından pek çok tanım yapılmış olsa da insan var olana ve son söz söylenene kadar bu tanımların devam edeceği bir gerçektir. Şiir, her insanda farklı çağrışımlar uyandırdığı için kavram olarak tek bir anlam ifadesi içinde tanımlamak mümkün değildir. İlk insan var olduğundan günümüze gelinceye kadar şiir var olmuş ve herkes tarafından farklı şekilde tanımlanmıştır. Şiir; her insanın ana dilinde kendini ifade ederken bütün heyecanlarını, duygularını, düşüncelerini estetik bir duyuş ve söyleyiş ile dile getiren bir nağmedir. Öyle bir nağme ki insanın ruhundan kopan bir parçanın bedeniyle varlık kazanıp yüzyıllarca her insanda farklı bir his ve heyecan uyandırarak varlığını devam ettirip, en yüce duyguları hissettirerek tekrar insanın ruhuna karışan sonsuzluk nağmesidir.

Şiiri bir bütün olarak inceleme alanına alan, şiirle ilgili edebi unsurları açıklayan, şiirin ne olduğu hakkında bilgi verirken ne olmadığını belirten şiir sanatı ve şiirin bilgi dalına poetika denilmektedir. Poetika kavramını ilk defa edebiyat ve sanat sahasına kazandıran Aristoteles olmuştur. Aristoteles *Poetika*'sının bir kısmı günümüze kadar gelmiş olsa da yüzyıllardır şiir sanatını açıklayan ilk eser olması sebebiyle şiir estetiğinin ilk kaynağını teşkil etmektedir. Aristoteles *Poetika*'sında edebiyat sanatı ve dil sorunları ile uğraşmış ve bu konular çerçevesinde sanat estetiği hakkında günümüze kadar yararlanılacak önemli bilgiler vermiştir. Aristoteles'ten önce bu alanda Platon, Büyük Hippias, Symposion, Phaidros gibi önemli düşünürlerin sanat ve güzellik üzerinde düşüncelerini Politeia adlı diyaloglarında ortaya koydukları görülmektedir. Platon'da güzel-ideası görüşü çerçevesinde sanat eserlerinin güzelliğini ortaya koyma düşüncesine sahipken Aristoteles "güzellik ideası var olduğu için güzel bulduğumuz nesnelere sanat eserleri bir varlık kazanmıyorlar, tersine sanat eserleri var oldukları içindir ki güzellik kavramından söz açabiliyoruz, güzel nesnelere olduğu içindir ki nesnelere güzelliğinden söz açabiliyoruz." (Tunalı,1995:8) diyerek güzelliğin nesnelere tek başlarına var olmalarından geldiği ifade edilmektedir.

Poetika kavramı her dilde farklı bir kelime şeklinde telaffuza ve yazılışa sahip olsa da aynı manayı ifade etmektedir. Yunancada 'Poiatika', Fransızca'da 'Poetique', İngilizcede 'Poetic' şeklinde ifadelerine rastlarken Türkçeye Batı dillerinden geçen bu kavram şiir sanatı anlamına gelmektedir. Türk edebiyatı tarihine bakıldığında poetika alanında müstakil bir metin olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat'la beraber ilk defa örnekleri görülmeye başlanmıştır. Tanzimat'tan önce Divan şiirinde tek başına müstakil bir poetik metinle karşılaşmamakla beraber Tanzimat'tan önce Klasik devir Türk edebiyatında divan şairlerinin divanlarının başına koydukları; dibacelerde, gazellerinin bazı beyitlerinde ve şuara tezkirelerinde kendi şiir anlayışlarına dair düşüncelerini paylaştıkları görülmektedir. Yeni Türk edebiyatında ilk manzum poetik ön söz örneği Ziya Paşa'nın *Harabat* antolojisinde bulunan "Meşrût u Ahvâl-i Şâiri"

adlı bölümdür. Edebiyatımızda Batılı anlamda ilk poetik metin ise Ahmet Haşim'in; "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinin eleştirilmesi sonucunda kendi şiir anlayışını ortaya koymak ve açıklamak gereği duyduğundan dolayı kaleme almış olduğu "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" adlı yazısıdır. Ahmet Haşim'den sonra gelecek olan Orhan Veli Garip şiir anlayışı ile yazmış olduğu "Kitabe-i Sengi Mezar" şiiri yayımlandıktan sonra çağdaşları tarafından ağır eleştirilere maruz kaldığından dolayı "Garip Önsöz"ünde şiire dair düşüncelerini paylaştığı yazı da poetik bir metindir. Türk edebiyatında herhangi bir eleştiriye uğramadan ve kimsenin etkisi altında kalmadan kendi şiir anlayışını kendi isteği doğrultusunda kaleme alan Necip Fazıl Kısakürek poetikasını *Çile* adlı şiir kitabının sonuna yerleştirerek Türk edebiyatına batılı anlamda poetikasını yazan ilk şairlerden birisi olarak kaydedilmiştir.

Şiir her şairde farklı bir anlam kazandığı için her şairin kendine has bir şiir tanımı olduğu bir gerçektir. Şiir sanatını inceleyen poetika; şair kimdir, niçin şiir yazar, bir şairde bulunması gereken özellikler nelerdir, şair şiirini yazarken nelerden etkilenir, şairin toplumdaki yeri ve toplumla olan ilişkisi nerede başlamaktadır, sanat toplum ilişkisi, şair ve toplum arasındaki bağ, şiirin oluşumu ve anlamı vb. soruların cevaplarını ararken şairi ve şiiri incelemeye alır. Şair, toplum içerisinde hayatını devam ettirirken, çevresindeki bütün varlık âlemini gözlemleyen ve edindiği gözlemlerini kendi fikir ve düşünceleri altında incelemeye alan, incelemeye alırken gözlemleri sonucunda vardığı çözümlerin kendisinde uyandırdığı duyguları en etkili ve en heyecanlı şekilde dile döken ya da yazan kişidir.

Hasan Ejderha 1962 yılında Kahramanmaraş'a bağlı Karadere Beldesinin Harmancık Mahallesi'nde hayata gözlerini açmıştır. Harmancık İlkokulunu bitirdikten sonra bir yıl arayla orta eğitimine devam etmiş, eğitimine devam ederken de hayatında anlam kazanan ve iz bırakan olaylar yaşamıştır. Ejderha, yazın hayatına ilk defa ortaokul yıllarında başlamış olsa da sanatçı kimliğinin ilk tohumları ailesinde atılır. Ailesinin okumaya verdiği ehemmiyet, gösterdikleri hassasiyet ruhunda şiirin yeşerip boy göstermesini sağlar. Kitaplara karşı olan ilgisini ve yaşadığı hayatın izlerini sanatında, şiirlerinde takip ederiz. Hayatında şiir ve hikâyenin farklı bir yere sahip olduğu bir gerçektir. Hayatın ilginç yönleri ile sanatı birbirini tamamlarken şiir onun için bir hayat tarzıdır. "Hasan Ejderha, şiir, hikâye ve romanlarında kalbe dokunmayı esas almış, sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır. Özellikle şiirlerinde insan yüreğinin naifliğini, insanî duyguları ve özellikle aşkı hisseder ve hissettirir" (Gedik, 2019: 229).

Hayata Dair

zikrin hikmetini kuşlar bilir

dizilir göğe turnalar

seyyar satıcılar,

ata kanat takan nalbantlar
çilesiyle dirilir
sevincin
oysa ressamlar,
yaşamayı çizerler
gizlerler sonra yaşadıklarını

bağrını rüzgâra geren bir ihtiyarı,
anlayamazlar fakat.
derviş solumasından bir körüğü,
ekmeği bilir demirciler
ekinler durunca berekete,
heyecanlanır çiftçiler.

bekçiler ekinini suvarır bir üfleyişle
analar ve muşamba kaplı kondular,
örtünürler yalnızlıklarını
her yanı sarar

anlayanı olmayan marşların tufan... (Ejderha, 2012: 76-77)

Hasan Ejderha, kelamın gücüne inanır ve bunun geleneğimizde geçmişten günümüze gelinceye kadar var olduğunu ve var olmaya devam edeceğini söylerken şairin şiirini özden söylemesi gerektiğine inanır. “Söylenen söylenmeden edilemeyen söz söylenince bir daha söyleme arzusudur.” sözüyle şiire bakışını ifade eder. “Şiiri, bir annenin kucığında çocukların şarkılarına kuş cıvıltılarının karışması olarak tanımlayabiliriz. Kendisinin şiirinde üçünü görmek mümkündür. Hasan Ejderha için şiir yazmak nedir? Kuşun uçup özgürlüğüne kavuşması ifadesini kullanmak yanlış olmayacaktır. “Kelimelerin kanatlarında havalanarak ses avcılığına çıkmak, şiire kanatlanmadan önceki hâlden çok çok farklı olarak göklere çıkmak “kuş olup uçmak” değil de nedir? Öyle uçmak ki şiir yazmak: Normal bir uçmak değil; esrik bir hâlde uçmak, bazen ne söylediğinin farkına söyledikten sonra varmaktır. Bazen öyle bir mısra söyler ki şair; şaşırır kalır **mısraı beslemesi vardır oysa ne de üst bilgilenmesi; ama söylenmiştir.** Söylenince bir daha uçar şair. Bu defa önce hiç kanat çırpmadığı yeni bir alanda uçmaktır artık. Böylece şiirdeki macerası başlamış olur.” (İkili Görüşme, 31.12.2021)

Sosyal konuların şiiriyetini yakalayan Ejderha şiirlerinin temelinde ulvi aşkı, güzelliği, iyiliği koymaktadır. Hasan Ejderha şiirlerinin yanı sıra roman, öykü ve biyografik hikâye türlerinde de eserler kaleme almıştır. İlk defa orta-okulda yazmaya başlayan şairimiz önce Kahramanmaraş ve çevresinde çıkan mahalli yayınlarda şiir ve hikâyelerini yayımlamaya başlamış daha sonra; *Dolunay, Türk Edebiyatı, Milli Kültür* (Kültür Bakanlığı) *Gençliğin Sesi* (Kültür Bakanlığı), *Dergâh, Kırklar, Yağmur, Türk Dili* (TDK) ve daha birçok dergide şiir ve hikâyelerini yayımlamıştır. 1993 yılında; *Seni Yaşamadan Olmaz* ve 2012 yılında; *Marallar Oymağında Bir Ceylanla Oturup Ağlamak* adlı şiir kitapları yayımlanmıştır. Şiir kitaplarının yanı sıra *Sokakbaşı* ve *Kara Celal* hikâyelerini kaleme aldıktan sonra iki farklı kurumdan mansiyon ödülleri alan Ejderha, Türkiye Yazarlar Birliği Üyesi ve Birliğin Kahramanmaraş Şube Başkanlığı ve Yönetim Kurulu Üyeliği görevlerinde bulunmuştur.

1. Poetikası Hakkında Bazı Tespitler

Şiiri bir bütün olarak inceleme alanına alan ve şiir hakkında en kapsamlı bilgiyi veren günümüzde şiir sanatı ifadesine karşılık gelen “poetika” şairin, şiirini meydana getirme sürecinde nelerden etkilendiğini ve sanata, sanatçıya, topluma, şiire ve şaire dair görüşlerini bulmamıza yardımcı olan metinlerdir. Bir şairin poetikası söz edebilmek için şairin kendi şiir anlayışını açıkladığı bir metni kaleme almış olması veya şiire dair düşüncelerini belirttiği şiir veya yazılarının var olması gerekmektedir. Şair, poetik düşüncelerini ortaya koyduğu metinleri farklı şekillerde kaleme alır. Şiire dair düşüncelerini poetikasında anlatırken tek bir şekilde kaleme alma gibi bir zorunluluğu bulunmamaktadır. Poetikasını kaleme alan her şair şiiri ile ilgili görüşlerini istediği formda paylaşmakta özgürdür. Ahmet Hamdi Tanpınar *Antalyalı Genç Kıza Mektup* mektup tarzında, Ahmet Haşim *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar* makale formatında, Orhan Veli *Garip Önsözü* Garip adlı şiir kitabında ön söz şeklinde, Tevfik Fikret *Karilerime*, M. Emin Yurdakul *Biz Nasıl Şiir İsteriz?* şiir olarak, M. Akif Ersoy *Safahat* adlı eserinde manzum bir mukaddime şeklinde edebiyatımızda şiir sanatı hakkındaki görüşlerini açıklamışlardır.

Hasan Ejderha'ya göre şiir; “*Şiir benim hayat tarzım, inanç, estetik, gelenek ve sanat merkezli hayata bakışım, yaşayışımdır adeta. ‘Vurulup Vurulup Kıvrılmaya Tiryakiyim’ demişim bir şiirimde. Vurulup vurulup kıvrılmaktır şiir. Söylenenin söylemeden edilememesidir; söylenmeden edilemeyen söz söylenince bir daha söyleme arzusudur şiir.*” (İkili Görüşme, 31.12.2021) sözleriyle şiirin kendisi için neyi ifade ettiğini izah etmiştir. Şiirlerinde kullandığı temler ve bu temlerin kendine has samimi bir üslupla ifade edilmesini yazmış olduğu bütün şiirlerinde görmek mümkündür. Şiirin hayatı güzelleştiren acı ama lezzet veren bir unsur olarak gördüğünü ifade ederken şiirin kesinlikle tatlı ifadesi ile yan yana gelmemesinin gerektiğine inanır. Ejderha'nın şu sözleri: “*Nasıl canımızı acıttığı halde bir ağıtı veya acı bir türküyü dinlersek ve bu dinlediğimiz ağıt acı türkü, canımızı acıtmasına rağmen hayatımızı güzelleştirirse, şiir de ha-*

yatımızı bu mana ile güzelleştirir. Yemen türküsünde, Celal Oğlan türküsünde, hayatın güzelliği mi vardır? Hayır, tam tersi bir durum var burada. ‘Çamlığın başında tüter bir tütün/ Acı çekmeyenin yüreği bütün/ Ziyamın atını pazara tutun/ Gelen geçen Ziya’m ölmüş desinler/ At üstünde kuşlar gibi dönen yâr/ Kendi gibi ahbabları kalan yâr’ (İkili Görüşme, 31.12.2021) kendisinin şiiri için hü-zün, keder ve acının mahsulü olduğu ifade edilebilir. Şiir, insanın yaşamında tecrübe ettiği yüklerin ağırlığından kurtulmak şair için sığınılan bir limandır. Şairin söylediği söz okura tatlı gelse de perdenin arkasında yaşadığı acı, hü-zün ve keder kaleminden dökülerek ruhuna ilaç olmaktadır.

Filistin ve Bağdat Çocuklarının Göklerindeki Kuşlar

1.

Bana minik kuşum deme anne!
Kuş tüyü gibi olduğuna da inanmıyorum saçlarımın
Bana yalan mı söyledin anne?
Neden ateşlere kesiyor geçtiğin her yer?
Bu kuşlar geçince herkes neden ölüyor anne?
Gelir demiştin babam giderken;
Babam neden gelmedi anne?
Bundan sonra nasıl inanırım sözlerine;
Ben nasıl el açıp dua ederim Bağdat’ın göklerine.
Kuşlar demirden mi anne?
Bu kuş nasıl konar çiçeklerin üstüne?
Hatırlar mısın anne?
Kardeşime küsünce: “gül bakalım”
“kuş konsun yüzüne” derdin sevgiyle.
Bunu neden istedin anne?
Ölünce ninem: “Kuşlara yoldaş gitti.” demişti babam.
Ninemi neden gönderdiniz anne?
Ben kuşları sevmiyorum bundan böyle

2. (Gazze)

Bizim kimsemiz yok mu anne?
Neden yanıyor Gazze?
Her cenazenin ağlayanı az sonra cenaze

Camimizi/e vurdular anne!
 Gene demirden kuşlar geldi
 Kustu ateşten kusmuklarını
 Söyle anne söyle anne!
 Ben nasıl el açarım Gazze göklerine.

Yer yandı, gök yandı, bebekler yandı
 Anne bu yangına hangi yürek da/eyandı?
 Ağla/yandı Gazze...! Dünya/da/yandı.” (Ejderha, 2012: 37-38)

1.1. Sanatın Kaynağı Nereden Gelmektedir?

Sanat eseri; insanın yaradılışı gereği duyduğu üretme hazzı sonucunda ortaya koyduğu eserlerdir. Sanatçının sanatını meydana getirirken etkilendiği unsurlar sanatının kaynağını oluşturmaktadır. Her sanatçı şahsiyeti gereği hayatta farklı unsurlardan etkilenirken aynı ortak noktalarının bulunması da tabî karşılanmalıdır. Hasan Ejderha sanatın kaynağını şu şekilde ifade etmektedir: *“Her işin kaynağı gönüldür. Batıda sadece vücuda kan pompalayan kalp sanılan sanata, edebiyata, estetiğe giden kapının gönül olduğunu bilmek ve oradan hareket etmek sadece bizde vardır. İnsan olmak da gönülden başlar ve sanata giden yolda gönlümüz kılavuzluk eder bize. Kılavuz kelimesi de karşılamaz bu durumu; belki de mihmandarlık eder demeliyiz. Mihmandarlık diyorum, zira bizim sanata kaynaklık eden birikimlerimiz için beslenme alanlarımızda gönlümüzün gününü görürüz ve o derece de sağlam ve zengin kaynağa sahip oluruz.”* (İkili Görüşme, 31.12.2021).

Ejderha, sanatın kaynağını gönül olarak gördüğünü ifade ederken estetiğin oluşumunu ve insan olmanın temelinde gönlün olduğuna vurgu yapar. Kullandığı “mihmandar” ifadesiyle neyi kastettiğini de anlatmaktadır. Mihmandarın görevi bir yabancıya yol göstermesidir. Sanata ve sanatçıya kılavuzluk eden (mihmandarlık yapan) de gönüldür.

1.1.1. Sanatçı Kimdir ve Farklılığı Nereden Gelmektedir?

Geçmişten bugüne kadar birçok şair, yazar ve insan tarafından bu soruya cevap aranmıştır. Hasan Ejderha, sanatçının diğer insanlardan farklı olduğunu ve herkesin bakıp da gördüğünün görünmeyen tarafını gören kişinin olduğunu ifade eder. Sanatçı günlük hayatta gördüğünü herkesten farklı bir perspektiften ele alır. Ejderha, sanatçının *estetik ve güzellik imalatçısı* olduğunu belirtir. Hasan Ejderha'nın nazarında sanatçının kim olduğu ve alelade bir insandan farkını şu cümlelerden anlayabiliriz: *“Bu soru her insanın ayrı cevaplar vereceği, her insanda cevabın dönem dönem değişeceği bir sorudur. Birine göre mavi*

benekli bir Nazilli basmasını dokuyandır. Kimine göre ise tabiattaki çok sevdiği-miz bir çiçeği, taşı, kuşu günlük kullandığımız objelerde heykelleştirendir. Diğer taraftan sanatçı; aynı hadise üzerinde normal insanların görmediğini görendir. Ağlanacak bir hadiseye normal insanlardan farklı ağlayandır. Çoğu zaman toplumların güldüğü bir durumda kalabalıkların görmediğini görüp ağlayandır sanatçı. En önemlisi de estetik ve güzellik imalatçısıdır sanatçı; sözü mana yüklü zenginliklerle estetik söyler şiir olur. Yine zengin manalar ve estetikle başkalarının göremeyeceği, düşünemeyeceği şekilde anlatımlarla aktarım yapar, ortaya sanatsal metinler çıkarır sanatçı.

Sanatçının normal insanlardan farkı hayata bakış açısı, çilesi, acıları sevinçleri ve toplum için ürettiklerinin estetik bakışı ile farkı bariz bir şekilde ortaya çıkar.”(İkili Görüşme, 31.12.2021)

1.1.1. Sanat Toplum İçin Mi/Sanat İçin Sanat Mı?

Tartışma konusu olan sanat toplum için mi meydana getirilmeli yahut sanat için sanat görüşü ile mi sanatçı eserini oluşturmalı soruları herkeste farklı cevaplara ulaşmıştır. “Sanat için sanat” görüşünde olanlar sanatın herhangi bir öğretici ve ahlaki fayda işlevinin olmadığını, “gerçek” sanatın bu doğrultuda oluştuğunu savunurlar. Türk edebiyatında ise bu düşünce Öz Şiir anlayışı ile karşımıza çıkar. Yedi Meşaleciler topluluğu “Sanat sanat içindir” görüşü ile edebiyatımızda ortaya çıkan ilk topluluktur. “Yazılarımızda ne düünün müzmüz ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümünü bulacaksınız. Biz, her şeyden evvel duygularımızı başkalarının manevi yardımına muhtaç kalmadan ifade etmeye çalıştık. Eğer muvaffak olduksa, bu da bize kâfi bir şereftir.” (Enginün, 1992:589). Şiir ile toplumu iki ayrı unsur olarak gören topluluk, kendi sanat anlayışlarını bu şekilde ifade etmişlerdir. Toplum olmadan sanatın var olma çabasını eksik gören sanatçılarımız ise “Sanat toplum içindir.” görüşünü benimsemişlerdir. Sanat doğrudan doğruya topluma fayda sağlayan bir araçtır. Edebiyat eseri toplumsal koşulların ürünüdür ve topluma hizmet etmelidir görüşü ile sanatlarını icra ederlerken topluma faydalı olmak asıl gayeleridir. Şiirlerinde gerçek hayatın izlerini taşıyan Ejderha, sanatın toplum ile ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır: “Ağırlık toplum içindir. Sanat toplum için olmalıdır. Bir sanat ürünü ortaya çıktığında sanatçı tek başınaysa neye yarar ki. Sanat toplum için olmazsa tek kişilik bir sığınak haline gelir. Bir sığınakta uzun süre kalmak ise zindan hayatıdır. Sık sık zikrettiğimiz gibi sanatın gayesi topluma hizmet olmalıdır. İyiye güzele ve doğruya sevk vesilesi olmalıdır. Bir toplumun sanatçısı fazla ise ve toplumun sanatçıları içinde bulunduğu toplumun estetik anlayışının gelişimine katkı sağlıyorsa ve bunu başarmışlarsa ortaya nasıl bir toplum çıktığını ve o toplumun nasıl bir medeniyet kurduğuna tarihin çeşitli dönemlerinde rastlamıyor muyuz?

Burada küçük, küçücük bir parantez açmalıyız ki sanatçı da sanatıyla bilinmek ister. Marifet iltifata tabi demiş ya bilenler. İşte o kadar bir parantez. İşte

bu mini parantez SANAT İÇİN SANAT anlayışını tartışılır bir şekilde ortaya koymuştur.” (İkili Görüşme, 31.12.2021)

Hasan Ejderha, sanatın insanı iyi ve güzel olanı bulmaya sevk etmesi gerektiğini belirtir. Sanatçıyı toplumdan ayrı düşünmenin pek mümkün olmadığını vurgularken sanatçı ile toplum ilişkisinin sağlıklı bir şekilde yürütülmesi gerektiğini söyler.

1.1.2. Şair Kimdir?

Şair kimliğini taşıyanlar sözün en güzel hâlini bulup bir düzen içerisinde okura estetik kaygı ile yazdıklarını sunarlar. Ejderha, şairin kim olduğu sorusunu şu şekilde cevaplar: “Şair bir başka şeydir. Söylemeden canı çıkmış gibi olmak, gerektirir şairlik. Çoğu zaman söylediği mısraya şaşıp kalır şair, söyleyince farkına varır içinden çıkan ateşin ve o ateşin söylemeden önce kendisini nasıl yaktığının, niçin yaktığının. Her şiir yazan şair değildir; her kelime diziminin şiir olmadığı gibi. Bazen şair ömrünce birkaç şiirden fazla şiiri de olmayabilir. Ama bu durum onun şairliğine halel getiremez. Şairler arasındaki fark ise ne söylediği değil, nasıl söylediği ile ortaya çıkar. Dünyada söylenmemiş söz var mıdır? İşte şair buradan itibaren şairdir.”(İkili Görüşme, 31.12.2021).

Şairin kim olduğu ve kim olmadığı hakkında birçok tanım yapılmış olsa da edebiyatımızda bazı poetik metinlerin içerisinde bu konu hakkında fikirlerini belirten şairler olmuştur. Ahmet Haşim *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirini yayımladıktan sonra anlaşılmayacak kadar kapalı olduğunu söyleyenler tarafından ağır eleştiriler alır. Haşim, eleştirilere cevap vermek için *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar* adlı metinde poetikasını açıklar. Ahmet Haşim şiirde anlam kapalılığını izah ederken şairin kim olduğuna da değinir. “Hâlbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur.”(Haşim, 1996: 70). Ahmet Haşim, şairin hakikat habercisi olmadığı gibi kanun koyucu da olmadığını söyler. Necip Fazıl Kısakürek ise *Çile* adlı şiir kitabında şairin kimliğini şu şekilde açıklar: “Allah’ın sır hazinesi arşın altındadır ve anahtarı şairlerin diline verilmiştir.” (Kısakürek, 1987: 477). Necip Fazıl Kısakürek, kâinata saklı olan sırların şairlerin kaleminde saklı olduğuna vurgu yapar. Dünyaya edebiyatında ise Max Jacob, *Genç Bir Şaire Öğütler*’de (1985) şair ile ilgili tanımı şu şekilde yapar: “İnsanlar, şair olmak için eksik-ündeşlerle biten ve aynı uzunlukta olmayan dizeleri alt alta dizmenin yeteceğini sanıyorlar. Oysa şair olmak için, ilkin insan, sonra da şair-insan olmak gerekir.” (Jacop, 1985: 34).

1.1.3. Şairin Farkı Nerede Başlar?

Ejderha, şair kimliğini taşıyanların farklılığını şu şekilde açıklar: “Şairin sözü parmak izi gibi olmalı. Az önce de söylediğimiz gibi söylenmedik söz kalmadı dünyada. İşte tam burada şairin farklılığı devreye giriyor. Yani ne söylediği değil, nasıl söylediği. Bilinen bir hikâyedir: İsim kullanmadan zikredelim. Bir şaire üstadı sorar şu mısrayı nasıl buldun diye... Mısra şudur: “Gökten bir yıldız

indi şevk ile". Talebe durumundaki şair şöyle der: Ben olsam "Gökten bir yıldır düştü." derdim diye cevap verir (İkili Görüşme, 31.12.2021).

Ejderha, şairin söz üstadı olarak ritim ve ahengi yakalaması gerektiğini vurgular. Şairin söylediği söz alışagelmış kalıp sözlerden uzak olduğu sürece şiir ortaya çıkar. Kelimelerin uyumu ve ahengi yakalaması için ince bir elekten sabırla damıtılması gerekir. Kendine has bir üsluba sahip olan Hasan Ejderha, dünyaya bakış açısı ve şair kimliğinde de bu farkı yakalamış olan şairlerden birisidir. İnsanın yaradılışından bugüne kadar söylenmemiş söz yoktur. Fakat her insanda sözün bir başka söyleyiş tarzı vardır. Şair, sözcüğün ritmini yakaladığında şiir vücut bulur *"Bir hekim ya da bir şairi büyük yapan okudukları kitapların sayısı değil, dünyalarının zenginliğidir; bilgileri öğretme, inceleme tarzlarıdır"* (Jacop, 1985: 32).

1.1.4. Şair Toplum İlişkisi

Şair içinde bulunduğu toplumla sürekli bir alışveriş hâlinindedir. Şairler toplum içinde değişim ve dönüşümün etkilerini en yoğun şekilde yaşarlar. Tabiat ve toplum şairin ruhunu besleyen yegâne unsurların başında gelmektedir. Şair içinde bulunduğu toplumun örf, âdet ve geleneklerinden etkilenirken yazdığı eserlerle bulunduğu coğrafyada yaşayanların hayatlarına yön verir. Şairin toplumla ilişkisinde amacı ve görevi olmalı mıdır? Şair ve yazarın topluma karşı görevi şöyle olmalıdır: *"Şair ve yazar, iştigal ettiği alan itibarıyla belli ki farklı bir insan. Öyle arızası var yani. Diğer insanlara göre arızalı. Bu arızayı olumlu ya da olumsuz olarak açıklamamıza gerek yoktur. Eğer gerçekten farklıysa bu farkı ortaya çıkacaktır ve bu milletin münevverlerimizde ise toplumdaki görevleri herkesçe malum... Yazar ve şair inanan bir adamsa, âdemiyyetine-fitratına uygun yürüyen farklı bir adamsa toplum içinde, münevver olma yoluna girmiş demektir. Bir yola çıkmak, illaki menzile varabilmek manasına gelmez. Yola ihanet mi eder? Yolda giderken menzile varma gayesiyle şehit mi olur? Menziline varır mı orasını önce Allah, sonra kendisinin niyeti ve gayreti belirler."* (İkili Görüşme, 31.12.2021).

Toplumunu farklı bir göz ile inceleyen şair toplumun içinde bulunduğu konum itibarı ile farklı bir yerde olduğunu belirtirken toplum içindeki konumunu da hangi yönde kullandığının önemini vurgular. Şiirinde iyiliği ve güzelliği amaçladığını belirterek şairlerin de bu yolda olması gerektiğini vurgular.

1.7. Şiir Nedir?

İnsan var oluşu gereği hissettiği duyguları anlatma ihtiyacı duymaktadır. Şiir, sözün en güzel hâli keşfedildikten sonra ahenk ve bir düzen içerisinde kalıcı bir miras olarak insanlara bırakılan yazılı metinlerdir. İlk örneklerinin sözlü kültür geleneğinde ortaya konulduğu görülür. İnsanların başlarından geçen önemli olayların anlatıldığı destanlar, ilk şiir örnekleri olarak kabul edilmektedir. İnsanların hayatında yaşamış olduğu olaylar karşısında duygu ve düşün-

celerini ifade etme aracı olan şiir hakkında günümüze kadar sayısız tanımı yapılmıştır. “T.S. Eliot’a göre şiir, en ulusal sanattır.”, Kleber Haedes ‘Şiir tarif edilebilseydi yüz türlü değil, bir türlü şiir tarifi olurdu.’ (Aksan, 1995: 7-8).

Kavram olarak şiirin değişik dillerde Fransızca “poème”, İngilizce “poem”, Yunancada yapmak, imal etmek, yaratmak, uydurmak olan *poiéo* kelimesinin köküne dayandığı ve bundan türeyen /poie: ma/ dan türemiştir. Hasan Ejderha, şiiri şöyle tanımlar: “Şiir benim hayat tarzım, inanç, estetik, gelenek ve sanat merkezli hayata bakışım, yaşayışımdır adeta. “Vurulup vurulup kıvranmaya tiryakiyim.” demişim bir şiirimde. Vurulup vurulup kıvranmaktır şiir. Bizim medeniyetimizde kelama verilen değer malum. Sözün özden söylenmesidir şiir. Söyleyenin söylemeden edilemeyen söz söylenince bir daha söyleme arzusudur şiir.” (İkili Görüşme, 31.12.2021)

1.8. Şiirin Farklılığı Nerede Başlar?

Az kelime ile çok şey anlatan şiir, sanatsal metinler içerisinde kendine özgü bir yapıyla sürekli olarak gelişip değişmeye devam etmektedir: “Şiiri diğer edebî türlerden ayıran önemli bir özellik, şiirin belli bir ahenk ve ritim ile yazılıp okunmasıdır. Şiirde estetik kaygı ile ölçü, kafiye ve ritim unsurlarından yararlanılır, gibi teknik ve genel geçer bir cevapla cevaplayamayız bu soruyu. Şiir edebî türler içinde dokuz on oğullu bir evin nihayetinde olan kız çocuğu gibidir. Kıymetlidir, nazlıdır, onunla hemhal olmazsan bir gün, o senden on gün uzaklaşır. Dolayısıyla bir yaşam tarzıdır. Merhum Bahaaddin Karakoç’un ifadesiyle “Şair ses avcısıdır.” Şairin şiiri bir feryattır, haykırmadır ve kimi zaman da topluma yayılan sevinç, sevgi haleleridir. Şiir bir doğumdur ve şair sürekli doğum sancuları içindedir. Şairler arasında şiirin farklılığı ise her şairin çilesine, beslenme kaynaklarının bolluğuna göre değişim gösterir. Çünkü insan kelime ile düşünür, kelime ile söyler. Dağarcığında ne kadar kelimesi varsa o kadar söyleyebilir. Dağarcığını zenginleştirmek için ise edebî sanatların tamamında verilen eserler ile beslenmek mecburiyetindedir. Aksi halde duygularını ve gelen ilhamı kontrol gücü ve onu şiirine yansıtma gücü olmaz.” (İkili Görüşme, 31.12.2021).

Şiiri diğer edebî türlerden ayıran yegâne unsur olarak ritim ve ahenk olduğunu belirterek, şairlerin çektiği zorluk derecesine değinir ve şair kimliğine dikkatleri çeker. Şair sözün sesini keşfetmeye çıkarken kimi zaman sevinç ile yazar şiirini, kimi zaman da kalemini hüznün ve acının haykırılarına bırakır. Meşakkatli bir yolculuk içerisinde yaşayan şair, Yaradan’ın sözcüsü ve toplumun ışığı olarak yaşarken her anında şiirin izi vardır. Şiir, şairin ilgisi ile büyütülen bir çiçek misalidir. Şairin farklılığının şiirinde sahip olduğu estetik unsurlarla başladığı görülmektedir.

1.9. Şiirde Mana ve Muhteva

Edebî eserlerin oluşumu insanın sahip olduğu duygu ve düşüncelerin varlığından gelir. Rezaizade Mahmut Ekrem, kâinatta güzel olan her şeyin şiire

konu olabileceğini vurgulayarak şirin muhteva yönünden zengin olduğunu vurgulamıştır. Rezaizade Mahmut Ekrem, “Zerrâttan şumûsa kadar her güzel şey şiidir.” (Parlatır,1992: 19) sözüyle şiirin özellikle bir konu üstünde yazılan bir tür olmadığını belirtir. Şiirin seçtiği konular toplumsal, kültürel ve sosyal olaylardan beslense de her şairin şiiri toplumdaki farklı etkiler sonucu ortaya çıkar. Şiirde konu ve mana olmalı mı olmamalı mı? Hasan Ejderha, şiirde konuyu şu şekilde açıklamaktadır: “Aşkdan gayri ne var ki şu âlemde? Aşk varken şiir neden konu seçsin ve şiirde konu ne olmalıdır diye bir soru olsun. Bu ifade-den sonra bana sorulabilir; yukarıda söylediğiniz estetik, toplum, iyilik, güzellik, doğrular sözlerinizden vaz mı geçiyorsunuz? Hayır, şiir için yine aynı şeyleri söylüyorum ve hepsini aşka dâhil ediyorum.”(İkili Görüşme, 31.12.2021).

Şiirde anlam aranmalı mıdır?

Anlamsız şiir var mı? Edebiyatımızda Ahmet Haşim, *Bir Günün Sonunda* Arzu şiirini yayımladıktan sonra şiir çok kapalı ve anlamsız bulunur. Ahmet Haşim şiirine yapılan ağır eleştirilere cevap vermek için *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar* adlı yazısını kaleme alır ve şiirde mananın ne olduğunu sorgulayarak çağdaşlarının eleştirilerine cevap verir. Türk edebiyatında şiirde anlam konusu çeşitli zamanlarda edebiyat ortamında tartışmalara neden olsa da şiirin kendi bünyesinde taşıdığı ince ve derin bir mananın olması gerektiğini Hasan Ejderha şu şekilde açıklar: “Elbette ki şiirde mana olmalıdır. Yoksa deli saçması olmaz mı? Hatta bazı şiir ekolleri var ki deli saçması bile onların şiirlerinden daha şiiriyetlidir. Mesela şu şiir midir? “Damdan düştü kurbağa, kuyruğunu titretti, bunu gören askerler komutanına ilettiler. Falan da filan” Neye hizmet eder manasız bir şekilde yan yana dizilmiş kelimeler. Şiirin de şairin de bir gayesi olmalıdır.”(İkili Görüşme, 31.12.2021).

1.10. Şiir Dili

Şiir insanların duygu ve heyecanlarını coşkulu bir söyleyiş ile dile getirmeleri sonucu oluşan edebî bir türdür. Şiir dili ile günlük hayatta kullanılan dil arasında farklılıklar vardır. Şiir dilinin kendi içinde bir ahenge sahip olması gerektiği konusunda Yahya Kemal Beyatlı'nın düşünceleri Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. “Dili kullanma becerisi şiir söylemek için yeterli değildir. Çünkü ‘şiirin yazı marifetinden başka bir mahiyeti vardır. Duymayanlar lisanda ne kadar üstad olsalar duyuramazlar.” (Beyatlı, 1971; akt. Yanardağ, 2021). Klâsik Türk Edebiyatı devrinden sonra yaşamış olan Yahya Kemal Beyatlı, şiir dilinin ahengi olması gerektiğini vurgularken “Ses ve Nefes”i şiir dilinin temelini oluşturan iki unsur olarak değerlendirir.

“Ve siyah serviler altında kalan kabrinde

Her seher bir gül açar, her gece bülbül öter.

beytindeki “siyah” kelimesine uzun süre takılıp, bunun daha sonra “serin” kelimesiyle değiştirmesi ile örnek verebiliriz (Aktan,2015:7).

Şiir dili ve şiirde üslup konusunda Max Jacop üslup için duyguların ifade biçimi olduğunu şu sözleriyle açıklamıştır: “Şiir üslubu. Bu böyle bir üsluptur ki orada sesli harflerin vezni vardır, bileşik sesli harfler iyice ölçülmüş, biçilmiştir; sessiz harfler ise çın çın ötmekte ya da ötmemektedir. Orada ses uyumu, sözcüklerin anlamından daha önemlidir.” (Jacop, 1985: 28).

Şiirin dili için şairlerin, şiiri sevenlerin bir araya gelmeleri sürekli şiir, sanat, edebiyat üzerine sohbetlerin yapılması şiir diline katkı sağlayacaktır. Ejderha, şiir dilinin kendine has bir duyarlılığın olması gerektiğine inanır ve konu ile ilgili olarak şunları söyler: “Buna şiiriyet diyoruz. Bazen normal bir metin için de ne kadar şiiriyetli diye düşündüğümüz olur. Bu vesileyle güzel şiirleri iyi şairleri diğerlerinden ayırabiliyoruz. Şiiri düz metinden ayıran şiirin kendine has bir duyarlılığı ve özel dilidir.” (İkili Görüşme, 31.12.2021). Şiir dilindeki şairaneliğin ise şiirin vazgeçilmez unsuru olduğuna değinir. Şiirde vezin ve kafiye için şu ifadeleri kullanır: “Şiirde ölçü olmadan olmaz. Ölçülü söz söylemesini bilmeyen birinin serbest şiire kalkışması feci bir durumdur. Ölçülü söz söylemekten aciz birinin serbest söylemesi korkunç hataları beraberinde getirir. Kaldı ki serbest şiirde bile kendi içinde bir ölçü vardır (İkili Görüşme, 31.12.2021).

1.11. Şiir Güzellik İlişkisi

Sanatın ve şiirin amaçlarından birisi de insandaki estetiği yakalamasıdır. “Sanatın maksadı güzelliiktir.” diyen Ekrem, bir eserin güzelliğinin konu ve üslup uyuşmasına bağlı olduğunu düşünür. Konu güzelliği ise duygu, hayal ve düşüncenin meydana getirdiği soyut güzellikler ile tabiat güzelliği birlikte yaratacaktır. Tabiattaki güzellik de kendi yarattığı bir varlıkta gerçek değerini bulacaktır. (Parlatır,1992: 18). Şiirde estetiği en önemli unsurlardan biri olarak gören Hasan Ejderha şiirde güzelliği şu şekilde açıklar: “Şiirde güzellik, konu ne olursa olsun şiiriyeti, lezzeti, estetiği yakalamak, aşka yaklaşmak; hatta kıyısından geçmek bile o güzelliğin tadını hissettirir. Sadece şair değil, okuyucu da bunu hisseder.” (İkili Görüşme, 31.12.2021).

1.12. Şiirde İlham- Gerçek İlişkisi

Şiirin meydana gelişi sırasında sözcüklerin bir anda bir dizilişe kavuşup bir ahenk yakalaması şiirin ilham ürünü mü sorusunun sorulmasına neden olmaktadır. Günlük hayatta aynı kelimeler farklı cümleler içinde çeşitli anlamlar ifade edebilmektedir. Şairin kelimelerin ahengini bir anda yakalaması kendisini diğer insanlardan ayıran bir özelliktir. Şair kâinatın ve tabiatın göz önünde olan gerçekliğinden ilham alırken perde arkasında olan sırrı çözmeye gönül verir. Şiirin gerçeklik ilişkisi gerçekliğin şair için esin kaynağı olması bakımından önemlidir. Fakat var olanın hiçbir estetiğe kavuşturmadan aynı şekilde tasvir etmek şiirin doğasına aykırı bir durumdur. Max Jacop “Gerçekçi olun; bir yandan da kapıyı etkilere açık tutmayı elden bırakmayın.” (Jacop, 1985: 30). Gerçeği bir ölçüde kullanmak her şairin doğasında olduğu gibi şairin yeri geldiği zaman sözünü ilhamın rüzgârına bırakması da gerekmektedir. “Bütün

insanların esinlendiklerine inanırım. Buna sezgi denir. Buna beden istekleri denir. Bu, esinlenme kişiye göre değişir. İnsanoğlu meleklere de cinlerden de esin alabilir.” (Jacop, 1985: 30)

Şair, ilhamı şiiri meydana getiren temel unsur olarak görürken gerçeklik ve ilham konusunda şunları söylemektedir: “Şiirde ilham şarttır ancak gelen ilhamı şiire dönüştürme birikimle alakalıdır. “Bu gün dolaştım sahilde hüznüle” diyebilmek için bu mısradaki geçen bütün kelimeleri, o kelimelerin anlamını bilmeniz ve o kelimelerin dağarcığımızda olması gerekir. Nerede, hangi hüznüle dolaşırsanız dolaşın sözü söylemek için kelimeniz yoksa kelimelerinizle hayatın anlam bilgisine malik değilseniz, kaldı ki şiir söylemek manalı bir şekilde meramınızı bile anlatamazsınız.” (İkili Görüşme, 31.12.2021)

1.13. Şiirde Tema

Ejderha, sosyal gerçekliğin şiiriyetini yakalamış önemli şairlerden birisidir. Şiirlerinde işlediği temalarla dikkat çeken Ejderha'nın gerçek hayatın izlerini farklı bir söyleyişe kavuşturduğu görülür. Onun şiirlerinde bazen bir çocuğun sesi kuş cıvıltılarıyla karışarak mutluluğu anlatır, bazen de eşini veya evladını kaybeden bir annenin feryadı duyulur. İnsanın yalnızlığını anlatan Ejderha, kâinatın aşk üzerine kurulduğuna ve varlık âlemindeki her şeyin aşktan doğduğuna inanır. Şiirlerinde ele aldığı yalnızlık, özlem ve anne temlerini ise şu şekilde açıklar: “İnsan yalnız doğar, yalnız yaşar, yalnız ölür. Bazen kalabalıkların içinde bile yalnız değil miyiz? Ne kadar kalabalık bir çevreye, aileye, dost grubuna sahip olursak olalım; akşam olup, gün dağların ardından aştığında yalnızız, yapayalnızız. Bunu unutursak yalnızlıktan asla kurtulamayacağımız bir girdabın içine düşeriz. Ama bu yalnızlığımızı bilirsek yalnızlıktan kurtulmaya yakınız demektir.

Çocukluk yıllarına özleme gelince; belki çocukken daha fert olamamış olma ve anne baba ile kimlik bulma, belki de henüz kendi yalnızlığı ile tanışmamış olmanın hâlinin özlemidir kim bilir. (İkili Görüşme, 31.12.2021).

Çocuk oluversem, biliyorum annem taze gelin olacak

Salıncak, oyuncak hepsi emrime sunulacak

Annem hasta olmayacak.

Yeniden öğrenecek olsam da cüzü

Gecelerinden korktuğum gündüzü

Annemle yaşamak vardı

Geçirdiğim güzel günlerin hepsi

Annem kadardı.

Mevsimler;

*Annem hastalanınca kış,
Annem iyileşince bahardı.*

Kanadı gözlerim; hadi sil anne!

Ben Afrika'nım; yüreğin Nil anne!

Komşun olayım da gittiğin yerde

Görünce orada; beni bil anne!

Şiirler söyledim, yazılar yazdım,

Her telifimde; sendendir dil anne! (Ejderha, 2012: 16)

1.14. Günümüz Şairi ve Şiiri

Zaman içerisinde şiirin hem şekil hem de muhteva açısından değişime uğradığı görülür. Klâsik Türk şiiri ile modern şiir karşılaştırıldığında geçmişten günümüze farklılaşan yapı ve muhteva özellikleri ön plana çıkar. Toplumun kültürel yapısı değiştikçe alışkanlıkları ve kendini ifade etme şekli de değişmektedir. “Günümüzde şair ve şiir acınası bir durumda; şairlerin durumuna bakıp, yeni bir medeniyet kurmaya ne kadar uzak olduğumuzu görebiliriz. Dilimizi ileride nelerin beklediğini de görebiliriz. Daha acısı da şiir diye bu gün bize sunulanın çoğunun şiir olmadığını ne şairler biliyor ne de okuyucu... Okuyucu bir yana şairler bile şiir okumuyor. Belki birkaç kişi ile grup oluşturmuş şairler birbirinin şiirlerini okuyor olabilirler lakin onlar da dünyayı kendilerinden ibaret sanıyorlar ki bu durum hem kendileri, hem de şiir için acı bir durumdur.

Bir umudumuz vardır ki has şiir okuyucusunu bulur ve okuyucusunu oluşturur. Şimdilik bu çok az da olsa umudumuzu yitirmemize yetecek bir mayadır.” (İkili Görüşme, 31.12.2021)

SONUÇ

Geçmişten günümüze şiir estetiği ile ilgilenen, şiire dair bütün meseleleri ele alan ve şairin sanat anlayışını anlattığı metinler poetika bilgi dalına girmektedir. Şiiri bir bütün olarak inceleme alanına alan şiirle ilgili edebî unsurları açıklayan, şiirin ne olduğu hakkında bilgi verirken ne olmadığını belirten şiir sanatı ve şiirin bilgi dalına poetika denilmektedir. Poetika kavramını ilk defa edebiyat ve sanat sahasına kazandıran Aristoteles olmuştur. Klasik Türk edebiyatında şairlerin sanat anlayışını anlattıkları ve divanlarının başına koydukları dibaceler poetika ile ilgili yazılan ilk örneklerdir. Türk edebiyatının

sonraki safhalarında şairlerin sanat anlayışına yapılan eleştiriler poetik metinlerin çoğalmasını tetiklemiştir. Şairler, aldıkları eleştirilere cevap mahiyeti taşıyan metinler yazarak kendi sanatlarının inceliklerini ve özelliklerini anlatma ihtiyacı duydukları metinler kaleme almışlardır.

Şairler şehri Kahramanmaraş'ta doğan Hasan Ejderha kendine has bir üslupla şiirler yazmaya devam eden çağdaş şairlerimizden birisidir. Ejderha'nın şiir iklimine sahip bir coğrafyada büyümesi ve ailesinin sanata ehemmiyet vermesi erken yaşlarda ruhunda şiirin yeşermesini sağlamıştır. Şiirlerinde anneye duyulan sevgi, çocuk, yalnızlık ve aşk gibi temleri samimi bir dil kullanarak okurunun içine işler. Şiirlerinde okurun kendinden bir parça bulmasını sağlayan derin tecrübesi sanatını evrensel bir çizgiye taşımaktadır. Şiirlerinin yanı sıra nesir alanında yazdığı eserlerinde de sosyal hayatın izlerini işleyen bir sanatçıdır. Ejderha, şiiri hayat tarzı olarak görürken her anını sanat estetiğiyle yaşar ve şiirlerinde gerçek hayatın izlerini farklı bir perdeden işlerken konuların şiiriyetini yakalayan önemli bir şairdir. Ejderha'nın nazarında şair, hayatı herkes gibi yaşarken gördüklerini herkesten farklı bir incelikte yorumlayan kişidir.

Toplumla birlikte aynı yolda yürürken topluma farklı bir pencereden bakma olanağı sağlayan şairler sanattın ışığını keşfedenlerdir. Ejderha, şiirlerinde sanatsal keşiflerini geleneksel izlerle okurlarına aktararak geçmişle bağlantılı bir köprü oluşturur. Bu köprüde insanın varoluşundan itibaren hissettiklerini şiirinin zarafetiyle okuruna aktarmaya çalışır. 1993 yılında; *Seni Yaşamadan Olmaz* ve 2012 yılında; *Marallar Oymağında Bir Ceylanla Oturup Ağlamak* adlı şiir kitaplarını okuruyla buluşturan Hasan Ejderha şairlerin yeşerdiği toprak olarak bilinen Kahramanmaraş'ta sanatını icra etmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan, (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara.
- AKTAN, Bilal, (2015). “Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Dil ve Ahenk”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.1
- ARİSTOTELES, (1995). *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- EJDERHA, Hasan, (1993). *Seni Yaşamadan Olmaz*, Ecdâd Yayınları, Ankara.
- EJDERHA, Hasan, (2012). *Marallar Oymağında Bir Ceylanla Oturup Ağlamak*, Sage Yayıncılık, Ankara.
- ENGİNÜN, İnci, (1992). “19. Yüzyıl yeni Türk Şiiri” *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı 4 (Çağdaş Türk Şiiri)* S. 481-482/ Ocak-Şubat 1992, s.565-784.
- GEDİK, Sadi, (2019). “EJDERHA, HASAN”, *Kahramanmaraş Ansiklopedisi*, 3. Cilt. s. 228-230. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Yayınları, Kahramanmaraş.
- HAŞİM, Ahmet, (1996). *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- JACOB, Max, (1985). *Genç Bir Şaire Öğütler*, (çev. Salâh Birsal), Nisan Yayınları, İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl, (1987). *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- PARLATIR, İsmail, (1992). “19. Yüzyıl yeni Türk Şiiri” *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı 4 (Çağdaş Türk Şiiri)* S. 481-482/ Ocak-Şubat 1992, s.1-46.
- YANARDAĞ, Mehmet Fetih ve KAYABAŞI, Bayram, (2021). “Al Fistanlı Gelincikler Şairi Yalçın Yücel ve Poetikası”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Yıl 7, Sayı 14, Bahar 2021, s. 315-343.
- İkili Görüşme: 31.12.2021 tarihinde Azize Bati'nin şair ve yazar Hasan Ejderha ile Yapmış Olduğu Mülakat.



Bölüm 6

AYDINLANMACI VE MUHAFAZAKAR IPHIGENIE

M. Sami TÜRK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID ID 0000-0003-2350-5901

1. Giriş

Alman edebiyatı klasik döneminin önde gelen temsilcilerinden Goethe'nin *Iphigenie auf Tauris*¹ piyesi hem içerikçe son derece aydınlanmacı olması bakımından modern bir yapıt hem de yapıcı klasik tiyatroya bağlılığıyla gayet muhafazakardır. Bu çalışma, yazarın ele aldığı mitik İfigeneia (Ἰφιγένεια) figürünü Euripides'in aynı konuyu işlediği *İfigeneia en Taurois* (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις, İfigeneia Taurolarda) tragedyasıyla karşılaştıracak, böylelikle iki şair arasındaki klasik ve modern hatları ayıran momentleri tespit edecektir. Bu amaçla iki metin arasındaki benzerlik ve farklar önce içerik sonra yapı düzlemlerinde kıyaslanacaktır.

Goethe'nin metnine ilkin 1779'da başladığı bilinmektedir. Metnin başlangıçtaki düzyazı hali, yazarın bundan yedi yıl sonra Göschen Yayınevi'nden külliyatını basma yolunda bir teklif alıp elinde bugün en büyük piyesleri arasında sayılan pek çok eserinin ancak fragmanlarının bulunmasını fark ederek bir tür yaratma buhranına ve kendini yetersiz bulma endişesine kapılmasıyla seneler önce ertelediği İtalya seyahatine bu kez herkesten gizli teşebbüs etmesi sonucu, kuvvetle muhtemel İtalya'da tecrübe ve teneffüs ettiği klasiğin havasıyla manzum forma sokulmuş ve tamamlanmıştır. Nesir ve nazım arası bu geçişin metin yapısına etkisi incelemenin ikinci kısmında gösterilecektir.

Halk dilinde yazılmış erken modern edebî eserlerin öne çıkışıyla Fransa ve İngiltere'de 16. yy. sonları, İtalya ve İspanya'da 17. yy. itibarıyla, Almanya'da ise çok daha geç olmak üzere ancak 1748'den sonra klasik sıfatı çağdaş yazarlar hakkında kullanılmıştır (Schmidt, 1998: 978). Bununla birlikte antik metinlere duyulan ilginin artışıyla Euripides'in İfigeneia metinleri -bu konuda kronolojik olarak birbirini takip eden iki tragedyası vardır- tekrar ve yer yer farklı biçimlerde yeniden ele alınmaya başlamıştır. En erkeni 17. yüzyılın son çeyreğinde Racine'in *Iphigénie* tragedyası olup hem Euripides'in hem Racine'in metinleri 18. yy. boyunca pek çok operanın librettosuna zemin oluşturmuştur. Öyle ki Racine'in tragedyası Fransa'da aşılmaz sanılan Corneille'in tahtını bile sarsmış, Voltaire bu dramı onlarca kez okuyup edebiyatın zirvesine yerleştirmiş, kendiyse aynı fikirde olmayanları "ebedî barbarlıkla" suçlamıştır (Ernst, 1930: 252-254), tüm bu olgular İfigeneia konusunun başta Fransa, Avrupa'da uyandırdığı ilgi ve merakı gözler önüne serer. 1699 ila 1774 yılları arasında² çok sayıda opera uyarlamasının göze çarpması Goethe'nin

1 Eser başlığında geçen Tauris, Euripides'te -orijinal adı birkaç alt satırda bu yüzden paylaştım- yer değil kişi adyken Latincesinden kaynaklı bir yanlış anlama sonucu yer adı diye kabul edilip öyle yerleşmiş, Goethe de aynı hatayı -muhtemelen kasıtlı olarak- kendi başlığına taşımıştır. İbranca, Yunanca ve Latince gibi klasik dillere hakim olduğu bilinen yazarın bu yanlışlığı kasten sürdürmesinde olayın mekanını hepten kurmaca bir yere taşıma niyeti görülebilir. Bu çalışmada Euripides atıfları eserini Yunancayla karşılaştırmalı Almanca çevirisinden aktarılarak yapılacaktır.

2 Wilson (1984: 90-91) sayının daha da yüksek olduğunu bildirip Heitner'e atfen 1697-1779 arasında 18 eserden bahseder, bu, konunun 18. yy. Avrupa'sında ne kadar parlak ve revaçta olduğunu pekiştirmektedir.

metni ele aldığı dönemde İfigeneia'nın ne denli rağbet gördüğünü göstermesi açısından kaydadeğerdir. Zira Goethe'nin piyeslerinde tarihî olay ve kişilere başvurması hayli olağanken *Clavigo*, *Götz von Berlichingen*, *Egmont* ve *Tasso* gibi metinlerinde yer alan tarihî kişilikler nispeten yakın sayılabilecek dönemlerdendir, oysa İfigeneia hem kıyas kabul etmeyecek denli eski bir zamana aittir hem de diğerlerinin aksine mitolojik bir figürdür. Bu farklılığın İtalya seyahati sırası ve sonrasında iyice şekillenen klasiklik düşüncesiyle ilgili olduğu ortadayken (krş. Baeumer, 1971: 24) Adorno'nun aynı eseri orta yaşındaki Goethe'nin klasikçiliğine karşı en güçlü argümanlardan sayması (krş. 1974: 473) olsa olsa içerikte getirdiği yeniliklerden ileri gelebilir, çünkü biçimin klasikliği genç dönem piyeslerinin Aristotelyen dramının kalıplarını kırıcı modernliğiyle kıyaslandığında yadsınamayacaktır. İtalya seyahati vurgusunun bir gerekçesi de mentor bellediği Herder'in klasikle ilgili son derece olumsuz görülebilecek anlayışından hareketle genç Goethe'de "klasik" sözüne hemen hiç rastlanmazken, kavrama daha sonraları ilk kez *İtalya Seyahati*'nde yer vermesine dayandırılabilir (krş. 2006: 141, 290, 369, 526 vd.). Bu önemlidir çünkü seyahatin amacı "eskilerin eserlerini" benimsemek diye görülebilecektir (Baeumer, 1971: 27). Eskilerden maksat Alman klasiği açısından başta MÖ 5-4. yy. Atina'sı ile geç dönem Roma cumhuriyetinin Augustus'un hükümdarlığına kadarki başlangıç safhası ise (krş. Schmidt, 1998: 978), Euripides metninin Goethe'nin hedefinde olması anlaşılabilirlik kazanır. Bununla birlikte Adorno'nun isabetli tespitince (1974: 472) *Iphigenie auf Tauris* eserinde ele alınan mütos, "özensiz dil kullanımının" öne sürdüğü gibi "zamanlar üstü veya aşkın şeyler adına misaller" değil Goethe'nin tüm eserlerinde rastlandığı üzere eski zamanları kendi yaşadığı çağda alımlayışıdır, bu tespit Burckhardt'ın Goethe'nin Yunan mütosuyla şekillendirmek istedikleri arasında "tarihüstü insanlığı" (1956: 53) saymasıyla perçinlenebilir. Zaten çözümlemenin de göstereceği üzere aynı malzemeyi bu denli çağdaş, hatta çağının ötesinde fikirlerle bezeyişini başka türlü açıklamak pek mümkün değildir.

İtalya seyahati öncesi Goethe'nin yalnızca konuya gösterdiği ilgi, seyahat sonrasında yapıyı da benimsemesini beraberinde getirmiştir denebilir. Bunun en büyük göstergesi çözümlemenin ikinci kısmında incelenecek yapı ve biçim değişiklikleridir. Nevarki Goethe'nin malzemenin işlenişine ilgili, yani içerik düzleminde yarattığı yenilikler kendine mahsustur, Wilson'a göre (1984: 111) bunlara yazıldığı yüzyıldaki seleflerinin hiç birinde rastlanmamaktadır. Kadının rolü, tanrılara başkaldırış, çözümü insanüstü güçler yerine kendi içinde arama, öteki'ni barbarlaştırma yerine insanileştirme, doğruluk ve Aydınlanma düşüncesinin insanı bireyleştirici tutumuyla beslenmiş bir karakter gelişim hattı Goethe'nin *Iphigenie*'sini seleflerinde görüldüğünden bambaşka bir düzleme taşır. Aşağıda hem Euripides metni hem Goethe'ninki biri içerik, öbürü biçim düzleminde olmak üzere iki aşamalı bir çözümlemeye tabi olacaktır.

2. Çözümleme

Giriş kısmında verilen bilgiler ışığında aşağıda iki ayaklı bir çözümleme bulunacaktır. Çözümlemenin ilk ayağı Goethe metninin kişi, yer, zaman ve konu malzemelerini Euripides'in yapıtıyla karşılaştırarak içerikte birbirlerine ne mesafede durduklarını irdelenecek, bölüm başlığında İfigeneia'ya verilen "aydınlanmacı" sıfatının gerekçeleri, Goethe'nin malzemeye yaptığı kritik değişiklik, hatta dönüşüm müdahaleleri örneklendirilerek ortaya konacaktır. İkinci ayak ise yukarıda birkaç kez anılan biçim değişimlerini, en başta da nesirden nazma geçişi ele alacak fakat bununla kalmayıp Aristotelyen dramanın özellikleri bakımından da iki metin arasında mukayeseye gidecek, böylece biçim düzleminde İfigeneia'nın başlıkta "muhafazakar" diye nitelenen yönünü açıklayacaktır.

2.1. İçerik Düzlemi

Goethe 1775 yılında, Dük Karl August'un daveti üzerine Weimar'a gelirken onu aydınlanmacı ıslahat tasavvurlarınca yönlendirebileceği bir hükümdar olarak görmüş, sarayda siyaseten etki gösterip bu sayede edineceği yeni tecrübelerle kendi şahsını da geliştirebileceğine dair ümit beslerken çok geçmeden soyluluk beratı da alarak hükümdarın meclisinde söz ve imza yetkisine kavuşmasıyla bu ümitleri de pekiştirmiştir (krş. Werner, 1971: 68-69). *Iphigenie auf Tauris* piyesini saraya gelişinden 4 sene sonra yazmaya başlamış olması dikkate değerdir çünkü piyesi, kaynak aldığı Euripides'in aynı adlı yapıtıdan insanlık ideali zeminine oturtulmasıyla bariz farklılıklar gösterir. Aşağıda bu farkların neler olduğu ayrıntılarıyla irdelenecektir.

Piyenin yorumlanmasıyla ilgili hakim algı saf insanîyet aksında hareket edişidir. Buna kimi itirazlar gelmişse de hepten reddedilmesi mümkün değildir. İlk karşı çıkanlardan biri olarak ünlü germanist Günther Müller'i (1952) anmak gerekir. Piyesi yorumlarken özerklik olgusuna dikkat çeken Rasch ise, eserin yorumlanışındaki geleneksel insanîyet kalıbına yer yer karşı çıkmakta, bunun yanlış anlaşıldığını düşünmektedir (1979: 7-8). Öte yandan Goethe'nin eserini daha çok 18. yy.'daki "haçlı ideolojisi" çerçevesinde değerlendiren Wilson (1984) Rasch'a hak vermekle birlikte eksiklerine de dikkat çeker. Bununla birlikte Rasch'ın merkeze tanrılara karşı insanın özerkliğini yerleştirmesi Aydınlanma düşüncesi bakımından elinizdeki çalışmanın da benimsediği bir tutumdur, zaten Rasch da burada söz konusu olanın Aydınlanma dönemi dine bakışla "sıkı bir ilişki" içinde olduğunun altını pek çok yerde çizer (1979: 11, 12, 30). Dieckmann (1970: 89) 18. yy. insan imgesini incelediği makalesinde *Iphigenie auf Tauris*'in çoğunlukla Winckelmann'ın kalıplaşmış klasik idealinden hareketle ele alınışını eleştirerek eseri aslında ait olduğu aydınlanma bağlamına sokmak istemekte haklıdır, çünkü Winckelmann'ın eski Yunan başyapıtları tarif ederken sarf ettiği ve sonraları Alman klasik döneminin kılavuzu halini alan "soylu sadelik, dingin yücelik" (1885: 24)

parolası belirginliğini yitirmekte, ana aksı Aydınlanma'nın insanı merkeze alan, böylelikle ona kararlarını aldırıcı, sonuçlarına katlandırıcı niteliğini kazandıran tasavvuru teşkil etmektedir, buna tolerans düşüncesini³ ve insanın düzelebileceğine inanmayı da eklemek mümkündür. Hepsi eserde örnekleriyle ortaya çıkar. Öte yandan Schwinge'nin isabetli tespitince (2017/2018: 36) Goethe'nin antikiteyle ilişkisi kuru taklitten çok üretkenlik temellidir. Seidlin de Aydınlanma ve insanlık düşüncelerinin merkezi önemde olduğunu teslim eder (1972: 129). Fakat Dieckmann'ın aksine ve Seidlin'in Aydınlanma vurgusunu onaylamak sadedinde elinizdeki çalışma Aydınlanma'nın tasavvurları ile Klasisizm'inkiler arasında zıtlıktan çok tamamlayıcılıktan hareket etmektedir. Bu minvalde klasikçi tavrı malzeme seçiminde ve malzemeyi işleyiş biçiminde, aydınlanmacı görüşü ise malzemenin kurgusunda, konstrüksiyonunda görmekte, dolayısıyla ikisini çeliştirmemekte, içerik ve biçim açısından uzlaştırmaktadır.

İçerik çözümlemesinde Euripides'in Iphigenie karakterinde çağının başta inanç, kaderin tanrılarca belirlenişi ve insanın bu belirlenişe tamamen teslim olup edilgen bir konumda bulunması, kadının toplumdaki rolü, hükümdara karşı duruş olarak kendini gerçekleştirme ve öteki'ne bakış olmak üzere dört ana hat üzerinde ilerlenecek, antik çağdaki belirlenimler Goethe'nin Iphigenie'siyle karşılaştırılacak, aradaki gelişim gözlemlenecektir⁴.

Iphigenie bilindiği üzere Euripides'in iki tragedyasının başkarakteridir. İlkinde Aulis'tedirler, babası Agamemnon Troia seferi için gemileri hareket ettirecekken tanrıça Artemis rüzgarları durdurduğu için limanda çakılı kalırlar. Kahinin verdiği habere göre tanrıça ancak kızı Iphigenie'yi kurban etmesi halinde rüzgar estirecektir. Kızını sevmesine rağmen onu evlendireceği yolunda bir yalan söyleyerek yanına çağırır, kurban hadisesi öncesi Iphigenie yalanı öğrenir fakat kurbanına gene de razı olur ve tam öldürüleceği sırada tanrıça onu kurtarıp yerine bir geyik yollar, Iphigenie'yi ise Tauruların yaşadığı bir adaya getirir, orada Artemis tapınağı rahibesi olacaktır. İkinci tragedyada başkarakter, Tauruların yanında onların adaya gelen yabancıları kurban etme adetlerinde kutsama görevi görür. Fakat bu kez adaya gelen iki Yunan'dan birinin daha süt çocuğuyken yanından ayrıldığı kardeşi Orestes ve onun can yoldaşı Pylades olduğunu öğrenir. Bunları öldüremeyeceğine göre bir hileye başvurup Taur kralı Thoas'ı aldatarak adadan kaçmayı başarırlar. Iphigenie burada kaderine razı, yeri gelince yalana başvuran ve çağının kadın anlayışınca erkeğin altında, ona hizmetkar olma konumunu benimseyen bir figürdür. Burada kendi içinde, tepede tanruların insanlara gönüllerince hükmettiği, insanların da buna razı oldukları ve her halükarda

3 Goethe, *Dichtung und Wahrheit* [Şiir ve Hakikat] adlı otobiyografik eserinde mutaassıp Katoliklerce iftiraya uğrayıp infaz edilen Jean Calas'a destek veren Voltaire'i överek dinde toleransa bakışını ortaya koymuştur. (krş. 2006a: 569)

4 Goethe'nin tragedyasının içeriğiyle ilgili ayrıntılı bilgi için ayrıca krş. Akyıldız-Ercan, 2019: 1486-1493.

yerleşik normları benimsedikleri bir ahenk mevcuttur. Goethe aynı malzemeye başvurduğunda işte bu “görünüşte ahenkli” dünya düzeni tehlikededir, onun gençlik yıllarında takındığı, *Sturm u. Drang* dönemi *Prometheus* şiirinde en bariz şekliyle gözlemlenebilecek tanrılara muhalefet tavrı burada Werner’e göre aydınlanmayla beslenmiş klasik dönemin insaniyet anlayışıyla (krş. 1971: 73) aşılır. Goethe’nin Iphigenie’si geçmişte, babasının iyilikle davetinin hile ve kandırmaca olduğunu keşfedip gene de buyruğuna rıza göstererek ıstıraba, yani tragedyanın özü olan duyguya (Jaeger, 1973: 336) talip olmuştur, işte tecrübe ettiği bu ıstıraptır ki onu insani gerçekliğe yaklaştırır. Aynı ıstırap Iphigenie konusunu asırlık uykusundan uyandıran Racine’de de göze çarpar, o da Euripides’in yazdığı sonu tepetaklak eder (krş. Ernst, 1930: 254) ve bu sayede belki, Fransız edebiyatının yakın takipçisi Goethe’nin metne yapacağı müdahalelerin bir ölçüde önünü açar, zaten Euripides’te olmayan Arkas karakterini Racine’den ödünç alışı da buna işaret ediyor sayılabilir⁵. Aynı bağlamda Dieckmann Iphigenie de dahil masaya yatırdığı üç karakteri “dünyanın kötülüklerini sineye çekmeye fazlasıyla hazır, mücadelecı olmayaysa yeterince hazır olmayan” (1970: 95) diye nitelerken en azından Iphigenie’de yanıldığı iddia edilebilir çünkü Euripides’in Iphigenie’sindeki boyun eğmişliğe kıyasla Goethe’nin Iphigenie’si kendinden bekleneni yapmayacak denli fenalığa kapalı, insani ideali koruyacak kadar da mücadelecı olduğunu kral Thoas’a başkaldırışında gösterir. Euripides’ten Goethe’ye bu gelişim nasıl olmaktadır, ayrıntılarına bakalım.

Euripides’te Iphigenie kurnaz bir kadın olarak öne çıkarken Goethe’de doğruluğu ilke edinir. Bunun ilk örneğini kral Thoas’ın evlenme teklifine karşı çıkışında görürüz. Fakat bu karşı çıkış yorum geleneğinde kimi itirazlara yol açmış bir belirsizlik barındırır. Çünkü Thoas’ın evlenme teklifine kendini önce “bilinmeyen biri”, sonra “Tantalosoğlu” ve krala layık olmayacak biri diye gösterirken asıl düşündüğünü söylemekten çok vaziyeti kurtarmak yolunda davrandığı düşünülebilir. Gelgelelim kralın teklifini yinemesi üzerine ret cevabı vermesi bu belirsizliği kısmen izale eder. Tartışmalı bir nokta da adaya gelen iki yabancıнын kardeşi ile onun arkadaşı olduğunu öğrendikten sonra onları kurtarmak adına giriştiği ve sonrasında vazgeçtiği yalanlardır. Fakat onu yalana sevk eden kişi, hile ve kurnazlığıyla tanınan -çünkü antik dönemde Giritliler müzmin yalancı sayılmışlardır- Pylades’tir, zaten Orestes’e de hile ve kurnazlığın yürekli işler yapacak adama zarar getirmeyeceğini söyler (Goethe, 2007: 261). Böyle bakınca Iphigenie’nin doğruluk tutumunda gidip gelmeler olduğundan şüphe edilmesi olağandır. Oysa Iphigenie’nin Pylades’in kendisine söylediği yalandan duyduğu rahatsızlığı,

5 Iphigenie malzemesini işlemede Racine ile Goethe’nin karşılaştırılması, ilkinin hikayenin baş tarafına, ikincisininse son tarafına odaklanmasından ötürü okuduğunuz çalışmanın konusunu aşmaktaysa bile her iki yazarın da piyeslerinin devamını getirme tasarıları olduğu bilindiğinden karşılaştırmayla ilgili bilgilendirici kimi veriler barındırması açısından Ernst’in (1930: 258-260) makalesine başvurulabilir.

“Ich muß mich leiten lassen wie ein Kind”⁶ (a.g.e.: 279) sözleriyle dile getirdiğini, kabullenemediği insan kurbanı fiili yüzünden ve kardeşine onca yıl sonra yeniden kavuşmuşken ölümüne, hem de kendi eliyle, yol açması ihtimali yüzünden mecburen yalan söylediğinin emaresi diye yorumlamak hata olmasa gerektir çünkü sözleri durumdan hoşnutsuzluğunu açıkça belli etmektedir. Zaten Arkas’ın dördüncü perde, üçüncü sahne boyunca gösterdiği ikna çabalarıyla tanrıça resminin çalınmasına hizmet etme girişiminden de vazgeçecek, piyesin sonlarında, beşinci perde, üçüncü sahnede Thoas’ın yüzüne gerçeği söyleyecektir, çünkü Arkas, içini allak bullak etmiştir: “Von dieses Mannes Rede fühl’ ich mir / Zur ungelegnen Zeit das Herz im Busen / Auf einmal umgewendet.”⁷ (a.g.e.: 281) Pylades “was die Not gebeut”⁸ (a.g.e.: 285) mazeretiyle tanrı buyruğuna uymak için hırsızlıkta beis görmezken (krş. a.g.e.: 284) ikinci babası yerine koyduğu kralı aldatıp soymaya (“den König der mein zweiter Vater ward” [a.g.e.: 285]) Iphigenie’nin gönlü yoktur. Aksi takdirde ailesine tebelleş olmuş laneti savuştururken elini kirletmiş olacaktır:

So hofft’ ich denn vergebens, hier verwahrt, Von meines Hauses Schicksal abgeschieden, Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen Die schwerbefleckte Wohnung zu entschöhnen.⁹ (a.g.e.: 287)

Euripides’te olayörgüsü Iphigenie’nin kurduğu kurnaz planla çözüme kavuşurken¹⁰ Goethe çare olarak doğru söz ve davranışa başvurur. Ortada kendini kurban edilmekten kurtaran tanrıça Artemis’e duyulan vefa borcu ve kendisine iyi davranan Taur kralına ihanet ile yaklaşık yirmi sene sonra tekrar kavuştuğu kardeşini kaybetmek şeklinde beliren bir açmaz vardır. Doğruluğun açmaza çözüm getirmesinin en önemli örneği Goethe’nin sefinden bambaşka bir çıkış yolu yeğlemesinde göze çarpar. Euripides’te Apollon, Orestes’in şifa bulması için kız kardeşini ziyaret etmesini buyurur (2014: 719). Burada kastedilen tanrıça Artemis/Diana’dır¹¹ çünkü hem Artemis

6 Gerek Euripides’in gerek Goethe’nin eserinden alıntılar metnin içinde daima Almancalarıyla verilecek, dipnotla Türkçe çevirileri çalışmanın yazarı tarafından aktarılacaktır. Alıntılanan mısraların Türkçesi: “Çocuk gibi denileni yapmaya mecbur kalıyorum.”

7 “Bu adamın söyledikleriyle kalbimin göğsümde çok zamansız ansızın tersyüz olduğunu hissediyorum.”

8 “Zaruret gereği.”

9 “Burada ailemin yazgısından uzakta korunaklıyken boş yere ummuşum demek feci lekelenmiş hanemin kefareti vakti gelince saf elim, saf yüreğimle ödemeyi.”

10 Euripides’te Iphigenie’nin kurduğu kurnazca plan kendi ağzından şöyle dile getirilir:

Wie täusche ich die Gottheit und den Landesherrn,

sieht er des Götterbildes Marmorsockel leer?

Dann muss ich sterben! Nichts entschuldigt mich. Doch wenn

zu einer Tat sich beides fügte, du das Bild

erhieltest und zugleich auf wohlgebautem Schiff

auch mich entführtest, wäre gut vollbracht das Wagnis. (2014: 791)

Yani: “Ülkenin efendisi tanrı resminin mermer kaidesini boş bulursa onu ve tanrıçayı nasıl aldatırım? Ölmem gerekir! Mazeretim olmaz. Fakat her ikisi tek bir fiille ulanırsa, sen resmi alıp beni de sağlam yapmış bir gemiyle kaçırırsan cüretkarlığımız sorunsuzca hallolur.”

11 Yunan tanrıçası Artemis Latin kültüründe Diana’dır. Euripides haliyle Yunan adını kullanır, Goethe’deyse aynı tanrıça latinize biçimiyle karşımıza çıkar.

Apollon'un ikiz kardeşidir hem de Orestes kız kardeşi Iphigenie'nin varlığından habersizdir çünkü Iphigenie yanlarından ayrıldığında küçücük bir oğlan çocuğudur (a.g.e.: 779). Dolayısıyla ikinci tragedya da ne Orestes'in, ablası Iphigenie'yi ne de ablasının kardeşini tanıyacak hali vardır çünkü ikisi de hem fiziken değişmişler hem birbirlerinden yıllardır habersiz kalmışlardır. Fakat Goethe, şifa verici kız kardeşin Euripides'ten farklı olarak Diana değil Orestes'in öz kardeşi Iphigenie olduğunu göstererek açmazın önüne geçebilmiştir (krş. Ernst, 1930: 258 ve Seidlin, 1972: 133). Böylelikle doğruluk bir açmaz gibi görünürken hem Iphigenie, Orestes ve onun can yoldaşı Plyades için hayatlarının kurtulması hem de Taurlar için tanrıça resimlerinin ellerinde kalması yolunda hepsi adına hayırlı bir sonuç doğurmuştur ki Euripides'ten bütünüyle farklıdır. Nitekim Seidlin'e göre bu, Goethe'nin tanrıların sözü ancak kişi doğruyu bulup yapınca gerçek anlamına kavuşur inancını onamaktadır (1972: 134).

Başkarakterin dindarlığı bölümün başında da belirtildiği üzere çözümlemenin izleyeceği ana hatlardan birisidir. Iphigenie'nin son derece dindar olduğu açıktır, Rasch'a göre (1979: 91) tanrıların kimi tavırlarına mesafeliyse bile yazgısını Diana'nın elinde gördüğü için onlardan korkmuyor değildir. Yani bir başkaldırı söz konusudur ama karakterin büsbütün isyankar olduğu söylenemez. Bunu anlamak için Iphigenie'nin bir yandan dua ederek inançlı olduğunu gösterirken öbür yandan eve dönmek isteyerek Diana'nın yazdığı yazgısına karşı çıkmasına bakmak yeterlidir. Oysa Hristiyanlık Tanrı'nın belirlediği alınyazısını tevekkülle benimsemeyi öngörür. Iphigenie'nin buradaki itirazı Aydınlanma'nın mümkün kıldığı bir tür kendi yazgısını eline alma hareketinin ön aşamasıdır, denebilir.

Iphigenie'nin din, daha doğrusu tanrılar hakkındaki sözlerinin bir örneği de "Götter sollten nicht / Mit Menschen, wie mit ihresgleichen, wandeln"¹² (Goethe, 2007: 249) olarak anılabilir. Modern öncesi dünyanın insanından tanrıların ne yapacakları, ne yapmaları gerektiği hakkında konuşması beklenemez iş değildir. O, Tanrı ne buyursa, alnına ne yazmışsa onu yapar. Fakat örnekte görüldüğü üzere Iphigenie Tantalos'u cezalandıran tanrıların haksızlık ettiğinden dem vurmakta, gene aydınlanmacı tavrın kendini hissettirdiği bir tavırla, yaptıklarını eleştirmektedir. Thoas'ın Tantalos hakkındaki, suçu kendi mi işlemiştir, yoksa atalarının suçu mudur sorusu (a.g.e.) ise iki açıdan önemlidir: İlki, gene Aydınlanma döneminin dine bakışta geliştirdiği eleştirici tavırla mevrus günah, yani insanların Hz. Adem'in işlediği ilk günahı taşımaları inancına ima barındırmasıdır. İkincisi ise eserdeki dinî eleştirinin tek başına Iphigenie üzerinden değil aynı zamanda Thoas gibi yan karakterlerle de yürütülmesidir. Bu, inandırıcılığını ve etkisini pekiştirir¹³, zira bilin-

12 "Tanrılar insanlara kendi emsalleri gibi davranmamalıdır."

13 Gerek insan kurbanı gerek mevrus günah gibi konuların ayrıntılı incelemesi dinler tarihi bakımından değerli veriler sunabilecek ama bu çalışmanın konusunun dışında kaldığından burada daha fazla temas edilmeyecektir.

diği üzere Aydınlanma, kilisenin dogmalarından olan ilk günah öğretisini açıkça reddeder, Kant'ın insanın "reşit olmama halinden çıkışı" (1999: 20) diye nitelediği durum bunun veciz bir ifadesidir, çünkü başkasının günahını taşımayacak, başkasının dediğiyle hareket etmeyecek, kendi müdrikesine başvuracaktır. Iphigenie'nin eserin sonlarına doğru dillendirdiği retorik sorularda, tanrıçadan mucize beklemek yerine kendi ruhunun derinliklerinde hiç mi kuvvet kalmadığını soruşu (Goethe, 2007: 292) dinle ilgili tutumunu taçlandırır, beklediği şey karşılaştığı açmazda vaktiyle tanrıça Artemis'in onu kurban bıçağından kurtarması gibi bir mucize değildir, çareyi kendinde, ruhunun derinliklerinde arar. Böylelikle dışarıya teslim olmayıp kendi işini kendi görececek, üstelik yalana karşı duruşunu pekiştirerek kralın yüzüne hakikati söyleyecektir. Gelgelelim Iphigenie'de sabit ve tutarlı bir tavır olarak gözlemlenen bu hal Thoas'ta sarsıntılıdır: "Es ziemt sich nicht für uns, den heiligen / Gebrauch mit leicht beweglicher Vernunft / Nach unserem Sinn zu deuten und zu lenken."¹⁴ (a.g.e.: 254) Görüldüğü üzere Thoas bir yandan mevrus günahı sorgulamanın aracı olurken bir yandan da tanrıların iradesini sarsılmaz, akli ise "pek oynak" diye niteler. Bu yaklaşım, 18. yy. akıl-dogma tartışmasının tezahürlerinden olarak değerlendirilebilir. Gene yerleşik düzen, hakim normlar söz konusu oldu mu Iphigenie kendi yazgısını tayin etme tutumunda tektir. Sözgelimi Thoas'ın kendisine çevrilen dolabı anlayıp beşinci perde, üçüncü sahnede Iphigenie'yi yanına çağırarak buyurgan bir tonda, konuşmasını istemesine, muhatabı "Dem rauhen Ausspruch eines Mannes mich / Zu fügen, lernt' ich weder dort noch hier"¹⁵ (a.g.e. 291) diye karşılık verince kral, "Ein alt Gesetz, nicht ich, gebietet dir"¹⁶ (a.g.e.) demek suretiyle töreye bağlılığını gösterir ve aynı bağlılığı Iphigenie'den de beklemiş olur.

Başkarakterin tanrıların yazgısına isyanı bu kadarla kalmaz. Kurtulduğunu sandığı zaman bile anlamıştır ki ailesinin üstündeki lanet, Orestes'in yanına gelişi ve dostu Pylades'le beraber tanrıça resmini çalma niyetiyle ve bu niyete kendisini de -mecburen- ortak etmesiyle üzerindeki etkisini sürdürmektedir. Eğer hırsızlığa ortak olur, daha doğrusu yataklık ederse hem Taur halkının tapındığı resmin çalınmasına izin verecek hem "den Mann zu hintergehen, dem ich mein Leben und mein Schicksal danke"¹⁷ (a.g.e.: 287), dolayısıyla gene kendi ifadesiyle "ein doppelt Laster"¹⁸ (a.g.e.) yüklenmiş olacaktır. Buna isyanıyla, göğsünde isteksizlik filizlenir (a.g.e.) Iphigenie bir yandan, "Der mißverstehet die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur / Die eignen grausamen Begierden an"¹⁹ (Goethe, 2007: 254) derken tanrıların rızasını insan kurban ederek kazanmanın, insani suçların kefaretinin kurban yoluyla ödenmesinin yanlışlığını dile getirmekte, ayrıca

14 "Kutsal âdeti pek oynak aklımızla kendi maksadımızca yorup yönlendirmek bize yakışmaz."

15 "Bir erkeğin kaba sözüne tabi olmayı ne orada öğrendim ne burada."

16 "Ben değil eski bir yasadır sana buyuran."

17 "Yaşamımı, yazgımı borçlu olduğum adamı dolandırmak".

18 "Çifte fenalık".

19 "Götekileri kana susamış sanan onları yanlış anlar, kendi gaddarca hırslarını onlara yakıştırır."

tanrıların insanların beklenti ve tasavvurlarına göre şekillendiğini ifade etmektedir. Şimdi de kendi tasavvurundaki iyiliklerinden hareketle onlardan kendisini bu çifte yükten kurtarmalarını beklemektedir. Tıpkı Thoas'ın suçla ilgili sorusu gibi Iphigenie'de örtük olarak mevrus günaha da başkaldırı olduğu tanrılara yakarışındaki, suçlu suçsuz ayırmaksızın bütün bir nesli lanet edişlerine itirazında da belirir: "Ach und sein ganz Geschlecht trug ihren Haß!" (a.g.e.: 249)

Iphigenie kaderinin yalnız tanrılarca değil hükümdarca belirlenmesine de karşıdır, yukarıda da anılan, Thoas'ın ona duyduğu aşkı evlilikle sonuçlandırma isteğini, ("Ich hoffe, dich / zum Segen meines Volks und mir zum Segen, / Als Braut in meine Wohnung einzuführen"²⁰ [a.g.e.: 247] ve "Ich wiederhole meinen ersten Antrag: / Komm, folge mir und teile was ich habe"²¹ [a.g.e.: 252]) modern öncesi toplumların mutlak hükümdarlarına karşı asla dile getirilemeyecek bir direnişle geri çevirmektedir:

Du wähnest, unbekannt mit dir und mir,
Ein näher Band werd' uns zum Glück vereinen.
Voll guten Muthes wie voll guten Willens
Dringst du in mich, daß ich mich fügen soll;
Und hier dank' ich den Göttern, daß sie mir
Die Festigkeit gegeben, dieses Bündniß
Nicht einzugehen, das sie nicht gebilligt.²² (a.g.e.: 253).

Bu bakımdan gerek tanrıların/dinin gerek hükümdarın tasallutuna karşı yazgısını kendi eline alıp yaşayışını kendi belirleme iradesi Goethe'nin piyes boyunca üstünde durduğu en önemli konulardandır. Iphigenie "Du weißt es, kennst mich, und du willst mich zwingen!" (a.g.e.: 291) derken Rasch'ın da haklı olarak tespit ettiği gibi (1979: 109) boyun eğmez; dediğinde direten mizacına atıfta bulunması bunun kaydadeğer bir örneğidir, çünkü istemediğini yapmayacaktır, karşısındaki kral bile olsa teklifini reddedecek cesareti vardır. Aslında bu tutumu piyesin sonunda kralın yüzüne doğruları söyleme yolunu seçmesini de peşinen gösteren bir işaret barındırır. Böylelikle Goethe metin kurgusunda ciddi bir tutarlılık ve sağlamlık yakalamıştır. Nitekim metnin daha baş kısımlarında Iphigenie'nin kraldan eve dönmek için tanrıçadan işaret gelmesi şartıyla müsaade koparma sözü alması da olayların iyi bir sonla biteceğinin göstergesi olabilecektir (krş. Rasch, 1979: 107), bu bakımdan gene kurgunun sağlamlığını ortaya koymaktadır. Bunun bir örneği de Pylades'in yalan ve hırsızlığa başvurma teşebbüsü üstüne Iphigenie'nin sarf ettiği

20 "Halkımın hayrına, kendi hayrına seni evime gelin olarak sokmayı umarım."

21 "İlk teklifimi tekrarlıyorum: Gel, beni izle ve sahip olduklarımı paylaş."

22 "Sana da bana da meçhul yakın bir bağ bizi mutlulukla birleştirecek sanırsın. Yüreklilikle, iyi niyetle dolu olarak sana tabi olayım diye diretirsin; işte şükür tanrılara ki tasvip etmedikleri o birlikteliğe girmeme metanetini verdiler bana."

“ein losgedruckter Pfeil den Schützen trifft”²³ (Goethe, 2007: 279) ifadesinin son perdede yalanın açığa çıkıp Thoas tarafından anlaşılması üzerine kralın kapıldığı öfke ve üç Yunan’ın hayatını tehlikeye atması vakasında gözlemlenebilir (krş. Rasch, 1979: 150). Sayılan üç örnek Goethe’nin kurguyu baştan itibaren ne kadar sıkı bir dokuyla işlediğinin göstergeleridir. Bunlara belki Iphigenie’nin girişte kadının ne denli dezavantajlı bir konumda bulunduğundan ettiği şikayetleri son perdede krala karşı geliştirdiği argümantasyonda yinelemesi de eklenebilecektir. Özelde kendi konumunun, geneldeyse bizzat kadının zayıflığıdır onu yalana iten, böylelikle özü itibarıyla yanlış davranmadığını, zaruretin itkisiyle hareket ettiğini de göstererek doğru ve dürüst tavrını zedeleyen bu eksikliği bir bakıma telafi etmiş olur.

Euripides’in Iphigenie’si yaşadığı çağ ve toplumun kadın anlayışı kalıplarını yansıtır, bu anlayıştan sapma göstermez. Sözelimi kardeşine planını açıklarken onu kurtarabilecekse ölümden çekinmediğini söyler, “denn ein Mann, der seinem Hause stirbt / lässt eine Lücke. Eine Frau ist nicht viel wert”²⁴ (Euripides, 2014: 791). Kadının kıymetinin olmadığını söyleyişi şikayet değil daha çok tespittir, önceki cümle bunun delilidir. Ayrıca piyesin başlarında kardeşiyle arasında yeniden tanıma²⁵ henüz vuku bulmamışken söylediği, “eines Hauses Pfeiler sind ja seine Söhne”²⁶ (a.g.e.: 717) cümlesi de konumuyla ilgili herhangi bir sorunu olmadığını gösterir, aksinin beklenmesi için zaten sebep yoktur. En başta koronun sorusunu yanıtlarken devrinin kadın beklentilerini karşılayamayışının ıstırabını çektiği işitilir gene:

Jetzt wohne ich, Gast des ungestlichen Meeres,
in rauhem Land,
ohne Gatten und Kind
[...]
webe kein Bild
von der attischen Pallas und von den Titanen
am fröhlich sausenden Webstuhl.²⁷ (a.g.e.: 731)

Oysa Goethe’nin Iphigenie’si bambaşka bir kulvarda koşar. Euripides’le tek ortak yanı çağının kadını olmasıdır denebilirse de yaygın kalıplardaki bir 18. yy. kadını yansıtmadığı ortadadır. Kadının konumu -ki Aydınlanma’nın problemlerindendir- çok kötüdür, Iphigenie daha piyesin en başından başlayarak bu konuda durmadan yakınır:

23 “Yaydan bırakılan ok nişancıyı vurur.”

24 “Çünkü ölen erkek ailesine boşluk bırakır. Kadının pek kıymeti yoktur.”

25 Aristoteles’in tragedyanın başlıca özelliklerinden saydığı ve kişinin aslında bağı olup bunun ya farkında olmadığı ya unuttuğu bir kişiyi yeniden tanıması (keşfetmesi) anlamında kullandığı terim, ἀναγνώρισις (anagnorisis). (krş. 2010: 35)

26 “Bir evin direkleri oğullarıdır.”

27 “Artık kaba topraklarda yaşamaktayım, konuksevmez denizin konuğuyum, kocam yok, çocuğum yok [...] Attike Pallas’ının, titanların resmini dokumuyorum şen şakrak vızıldayan tezgahımda.”

Der Frauen Zustand ist beklagenswerth.
 Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann
 Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
 Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!
 Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
 Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!
 Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
 Ist Pflicht und Trost [...].²⁸ (Goethe, 2007: 241)

Benzerini Euripides'te bulmak yukarıdaki paragrafta aktarılan alıntından görüleceği üzere olanaksızdır. Euripides'in Iphigenie'si çağının kadın imgesini benimsemiştir, doğrudan temsil eder. Bu açıdan Goethe işlediği malzeme bambaşka bir soluk getirmiştir. Nitekim Iphigenie doğrudan doğruya "Ich bin so frei geboren als ein Mann"²⁹ derken bir taşla iki kuş vurur: Hem kadının erkekle eşitliğini apaçık ifade eder hem de bu sözleri bir hükümdara karşı söyler, böylelikle normlara da normların koruyucusuna da kafa tutmuş olur.

Bu kadarla da kalmaz, Tauris'e kaçırılmasını, galip gelen düşmanın kadınları peşinde sürüklemesi kadar gaddarca bulur: "Wie elend, wenn sie gar / Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt."³⁰ (a.g.e.) Tanrıçanın hayatını kurtarmasını bile galip düşmanın tavırla bir görür. Kadının bizzat büyük işler başarabileceğine inancını "Hat denn zur unerhörten Tat der Mann / Allein das Recht?"³¹ (a.g.e.: 292) sorusuyla ifade edip peşi sıra pek çok örneğini sayarken aslında bunları kendine dayanak gösterip kalkıştığı işe, yani Thoas'ın yüzüne doğruyu söylemek gibi büyük, çünkü cesurca girişiminin başarıya ulaşmak amacına zemin hazırlamaktadır. Nasıl standaki kahramanlar pervasız teşebbüslerini başarıyla taçlandırmışlarsa Iphigenie de nihayet kavuştuğu kardeşini, onun can dostunu ve kendisini kurtarmak için yalan yerine doğruyla işini görecektir, karşısındaki kuvvetli hükümdara aslında ona ihanetini ifşa eden gerçeği anlatacaktır.

Kadınlar hakkında genele yönelik Iphigenie'nin bu tespitlerinde didaktik bir yan bulmak da mümkündür (krş. Rasch, 1979: 93), burada hem Aydınlanma'nın hem de özelde Goethe'nin yakın dostu Schiller'in tiyatroyu "ahlaki bir kurum" (1784) diye görmesinin nüvelerini bulabiliriz. Iphigenie kadının analık, evlilik ve erkeğin işlerini görme vs. fonksiyonlarını, yaşamaktan saymaz. Rasch'a göre (a.g.e.) Yunanlıkta zaten düşünülemeyecek böylesi bir tutuma daha önceki Aydınlanma eserlerinde de rastlanmaz. Öyleyse Goethe'nin

28 "Kadının hali acıklıdır. Evde ve savaşta erkek hüküm sürer, yaban illerde işini görmeyi bilir. Mal mülk onadır, zafer onu taçlandırır! Şerefli bir ölüm önünde hazırdır. Kadının talihi ise ne kadar sınırlı! Kaba saba bir kocaya itaat bile görevdir, avuntudur."

29 "Ben de bir erkek kadar hür doğdum."

30 "Kör talih onu [kadını] uzaklara savuracak olursa vay haline."

31 "İşitilmedik işler yapma hakkı bir tek erkeklerde midir?"

burada da bir yenilikte bulunduğu ortadadır: Iphigenie kadına biçilen role daima başkaldırı halindedir.³² Kadının bu şekilde dışarıdan belirlenişi genele yayılırsa insanın tanrılarca belirlenişine de karşı çıkış olarak algılanabilir.

Piyetin başkarakteri giriş kısmında yakındığı kadının durumundan kralla, hikayeyi sona erdirecek karşılıklı konuşmasında yine bahseder. Bu kez Iphigenie yalana yeltenmesini toplumun kadına yüklediği zayıflığa karşı tabiatın sağladığı imkanlarla aşabildiği gerekçesini ileri sürerek gerekçelendirecek, böylelikle aslında yalanın kendi tercihi olmayıp toplumsal durumunun zaafından ileri geldiğini ima edecektir:

Auch ohne Hilfe gegen Trutz und Härte

Hat die Natur den Schwachen nicht gelassen.

Sie gab zur List ihm Freude, lehrt' ihn Künste:

Bald weicht er aus, verspätet und umgeht. Ja, der Gewaltige verdient, daß man sie übt.³³ (Goethe, 2007: 291, 292)

Demek ki karşısında zalim varken kadına hile ve hüner göstermekten başka çare kalmayacaktır. Gelgelelim Euripides'te kadının hilekarlığı mecburiyetten değil keyfi gibidir, Iphigenie kaçış planı için aldatma amaçlı kardeşinin acılarından yararlanacağını söylediğinde kardeşinin cevabı şöyle olur: "Sind Weiber groß doch im Ersinnen schlauer Pläne!"³⁴ (Euripides, 2014: 793) Bu sözün övgü makamında söylendiği açıktır. Karşılığında Iphigenie'de Goethe'de olduğu gibi ne çekinme ne mazeret aranma görülür. Zaten "Ein Weib ist ja befähigt, Mitleid zu erwecken."³⁵ (a.g.e.: 795) Planında başarıya ulaşan Agamemnon'un kızı kurnazlığı için Orestes ile Pylades tarafından övülürken kralın ulaşı tarafından yerilir: "Da sieht man, wie verlogen doch die Weiber sind!"³⁶ (a.g.e.: 819) Böylelikle hem olumlu hem olumsuz anlamıyla kadın algısı ve imgesi ortaya konmuş olur.

Daha önce Thoas bir yandan suçun ferdiyetiyle ilgili soru sorarak mevrus günah öğretisiyle irtibatlandırılabilir bir imada bulunurken öte yandan akıl-dogma karşılaşmasında onun ikincisinden yana tavır alışında da gözlemleyebildiğimiz gibi başkaldırıcı kendi kendini belirleme tavrı hemen yal-

32 Iphigenie'nin tavrı, Goethe'nin meslek büyüğü Lessing'in de *Emilia Galotti* dramında kadının içler acısı halini göstermesi gibi çağın ruhundan ileri gelmektedir diye bir tespitte bulunmakla yetineceğim. Şüphesiz Wollstonecraft'ın kadın haklarıyla ilgili eserinin de (1792) aşağı yukarı aynı dönemlerde kaleme alınmış olması tesadüf değildir. Bununla birlikte konunun ayrıntıları bu çalışmanın çerçevesine girmediğinden üzerinde daha fazla durulmayacaktır. Iphigenie'nin kadınlığına vurguda bulunan bir çalışma için bkz. Prandi, 1985.

33 "Tabiat zayıfı serkeşlik ve çetinliğe karşı da çaresiz bırakmamıştır. Ona hileden zevk aldırılmış, hünerler öğretmiştir: Kâh lafı dolandırır, geciktirir ve kaçırır. Evet, zalime revadır bu hünerlerin uygulanması."

34 "Zaten zekice planlar düşünmekte kadınların üstüne yoktur!"

35 "Kadınlar merhamet uyandırmakta yeteneklidir."

36 "Kadınlar ne kadar yalancymış, belli oluyor!"

nız Iphigenie'yle sınırlı kalmaktadır. Nitekim Orest babasının canına kıyan annesini tanrıların yazdığı yazgısıyla öldürmüş, gene aynı saikle Apollon'un buyruğuyla bu kez de suçlarının kefareti olması için Diana'nın resmini çalmak üzere Tauris'e gelmiştir:

Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und, eine Schandtät schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zugrund gerichtet.³⁷ (Goethe, 2007: 259-260)

Şu halde o, buyrukları yerine getirmekle, yazgıya boyun eğmekle, Iphigenie üzerinden geliştirilen, yolunu kendi kendine tayin etme hattının zıddını teşkil eder. Rasch burada Orest'in ıstırap çekmek üzere karar verme özerkliği gösterdiğini belirtirken açık ki savını desteklemek uğruna biraz aşırıya kaçmıştır (krş. 1979: 119). Çünkü Goethe, Iphigenie'nin babası tarafından kurban edilmesine rıza göstermesini verili durum diye kabul etmiş, kendi yazdığı piyesele bu karakterde teslimiyetten başkaldırıya geçen bir gelişim çizgisi kurmuştur. Oysa Orest'in Aulis ve Tauris hikayelerindeki tavrında bir gelişim gözlenememekte, aynı boyun eğici tavrını orada da burada da sergilemektedir. Hatta tıpkı Aishülos'un *Oresteia*'sında Orestes nasıl ki "kendisini bekleyen yazgının taşıyıcısından başka bir şey değildir" (Jaeger, 1973: 334), Euripides, hatta Goethe'de de farklı bir tavır almadığı bellidir, yazgısının eline mahkumdur. Bu tavır hikaye boyunca Pylades'te de dikkat çeker. Nitekim o gayet dinibütün olduğu gibi, tanrılarca söylenen, buyurulan ne varsa şeksiz şüphesiz fiiliyata geçirmeye de isteklidir.

Giriş kısmında da belirtildiği üzere Goethe'de Yunan'ın öteki'ne bakışıyla ilgili bir değişim, bir eksen kayması gözlemlenir. Wilson (1984: 96) Euripides'te Taurular ile krallarının değersiz ve budala kimseler olduğunu söylerken haklıdır, nitekim metinde Taurular çok defa "kaba" ve "barbar", yaşadıkları yer de "barbar diyarı" diye anılır (krş. Euripides, 2014: 731, 743 [burada katil], 797, 801, 827). Fakat Rasch (1979: 99) Goethe'nin kralı sempatik birine çevirip karakterini katmanlaştırdığını kaydeder ki haklıdır: Üç Yunan'ı kurtaran sadece Iphigenie değil aynı zamanda barbar kral Thoas'ın kardeş katlini önleyici iyiliğidir (Wilson 1984: 108). Thoas böylelikle yalnız bu üçünü değil, kendisini de barbarlıktan kurtarmıştır (a.g.e.: 109). Nitekim Iphigenie'nin Thoas'ı daha piyesin başlarında "ein edler Mann"³⁸ (Goethe, 2007: 242) diye görmesi Yunan'da öteki'ni düşmanlaştırmamanın aksine yabancı da olsa kişiye hakkını verme, onu tanıma ve sayma yolunda gene aydınlanmacı düşünceyle ilişkilendirilebilecek bir olgu olarak göze çarpmaktadır. Rasch'ın kaydettiğine göre (1979: 94) Goethe metnin ilk düzyazı halinde böyle bir sıfat kullanmazken yedi yıl sonra nazma çevir-

37 "Beni kasaplığa, o denli sevdiğim annemin katillğine seçmişler [tanrılar], üstelik bir ayıbın öcünü başka ayıpla alarak, bir işaretleriyle beni perişan etmişler."

38 "Soylu bir adam"

diğinde bu ayrıntıyı eklemesi önemsemesinden ileri gelmektedir. Öte yandan Goethe'nin Euripides'ten farklı olarak -temkinli davranıp aydınlanmış demsek bile- bilge kimse işleviyle metne kattığı Arka'sın, kralı hakkında sarf ettiği bilge, cesur, yüce ruhlu (Goethe, 2007: 244) gibi sıfatlar Thoas'ın Euripides'tekinin aksine vahşi ve barbar olmadığını gösterir. Gerçi Iphigenie'den önce adaya gelen yabancı kimseleri kurban etmeleri barbarlık ve vahşilik sayılabilecektir ama Iphigenie hikâyesinin gerisinde *uygar* Yunanların kralı Agamemnon'un yabancı birisi şöyle dursun öz kızını bile-isteye kurban etmeye kalkışması hatırlanınca insan kurbanı olgusu günümüz açısından bakıldığında barındırdığı vahşiliği yitirerek o günün olağan vakalarından sayılabilecek bir mevkie yerleşir. Öteki'ne, yabancıya bakıştaki bu değişimin de çağın ruhuyla ilgisi barizdir, tıpkı Lessing'in bilge Nathan'ı gibi Aydınlanma'nın hoşgörü kavramı şemsiyesine girer. Tüm bu yaklaşımı pekiştirircesine gene Euripides'ten farklı olarak Thoas, Goethe'nin piyesinde Iphigenie'ye aşık olur. Bir hükümdar dilediğini kendine köle edebileceksen son derece ince bir teklifle kadına onunla evlenmek istediğini söyler. Iphigenie reddetmekte diretince bir müddet sonra, istediğini alamadığı için öfkelenecek yerde aynı teklifini tekrarlar. Burada mutlak güç sahibi ve hatta mülküne ayak basan yabancılara bunun bedelini kanları ve canlarıyla ödeten barbar bir kraldan ziyade -kavramın çeperlerini biraz zorlamak pahasına- aydınlanmış despottan bahsedilebilmesi olanaklıdır.

İçerik çözümlemesini bitirirken Goethe'nin yukarıda ayrıntılarıyla örneklendirilmiş yenilikçi değişimlerinin Schiller'i bu eser hakkında "erstaunlich modern und ungrichisch"³⁹ (1983: 415) yorumunda bulunmaya sevk ettiğini anmak gerekir. Son olarak Aristoteles'in *Poetika*'sında tarih ile edebiyat metinlerini karşılaştırırken ilkinde tikellik, ikincisine tümellik atfetmesi gibi (2010: 29) Goethe'nin Iphigenie'si de Seidlin'e göre bizatihi "condition humane" (1972: 131), yani insanlık durumunu ortaya koyması açısından edebiyatın tümeli işleyişine esaslı bir örnek sunmaktadır.

2.2. Yapı Düzlemi

Çalışmanın başlığındaki muhafazakar sıfatı yapı düzlemindeki çözümlemeyle yerli yerine oturacaktır. Goethe içerikteki modern ve aydınlanmacı tutumunu, üstelik daha önce yayınlanan birkaç piyesinin yapı ve dilinde benimsediği gene modern uygulamanın aksine terk etmiştir. Burada belli ölçüde İtalya seyahatinin payı olduğu yukarıda tartışılmıştı. Peki dramının yapısında modernlik ne demek, klasiklik/muhafazakarlık ne demektir?

Bu sorunun cevabında işin içine en başta Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedyayı tanımlamak üzere koyduğu şartlar gelir. Bu şartlardan hareketle geliştirilen "üç birlik kuralı" ile ilgili ayrıntılı bilgiyi başka bir makalede verdiğim için (krş. Türk, 2020: 409-410) burada ayrıntısına girmeyecek, sadece belli-başlı kimi özelliklerini kısaca tekrarlamakla yetineceğim.

39 "Şaşırtıcı derecede modern ve Yunanlıkla alakasız".

Tek bir ana olay üzerinden, başı sonu belli bir olayın bir mekanda bir günlük zaman diliminde geçmesi demek olan ve her üç unsurun belirliliğinden ötürü kapalı biçim diye de anılan üç birlik kuralı, klasik biçimin en önemli göstergesidir. Aynı zamanda burada kullanılan dil biçim bakımından manzum olmak zorundadır, seviyesi ise kişiler soylu tabakadan olduklarından soyluların seviyesidir.

Euripides ile Goethe'nin Iphigenie tragediyaları içerikçe ne kadar ayrılırsa biçimce o kadar benzerdirler. Tıpkı Euripides'te olduğu gibi Goethe de üç birlik kuralına riayet etmiştir. Orestes'in günahının kefareti olarak tanrıçanın resmini çalması için Tauruların adasına gelmesi, ablasıyla aralarında geçen yeniden tanıma unsuru ve bunun getirdiği baht dönüşü üzerine adadan kurtulmaları üstüne oturan olayörgüsü ana hatlarıyla her iki şairde aynıken ayrıntılar içerik çözümlemesinde de gördüğümüz üzere irtibatlandırılmayacak kadar farklıdır. Fakat yapı çözümlemesi açısından olay birliğinin tespit edilmesi yeterlidir ki iki eserde de bulunmaktadır. Mekan birliği de temin edilmiş olup Euripides'te "Taurular diyarında Artemis Tapınağı önündeki meydanlık", Goethe'deyse "Diana Tapınağı önündeki korudur", her şey belirtilen yerlerde cereyan eder, böylelikle kapalı biçime riayet sürdürülmüş olur. Gene her iki piyeste olay tümüyle aynı gün içinde cereyan ettiğinden zaman birliği de sağlanmıştır. Bu bakımdan Werner'in de teyit ettiği gibi (1971: 74) ikisinde birebir örtüşme gözlemlenmektedir.

Goethe'nin eserine ilk başladığı 1779 yılında tamamen düzyazı halinde yazdığı yukarıda belirtilmişti. Muhtemelen dükün kızının doğumu vesilesiyle kaleme alınan eser mensur haliyle gene aynı yıl sahnelenmiş, Orestes rolünü bizzat Goethe üstlenmiştir. Fakat İtalya seyahati sonrasında tüm yazdıklarını baştan elden geçirerek tüm metni nazma dökmüştür ki kendi başına bu bile büyük bir değişiklik olarak yeter. Bununla birlikte nazımda son derece usta olmasına, zamanın mutad ölçülerine kimsede görülmemiş bir maharetle vakıf bulunmasına rağmen antik biçimle bir hayli cedelleşmiş, fakat nihayet beş vurgulu iambos ölçüsünü uygulayabilmiştir, zira hedeflediği, Latin veya Fransız aktarımı değil doğrudan doğruya antik biçimi benimsemektir (krş. Goethe, 2007: 661). Herder'in kritik okumasından geçen bu nazımlaştırma sonucu kapalı biçimin dil yönünden de tutarlılığı sağlanmış, böylelikle baştan aşağı aydınlanma temelli içerik, biçimce son derece muhafazakar tutulmuştur. Tevekkeli Goethe'yi nazma dönüştürmeye sevk eden, Alman klasik döneminin büyük temsilcilerinden Wieland'ın eserle ilgili şu yorumu boşuna değildir: "Iphigenie Yunan şairlere epey aşına bir okuru dahi yanıtacak kadar eski bir Yunan eseri gibi görünmekte." (Jeßing, 2002: 89)

3. Sonuç

Antik tragedyanın en önemli üç temsilcisinden Euripides'in, mitolojik İfigeneia karakterini ele aldığı iki eseri, konunun 18. yüzyılda Avrupa edebiyat ve müzik coğrafyasında tekrar tekrar ele alınışıyla güncellik kazanmıştır. Yukarıdaki çözümlerden ayrıntı ve örnekleriyle gördüğümüz üzere bu son derece eski konuyu Goethe bambaşka bir içeriğe büründürmüştür. Bu başkılığı görmek üzere çözümlenmede elde edilen bulguları toparlamak gerekirse Goethe, antik metindeki kurnazlık ve hileyi doğruluk temeline çekmiş, Iphigenie belli kırılmalar olmakla birlikte olayörgüsü boyunca işbu doğruluk esasınca davranmıştır. Çıkmaza sürüklenen olayı doğru davranıp doğruyu söyleyerek herkes için selamete kavuşturmuştur.

Bu doğrucu tavrın hem doğurduğu hem de onu destekleyen bir hat daha vardır ki hükümdara, yani dünyevi otoriteye karşı duruşudur. Mutlak iktidarın söyledikleri, buyurdıkları artık doğrudan doğruya kabul edilmemektedir. Bu hem kralın evlilik teklifine ret yanıtı verme cüretkarlığında şahsi düzlemde hem de yabancıları kurban etme âdeti gibi yerleşik normları değiştirme girişimiyle kamusal düzlemde görülür. Böylelikle Aydınlanma'nın kendi müdrikesine başvurarak yaşamının sorumluluğunu bizzat eline alan öznesi Goethe'nin Iphigenie'sinde vücut bulur.

Sorumluluğunun bilincinde ve kendi kaderini tayin edici başkışiyi bu iki niteliği sergilerken tamamlayan son derece önemli bir unsur ise tanrılara karşı aldığı tavidir. İnançlı olmakla birlikte tanrıların yazdığı yazgıyı teslimiyetle kabul etmeyen, başına gelenlerin çözümünü tanrıların yollayacağı mucize yerine "kendi ruhunda", dolayısıyla da kendi eylemlerinde arayan, Goethe'nin Iphigenie'si, hem Euripides'in antik dünyasını hem kendi Hıristiyanlık dünyasının yaygın inanç ve törelerini sarsan, sınırlarını aşan, Aydınlanma'nın öngördüğü bireyleşmiş, özneleşmiş insan inşasının temsilidir.

Gözlemlediğimiz Aydınlanma ruhu Iphigenie özelinde yapıtın geneline yayılmış, tespit ettiğimiz kaydadeğer bir sonuç olarak yabancıyla, öteki'yle ilişki, gene bu dönemin tolerans yaklaşımıyla esaslı bir dönüşüm geçirerek Euripides'in "barbar" ve "katil" sıfatlarını yakıştırdığı Tauruları gayet insancı bir temelle yalnız dürüst ve eşdeğer birer insan diye görmekle kalmamış, aynı zamanda eserdeki üç Yunan'ın kurtuluşuna vesile olma payesiyle de donatılmıştır.

Son bulgu Goethe'nin dramını baştan sona geçerek Iphigenie'sinin zerelelerine işlemiş kadınlık bilincidir. Kadının mağdur ve dezavantajlı konumunu dosdoğru ve açıkça ifade eden örnekler üzerinden gördüğümüz gibi erkek karşısındaki kabul edilegelmiş toplumsal ve özsel yerinden gayrimemnun Iphigenie tıpkı öteki'yle ilişkide ona tanınan eşdeğerlik gibi erkek karşısında da kendinin özgür doğduğunu dile getirerek aydınlanmacı kadın özgürlüğünün bayraktarlığını yapmıştır.

Çalışmada varılan bu sonuçlar Iphigenie'ye çalışmanın başlığında verilen aydınlanmacı sıfatının haklılığını gösterirken eserin ilk muhataplarından Schiller'in "şaşırtıcı derecede modern" yorumunun ne denli haklı olduğunu da ortaya koyar. Bununla birlikte onun bu eseri Yunanlıkla alakasız bulmasına rağmen Wieland'ın tam tersine bir ifade sarf etmiş oluşuyla beliren tezat, Schiller'in yorumunu yalnızca içerikle, Wieland'inkini ise yapıyla irtibatlandırınca çözüme kavuşur ki bu çalışmada girişilen iki ayaklı çözümlemenin ulaştığı hedeflerden biri de bu olmuştur.

KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (1974). *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- AKYILDIZ ERCAN, C. (2019). Johann Wolfgang von Goethe'nin "Iphigenie Tauris'de" Adlı Tragedyasının Çözümlemesi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23 (4), 1481-1494.
- ARISTOTELES (2010). *Poetika*, Stuttgart: Reclam.
- BAEUMER, Max L. (1971). Der Begriff >klassisch< bei Goethe und Schiller, R. GRIMM ve J. HERMAND (yay. haz.), *Die Klassik-Legende* içinde (s. 17-49), Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag.
- BURCKHARDT, S. (1956). „Die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit“: Goethes „Iphigenie“, *Monatshefte*, Vol. 48, No. 2 (Feb., 1956), s. 49-71.
- DIECKMANN, L. (1970). Zum Bild des Menschen im achtzehnten Jahrhundert: Nathan der Weise, Iphigenie, Die Zauberflöte, SCHMITT, A. R. (yay. haz.), *Festschrift für Detlev W. Schumann* içinde (S. 89-96), München: Delp'sche Verlagsbuchhandlung.
- ERNST, F. (1930). Iphigeniea, PREMIER, T. (yay. haz.), *Mélanges D'histoire Littéraire Générale et Comparée Offerts A Fernand Baldensperger* içinde (s. 249-262), Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- EURIPIDES (2014). Iphigenie im Lande der Taurer, ZIMMERMANN, B. (yay. haz.), *Tragödien I*, Sammlung Tusculum, Berlin: Walter de Gruyter.
- GOETHE, J. W. von (2006a). *Dichtung und Wahrheit*, München: BTB Verlag.
- GOETHE, J. W. von (2006b). *Italienische Reise*, Müncher Ausgabe, München: BTB Verlag.
- GOETHE, J. W. von (2007). Iphigenie auf Tauris – Versfassung, BORCHMEYER, D.; DEWITZ, H. G. vd. (yay. haz.), *Dramen Novellen* içinde (s. 239-300), Frankfurt a. M. ve Leipzig: Insel Verlag.
- JAEGER, W. (1973). *Paideia Die Formung des Griechischen Menschen*, Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- JEßING, B. (2002). *Erläuterungen und Dokumente zu Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris*, Stuttgart: Reclam.
- KANT, I. (1999). *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- MÜLLER, G. (1952). IV. Das Parzenlied in Goethes Iphigenie, *Publications of the English Goethe Society*, 22:1, S. 84-106.
- PRANDI, J. D. (1985). Goethe's Iphigenie as Woman, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 60:1, s. 23-31.
- RASCH, W. (1979). *Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘ als Drama der Autonomie*, München: Verlag C. H. Beck.

- SCHILLER, F. (1784). Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/anstalt/anstalt.html> (son erişim tarihi: 05.12.2023)
- SCHILLER, F. (1983). An Körner, 21. Januar 1802, STREITFELD, E. ve ŽMEGAČ, V. (yay. haz.), *Schillers Briefe* içinde (s. 415-416), Königstein: Athenäum Verlag.
- SCHMIDT, P. L. (1998). Klassizismus, Klassik, UEDING, G. (yay. haz.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* içinde (s. 977-980), Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- SCHWINGE, E. R. (2017/2018). Goethe und Euripides, *Poetica* 2017/2018, Vol. 49, No. 1/2 içinde, s. 33-63.
- SEIDLIN, O. (1972). Goethe's *Iphigenia in Tauris*: A Modern Use of a Greek Dramatic Theme, MORFORD, M. (yay. haz.) *The Endless Fountain Essays on Classical Humanism* içinde (s. 127-135), Columbus: Ohio State University Press.
- WERNER, Hans-Georg (1971). Das klassische Werk Goethes und Schillers, WERNER, H. G. (yay. haz.), *Deutschsprachige Literatur im Überblick* içinde (s. 67-95), Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- WILSON, W. D. (1984). *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780: d. „Türkenoper“ im 18. Jh. u. d. Rettungsmotiv in Wielands „Oberon“, Lessings „Nathan“ u. Goethes „Iphigenie“ – Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 30. cilt, New York, Bern, Frankfurt a. M., Nancy: Peter Lang.
- WINCKELMANN, J. J. (1885). *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlags-handlung.



Bölüm 7

İSİM + KURMAK ŞEKLİNDE OLUŞTURULAN BİRLEŞİK FİLLER ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

*Uğur ÖZGÜR*¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: uozgur@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9385-2912.

Bu çalışma, (XVI Eurasian Conference on Language Social Sciences, October 20-22, 2023 Antalya, Turkey) sözlü bildiri olarak sunulmuş ve bu çalışmada genişletilerek kitap bölümü haline getirilmiştir.

Giriş

Türkçede birleşik fiil yapıları farklı biçimlerde görülmektedir. Birleşik fiiller, isim + yardımcı fiil ya da iki fiilin birleşiminden meydana gelmektedir. Birleşme sonucu anlamca kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik fiil yapıları ortaya çıkmaktadır.

Türkçe Sözlükte (2011:358) birleşik fiil, “Ad soyundan bir kelime ile biçim veya anlam bakımından kaynaşıp bütünleşen fiil: kaybolmak, reddetmek, hasta olmak, tedavi etmek gibi.” biçiminde tanımlanmış ve örneklendirilmiştir.

Gramer Terimleri Sözlüğünde (Korkmaz, 1992:27) “birleşik fiil (Alm. Zusammengesetztes Verbum, komplexes Verbum; Fr. verbe composé, verbe complex; İng. compound verb, complex verb; Osm. mürekkep fiil). İsim soylu bir kelimeyle etmek, eylemek, olmak yardımcı fiillerinin birleşmesinden veya iki ayrı fiil şeklinin anlamca kaynaşmasından oluşmuş fiil türü: kabul etmek, yardım etmek, yarış etmek, hissetmek, emretmek, şükretmek; sağ olmak, yok olmak, alacak olmak, gitmiş olmak; açivermek, tutuvermek; anlatabilmek, yapabilmek; olagelmek, süregelmek; bakakalmak, şaşakalmak; bekleyi görmek; gezedurmak, didinip durmak vb.” biçiminde verilmiştir.

Ergin (1988: 388) birleşik fiilleri yardımcı fiilin başına getirilen unsurun isim veya fiil olmasına göre birleşik fiilleri ikiye ayırmıştır. İsim+ yardımcı fiille kurulan birleşik fiiller için de şunları aktarmıştır: “ İsimle birleşik fiil yapan yardımcı fiiller et-, eyle-, yap- isimlerden geçişli birleşik fiil, ol-, bulun- ise geçişsiz birleşik fiil yaparlar. Asıl ve çok kullanılan yardımcı fiiller et- ve ol-’tır.”

Korkmaz’a göre (2003:791), “Birleşik fiiller, bir ad ile bir yardımcı fiilin veya iki ayrı fiil şeklinin yahut da ad soylu bir veya birden fazla kelime ile bir esas fiilin birleşmesinden oluşan ve tek bir kavrama karşılık olan fiil türleridir.Birleşik fiilleri, taşıdıkları birbirinden farklı yapı, işlev ve anlam özelliklerine göre kendi içlerinde:

1.Esas anlamını korumuş veya esas anlamını korumakla birlikte birtakım işlev incelikleri kazanmış olan birleşik fiiller,

2.Esas anlamını kaybederek deyimleşmiş olan birleşik fiiller, olmak üzere iki ana gruba ayırmak mümkündür. Her grubun kendi içinde alt grupları da vardır.” Aynı çalışmada isim+ yardımcı fiiller için şunları aktarmaktadır: “Bunlar bir ad veya sıfat ile et-, eyle-, yap-, kıl-, ol- ve bulun- yardımcı fiillerinin birleşmesinden oluşmuştur. Birleştikleri yardımcı fiilin görevi, bir adı fiil durumuna getirmektir. Dolayısıyla, esas anlam ad üzerindedir. Yardımcı fiil, yalnızca adı “etmek”, “yapmak”, “kılmak” ve “olmak” anlamları katarak fiilleştiren ve çekim eklerini alan bir işlev yüklenmiştir.” (Korkmaz, 2003:792).

Banguoğlu, (2015:314) birleşik fiil tabanlarının sözdizimindeki belirtme öbeklerinden geldiğini belirtir ve birleşik fiil tabanlarını zarf öbeği, çekim öbeği ve bağlam öbeği başlığı altında örneklerle açıklamaktadır. Çekim öbeği başlığı altında yardımcı fiillerle oluşan birleşik fiiller için şunları aktarır: “Salt kılış ve oluş bildiren etmek ve olmak fiilleri ve eylemek yapmak kılmak gibi anlamdaşları yalnız kullanışları dışında yardımcı fiil (verbe auxilliaire) olarak birçok isim tabanları ile belirsiz nesne kalıbında kaynaşarak birleşik fiiller meydana getirirler. Salt anlamda kılış ve oluş ifade ettiklerinden o isim tabanları fiilleştirmiş olurlar. İsimden (ad, sıfat, zarf) fiil yaparlar: alt etmek, yardım etmek, yok olmak, deli olmak, zarar etmek, sarhoş olmak, telefon etmek, gürlütü yapmak, mümkün kılmak, sabreylemek gibi.”

Karaağaç, (2013:414-415) birleşik sözlerin, birleşik ad, birleşik eylem, birleşik sıfat, birleşik zarf, birleşik ünlem gibi türlerinin olduğunu belirterek konuyla ilgili şu açıklamalarda bulunur: “Bütün deyim ve atasözü sözlüklerinin malzemesi, birer birleşik yapıdır. Bunlar, kalıplaşmış birleşiklerdir ve nedenliliklerini yitirdikleri için dilin edinim kısmı olan sözlüğe dönmüşlerdir. Birleşik yapıları oluşturan olay, telmih, anlayış, benzetme vb. türünden nedeni ilişkinin kaybolarak sözlük birimi haline gelmesi, sözlüklerin birleşik yapılarını ortaya çıkarırlar.” Birleşik eylem için koşabil-, alay etmek, kabul etmek, yok olmak, yazıvermek, bakakalmak, bilebilmek, olagelmek, kaybolmak, emretmek örneklerini vermiştir. (Karaağaç, 2013:414-415).

Eker, (2006:475) “Birleşik Eylem Grubu” başlığı altında “Adla Yapılan Birleşik eylemler” için Türkçe ya da yabancı kökenli bir ad ile, yardımcı eylemden oluştuğunu belirtir. Taarruz etmek ve satın almak örneklerini verir.

1. Kurmak Fiilinin Anlamı ve Kullanımı

Türkçede, birleşik fiiller, genellikle isim + et-, ol-, kıl-, yap-, bul-, buyur-, eyle- gibi yapılarla anlatılmıştır. Çalışmada ise isim+ kurmak şeklinde oluşan birleşik fiiller üzerinde durulmuştur. “Kurmak” fiilinin kaç farklı anlama geldiği, hangi tarihsel metinlerde geçtiği verilmiştir. İsim + kurmak şeklinde kullanılan yapılar, Tarama Sözlüğü, Deyim ve Atasözleri Sözlüğü ve tarihi metinler taranarak tespit edilmeye çalışılmıştır. Tespit edilen örnekler gruplandırılmış ve farklı açılardan değerlendirilmiştir. Çalışmanın çıkış noktası ise Dadaloğlu'nun şiirlerinde geçen “kavga kurmak ve figan kurmak” isim + kurmak biçimindeki birleşik fiillerdir. Bu birleşik fiillerin geçtiği dörtlükler aşağıda verilmiştir.

“Dadaloğlu'm yarın **kavga kurulur**

Öter tüfek davlumbazlar vurulur

Nice Koçyiğitler yere serilir

Ölen ölür kalan sağlar bizimdir” (Dadaloğlu Bütün Şiirleri¹, 13).

1 Güleç, Z. (2004). Dadaloğlu Bütün Şiirleri. İstanbul: Eflatun Yayıncılık.

“Gitti Cerit gitti, gider Avşarlar

Gider oldu namusumuz arımız

Kavgaya kuruldu da kılıç çalındı

Hey ağalar nere vardı yarımız” (Dadaloğlu Bütün Şiirleri, 67).

Mağara önünde **kavgaya kuruldu**

Öttü tüfek, davlumbazlar vuruldu

Duydum Bozoklu'nun beli kırıldı

İleri sürgüne gitti beylerin (Dadaloğlu Bütün Şiirleri, 117).

“Bir gün birimize beşe sayarlar

Demir donla miğfer külâh giyerler

Kavgayı görünce **figan kurarlar**

Eli mızraklı ağalar bizimdir” (Dadaloğlu Bütün Şiirleri, 14).

Türkçe Sözlük'te (2011:1530) “kurmak: **1.** Bir şeyi oluşturan parçaları birleştirerek bütün durumuna getirmek, monte etmek: “Geniş çöl ufukları arasında çadırlarımızı kurduk.”-F. R. Atay. **2.** Hazırlamak: “Kurduğu sofraya, yaptığı salataya git de bak!” -R. H. Karay. **3.** Yaylı, zembereklı şeylerde yayı veya zembereği germek: “Çocukça bir sevinçle kurduğun çalar saatleri çalıp duruyor.” -h. Taner. **4.** Gereken şartları hazırlayıp kendi kendine olmaya bırakmak: Turşu kurmak. **5.** Etkisi ve önemi geniş şeyler meydana getirmek, tesis etmek: “Dünyanın en büyük imparatorluklarını kuran kimlerdi?” O. S. Orhon. **6.** Yapmak, inşa etmek: “Çirkin yapıları örtecek güzel yapılar kuralım.” -N. Ataç. **7.** Yapmak, oluşturmak. **8.** Tic. Ortaklık sağlamak. **9.** Belli bir işte beraber çalışacak kimseleri belirlemek: “Teşkilatı ilçede sevilip sayılan bir avukat kurmuştu.” T. Buğra. **10.** Bir araya getirmek, toplamak: Divan kurmak. **11.** Düşünmek: “Yalnız hayalle geçiniyorum, ben yalnız hayal kuruyorum.” S. F. Abasıyanık. **12.** Aklına koymak: O gitmeyi bir kez kurdu mu artık durmaz. **13.** Zihinde büyütme: “Bayram Ağa, uşakların söylediklerini kurdukça kurdu.” -H. E. Adıvar. **14.** Sağlamak, oluşturmak: Dostluk kurmak. İlişki kurmak. **15.** Mec. Bir kimseyi dedikodu veya telkinlerle başkasına karşı öfkelenmek.” biçiminde farklı kullanımlarıyla ayrıntılı olarak verilmiştir.

Yeni Tarama Sözlüğünde (Dilçin, 2009:160) “**kurmak**: **1.** Tertip etmek, düzenlemek,hazırlamak. **2.** Tasarlamak.”

Köken Bilgisi Sözlüğünde (Gülensoy, 2011:570) “kur- Bir şeyin oluşmasına yardım eden parçaları birleştirerek bütün durumuna getirmek=ET., OT. Kur- “kurmak, germek, toplamak.” (DLT) TT. : KUR-

(MA/UCU/UCULUK/UL-/ULU/ULUŞ). Gurmag (Az.) gurmak (Trkmn.) kur- (Kzk., Kırg., Özb., Uyg.) kor- (Bşk., TatK.).

Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati'nde (Tietze, 2016:437) “kur-tesis etmek, ortaya koymak, dikmek, hazır hâle koymak...”

EAT Sözlüğünde (Kantar, 2011:482) kur- fiilinin 6 farklı anlamını verir. “1. Dikmek 2.

Yapmak 3. Tertiplemek, tasarlamak. 4. Açmak. 5. Germek, çekmek. 6. Çizmek.”

Eski Uygur Türkçesi Sözlüğünde (Caferoğlu, 2015:187) “**ķurmak:** Kurmak, germek:TT. I. 13,62.”

Eski Uygurcanın El Sözlüğünde (Wilkens, 2021, 424) “kur- (Bogen) spannen (yay) kurmak, (yayı) germek.”

Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğünde (Eyuboğlu, 2004:447) “**Kurmak:** es.tr. kur (aşama, basamak) dan kur-mak/kurmak (belli bir yere koymak, yerleştirmek, dizmek). Kurmak (toplamak, düzenlemek, sıraya koymak, dizi yapmak). Anlam genişlemesiyle kurmak sözcüğü düşünmek, tasarlamak, ölçüp biçmek, ayrıca ev yapmak, bir yapı ortaya koymak, tuzak düzenlemek bg.”

DLT'de “Kur- : Askeri toplamak, otağ kurup saymak; (insanlar) toplanmak.

Xān sūsin **kurdı** /Bey ve han askerini topladı

Xān çuva.ç **kurdı** /Han otağını kurdu ve yaydı.

Er yā kurdı /Adam **yay kurdu.**” (Ercilasun; Akkoyunlu: 2015, 235).

Kutadgu Bilig'te “ķur-; kurmak, germek.” (Arat, 1192)

“ķayusı törütmiş idike turup

Yağı teg oķ attı **yasını ķurup**

Kimi yaratan Tanrıya karşı /Düşman gibi **yayını kurup** ok attı.” (Arat, 2006, 1054).

Dede Korkut'ta “kur- kurmak, dikmek, yapmak (Özsoy, 2006:388).

Begil ne **yay kuraradı**, ne oķ ataradı. (Özçelik, 2005:796).

Ahmed-i Dā'î Divanında “ķur-: (çadır, tuzak) kurmak; (yayı) germek. (Özmen, 2001: 656).

“Ķaşı kemanını ķurup ol türk-i mesti gör

Cānlar kemîn ider oķı dāyim kiriştedür” (Ahmed-i Dā'î Divanı, 104).

“**Kaşuñ** yayın kıurup kıarşıma gezler

Komışdur kirpügi okın kirişte” (Ahmed-i Dâ’î Divanı, 116).

“Beñlerüñ dâne döker zülfün ucı **dâm kıurar**

Işbu göñlüm kıuşı ol dama giriftâr ola mı” (Ahmed-i Dâ’î Divanı, 197).

“Bâğ içinde cām-ı gül-gûn al ele

Hayme² kıursun üstüne kıavs-ı kıuzah” (Ahmed-i Dâ’î Divanı, 210).

Süheyl ü Nev-bahar’da kıur-: Germek, çekmek, düzenlemek. (Cin, 2012: 608).

“Anı isteme key degül saña kıur

Ger ister iseñ devletüñ nite kıor” (Süheyl ü Nev-bahar, 310)

2. İsim + Kurmak Biçiminde Oluşan Birleşik Fiiller

Çalışmada ise isim+ kurmak biçiminde oluşan birleşik fiiller üzerinde durulmuştur. Günümüzde yaygın kullanılan İsim + kurmak şeklindeki birleşik yapılar tespit edilirken Türk Dil Kurumunun Deyim ve Atasözleri Sözlüğü <https://sozluk.gov.tr/> genel ağ adresinden faydalanılmıştır. Günlük dilde yaygın kullanılan ama sözlükte yer almayan kullanımlara da yer verilmiştir. İsim + kurmak biçiminde oluşan birleşik fiillerin bazıları Batı kökenli (İngilizce, Fransızca) sözcüklerle kaynaşmış. Alarm kurmak, baraj kurmak, diyalog kurmak, kontak kurmak, kamp kurmak, kumpas kurmak, plan kurmak, set kurmak gibi. Bazıları ise Doğu kökenli (Arapça, Farsça) sözcüklerle oluşturulmuştur. Aile kurmak, figan kurmak, irtibat kurmak, hayal kurmak, meclis kurmak, münasebet kurmak, saati kurmak, temas kurmak, gibi.

Türk Dil Kurumunun Deyim ve Atasözleri Sözlüğü <https://sozluk.gov.tr/> genel ağ adresinde yer alan örnekler şu şekildedir:

“(Biriyle) ilişki kurmak

Bağlantı sağlamak, ilgi sağlamak: ‘Hasta ile ofis dışı ilişki kurduğunu duyarsam şikâyet dilekçemi işleme koyacağım.’ -A. Kulin.

Diyalog kurmak

Anlaşma ve uyum sağlayacak yolda karşılıklı konuşmak: ‘Kendisiyle diyalog kuramamaktan yakındığımız insan, bazen en yakın çevremizden olabilir.’ -H. Taner.

Düzen kurmak

1) İşler duruma getirmek; 2) düzenlemek: ‘Ağaçlarla evler arasında bir düzen kurmadıkça bir şehrin tadı tuzu kalır mı?’ -B. R. Eyuboğlu. 3) *mec.*

2 Hayme: Ar. çadır.

hileye başvurmak.

Hayal kurmak

Gerçekleşmesi istenen, özlenen şeyi düşünmek: *'Biz böyle hayal kurarken rüzgâr çıktı.'*-A. Erhat.

İletişim kurmak

Bilgi, haber vb. alışverişi yapmak: *'Falih Rifkî Atay da düşünen ve iyi iletişim kuran bir insandı.'*-R. Erduran.

İrtibat kurmak

Bağlantı sağlamak: *'İrtibat kurduğu adamı gören tek kişi benim.'*-O. Aysu.

Kamp kurmak

Kamp için kalınacak yerde gerekli düzeni sağlamak.

Kontak kurmak

Biriyle veya bir olayla bağlantı sağlamak.

Kumpas kurmak

Gizli bir iş, hile, düzen hazırlamak: *'Üç kişi burada gizli gizli ne kumpaslar kuruyorsunuz bakayım?'*-O. C. Kaygılı.

Meclis kurmak

Birkaç kişi konuşmak veya eğlenmek için toplanmak: *'Nihayet bir akşam bütün ihtiyarlar, kadın erkek meclis kurar, ahenge başlarılarmış.'*-H. E. Adıvar.

Münasebet kurmak

İki şey arasında ilişki bulmak, yakınlık görmek.

Ortaklık kurmak

Şirket, kumpanya açmak veya çalıştırmak: *'Eğer bugün hepimiz bu işe karar verir ve bir ortaklık kurarsak bu gazete çıkar.'*-S. Birsnel.

Oyun kurmak

sp. 1) bir yarışmayı kazanmak için belirli bir taktik uygulamak; 2) *mec.* Hile yapmak.

Perde kurmak

Karağöz oyununa başlamak.

Plan kurmak

Bir amacı gerçekleştirecek şeyleri düşünmek, tasarlamak: *'Yukarıdaki hizmetçisini karşısına almış, plan kuruyordu.'*-E. E. Talu. 2) *mec.* bir düzen hazırlamak.

Pusu kurmak

Saldıracağı kimseye görünmemek için bir yerde gizlenip beklemek.

Temas kurmak

İlişkiye geçmek, bağlantı sağlamak: ‘*Adam buraya kadar geldiği hâlde acaba neden kendisiyle temas kurmuyordu?*’ -O. Aysu.

Tezgâhı kurmak

1) İşe başlamak üzere çalışma araçlarını hazırlamak, çalışmaya başlamak;
2) Argo yasal olmayan bir işi gerçekleştirebilmek için yalan dolanla aldatmaya, kandırmaya çalışmak.

Turşu kurmak (yapmak)

Turşuluk sebze veya meyveleri kavanoz, fıçı vb. ne yerleştirmek: ‘*Haminnenin içi sıkıldı mı mutfağa girer, turşu kurardı.*’ H. Topuz.

Turşusunu kurmak

“Bir şeyin elden çıkarılması gerektiği hâlde buna bir türlü kıyamamak” anlamında kınma yollu söylenen bir söz.: “Bir kısmetin çıkar çıkmaz seni vereceğiz. Turşunu kuracak değiliz ya!” – H. R. Gürpınar.

Tuzak kurmak

Bir şeyi yakalamak için düzenek hazırlamak; 2) *meç.* birini güç ve tehlikeli bir duruma düşürmek için düzen hazırlamak, komplo kurmak.

Yakınlık kurmak

Sıkı ilişki içinde bulunmak, ilgi ve destek vermek: “Ben merhumla yakınlık kurmuş bahtiyarlardan değilim.” –B. Felek.

Yedi kubbeli hamam kurmak

Büyük hayaller peşinde koşmak.

Yuva kurmak”

Evlenmek: ‘*Âşüksak, âşık olduğumuz gençle, yalnız onunla bir yuva kurmak istiyorsak, o kapı da her şeye karşın hâlâ ve hep açıktı.*’ -A. Ağaoğlu.

Türk Dil Kurumunun Deyim ve Atasözleri Sözlüğü <https://sozluk.gov.tr/> genel ağ adresinde yer almayan ama günlük dilde yaygın olarak kullanılan ağ kurmak, aile kurmak, alarm kurmak, altyapı kurmak, bağ kurmak, bağdaş kurmak, baraj kurmak, baskı kurmak, birisinin gönlünde taht kurmak, kafasında kurmak, kamp kurmak, köprü kurmak, dostluk kurmak, düğün dernek kurmak, ev ocak kurmak, gönül ilişkisi kurmak, oyun kurmak, set kurmak, sofrası kurmak ve yay kurmak şeklinde kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik yapılarla tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkçede birleşik fiillerin temel olarak isim + yardımcı fiil ya da iki fiilin birleşiminden oluştuğu araştırmacıların ortak görüşlerindedir. Türkçede, birleşik fiillerle ilgili yapılan araştırmalarda genellikle isim + et-, ol-, kıl-, yap-, bul-, buyur-, eyle- gibi yapılarla oluşturulan anlamca kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik fiillerden söz edilmiştir. Çalışmada ise isim + kurmak şeklinde oluşan birleşik fiiller üzerinde durulmuştur. “Kurmak” fiilinin anlamı, hangi tarihsel metinlerde geçtiği verildikten sonra isim + kurmak biçiminde oluşturulan ve günümüz Türkiye Türkçesinde kullanılan anlamca kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik fiiller, alfabetik olarak tablo halinde yer verilmiştir.

ağ kurmak	kafasında kurmak
aile kurmak	kamp kurmak
alarm kurmak	kavga kurmak
altyapı kurmak	kontakt kurmak
bağ kurmak	köprü kurmak
bağdaş kurmak	kumpas kurmak
baraj kurmak	meclis kurmak
baskı kurmak	münasebet kurmak
(birisinin) gönlünde taht kurmak	ortaklık kurmak
(biriyle) ilişki kurmak	oyun kurmak
çadır kurmak	perde kurmak
devlet/imparatorluk kurmak	plan kurmak
diyalog kurmak	pusu kurmak
dostluk kurmak	saati kurmak
Düğün dernek kurmak	set kurmak
düzen kurmak	sofra kurmak
ev ocak kurmak	temas kurmak
fak/kapan kurmak	tezgâhı kurmak
figan kurmak	turşu kurmak
gönül ilişkisi kurmak	turşusunu kurmak
gönül köprüsü kurmak	tuzak kurmak
hayal kurmak	yakınlık kurmak
iletişim kurmak	yapı kurmak
ilgi kurmak	yuva kurmak
irtibat kurmak	Yay kurmak

Tablo: İsim+ kurmak biçiminde kullanılan anlamca kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik fiiller

Tabloda yer verdiğimiz isim + kurmak biçimindeki anlamca kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik fiillerin bazıları Türk Dil Kurumunun Deyim ve Atasözleri Sözlüğü <https://sozluk.gov.tr/> genel ağ adresinde yer almamaktadır. Naçizane öneri olarak sözlükte yer almayan ama günlük dilde yaygın olarak

kullanılan ağ kurmak, aile kurmak, alarm kurmak, altyapı kurmak, bağ kurmak, bağdaş kurmak, baraj kurmak, baskı kurmak, birisinin gönlünde taht kurmak, kafasında kurmak, kamp kurmak, köprü kurmak, dostluk kurmak, düğün dernek kurmak, ev ocak kurmak, gönül ilişkisi kurmak, oyun kurmak, set kurmak, sofrası kurmak ve yay kurmak şeklinde kaynaşmış ya da deyimleşmiş birleşik yapıların Türk Dil Kurumunun Deyim ve Atasözleri Sözlüğüne eklenmesidir.

KAYNAKÇA

- Arat, R. R. (2006). Kutadgu Bilig Yusuf Has Hacip. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Banguoğlu, T. (2015). Türkçenin Grameri. Ankara: TDK Yayınları.
- Caferoğlu, A. (2015). Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Cin, A. (2012). Mesud Bin Ahmed Süheyl ü Nev-bahâr (Kenzü'l-Bedâ'î). İnceleme-Metin-Dizin. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Dilçin, C. (2009). Yeni Tarama Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.
- Eker, S. (2006). Çağdaş Türk Dili. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ercilasun, A., Akkoyunlu, Z. (2015). Kâşgarlı Mahmud Divânu Lugâtî't-Türk. Ankara: TDK Yayınları.
- Ergin, M. (1988). Üniversiteler İçin Türk Dili. İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.
- Güleç, Z. (2004). Dadaloğlu Bütün Şiirleri. İstanbul: Eflatun Yayıncılık.
- Gülensoy, T. (2011). Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.
- Kanar, M. (2011). Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü. İstanbul: Say Yayınları.
- Karaağaç, G. (2013). Türkçenin Dil Bilgisi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1992). Gramer Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2003). Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi. Ankara: TDK Yayınları.
- Özçelik, s. (2005). Dede Korkut Araştırmalar, Notlar/Dizin/Metin. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Özmen, M. (2001). Ahmed-i Dâ'î Divan. Ankara: TDK Yayınları.
- Özsoy, B. S. (2006). Dede Korkut Kitabı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- TDK (2011). Türkçe Sözlük. Ankara: TDK Yayınları.
- Tietze, A. (2016). Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Wilkens, J. (2021). Eski Uygurcanın El Sözlüğü. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.
- Zeki Eyuboğlu, İ. (2004). Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü. İstanbul: Sosyal Yayınlar.



Bölüm 8

TARİHî ROMAN VE DESTAN: OĞUZ ÖZDEŞ'İN OĞUZ HAN ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Büşra Palut²
Serdar Şimşek³

1 Bu çalışma, Büşra Palut tarafından hazırlanmakta olan “Halk Anlatılarının Güncellenmesi Bağlamında Oğuz Kağan Destanı (1923-2021)” başlıklı yüksek lisans tezinin verilerine dayanmaktadır.

2 Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi – ORCID: 0000-0002-3226-1286 palutbusra@gmail.com

3 Dr. Ö. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi/İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. serdar.simsek@bilecik.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6486-2249.

Giriş:

Tarih ve roman arasındaki yakın ilişkinin en belirgin şekilde yoğunlaştığı tür olarak ortaya çıkan tarihî romanların muhtevası, işlevi ve niteliği hususunda konuyla ilgilenen araştırmacılar arasında uzun tartışmalar yapılmıştır. Özellikle tarihsel geçmişin edebî metinler üzerinden yeni bir form ve anlatı teknikleriyle işlenmesi ile kurmaca metinlerdeki tarihsel geçmişin nasıl yorumlanacağı meselesi hakkında farklı görüşler öne sürülmüştür. Esasen tarihsel geçmiş ile yazarın kurmaca yeteneğinden beslenen bu tür edebî metinler, tarihsel kurmaca olarak nitelendirilmişlerdir. Tarihi olay ve şahsiyetleri kendi tahayyül dünyalarına göre yeniden yorumlayan yazarlar, yalnızca tarihsel geçmişten yararlanmamışlar, aynı zamanda mitik ve efsanevi geçmiş ifade eden geleneksel anlatıları da bu tür metinlere dâhil etmişlerdir. Elbette bu türden bir kullanım, millî tarih ve edebiyat oluşumu için gayret eden milliyetçi entelektüel ve yazarlarda daha fazla gözlemlenir. Dolayısıyla tarihî ve efsanevî maziyi yeniden kurgulayarak güncelleştiren yazarlar, böylece “milletin hikâyesini” somut bir şekilde göstererek kolektif anlatılar icat etmişler, millî edebiyatın esasını teşkil eden kanonik metinler vücuda getirmişlerdir (Jusdanis, 1998: 79-81). Bu tür anlatıların beslendiği kaynaklar arasında millî kültürün bozulmamış hâlini temsil ettiğine inanılan mit, destan, efsane gibi geleneksel halk anlatılarının önemli bir yeri bulunmaktadır.

Türk edebiyatında II. Meşrutiyet yıllarından itibaren ortaya çıkan millî edebiyat akımının etkisiyle tarihi olay ve şahsiyetleri konu edinen pek çok roman ve hikâye kaleme alınır. Elbette bu eserlerin referansları arasında halk anlatıları da bulunmaktadır. Cumhuriyet döneminde ise birtakım yazar ve şairler türün ihyasına yönelik destan arayışlarına girerken (Topçu, 2014), bazı yazarlar ise kaleme aldıkları romanlarda gerek muhteva gerekse üslup bakımından Türk destan ve efsanelerinden yoğun bir şekilde yararlanırlar (Kaya, 2015). Öte yandan Dede Korkut, Oğuz Kağan, Ergenekon gibi anlatılar muhtelif türlerde yeniden yazılır ve popüler hâle getirilmeye çalışılır (Güvenç, 2019). Bu türler arasında tarihî romanlar, geleneksel anlatıların en fazla kaynak olarak kullanan türlerin başında gelmektedir. Fakat bu tür metinlerde tarihsel ve efsanevi geçmiş, yazarın sanat ve ideolojik görüşlerine göre yeniden tahayyül edilir (Dede, 2017). Tarihî romanların tarih yazımı ve kurmacanın melez bir birleşimi olduğunu ifade eden Halim Kara, tarihî roman yazarlarının yaşadıkları dönemdeki meseleleri mazi üzerinden kendi ideolojik yorumlarına göre yeniden kurguladıklarına dikkat çeker. Ona göre “Tarihsel romancılar, tarihsel malzemeyi edebî dünyaya temellük ederek yansıttıkları maziyi, yaşadıkları dönemin ve toplumun perspektifinden bakarak yeniden inşa ederler. Kendi kişilikleri, ideolojileri, sınıfları, ön yargıları ve varsayımları konu, karakter, dönem ve izlek gibi romanlarını oluşturan malzemelerinin seçiminde önemli rol oynar. Başka bir deyişle, çağdaş zihniyet ve düşünce biçimleri, geçmişin edebî temsilini ve onun söylemsel işlevini belirler.” (Kara,

2017: 276). Bu itibarla geleneksel halk anlatılarını referans olarak yazılan tarihî romanların incelenmesi oldukça önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, farklı konularda kalem oynatan, son derece velût bir yazar olan Oğuz Özdeş'in "Oğuz Han" isimli romanı, geleneksel metinle mukayese edilerek incelenecektir. Yazarın roman formunda yeniden değerlendirdiği anlatıda, birtakım anlamsal ve biçimsel dönüşümler meydana gelmiştir. Buna göre efsanevî bir şahsiyet olan Oğuz Han'ı, Hun hükümdarı Mete Han ile özdeşleştiren yazar, destanı ve tarihî olayları kendi tahayyül dünyasına göre yeniden kurgulamıştır.

Popüler Bir Yazar: Oğuz Özdeş

Türk edebiyatında genellikle popüler edebiyat alanında kaleme aldığı eserleriyle temayüz eden Oğuz Özdeş, 1920 yılında dünyaya gelir. Babası Kırşehir Gazetesi eski müdürlerinden Reşat Bey'dir. 1938 yılında Ankara Erkek Lisesi'nden mezun olan Özdeş, Ankara Hukuk fakültesinde yüksek tahsiline başlamasına rağmen eğitimini yarıda bırakır. II. Dünya Savaşı yıllarında üç yıl yedek subaylık yapan Özdeş, daha sonra İstanbul'a yerleşir ve matbuat hayatına girer (Arslan, 2019: 734). Dönemin popüler edebiyat, kültür dergilerinden "Resimli Ay", "Yeni Sabah", "Yarım Ay" ve Orhan Seyfi Orhon'un çıkardığı Türkçü dergi "Çınaraltı" dergisinde yazı ve şiirleri yayımlanır. Aynı yıllarda Besim Akımsar'ın çıkardığı "Kovan" dergisinde de sanat yazıları kaleme alan Özdeş, dönemin itibarlı dergisi Yarım Ay'da da öykülerini neşreder. 1941 yılında ikinci romanı Hasret, İkbâl Kütüphanesi tarafından yayımlanır (Üyepazarcı, 2019: 765). 1936 yılında popüler çocuk dergisi "Yavru Türk"ü usta gazeteci Rakım Çalapa yönetiminde çıkarır. Türkiye Yayınevi'ne girerek çeşitli yayınlarda görev alır. Yönetim görevinin yanında röportaj, eleştiri gibi yazılar neşreder. Çocuk dergilerinde ise çocuk öyküleri kaleme alır. Yazar, bu dönemleri çok yoğun geçirmesinden dolayı 11 yıl boyunca hiç roman kaleme almaz. 1953 yılında ilk romanı "Aşk İstiraptır", Atif Yılmaz tarafından filme çekilir (Üyepazarcı, 2019: 766).

Özdeş, kendisine asıl ünü sağlayan, onu Türk edebiyatındaki yerini sağlamlaştıran popüler roman alanında verdiği eserlerdir. Tan Gazetesinde yayımladığı "İtiraf" adlı eseriyle popüler roman alanından ilk eserini veren Özdeş, bu eserler birlikte içerik olarak birbirinden farklı yirmi roman tefrika eder (Arslan, 2019: 738). Basın şeref kartına sahip olan yazar, 7 Haziran 1979'da İstanbul'da vefat etmiştir (Arslan, 2019: 735).¹

1 Yazarın kimi eserleri şu şekildedir: Aşk İstiraptır (1939), Gizlenen İstiraplar (1941), Hasret (1941), Coşkun Gönüller (1942), İtiraf (1942); Uçurum (1943); Cennet Yolu (1943), Memnu Meyva (1944), Hülya (1945), Kalbimin Güzel Kadınına (1946), Rusya'da Bir Türk Subayı-Şafak Sökerken (1957), Vatan Borcu (1958), Gecekondu Rüzgârı (1960), Dağ Başını Duman Almış (1960), Kartal Başlı Kadırğa (1963), Tuna Nehri Akmam Diyor (1962), Yavuz'un Pençesi (1964), Çölde Açan Zambak (1964), Oğuz Han (1964), Gülmeyi Unutanlar (1964), Karapençe (1965), Karapençe Estargon'da (1966), Karapençe'nin İntikamı (1966), Ağlayan Kadın (1966), Karapençe Voyvodaya Karşı (1967); Karapençe'nin Oğlu (1967), Liseli Bir Kız Sevdim (1968), Şebnem (1970), Kıbrıs Kanı (1964), Şeyh Şamil (1977).

Özdeş, Cumhuriyet sonrası dönemde yaygınlaşan popüler romancıların başında gelmektedir. Yazarın eserlerini bakıldığında melodram ağırlıklı “his” romanlarının yanı sıra konusunu yakın ve uzak geçmişteki tarihî olay ve şahsiyetlerden alan pek çok tarihî roman bulunmaktadır. Özdeş’in tarihî romanları, dönemin diğer tarihî romanlarının gerek olay örgüsü gerekse karakterlerin işlenişleri bakımından benzer özellikler barındırır. Kırklı yaşlarından itibaren tarihî roman türünde eserler vermeye başlayan yazar, dönemin siyasi ve kültürel dinamiklerini de dikkatte alarak romanlarını vücuda getirdiği söylenebilir. Bu romanların arasında Çanakkale ve Kurtuluş Savaşı’nı işleyen “Vatan Borcu”, 27 Mayıs 1960 İhtilali’nin hemen ardından neşrettiği, yine Kurtuluş Savaşı’nı konu edindiği “Dağ Başını Duman Almış”, 1974 yılındaki Kıbrıs Harekati’nden sonra yayınladığı “Kıbrıs Kanı” isimli romanları bulunmaktadır. Şüphesiz aktüel olayları yakından takip eden Özdeş, dönemin siyasi ve kültürel şartlarına uygun popüler konuları, romanlarında işlediği söylenebilir (Üyepazarcı, 2019: 771).

Destan, Tarih ve Kurmaca Arasında Oğuz Han Romanı

Oğuz Özdeş’in kaleme aldığı “Oğuz Han” adlı roman, Türkiye yayınevinden resimli şekilde 1964 yılında yayımlanır. On beş bölümden oluşan roman, geleneksel metne göre daha hacimlidir. Yazar olayları daha geniş perspektifte ele almış ve olay örgüsünü birtakım macera unsurlarıyla zenginleştirmiştir. Yazar, diyalog, tasvir, çözümleme gibi geleneksel metinde bulunmayan anlatım teknikleri kullanmıştır. Dolayısıyla geleneksel metin ile yeni metin arasında gerek olay örgüsü gerekse motif yapısı bakımından önemli farklılıklar bulunmaktadır. Şüphesiz bu farklılıklardan en önemlisi, Oğuz Kağan’ın Çinliler ile olan mücadelesidir. Zira geleneksel metinde Çinlilere dair herhangi bir bilgiye rastlamazken, işlenmiş metnin tamamı Çinlilerle yapılan mücadeleler üzerine kurgulanmıştır. Erol Üyepazarcı (2019: 771) tarafından klasik “atalara tapki” romanı olarak nitelendirdiği söz konusu eser, konusunu Türk folklorundan ve tarihinden alır. Konunun işlenişi, kahramanlarının karakterizasyonu bakımından, tarihî roman türünün önemli temsilcileri Aptullah Ziya Kozanoğlu, Nihal Atsız, M. Turhan Tan gibi yazarların eserleriyle birtakım ortaklıklar barındıran roman, Oğuz Kağan Destanı ile Mete Han’ın hikayesi ile şekillenmiştir. Elbette roman türünün anlatım imkanlarından faydalanan yazar, efsanevi anlatı ile tarihsel şahsiyetleri kendi kurmaca dünyasına göre yeniden yorumlamıştır.

“Roman, “Çocuk Haftası” adlı çocuk mecmuasında “Büyük Kahramanlık Türk Romanı” üst başlığı altında 2 Ekim 1963 tarihinde tefrika edilmeye başlar ve 10 Haziran 1964 tarihine kadar toplam 29 tefrika yayımlanarak sona erer. Tefrikanın sonunda 10 Mayıs 1964 tarihi atılarak romanın yazıldığı tarih, net olarak verilir. Romanın birçok tefrikasına konuyla ilgili resimler eklenmiş ve içerik görselleştirilmiştir. Bu romanın ilk baskısı, Türkiye Basımevi

aracılığı ile 1964 yılında yayımlanmıştır. Daha sonraki basımları ise Türkiye Yayınevi ve Tekin Yayınevi tarafından yapılmıştır” (Arslan, 2019: 142).

Romanın özeti şu şekildedir: Birinci bölümde Oğuz Kağan’ın dünyaya gelişinden sonra gerçekleşen olağanüstü olaylara ve Oğuz’u öldürmek isteyen Çinli hükümdarın planlarına yer verilir. İkinci bölümde kahraman Oğuz’un canavarı öldürmesi, üçüncü bölümde Kara Han’ın canavarı alt etmesinden dolayı Oğuz’a ad verilmesi anlatılır. Dördüncü bölüm ise olayların tamamen farklı bir boyutta ilerlediği bölümdür. Oğuz Kağan’ın obasına gelen Çinli Sun-Vang ile kızı Sin ile tanışması akabinde bu kişilerle ve birkaç askeriyle birlikte Çin’in Pekin şehrine yolculuğa çıkmasına yer verilir. Beşinci ve altıncı bölüm ise Oğuz’un Pekin’e giderek Çin İmparatoru’nu mağlup etmesi ve babası Kara Han’ın ölmesi üzerine İmparatorluğun başına geçtiği bölümdür. Yedinci bölümde ilk karısı Ay ile tanışmasına yer verilir. Sekizinci bölümde Gen-Yu ve Yen-Fu adlı iki hain Çinlinin düşmanlıklarının ortaya çıkması, dokuzuncu bölümde Yen-Fu adlı düşmanın Kara Han’ın mezarına giderek mezarını açıp Kara Han’ın başını çıkartıp ülkesine geri dönmeye çalışması, fakat bozkurt sayesinde Oğuz Kağan’a yakalanması anlatılır. Onuncu, on birinci ve on ikinci bölümde Çinliler ile savaşa girilmesi ve akabinde gelişen olaylara yer verilir. On üç ve on dördüncü bölümde Oğuz’un ikinci karısı Gülay ile karşılaşması ve oğulları Gök, Dağ ve Deniz’in dünyaya gelmesi, Çinli hükümdarın Oğuz’a baş eğmesi ve vergiye bağlanmayı kabul etmesi anlatılır. Son bölüm olan on beşinci bölümde ise aradan otuz yıl geçer ve Oğuz yaşlanır. Ülkeyi oğulları arasında bölüştürür ve ölür.

Romanın özetinden de anlaşılacağı üzere, geleneksel metin ile söz konusu roman arasında bazı ortaklıklar bulunmasına karşılık pek çok farklılık da bulunmaktadır. Oğuz Kağan Destanı ile Mete Han’ın hayat hikâyesini esas alarak eserini kurgulayan yazar, birtakım kurmaca unsurları da kullanır. Özellikle kendi tahayyül dünyası ile oluşturduğu roman, tarihi-macera roman özelliklerini taşır. Destandaki mitolojik unsurlar, romanda yer almamış yahut farklı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

Bilindiği üzere Oğuz Kağan’ın tarihi kimliği konusunda birtakım farklı görüşler bulunmaktadır. Joseph de Guignes, Ziya Gökalp, Biçurin, Mehmet Fuad Köprülü, Nihal Atsız, Hüseyin Namık Orkun gibi birçok araştırmacı, destanda Büyük Hun hükümdarı Mete’nin (Motun) ve Hun devrinin izlerinin bulunduğunu kabul ederler (Ercilasun, 2019: 93-95). Bu görüşler neticesinde romanın yazarı da Oğuz Kağan’ın kimliği hakkında romanın ilk girişinde Hun İmparatorluğu’nun ulu başbuğlarından Mete Han’ın hayatının anlatıldığına dair açıklamasını yapar. Ana metinde verilen Oğuz’un bulunduğu ıslıklı ok, turan taktiği, icatları aslında Mete Han’ın bulunduğu bilinen icatlarıdır. Yazarın Mete Han ile Oğuz Kağan’ı aynı kişilik olarak görmesi kaynaklı bu konulara da romanında yer vermiştir. Romanın içinde de Mete Han’ın hayatına dair bilgiler ışığında Mete Han’ın icat ettiği turan taktiği verilir.

“Hâlbuki bu, Oğuz Han’ın yeni harp hilesi idi. Daha evvelce, vadinin iki tarafına en nişancı okçuları yerleştirmişti. Bunlar vadiden geçen düşmanı öyle bir ok yağmuruna tuttular ki, bir tek Çinli kurtulamadı. Bu suretle Oğuz Han böyle bir harp oyunu ile kendisinden on misli üstün düşman kuvvetini bir anda mahvetmiş, Türkler de o nisbetle az ölü vermişti. (...)

-Top olun!

Diye emir verdi. Türk askerleri hemen atlarını birbirine yanaştırarak ve bir daire teşkil ederek top oldular. Bu harp oyunu ile de düşmanın nizam halindeki topluluğunu parçaladılar. (...)Oğuz Han’ın yeni bir emri üzerine bu ordu düşmanı sağından ve solundan sararak bir hilal içine aldı. Başlayan kanlı savaş ancak bir saat sürdü” (Özdeş,1964: 121-122).

Romanın birinci bölümünde verilen Oğuz’un doğumu alt metinden farklı olarak verilmiştir. Alt metinde Oğuz’un doğumu şu şekilde verilir:

“(1)... olsun” dediler. Onun resmi (2) budur: Bundan sonra sevindiler. (3) Yine günlerden bir gün Ay Kağan’ın (4) gözü parlayıp büyüdü (ve bir) erkek çocuk doğurdu. (5) O çocuğun yüzü boz; (6) ağzı ateş (gibi) kızıl, gözleri kırmızı; saçları (ve) kaşları (7) karaydı. (O çocuk) güzel perilerden (8) daha güzeldi. O çocuk, annesinin göğsünden ilk sütü içti (ve) bir (1) daha içmedi. Çiğ et, yemek ve kızarmış et (2) istedi. Konuşmaya başladı. Kırk günden sonra (3) (kendisini) büyük saydı, (ardından) yürüdü (ve) oynadı. Ayak(lar)ı sığır ayağı gibi, beli (4) kurt beli gibi, sırtı samur sırtı gibi, göğsü (5) ayı göğsü gibiydi. Vücudunun tamamı (6) tüylerle kaplıydı. At sürüleri güderdi” (Ağca, 2019: 66).

Romanda ise Oğuz’un doğumu hakkında daha ayrıntılı bilgi verilir. Oğuz’un olağanüstü hususiyetleri de işlenir:

“...Kara Han’ın eşi olan bu hatun, dünyaya bir çocuk getirmek için çırpırırken, Tanrıkuft feryadını duyup da yüreksizliğine hükmeder diye, sesini çıkaramıyordu. Kuzeyden esen rüzgâr, şiddetini iyice arttırmıştı. Uçsuz bucaksız bozkırlardan gelen bu serin rüzgâr, bütün kara bulutları gökte toplamıştı. Çok geçmeden, parlak bir aydınlığın ardından kopup gelen bir gök gürültüsü, Altay dağlarına çarpıp patladı. Yün yatağının üstünde kıvranan hatun, ıslıl ıslıl parıldayan gözlerini, çadırı aralığından yüzüne çarpan şimşegin aydınlığına çevirip keskin bir çığlık savurdu. Fakat göğün kükremesinden, bu çığlığın sesi pek uzaklara gidemedi. Ardından, sanki gök yarıldı, şiddetli bir yağmur, kıl çadırın üstüne yük gibi abandı. Bardaktan boşanırcasına, karanlık gökyüzünden dökülen damlalar, çadırın üzerinden yuvarlanıp, kenardaki su arklarında birikerek etrafı göl haline getirirken, bu defa da keskin bir çocuk feryadı işitildi. O sırada otağında kımızını içen Kara Han, dünyaya gelen çocuğunun feryadını işitmiş ve heyecanla doğrulmuştu: Doğan erkek ise, şenlik yapılısın!... diye emir verdi.

Kara Han'ın, dudakları ateş gibi kırmızı, nur topu gibi bir oğlu dünyaya geldiği için, yalnız Türk başbuğunun otağında değil, bütün Türk illerinde kırk gün kırk gece şenlik yapıldı. Kırk günde çocuğun dişi çıkar mı, çocuk gülmeyi öğrenir, annesinden bir defa meme emdikten sonra yemek ister mi? Kara Han'ın oğlu, daha doğumunun yirminci gününde diş çıkardı, ağlamayı bırakıp gülmeye başladı, meme emmeyi kesip yemek istedi” (Özdeş,1964: 8-9).

Oğuz'un fiziki özellikleri ise yeni metinde şu şekilde tasvir edilir

“Sanki onun gözlerinde, dünya yüzündeki bütün renkler toplanmış, saçlarında altınların parıltısı birikmişti. Onun gözlerine bakanlar, uzun, parlak saçlarını görenler, bir türlü renklerini tam olarak söyleyemiyorlardı. Kimine göre, gözleri deniz renginde, kimine göre de gece mavis, kimine göre ise Ağustos güneşi altında parıldayan gökyüzü gibi berrak ve grimsi idi. Saçları da som altın renginde mi, yoksa Altın dağlarının parlaklığında yahut karanlık dağların sihirli görünüşünde miydi? Kimse kesin bir şey diyemiyordu” (Özdeş, 1964: 14).

Yüzün gök renginde olması tanrısal kökene ve kağanlığa işaret eder. Gök rengi, Tanrı'nın bir sıfatı olarak yorumlanır. Eski Uygur Budist metinlerinde tanrılar ve önemli kişilerin saçları mavi renk ile gösterilirdi. Ateş gibi kırmızı, el ve kara renkleri ise bir gücün ifadesidir ve bebeğin büyük bir kahraman ya da hükümdar olacağına bir işaret eder. Oğuz'un ayağının öküz ayağı gibi olması, vücudunun kıllarla kaplı olması onun mitsel kahramanlığına vurgudur (Çoruhlu, 2020: 234). Alt metinde Oğuz'un fiziki özellikleri onun mitsel kahraman olduğunun vurgusunu yaparken ana metinde Oğuz'un fiziksel özellikleri doğumundan hemen sonra yürümesi, diş çıkartması vb. durumları hariç fiziki özellikleri her insanda bulunabilecek sıradan özelliklerden meydana gelir. Burada yazar, kahramanın sahip olduğu mitolojik özelliklerini silikleştirerek günümüz insan modelinin özelliklerine indirgemıştır. Alt metinde verilen fiziki özellikler ile ana metinde verilen fiziki özellikler farklıdır. Alt metinde saçları ve kaşları kara olarak verilen Oğuz'un ana metinde saçlarının altın renginde olduğu bilgisine ulaşırız. Burada da farklılık söz konusudur.

Olay örgüsü de çok fazla değişime uğramış ve alt metinde olmayan olaylar da eklenmiştir. Canavarı öldürme hadisesi de alt metinle benzerlik göstermekle birlikte farklı bir şekilde işlenmiştir. Canavar ana metinde kara ormanda yaşamaktadır. Bu ormana girenlerin geri dönemediği ve ormanın içinde çok tehlikeli yaratıkların olduğu yazılır. Alt metinde bu orman sadece “büyük bir orman” olarak verilir. Canavarı öldürdüğü bölüm ise ana ve alt metinde neredeyse aynıdır.

Oğuz Kağan'ın adı olarak da alt metinde Oğuz ismi doğrudan verilir. Ana metinde ise erkek çocuklarının kahramanlık göstermeden ad alamadığı belirtilir. Belirli bir kahramanlık sergilemeden ad alamayan Oğuz Kağan

on sekiz yaşına geldiğinde ad alması gerektiğini farkındadır. Karaormana giderek herkesin korktuğu canavarı öldürme kararını verir. Yolda bir ihtiyarla karşılaşan Oğuz'u yaşlı ihtiyar uyarır fakat Oğuz son derece karardır. Oğuz canavarı öldürmek için önce bir geyik avlar ve ağaca bağlar, gece olur. Oğuz yüksekçe bir ağacın dalına çıkar. Canavar geyiği yer ve arından gündüz olur. Oğuz bu sefer bir ayı yakalar ve canavar bu ayıyı da bulsun diye ağaca bağlar. Canavar ayıyı da yutar. Oğuz Kağan bu sefer başka bir hayvan avlamak canavarın karşısına kendi çıkar. Canavarı öldürür, başını gövdesinden ayırır, çuvala koyar ve Kara Han'ın otağının yolunu tutar. Kara Han oğlunun yapmış olduğu bu büyük cesaret göstergesinden dolayı ona “ Sana Oğuz adını koyuyorum oğull!... Adın gibi temiz yürekli, iyi ve doğru ol!” (Özdeş, 1964: 24) diyerek adını verir. Yazar, dipnot ekleyerek Oğuz isminin anlamını “Yüreği temiz, iyi ve doğru anlamına gelir” (Özdeş,1964: 24) şeklinde verir.

Olay örgüsünde verilen başka bir husus ise Kara Han'ın Hun İmparatorluğu'nun yabgusu olarak tanıtılmasıdır. Kara Han adı, Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'nda rastlanmaz. Destanın İslami varyantında bulunan Kara Han, Oğuz'un babası olarak takdim edilir. Destanın İslami varyantında Oğuz Kağan ile Kara Han din yüzünden savaşa girerler. Oğuz Han İslamiyet uğruna babası ve amcaları ile savaşır. Oğuz Kağan'ın bu savaşta babasını ve akrabalarını yenmesi ile de savaş sona erer (Togan, 1982: 17-20). Ana metinde ise Oğuz Kağan ile Kara Han arasında herhangi bir savaş görülmez. Babası ile arası gayet iyidir. Ölüm döşeginde olan Kara Han, Oğuz Kağan'a kılıcını ve bayrağını vererek cihan hâkimiyetine ulaşmasını söyler. Oğuz Kağan devletin bayrağını alarak cihan hâkimiyetine ulaşma sözü verir (Özdeş,1964: 61). Görüldüğü gibi, romanda baba-oğul çatışmasına yer vermeyen yazar, cihan hakimiyeti idealini babadan oğula devam eden bir ülkü olarak sunar.

Ana metinde Oğuz Kağan'ın annesinin adına dair herhangi bir bilgi sunulmaz. Karakterin rolü oldukça azdır. Alt metinde de Oğuz Kağan'ın annesi olarak Ay Kağan verilirken İslami varyantta da annesinin adıyla ilgili hiçbir bilgi verilmez. Mete Han'ın hayatına baktığımızda ise Mete'nin üvey annesi hakkında bilgi sahibiyizdir. Çinli üvey anne Mete Han'a düşmandır ve Mete'nin ölmesi için Teoman'a çeşitli oyunlar oynadığı bilgimiz dâhilindedir. Ana metinde ise Oğuz'un üvey annesi olarak karşımıza Ülkü Ana çıkar ve Ülkü ananın rolü de çok büyük değildir. Oğuz Kağan ile aralarında herhangi bir husumet de yoktur.

Alt metinde yer alan belli başlı motiflere Oğuz'un doğumu, cihan hâkimiyeti anlayışı, iki eşle evlilik gibi örnekler verilebilir. Alt metindeki olaylar mitolojik devirlerle bağlantılı olması bakımında olay örgüsü mitolojik motifler üzerine kuruludur. Ana metinde verilen benzer olaylar mitolojik olaylar çerçevesinde verilmemektedir. Cumhuriyet sonrası kaleme alınan romanda olaylar günümüze indirgenmiştir. Bundan dolayı olay örgüsünde yazar, değişikliğe gitmiştir.

Alt metinde Oğuz'un Tanrı tarafından gönderilen kadın yahut mitolojik motifleri üzerinde barındıran eşlerine bu romanda mitolojik motif şeklinde ya da Tanrı'nın gönderdiği eş olarak rastlanmaz. Romanda geçen eşler günümüz dünyasında rastlayabileceğimiz sıradan insanlardır. Eşlerinin isimleri alt metinde verilmezken ana metinde ise Ay ve Gülay şeklinde verilir.

Kısa bir bölümde Oğuz'un eşleri ile karşılaşması ve sonrasında çocuklarının dünyaya gelmesi hızlı bir şekilde verilir. Ana metinde ise uzun uzun tanışmalara ve eşlerinin isimlerine rastlarız. Ana metinde verilen olay örgüsü alt metinle benzerlik gösterir fakat bu doğaüstü olay şeklinde verilmez. Günlük hayatta karşılaşılabilecek bir olay şeklinde verilir.

Ana metinde geçen ilk karısı Ay ile tanışması yıldırım düşen çınar ağacının devrilen gövdesinin hemen karşılaşmaları ile olur:

“ Oğuz Han, genç kıza doğru yürüyerek:

-Kimsin sen? diye bağırdı. Ne arıyorsun burada?

Genç kız cevap vermeyince Oğuz Han:

-Kimsin sen!... diye tekrar bağırdı. İn misin cin misin?

Genç kız, çekine çekine cevap verdi:

-Ne inim ne cinim! Senin gibi, Tanrının yarattığı bir insanım!...

-Ne arasın, ne işin var burada?...

-Şimşek çalınca korkup ağacın arkasına sığınmıştır. Ben de sizin gibi tabiatı, ormanları çok severim. Sizi birkaç defa bu ormanda gezerken gördüm. Siz benim gibi, yalnız başınıza dolaşmaktan hoşlanıyorsunuz herhalde...

(...)

-Adın ne senin?

- Ay!...”(Özdeş, 1964: 66).

Alt metinde böyle bir diyalog yoktur. Oğuz'un ışık içinden gelen kızı beğenip aldığından kısaca bahsedilir. Ana metinde ise uzun uzun diyaloglara yer verilir. İkinci eşi ile karşılaşması da aynı şekilde meydana gelir.

Oğuz Han'ın ikinci eşiyle tanışması ise romanın bitimine yakın olur. Çinli fakirlerden kaçan “Gülay” adlı kız bir ağacın kovuğuna saklanır ve orada uyuyakalır. Kovukta kızın olduğunu fark eden Oğuz Han ise kovuğa yaklaşır bu güzeller güzeli kızı görür. Kız uyanır ve diyaloglar halinde olaylar verilir.

“ Oğuz Han:

-Korkmayın, dedi. Benden kimseye kötülük gelmez. Kimsin sen?. Bu ağacın kovuğunda ne ararsın? Evin yok mu? Annen, baban yokmu? Adın ne?

Kız korkudan Oğuz Han'ın sorduğu sualleri korkusundan titreyerek bir bir cevaplandırdı:

-Adım Gülay. Çinli çigaylar evimizi yaktılar, annemi, babamı öldürdüler. Ben de kaçıp buraya sığındım” (Özdeş,1964:128-128).

şeklinde diyalog devam eder ve Oğuz Han Ay'ı atına alıp götürdüğü gibi Gülay'ı da alır ve evine götürür.

Yukarıda bahsedilen alt metinde yer almayan mekânlar ise oldukça fazladır. Oğuz Kağan'ın yaşadığı yer, ana metnin başlangıcında “Güneyinde Pamir yaylası ile Himalaya dağlarının, doğusunda Çin seddinin kuzeyinde Sibiryaya ovasının uçsuz bucaksız bozkırların, batısında Hazar denizinin bulunduğu...”(Özdeş,1964:7) şeklinde verilmiştir. Canavarı öldürdüğü yerin adı “Karaorman”dır. Bu orman alt metinde sadece büyük bir orman şeklinde tasvir edilir. Bu mekânlar dışında metinde yer almayan pek çok mekân tasviri yapılır. En önemli sayılabilecek mekân ise Çinlilerin yaşadığı şehir Pekin'dir. Oğuz Kağan Pekin'de birden fazla düşman yener. Bu mekân isimleri dışında Gobi Çölü, Kingan Dağları, Yeşilirmak, Noin-ula, Baykal Gölü gibi pek çok yerin isimleri zikredilir.

Ana metinde yapılan şenliklere baktığımızda Oğuz'un doğumu ile başlayan şenlik romanın sonunda da başka bir şenlikle devam eder. Ana metnin başlangıcında Kara Han “Doğan erkek ise, şenlik yapılınsın!..” diye emir verir. Doğan çocuğun erkek olması ile de kırk gün kırk gece şenlik yapılır. Alt metinde ise destanın sonunda kırk gün kırk gece yiyip içilir. Oğuz'un doğumu sonrası herhangi bir şenlik ya da toy yapılmaz. Ali Duymaz'a göre toy Türk kültüründe toylar değişik amaç ve şekillerde kutlanan törenlerdir. Yılda bir kere düzenlenen han toyları, ad koyma toyları, il av dönüşü toyları, düğün, zafer, yağma, akın toyları gibi değişik biçimleri olan toyların simgesel bir anlam ifadesi vardır. Bu anlam dünyası içinde en önemli alanlardan biri olan cihan hâkimiyeti ülküsü ise bu hâkimiyet gerçekleşirse paylaşımın nasıl ve ne oranda yapılacağı ile ilgili ipuçları içermesidir (Duymaz, 2005: 38). Toy vermek halka mesaj vermek amacı taşır, Ana ve alt metinde destanın sonunda bulunan toyda da Oğuz Kağan ülkeyi oğulları arasında bölüştürür. Yapılan toyda Duymaz'ın verdiği bilgiler ışığında paylaşımın nasıl ve ne oranda yapıldığını da görmekteyiz.

Romanda dikkat çeken hususiyetlerden biri ve aynı zamanda geleneksel metin ile arasındaki ilişkiyi vurgulayan unsur bozkurt motifidir. “Kurdun proto- Türk topluluklarından bir totemken Hun devrinde ata kültürünün bir parçası haline gelmiştir.(...) Kurtla ilgili olarak zamanla gelişen hayvan-ata kavramı devlet, hükümdarlık vb. unsurlarının simgesi de olmuş; gök ve yer unsurlarıyla ilgili çeşitli anlamlar kazanmıştır. (...) Kurdun Türk kozmolojisinde gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve buna bağlı unsurların simgesi olduğu anlaşılmaktadır” (Çoruhlu, 2020: 266). Ana metinde geçen Oğuz

Kağan ve askerlerinin mağarada saklanırken birden ortaya çıkan bozkurdun Tanrı tarafından gönderildiği düşüncesi, bu duruma örnek olarak sunulabilir. Aynı zamanda Kurt eski zamanlarda, Hun çağında Orta Asya halkı için önem arz eden Töz hayvanlarından biridir (Ögel, 1989: 41). Kurt, ced olarak görülür ve yol gösteren kılavuz totemidir (Togan, 1982: 134). Mağaraya gelip yol gösteren bozkurt, Oğuz Kağan'a ve ordusuna yol göstericiliği üstlenerek onları mağaradan çıkartır.

“Erkek kurt en sonra Oğuz Han'ın ayaklarının dibine gitti. Burnuyla ayaklarını, baldırlarını kokladı. Sora geri döndü, beş on adım yürüdü. Tekrar durup Oğuz Han'a baktı ve başıyla “Gelin, beni takip edin!” der gibi bir işaret yaptı”(Özdeş, 1964: 111).

Kurdu takip eden Oğuz ve ordusu kurdun onları düşmanın saklandığı bölgeye götürdüğünü görür.

Oğuz Han romanında yazar, milliyetçi söylemi zengin bir şekilde kullanır. Tarihi romanlarda sıkça tesadüf edilen bu söylem kullanımına (Sağlık, 2014), Oğuz Özdeş de başvurmuştur. İdeolojik paradigmalara göre Türk kimliğine de atıflar yapar. Bu atıflar genel olarak Oğuz Kağan'ın ağzından düşmana karşı yapılmaktadır:

“Türk Ulusu, ulu bir çınardır, beybaba! Çınarın bir dalı kırılırsa, ululuğundan bir şey kaybeder mi/ Yalnız kendime değil, Türk ulusuna ve askerlerine güveniyorum. Türk ulusunun ve Türk ordusunun yıkamayacağı duvar yoktur/ Türk askeri, asla kumandanına ihanet etmez ve başkasının malına gözünü dikmez. İkincisi de Türkün başaramayacağı bir zorluk yoktur/ Tanrı Türk'ü korusun/ Canımız Türk ulusuna feda olsun/ Türk öldürmez yaşatır/ Türk, düşmanı da olsa misafirine bi kötülük yapmaz (Özdeş, 1964: 17, 26, :32, 94, 97 122, 136).

Romanın muhtelif yerlerinde Türk milletini, Türklük şuurunu yücelten ifadelere rastlanır. Yazar, Oğuz Kağan'ı ve ona bağlı askerleri, Türk milleti ve Türklük için savaşan, mücadele eden ideal tipler olarak kurgular. Elbette bu durum, destanın modern kavramlarla ve ideolojik paradigmaya göre kurgulandığını gösterir.

Geleneksel metin biçimsel dönüşüme uğrayarak roman formunda anlatılmıştır. Sadece iki bölümde manzum kısımlara yer verilmiştir. Bu iki kısım Oğuz Kağan'a esir düşen Çinlilerin yaktığı ağıt ve bir ozanın Oğuz Kağan'ın şöleninde söylediği destandır.

Ana metnin dili oldukça sade ve anlaşılırdır. Anlatma, diyalog ve gösterme tekniklerine başvurulmuştur. Hitabet unsurlarına fazlasıyla yer veren yazar, bu sanatı Oğuz Kağan'ın ağzından yapmıştır. Olaylar üçüncü şahıs ağzından verilmiştir. Oğuz'un tabiata olan hayranlığı ve düşünceleri de okuyucuya sunulmuştur.

“Oğuz Han, etrafını hayran hayran seyrediyor kayın ağaçlarının güzelliği, çınar ağaçlarının ululuğu karşısında Tanrının büyüklüğünü daha kuvvetle hissediyordu. Şu, göklere doğru uzanan dağlar, Tanrıya şükran duası eder gibi kollarını açan ağaçlar, kaçısan karacalar, zıplayan tavşanlar, ne güzel bir ahenk meydana getiriyorlardı”(Özdeş, 1964: 64).

“Bu tabiata olan hayranlığımı yazar ara ara sorularla desteklemiştir. “Tanrı, herşeyi halkederken bir sebep vermemiş miydi? Yahut da her şeyi bir sebeple yaratmamış mıydı? Bu bulutlar, elbette bir sebeple meydana geliyor ve yine bir maksatla toplanıp, çoğalınca yağmur halini alıyordu. Yağmur yağmazsa, bu ağaçlar böyle büyüyebilir, ekinler yetişir miydi?” (Özdeş,1964: 65).

Yazar, olayları kendi bakış açısıyla sunar. Tasvir konusunda oldukça iyidir ve roman boyunca çeşitli tasvirlerle başvurur:

“Ardından, sanki gök yarıldı, şiddetli bir yağmur, kıl çadırın üstüne yük gibi abandı. Bardaktan boşanırcasına, karanlık gök yüzünden dökülen damlalar, çadırın üzerinden yuvarlanıp, kenardaki su arkalarında birikerek etrafı göl haline getirirken, bu defa da keskin bir çocuk feryadı işitildi”(Özdeş, 1964: 8)

şeklinde Oğuz Kağan’ın doğumu esnasında gökyüzünde meydana gelen olayları verir. Yine Oğuz Kağan’ın fiziki özellikleri şu şekilde gösterilir:

“Kara Han’ın oğlu, 18 yaşlarında, yakışıklı bir delikanlı olmuştu. Sanki onun gözlerinde, dünya yüzündeki bu tün renkler toplanmış, saçlarında altınların parıltısı birikmişti. Onun gözlerine bakanlar, uzun, parlak saçlarını görenler, bir türlü renklerini tam olarak söyleyemiyorlardı. Kimine göre, gözleri deniz renginde, kimine göre de gece mavisi, kimine göre ise Ağustos güneşi altında parılayan gökyüzü gibi berrak ve grimsi idi. Saçları da som altın renginde mi, yoksa Altın dağlarının parlaklığında yahut karanlık dağların sihirli görünüşünde miydi? Kimse kesin bir şey diyemiyordu” (Özdeş,1964: 14) şeklinde aktarılmıştır.

Romanın dikkat çekici unsurlarından biri de farklı bir yaratılış mitine yer vermesidir. Romanda geleneksel sanatkâr tipi olarak yer alan ozan Sağdıç, Türklerin kökenini izah eden bir destan terennüm eder. Bu manzumede Türkler, Güneş Hanım ve Ay Bey’den doğan bir bozkurttan türemiş gösterilir. Manzumede yazar, hem Göktürklerin Türeyiş efsanesine, Alanguva efsanesine atıfta bulunurken hem de farklı bir köken miti olarak kurgular:

....

Çok geçmeden Güneş hanımdan bir çocuk doğdu,

Bu çocuk, boz yeveli, dişi bir kurttu.

....

Bozkurt büyüyünce, gökten bir mavi ışık aktı,
 Değdi Bozkurda, Bozkurt da gebe kaldı.
 Çok geçmedi ardından doğurdu iki çocuk,
 Biri oğlan, biri kız, gözleri mavi boncuk,
 Güneş hanım oğluna Türk adını koydu.
 Kıza da Gün Ana dedi. İkisi de bir soydu.
 Bu iki mahluk birbiriyle evlendi.
 Işığ gölü kıyısında bir hayli Türk türedi.
 Tanrı Türk boylarına Oğuz'u hakan etti.
 O da bayrağına Bozkurt'un resmi dikti.
 Tanrı Türk'ü çoğaltsın, Tanrı Türk'ü korusun,
 Çok yaşa Türk milleti, ululardan ulusun ! (Özdeş, 1964-112-115).

Sonuç

Oğuz Özdeş'in tarihî roman türünde kaleme aldığı "Oğuz Han" isimli romanı, geleneksel metin ile ilişkisini sürdürse de bambaşka bir metne dönüşmüştür. Aynı şekilde yazar, epik anlatımın dışına çıkarak metni tamamen roman formatına dönüştürmüştür. Roman formuna dönüşümü esnasında da yazar, olay örgüsüne kurgusal ilavelerde bulunmuştur. Oldukça sade bir dil kullanan yazar, popüler tarihî roman türünün anlatım kalıplarına bağlı olarak geleneksel anlatıdan farklı bir metin meydana getirmiştir. Romandaki anlamsal ve biçimsel dönüşümler oldukça belirgindir. Nitekim geleneksel metin ile yeni metin arasında olay örgüsü, figüratif yapı bakımından birçok farklılıklar söz konusudur. Yazarın en fazla müdahalede bulunduğu kısım, destanın mitolojik yapısını oluşturan motiflerle ilgilidir. Yazar bilinçli bir şekilde hitap ettiği kitleyi de dikkate alarak, romanı mitolojik motiflerden arındırmış yahut bu unsurları farklı bir şekilde işlemiştir. Bu durum, geleneksel metnin sahip olduğu değerler dünyasının silikleşmesine zemin hazırlamıştır. Netice itibarıyla, popüler edebiyat alanında eserler veren Oğuz Özdeş, geleneksel metin ile tarihi olay ve şahsiyetleri yeniden yorumlamış, kendi tahayyül dünyasına ve ideolojik birikimine göre destanı kurgulamıştır.

KAYNAKÇA

- Ağca, F. (2016). *Uygur Harfli Oğuz Kağan Destanı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Arslan A. (2019). Oğuz Özdeş'in Eserleri ve Sanatı. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoruhlu, Y. (2020). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Dede, K. (2017). Erken Cumhuriyet Döneminde Ulus İnşası ve Tarihî Romanlar: Savaşçı, Medeni ve Millî Kahraman. *Kebikeç*. (44), 91-112.
- Duymaz, A. (2005). Oğuz Kağan Destanı'ndan Dede Korkut'a Toy Geleneğinin Sembol Anlamı ve Türk Paylaşım Modeli. *Karadeniz Araştırmaları*. (5), 37-60.
- Ercilasun, A. B. (2019). *Nehir Destan Oğuzname (Oğuz Bitig)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Güvenç, A. (2019). *Halk Anlatılarının Yeniden Yazımı Sürecinde Tepegöz (1923-2018)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kara, H. (2017). *Osmanlı'yı Tahayyül Etmek: Tarihsel Romanlarda Fatih Temsilleri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kaçen, E. (2012). Oğuz Özdeş'in Tarihî Romanları. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Kaya, M. (2015). *Türk Romanında Destan Etkisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ögel, B. (1989). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. Cilt I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özdeş, O. (1964). *Oğuz Han*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Sağlık, Ş. (2014). Tarihî Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir "Değer" Olarak "Türk Kimliği". *İlmi Araştırmalar* (14), 145-165.
- Togan, Z. V. (1982). *Oğuz Destanı: Reşideddin Oğuznâmesi, Tercüme ve Tahlili*. 2. Baskı. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Topçu, Ü. B. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Destan*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Üyepazarıcı, E. (2019). *Unutulanlar, Hiç Bilinmeyenler ve Bilinmek İstemeyenler, Türkiye'de Popüler Romanın İlk Yüzyılın Öyküsü*. Cilt II. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.



Bölüm 9

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE KÜLTÜR SANATIN GAZETELERDEKİ İZDÜŞÜMÜ: ANKETLER

Erol GÖKŞEN¹

¹ Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi (HÜ TÖMER), e-posta: erolgoksen@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7051-5825.

Anket, belirli bir konu üzerinde bilgi toplamak; insanların görüşlerini, tercihlerini veya bilgi düzeylerini ölçmek için kullanılan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem, genellikle bir dizi sorudan oluşur ve katılımcılardan bu sorulara yanıt vermeleri istenir. Anketlerde soru sorma biçimi; araştırmanın amacına, kapsamına ve niteliğine göre değişiklik göstermekle birlikte katılımcılara aynı soruların sorulması, anketin standartlaşması ve verilerin güvenilirliği açısından büyük bir öneme sahiptir.

Anketler, uygulandıkları alana ve amaçlarına göre çeşitlilik gösterdiği için hemen her konuda yapılabilir. Yazarlar, şairler ve sanatçılarla yapılan anketler; edebiyat ve sanat dünyasının gelişimi üzerinde çok katmanlı etkilere sahip olduğundan büyük önem taşımaktadır. Bu anketler; sanatçıların kişisel görüşlerini, eserlerinin arkasındaki düşünce yapısını ve yaratıcılık süreçlerini ortaya koymakta, böylece sanatsal pratiklerin ve edebî eserlerin daha iyi anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte sanatçıların toplumsal, siyasal ve kültürel meselelere yaklaşımlarını belgeleyerek kamuoyunun bu konulardaki farkındalığını artırmaya yardımcı olan anketler, akademik araştırmalar için de değerli veri kaynakları oluşturmaktadır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Gazetelerin Anket Türüne Yönelmesi

Cumhuriyet'in kurulmasından önce Türk edebiyatında iki anket örneğine rastlanmaktadır. Türk edebiyatında ilk edebiyat anketini yapan isim Mithat Cemal Kuntay'dır. *Tahkikat'ı Edebiye* adını taşıyan bu anket dizisi, Handan İnci tarafından Everest Yayınları aracılığıyla "Keşif Dizisi" ilk defa okurla buluşturulmuştur. Handan İnci, Mithat Cemal Kuntay'ın bu girişimini şu şekilde açıklar:

Mithat Cemal Kuntay, 1909'dan itibaren dönemin tanınmış yazarlarına edebî kimliklerini kendilerinden öğrenmek amacıyla birer anket formu gönderir. Ancak her nedense gelen cevapları yayımlamak için 1919'a kadar bekler. Aslında işin "nedense?" kısmı, niyet ve yayın sürecini tarihler üzerinden değerlendirdiğimizde biraz aydınlanıyor.

Servet-i Fünun'da yayımlanan cevap metinlerinin altındaki tarihlerden anketin uzun bir zamana yayıldığı anlaşılmaktadır. Süleyman Nazif tarafından gönderilen ilk cevabın tarihi 1909'dur. Diğerlerinin çoğu 1910 yılında gönderilir. Son cevap ise 1919 tarihini taşıyor.

Öyle sanıyorum ki II. Meşrutiyet sonrasının elverişli ortamında Batı edebiyatlarında benzerlerini gördüğü gibi bir edebiyat anketi düzenlemeye kalkışan Kuntay, sorularını 1909'da göndermiş, belki de ilk defa böyle bir sorgulama ile karşılaşan yazarların tereddüdü yüzünden cevapları toplaması uzun sürmüştür (İnci, 2018: 7).

1923'ten önce Türk edebiyatında gerçekleştirilen anketlerden biri de *Büyük Mecmua* tarafından yürütülmüştür. "En Güzel Eserleri Kim Yazdı?" başlığı altında, 18 Eylül 1919 ile 31 Ekim 1919 tarihleri arasında hazırlanan bu

anket, dönemin edebî çehresini yansıtmaya adına dikkate değerdir (Uçman, 2017: 42). Ankette Abdülhak Hamid, Cenap Şahabettin, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi dönemin önde gelen yazar ve şairlerine, en beğendikleri eserlerin hangileri olduğu sorulmuş ve böylece onların edebî tercihleri ve zevkleri kayıt altına alınmıştır.

Cumhuriyet’le birlikte kültür sanattan ekonomiye, eğitimden hukuka birçok alanda yapısal değişiklikler gerçekleştirilmiş ve bu değişiklikler toplumun her alanını etkilemiştir. Bu dönemde gazeteler, Cumhuriyet’in modernleşme politikalarını halka yayma ve kamuoyu oluşturma konusunda merkezî bir rol oynamıştır. Zira gazeteler, inkılapların amaçlarını ve getirdikleri yenilikleri açıklamada, halkı bilinçlendirmede ve yeni rejimin ideolojilerini benimsetmede önemli bir görev üstlenmiştir. Bu bağlamda devletin kimi kurumları da etki sahası geniş olan gazetelerden faydalanmıştır. Nitekim “Türkçedeki bazı Arapça ve Farsça kelimelere Türkçe karşılık bulmak amacıyla” Türk Dili Tetkik Cemiyeti (TDTC) tarafından düzenlenen ankete dönemin pek çok gazetesi dâhil olmuştur (Balyemez, 2021: 1). 12 Mart 1933’te başlayan 02 Temmuz 1933’te sona eren ankette; Türk Dili Tetkik Cemiyeti’nin seçtiği bazı Arapça, Farsça kelimeler liste hâlinde gazetelerde yer almış, halkın bu kelimelere Türkçe karşılıklar bularak dilin gelişimine katkı sunmaları istenmiştir.¹

Erken Cumhuriyet döneminde gazetelerin anket yöntemini sıkça kullanması ve her fırsatta çeşitli konularda kadın erkek, çocuk yaşlı demeden halkın fikirlerine başvurması, toplumun sesini duyurmanın yanı sıra kamuoyunun şekillendirilmesi ve demokratik katılımın güçlendirilmesinde ciddi bir rol oynamıştır. Gazetecilerin anket yapmak için halkın yanına gitmesi ve onların düşüncelerini alma çabası; bireylerin siyasi, toplumsal, kültürel süreçlere katılımını teşvik etmiştir. Anketlerin düzenli olarak yapılması, gazetelerin toplum üzerinde bir nevi eğitici ve bilgilendirici rol üstlenmesine olanak sağlarken gazeteler, okurlar arasında düzenledikleri anketlerde verdikleri ödüllerle de okuyucunun ilgisini artırmak ve tirajlarını yükseltmek istemiştir. Bu bağlamda *Son Saat* gazetesinin sinema meraklıları arasında gerçekleştirdiği müsabakada, en çok beğenilen sanatçının doğru tahmin edilmesi durumunda sinema abonelikleri verileceğini duyurması ilginç bir örnektir. Bu stratejiyle, okuyucuların aktif katılımı teşvik edilerek gazeteye olan bağlılık artırılmıştır:

Sinema meraklısı karilerimiz için yeni bir müsabaka açtık. Otuz kadın ve otuz erkek resmi koyacağız. Bunların içine kimi beğendiğinizi bize bildireceksiniz. En çok beğenilen kadın veya erkek artiste rey vermiş olan karilerimiz arasında çekilecek kurayı müteakip birinciliği kazanacak zata şehrimizin büyük sinemalarından birinin 6 aylık abonesi, ikinciliği kazanacak

¹ Bu anket çalışması kitap hâlinde yayımlanmıştır: Sedat Balyemez (2021). *1933 Yılı Dil Anketi-Arapça ve Farsça Kelimelere Karşılık Önerileri*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

zata 3 aylık abone, üçüncüden onuncuya kadar 1'er aylık abone verilecektir. Her gün ilk sahifemizde bulacağınız kuponları biriktirin ve müsabakanın nihayet bulduğu gün bir tanesinin üstüne isminizi ve adresinizi yazarak en fazla beğendiğiniz sanatkârın resmi ile birlikte bize gönderiniz (Son Saat, 19 Kanunusani [Ocak] 1929: 1).

Kimi anketler ise okura yönelik olarak düzenlenmeye başlanmış olup ardından sanatçılar ve yazarlar da bu sürece dâhil edilmiştir. *İkdam* gazetesinin 13 İkincikanun [Ocak] 1939 tarihinde başlatmış olduğu “Kimlerin Heykelini Dikmeliyiz?” anketi öncelikle okuyucular arasında açılmış, devamında anket soruları dönemin önemli simalarına da yöneltilmiştir (*İkdam*, 13 İkincikanun [Ocak] 1939: 1). Bu dönemde anket furyası o denli yaygındır ki bir gazetede aynı günde birden fazla ankete bile rastlanmaktadır. Örneğin, *Son Posta* adına O. Tuğrul 21 Eylül 1940 tarihinde “Sinemacılarımız Arasında Anket” (s. 5) adıyla bir anket düzenlerken aynı gazetede Nusret Safa Coşkun’un “Şiir İfrazat mıdır?” adı altında bir başka anketine daha yer verilmiştir (21 Eylül 1940: 1). Anket furyasının büyüklüğünü gösteren bir diğer örnek de gazetelerin sık sık Batı’daki süreli yayınlarda yer alan anketlere sayfalarına açmasıdır. “Muharrirler Nasıl Yazarlar” adıyla Fransa’da yayımlanan bir derginin yaptığı anketi *Vakit* gazetesi özetlenmiş bir şekilde sütunlarına taşımıştır (17 Temmuz 1932: 7). Dahası edebiyatımızda röportaj, anket türüne en çok katkı veren isimlerden biri olan Hikmet Feridun Es de yabancı gazete ve dergileri takip ederek oradaki anketleri *Akşam* gazetesindeki “Bir Çırpıda” adlı köşesinde paylaşmıştır. Bir Amerikan gazetesinde “En Güç Meslek Nedir?” adıyla yayımlanan anketi okuduğunu belirten Hikmet Feridun, bu anket üzerine de konuşmuştur (29 Temmuz 1934: 3). Bir süre sonra gazetede ki köşesinde “Bir Avrupa gazetesi aşka dair bir anket yapmış. Mevzu eski aşk, yeni aşk... Bugünün aşkındaki değişiklikler...” diyerek anket hakkında konuşması, Hikmet Feridun’un yabancı gazetelerdeki anketleri bile takip etmeye çalıştığını göstermektedir (3 Mart 1935: 3).

Gazeteciler açısından anket yapmanın türlü zorlukları da bulunmaktadır. Hikmet Feridun Es, “Edebiyatımız Ne Hâlde?” adlı anketi hazırladığı günlerde bu anketlerle ilgili yaşadığı deneyimlerden ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir:

“Şu ilk sahifemizde gördüğünüz edebi anketi yapmak için neler çektiğimi bir ben bilirim, bir de Allah...

Anketi yapmadan evvel:

- Haydi birkaç kişi ile görüşelim de elimizde yedi sekiz tane mülakat hazır bulunmuş olur...

Dedik ve edip, şair, muharrir, romancı, hikâyeci, ne kadar eli kalem tutan varsa cümlesinin eşğini atladık...

İki gün için altı yedi mülakat yaptım... Kiminle görüştü isem:

- Monşer... diyordu. Benim fikirlerimde istikrar vardır, hükümlerim sarsılmaz, şimdi söylediğimi yirmi sene sonra da söylerim...

Nihayet bizim anket başladı... Bir de baktım kendilerinden mülakat aldığım ediplerin hepsi matbaada...

- Aman kardeşim... Orhan Seyfi benim için böyle söylemiş, ben de ona dair yazdıklarımı değiştireceğim...

- O benden bahsetmiş... Ona dair söylediklerimi çıkarıver...

- Benim eserlerimi okumamış ha? Öyle ise ben de öyle bir adamı tanımıyorum. Sil ondan bahis satırları... (Hikmet Feridun, 21 Nisan 1929: 3).

Hikmet Feridun'un anısından da anlaşıldığı üzere anket yapma süreci, gazeteciler adına oldukça meşakkatli bir süreçtir. Ona göre anket için gereken bilgileri toplamak amacıyla birçok edebiyatçı ile birebir görüşme yapmak çok zor olmasa da anketlerin yayımlandığı günlerde edebiyatçıların matbaaya gelerek diğer edebiyatçıların kendilerine dair söylemlerinden etkilendikleri için düşüncelerini değiştirmeleri, gazetecileri zor durumda bırakmaktadır. Ancak anket yayımlama sürecinde sadece gazetecilerin şikâyetleri yoktur, yazar ve şairlerin de anketlerden mustarip oldukları durumlar yaşanabilmektedir. Nurullah Ataç, "Anket Sualleri" (*Akşam*, 28 Mart 1936: 7); "Anket" (*Haber/Akşam Postası*, 28 İkinciteşrin [Kasım] 1937: 2); Peyami Safa, "Anketlerden Sonra" (*Cumhuriyet*, 19 Nisan 1936: 3); Halit Fahri Ozansoy, "Edebî Anket Sağanığı" (*Son Posta*, 4 İkinciteşrin [Kasım] 1937: 6); Yaşar Nabi Nayır, "Edebî Ankete Dair" (*Ulus*, 25 İkinciteşrin [Kasım] 1937: 7) adlı yazılarıyla anket türünün kültür sanat ortamının zenginleşmesine olan katkılarını vurgularken anketlerde gördükleri eksiklikler, yanlışlar üzerinde de durmuştur.²

Anketlerin edebiyat kamuoyunu oluşturduğu ve gündemi belirlediği de bir gerçektir.³ Anket yapan gazeteciler, edebiyat ve sanat camiasını hareket geçirme düşüncesi de taşımaktadır. Örneğin "Bizde Edebiyat Var mı Yok mu?" anket dizisine hazırlandığı günlerde Hikmet Feridun Es'in gazetesinin ilk sayfasından paylaştığı duyuru, yayımlanacak anketin hararetli tartışmalara yol açacağı beklentisini taşıdığını gösterir:

Kimi diyor ki "Bizde edebiyat yoktur", kimi bu mütaalaya fena hâlde sinirleniyor. "Vay bizi inkâr mı ediyorsunuz?" diyor. Yeniler eskileri eskiler yenileri hiç beğenmiyorlar. Eskiler "Yeniler okumuyor, biz eser çıkardık, sizin neyiniz var?" diyor. Yeniler "Eseriniz diye övünmeyin, hepiniz bir ecnebi edebinin tesiriyle yazdınız. İşte misali Halit Ziya Bey..." diyorlar. Eskiler buna cevap veriyorlar: "Haydi biz tesir altında kaldık. Ya siz ecnebi eserleri aynen naklediyorsunuz."

2 Dönemin yazarlarının anket türü üzerindeki görüşleri, başlı başına başka bir yazının konusu olduğu için burada üzerinde durulmayacaktır.

3 Bu konuyla daha ilgili kapsamlı bilgi için bakınız: Tuncay Birkan (2019). *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri 1930-1960*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 190-222.

İş bütün bu dağınık fikirlerin bir araya toplanması için bir anket açtık. Yeni ve eski ediplerimizin fikirlerini topladık. Çok şayan-ı dikkat bir yazı silsilesi oldu. Bu anket içinde muhtelif edebiyat meselelerini, nesillerin mücadelesini, edebî hüviyetlerin birbirleriyle fikir ve kanaat mücadelelerini merakla, alaka ile okuyacaksınız. Cumartesi günü başlıyoruz (Akşam, 5 Haziran 1931: 1).

Bu anket dizisi, Türk edebiyatının dinamiklerini belirlemek ve nesiller arası farklılıkları tartışmak için düzenlenmiştir. Eski ve yeni nesil yazarlar arasında yaşanan anlaşmazlıklar, her iki grubun da birbirlerinin edebî yaklaşımlarını eleştirdiği bir ortamda anketler üzerinden gerçekleşmektedir. Eskilerin yenilere okuma eksikliği ve orijinallik yoksunluğu suçlamalarıyla yaklaştığı, buna karşılık yenilerin de eski nesli, yabancı edebiyatın etkisinde kalmakla itham ettiği görülmektedir. Anketin amacı, farklı görüşlerin ve yeni bakış açılarının bir araya getirilmesiyle Türk edebiyatının mevcut durumunu değerlendirmektir. Ancak anketler, anketi hazırlayan kişinin beklentilerini her zaman karşılayamamakta, kimi zaman yazar ve şairlerin birbiriyle çatışmasına da zemin oluşturmaktadır. Selami İzzet, Hikmet Feridun Es'in yaptığı "Edebiyatımız Ne Hâlde?" anketinin gazetesinin sütunlarında kalmayarak etkisinin geniş bir çevreye yayıldığını, pek çok ismin anketlerdeki bahisler üzerine kendi köşelerinde görüşlerini bildirdiğini, fakat bu görüş farklılıklarının birbirini eleştirmeye, hatta tahkir etmeye dönüştüğünü belirtmiştir:

Her etliye sütlüye karışan Nalina Malına muharririyle Felek ve Topluigne bittabi edebiyatın ne hâlde olduğuna lakayt kalamadılar ve çok şeye karışmayan Seyyah da birdenbire köpürdü. Hakimiyet-i Milliye refikimizde Aka, Hikmet Feridun'u koltuklarken, karşısında eski sınıf arkadaşım Nurullah Ata, anketçimizi iğneledi. Osman Cemal bana gücendi, Orhan Seyfi Bey, Yusuf Ziya Bey'e darıldı (Selami İzzet, 3 Mayıs 1929: 3).

Selami İzzet, edebiyatçıların birbirleri hakkında görüş bildirmesini olağan karşılamakta; bununla birlikte birbirlerine "hiddetle hücum etmek, aleni küfür savurmak, entelektüel dimağların değildir" diyerek edebiyatçıları itidalli olmaya davet etmektedir (3 Mayıs 1929: 3).

Erken Cumhuriyet döneminde gazetelerde yazarların, şairlerin, sanatçıların katılımıyla düzenlenen anketlerin edebiyat ve sanat dünyasındaki işlevi üzerinde durmak gerekirse, bu anketler dönemin toplumsal ve kültürel dönüşüm sürecine katkı sunduğu gibi sonraki yıllarda önceki dönemler hakkında bilgi vermesi adına da önem taşımaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde yazar, şair ve sanatçılara, edebiyat dışındaki konularda da soruların yöneltildiği çok sayıda anket düzenlenmiştir. Toplumun düşünce önderleri olarak kabul edilen yazar, şair ve sanatçılar, sadece kültürel alanda değil, siyasal ve toplumsal meselelerde de ilgi çekici görüşlere sahiptir. Dönemin aydınları olarak yazar, şair ve sanatçıların görüşleri, geniş bir okur kitlesine ulaşma potansiyeli taşıdığı için farklı konulardaki çeşitli anketlere katılmaları istenmiştir.

1923-1940 yılları arasında yapılan anketlere katılan yazarlar, şairler, sanatçılar başta olmak üzere farklı meslek gruplarından öne çıkan isimlerin genel bir dökümünü vermek gerekirse şu şekilde bir liste oluşturulabilir:

A. Hilali, A. Hilmi, A. Macit, Abdullah Cevdet, Abdülfeyyaz Tevfik, Abdülhak Hamit Tarhan, Abdülkadir Ceyhun, Abdülkerim Hadi, Abidin Daver, Ağâh Sırrı Levend, Ağaoğlu Ahmet, Ağaoğlu Süreyya, Ağaoğlu Tezer, Ahmet Emin, Ahmet Halit, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşım, Ahmet Rasim, Ahmet Refik, Ahmet Şükrü, Ahmet Talat, Aka Gündüz, Akil Muhtar, Aktaris Halide, Ali Canip Yöntem, Ali Ekrem, Ali Haydar, Ali Naci Karacan, Ali Nihat Tarlan, Arif Oruç, Asım Us, Avram Galanti, Avukat Aziz Bey, Bedia Hanım, Behçet Kemal Çağlar, Besim Ömer, Burhan Cahit Morkaya, Burhan Felek, Burhan Ümit, Cahit Sıtkı Tarancı, Celal Bey, Celal Nuri İleri, Celal Sahir Erozan, Cemal Nadir Güler, Cenap Şahabettin, Cevat Fehmi Başkut, Cevat Ferit, Cevat Rüştü, Doğan Nadi, Doktor Ali Paşa, Efzayiş Suat Yalçın, Elif Naci, Emin Bülent, Ercüment Behzat Lav, Ercüment Ekrem Talu, Eşref Edip, Eşref Şerif, Ethem İzzet Benice, Fahrettin Kerim Gökay, Falih Rıfkı Atay, Faruk Nafiz Çamlıbel, Fazıl Ahmet Aykaç, Fazlı Necip, Ferit Celal, Fikret Adil, Fuat Bey, Fuat Duyar, Fuat Köprülü, Galip Ata, Güzide Sabri, Hakkı Süha Gezgin, Hakkı Tarık Us, Halide Nusret Zorlutuna, Halil Nimetullah, Halit Fahri Ozansoy, Halit Ziya Uşaklıgil, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Hasan Âli Yücel, Hıfzı Oğuz Bekata, Hıfzı Tevfik Gönensoy, Hilmi Ziya Ülken, Hüseyin Cahit Yalçın, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hüseyin Rifat, Hüseyin Siret Özsever, Hüseyin Suat Yalçın, İbnülemin Mahmut Kemal İnal, İbnürrefik Ahmet Nuri, İbrahim Çallı, İbrahim Hoyi, İbrahim Necmi Dilmen, İdris Ahmet, İhsan Ertem, İlyas Sami, İskender Fahrettin Sertelli, İsmail Bey, İsmail Habip Sevük, İsmail Hakkı, İsmail Müştak, İsmet Hulusi, İzzet Melih Devrim, İzzet Şadan, Kadircan Kafılı, Kazım Nami Duru, Kemal Tahir, Kenan Hulusi Koray, Latife Bekir, Lüsyen Hamit, M. Turhan Tan, Mahmut Soydan, Mahmut Yesari, Mazhar Osman, Mediha Kemal, Mehmet Ali Ayni, Mehmet Asım, Mehmet Behçet, Mehmet Celalettin, Mehmet Emin, Mehmet Halit Bayrı, Mehmet Nurettin, Mehmet Rauf, Mehmet Reşat, Mehmet Reşit, Mesut Cemil, Mithat Cemal Kuntay, Muhittin Birgen, Murat Sertoğlu, Musahipzade Celal, Mustafa Şekip Tunç, Münir Süleyman Çapan, Nadir Nadi, Namık İsmail, Nâzım Hikmet, Necip Ali, Necip Fazıl Kısakürek, Necmettin Sadık, Necmi Mehmet, Nezihe Muhittin, Nihat Sami Banarlı, Nizamettin Nazif, Nurettin Artam, Nurullah Ataç, Nusret Sefa Coşkun, Orhan Seyfi Orhan, Osman Cemal Kaygılı, Peyami Safa, Raif Necdet Kestelli, Refet Avni, Refi Cevat Ulunay, Refik Halit Karay, Ressam Ali Sami, Ressam Hikmet Bey, Reşat Enis Aygen, Reşat Feyzi Yüzüncü, Reşat Nuri Drago, Reşat Nuri Güntekin, Reşit Galip, Riyaziyeci İzzet, Ruşen Eşref Ünaydın, Sabahattin Ali, Sabiha Zekeriya, Sadri Ertem, Sadri Maksudi, Sadullah Naci, Sait Faik Abasıyanık, Sait Kesler, Samih Rifat, Samipaşazade Sezai, Samiye Burhan Cahit Hanım, Sanatkâr Şadi Bey,

Sedat Simavi, Selahattin Enis Atabeyoğlu, Selahattin Güngör, Selahattin Neşet, Selami İzzet Sedes, Selim Ragıp, Selim Sırrı Tarcan, Sıtkı Bey, Suat Derviş, Suphi Nuri İleri, Şaziye Berin Hanım, Şükrü Hâzım, Şükûfe Nihal, Tayyareci Vecihi Bey, Tevfik Necati, Vahit Ramiz, Vâlâ Nurettin (Vâ-Nû), , Vedat Nedim Tör, Velit Ebuziyya, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaşar Nabi Nayır, Yunus Nadi, Yusuf Akçura, Yusuf Ziya Ortaç, Zekeriya Sertelli, Ziya Osman Saba, Ziya Şakir, Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu.

Erken Cumhuriyet Dönemi Gazetelerinde Kültür Sanat Anketleri Listesi

Yukarıdaki isimler çerçevesinde dönemin gazetelerinde yer alan anketlerin künyeleri ise şu şekildedir:

1926

“Latin Harflerini Kabul Etmeli mi, Etmemeli mi?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Akşam*, 28 Mart 1926-28 Nisan 1926

“Yeni Cereyanlar ve Moda Anketimiz”, Konuşan: A. Sırrı [Levent], *Vakit*, 20 Teşrinisani [Kasım] 1926-24 Kanunuevvel [Aralık] 1926

1929

“Edebiyat Ne Hâlde”, Konuşan: Hikmet Feridun Es, *Akşam*, 17 Nisan 1929-4 Haziran 1929

“Çıplak ve Müstehcen Nedir?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Vakit*, 13 Mayıs 1929-8 Haziran 1929

“Gazi'nin En Büyük Eseri Nedir?”, Konuşan: Mahmut [Soydan], *Milliyet*, 1 Haziran 1929-29 Temmuz 1929

1930

“Her Erkeğe Nazaran Kadın Nedir?”, Konuşan: fa [Fikret Adil], *Vakit*, 22 Mart 1930-12 Nisan 1930

“Ne Okuyacağız?”, Konuşan: A. Sırrı [Levent], *Vakit*, 20 Nisan 1930-24 Mayıs 1930

1931

“Aşka Dair Ne Düşünüyorsunuz?”, Konuşan: M. Selahattin, *Milliyet*, 1 Temmuz 1931-4 Ağustos 1931

“30 Güzide Arasında Bir Anket”, Konuşan: Cevat Fehmi [Başkut], *Cumhuriyet*, 5 Teşrinisani [Kasım] 1931-4 Kanunuevvel [Aralık] 1931

“Modern Sanat Nedir?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Milliyet*, 26 Haziran 1931-23 Ağustos 1931

“Kadın ve İlham”, Konuşan: Reşat Enis, *Vakit*, 24 Kanunuevvel [Aralık] 1931-30 Kanunuevvel [Aralık] 1931

1932

“Hakemler Arasındaki Anketimiz”, Konuşan: Bilinmiyor, *Cumhuriyet*, 11 Ağustos 1932-17 Ağustos 1932

“Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, Konuşan: Peyami Safa, *Cumhuriyet*, 7 Kanunuevvel [Aralık] 1932-29 Kanunuevvel [Aralık] 1932

1933

“Dil Anketi”, Konuşan: M. S., *Milliyet*, 17 Mart 1933-4 Nisan 1933

“Genç Olmak İster Misiniz?”, Konuşan: Naci Sadullah, *Son Posta*, 29 Mayıs 1933-13 Haziran 1933

“Muharrirler Ne Kazanırlar?”, Konuşan: Naci Sadullah, *Son Posta*, 24 Haziran 1933-11 Temmuz 1933

“Kadın Hangi Yaşta Caziptir?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Vakit*, 9 Birincikanun [Aralık] 1933-19 Birincikanun [Aralık] 1933

1935

“Nelere Sinirlenirsiniz?”, Konuşan: Suat Derviş, *Cumhuriyet*, 1 Mayıs 1935-13 Mayıs 1935

“Koca Sevgisi mi, Evlat Sevgisi mi?”, Konuşan: Selahattin Güngör, *Tan*, 23 Temmuz 1935-2 Ağustos 1935

“Her Gün Bir Ediple”, Konuşan: Refik Ahmet Sevengil, *Kurun*, 15 Ağustos 1935-8 Eylül 1935

1936

“Matbuat Umum Müdürlüğü'nün Hazırlattığı Antoloji”, Konuşan: Muazzez Faik, *Son Posta*, 22 Şubat 1936-29 Şubat 1936

“Edebiyatımız Ne Hâlde?” Konuşan: Suat Derviş, *Cumhuriyet*, 1 Mart 1936-21 Mart 1936

“Gençlerle Baş Başa”, Konuşan: Bilinmiyor, *Kurun*, 21 Mart 1936-27 Nisan 1936

“En Kuvvetli Şair, Romancı ve Hikâyecimiz Kim?”, Konuşan: Naci Sadullah, *Son Posta*, 31 Mart 1936-13 Nisan 1936

“İstiklal Harbi Sıralarında Türk Edebiyatı”, Konuşan: Ertuğrul Şevket, *Açık Söz*, 20 Temmuz 1936-19 Ağustos 1936.

“Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Açık Söz*, 7 Eylül 1936-30 Birinciteşrin [Ekim] 1936

“Şair ve Romancılarımız Bu Sene Bize Neler Okutacaklar?”, Konuşan: Kemal Tahir, *Son Posta*, 19 Birinciteşrin [Ekim] 1936-9 İkinciteşrin [Kasım] 1936

“Bizi Nasıl Güldürüyorlar?”, Konuşan: İMSET, *Son Posta*, 11 İkinciteşrin [Kasım] 1936-30 İkinciteşrin [Kasım] 1936

1937

“Edebiyat Gecesi ve Edipler”, Konuşan: Hikmet Feridun Es, *Akşam*, 9 Kanunusani [Ocak] 1937

Sanatkârın Himayesi İçin Ediplerimiz Ne Düşünüyorlar?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Kurun*, 12 Nisan 1937-13 Nisan 1937

“Hamid Hakkında Bugün Edebiyatçılar ve Münekkitler Ne Düşünüyorlar?”, Konuşan: Şevket Hıfzı (Şevket Rado), *Akşam*, 14 Nisan 1937

“Edebiyatımız Nobel Mükafatına Layık mıdır”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Telgraf*, 24 Birincikanun [Aralık] 1937-26 Birincikanun [Aralık] 1937

1938

“Gazeteci; Pireyi Deve, Deveyi Pire Yapan Bir Sanatkâr mıdır?”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Telgraf*, 21 Nisan 1938-29 Nisan 1938

“Kocaları Evden Soğutan Şeyler Nelerdir?”, Konuşan: Suat Derviş, *Son Telgraf*, 6 Mayıs 1938-8 Mayıs 1938

“Türk Milliyetçiliğini Nasıl İzah Edersiniz”, Konuşan: Bilinmiyor, *Yeni Sabah*, 8 Mayıs 1938-17 Mayıs 1938

“Kadının Kocasına İhaneti Mukadder midir?”, Konuşan: Suat Derviş, *Son Posta*, 8 Temmuz 1938

“Kitapçılar Muharrirlere Hücum Ediyorlar”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 9 Temmuz 1938-10 Temmuz 1938

“Kitapçılar Muharrirleri Fena Kızdırdılar”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 12 Temmuz 1938-15 Temmuz 1938

“Ne Olmak İstiyordunuz? Ne Oldunuz?”, Konuşan: Sabih Alaçam, *Son Posta*, 23 Birinciteşrin [Ekim] 1938-10 İkinciteşrin [Kasım] 1938

“Bizim Klasiklerimiz Var mıdır, Yok mudur?”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 26 Birinciteşrin [Ekim] 1938-4 İkinciteşrin [Kasım] 1938

“Şiir Ölüyor Mu?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Ulus*, 12 Sontesşrin [Kasım] 1937-6 İkincikanun [Ocak] 1938

1939

“Kimlerin Heykelini Dikmeliyiz?”, Konuşan: Bilinmiyor, İkdâm, 23 İkincikanun [Ocak] 1939-29 İkincikanun [Ocak] 1939⁴

4 Bu anket, 12 Ocak 1939 tarihinde genel okur kitlesi için hazırlansa da 23 Ocak 1939 tarihi itibarıyla söz konusu anket dâhilinde yazar, şair ve sanatkarların da görüşlerine başvurulmuştur.

“Bizde Edebiyat Akademisine Lüzum Var mıdır, Yok mudur?”, Konuşan: Hikmet Feridun Es, *Akşam*, 3 Şubat 1939-6 Mart 1939

“Fikret’in Heykelini mi Dikelim, Eserlerini mi Yakalım?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Yeni Sabah*, 8 İlkteşrin [Ekim] 1939-25 İlkteşrin [Ekim] 1939

“Niçin Kitap Okunmuyor”, Konuşan: Kandemir, *Cumhuriyet*, 9 İkinciteşrin [Kasım] 1939-16 İkinciteşrin [Kasım] 1939

1940

“Genç Şair ve Ediplerin Tasfiye Edilmesini İstedikleri Eskiler”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 12 İkincikanun [Ocak] 1940-17 İkincikanun [Ocak] 1940

“Edebiyatta Yeniler mi Eskiler mi?”, Konuşan: Şevket Rado, *Akşam*, 13 Kanunusani [Ocak] 1940-30 Kanunusani [Ocak] 1940

“Niçin Dünyaca Tanınmış Ressam, Mimar, Edip, Doktor ve Alimimiz Yok”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 29 Nisan 1939-1 Mayıs 1939

“Muharrir Kitapçı Davası”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 27 Mayıs 1939-29 Mayıs 1939

“Şairler Arasında Anket: Şiir İfrazat mıdır?”, Konuşan: Nusret Safa Coşkun, *Son Posta*, 21 Eylül 1940-30 Eylül 1940

“Edebiyatımız Hasta mıdır?”, Konuşan: Bilinmiyor, *Vatan*, 18 Aralık 1940

Sonuç

Erken Cumhuriyet döneminde yapılan anketlere yazarlar, şairler, sanatçıların yoğun ilgi göstermesi, dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. 1923-1940 yılları arası köklü bir modernleşme sürecinden geçen Türkiye’de entelektüel kesim, ulus inşası sürecinde aktif roller üstlenmeye teşvik edilmiştir. Eğitimden modaya, sanattan siyasete hemen her konuda anketler hazırlanmış ve bu anketlere önemli isimler katılarak modern bir toplum yaratma düşüncesine katkıda bulunmuştur.

Türkiye’de 1923-1940 yılları arasında gazetecilik alanında ilgi gören bir tür olan anket, pek çok gazetenin bu türe olan ilgisi neticesinde gelişerek geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu dönemde özellikle *Akşam*, *Son Posta*, *Vakit* ve *Açık Söz* gibi gazeteler, anket çalışmalarına öncülük etmişlerdir. Söz konusu gazetelerin bünyesinde çalışan gazeteciler, anket yapma görevini de üstlenerek anket türünün gelişiminde ciddi bir rol oynamıştır. Ağâh Sırrı Levent, Hikmet Feridun Es, Kemal Tahir, Naci Sadullah, Nusret Safa Coşkun, Selahattin Güngör, Suat Derviş ve Şevket Rado gibi isimler, anket türünün gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.

Bu çalışma kapsamında 1923-1940 yılları arasında Türkiye’de yayımlanan gazetelerde yer alan anketlerin incelenmesi, Cumhuriyet’in ilk yıllarında pek ilgi görmeyen anket türünün, Harf İnkılabı’nın ardından popülerleşerek bir furyaya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Özellikle 1936 ile 1940 yılları arasında anket sayısında belirgin bir artış olması, dönemin basın hayatında anket türünün öneminin anlaşıldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca dönemin okur kitlesine ulaşması açısından etkileşime açık bir tür olan anket, toplumsal ve kültürel açıdan okur ile yazar/şair/sanatçı arasındaki diyalogu kurabildiği için tercih sebebi olarak gün geçtikçe popülerleşmiştir.

Bu çalışma, genel olarak Erken Cumhuriyet döneminde gazeteciler tarafından yazar, şair ve sanatçılarla gerçekleştirilen anketlerin önemine odaklanarak dönemin anketlerinin bir listesini sunmaktadır. Bununla birlikte bu dönemde gazeteler üzerinden tespit edilen anket furiasının benzerini dönemin dergilerinde de görmek mümkündür. Bu durum ayrı bir inceleme konusu olduğundan başlı başına bir çalışma yapmayı gerektirir. Böyle bir çalışma da başka bir yazının konusu dâhilindedir.

KAYNAKÇA

- Ataç, N. (28 İkinciteşrin [Kasım] 1937). “Anket”. *Haber/Akşam Postası*, s. 2.
- Ataç, N. (28 Mart 1936). “Anket sualleri”. *Akşam*, s. 7.
- Balyemez, Sedat (2021). *1933 yılı dil anketi- Arapça ve Farsça kelimelere karşılık önerileri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Birkan, Tuncay (2019). *Dünya ile devlet arasında Türk muharriri 1930-1960*, İstanbul: Metis Yayınevi.
- Coşkun, Nusret Safa (21 Eylül 1940). “Şiir ifrazat mıdır?”. *Son Posta*, s. 1/7.
- Hikmet Feridun (3 Mart 1935). “1935 serenadı”. *Akşam*, s. 3.
- Hikmet Feridun (5 Haziran 1931). “Bizde edebiyat var mı yok mu?”. *Akşam* s. 1.
- Hikmet Feridun (21 Nisan 1929). “Edebî anket”. *Akşam*, s. 3.
- Hikmet Feridun (29 Temmuz 1934). “Zor iş”. *Akşam*, s. 3.
- İkdam (14 Ağustos 1939). “Kadın hangi yaşta güzeldir?”. *İkdam*, s. 4.
- İkdam (13 İkincikanun [Ocak] 1939). “Kimlerin heykelini dikmeliyiz?”. *İkdam*, s. 1.
- İnci, Handan (2018). “Önsöz”. *Tahkikat-ı Edebiye* içinde, İstanbul: Everest Yayınları, s. 7-12.
- Nayır, Yaşar Nabi (25 İkinciteşrin [Kasım] 1937). “Edebî ankete dair”. *Ulus*, s. 7.
- O. Tuğrul (21 Eylül 1940). “Sinemacılarımız arasında anket”. *Son Posta*, s. 5.
- Ozansoy, Halit Fahri (4 İkinciteşrin [Kasım] 1937). “Edebî anket sağanağı”. *Son Posta*, s. 6.
- Safa, Peyami (19 Nisan 1936). “Anketlerden sonra”. *Cumhuriyet*, s. 3.
- Selami İzzet (3 Mayıs 1929). “Hareket”. *Akşam*, s. 3.
- Son Saat (19 Kanunusani [Ocak] 1929). “Yeni müsabakamız: filim sanatkârları içinde en fazla kimi beğeniyorsunuz?”. *Son Saat*, s. 1.
- Vakit (17 Temmuz 1932). “Muharrirler nasıl yazarlar?”. *Vakit*, s. 7.
- Uçman, Abdullah (Temmuz 2017). “1919 yılına ait bir edebiyat anketi: en güzel eseri kim yazdı?”. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, S. 183, s. 41-49.



Bölüm 10

BURSA'NIN İLK EDEBİYAT DERGİSİ NİLÜFER'DE MİZAHIN YERİ¹

Dursun ŞAHİN²

1 Bu çalışma, Bursa Uludağ Üniversitesi ile Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin ortaklaşa olarak 14-16 Ekim 2022 tarihleri arasında Bursa/ Merinos AKKM' de düzenlediği "Bursa'nın Edebiyatı / Edebiyatın Bursa'sı Bilgi Şöleni"nde sunulan "Bursa'nın İlk Edebiyat Dergisi Nilüfer'de Mizahın Yeri" başlıklı tebliğin uzman önerileri doğrultusunda geliştirilmesiyle oluşturulmuştur.

2 Dursun ŞAHİN, Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, ORCID: 0000-0001-6932-9486

Giriş

Dünyada ilk örnekleri on yedinci yüzyılda görülen dergiler, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren de Osmanlı devletinde görülmeye başlanmıştır. Aradaki iki yüz yıllık gecikmenin temel nedeni, matbaanın ülkemize geç gelmiş olmasıdır. İlk Türkçe dergi İstanbul'da 1849-1851 yılları arasında çıkarılan Vakayî-i Tıbbiye adlı tıp dergisidir. Daha sonra Mecmua-i Fünûn, Mecmua-i İbritleme, Takvim-i Ticaret, Ayine-i Vatan, Tuhfet-ül Tıp, Cüzdan gibi dergiler de çıkarılmıştır. Basın faaliyetleri daha çok imparatorluğun başkenti olan İstanbul'da yürütülmekle birlikte İzmir, Mısır, Girit gibi farklı merkezlerde de basın yayım faaliyetlerine rastlanmaktadır.

Osmanlıda İstanbul dışında basın yayım faaliyetlerinin yürütüldüğü şehirlerden biri de Bursa'dır. 1326 yılında başkent kabul edilen ve tam 39 yıl Osmanlı Devleti'nin başkenti olarak kalan Bursa, tarih boyunca önemli kültür sanat merkezlerinden biri olmuştur. Bursa'nın yetiştirdiği çok yönlü sanatçılardan biri olan Ferâizcizâde Mehmet Şâkir, tiyatro yazarlığı, Türk dili üzerine çalışmaları, salname yazarlığı gibi özelliklerinin yanında matbaacılık faaliyetleri de yürütmüş, Bursa'da Ferâizcizâde Matbaasını kurmuştur. Mehmet Şakir matbaasında Bursa'nın ilk edebiyat dergisi olan "Nilüfer"i ve devamında da "Gündoğdu" dergisini çıkarmıştır.

Dergiler, insanoğlunun farklı kategorilerde okuma ihtiyacını karşılamaya yönelik yayınlar olmuşsa mizah da aynı şekilde başka bir ihtiyacın ürünüdür. Çünkü insanoğlu duyguları olan, yeri geldiğinde gülen, yeri geldiğinde ağlayan, kimi zaman sinirlenen kimi zaman da mutlu olan bir canlıdır. Hangi duyguyu yaşarsa yaşasın, insanoğlunun yaşadığı duygusunun karşılığında bir desteğe ihtiyacı bulunmaktadır. Mizah da böyle bir ihtiyacın sonucunda ortaya çıkmıştır.

Dilimize Arapçadan girmiş bir sözcük olan mizah, olayların gülünç, alışılmadık, çelişkili yönlerini yansıtarak insanı söz konusu hadiseler üzerinde düşündürme, eğlendirme, ya da güldürme sanatı olarak ifade edilmektedir.

Mizah, bir yanıyla eğlenceyi ifade ederken, öbür yanıyla ortaya konulan mizahi öğeye karşı da hoşgörünün de gerekliliğini göstermektedir. Çünkü mizahın içinde eğlendirmek, güldürmek olduğu kadar, aynı zamanda, birine bir davranışı kırmadan takılmak amacı da güden ince alaydır.

İlk insanın ne zaman güldüğü veya gülümsediğinin kesin olarak bilinmediğini belirten Yardımcı, araştırmacılar arasında da insanların ne zaman dan beri gülme davranış biçimini kullandığı konusunda anlaşmazlık olduğunu ifade eder (Yardımcı, 2010: 4).

Birçok yasağın bulunduğu Orta Çağ döneminde tıpkı tiyatro faaliyetlerinde olduğu gibi, mizah da kilisenin iznine bağlı olarak hayatın içinde yer almıştır. Mizah, kimi zaman soytarıların gülünç hareketlerinden beslenmiş

kimi zaman da, basın faaliyetlerinin artmasıyla, bir güç haline gelmiştir.

Mizahın bir güç olması rastlantısal değildir. Çünkü 15. yüzyıla gelindiğinde mizahın sıradan bir şey olmadığı, herkesin mizah kullanma becerisine sahip olmadığı anlaşılmıştır. Yardımcı, mizahın nasıl kullanıldığının 16. yüzyıla doğru araştırılmaya başlandığını, 18. yüzyılda mizah yapanların, sanatsal ve edebi metinlerde mizahı kullanmaya yetenekli kişiler olarak görüldüğünü dile getirmektedir (Yardımcı, 2010: 5).

Her toplumun dünden yarına taşıdığı kültürel değerleri vardır. Bunlar gelenek görenekler, inanç unsurları, yaşam tarzları, davranış biçimleri, tarihleri gibi değerler olabileceği gibi, o toplumun içinde yer almış, farklılıklarıyla yer etmiş karakterler de olabilir. Bu karakterlerin mutlaka savaşta kahramanlık göstermesi; siyaset, bilim, sanat, ticaret gibi farklı alanlarda ön plana çıkmaları gerekmemektedir. Örneğin Türk toplumu için, Karagöz – Hacivat, Bekri Mustafa, Bektaşî, Nasrettin Hoca, İncili Çavuş gibi mizahı bünyesinde öğütmiş karakterler de birer kültür unsuru olarak dikkat çekmektedir. Dergiler de ciddi konular etrafında şekillenseler bile, kitleleri etkileyebilme adına, doğrudan ya da dolaylı olarak mizahın desteğine muhtaçtırlar.

II. Abdülhamid Dönemi Basın-Yayın Hayatı ve Dergiler

Osmanlı Devleti'nde II. Mahmud'un 1831'de, özel bir emirle Esad Efendi'ye yayınlattığı Takvîm-i Vekâyi ile başlayan basın faaliyetleri, 1840 yılında bir İngiliz olan William Churchill tarafından yayınlanan hükümet destekli Cerîde-i Havâdis ile devam etmiş; Çapanzâde Âgâh Efendi'nin İbrahim Şinasi yardımıyla 1860'ta yayınlamaya başladığı Tercümân-ı Ahvâl ile bir Türk tarafından çıkarılan ilk özel gazeteye ulaşılmıştır. Türk basın tarihinde bir merhale niteliğinde olan Tercümân-ı Ahvâl'in ardından basın dünyası hareketlenmiş, Tasvîr-i Efkâr, Takvîm-i Ticâret, Mecmûa-i Maârif, Muhbir, Terakkî, Mümeyyiz gibi birçok gazete yayın hayatına başlamıştır.

Karal, ortaya çıkacak basın hareketliliğinin anlamlandırılmasına katkı sağlaması açısından II. Abdülhamid devri basınına tâbi bulunduğu nizama göre üçe ayırmaktadır (Karal, 1983: 407): İlk devir, Meşrutiyet devrine kadar süren kısa bölümdür. İkinci bölüm, basın hürriyetinin tamamen ortadan kaldırıldığı istibdat devrine rastlar. Üçüncü bölüm de II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine kadar sürmüş olan, basının tekrar geçici de olsa bir özgürlük imkânı bulduğu II. Meşrutiyet devridir.

II. Abdülhamid devrinin yoğun hareketliliği çerçevesinde ilk gazetenin yayımlanmasının ardından dergicilik faaliyetleri de gelişme göstermiştir. 1862 yılında Münif Paşa tarafından kurulan Cemiyet-i İlmîyeyi Osmaniye derneğinin yayın organı olan, fizik, kimya, felsefe, ruh bilim, toplumbilim, tarih ve coğrafya konularına yer veren Mecmua-i Fünun yayımlanmıştır (Gönenç, 2011: 64). Mecmua-i Fünun dergisinin ardından Mecmua-i İbritname,

Takvim-i Ticaret, Ayine-i Vatan, Tuhfet-ül Tıbb, Cüzdân adlı dergiler de yayın hayatına başlamıştır. 1891’de yayımlanan Servet-i Fünun Dergisi, Servet-i Fünun Edebiyatı’nın yayın organı olma özelliğine de sahiptir. 1894’te yayın hayatına başlayan Malumat Dergisi de Servet-i Fünun Dergisine muhalif bir yayın anlayışını benimsemiştir.

II. Abdülhamit döneminde basında, önceki yıllara oranla sansürün şiddeti artmışsa da bu dönemde çıkan gazete ve dergilerin ömürleri uzun olmuş; dilde sadeleştirmenin de etkisiyle gazete ve dergilerin tirajında yükselme görülmüştür (Demir, 2016: 81).

İlk ciddi edebiyat dergisi olarak nitelendirilen, Ebuzziya Tevfik’in 1880-1912 yılları arasında yayımladığı Mecmua-ı Ebuzziya’yla birlikte Mizancı Murad’ın Mizan adlı fikir dergisi (Demir, 2016: 81) ve bunların yanı sıra yayımlanan pek çok edebiyat, fikir dergisi; kadınlara, çocuklara özgü çıkarılan dergilerle birlikte 1880-1890 yılları arasında yayımlanan dergilerin sayısı eliyeye ulaşmıştır.

Kahraman (2003: 123), 1880’li yılların özellikle ilk yarısının Türk dergiciliği için altın dönem olduğunu belirterek, Dağarcık (1872), Kırkanbar (1873). Dolap (1873) gibi dergilerinin ardından Mecmua-i Ebuzziya (1880). Hazine-i Evrak (1881), Hafta (1881), Mir’at-ı Alem (1881), Atak (1882), Mecmua-i Asar (1882), Güneş (1884), Gayret (1886), Berk (1886), Teâvün-i Aklam (1886), Manzara (1887) gibi dergilerle birlikte Nilüfer (1887) dergisini de zikreder. Bu dergiler arasında yer alan, Mustafa Refik Bey tarafından İstanbul’da ayda bir olarak yayımlanan Mir’at, Osmanlı’da ilk resimli dergi olmuştur (Nalcıoğlu, 2005: 264).

Dergiler, muhteva olarak dönemin şartlarına binaen ciddi meselelere yer vermişlerdir. Ancak zamanla mizahi yazılara da yer verilmeye başlanmış, hatta tamamen mizah üzerine yayımlanan dergiler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Yayımlanan dergilerden bir bölümü de mizah dergisi olarak bu kulvarda yerini almıştır. İlk mizah dergisinin hangisi olduğuna dair farklı görüşler mevcuttur. Demirkol (2016: 142), Türkçe mizah dergilerinin tarihçesini Hovsep Varyantan Paşa tarafından 1852 yılında yayınlanan Boşboğaz Bir Adem dergisi Türkiye’de yayınlanan ilk mizah dergisinden başlatırken 1870 öncesinde yayınlanan Boşboğaz Bir Adem dergisi dışında 1856 yılında yayınlanan Meğu adlı bir başka mizah dergisinin varlığına da dikkat çekmektedir. Demirkol ayrıca yayınlanan ilk Türkçe mizah dergisi olarak en fazla telaffuz edilen derginin Teodor Kasab tarafından yayınlanan Diyojen dergisi olduğunu, buna karşın Diyojen dergisinden yaklaşık altı ay önce Filip Efendi ve Ali Raşid tarafından yayınlanan Terakki gazetesinin cuma günleri ek olarak verdiği Terakki dergisinin de ilk Türkçe mizah dergisi olma özelliği taşıdığını belirtir.

Bursa'nın İlk Edebiyat Dergisi: Nilüfer (1886 – 1891)

İstanbul'un fethinden Cumhuriyetin kuruluşuna kadar Hüdavendigâr Vilayeti'nin (Livası) bir sancağı olarak idari teşkilatta yer alan Bursa, Osmanlı Devleti'ne başkentlik yapmış; kültür, sanat, siyaset, iktisat faaliyetlerinde de öncü olmuş şehirlerden biridir. Birçok şair, yazar, mütefekkir ve bilim adamına ev sahipliği yapan Bursa, barındırdığı şahsiyetlerle birlikte edebiyat ve sanat alanlarında önemli bir yer edinmiştir. Divan Edebiyatı şairlerinden Şair Ahmet Paşa, Mevlid'in yazarı Süleyman Çelebi, Bursa'da valilik yapmış olan Tanzimat Dönemi yazarlarından Ahmet Vefik Paşa gibi pek çok isim, Bursa'nın edebi zenginliğini oluşturmuştur.

Bursa'nın edebi zenginlik kaynaklarından biri de 26 Aralık 1852 – 9 Eylül 1911 tarihleri arasında yaşamış, üretken kişiliğiyle Bursa'nın edebiyat dünyasında kalıcı izler bırakan Ferâizcizade Mehmet Şâkir'dir. Mehmet Şâkir, çeşitli kademelerde yürüttüğü devlet memurluğunun yanı sıra açmış olduğu Feraizcizade Matbaası, yazmış olduğu tiyatro eserleri, hazırladığı Bursa Sal-nâmesi, Perseng adlı dil bilgisi çalışması ve pek çok hizmetinin yanında Bursa'nın ilk özel edebiyat ve sanat dergisi olan Nilüfer'i şair Kemâleddin Mahmut (Yenişehirli Fenârî) ile birlikte Ferâizcizâde Matbaasında 1 Rebiü'l-evvel 1304/ 28 Kasım 1886 tarihinden 1 Safer 1309/6 Eylül 1891 tarihine kadar yayımlayarak Bursa'nın basın tarihine de damgasını vurmuştur.

Nilüfer, I. ve II. yılda on beş günde bir 24 sayı, diğer üç yılda ise ayda bir 12 sayı olmak üzere toplam 84 sayı olarak yayımlanmıştır. Derginin sayfa sayısı, ilk yıl dört, ikinci yıl sekiz, üçüncü yıldan sonra da on altıdır. Derginin en önemli özelliklerinden biri, bayilerde, kitapçılarda satışı yapılmadan, yalnızca abonelerine gönderilen bir dergi olmasıdır (Şahin, 2007: 34). Sınar (2006: 49, 50), dergiye Balıkesir, Bosna, Diyarbakır, Erzincan, Halep, Isparta, İstanbul, Manastır, Söğüt, Uşak gibi memleketin farklı bölgelerinden çok sayıda şiir ve takdir ifade eden mektup gönderildiğini belirterek abonelik sisteminin iyi çalıştığını ve derginin sadece Bursalılar tarafından değil Osmanlı Devleti'nin sınırları içindeki diğer vilayetlerde de edebiyat meraklıları tarafından ilgiyle takip edilen bir dergi olduğuna dikkat çekmektedir.

Dönemin basın faaliyetlerine bakıldığında, birçok yayım sahibinin baskılar nedeniyle Avrupa'ya kaçtığı görülmektedir. Bunda gazete ve dergi sahiplerinin idare aleyhine yaptıkları yayımlar etkili olmuştur. Özellikle 1880–1908 arasında basın yayın faaliyetleri üzerinde bir baskı oluşmasına neden olur. Ancak Mehmet Şâkir'in dergisinde siyasetten uzak bir anlayışı benimsemesi, itidalli bir yayım politikası izlemiş olması ve II. Abdülhamid'i ve onun icraatlarını sık sık, ağıdalı bir üslupla methetmesi nedeniyle Nilüfer'in yayımda kaldığı süre zarfında sansürle ilgili bir sorun yaşanmamış ve dergi hiç kapatılmamıştır (Çelik, 1997: 19, 20).

Aralarında Mehmet Emin (Yurdakul), Recep Vahyi, Mahmud Celâlettin Paşa, Osman Faiz, Nigâr Hanım, Ahmet Refik, Osman Senâî, (Hersekli) Arif Hikmet, Gazi Ahmet Muhtar Paşa, Rıza Tevfik (Bölükbaşı) isimlerin de yer aldığı geniş bir yazar kadrosuna sahip olan Nilüfer’de şiir, makale, tercüme, mensur yazı, bilmece, hikâye, mektup, biyografi, lâtife, hatıra, güzel sözler gibi türlerde kaleme alınmış yazılar yer almaktadır.

Sınar (2006), Nilüfer’i içerik yönünden şu şekilde tasnif etmektedir:

1. Pozitif Bilimlerle İlgili Metinler
2. Dini Metinler
 - A. Arapça - Farsça Metinler, Tercüme ve Açıklamaları
 - B. Dinle İlgili Hikâye, Makale ve Bilmeceler
3. Edebî Metinler
 - A. Eski Edebiyat ile İlgili Metinler
 - B. Yeni Edebiyat ile İlgili Metinler
4. Batı Edebiyatından Yapılan Tercüme

Dergiyi içerik açısından gruplandıran Yavuz (1999: I-III) da Nilüfer’de yer alan yazıları içeriklerine göre altı ana grupta ele almıştır:

1. Arapça ve Farsçadan yapılan tefrika ve Tercüme
2. Dini konulu yazılar
3. Fenle ilgili yazılar
4. Eski tarzı devam ettiren edebi yazılar
5. Tanzimat devrinde işlenen konuları devam ettiren yazılar
6. Servet-i Fünûn Edebiyatını hazırlayan yazılar

Bu gruplandırmayı kendi içinde de alt gruplara ayıran Yavuz’un “Tanzimat devrinde işlenen konuları devam ettiren yazılar” bölümü, çalışmanın önemi, felsefi endişe, hürriyet, çeşitli konularda öğüt veren diğer manzumeler ve yazılar, eğlendirici ve neticede mesaj veren yazılar başlıklarından oluşmaktadır (Yavuz, 1999: II). Bu gruplandırmada “eğlendirici ve neticede mesaj veren yazılar” bölümünün varlığı, dergide dikkate değer ölçüde mizaha da yer verildiğini göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Tanzimat Döneminde Mizah Dergileri ve Nilüfer’de Mizahın Yeri

Kültürel belleğin önemli temel dinamiklerinden biri olan mizah hakkında birçok tanım ve açıklama yapılmış, etrafında kuramlar oluşturulmuştur. Mizah, olay, durum ya da nesnelere farklı ve alışılmadık taraflarına gönderme yaparak insanda gülme yahut gülümsetme gibi fiziksel bir tepkiye yol

açan olgudur. Daha çok güldürme/eğlendirme özellikleriyle öne çıksa da eğlendirmenin dışında daha farklı özellikler ve işlevleri de bulunmaktadır (Dıramalı, 2021: 91). Mizahın eleştirel bir nitelik taşıdığına dikkat çeken Tanış da mizahın siyasi, ekonomik, toplumsal sisteme çoğunlukla eleştirel baktığını, bir tabusu olmadığını, güç karşısında ezilenin kendini ifade edebilme aracı olduğunu belirtir (Tanış, 2017: 374).

1852 yılında İstanbul'da Hovsep Vartan Paşa tarafından çıkarılan Boşboğaz Bir Âdem ile başlayan süreli mizah yayını, 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi'nin Terakki Gazetesi'nin mizah ilavesiyle devam etmiş, yine aynı gazetenin ikinci mizah ilavesi Letâifi Âsar'la mizah basını halkın ilgisine sunulmuştur. Mizaha özel ilk yayın da Diyojen'dir. Mizah basını içeriğinde siyasi, sosyal tenkitler barındırdığından sıkı denetime tabi olmuş, bu da mizah basının kesintilerle yayım yapmasına neden olmuştur (Tanış, 2017: 375). Demirkol'un ifadesiyle, gündelik hayattan beslenen mizah dergileri, toplumun gündelik hayat pratiklerini tanımlama ve bu pratiklerin geçirdikleri değişimin tespit edilmesi noktasında araştırmacılara önemli bir kaynak olarak hizmet etme işlevine ve "halkı eğitme aracı" olma misyonuna sahiptir (Demirkol, 2016: 142). Şahin de mizah basınına saray tarafından uygulanan baskıyı, toplumsal ve siyasi hadiselerle karşı duyarlı olan mizah basını dönemin siyasetinin aksaklıklarını eleştirip her zaman muhalif kanadın sesi olmaya çalışmasına bağlamaktadır (Şahin, 2017: 21).

1870-1876 yılları arası mizah basını dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde 20 Osmanlıca mizah dergisi yayınlanmıştır. Heyet-i Mebusan'ın 8 Mayıs 1877'de mizah dergilerine yasak koymasıyla birlikte mizah basını kesintiye uğrar. Mizah dergileri içerik olarak önceleri yalnızca eğlence amacı taşımakla birlikte zamanla mizahi kimliklerini bulmaya başlamış; siyasi ve toplumsal hayatın dergilere girmesine ve eleştirel bir tutumla ele alınmasına zemin hazırlamıştır (Yazıcı, 2011: 1301).

Mizah gazetelerinin eğlendirme, toplumsal aksaklıkları eleştirme, topluma yön verme gibi birçok işlevinin yanında aynı zamanda kültürel belleğe ait unsurları da kullanarak kültürel sürekliliğin sözlü ortam dışında yazılı ortamda da aktarılmasına zemin hazırladıklarını belirten Dıramalı, Osmanlı toplumundaki yerleşik mizah anlayışının izlerinin gazetelerde görülüyor olmasının gazetelerin toplumda benimsenmesini de kolaylaştırdığını ifade eder (Dıramalı, 2021: 104).

Dıramalı'nın mizah gazetelerinde kültürel sürekliliği devam ettirme ve farklılaşma açısından ortaya koyduğu tasnif, dergilerin değerlendirilmesinde kolaylık sağlayacak niteliktedir (Dıramalı, 2021: 104):

1. Karagöz, Kavuklu, Pişekâr, Nasreddin Hoca gibi geleneğin mizah figürleri hem gazetelere isim olmuş hem de gazete içeriğinde yer almıştır.

2. Mizah figürlerinin gelenekteki karakter özellikleri güncellenen konularda da kendini gösterir. Buna, Karagöz'ün gazetelerde muhalif tavırla öne çıkması örnek gösterilebilir.

3. Orta Oyunu, Gülünçlü Sahne-i Meddah gibi gazetelerde, orta oyunu ve meddahlık geleneğindeki icra tarzına doğrudan bağlı kalınmıştır.

4. Politik mizah işlerlik kazanmıştır.

5. Yanlış anlaşılmalara, kelime şakalarına dayanan, belli meslek gruplarının aksaklıklarını yeren gülmece üslubu dönemin şartlarına uyarlanmıştır.

6. Ağız ve şive farklılıklarına, etnik grupların özelliklerine dayalı mizah anlayışı büyük ölçüde terk edilmiştir.

Bir mizah dergisi olmamakla birlikte mizaha yer veren bir dergi olan Nilüfer'in 84 sayılık yayım hayatı boyunca herhangi bir cezaya, kısıtlamaya maruz kalmamış olması, derginin dönem dergilerinden farklı bir mizah anlayışı benimsediğini göstermektedir. Sosyal ve siyasi göndermelerle sosyal hayata yön verme, dergiyi bir eğitim aracı olarak görme anlayışına sahip mizah dergilerinin aksine Nilüfer'de ferdi meseleler üzerinden hem eğlendiren hem ders veren kısa hikayelerle mizah üretilmeye çalışılmıştır. Bu durumu oluşturan sosyal şartlar arasında derginin yayım hayatına başladığı 1886 yılından yaklaşık on yıl önce Osmanlı'da dergi macerasının her türlü yükseliş ve düşüşü yaşaması gösterilebilir. Çünkü Mehmet Şâkir'in kendisinden önceki dergilerin başına gelenlerden ders çıkararak mutedil bir yayım çizgisini benimsemiş olması kuvvetle muhtemeldir. Zaten aynı zamanda çeşitli kademelerde devlet memurluğu vazifesinde bulunan bir devlet görevlisinin siyasi içerikli bir dergi çıkarması o dönemde örneğine rastlanır bir durum değildir.

Nilüfer'de mizah içeren yazılar, bazen "letâif" ön başlığıyla verilmiştir. Bunda Ahmet Mithat'ın etkili olduğu değerlendirilebilir. Dergide doğrudan mizahi nitelik taşıyan yazılar şunlardır:

----, Ağlar mısın Güler misin, 1305, c.2, S. 14, s. 110-112.

----, Ağlar mısın Güler misin, 1305, c.2, S. 21, s. 168.

----, Asar-ı Mütenevvia-yı Letâif, 1305, c. 2, S. 15, s. 118-120.

----, Bir Hikaye-i Latife, 1307, c. 4, S. 43, s. 493-496.

----, Letâif, 1304, c. 1, S. 11, s. 4

----, Letâif, 1304, c. 1, S. 7, s. 4

----, Letâif, 1305, c. 2, S. 15, s. 120.

----, Oburlar, 1306, c. 3, S. 33, s. 335-336.

----, Ramazandır Biraz da Saçma Yazalım, 1304, c. 1, S. 14, s. 3-4.

Balıkesirli Bir Genç, Garip Bir Tesadüf, 1308, c. 5, S. 53, s. 646-647.

Ebu Said, Letâif, 1306, C. 3, S. 26, s. 214-215.

Floryan, Çocuk ve Ayna, 1307, c. 4, S. 38, s. 408.

Isparta Meclis İdare Kâtib-i Sanisi Nuri, Latife, 1308, c. 5, S. 49, s. 592.

Isparta'da Ağlarcazade Hakkı, Püskülde Bela, 1307, c. 4, S. 40, s. 447-448.

Yazı başlıklarında letâif kelimesi dikkat çekerken, diğer ifadeler de mizahi çağrışımlar ortaya koymaktadır. “Ramazandır Biraz da Saçma Yazalım” başlığıyla ramazan ayının insanların ramazan eğlencesi arayışına cevap gibidir. Halk arasında bugün de canlılığını koruyan, insanların trajikomik bir durum karşısında tepkisini ortaya koymak amacıyla söylediği “güler misin, ağlar mısın?” sorusu, Nilüfer’de mizahi bir metnin başında “Ağlar mısın Güler misin?” şeklinde yer almaktadır.

Nilüfer’de dikkat çeken hususlardan biri de doğrudan “Mizah” başlıklı bir yazıya yer verilmiş olmasıdır. Derginin üçüncü cildinde yer alan bu yazıda mizahın ne olduğuna dair bilgiler verilmektedir. Mizahtan önce “hezl” (şaka) olarak bahsedilmiş. Şakanın da şeytandan yavaş yavaş insana geçtiği belirtilmiştir. Ardından İslam Peygamberinin “Bir topluluğu güldürmek için yalan söyleyen kimseye yazıklar olsun!” sözüne telmihte bulunularak şakada ölçüye dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca İslam Peygamberinin “Ben de latife ederim ama doğrudan başka bir söz söylemem.” hadisiyle de mizah yapmakta inanç açısından herhangi bir sakınca olmadığı anlatılmaya çalışılmıştır.

Yazının devamında her şeyin bir zıddı olduğu, mizahın da düşmanlığın zıddı olduğu ifade edilerek mizah, öfkeyi dindiren, düşmanları barıştıran bir araç olarak görülmüştür.

Yazıda özellikle mizahta ölçü üzerinde durularak küçüklerin büyüklerle dalga geçmesinin uygun olmadığı dile getirilmiştir. Yemekte tuz ölçülü kullanıldığında yemeğin lezzeti nasıl artıyorsa şakada da ölçünün önemli olduğu vurgulanmıştır.

Mizah üzerine Nilüfer’de yer alan bu yazı, aslında derginin mizahi yazılardaki yayım politikasını gösterir niteliktedir. Çünkü dergide yer alan mizahi yazılarda, bu yazıdaki ölçüler göz önünde bulundurulmuştur.

Dergide yer alan mizahi yazılar sade bir dille kaleme alınmıştır. Daha çok hikâye tarzında yazılmış olan bu metinlerin şahıs kadrosuna bakıldığında hayatın içinden tiplere, olaylara yer verildiği ve çoğunun sonunda kıssadan hisse niteliğinde bir öğüt verildiği görülmektedir.

İbretlik “Letâif” hikayelerinin ilkinde saçını, sakalını boyayan yaşlı bir adam anlatılmaktadır. Etrafındakiler, yaşlı adama yaptığının yanlış olduğu-

nu, ihtiyarlığın herkesin yaşayacağı bir hal olduğunu anlatarak bu durumdan utanmaması gerektiğini anlatmaya çalışır. Yaşı ilerlemiş adam, kendisini uyaran arkadaşına bunu yaşlandığı için yapmadığını söyler. Yaşının genç olduğunu buna rağmen saçının sakalının ağardığını, onları yalancı şahitlik yaptıkları için boyadığını, çünkü yalancı şahidin yüzünün kara olması gerektiğini anlatır. Böylece kendisini kınayan dostuna hazırcevap bulmuş olur.

Bir başka “Letâif” hikayesi de Molière’in Tartuffe, Ferâizcizâde Mehmet Şâkir’in Evhâmî, Direktör Ali Bey’in Misafiri İstiskal adlı oyunlarını çağrıştırmaktadır. Ancak bu hikâyenin önermesi diğerlerinin tersidir. Bu oyunlarda anlatıcılar ev sahibini mağdur görüp misafirin yüzüzlüğüne dikkat çekerken, hikâyede misafir şairden yana tavır alınmıştır.

Hikâyede şiirle arası olmayan ve misafirden hoşlanmayan biriyle ona misafir olan şair arasında yaşananlar anlatılmaktadır. Şairin biri zengin bir adamın evine misafir olur, ev sahibine teşekkür niyetiyle bir kaside sunar. Ev sahibi, kasideyi okur küçümseyerek şaire geri gönderir. Şair, bunun üzerine ev sahibine bir hicviye sunar. Ev sahibi hicviyeyi de beğenmez ve iade eder. Aynı zamanda şairin gidip gitmediğini takip eder. Gitmediğini öğrenince şaire neden hala gitmediğini sorar. Şair de mersiye yazıp gideceğini söyleyerek ev sahibine cevabı yapıştırır. Bu hikâyenin sonunda da yine kıssadan hisse geleneğine uygun olarak bir ders çıkarılır ve şairin ev sahibinden öcünü aldığından bahsedilir.

Ramazan münasebetiyle yayımlanan eğlendirici fıkralar da halk arasından konuları içermektedir. “Ramazandır Biraz da Saçma Yazalım” başlığı altında yer alan fıkralarda Ankara’dan, Konya’dan Bursa’ya gelen deveçilerin eğlenceli hikâyeleri anlatılır. O dönemin mizah anlayışında okurlarca eğlenceli görüldüğü değerlendirilen bu fıkralarda insanların bilgisizliği üzerinden mizah çıkarılmıştır. Örneğin geçmişte incir alan bir köylü bir sonraki gelişinde patlıcanı incir zannederek alması, sonrasında hem fiyat hem tat olarak yaşadığı talihsizlik gülmece malzemesi yapılmıştır.

“Ağlar mısın Güler misin?” başlıklı iki bölümden oluşan yazının ilk hikayesinde de aslında mizahtan çok trajik bir durum söz konusudur. Hikâyenin ana karakteri Ezberli Zemberbub Mehmet Efendi’dir. Önce dış görünüşü abartılı bir biçimde tasvir edilen Zemberbub’un yaşının ilerlemiş olmasına rağmen, ki o devirde 35-40 yaşlarında olduğu yazar, evlenememiş olmasıyla alay edilir. Yine insanlar, onun yaz mevsiminde kalın elbiseler giymesine de dalga geçerler, o da ince kıyafet olarak annesinin elbiselerini giyer. Etrafındakiler Zemberbub’un komik haline korkularından gülemezler. Gece alem yapmaya gideceklerini söyleyerek ona bir adres verirler, Gittiği “Atıcılar Çiftliği”nde âlem yoktur. Çiftlikteki bekçi ve karısı Zemberbub’dan korkarak üzerine köpekleri salarlar. Zemberbub, yağmurda kaçarken bir hendeğe düşer. O gece çok ıslanan Zemberbub hastalanarak birkaç gün sonra ölür.

Hikâyenin sonunda amacı “Ramazan münasebetiyle bir latife yazıp hem de karilerimizi kıssadan hisselendirmek” şeklinde ifade edilmiş, kıssadan çıkarılacak hisselerin “insanın nefsâni arzularını def etmediği sürece gülünç duruma düşmekten kurtulmayacağı” olduğu belirtilmiştir. Ancak meddah tarzında yazılmış olan bu hikâyede mizah unsuru olarak gösterilen hususların ötesinde irdelenmesi gereken pek çok olumsuz davranış vardır.

“Ağlar mısın Güler misin?” başlığı altında yer alan bir diğer hikâye, Bursa'nın bir köyünde tütün memuru olarak çalışan bir genç ile küçük kardeşinin hikâyesidir. Küçük çocuk, ağabeyiyle birlikte ağabeyinin çalıştığı köye gider. Küçük çocuk, ağabeyinin kaldığı evde gece yarısı bir gürültüyle uyanır. Rüyasında tabutlarla uğraşmakta olduğundan çok korkar. Ağabeyi odayı aydınlatınca durum anlaşılır. Aslında ses tabutlardan gelmiştir. Odadaki tahtaların üzerinde bulunan peş tahtası düşüp kırılmıştır. Gece vakti peş tahtasının devrilmesinin nedeni de yattıkları odanın karşısında bulunan evde bulunan ufak çocuğun gece ağlaması, çocuğun ağabeyinin de uykusunda kendisini evde zannederek uykusunda sayıklaması ve çocuğun ağlamasının şiddeti artınca beşiği sallıyorum zannederek peş tahtasına tekme atarak yuvarlamasıdır. Olayın ardından küçük çocuk tekrar aynı durumla karşılaşabileceği endişesiyle ertesi sabah oradan kaçmıştır. Bu hikâyeden çıkarılabilecek ders de merakın insanı gülünç duruma düşürebileceği olmalıdır.

“Âsâr-ı Mütenevvia” ana başlığında yayınlanan “Letâif” de Nasreddin Hoca fıkrasından esinlenmiş gibidir. Nasrettin Hoca'ya bir gece rüyasında doksan dokuz altın para verirler. Hoca bununla yetinmeyip “doksan dokuzu veren yüzü de verir, yüz altın isterim” diye sayıklayarak uyanır. Gördüklerinin rüya olduğunu anlayınca hemen gözlerini kapatıp avucunu uzatarak “Peki, doksan dokuza da razıyım” der.

Nilüfer'de yer alan letâifte de bir anne ile oğlundan oluşan fakir bir ailenin zengin olma hayalleri anlatılmaktadır. Fakir gencin “bir tek şimendifer hisse senedi” vardır. Bu senede büyük ikramiyenin çıkmasını istemektedir. Büyük ikramiyenin hayaliyle uykuya dalar. Rüyasında büyük ikramiyenin kendisine çıktığını görür. Tam ikramiyeyi alacakken annesi sahur yemeği için oğlunu uyandırır. Çocuk ikramiyeyi alamadan uyandırdığı için annesine kızar. Annesi de hayıflanarak: “Ah oğlum sana yazık oldu. Eğer bilseydim altınlar tamamen eline geçmeden uyandırmazdım” diye cevap verir.

Köylülerin yeniliklerden haberdar olmayışlarının kendilerini gülünç duruma düşürmesinin mizah olarak ele alındığı, sonunda ders verilen bir letâif de Floryan tarafından yazılmıştır. Bu hikâyede fakir bir köyden şehre inen ve gördüğü ayna karşısında şaşırان bir çocuk anlatılmaktadır. Çocuk aynayı eline alıp yüzüne tutar. Önce aynadaki resmini çok beğenir. Sonra yüzündeki kusurları fark etmeye başlar ve kendini çirkin bulur. Bunun üzerine ağlaya-

rak annesinin yanına gider. Annesi de çocuğuna, aynanın gerçeği yansıttığını, kendisi gülerse aynanın da güleceğini anlatır:

Şimdi gül sen de bak resim de güler

Âdâtı sen ne etsen ol da eder

Âlemin bu misâlidir elbet

Hayrımız şerrimiz eder avdet

Bu letâif de “eden bulur” sözünün açıklaması gibidir. Köylü bir annenin arifane bir biçimde çocuğunu aydınlatması da dikkat çekicidir.

İlginç hikayelerden biri de “Bir Hikâye-i Latife”dir. Bu hikâyeyi ilginç kılan husus evladın babaya örnek olmasıdır. Hikâyede babasının mesleğini beğenmeyen, ilerlemek isteyen ve bu hedefine kendi çabasıyla ulaşan bir gençle Kirli Mehmet lakaplı babasının hayatı anlatılmaktadır. Aslen Mısırlı olan Kirli Mehmet, Bursa’da Pirinç Hanı önünde soğan, kömür satmaktadır. Kendisine “Kirli” denmesinin sebebi, kömür sattığı için kararmış beyaz gömleğidir. Dükkânda kömürler soğanlarla aynı yerde durduğundan soğanları alanlar da kömür tozlarından Kirli Mehmet gibi ‘e benzemektedir. Kirli Mehmet’in bir özelliği daha vardır. O da dama meraklısı ve hastası olmasıdır. Kirli Mehmet, saatlerce süren dama merakından oğluyla da ilgilenmemektedir. Oysa oğlu devlet dairesinde ilerlemek istemektedir. Önce babasının mesleğini temiz bulmadığından kuyumculuk mesleğini seçer. O devirde kuyumcular, edebiyat sohbetlerinin yapıldığı mekanlar arasında yer almaktadır. Edebiyat sohbetlerinin yapıldığı dükkânlardan biri de Aşkî Efendi’nin dükkânıdır. Aşkî Efendi de devrin ünlü şairlerindendir. Eski valilerden İbrahim Paşa ölür. Oğulları babalarının mezar taşı için bir tarih yazdırmak isterler. İbrahim Paşa’nın oğulları tesadüfen delikanlının dükkânına gelirler. Ondan tarih yazmasını isterler. O da bir tarih yazar. Aşkî Baba tarihi kontrol ettiğinde tarihi yazan kişinin babalarına küfrettiğini ve onun başının kesilmesi gerektiğini söyler. İbrahim Paşa’nın oğulları sinirle delikanlıyı aramaya çıkar. Bunu duyan bir esnaf, delikanlıyı uyarır. O da Bursa’dan İstanbul’a gider. On beş yıl kendisinden haber alınamaz. 1680’de Kirli Mehmet’ten yine bahsedilmeye başlanır. Oğlu Mısır’a gitmiş, paşa olmuş, babasını da yanına almıştır. Kirli Mehmet’in oğlu, babasının tekrar dama hastalığına yakalanmaması için tedbir almış, dışarı çıkmasını yasaklamıştır. Günlerden bir gün Kirli Mehmet, muhafızlarla birlikte Mısır’ı dolaşmaya çıkar. Bir kahvenin önünde gözü dama oynayan iki kişiye takılır, birinin yanlışını düzeltmek isterken onu da oyuna dahil ederler. Oğlu bunu duyunca babasını Bursa’ya gönderir.

Bu hikâyeden ne anlatılmak istendiği hâtimesinde anlatılır. Aşkî Baba’nın hikayedeki tavrı okurlara nahoş gelse de neticesinde bir delikanlının hayallerine kavuşması söz konusudur. Bu yüzden Aşkî Baba’ya kızmayıp, çocuğun hayaline kavuşmasına vesile olduğu için kendisine dua edilmelidir.

Çünkü delikanlı Bursa'da kalsaydı, belki de hayallerine kavuşma imkanı bulamayacaktı.

İnsanların dış görünüşünün konu alındığı latifelerden biri de “Oburlar”dır. Bu hikâyede önce ortaya bir tez atılır. Bu teze göre, harareti az olan mevkilerde şimâle doğru oburların çoğaldığı gözlenmiştir. Tezin ardından oburları konu alan iki hikâye anlatılır.

İlk hikâyede Bursa'da Altıparmak mahallesinde oturan Cezve Mehmet olarak bilinen bir adamdan bahsedilmektedir. Oburluğuyla tanınan Cezve Mehmet'in karın derilerinin lastikli olduğu iddia edilmektedir. Cezve Mehmet'le ilgili değişik efsaneler de vardır. Bazıları onun her şeyi yiyebildiğini, hatta kebab niyetiyle diri bir kurbağayı yuttuğunu anlatmaktadır. Cezve Mehmet bir defasında mahkûm olur. Cezve Mehmet oburluğu sayesinde bu mahkumiyetten kurtulmayı başarır. Önce leblebi yer, ardından su içer. Onun şişkin hâlini gören mahkeme heyeti, kendisinin hasta olduğunu düşünerek serbest bırakılması yönünde karar verir.

“Oburlar”ın bir diğer hikayesi de “Eyüp testisi” gördüğünde ağzı sulanan zenci kadın Halime'yi anlatmaktadır. Kimse Halime kadındaki “Eyüp testisi” iştahının anlayamamaktadır. Sonunda dayanamayıp kendisine bu durumun sebebini sorarlar. Halime kadın onlara bu durumun sebebini anlatır. Günün birinde misafirlige gitmiş, misafirlige gittiği evde yatağının yanında duran Eyüp testisi ve bardağını görünce yemek istemiştir. Durum anlaşılmasın diye önce kapağını yemiştir. Halime kadın, ev sahiplerinin ertesi gün testinin kapağını aradıklarını görünce kendilerine kapağı yediğini itiraf eder. Ev sahipleri de bunun üzerine testiyi kendisine armağan etmişlerdir. Ancak o günden sonra Halime kadın, nerede bir testi görse ağzı sulanmaktadır.

Bu iki hikâyeye bakıldığında çıkarılacak kıssadan hissede muammadır. Çünkü ilk hikâyede oburluğunu kullanarak adalet sistemini kandıran bir hikâye kahramanı vardır. Böyle bir kişi, o dönemin sosyal hayatında da kabul gören bir tip değildir. Diğer hikâye de, ister Halime kadın ister ev sahipleri penceresinden değerlendirilsin, önermesi havada kalmaktadır.

Isparta'dan Ağlarcazâde Hakkı Bey'in “Püskülde Belâ” isimli hikâyesinde fesinin püskülü tutuşan bir adamın komik hâlimden bahsedilmektedir. Adam bir avcıdır. Avcı tüfeğini omuzuna alarak elindeki çakmağını çakarak yürümektedir. Bu arada başındaki fes tutuşmuştur ama o başındaki fesin yandığından habersizdir. Bu yüzden çalımla, usta avcı edasıyla yürümeye devam etmektedir. Aslında öyle maharetli bir avcı değildir. Zaten başındaki fesin yanmasının sebebi de beceriksiz bir avcı oluşundan kaynaklanmıştır. Tüfeğini ateşlediğinde barutlardan etrafa saçılan ateşler püskülüne de sıçramış ve püskülünü tutuşturmuştur. Etrafındaki insanlar da onun bu halini görünce gülmeye başlarlar. Beceriksiz avcı aynı zamanda mahallede ciddi görünmeye çalışan birisi olduğu için kendisine bu durum doğrudan söyleneme-

miştir. Dolaylı yoldan durum anlatıldığında avcı çok utanmış ve insanların yanından uzaklaşmıştır.

Bu hikâyede de kibirle dolaşmanın insanı nasıl gülünç duruma düşürebileceği anlatılmaya çalışılmıştır.

Yukarıda örnekleri verilen mizah örneklerinde de görüldüğü üzere Nilüfer’de yer alan hikâyeler, tamamen halk arasında yaşanan gündelik hadiselerden hareketle yazılmıştır. Hikâyelerin kahramanları da hayatın içinden seçilmişlerdir. Genellikle hikâyelerin sonunda çıkarılması gereken dersin ne olduğu da belirtilmiştir.

Sonuç

II. Abdülhamid dönemi, siyasi, sosyal hareketliliğin yanı sıra basın faaliyetleri açısından da oldukça hareketli bir dönemdir. Özellikle 1870’li yıllar dergi faaliyetlerinin yoğun bir biçimde yaşandığı yıllardır. II. Abdülhamid döneminde bir yanda basında, önceki yıllara oranla daha şiddetli bir sansür uygulanmışsa da çıkan gazete ve dergilerin hem sayıları artmış hem de ömürleri uzun olmuş, üstelik tirajlarında da yükselmeler başlamıştır. 1880’li yıllar ise dergicilik açısından daha da yoğun bir dönem olmuş, neredeyse her alanda dergi çıkarılmaya başlanmış, dergi faaliyetleri İstanbul’la sınırlı kalmayıp taşrada da dergicilik faaliyetleri ivme kazanmıştır.

Taşrada yayımlanmaya başlayan dergilerden biri de 1886 yılında Bursa’da Ferâizcizâde Mehmet Şâkir tarafından çıkarılmaya başlanan Nilüfer dergisidir. Dönemin siyasi koşullarının da etkisiyle ciddi meselelere ağırlık veren bir dergi olan Nilüfer’de zaman zaman mizaha da yer verilmiştir. Ancak Nilüfer, dönemin diğer dergilerinden farklı olarak mizahı siyasi eleştiri malzemesi olarak kullanmamıştır.

84 sayı yayım hayatında kalan Nilüfer’in bu uzun yayım hayatı boyunca içeriğinden dolayı herhangi bir kovuşturma, cezalandırma, kapatma gibi bir uygulamaya maruz kalmaması, yayım politikasındaki titizlikten kaynaklanmıştır.

Dönemin mizah gazetelerinin tavrına göre değerlendirildiğinde Nilüfer’in geleneksel mizah figürlerinden meddahı kullandığı “letâif” başlığıyla sunulan mizahi metinlerde meddah tarzı anlatımdan da yararlandığı görülmektedir.

Meddah gibi etkilenilen bir diğer kültür figürü de Nasreddin Hoca’dır. Latifelerde Nasrettin Hoca doğrudan yer almasa da dolaylı olarak kendisine telmihte bulunmaktadır.

Nilüfer’de politik mizaha hiçbir şekilde yer verilmemiştir.

Zemberbub hikâyesinde olduğu gibi yanlış anlaşılmalara, Kirli Mehmet ve oğlunun hikâyesinde olduğu gibi kelime şakalarına dayanan; Ankara’dan,

Konya'dan Bursa'ya gelen devcilerin anlatıldığı hikayelerde olduğu gibi belli meslek gruplarının aksaklıklarını yeren gülmece üslubu Nilüfer'de de kendini göstermiştir.

Nilüfer'de ağız ve şive farklılıklarına, etnik grupların özelliklerine dayalı mizah anlayışına yer verilmemiştir.

Bir mizah dergisi olmadığı ve ciddi bir dergi olma görünümünü korumaya çalıştığı için Nilüfer'de mizahi yazıların oranı fazla değildir. Bununla birlikte Nilüfer'de ferdi meseleler üzerinde kurulmuş; güldürmeyi ama daha da önemlisi güldürürken düşündürmeyi amaçlayan hikâyeler, mizah açısından önem arz etmektedir.

Nilüfer'de mizah açısından değerlendirilmesi gereken özgün noktalardan biri de doğrudan mizah üzerine bir yazı kaleme alınmış olmasıdır. Bu yazı aslında derginin mizah açısından poetikası gibidir. Yazıda mizah kavramını tanımlamada hadis ve sünnetlerin referans olarak gösterilmesi, mizahta ölçüye dikkat çekilmesi, dergiye gönderilecek mizahi yazıları da etkilemiştir.

Dergide yer alan mizahi yazılar sade bir dille kaleme alınmıştır. Daha çok hikâye tarzında yazılmış olan bu metinlerin şahıs kadrosuna bakıldığında hayatın içinden tiplere, olaylara yer verildiği ve çoğunun sonunda kıssadan hisse niteliğinde bir öğüt verildiği görülmektedir. Ancak mizahi olduğu düşünülen ve "letâif" başlığı altında sunulan bazı hikayelerin mizahi değil trajik olduğu görülmüştür.

Nilüfer'de bazen bir fıkra bazen bir kısa hikâye bazen de bir meddah anlatısı ya da daha farklı bir tür olarak yer alan mizah yazıları, edebi yetkinlikleri açısından; olay kurgusu, şahıs kadrosu, dil ve üslup özellikleri yönüyle başarılı olarak değerlendirilebilir. Hikayelerin sonundaki kıssadan hisse, geleneğe yakınlık olarak değerlendirilebilirse de, dönemin şartları gereği, yanlış anlamalara mahal vermemek, derginin sansüre maruz kalmasını engellemek için de yapılmış olabileceği göz önünde bulundurulabilir. Dergilerin yayımlandıkları döneme ışık tutmada taşıdıkları rol ve mizahın hayata dair önemli noktalara odaklanması dikkate alındığında, Nilüfer dergisi özelinde yapılan bu çalışma, farklı dergiler üzerinde uygulanarak özgün sonuçlar elde edilebilir.

KAYNAKÇA

- Çelik, H. (1997). Nilüfer Mecmuası İnceleme, Tahlili Fihrist, Bazı Metinler. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Trabzon.
- Demir, K. (2016). Osmanlı'da Dergiciliğin Doğuşu ve Gelişimi (1849-1923). *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9, 71-112.
- Demirkol, G. (2016). Türkiye'nin İlk Türkçe Mizah Dergisi: Terakki. *Gazi Akademik Bakış*, 10(19), 141-160.
- Dıramalı, C. (2021). "Osmanlı Dönemi'nin Kaynağını Gelenekten Alan Mizah Gazetelerinde Kültürel Süreklilik". *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(22), 89-106.
- Gönenç, A. Y. (2011). Türkiye'de Dergiciliğin Tarihsel Gelişimi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(29), 63-78.
- Kahraman, Â. (2003). "Matbuat", *İslam Ansiklopedisi*, C.28, Ankara, Diyanet Vakfı Yayınları, 121-125.
- Karal, E. Z. (1983). Osmanlı Tarihi III. Cilt, Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri 1876-1907, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- Nalcıoğlu, B. U. (2005). Tanzimat Dönemi Türk Gazeteciliği ve Türk Basınının İlkleri. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 253-267.
- Sınar, A. (2006). Bursa'nın İlk Edebiyat ve Sanat Dergisi: Nilüfer. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10, 47-64.
- Şahin, D. (2007). Ferâizcizâde Mehmet Şâkir Hayatı Sanatı Eserleri. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Şahin, E. (2017). Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Osmanlı'da Mizah Basını. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 20-43.
- Tanış, C. (2017). II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınının Bir Temsilcisi: Falaka Gazetesi. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 58, 373-382.
- Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/2, 1-41
- Yavuz, E. (1999). Nilüfer Mecmuası'ndaki Edebiyatla İlgili Yazılar. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa.
- Yazıcı, N. (2011). Yazılı Türk Mizahının Gelişim Sürecinde Batılı Anlamda İlk Mizah Dergisi: Cem. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(3), 1299-1313.



Bölüm 11

BİR KÖY ROMANCISININ PORTRESİ YAHUT “ÖZYAŞAM”

Sevim KARABELA ŞERMET¹

¹ Doç. Dr., Sinop Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
Sinop, Türkiye/ E-mail: ssermet@sinop.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8990-2278

Giriş

Otobiyografi/Öz yaşam öyküleri kişinin kendi yaşamını kaleme aldığı, kendi özüne ait bilinenlerin yanısıra bilinmeyenleri ve merak uyandıracakları yazıya döktüğü metinlerdir. Öz yaşamöyküleri kimi zaman bir tür kişinin kendi kendi ile hesaplaşması bazan da çağı ile bir hesaplaşmanın ürünü olarak yaratılmaktadır. Öz yaşam öyküleri kişinin bireysel yaşamına ışık tuttuğu gibi kimi zaman da içerisinde toplumsal ve tarihsel veriler içerir.

Bu yazıda Fakir Baykurt'un *Özyaşam*'ından ve diğer kaynaklardan hareketle kişiliğini etkileyen ve şekillendiren unsurlar değerlendirilecektir.

Fakir Baykurt ve *Özyaşam*'ı

Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar adlı eserin Ön sözünde Stefan Zweig: "Bir otobiyografi yazarından yalnızca gerçeği değil, olanca çıplaklığı ile gerçeği anlatması beklendiği içindir ki, otobiyografi yazmak olağanüstü bir cesaret ister; gerçekten de bir insanın ahlaki portresi ancak kendisi tarafından çizildiği zaman tam ve kusursuz bir şekilde ortaya konmuş olabilir." (Zweig,1983) demektedir.

Fakir Baykurt, Türk Edebiyatı içerisinde otobiyografi yazma cesareti ve yetkinliği gösteren sanatkarlardandır. *Özüm Çocuktur, Köy Enstitülü Delikanlı, Kavacık Köyünün Öğretmeni, Köşe Bucak Anadolu, Bir TÖS Vardı, Genç Emekli, Siladan Uzakta, Dost Yüzleri* olmak üzere 8 ciltten oluşan *Özyaşam* adını verdiği eserler Fakir Baykurt'un yaşam öyküsünü tüm ayrıntılarıyla sergilemektedir. Yazar 3322 sayfa tutan oldukça hacimli bu eserde okurun, kendi iç dünyasının derinliklerine inmesini kolaylaştırır. Eser, Fakir Baykurt'un bireysel öyküsünü içerdiği gibi Türkiye'nin o yıllardaki siyasi, sosyal, tarihi gelişmelerinin de öyküsüdür. Bu sebeple eserin kazanımlarını çok yönlü olarak düşünmek mümkündür. Eserin eleştirel bir bakışla okunması yazarın eserlerinin anlamlandırılması, yorumlanması açısından önemli olanaklar sunar. Yazarın eserlerinin daha iyi analizine imkân sağlar. Eser, yazar ile ilgili birinci elden orijinal zengin malzeme içerdiğinden yazarın portresini de netleştirmeye yaramaktadır.

Fakir Baykurt imkânları son derece kısıtlı bir ortamdaki kendi çabalarıyla ve olağanüstü gayretiyle sıyrılıp Türk eğitim tarihinde sendikal faaliyetlerdeki öncü rolü ile tanınmış bir öğretmendir. Bununla birlikte edebiyat tarihlerinde köy romanı başlığına ilk isim olarak adını yazdırmayı başarmış toplumsal gerçekçi bir yazardır. Çocukluğundan itibaren maruz kaldığı tüm olanaksızlıklara rağmen Köy Enstitüsü'nden aldığı eğitimle yaşamına farklı bir yön vermiştir.

Fakir Baykurt pek çok açıdan bir öncü, bir rol modelidir. Kendini gerçekleştirmek için öncü rolünü yeterli bulmayan Fakir Baykurt, aidiyet duygusu ile bağlı bulunduğu değerlerin de taşıyıcısıdır ve onları hafızasının silmesine

izin vermez. Onun inşasında rolü olan değerlere ve insan kalabalıklarına ilgisiz kalmaz, onların hakları için mücadele etme ve onların değerlerine sadık kalma misyonunu üstlenir. Bu da onun öncelikle bir mukayese ve sonrasında bir karşı duruş geliştirmesine sebep olmuştur. Bu karşı duruşun hayatı boyunca onun yaşamına ve yazı hayatına yansımaları olmuştur. Anılarından ve hayat öyküsünden yola çıkarak söylenebilir ki öğretmenlik yaşamının her aşamasında zorluklarla karşılaşmıştır. Öğretmenlik ve TÖS Genel Başkanlığı ardından gelen tutuklamalar, baskılar sonucu Almanya'nın Duisburg kentine uzanan süreçte yazar karşı duruş eylemini daima yazı ile gerçekleştirmek yolunu tercih eder. Hayata karşı aykırı bir tavır geliştirmek ve bu karşı tavrı yaşamın yanı sıra yazı ile sürdürmek alışılmış bir tutum değildir. Yazarın öz yaşamını ve psikolojik oluşumunu etkileyen olayları irdelemek bu tutumun yaratımına açıklık kazandıracaktır.

Fakir Baykurt'un yaşamı kendi için olmasa da okur için öykü tadında bir yaşamdır. Kendi ifadesiyle ise onun yaşamı dikenli bir yaşamdır. Fakir Baykurt *Benli Yazılar*'da yer alan Duisburg'da 1 Haziran 1197 de kaleme alınmış "Ben" adlı yazıda "*Dikenlerin arasından çıkıp gelmiş bir yazarım ben*" (Baykurt, 1998a: 11) demektedir. Dikenlerin arasından gelen yazarın ilk çocukluk izlenimlerini emek ile örülü insan yaşamı oluşturur. Bu yaşam, köyde erkeklerin toplanıp arık temizlemesi, bağ bellemeye gitmeleri, koca orakla ekin biçmeleri ve ava çıkma şeklinde ortaya çıkar.

Fakir Baykurt'un çocukluğunda yaşadığı bazı olay, durum ve olgular onun tüm yaşamı üzerinde etkili olmuştur. *Özyaşam*'ında bunları objektif bir dille, samimi bir üslupla hiçbir ayrıntıyı atlamadan ruhunun derinliklerine kadar en çıplak hali ile anlatıma sokar. Fakir Baykurt'ta davranışa dönüşmüş pek çok eylemin kökeni çocukluğuna dayanmaktadır.

Çocukluğunu etkileyen ve şekillendiren bir olgu çocukluğu boyunca ona mutsuzluk ve acı veren, uzun süreler boyunca peşini bırakmayan maruz kaldığı hastalıklardır. Yıllarca yakasını bırakmayan on bir yaşında tutulduğu sıtma ile altı yıl gibi uzun bir süre mücadele eder. Hocalara okutup boynuna muskalar asan annesi sıtmayı geçiremeyince onu "Sıtma Gözü" denen su yolu ile tedavi eder. Fakir Baykurt'un sıtmadan tam olarak kurtulması Köy Enstitüsü yıllarındadır. Enstitü yıllarının bir başka hastalığı uyuz ve bit salgınıdır. Yazar, İkinci Dünya savaşının en azgın yıllarında tıpkı sıtma hastalığında olduğu gibi uyuzdan ve bittten çok çektiğini anlatmaktadır.

Enstitünün ilk yıllarında Fakir Baykurt'a ızdırap veren sadece bedensel hastalıklar değildir. Onun bedensel hastalıklarının yanında bir başka hastalığı başkalarına ait nesnelere ve eşyaları habersizce almak ve sahiplenmek anılarında büyük bir açık yüreklilikle anlatılmaktadır. Bu sahiplenmeler başlangıçta çocukça davranışlar olarak görünmekle birlikte enstitüde de devam eder. Arkadaşlarının dolaplarından çocukça ve aynı zamanda geleneksel bir

anlayışla göz hakkı olduğunu düşünerek yiyecek almak, enstitüde nöbetçi olduğu bir gün bir arkadaşının atlasına habersizce sahiplenmek ve üzerine kendi adını ve soyadını yazmak bunlar arasındadır. Ancak enstitüden atılmaktan korkarak arkadaşının atlasını aldığı yere geri koyar. Bir başkasına ait herhangi bir eşyayı sahiplenmek davranışına son veren olay da yazarın enstitü yıllarına dayanmaktadır. Açlık ve yokluğun belirtilerinin yoğun şekilde hissedildiği İkinci Dünya savaşının kıtlık zamanlarında enstitüler de bundan nasibini almış ve öğrenciler üzerinde bunun yansımaları olmuştur. Enstitünün bahçesinden izinsiz domates alan Baykurt, domateslerle bahçeden çıkarırken Tarım öğretmeni ile karşılaşır. Korku içinde enstitüden atılacağını düşünürken hiç beklemediği bir şey olur ve tören alanında müdür tarafından Köy Enstitüleri Dergisi'nde şiirlerinin yayınlandığı duyurulur. Böylece duruma tanık olan Tarım öğretmeninin onu ifşa etmemesinin verdiği mahcupluk bir başkasının malını izinsizce almak eyleminden kesin olarak uzaklaşmasına sebep olur. Yazar için bu hiç unutamadığı bir anıdır ve Enstitünün iyileştirici gücü sayesinde bu alışkanlığı yenmiştir. Gazi Eğitim'de öğrenci iken Kemal Demiray'ın verdiği "unutulamayan bir anı" konulu yazma ödevine bu davranış biçiminden kurtulmada enstitünün ve okuduğu yazarların etkisini anlatmaktadır. Burada Enstitünün ve okumanın iyileştirici gücü vurgulanmaktadır: *"Önce küçük bir köy çocuğu, sonra bir Köy Enstitüsü öğrencisi olarak yaptığım hırsızlıkları anlatıyorum. Ama asıl konu bu alışkanlıktan kurtuluşum oluyor. Kurtuluşumda Enstitünün yardımı ortaya çıkıyor. Orda okumaya başladığım Maksim Gorki, Sabahattin Ali gibi yazarların etkisi beliriyor. Bir daha hiçbir şey çalmamaya karar verdiğim gün Gönen'de güllerin arasına kapanıp ağlayışımı da saklamadan anlatıyorum."* (Baykurt,1999b:316) Fakir Baykurt hırsızlık anekdotunu anlatıya özellikle enstitüyü ve okuma eylemini yüceltmek için dahil etmiş intibai uyandırmaktadır.

Fakir Baykurt'un çocukluğunda onu etkileyen bir başka sıra dışı olay jandarmaların onun ruhuna saldırdığı korkudur. Fakir Baykurt, ömrü boyunca jandarmalardan hoşlanmaz ve onlardan korkar. Bunun sebebi de çocukluk yıllarında yaşadığı bir olayla ilişkilidir. Çocukluğunda zaten biraz saf ve korkak olan Baykurt'un uzun kış gecelerinde anlatılan birbirinden korkutucu jandarma öyküleri bilinçaltını işgal etmiş ve jandarmalardan hayatı boyunca korkmuştur. Beş ya da altı yaşlarında iken yaşadığı bir olay ise bu korkuyu keskinleştirmiştir. Baykurt'un köyüne jandarmalar bir düğüne konuk olarak gelmişlerdir. Bu jandarmalardan korkarak saklanan ancak jandarmaların silah seslerini duyarak baygınlık geçiren Baykurt, altı hafta kendine gelemediğini ancak üç ayda tam olarak iyileşebildiğini anılarında anlatmaktadır.

Fakir Baykurt, zaaflarını büyük bir içtenlikle gizlemeden anlattığı gibi güçlü yönlerini oluşturan profilini de anlatıya dahil eder. Fakir, aile içinde güven duyulan bir çocuktur. Aile içi sorumluluk alabilen yapısına işaret eden bu durumdan gururla söz eden Baykurt, altı yaşında iken iki ay kadar mera-

larda tek başına bostan bekçiliği yaptığını anlatmaktadır. Gündüzleri tek başına işi başarmakta, geceleri de yanına gelen babasıyla sarılıp yatmaktadırlar. Babasının ona güvenmesi onu çok mutlu etmektedir.

Fakir Baykurt'un yaşam çizgisinin oluşumunda başta anne olmak üzere ebeveynlerinin etkisi de yoğun olarak hissedilmektedir anılarında. Babaya duyulan sevgiye zamanla anne otoritesi eklenmiştir. Anne disiplini ve otoritesi hayatının her döneminde yazar için baskın öge olarak ortaya çıkar. Anne sert disiplinli, baba ise hoşgörülü ve yumuşaktır. Anne ile baba arasında belirli düzeyde bir anlaşmazlık söz konusudur. Anneye göre baba evle ilgisiz bir babadır. Anne çocuklarla tarlalarda çalışırken baba avda kırdı gezmektedir. Babanın en belirgin özelliği günlerce eve gelmemesi ve bir gün aniden ortaya çıkmasıdır. Çerçilik, değirmencilik gibi işlerle meşgul olan baba bazan bir yerlerde düşüp kalmakta, uzun aramalardan sonra eve baygın bir halde getirilmekte ve günlerce hasta yatmaktadır. Baykurt anılarında eve sık uğramayan babasından sevgi ile söz eder.

Fakir Baykurt'un küçük yaşlarında şahit olduğu ölümler de onun hayatını etkilemiştir. Fakir Baykurt henüz çocuk yaşlarda iki acılı ölüm yaşar. Bunlardan birincisi ilk aşkı Ümüş'ün ölümü ve ikinci acılı ölüm ise babasının ölümüdür. Babasının ölmeden önce Tahir'le ilgili gerçekleşmemiş bir arzusu söylemesi onu ömrü boyunca etkiler. Babası ölüm döşeginde oğlunu okutamadığına üzüldüğünü söylemiştir. Okuma isteği ve arzusunun temelinde öncelikle babanın ölüm döşegindeki isteği etkilidir.

Baba vasiyeti ile birlikte anne Elifçe'nin Fakir'e gösterdiği büyük özen de bir diğer ve asıl nedendir. Anne diğer kardeşlerin tepkilerine rağmen ona biraz daha özen gösterir. Onu okuması, eğitim alması için yüreklendirir, kendine güven duyması için büyük bir çaba gösterir. Bunun için köy ortamının sağladığı imkânlarda psikolojik olarak motive edecek sıra dışı etkileyici denemeler yapar. Çocuklarla oyun esnasında birinci olduğu bir gün onu sadece erkeklerin girdiği köyün kahvehanesine sokarak bir çay içirir. Ağzı yandığı için çay dökülmesine rağmen anne kızmaz ve bir çay daha söyler. Yazar ödüllendirilmekten ve önemsenmekten çok etkilenmiştir. Yazar yıllarca bu ilk çayın lezzetini hiçbir çayda bulamadığını söylemektedir.

Kişilik gelişiminde anne Elifçe'nin baskın karakterinin çok etkili olduğu bilinmektedir. Elifçe fedakâr ve mücadeleci bir Anadolu kadınıdır. Altı çocukla dul kalmış çifte, oduna işe gitmek suretiyle çocuklarını geçindirmektedir. Çocuklarına üvey baba göstermemek için tekrar evlenmeyi hiçbir zaman kabul etmez. Yazarın belleği annesinden aldığı uyarılarla doludur. Bu uyarılar onu hayat boyu bir gölge gibi takip eder. Anne otoritesi hayatının her döneminde baskındır. Annesinden uzakta olduğu zamanlarda bile annesinin sesi onu izler. Fakir Baykurt, *“Topraktan öğrenen, kitapsız bilen müthiş bir eğitimci, bilge bir insan”* (Cevizoğlu,2000:74) diye tasvir ettiği annenin manevi

olarak da koruması altındadır. Bir tek namazını bile duasız kapamayan bu anne Baykurt'a sürekli dua etmektedir. Baykurt anılarında *dünyada hakkında en çok dua edilen insanın kendisi* olduğunu dile getirmektedir.

Fakir Baykurt'un anne ve babasından miras kalan şey yalnızca eğitim isteği ve arzusu değildir. Fakir Baykurt'un baba ve özellikle anne duygusal eğilimlerine de yön verir. Yazar ömrü boyunca aşktan ve kadından uzak durur. Bunun sebebi ailede otoriteyi temsil eden anneye ait susmayan bir iç sestir. Çocukluğunda yaşadığı olaylar ve eser yaratmaya dair endişeler ile birlikte ancak bu nedenlerin hepsinden daha önemlisi annesinin aşk ve kadınlar konusundaki uyarıları bu konuda yönlendirici rol oynamıştır. Aşk kelimesine hiçbir eserinde yer vermeyen Baykurt "*İlk büyük sevi'mdi*" (Baykurt,1998b:40) dediği Ümüş'le ilgili anıları beş ya da altı yaşına aittir. Çocukluk aşkı Ümüş'ün ölümü yazarı çok etkiler. Baykurt mezarı eşip Ümüş'ü geri çıkarmaya çalıştığını, yüz günden fazla ağladığını, bu acı ile uzun yıllar salıncaklardan uzak durduğunu anlatmaktadır. İlk aşkı Ümüş'ten sonra Baykurt, 14 yaşında ilkökul dördüncü sınıfta iken sıra arkadaşı Havalı'ye âşık olur. Ancak anneye ait iç ses susmamaktadır. Annesi gözünde canlanmakta ve onun uyarıları duygularını bastırmaktadır. Anneye ait iç ses Baykurt'a yoksul oldukları için aşka hakları olmadığını söylemekte, onun için yalnızca okumak eyleminin varlığını hatırlatmakta, kıza kadına duyulan ilginin ise okumaya engel olacağı gibi telkinlerde bulunmaktadır. Anne sürekli Baykurt'a bu fikri işler. Baykurt enstitü öğrencisi olarak Gönen'e doğru yol alırken Havalı köyde kalıp evlenir. Havalı'yle ilerleyen yıllarda da görüşmelerine rağmen ona olan aşkını hiçbir zaman anlatamaz.

Enstitü dördüncü sınıfta öğrenci iken enstitüde bir başka öğrenci Türkan, Fakir Baykurt'a ilgi duyar. Ancak iç sesin de yönlendirmeleriyle yine kendinden uzaklaştırdığı ve iki kez üst üste kaldığı için enstitüden de ayrılan Türkan onun için üzüntü kaynağı olur. Bununla birlikte yazara göre her şeyden daha önemli olan şey annesine verdiği sözdür: "*Kıza kadına duyulan ilgi, okumayı keser. Durur durur bunu söyler anam: "Köy içinden yürüdün mü, kadın kız sana bakacak, sen bakmayacaksın!"*" (Baykurt,1998b:287)

Fakir Baykurt'un aşktan ve Fakir'e has söyleyişle seviden uzak durmasının annesine ait baskın iç ses dışında ikinci bir nedeni onun kendi sanat yaşamına dair endişeleridir.

Baykurt, eserlerine zaman kalmayacağı endişesi ile kadınlardan uzak durmuştur. Daha enstitüde iken kızlarla arkadaşlık ederse yazma aşkının söneceğini düşünmektedir. Enstitü ortamı da bu fikri beslemektedir. Büyük sınıflardaki ağabeyleri Kamelyalı Kadın'ı okursa etkisinde kalacağını, Graziella'yı okursa seviye tutulacağını, Genç Werther'in Acıları'nı okursa canına kıyacağını söylemektedirler: "*Kızlarla arkadaşlık kurarsam şiir tutkumun söneceğine de inanıyorum. Öyle ya kavuşma olacak, doyuma varacaksın, itici güç*

bitecek!” (Baykurt ,1999a:46)

Okumayı mutlak bir mecburiyet haline dönüştüren babanın ölüm öncesi vasiyeti, bu vasiyeti gerçekleştirmeyi mutlak görev bilmiş oldukça yoksul bir annenin baskısı, yaşam çizgisini kesin ve değişmez sınırlarla çizen bir kişilik ortaya çıkarmıştır. Bu ömrünün sonuna kadar böyle devam eder. Dünyasında eğlenceye yer olmayan Baykurt için yaşam işten ibarettir. Fakir Baykurt evi, işi ve yazıları dışında bir yaşamı adeta yok saymaktadır: *“Ben çok çıkmazdım. Akşamları içimevlerine gitmezdim. Okunacak kitaplar, yazılacak romanlar, öyküler, hem de yanıtlanacak mektuplar; bitirilecek, ama bir türlü bitmeyen işler olurdu.” (Baykurt,2002c,163)*

Yazmak onun için yaşamsal öneme sahip bir eylemdir. Kişisel yaşamı olmadığını çoğu kez ifade eden yazarın aile hayatı da tıpkı anne örneğinde olduğu gibi ailenin tüm yükünü çeken bir kadınla devam eder. Yazarlık mesleğine bu kadar kendini kaptıran Baykurt için yazı yazmak her zaman birinci plandadır. Ölümü ensesinde hissettiği zamanlarda düşündüğü tek şey yarım kalacak eserleridir: *“Faşist partinin bir toplantısında yeniden söz konusu olmuşum. Büyük Şef: “Şimdilik dursun!” buyurmuş. Gideceğim pisi pisine. Bir şey değil, romanlar, öyküler kalacak!” (Baykurt,2002a:351)*

Yazar yalnız kalmayı da yazılarına biçim vermeye vakit kazandıracığı için sevmektedir. Fakir Baykurt için yalnız kalma ve yazma mekânlarından biri de hapisanelerdir. Fakir Baykurt için hapisane yaşamının en cazip yönü budur. Yazmaya zaman yaratma endişesi Fakir Baykurt’u kendi mahkumiyetlerine sevindirecek hale getirir. Her hapisaneye düştüğünde ya da bir sebeple meslekten uzaklaştırıldığında onu teselli eden hatta bundan keyif almasına sebep olan şey eserlerine zaman ayıracağı, bir romanını daha tamamlayacağı düşüncesidir: *“Kendisini tutuklayanlara iki nedenle teşekkür duyar: içerde halkını biraz daha yakından tanımaya olanak, hem de okuyacak, yazacak daha bol zaman buldu orda.” (Baykurt,2002a: 343)*

Esere yaşamın üstünde bir önem atfetme, yazının yaşamın yerini alması onun yaşamına egemen olan kendini yazı ile gerçekleştirme tutkusuna bağlanabilir. Baykurt daha küçükken onu herkesin tanınması için büyük bir istek duymaktadır. Köyde önce şiir yazarak ve kadınlara okumalar yaparak ünlenmesi dolayısı ile bu ünleniş zamanla köyün sınırlarını aşarak komşu köylere yayılır. Köyde tanınmasını sağlayan bir başka olay milli bayramlarda şiirler okuması, söylev vermesidir. Enstitü hayatında tanınmayı ise alışılmadık hareketleriyle ön plana çıkararak oluşturur. Baykurt enstitü yaşamında ilk günlerden itibaren marjinal bir öğrenci profili çizer. Henüz birinci sınıfta özgür eleştiri yapılan toplantılarda adaletsizce dağıtılan yemek düzenini eleştirerek bu dağılımda değişikliğe sebep olur. Marjinal öğrenci profiline katkı sağlayan bir başka olay Baykurt’un müdürü eleştirmesidir. Enstitüye muhafazakâr eğilimin hakim olduğu dönemde enstitünün müdürü masanın

üzerine çıkararak sınıf ortamında öğrencilere tehditler savurmaktadır. Baykurt, “*Milliyetçi insan çamurlu postalla milletin masasına çıkmaz!*” (Baykurt ,1999a:190) sözleri ile müdürü kınar. Müdür: “İşte tipik bir komünist! Gördünüz mü, otorite kırıcılığı yapıyor! Öğrencilerimin önünde bana karşı geliyor!” (Baykurt ,1999a:190-191) diyerek bundan sonra izleneceğini söyler. Bu diyalogdan sonra Baykurt sürekli gözetim altında tutulur. Bir gazete çıkarmak istemesine rağmen bu izlenme nedeniyle yönetim engeline takılır. Yönetimin izni olmadan Yeni Köy adını verdiği gazeteyi çıkarmaya çalışır. Bu faaliyet enstitüde zaten var olan ona karşı tepkilerin artmasına neden olur. Bir kartonu sütunlara bölerek adını Yeni Köy verdiği gazeteyi kendi yazdığı “Acırız” şiiri, uyuz üzerine bir sağlık yazısı, Panait İstrati’yi tanıtan bir yazı ve öğrencilerden topladığı bazı yazılar ile birlikte çıkarır. Bir de karikatür yapar. Türkiye haritasını yüklenmiş götüren bir köylü çizerek altına da “*Seni sırtımda taşıyorum*” (Baykurt ,1999a:200) yazar. Gazete kısa sürede yönetim tarafından indirilir. Fakir Baykurt bu olaylar neticesinde enstitüde tanınan bir öğrenci olur.

Fakir Baykurt’un tanınmak hevesi öğrencilik yaşamında olduğu gibi kalmaz. Daha sonra bilinçli bir yön alır. Baykurt başlangıçta ün kazanmak için şiire başladığını ancak daha sonra bu hevesin toplumsal ve sosyal bir amaca yöneldiğini, şöhretten daha önemli şeylerin varlığını duyumsadığını söylemektedir. Bu bilince ulaştıktan sonra yazılarında içinden çıktığı köylülerin ve köyün problemlerini anlatmaya yönelmiş, çeşitli süreli yayın organlarında isimsiz yazı ve şiir yayınlamıştır.

Fakir Baykurt’un esasen farklı olma heves ve arzusu sadece yazı ile de sınırlı değildir. O bir eylem adamıdır. Ancak annesine verdiği söz ve enstitüyü bitirememek endişesi ile daima ertelenir istek ve arzular. Kesin çizgilerle sınırları belirli yaşamında her isteğini bastırmak zorundadır. Çünkü annesi hayatının gizli ya da aşikâr ancak her halükarda yönlendiricisidir. Enstitüye giderken “*Kaçar gelirsene etini doğrar doğrar köyün köpeklerine, pisiklerine atarım!*” (Baykurt ,1999a: 10) diyen annesi onu atacağı her adımda ölçüyü korumak suretiyle frenleyerek enstitüyü bitirmesini sağlar.

Babadan miras ve annenin de baskısı ile yönünü bulan eğitim arzusu ve öte taraftan da yaşam boyu izlenme, yazarın hayata karşı aykırı bir duruş sergilemesine sebep olur. Gönen’de henüz bir öğrenci iken başlayan izlenme yazarın hayatı boyunca devam eder. Öte taraftan öğretmenlik, sendika başkanlığı ve yazarlık yaşamı onun önce ülke içinde ve sonrasında ülke dışında tanınmasına katkı sağlar. Çocukluğunda hedeflediği ve daha sonrasında bilinçli bir yöne evrilen ünlü olmak arzusu gerçekleşmiştir.

Fakir Baykurt, toplumsal yaşamda ezildiğini ifade ettiği ve bu ezilmişlik sebebiyle haklarını savunduğu köylülerin yaşamına aidiyetin ona bir misyon yüklediğini düşünmekte ve köylülüğe aidiyetini her fırsatta dile getirmekte-

dir. Ancak öte taraftan köylü olmak ve bunun getirdiği sanata doyum eksikliği, sanata uzak yaşama da anılarında sıklıkla yer verir: *“Operaydı, baleydi, böyle ‘taam’ların uzağında büyüdüm. Enstitü’de biraz plak dinledik, ama tadımlık kadar. Dağ başına, Kavacık’a öğretmen verildim. Doğru dürüst tiyatroyu, ilk yılın sonunda yaptığım gezi sırasında Ankara’da gördüm. Radyodan İdil Biret ile Suna Kan’ın konserini dinlediğim gece biraz sonradır.”* (Baykurt,2002a:290)

Ancak köylülük sebebiyle nimetlerden uzak bir yaşam ve bu nimetleri geç fark etme onu öğrenmeye karşı daha fazla istekli hale getirmiştir. Fakir Baykurt bilmediklerinin de farkında olan ve bilmediklerini öğrenmenin yolunu arayan bunu ifade etmekten çekinmeyen biridir. Yılanların Öcü romanının yayımından sonra artık Türkiye’de tanınmış bir yazardır. Ancak bildiklerinin yanında bilmediklerini de itiraf etmektedir: *“Mesela ben bugün yazı yazarken, roman yazarken, şahsen kültür bakımından bazı noksanlıklarımı duyuyorum. Mesela siyasi tarihi bilmek isterim, yani erbabından öğrenmiş olmayı. Mesela delikanlı iken on sekiz yirmi yaşlarında iken normal yaşlardayken öğrenmiş olmayı isterim. Sosyoloji, iktisat, psikoloji bilmek isterim.”* (Tükel,1960:83)

Fakir Baykurt ve siyaset ilişkisi de onun kişiliğinin bir başka boyutunu sergiler. Fakir Baykurt özel, resmi ve edebi yaşamı içinde hep siyasi çalkantıların odağında yer almış bir isimdir. Fakir Baykurt’un siyaset ile ilişkisi çocukluk yıllarına dayanmaktadır. İlk siyasi yorumları “köyümün politikacıları” dediği insanlardan alır. Küçüklüğünde meraklı bir çocuk olduğu için büyüklerin yanlarına oturmakta, onların yorumlarını dinlemektedir. Köyde İzmirli bir çavuşun açtığı kahvehanedeki tek radyodan tüm köylü ile birlikte haberleri dinlemiş ve ilk siyasi izlenimleri o kahvehane ortamında edinmiştir. Ölümünden yaklaşık iki yıl önce 11 Temmuz 1997’de Kanal 6 televizyonunda Hulki Cevizoğlu ile yaptığı röportajda bunu dile getirir: *“O yorumlara ben değer verirdim ve köyümüzün büyük politikacıları vardı. Birinin adı mesela, Çörçil’di. O her şeyi güzel yorumlardı. O dönemin politikacıları bunlar biliyorsunuz.”* (Cevizoğlu,2000:13)

Çocukluğunda kahvehanede köy politikacılarından ilk ilhamını alan Baykurt hayatının ilerleyen dönemlerinde Köy Enstitüsü’nde edinilen bilinçli okumalar, ardından öğretmenlik ve sendika hayatı ile ömür boyu sürecek olan siyasi kimliği de oluşur. O dönemde Köy Enstitülerinin insanlar üzerinde bıraktığı intiba milliyetçilikten uzak, din düşmanı, komünist öğretmenler yetiştirildiği biçimindedir. Fakir Baykurt yaşadığı süre içinde din düşmanlığı, milli duygularını yitirmişlik ve komünistlikle itham edilir. Fakir Baykurt, zaman zaman ithamın ötesinde şiddete de maruz kalır. 15 Ekim 1968’de Birecik’te Ceylan Sineması’nda öğretmenlerle olan toplantısında saldırıya uğrayarak dayak yer, taşlanır. Ancak Baykurt sekiz ciltlik *Özyaşam*’ının hemen hemen her cildinde komünizmden söz eder. Ancak bu söz etme komünizme

övgü içermez. Baykurt komünizmin ne olduğunu bilmemekte ama komünist olmakla suçlandığını ifade etmektedir. Yazar *Özyaşam*'ının *Sıladan Uzakta* adlı yedinci cildinde (*Baykurt, 2002b: 371*) komünistliğin anlamını ancak 1961 anayasasının getirdiği ortamda öğrendiğini söylemektedir.

Geçmişine oldukça saygılı olan Fakir Baykurt geçmişi inkar etmez. Geçmiş bir kültür mirası olarak kabullenir. Bununla birlikte daha güzel günlere kavuşmak için ileri bir üretim aşaması olduğunu düşündüğü sosyalizmi benimseydiğini, ancak burjuva kültür birikiminin de mirasçısı olduğunu dile getirir.

Fakir Baykurt *Özyaşam*'ında manevi değerlerden soyutlanmış bir profil çizmez ve bu profili kendi yaşamından örneklerle somutlamaya ve kanıtlamaya çalışır. Sendikacılık yaşamı içerisinde Burdur köylerinden birinde Cuma namazı kılması tepkilere neden olur. Fakir Baykurt'a din düşmanı olarak tanınmasına rağmen Cuma namazı kılmasının sebebi sorulur. Fakir Baykurt bu soruya dinin politikaya ve sömürüye alet edilmesine karşı olduğunu söyleyerek cevap verir. Din düşmanlığı diye tanımlanan şeyin ise dini alet olarak kullanan ve halkı uyutanlara karşı olmak olduğunu dile getirir. (*Baykurt,2000b:316*) Öğretmenlerin cami düşmanlığıyla, camilere dinamit atmakla suçlanması karşısında bunu düşünce olarak bile kabul etmez ve kesin olarak reddeder. Caminin ibadet evi olduğu, camiye ve kiliseye dinamit atılmasının kabul edilemeyeceği, Türkiye'de öğretmenler içinde bunu yapacak bir öğretmenin akıl sağlığından şüphe duyulması gerektiğini söyler. Dine değil, dini siyasal ve her türlü çıkarları için kullananlara düşmanlık besleneceğini ifade eder. (*Baykurt,2000b:360*)

Fakir Baykurt'un anlayışında din ile endüstri savaşları sürekli destekleyen kurumların başında gelmektedir. Dinde eleştiri ve soru olmadığı için, din yönetimleri halka hesap vermediği ve yine din yönetimleri halkın kendilerine yönelen eleştirilerinden hoşlanmadığı için din ile dünya yönetilmez. Ulusları akıl bilim yönetmelidir. Din ise bu nedenlerle kendi sınırına çekilmelidir.

Fakir Baykurt'un *Özyaşam*'ında genel kanının aksine manevi değerlerle barışık bir insan profili mevcuttur. Fakir Baykurt'un milliyetçilik anlayışı yurt sevgisi ve aynı yurdu paylaştığı insanların dili olmak amacıyla yazı eylemini kullanmak gibi duygusal bir zemine oturur. Saldırgan ve baskıcı olmayan milliyetçiliğe karşı olmadığını ve şoven milliyetçiliğe karşı olduğunu sıklıkla tekrar etmiştir. Şoven milliyetçiliği ise kendimizi büyük, diğer ulusları küçük gören hasta milliyetçilik olarak tanımlar: "*Bizim karşı olduğumuz milliyetçilik şoven milliyetçiliktir. Kendimizi pek büyük, öbür ulusları küçük gören, hasta milliyetçilik.*" (*Baykurt,2000b:220*)

Özellikle yurt dışı günleri bu yönünün kuvvetle ortaya çıkmasına bunun dil ile ifadesine, yurt ile devlet kavramları üzerinden söylemler üretmesine sebep olmuştur. Memlekete duyulan özlem ve sevgi özellikle yurt dışı günle-

rinde daha yoğunlaşır. Almanya’da bir Türk öğrencinin yönelttiği yurttaşlıktan çıkarılma sorusuna yurttaşlıktan çıkarılmayıp Almanya’ya zorunlu olarak geldiğini söyler. Baykurt, yurdunu çok sevdiğini, kastının devleti kötülemek olmayıp eleştirmek olduğunu anlatır öğrencilerine. Baykurt yurt dışında memleket kelimesinin daha bir özel anlam ifade ettiğini söylemektedir: “Dışarıda uzun süre kalan insanın yurduyla bağları zayıflayacağına güçleniyor.Dışarıda uzun kalınca bu bağ açık seçik ortaya çıkar. (Baykurt,2002b:303)

Fakir Baykurt’un kendisi ve ailesi için ortaya çıktığını söylediği güvensiz ortam ve bunun yanısıra Almanya’daki işçi yaşamını yazma arzusu yurt dışında yaşama kararı almasına yol açmıştır. Çünkü Almanya’yı mekân tutmuş Türk köylüsünün gurbetteki yaşamını yazma isteği onun için Almanya’yı cazip hale getirir.

Fakir Baykurt hayatını anlattığı *Özyaşam*’ın ilk cildine *Özüm Çocuktur* adını vermiştir. Çobanlık ile başlayıp öğretmenlik, yazarlık, sendikacılık ile devam eden yaşamı boyunca onun için değişmeyen tek şey ruhunun çocuk kalmasıdır. 1997 yılında yaptığı bir röportajda: “Çocukluk bende uzun sürdü. Hala da sürdüğüne inanırım.” (Andaç,2000:42) demektedir. Öyle çocuksu davranışlar sergilemektedir ki yazarın kendi çocukları zaman zaman bu çocuksu davranışlarından dolayı babayı uyarmak zorunda kalmaktadırlar: “Giderken gelirken zıplayıp dalları tutuyor, yakaladığım yaprakları okşuyorum. Sönmez bağıyor: “Yapma baba, kınarlar!” Coşkunluktan ıslık çalıyorum. Bu kez Tonguç başlıyor: “Yahu baba, çocuk musun?” Özümün çocuk olduğunu söylüyorum onlara.” (Baykurt,2002a:157)

Gönlünce bir çocukluk yaşayamayan Baykurt kendini yazı ile var etmeye çalışmıştır. *Özyaşam*’ının son cildinde yaşamdan kazançlarının da servetinin de yazı olduğunu ifade eder: “Gerçekte ben çok yaşadım, çok yazdım; bu yaşamda kârım kazancım, hanım, apartmanım bunlar oldu.” (Baykurt,2002c:7)

Fakir Baykurt’un bir toplum karşısında konuşurken kışkırtmalardan kaçındığı, yasalardan törelerden yana olan yumuşak, yatıştırıcı bir üslup kullandığı ve iyi bir konuşmacı olduğu ifade edilmektedir: “Çok yumuşak huylu, sağlam sinir sistemli, olayları serinkanlılıkla karşılayan, yorumlayan ve yargılayan, karşındakileri çok çabuk etkileyen ve ikna eden çok iyi bir konuşmacı” (Pultar, Sünter,2002:32)

Fakir Baykurt’un çeşitli isimler ve kendi tarafından çizilen fiziki portresinde özellikle gözlerine ve bakışlarına vurgu yapıldığı ve insanlar üzerinde olumlu bir izlenim bıraktığı dikkati çeker: “Uzun boylu, çakır gözlü, saçları yer yer dökülmüş (Pultar, Sünter, 2002:71) “cin bakışlı, şirin gülüşlü (Andaç,2000:143) Güleç bir yüz ve ıslıl ıslıl gözler (Baykurt,1973:7)

Hayatı boyunca bireysel mutluluğun ötesinde toplumsal mutluluğu sağlamak misyonunu taşıdığını söyleyen yazar hiçbir zaman umudunu yitirmez.

Gelecek onun için hep umut kaynağıdır: “O koşullardan gelip bireysel mutluluğu az çok yakalamış sayılırız. Ama toplumsal mutluluk konusunda halkımız önünde boynumuz eğri..... Şükür ki bir dakika bile umudu kesmiş değilim.” (Andaç,2000:130)

SONUÇ

Türk toplumunda Fakir Baykurt, köy aydınının ve Köy Enstitülü yazarların sembol ismidir. Yaşamının bir bölümünü hapis ve yaşamına dair duyduğu endişelerden kaynaklı göç sonucu yurt dışında geçirmek zorunda kalan Fakir Baykurt her zaman emeğin ve emekçinin sözcüsü olmuş, hayatı boyunca tanıştığı olduğu haksızlıklara karşı çıkmıştır. Öğretmen örgütlenmesindeki aktif rolü de bu kategoride değerlendirilebilir.

Fakir Baykurt’un kendi öz portresini de çizdiği oldukça geniş hacimli *Özyaşam*’ından hareketle fiziksel ve ruhsal açıdan genellikle olumlu, dengeli bir portreye sahip olduğu söylenebilir. Fakir Baykurt’un hayatındaki en önemli iki olgu anneye itaat ve yazma arzusu olarak ortaya çıkar. Diğer yaşama dair öğeler bu iki olgu etrafında döner.

KAYNAKÇA

- Andaç, F. (2000). *Anadolu Aydınlanmacısı Fakir Baykurt*. Evrensel Basım Yayın.
- Baykurt, F. (1998a). *Benli Yazılar*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (1998b). *Özyaşam 1, Özüm Çocuktur*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (1999a). *Özyaşam 2, Köy Enstitülü Delikanlı*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (1999b). *Özyaşam 3, Kavacık Köyünün Öğretmeni*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (2000). *Özyaşam 5, Bir TÖS Vardı*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (2002a). *Özyaşam 6, Genç Emekli*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (2002b). *Özyaşam 7, Siladan Uzakta*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (2002c). *Özyaşam 8, Dost Yüzleri*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Baykurt, F. (1973). *Can Parası*, Remzi Kitabevi.
- Cevizoğlu, H. (2000). *Eşekli Kütüphaneci Fakir Baykurt' la Birkaç Saat*. İstanbul.
- Pultar, G. S. Sünter. (2002). *Fakir Baykurt'u Anarken Kardeşim Yaralısın*, Tetragon Yayınları
- Tükel, T. (1960). *Beş Romancı Köy Romanı Üzerinde Tartışıyor*, İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Zwieg, S. (1983). *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*. Çev. Dr. Ayda Yörükân, Türkiye İş Bankası Yayınları, 3. Baskı.



Bölüm 12

NAZIM HİKMET'İN ÖYKÜLERİNDE ARGO SÖZCÜKLER - III

Melek ÇUBUKCU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
ADANA, melek0134@gmail.com, Orcid No: 0000-0001-6821-2681, Tel: 05469519982

1.GİRİŞ

1.1. “ARGO” KAVRAM ALANI VE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

Türkiyede yapılan çalışmalarda argo ve küfür, genellikle birbirine karıştırılmış ve bu kavramlar aynı nitelikte görülmüştür. Argo alanında ilk çalışma A. Fikri'ye aittir. Araştırmacı, “ahlaka mugayirdir” fikriyle, argo sözcüklerden bazılarını çalışmasına dahil etmemiştir. Aynı düşünceyle hareket eden başka araştırmacılar da vardır.

Kamus-ı Türki'de “argo” sözcüğüne rastlayamıyoruz.

Türkçe Sözlük'te ise “argo” için şu tanımlama yer alır: “Fr. argot 1. Her yerde ve her zaman kullanılmayan ve kullanılmaması gereken çoklukla eğitimsiz kişilerin söylediği söz veya deyim. 2. mec. Serserilerin, külhanbeylerinin kullandığı söz veya deyim” (Türkçe Sözlük, 2011, s. 148)

Argo alanında ilk kapsamlı çalışmayı Ferit Devellioğlu yapar. Devellioğlu'nun çalışması daha çok İstanbul ve civarına yöneliktir. Gerekli malzemeyi bu coğrafyadan alır. Araştırmacının “Türk Argo Sözlüğü” adındaki eserinde şu tanımlama geçer: “... sosyal bir toplumun malı olan argo, özel diller (langues spéciales) zümresindedir; genel dilin kelimelerine bazı özellikler vermek ve özel kelimeler katmakla meydana gelmiştir. Özel diller ise, genel dilden ayrılarak, küçük sosyal gruplara bağlı kimseler arasında, az çok gizli düşüncelerin anlatılmasına yarayan ve canlı dillerin ortak mihrakı üstünde gelişen dillerdir.” (Devellioğlu, 1980, s.13)

Devellioğlu ayrıca “kültür argosu” için eserinde şu açıklamalarda bulunur:

“Kültür argosunu kullananlar (argoyu bir kültür olarak yaşayanlar) “r ve z” seslerini vurgulu olarak telâffuz ederler; kelime bölümlerini kesik kesik ve baskılı olarak söylerler (a-bi-cim gibi) Çok defa birinci şahıs zamirinin teklik şekli yerine çokluk şeklini kullanırlar. Geniş zaman, hâl, geçmiş ve gelecek zamanları çoğu zaman şimdiki zaman kipiyle anlatırlar. Söz gelişi: “Aslanım bu afili taahhütlüyü (en iyi tabancayı), bana kamañço (devir) edersen, hem benim fiyakalı değirmeni (saati) sana tosluyorum (veriyorum), hem de cereme olarak üstelik üç papel toka ediyorum; nasıl, fit misin, be abi?” “abcim dün akşam matizken avalın birini tongaya düşürüp iki evleğini zula ediyorum.” (Devellioğlu, 1980, s. 46)

Özellikle Anadolu ağızları üzerindeki çalışmalarıyla Türk diline hizmet etmiş olan araştırmacı Ahmet Caferoğlu; Muğla, Burdur, Isparta, Erkiilet yörelerindeki bazı argo malzemeler üzerinde çalışmış ve şu tespitlerde bulunmuştur: “Argo temelde mecaza dayalıdır; argo için başvuru birinci yol mecazdır: ceviz: çene, sacayak: üç, kulak: iki vb. “(Caferoğlu, 1943, s.27)

“Argoyu kullananlar, kelime almada, icat etmede ve mevcut dilin kelimelerini bozmada oldukça serbest davranırlar. Bozuk bir şekilde kullandıkları keli-

melerin pek azı genel dile geçer”. (Caferoğlu, 1943, s.18)

Hulki Aktunç’un “Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü” başlıklı çalışması da bu alanda önemli bir çalışmadır. Hulki Aktunç, eserinde argo sözcükleri kullanan kesimleri şu şekilde sıralar : 1. Hırsız, dolandırıcı, yankesici argosu: Uyuşturucu kullananlar, kumarbazlar, kabadayı ve külhanbeyiler, dilenciler. 2. Hapishane argosu: Yatılı okulda kalanlar, kışla çevresi ve denizciler. 3. Etnik azınlıkların, göçmenlerin argosu. 4. Cinsel argolar: eşcinseller ve fuhuşla uğraşanlar. 5. Esnaf argosu: Değişik meslek gruplarının argosu. 6. Sporcuların argosu. (Aktunç, 1990, s.11)

Hulki Aktunç, argoyu “alan argosu” ve “genel argo” olarak iki bölümde inceler ve genel argo için şu ifadeleri kullanır: “Genel argo: Alan argolarındaki sözcük dağarcığının zaman içinde oluşturduğu toplam sözcük ve deyim dağarcığı ile, bu dağarcığa dayalı konuşma biçimidir... Alan argosu: Kendi sosyal çevreleriyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun, özel olarak da içinde buldukları topluluğun geri kalan kesiminden ayrılmak ve / ya da korunmak isteyen, yaşama ortam ve biçimleri birbirine yakın kişilerce yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deyimler bütünü; sözcükler bütününe dayalı konuşma biçimi.” (Aktunç, 1990, s.14)

Halil Ersoylu’nun “Türk Argosu” adlı çalışması da bu alanda önemlidir. Araştırmacı bu eserinde argo ile zekânın ilişkisini kurar.

Yabancı kaynaklara baktığımızda, “argo” için genellikle “argot” ifadesinin kullanıldığına tanık oluruz. Macmillan Dictionary’de argonun tanımı şu şekilde verilir: “argot: özel bir grup veya sınıf tarafından kullanılan, hırsızların gizli dili gibi, özelleştirilmiş söz varlığı.” (Macmillan Dictionary, 1986)

Doğan Aksan, “Her Yönüyle Dil” adlı eserinde “argo” ile ilgili şu açıklamalarda bulunur:

“Genel dildeki kelimelerin değiştirilmesi ve yabancı dilden alınan kelimeler argonun temel malzemesini oluşturmaktadır: Rumcada “o”, “bilinen” anlamına gelen aftos, argoda “kadın sevgili”;Arapçada “çekiç” anlamına gelen matrak kelimesi de “eğlence, alay” anlamında kullanılmaktadır”. (Aksan, 1998, s.89)

Ali Püsküllüoğlu’nun “Türkçenin Argo Sözlüğü” başlıklı çalışması da bu konuda önem arz eder. Püsküllüoğlu sözlüğünde “argo” için şu açıklamayı yapar: “Argo a. Fr. 1. aynı uğraş alanındaki insanların, kullanılan ortak, genel dilden ayrı olarak, benimseyip kullandıkları, herkesçe anlaşılamayan, kendilerine özgü sözcük ve deyimlerin yer aldığı özel dil ve bu dili oluşturan sözcüklerin tümü. 2. mec. ortak dilden olmakla birlikte her yerde ve her zaman kullanılmaması gereken, külhanbeylerin, serserilerin ya da eğitimsiz kimselerin kullandıkları sözcük, deyim ya da söz” (Püsküllüoğlu, 1996, s. 8)

Musa Çifçi “Argonun Niteliği Ve Argoya Bakış Açımız” başlıklı çalışma-

sında argo ile ilgili yapılan çalışmaları ayrıntılı olarak tasnif etmiş, farklı bakış açılarını ele almış ve kendisine ait şu düşüncelere yer vermiştir:

“Mecazî düşünme yeteneği olan her topluluğun bir şekilde zamanla kendi argosunu oluşturacağı açıktır. Öğrencilerin, öğretmenlerin ve benzer grupların oluşturdukları argo ise masum niyetlidir; rezil değildir, mecazî iletişim ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Küfür ile, bağayı sözler ile kaba kültür argosu arasındaki ince ayrımın farkında olunmalı; mecazın gelişmesinin dilin gelişmesine katkıda bulunacağı kabul edilmelidir. Argo alanında pek çok bilimsel araştırmaya ihtiyaç vardır. Eskilerin tabiriyle argoyu “lisân-ı erâzil (rezillerin dili)” olarak nitelendirip araştırma alanı dışına itmek, Türk dilinin ve kültürünün bir köşesini karanlıkta bırakmak demektir. Araştırmacılar bu konudan her ne kadar uzak dursalar da özellikle kültür argosu deşifre oldukça kendini yenilemektedir. Önemli olan, genel argo, kültür argosu, küfür ve bayağı sözler arasındaki farkı doğru algılayıp ona göre doğru bir tutum içerisinde olmaktır.” (Çiğçi, 2006, s.300).

Görüldüğü gibi argo konusundaki tasnif ve açıklamalar genel olarak birbirlerine benzemekle birlikte, ayrıntılarda farklılaşmaktadır. “Küfür” ile “argo”nun birbirine karıştırılması meselesi ise her daim mevcut olacaktır. Önemli olan zengin bir söz hazinesine sahip olan Türk dilinin bu söz imkanlarını sonuna kadar tespit edebilmeye çalışmak ve bu hazineyi sunmaktır. Dolayısıyla dilde ahlaka aykırı bir durum söz konusu olamaz. Dilin her bir ögesi işlenmeye hazır malzemedir. Hem dil uzmanlarının hem de edebi metin çalıştırılarının belki de akıllarında tutmaları gereken yegâne ders bu olmalıdır. Dolayısıyla “argo” da dilin her unsuru gibi çalışılması ve ortaya çıkarılması gereken bir alandır. Zaten bu kadar ustaca ve sanatkarâne bir şekilde dile getiriliyor olması, onun üzerinde ne kadar durmamız gerektiğini hatırlatan bir noktadır. Dilin argo hazinesi araştırıldıkça dilde var olan ama tespit edilememiş nice sanatlı unsur gün yüzüne çıkacaktır. (Çubukcu, M. Nazım Hikmet’in Öykülerinde Argo Sözcükler - II , Platanus Yayınevi, Yayımlanacak Kitap Bölümü, 2023)

2. YÖNTEM

Malzeme hacimli olduğundan çalışma üç bölüme ayrılmış; “A-İ” harfleri arasını kapsayan birinci kısım ile “K-Ö” harfleri arasını kapsayan ikinci kısım ayrı yayınlar olarak daha önce tarafımızca çalışılmıştır (yayımlanma aşamasında). Malzemenin üçüncü bölümünün yer aldığı bu çalışmada ise “P-Z” harfleri arasını kapsayan argo sözcükler incelenmiştir. Nazım Hikmet’in eserlerinin derlendiği, Adam Yayınları tarafından yayımlanan seriden, “Nazım Hikmet – I Hikayeler”(1987) başlıklı kitap, bu çalışmamızda malzeme edinirken kullandığımız ana kaynaktır. Eldeki 96 öykü , bu kaynak vasıtasıyla incelenmiştir. Türk dünyasında ve yabancı araştırmacılarca yapılan çalışmaların tamamında argo kavramına ait tek bir inceleme yöntemi yoktur. Argo sözcüklerin sanatlı ve mecazlı olmaları, tüm sözcük türlerinde görülebilmeye-

leri, temel sözvarlığı unsurları arasında bulunabilmeleri, argo tespitini güçleştirmektedir. Söz konusu durum bu çalışma için de söz konusudur.

Listedeki “argo” sözcüklerin anlamları araştırılırken TDK tarafından hazırlanan “Türkçe Sözlük” kullanılmış, karşılaştırma yapmak maksadıyla da Hulki Aktunç’un “Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü”, Ferit Devellioğlu’nun “Türk Argo Sözlüğü”, Ali Püsküllüoğlu’nun “Türkçenin Argo Sözlüğü” ve A.Fikri’nin “Lugat-ı Garibe” adlı çalışmaları kullanılmıştır. Listeye alınan kelimelerin hepsi Türkçe Sözlük’te argo açıklamasıyla geçmemektedir. Birtakım yakınlıklar argo sözcük ile argo niteliği taşımayan sözcük ayrımını güçleştirdiği için bu çalışmanın kapsamı, insiyatifimiz dahilinde daha geniş tutulmuştur. Hulki Aktunç, Ferit Devellioğlu, Ali Püsküllüoğlu ve A.Fikri’nin sözlüklerinde yer almayan sözcükler de Türkçe Sözlük’te yer aldıkları biçimde verilmiş, Türkçe Sözlük’te “argo” kaydıyla verilmeyen sözcükler de çalışmaya dahil edilmiştir. Belki bu şekilde argo sözcükler üzerinde yeniden düşünülmesi gerekecek ve yorum yapma imkanı da doğmuş olacaktır.

İnceleme yapılırken kaba sözler, küfürler, deyimler, mesleğe özgü terimler, seslenme sözcükleri, mecazlı anlatımlar “argo” sözcükler kapsamına alınmıştır. Tabii ki saydığımız türdeki kelimelerin tamamı bu kapsamda değerlendirilmemiş, argoya en yakın sayılabilecek nitelikteki kelimeler çalışmaya dahil edilmiştir. Argo sözcükler örneklendirilirken argo sözcüğün içinde geçtiği cümle de verilmiş, böylece argo sözcüklerin bağlam içindeki yerlerini göstermek de mümkün olmuştur. Sözcüğün hemen yanında ise sözcüğün geçtiği öykünün adı ve sayfa numarasına yer verilmiştir. İlgili argo sözcük öyküde kaç kere geçiyorsa tüm örnekler listeye dahil edilmiştir. Sıralama alfabetik olarak yapılmış olup, ilgili sözcükler sözcük türlerine ve Türkçe kökenli olup olmadıklarına göre sınıflandırılmıştır.

1.Fiil Yapısındaki Argo Sözcükler

1. 1. Alıntı Kökenli Fiillerle Kurulmuş Argo Sözcükler

1. 1. 1. Sepetlemek

Türkçe Sözlük’te şu açıklama yer alır: “2. tkz. Başından savmak” (Türkçe Sözlük, s.2068)

Aktunç’un sözlüğünde açıklama şu şekildedir: “f.(fars. – türk. e.) Kovmak; başından savmak; gitmesini sağlamak” (Aktunç, s. 255)

Devellioğlu’nun sözlüğünde şu açıklamaya yer verilir: “(tr.f.) Kovmak, başından savmak (bk. dehlemek, haydamak, oksulamak, pasaportunu vermek, sepet havası çalmak, sıpıtmak)” (Devellioğlu, s.181)

Püsküllüoğlu’nun sözlüğünde şu açıklamaya yer verilir: “Far. T. (bir kimseyi) işten atmak, kovmak ya da bir yerden uzaklaştırmak” (Püsküllüoğlu, s. 130)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Hele bir iki fıkra daha yazsın da düşünürüz, diye bizim vasıtayı sepetlemiş.* (Fıkradan Hikaye)

-*Kafamda sepetle beraber sepetlediler beni, ...* (Arpacığa Dair, s.77)

1. 2. Türkçe Kökenli Fiillerle Kurulmuş Argo Sözcükler

1. 2. 1. Pataklamak

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: "Rastgele vurarak dövmek" (s.1898)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Birisi kuştüyü, öbürüsü deve sikletinde idi. Ve deve sıklet şampiyon namzedi, kuştüyü sıkleti, mütemadiyen faul yaparak pataklıyordu.* (Pay, s.205)

1. 2. 2. Pinekleme

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır:

"1.uyuklamak, uyuklar gibi hareketsiz kalmak

2.mec.Boşa zaman harcamak

3.mec.Bir yerde hiçbir iş yapmadan oturmak" (Türkçe Sözlük, 1925)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Bizim gibi paradide pineklemez, isterse tavana bir salıncak kurdurur, hem sallanır, hem seyredir.* (Hadi Şu Oyunu da Seyrediverelim!, s.115)

1. 2. 3. Satmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "4. mec. Bir çıkar karşılığında bir şeyi gözden çıkarmak, feda etmek 5. argo. Bir yolunu bularak birinden ayrılmak" (Türkçe Sözlük, s. 2042)

Aktunç'un sözlüğünde şu açıklama yer alır: "f.Hoşlanılmayan birisinden ayrılmak, onu yalnız bırakmak (Aktunç, s.254)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde şu açıklama yer alır: "1. Bir çıkar karşılığında bir şeyi gözden çıkarmak 2. Bir kimseyi, bir yolunu bularak başından atmak ya da bir başkasına yamamak" (Püsküllüoğlu, s. 129)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *kendime en yakın bildiğim insan beni satmıştı.* (Hasan Torlak, 282)

-... *beni düşmana satan şehrimmiş gibi...* (Hasan Torlak, 282)

1. 2. 4. Savuşmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "1.Bulunduğu yerden aceleyle, gizlice veya dikkatini çekmeden ayrılmak (Türkçe Sözlük, s.2046)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *Hani kontrat olmasa, pılyı pırtıyı topladığım gibi savuşacağım vallahi!...* (İki Numaranın Köpeği, s.110)

1. 2. 5. Sırtmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "1.Dişlerini göstererek aptallık, şaşkınlık, kurnazlık veya alay belirtir biçimde gülmek, sırtarmak (I)" (Türkçe Sözlük, ?)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Hafif yüzüme sonra da bizim karıya bakarak sırttı.* (Bir Tren Yolculuğu, s.183)

-*Üç dört adımdan sonra döndü, gene sırtarak ...* (Bir Tren Yolculuğu, s.183)

1. 2. 6. Sokulmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "3.yanaşmak, yaklaşmak" (Türkçe Sözlük, 2133)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Birisi sana karşı pek mi fazla sokuluyor? Yılışıyor?...* (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.119)

1. 2. 7. Sökülmek

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: argo. Parayı istemeyerek vermek, harcamak (Türkçe Sözlük, s. 2149)

Aktunç'un sözlüğünde açıklama şu şekilde geçer: "Para vermek. Ayr. bk. sikilmek" (Aktunç, s. 263)

Devellioğlu'nun sözlüğünde açıklama şu şekildedir: "(tr. f.) Para vermek, ödemek; vermek (bk. atlamak, ballandırmak, bayılmak, çalıştırmak, elemek, elden gelmek, toka etmek, toslamak, uçlanmak, yırtılmak)" (Devellioğlu, s. 184)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde açıklama şu şekilde geçer: "(genellikle para için) istemeyerek vermek" (Püsküllüoğlu, s. 132)

A.Fikri'nin sözlüğünde "sökmek" ifadesi geçer: "vermek. Paraları sökmek: Gelmek. Aval söktü: "geldi" demektir" (A. Fikri, s. 48)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *Söküldük üç papel cezayı.* (Heyecanlı Bir Takip Hikayesi, s.90)

-*Herifçioğlu söküldü papelleri.* (Bir Kaçakçı Hikayesi, s.165)

-*Sökül üç papeli* (Heyecanlı Bir Takip Hikayesi, s.90)

1. 2. 8. Sulanmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: 6. argo. İmrendiğini açığa vurmak 7. argo. Birine karşı duyulan cinsel isteği kendisine sezdirmek, yeşillenmek (Türkçe Sözlük, s. 2169)

Aktunç'un sözlüğünde şu şekilde açıklanır: "f.(Birisine) cinsel istek duyduğunu belli etmek; sözle, davranışla sarkıntılık etmek. (Bir şeye) İmrenmek, bir şeyi pek istediğini belli etmek. Para vermek, harcamak" (Aktunç, s.264)

Devellioğlu'nun sözlüğünde şu açıklama geçer: "(tr. f.) 1.Musallat olmak, takılmak, sululuk etmek (bk. cavlaklaşmak, civıkmak) 2.Bir nesneye imrenmek, bir kadın veya kıza istekle fena gözle bakmak (bk. hallenmek, yeşillenmek)" (Devellioğlu, s. 185)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük farklı anlamıyla geçer: "1.birine karşı duyulan cinsel isteği kendisine davranışla, sözle vb. sezdirmek, sarkıntılık etmek 2.Bir şeye pek imrendiğini, onu pek istediğini belli etmek, göz koymak" (Püsküllüoğlu, s. 132)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Sulandık yetmiş beşi, girdik salondan içeri.* (10 Numara, s.67)

1. 2. 9. Tutulmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: " 7. Birine tutkun olmak, sevmek" (Türkçe Sözlük, s. 2393)

A.Fikri'nin sözlüğünde şu açıklama yer alır: “kızmak, hiddet etmek. Ala-ka etmek” (A.Fikri, s. 55)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *genç kız da delikanlıya tutuldu.* (Bir Aşkın Sonu, s.245)

-*Hele şu bakıcılara içerlediğim kadar kimselere tutulmuyorum.* (Bir Hortlak Hikayesi, s.229)

-*Tutuldum kariya senin anlayacağın..* (Kızımın Hediyesini Unutmayınız, s.60)

1. 2. 10. Uydurmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “3. tkz. Elde etmek, sağlamak, bulmak” (Türkçe Sözlük, s. 2426)

Aktunç'un sözlüğünde sözcük, farklı anlamıyla geçer: “f.İçki içmek; gizlice içki içmek. (Bir erkek) birisini cinsel ilişkide kullanmak, düzmek.(Herhangi bir yere) işemek, dışkılamak” (Aktunç, s. 294-295)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük farklı anlamıyla geçer: “(erkek) cinsel ilişkide bulunmak” (Püsküllüoğlu, s. 146)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Niyazi yok mu, işte o, bir loca bileti uydurmuş.* (Sinemada Loca, s.147/148)

1. 2. 11. Yatmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: “8. Belli bir süreyi cezaevinde geçirmek” (Türkçe Sözlük, s.2551)

Aktunç'un sözlüğünde sözcük farklı anlamlarıyla kullanılır: “1.f.Cinsel ilişkide bulunmak 2.(İş, durum) yürümek, kalmak, olumsuz bir neden yüzünden başarısızlığa uğramak (Aktunç, s.306) 3.(Bir şeye) eğilim göstermek (bir şeyle) doyum sağlamaya alışmak 4.(Bir şeyle) yetinmek, yetinmek zorunda kalmak 5.(Esnaf) ortak olmak 6. Bir yerde sürekli durmak, özellikle, birisini gözetlemek için, kişinin evi ya da işyeri çevresinde sürekli bulunmak” (Aktunç, s.306)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük, farklı anlamlarıyla kullanılır:

“1.(genellikle olumsuz biçimi kullanılır) aldanmamak, inanmamak, kanmamak 2. aldatmak, kandırmak 3. dövmek, hırpalamak” (Püsküllüoğlu, s. 182)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Fakat bir hafta sonra tehlikeli bir deli diye tımarhaneye attılar beni... iki sene yattım.* (Korkunç Bir Sergüzeşt, s.86)

1. 2. 12. Yemek

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "8. yasal yoldan cezalandırılmak" (Türkçe Sözlük, s. 2569)

Aktunç'un sözlüğünde sözcük şu şekilde açıklanır: "1.f.(İçki, uyuşturucu madde vb.ni) Tüketmek, kullanmak 2.Aldanmak, kanmak 3.Aldatmak, kandırmak 4. (Birisini) dövmek, hırpalamak; öldürmek, yok etmek 5.(Erkek) bir kızı, bir kadını öpmek, emmek, yalamak 6.(Erkek) cinsel ilişkide bulunmak, düzmek 7.(Cinsel ilişkide) kullanılmak, düzülme 8. Becermek, yapıp etme yeteneği olmak 9.(Sanık) mahkum olmak, belirli bir süre hapis cezası almak" (Aktunç, s. 308)

Devellioğlu'nun sözlüğünde sözcük farklı anlamıyla geçer: "(tr.f.) Aldanmak, kanmak" (Devellioğlu, s.207)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *İkisi on beşer sene yemişlerdi...* (Mektup, s.266)

-*On yıl yedi (hapis cezası)* (Hasan Torlak, 286)

1. 2. 13. Yılışmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "yapmacık davranışlarla hoş görünmeye çalışmak" (s. 2593)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-..... *her yılışmanın, her müfrit samimiyetin altından bir çapanoğlu çıkıyor.* (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.119)

-*Birisi sana karşı pek mi fazla sokuluyor? Yılışıyor?...* (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.119)

1. 2. 14. Yutmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: " 3. mec. inanmak, aldanmak, kanmak" (Türkçe Sözlük, s. 2618)

Aktunç'un sözlüğünde şu şekilde açıklanır: "f.İnanmak, aldanmak, kanmak" (Aktunç, s. 312)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük şu şekilde açıklanır: “doğru olmayan, hileli bir şeyi gerçek sanmak, kanmak” (Püsküllüoğlu, s. 154)

A.Fikri'nin sözlüğünde sözcük şu şekilde açıklanır: “aldatmak. kül yutmak: Boğulmak. Ekseriya bu mânâda mechuli olan “yutulmak” mastarı istimal olunur” (A.Fikri, s. 83)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

.... benim bütün gece evde oturduğumu yutar mı? Yutmaz. Kıyamet kopar... (Zenginlik Bu Ya, s.228)

1.2.15. Yutturmak

Türkçe Sözlük'te sözcük şu şekilde açıklanır: “yutturmak (II) : kandırmak, aldatmak” (Türkçe Sözlük, 2619)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük şu şekilde açıklanır: “(bir kimseyi) doğru olmayan bir şeye inandırmak, aldatmak, kandırmak”(Püsküllüoğlu, s. 154)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- .. Eh! arada sırada saat yuttursa (kandırmak) bile, hiç olmazsa kendi kendimi zorla enayi yerine koymuyorum ya?.. (Az Tamah Çok Zıyan Getirir, s.113)

-Sırasına göre, külüstür bir takımı mukavele ile bağladığı bar müdürüne yutturmak için alkışlatıp göklere çıkartır... (Hadi Şu Oyunu da Seyrediverelim!, s.115)

1.2. 16. Yuvarlamak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “ 3. hızla düşürmek, devirmek” (Türkçe Sözlük, s.2620)

Aktunç'un sözlüğünde açıklama şu şekildedir: “1.f. İçki içmek, özellikle bir “tek” rakıyı bir yudumda içmek 2.(Tavla, barbut vb. oyunlarda) zarları atmak 3. Sümüğüyle oynamak” (Aktunç, s.312)

Devellioğlu'nun sözlüğünde sözcük farklı anlamıyla yer alır: “(tr. f.) Yemek, içmek” (Devellioğlu, s.208)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük farklı anlamıyla geçer: “1.(tavla vb.de) zarları atmak 2.(içki için) içmek 3.(yemek için) mideye göndermek” (Püsküllüoğlu, s. 154)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Bir yumrukta Kayışdağı'nı Marmara'ya yuvarlarım. (Halılara Dair, s.70)

1. 2. 17.Zıbarmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama ile geçer: "2.hkr. Uyumak, çok içip sızmak" (Türkçe Sözlük, s. 2654)

Aktunç'un sözlüğünde şu açıklama yer alır: "f. ölmek, gebermek" (Aktunç, s.316)

Devellioğlu'nun sözlüğünde şu açıklama yer alır: "(f.) 1.Gebertmek (bk. cavlağı çekmek, cavlamak, çingırağı çekmek, gümlemek, kakırdamak, mortiyi çekmek, mortlamak, nalları atmak veya dikmek, sıfırı tüketmek, tıngırdamak, yürütmek) 2. uyumak; sızmak" (Devellioğlu, s.210-211)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde şu açıklama geçer: "1. ölmek, gebermek 2. çok içip sızmak ya da yatıp uyumak" (Püsküllüoğlu, s. 1571)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Ha şimdi soyunup yatağa girecek, zıbarıp yatacak...* (Başımdan Bir İş Geçti, s.215)

2. İsim+ Fiil Yapısıyla Kurulmuş Argo Sözcükler

2. 1. Alıntı İsim+ Fiil Yapısıyla Kurulmuş Argo Sözlükler

2. 1. 1. Para kesmek

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "a.Far. päre 1.para basmak 2.mec. çok para kazanmak"(Türkçe Sözlük, s. 1883)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Hem siz de burada para kesmiyorsunuz ya!...* (Mektup, s.266)

2. 1. 2. Para Kıvırmak

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Maksadım moruğun itimadını kazanmak, bol bol para kıvırmaktı.* (Para Kazanma Usulü, s.225)

2. 1. 3. Para soyuntusuna getirilmek

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

..... *beş altı defa para soyuntusuna getirilmiştir.* (Bir Aşk Hikayesi, s.36)

2.1.4.Para Yapmak

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *senin usülle, ben de çıksam, sayende biraz para yapsam.* (Aslanın Hikayesi, s.187)

2.1.5.Para Yedirmek

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

“a.Far. pāre 1.gereksiz olarak başkasına çok para harcamak 2. rüşvet vermek” (Türkçe Sözlük, s.1884)

-..... *Amerika hakimlerine para yediremezse, soluğu elektrikli koltuğun üstünde aldığı resmidir, hani?...* (Nikaha Dair, s.58)

2.1.6.Para Yemek

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: 1.gereksiz olarak çok para harcamak 2.çok para harcatmak 3.görevli bulunduğu yerin imkanlarından yararlanarak para çalmak, rüşvet almak (Türkçe Sözlük, s.1884)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *deri tüccarının paralarını yemeye başladılar bile.* (Korkunç Bir Telefon Muhaveresi, s.156)

2. 1. 7. Posta olmak

Türkçe Sözlük'te “posta etmek”, “posta koymak veya atmak” biçimleriyle geçer ve şu şekilde açıklanır:

posta etmek: “1. Görevliler, birini resmi bir daireye götürmek 2. birini gönlü olmasa da bir kimseye teslim edip bir yere göndermek”

posta koymak (veya atmak):” tkz. birini korkutmak, gözdağı vermek” (Türkçe Sözlük, s.1940)

Aktunç'un sözlüğünde şu şekilde açıklanır: "d.(ital.- türk.) Yakalanıp götürülmek; (hapse, tutukevine) yollanmak, sevk edilmek. Postalanmak diye de kullanılır" (Aktunç, s. 245)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde şu şekilde açıklanır: "it.T. kolluk görevlilerince yakalanıp götürülmek" (Püsküllüoğlu, s. 124)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

.... *Dört defa dayak yemiş, iki defa posta olmuş...* (Bir Aşk Hikayesi, s.36)

2.1.8. Rezil rüsva olmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "sf.Fr. rezil Alçak, aşağılık. rezil rüsva olmak: Toplum içinde ayıplanacak bir duruma düşmek" (Türkçe Sözlük, s.1979)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *çeribaşı öyle rezil rüsva oldu ki, beş yaşındaki yumurcaklar bile.* (Kavga Bu Anam, Zeynep'in Düğünü Değil, s.108)

2. 1. 9. Serseri dolaşmak

Türkçe Sözlük'te "serseri" maddesinde şu açıklama yer alır: sf. Far. serseri 1. Belli bir işi ve yeri olmayan, başıboş(kimse), hayta. 2. Tutarsız, beğenilmeyen davranışları olan (kimse) 3. mec. Belli bir hedefi olmayan, belli bir hedefe atılmamış olan, rastlantıyla gelen (kurşun, mayın vb.) 4. mec. Amaçsız (Türkçe Sözlük, s. 2074)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-.... *serseri dolaşan takımından eşek...* (Mühim Bir Dava, s.174)

2. 1. 10. Sigara tazelemek

Türkçe Sözlük'te "tazelemek" ifadesi için şu açıklama yer alır:

1.Yenisiyle veya tazesiyle değiştirmek (Türkçe Sözlük, s. 2292)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *boyuna birbiri ardınca sigara tazeleyip kahve içiyor.* (Bacaklar, s.255)

2. 1. 11. Silleyi aşk etmek

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Bereket versin şu Refik Ahmet'e silleyi aşkeden delikanlıya....* (Halılara Dair, s.70)

-*... ya Allah! deyip simitçinin mübarek sıfatına aşkettim silleyi.* (İlan-ı Aşk, s.170)

2. 1. 12. Suare vermek

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Yoksa bu akşam suare mi veriyorsunuz?* (Bir Aşkın Sonu, s.246)

2. 1. 13. Surat Asmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "kaşlarını çatıp yüzüne küskün veya dargın bir anlam vermek, somurtmak" (Türkçe Sözlük, s.2173)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*... bazıları surat asarak karşıladı.* (Hasan Torlak, 284)

-*Veli'nin suratı asıktı.* (Hasan Torlak, 287)

-*Suratı asıktı.* (Bir Boşanma Hikayesi, s.250)

2. 1. 14. Suratı bir karış olmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "surat (veya suratı) bir karış, öfkeli, kızgın ve somurtkan" (Türkçe Sözlük, s.2173)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Suratı bir karış.* (Bir Boşanma Hikayesi, s.251)

2. 1. 15. Suratına Tükürmek

Türkçe Sözlük'te ve incelenen diğer sözlüklerde bu ifadeye rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... böyle kötü bir şey yazdığı için edebiyat namına suratına tükürürüm!...
(Aşk Harabeleri, s.223)

2. 1. 16. Şerrinden Korumak

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-.... *varını yoğunu amcasının şerrinden koruyacaktı.* (Hasan Torlak, 284)

2. 1. 17. Şeytana uymak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "a.Ar. şeytân. şeytana uymak: 1.doğru yoldan ayrılarak kötü bir şey yapmak 2. günah işlemek" (Türkçe Sözlük, s.2219)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-.. *şeytana uyduk;* (Gayr-i Kabil-i İzah Bir Dayak Hadisesi (s.189)

2. 1. 18. Tavı gelmek

Türkçe Sözlük'te "tava gelmek" biçiminde geçer ve şu şekilde açıklanır: "a.Far. tāv. tava gelmek : 2. hazır hale gelmek 3. mec. yola gelmek" (Türkçe Sözlük, s. 2286)

Devellioğlu'nun sözlüğünde "tavına getirmek" biçimi yer alır ve şu açıklama ile verilir: " (tr. dey.) Biçimine getirmek, uygun düşürmek "(Devellioğlu, s.190)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde sözcük, "tava düşürmek", "tava gelmek", "tava getirmek", "tava girmek", "tav etmek", "tavına getirmek", "tav olmak" biçimleriyle yer alır ve ifade için şu açıklamaya yer verilir:"tava gelmek: Far. T. konmak, aldanmak, inanmak" (Püsküllüoğlu, s. 138)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

.... *tam tavi gelmişti hani.* (Kavga Bu Anam, Zeynep'in Düğünü Değil, s.108/109)

2.1.19. Tecavüz etmek

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır:

"1.başkasının hakkına el uzatmak

2.saldırmak, hücum etmek

3. namusa sataşmak

4. aşmak, geçmek” (Türkçe Sözlük, s.2295)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet’in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *sakın ha lortların mahremiyetine tecavüz etmeyesiniz... Yoksa yandı-
nızın resmidir alimallah!* (Londra’da Çorap Mübayaası, s.103)

2. 1. 20. Telaşa dönmek

Türkçe Sözlük’te “telaşa düşmek” ifadesi yer alır ve şu açıklamaya yer verilir: “Ar. telâşi. telaşa düşmek : telaşlanmak” (Türkçe Sözlük, s.2310)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet’in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Niyazi, olduğu yerde telaşa döndü.* (Mektup , s.267)

2. 1. 21. Tencerenin dibi görünmek

İncelenen sözlüklerde bu ifadeye rastlanmaz.

Nazım Hikmet’in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *12 ayda 9 ay ramazan dedikleri için, tencerenin dibi çabuk göründü.* (Esnaf Milleti, s.56)

2.1.22. Tıraşa başlamak

Türkçe Sözlük’te “tırasha tutmak” ifadesi yer alır: “argo. Birini bıkkınlık verici konuşmalarla oyalamak” (Türkçe Sözlük, 2351)

Aktunç’un sözlüğünde “tırash”, “tırash etmek” biçimleriyle yer alır:

tırash: “i. (fars.terâş’tan) Boş yere uzun uzun konuşma, gevezelik. Yalan”

tırash etmek: “d. (fars.- türk.) Uzun uzun konuşmak, gevezelik etmek” (Aktunç, s. 282)

Devellioğlu’nun sözlüğünde “tırash”, “tırashçı”, “tırash etmek” ve “tırashlamak” ifadeleri yer alır:

tırash: “(far.i.) Gevezelik; yalan (söz)”

tırashçı: “(far. tr. s.) Birini asılsız sözlerle kandırmaya çalışan, çok konuşan, işi lakırdıya boğan, çalçene, gezeze (bk. ispinoz)” (Devellioğlu, s.193)

tırash etmek : “(far. tr.dey.) 1.Birini asılsız sözlerle kandırmaya çalışmak,

gevezelik etmek (bk. Kazımak, kesmek, perdahlamak, tıraşlamak) 2. Çok söylemek, lakırdıya boğmak (bk. kesmek, perdahlamak)” (Devellioğlu, s.193)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde “tırış”, “tırışa tutmak”, “tırışçı”, “tırış etmek” ve “tırış geçmek” biçimleri yer alır:

tırış: “a.Far. 1. (Uzun uzun ve gereksiz konuşma, gevezelik) 2. asılsız söz, yalan” (Püsküllüoğlu, s.140)

tırışa tutmak: “Far. T. (birini) uzun uzun konuşarak gereksiz yere oyalamak, (birinin) zamanını almak” (Püsküllüoğlu, s.140)

tırışçı: “a. Far. T. 1.karşısındakini bıktırıncaya değin lafa tutma huyu olan (kimse) 2. Yalan, gerçekdışı sözlerle karşısındakini rahatsız eden, yalancı, geveze” (Püsküllüoğlu, s.140)

tırış etmek: “Far. T. uzun uzun ve gereksiz konuşmak, gevezelik etmek” (Püsküllüoğlu, s.140)

tırış geçmek: “Far. T. bıktırarak denli uzun ve gereksiz konuşmak, gevezelik etmek” (Püsküllüoğlu, s. 140)

tıraşlamak: “Far.T. bıktırarak denli uzun ve gereksiz konuşmak, gevezelik etmek” (Püsküllüoğlu, s. 140)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Sen gider gitmez başladı tırışa.* (Şarlo Yemekte, S.66)

2.1. 23. Verem olmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “a.Ar. verem 1. verem hastalığına yakalanmak 2. mec. Sabırsızca davranmak” (Türkçe Sözlük, s. 2479)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*O geçmiyor ama ben verem oluyorum, kardeşim*(İlan-ı Aşk, s.170)

2. 1. 24. Voyvo bağırarak

Türkçe Sözlük'te “voyvo” maddesi yer alır ve şu şekilde açıklanır: “ünl. (vo'yvo)İsp. huevo sözünden argo. Alay ederek sataşmak için söylenen bir söz” (Türkçe Sözlük, s.2490)

Aktunç'un sözlüğünde şu şekilde açıklanır: “ü. (İsp. huevo “çürük yumurta” dan) Birisiyle alay etmek için söylenir” (Aktunç, s.301)

Devellioğlu'nun sözlüğünde şu şekilde açıklanır: “ (İsp.) “Çürük yumurta” anlamına gelen bu söz, biriyle alay etmek için kullanılır” (Devellioğlu, s.204)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde açıklama şu şekildedir: “ ünl. İsp. (İspanyolca “çürük yumurta” anlamına gelen “ huevo” sözcüğünden) birine alay ederek sataşırken söylenir” (Püsküllüoğlu, s.149)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-..... *voyyo bağırdılar.* (Kavga Bu Anam, Zeynep'in Düğünü Değil,s.108)

2. 1. 25. Zıvanadan Çıkmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “1.çok sinirlenmek, öfkelenmek 2. aklını yitirmek, çılgın gibi davranmak 3. denetlenemez duruma gelmek” (Türkçe Sözlük, s. 2657)

Aktunç'un sözlüğünde “zıvana” ifadesi yer alır ve farklı anlamıyla verilir: “i.(fars. zebâne, zevâne'den) Esrarlı sigaranın ucuna takılan küçük karton boru, kamış vb.” (Aktunç, s.317)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- ...*zıvanadan çıktım büsbütün.* (Korkunç Bir Otomobil Kazası, s.138)

2. 2. Türkçe İsim+ Fiil Biçiminde Kurulmuş Argo Sözcükler

2. 2. 1. Pot Kırma

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “saldıracağı kimseye görünmemek için bir yerde gizlenip beklemek” (Türkçe Sözlük, s. 1953)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-.... *bizim delikanlı gözü budur diye kibarca hareket ederek, mahut gazetesinin kırıldığı potu tamir etmiş, efendiciğim.* (Halılara Dair, s.70)

2. 2. 2. Pusu kurma

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: Saldıracağı kimseye görünmemek için gizlenip beklemek (Türkçe Sözlük, s. 1953)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Elaziz yolunda pusu kurup ateş etti.* (Hasan Torlak, 286)

2. 2. 3. Sal Etmek

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Sal ettik tuvalet masasının gözüne... (Başımdan Bir İş Geçti, s.215)

2. 2. 4. Satılmış olmak

Türkçe Sözlük'te "satılmış" maddesinde şu açıklama yer alır: "2.mec. Para veya çıkar karşılığı, gizlice karşı tarafa hizmet etmek" (Türkçe Sözlük, s.2041)

-... *onu, memleketini soyanlara satılmış olmakla itham etti.* (Bir Çin Hikayesi, s.27)

2. 2. 5. Sırtına Binmek

Türkçe Sözlük'te "sırtından geçinmek" ifadesi yer alır ve şu şekilde açıklanır: "Geçimini bir kimseden sağlamak" (Türkçe Sözlük, s. 2102)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *çıktı çalıştığı yerden benim sırtıma bindi.* (Bir Boşanma Hikayesi, s.251)

2. 2. 6. Sopa çekmek

Türkçe Sözlük'te "sopa atmak" biçiminde geçer ve şu açıklamaya yer verilir: "Parayı istemeyerek vermek, harcamak" (Türkçe Sözlük, s.2140)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Elbette ki hırsıza çekerler sopayı...* (Gayr-i Kabil-i İzah Bir Dayak Hadisesi s.191)

2. 2. 7. Sökün etmek

Türkçe Sözlük'te "sökün" maddesinde şu açıklama geçer: "a. Birçok kişi veya şey" (Türkçe Sözlük, 2149)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

... *bir de baktım ki karşıdan bizimki sökün etti. Kırıla döküle geliyor.* (Gayr-i Kabil-i İzah Bir Dayak Hadisesi s.190)

2. 2. 8. Şakayı kakaya çevirmek

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “tkz. şakayken kaka olmak” (Türkçe Sözlük, s.2198)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *sen zaten her zaman şakayı kakaya çevirirsin diyordu bana.* (Kavga Bu Anam, Zeynep'in Düğünü Değil, s.109)

2. 2. 9. Tavuk gibi pinekleme

Türkçe Sözlük'te “tavuk gibi” ifadesi için şu açıklama yer alır: “erken yatıp uyuyan” (Türkçe Sözlük, s.2289)

Türkçe Sözlük'te “pinekleme” ifadesi için ise şu açıklamaya yer verilir: “1.Uyuklamak, uyuklar gibi harketesiz kalmak 2. mec. Boşa zaman harcamak 3. mec. Bir yerde hiçbir iş yapmadan oturmak” (Türkçe Sözlük, s.1925)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Hele benim karı, tavuk gibi akşamdan pineklemeye başladı.* (Bir Tren Yolculuğu, s.183)

2. 2. 10. Tongaya Basmak

Türkçe Sözlük'te bu ifade “tongaya basmak veya düşmek” biçiminde geçer ve şu şekilde açıklanır: “kendisi kötü bir duruma düşürmek için hazırlanan bir düzene uğramak, tuzağa düşmek” (Türkçe Sözlük, s. 2364)

Aktunç'un sözlüğünde şu açıklama yer alır: “d.Hileye aldanmak, dalave-reye kanmak, tuzağa düşmek “(Aktunç, s. 286)

Devellioğlu'nun sözlüğünde “tongaya basmak veya düşmek” şeklinde geçer: “(dey.) hileye düşmek, çıkmaza girmek (bk. açmaza gelmek, tora düşmek)” (Devellioğlu, s.195)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde “tongaya basmak (ya da düşmek)” biçiminde geçer ve şu şekilde açıklanır: “kendisini kötü bir duruma düşürmek için hazırlanan bir tuzağa düşmek, hileye aldanmak” (Püsküllüoğlu, s. 141)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili ifade 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *benim gibi safdil vatandaşları tongaya bastırmazsa...* (Kurnazlığın Daniskası, s.196)

-Artık biz dört kaçakçı bastığımız tonganın kavgasını yaparak Bandırma'ya geldik. (Bir Kaçakçı Hikayesi, s.165)

-Hani zanaatımda böyle tongaya bastığım ne olmuştur, ne de olacaktır. (Bir Kaçakçı Hikayesi, s.164)

2. 2. 11. Tongaya oturtmak

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde tongaya bastırmak (ya da düşürmek) biçimiyle yer alır: “(birini) kendisini kötü duruma düşürecek bir oyuna getirmek, hileyle aldatmak, dalavere yapmak, kandırmak” (Püsküllüoğlu, s. 141-142)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili kullanım 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Beni mütemadiyen tongaya oturtular. (Aslanın Hikayesi, s.188)

2. 2. 12. Topu Kaptırmak

İncelenen sözlüklerde bu ifadeye rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- İkinci karşılaşmamızda gene topu kaptırdım. ...(Bir Manikür Hikayesi, s.134)

2. 2. 13. Toyluk Etmek

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “toyca davranışta bulunmak” (Türkçe Sözlük, s. 2376)

Devellioğlu'nun sözlüğünde yalnızca “toy” ifadesi geçer ve şu açıklama getirilir: “ (tr.s.) Tecrübesiz genç” (Devellioğlu, s.197)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde “toyucu ve toyculuk” ifadeleri yer alır:

toyucu: “a. toy kızları kandırarak onları kötü yollara sürükleyen kimse”

toyculuk: “a. toycunun işi” (Püsküllüoğlu, s. 143)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili kullanım 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Çocukluk, toyluk ediyordum efendiciğim. (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.119)

2. 2. 14. Üstüne Çullanmak

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “saldırarak üzerine abanmak” (Türkçe Sözlük, s.2452)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... çullandılar üstüme... *Kapı dışarı ettiler beni yaka paça..* (Nişanlanma-ya Dair, s.146)

2. 2. 15. Yağlı kuyruk yakalamak

Türkçe Sözlük'te "yağlı kuyruk" maddesi yer alır ve şu şekilde açıklanır: "a. tkz. 1. Kolayca ve bolca yakalanılabilecek kaynak 2. Kolayca sömürülecek iş veya kişi" (Türkçe Sözlük, s. 2502)

Aktunç'un sözlüğünde "yağlı göte kuyruk bağlamak" ifadesi yer alır: "Zengin birisine borç vermek. Çıkar sağlanacak birisine iyilik yapar gibi görünmek" (Aktunç, s.303)

Devellioğlu'nun sözlüğünde "yağlı" ifadesi geçer: " (tr.s.) Paralı, zengin (bk. Kalantor, kalın)"(Devellioğlu, s.205)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde "yağlı" ifadesi yer alır: "s.paralı, varsıl, zengin" (Püsküllüoğlu, s. 150)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Herhalde bir el çabukluğu ile yağlı bir kuyruk yakaladığım belli.* (Aslanın Hikayesi, s.186)

2. 2. 16. Yakasına yapışmak

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "(birinin) yakasına (veya yakasından) asılmak (veya yapışmak): Hesap sormak veya bir şey istemek için tutup bırakmamak" (Türkçe Sözlük, s. 2504)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Köprü memurları bir adamın yakasına yapışmışlar köprü parası istiyorlar.* (Bacaklar, s.258)

2. 2. 17. Yediği ekmek gözüne dizine durmak

Türkçe Sözlük'te "gözüne dizine dursun" ifadesi geçer: "nankörlük eden birine " Allah nankörlüğünün cezasını seni kör ve kötürüm ederek versin" anlamında söylenen bir ilenme sözü" (Türkçe Sözlük, s. 981)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... yediğim ekmek gözme dizime dursun ki.. (Gayr-i Kabil-i İzah Bir Dayak Hadisesi s.189)

2. 2. 18. Yerden Yere Çalmak

Türkçe Sözlük'te "çalmak" ifadesi şu açıklamayla geçer: "5. atmak, çarp-mak, vurmak" (Türkçe Sözlük, s. 489)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... kedi yavrusu gibi bir adamcağızı girtlağından yakalamış, yerden yere çalıyor. (Pay, s.205)

2. 2. 19. Yumruğu tاتمak

Türkçe Sözlük'te "tatmak" maddesinde şu açıklama yer alır: "3. mec. duymak, hissetmek" (Türkçe Sözlük, s. 2286)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Demin, Süleyman'ın yumruğunu tattıktan sonra, demir hurdalarının kenarına yerleştirdiğimiz hammalmış. (Kendi Hünumla Yazdım Hükm-i İdamımı, s.38)

2. 2. 20. Yüreği Cız etmek

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "yüreği cız etmek (veya cızlamak) : "çok acımak, içi sızlamak" (Türkçe Sözlük, s.2626)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Yüreğimi cızz etti, kardeşim... (Kızımın Hediyesini Unutmayınız, s.60)

2. 2. 21. Yüreğinin Başı Parçalanmak

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Yüreğimin başı parçalandı... (İlan-ı Aşk, s.170)

3.İsim Görevindeki Argo Sözcükler

3. 1. Alıntı İsimlerden Oluşan Argo Sözcükler

3. 1. 1. Papel

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: a.İsp. papel argo ve esk. 1.Bir liralık kağıt para 2.para” (Türkçe Sözlük, s.1883)

Aktunç'un sözlüğünde şu şekilde açıklanır: “i.(lat. papyrus isp. papel “kağıt”)”Karagözcü argosunda para manasında kullanılan bir kelime (Uğur Göktaş, Karagöz Terimleri Sözlüğü). Para. Kağıt para. Lira, bir lira (eskiden bir liralık kağıt para) .İşaretlenmiş, “tırnaklanmış”, hileli iskambil kağıdı “(Aktunç, s.234)

Devellioğlu sözlüğünde şu açıklama yer alır: “(ita.i.) Herhangi bir vesile ile, yolda arkadaşından, birinden ayrılmak, başından savmak (bk. asmak, ekmek)” (Devellioğlu, s. 181)

Püsküllüoğlu sözlüğünde şu açıklama yer alır:

“a.İsp.1.esk. bir liralık kağıt para 2. para, kağıt para” (Püsküllüoğlu, s. 119)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 10 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *Söküldük üç papel cezayı.* (Heyecanlı Bir Takip Hikayesi, s.90)

-... *Ben de enseleyecek, üç papel cezayı bastıracaktım. Fakat herif kurnaz çıktı. Korkudan soluğu evde aldı.* (Heyecanlı Bir Takip Hikayesi, s.90)

-*Aldıkları papelleri hak ediyorlar doğrusu hatunlar...* (Hadi Şu Oyunu da Seyrediverelim!, s.14)

-*Bay Feyyaz şirketinin kasasından on altı bin papeli iç etmişmiş.* (Bir Hortlak Hikayesi, s.231)

-Cebinden çıka çıka iki beşlik papel çıktı. (Pay, s.205)

-Sökül üç papeli (Heyecanlı Bir Takip Hikayesi, s.90)

-... *belki yüzümü görünce dayanamaz, bizim papeli verir dedim.* (Kurnazlığın Daniskası, s.197)

-... *bizim papeli iade etmediler.* (Kurnazlığın Daniskası, s.197)

-... *ama, papeller alınınca iade edilmeli.* (Kurnazlığın Daniskası, s.197)

-*Tuttum 100 papel borç istedim.* (Para Kazanma Usulü, s.225)

3. 1. 2. Papelcik

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Bu on altı bin papelcikle rahat rahat yaşamak istemişmiş...* (Bir Hortlak Hikayesi, s.231)

3. 1. 3. Putperest Yavrusu

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*.... onunla karşılaşsa bile kim olduğunu bilmeyecek ve bu putperest yavrusuna atideki sözlerle hitap edecekti.* (Bir Çin Hikayesi, s.25)

3. 1. 4. Rezalet

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "a.(reza:let) Ar. rezâlet Toplumun duygularını inciten olay veya durum" (Türkçe Sözlük, s.1978)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*.... rezaletin önüne zamanında geçmemiş olması, daha çok şaşılacak bir şeydi.* (Belki ve Kim Bilir, s.140)

-*Bir rezalet ki, sorma gitsin...* (Korkunç Bir Telefon Muhaveresi, s.156)

-*Bu mahalle için, mahalle arasında rezaletmiş.* (Bir Boşanma Hikayesi, s.251)

3. 1. 5. Sahtekarlık

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "sahte: sf. Far. sâhte 1.Bir şeyin aslına benzetilerek yapılan, düzme, düzmece" (Türkçe Sözlük, 2010)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *Fakat zengin olduktan sonra da Fatma Hanım, bir morfinom gibi bu sahtekarlık itiyadından vazgeçmemişti.* (Belki ve Kim Bilir, s.141)

-*Fatma hanımı sahtekarlığa sevk eden amil nedir?* (Belki ve Kim Bilir,s.141)

- *herkes kadının hırsızlığını, sahtekarlığımı, erkeğin merhametsizliğini, yalnız bir sebeple izah ediyordu.* (Belki ve Kim Bilir, s.140)

3.1.6.Sefalet

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: “a.(sefa:let) Ar. sefâlet Yoksulluk, yoksulluk sıkıntısı” (Türkçe Sözlük, s.2056)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *Sefalet üstünden başından akıyordu.* (Aslanın Hikayesi, s.187)

-*Sizi sefaletten kurtarmak için, sevine sevine bir iki milyon lira feda ederim.* (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.122)

-*Fakat bu dekorun büyük bir sefaleti, fakr ü zarureti gizlediğinden emimim.* (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.122)

3.1.7.Sıfat

İncelenen sözlüklerde sözcüğün bu anlamına rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Aksi aksi baktım, tepeden simitçinin sıfatına... Herif de bana baktı.* (İlan-ı Aşk, s.169)

3.1.8. Surat

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “a.Ar. şüret 1.Yüz (II) 2.mec. So-murtkanlık, asık yüzlülük 3. mec. Soğuk davranma” (Türkçe Sözlük, s.2173)

Aktunç'un sözlüğünde sözcük farklı anlamıyla açıklanır: “i.(ar. sū-ret'den) Resimli iskambil kağıdı. Vale, kız ya da papaz” (Aktunç, s. 264-265)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 5 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-.. *yine o asık surat.* (Bir Boşanma Hikayesi, s.251)

-... *kol saatini çıkarıp delikanlının suratına fırlattı ve avaz avaz bağırmaya başladı.* (İnci Gerdanlık, s.270)

-*Senelerce suratımı yerli pudralarla berbat etmişim, diyordu...* (Alman Taraftarı Bir Zat, s.137)

-*Senin suratın ay gibi meydana çıkmış.* (Bir Bıyık Hikayesi, s.212)

-... *suratı toz pembe, on beş yaşında delikanlı gibi mahallede dolaşıyordu.* (Alman Taraftarı Bir Zat, s.137)

3. 1. 9. Şirretlik

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “a.Ar. şirret 1.şirret olma durumu, yaygaracılık 2.Şirretçe davranış” (Türkçe Sözlük, s.2227)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Köpek susmaz... Bağırır, çağırır, şirretlik eder.* (İki Numaranın Köpeği, s.111)

3. 1. 10. Şuursuzluk

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “a.ruh. b. Bilinçsizlik” (Türkçe Sözlük, s.2233)-

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*MaskaRuj'daki intihabatta vatandaşlar böyle şuursuzluklar göstermezlerdi.* (10 Numara, s.69)

3. 1. 11. Tavsiyesizlik

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*İşsiz... Tavsiyesi yok... Tavsiyesizlikten ölüp gidecek.* (Tavsiyeye Dair, s.48)

-*Tavsiyesizlik yüzünden nüfusumuzdan bir fert kaybetmemiz muhtemeldir.* (Tavsiyeye Dair, s.48)

3. 1. 12. Tecavüz

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: “Ar. tecāvuz 1.Saldırı 2. Namusuna saldırma, sarkıntılık 3. Başkasının hakkına el uzatma 4.esk. Aşma, ötesine geçme” (Türkçe Sözlük, s.2295)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Namusa tecavüz varsa, bunu kadınla beraber yaptık.* (Gayr-i Kabil-i İzah Bir Dayak Hadisesi (s.190)

3. 1. 13. Tevkifhane

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “a.(tevkifha: ne) Ar. tevkif+ Far. hâne esk. Tutukevi” (Türkçe Sözlük, s.2343)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Tevkifhaneye gireli bir ay olmuştu.* (Mektup, s.264)

3. 1. 14. Tufeylilik

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "sf. (tufeyli:) Ar. tufeyl esk. 1. Asalak 2. Savaş, virane, yıkık" (Türkçe Sözlük, s. 2383)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*İnsan tufeyliliğe alışmaya görsün. Bizim hanım hazır yiyiciliğe başlayınca...* (Bir Boşanma Hikayesi, s.251)

3. 1. 15. Ukalalık

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "1.ukala olma durumu 2. ukalaca davranış" (Türkçe Sözlük, s. 2413)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Şimdi bunları size başımdan geçtiği için anlatıyorum yani. Yoksa ukalalık olsun diye değil.* (Bir Tren Yolculuğu, s.185)

3. 1. 16. Yurt düşmanı

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Yurt düşmanı çocuk! diye sert sert söylendi.* (Düşman, s.278)

3. 1. 17. Yüz dirhemliği

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve "içki" anlamında kullanılır:

-*Aldım yüz dirhemliğimi hem de veresiye, beyağabeyciğim, çekildim er meydanından!* (Arap Bakkal, s.64)

3. 2. Türkçe İsimlerden Oluşmuş Argo Sözcükler

3. 2. 1. Salaklık

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır:

a.1.Salak olma durumu 2. Salakça davranış (Türkçe Sözlük, s. 2016)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *hatta bazen salaklık derecesine varan unutkanlığını görerek onun dehasına büsbütün iman ederdi.* (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.22)

3. 2. 2. Saman Yığını

Türkçe Sözlük'te "saman" maddesinde şu açıklama yer alır: "a.Ekinlerin harmanda dövülüp taneleri ayrıldıktan sonra kalan, hayvanlara yedirilen ufalanmış sapları" (Türkçe Sözlük, s.2022)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*İçine gömüldüğü saman yığını çelimsiz vücudunu biraz örtmüş ve ısıtmıştı.* (Noel Baba,s.35)

3. 2. 3. Uyku sersemi

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "sf. Uyku sersemliği olan" (Türkçe Sözlük, s. 2429)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *Ülen derdi, " ben ölünce tarlayı, öküzü, neyi sat..."* (Hasan Torlak, 282)

4.Sıfat Görevindeki Argo Sözcükler

4. 1. Alıntı Sözcükle Oluşmuş Argo Sıfatlar

4. 1. 1. Papelli

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Yani *asaleti, Frenk usülü, armalı filan değil, papelli cinsinden.* (Asalet Meselesi, s.180)

4. 1. 2. Pejmürde

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: “sf. Far. pijmurde 1.Eski püs-kü, yırtık” (Türkçe Sözlük s.1906)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Hasan'ın kıyafeti eskisinden daha beter, daha pejmürdeydi. Sefalet üstünden başından akıyordu.* (Aslanın Hikayesi, s.187)

4. 1. 3. Putperest

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. Far. butperest Puta tapan” (Türkçe Sözlük, s.1954)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *beyazların aleyhinde bulunan yüzlerce putperest Çinli*(Bir Çin Hikayesi, s.28)

4. 1. 4. Safdil

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf.Ar. sāf+Far. dil esk ve mec. Kolayca aldatılan, saf (kimse)” (Türkçe Sözlük, s.2002)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Kurnazlık iyidir, hoştur, yahşidir ama başkasına zararı dokunmazsa, benim gibi safdil vatandaşları tongaya bastırmazsa...* (Kurnazlığın Daniskası, s.196)

4. 1. 5. Samur Kaşlı

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf.Kaşları kumral, yumuşak ve gür olan (kimse)” (Türkçe Sözlük, s.2024)

- *Ben boylu boslu, mavi gözlü, samur kaşlı genç bir kadındım.* (Bir Eski Zaman Hikayesi, s.206)

4. 1. 6. Sarhoş

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf.Far. ser+hoş 1.Alkollü içki veya keyif verici bir madde sebebiyle kendini bilmeyecek durumda olan (kimse),

esrik, mest, sermest, başı dumanlı, kafası bulutlu, kafası iyi, kafası dumanlı, kafası kıyak 2.mec. Bir şeyden çok fazla mutluluk duyan 3.zf.mec. Hoşa giden bir etki ile kendinden geçmiş olarak, esrik” (Türkçe Sözlük, s.2035)

-...*Uşaklığa bile yaramayacak kadar sarhoşmuş.* (Kendi Hünumla Yazdım Hük-m-i İdamımı, s.42)

4. 1. 7. Sefil

Türkçe Sözlük’te şu açıklama yer alır: “ sf.Ar. sefil 1.Sefalet çeken, yoksul 2.Alçak 3.zf. Yoksul veya alçak bir biçimde” (Türkçe Sözlük, s. 2057)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet’in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Küçük sefil bu renkli salondaki renkli dekorlara, büyük çini sobaya, sobada kıvrılan alevlere ve kapısı açık iç odanın ilerisinde görünen beyaz örtülü geniş masaya baktı.* (Noel Baba,s.34)

-*Küçük sefil, beyaz konağın alt kat pancurlarını önünden geçti.* (Noel Baba, s.34)

-*O hayata gözlerini açtığı zaman kendini orada, sefiller, mücrimler ve mahkumlar yetiştiren kaldırımında bulmuştu.* (Noel Baba, s.34)

4. 1. 8. Sersem

Türkçe Sözlük’te şu açıklamaya yer verilir: “sf.Far. sersâm 1. Herhangi bir sebeple bilinci ve duyguları zayıflamış olan 2. mec. Düşünmeden hareket eden, ne yaptığının farkında olmayan” (Türkçe Sözlük, s.2074)

Nazım Hikmet’in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *bu sersem oğlan yine bir halt karıştıracak.* (İnci Gerdanlık, s.272)

-*Bütün bu hallerden serseme dönen alim Feyzullah Ayni Bey...* (Şişmanlığa ve Zayıflığa Dair, s.123)

-*Serseme döndüm.* (Sıkıntılı Bir Gece, s.126)

4. 1. 9. Simsar

Türkçe Sözlük’te şu açıklama yer alır: “a.Ar. simsâr tic. Komisyoncu” (Türkçe Sözlük, s.2115)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet’in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Bu sanatkarlar kadar bizim gibi platonik sanat aşıkları da bu çeşit sim-sarların hesabına çalışmış...* (Hadi Şu Oyunu da Seyrediverelim!, s.115)

4. 1. 10. Şeker gibi

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “ a.Far. şeker. şeker gibi: 1.Çok sevimli, güzel 2.yumuşak huylu, yumuşak davranan” (Türkçe Sözlük, s.2212)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Tamirat şeker gibi gidiyordu.* (Bir Sokağın Başından Geçenler, s.159)

4. 1. 11. Şeytan

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “a.Ar. şeytân 2. mec. Kötü düşünceli, kötü niyetli kimse 3.sf. mec. Çok kurnaz, uyanık (kimse)” (Türkçe Sözlük, s. 2219)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *O namussuzdan gelecek hayır şeytandan gelsin.* (Hasan Torlak, 288)

-*Gözleri şeytan gibiydi. Konuşması kurnaz.* (Bir Boşanma Hikayesi, s.250)

4. 1. 12. Şuursuz

Türkçe Sözlük'te şu açıklama ile verilir: “sf. 1. Bilinçsiz 2.zf. Bilinçsiz bir biçimde (Türkçe Sözlük, s.2233)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *şuursuz domuz kasaplarını yerli mal kullanmaya mecbur ederim, dedim.* (Arpacığa Dair, s.78)

4. 1. 13. Talihsiz

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. Tarihi ters olan, talihi kötü olan, şanssız, bahtsız (kimse)” (Türkçe Sözlük, s.2255)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Ne talihsiz bacakların varmış, bebeğim!..* (Bacaklar, s.256)

4. 1. 14. Tavsiyesiz

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: “sf. Kayırılmayan” (Türkçe Sözlük, s. 2289)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- Tavsiyesiz... Bildiği yok. Ne halt edelim? (Tavsiyeye Dair, s.48)

-*Ne tavsiyesizi! Hangi tavsiyesizlerden bahsediyorsunuz?* (Tavsiyeye Dair, s.48)

-*Tavsiyesizler ne yapşın beyefendi, siz söyleyin ne yapşın?* (Tavsiyeye Dair, s.48)

4. 1. 15. Tembel

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: “sf.Far. tenbel 1.İş görmeyi, çalışmayı sevmeyen, çaba göstermekten, sıkıntıdan kaçan (kimse), üşengeç” (Türkçe Sözlük, s.2315)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Ecdadım tembeldi.* (Bir Çin Hikayesi, s.26)

4. 1. 16. Terbiyesiz

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer:

sf.1. Terbiyesi olmayan 2. zf. (terbiyesizce) Terbiyesiz bir biçimde, saygısızca, terbiyesizcesine (Türkçe Sözlük, s.2328)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Şu terbiyesizi susturun, dese; ...* (Kızımın Hediyesini Unutmayınız, s.60)

4. 1. 17. Ukala

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “sf. (ukala: l ince okunur) Ar. ukalā Kendini akıllı ve bilgili sanan, bilgiçlik taslayan (kimse)” (Türkçe Sözlük, s.2413)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Bu küçük hanım kız bilseniz ne ukala*, ... (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.21)

4. 1. 18. Uyduramentoni

Türkçe Sözlük'te "uydurasyon" "biçiminde şu açıklamaya yer verilir: a. tkz. bk. uydurma.

uydurma: a. 1. Uydurmak işi 2. Şişirme haber 3. Gerçek dışı, uydurulmuş olan, yalan, sahte, asılsız, düzme 4. sf. Yeni bir biçim verilmiş (Türkçe Sözlük, s. 2426)

Devellioğlu'nun sözlüğünde "uydurasyon" ve "uydurasyoncu" biçimleri yer alır:

uydurasyon: "yalan (söz veya haber) Asılsız, anlamsız, yalan (söz veya haber) (bk. Atmasyon, Bom, Kıtır, Palavra)" (Devellioğlu, s.201)

uydurasyoncu: "(tr. fr. s.) Yalancı (bk. atmasyoncu, bomcu, kıtırcı, palavracı)" (Devellioğlu, s.201)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde "uydurasyon" biçimi yer alır: "a.ve s. (Türkçe "uydurma" sözcüğüne Fransızca "-tion" sonekinin Türkçe söyleniş biçimiyle getirilmesi yoluyla oluşturulmuş yakıştırmaya bir sözcük) gerçek olmayan, uydurulmuş olan, asılsız, düzmece, uydurma, yalan" (Püsküllüoğlu, s. 146)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Uyduramentoni bir kağıt aradım. Sözde buldum.* (İki Numaranın Köpeği, s.111)

4. 1. 19. Vahşi

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "sf.(vahşi:) Ar. vahşi 1. Yabani 2. Yırtıcı (hayvan) 3. mec. Kaba, saygısız, uyum sağlayamayan (kimse)" (Türkçe Sözlük, s.2464)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 4 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-... *Türkiyeyi çok geri, hatta vahşi addederdi.* (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.21)

-*Ri-Ri-Ku'nun mantığı böyle acayip bir vahşi mantığıydı işte...* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantığı, s.154)

-*Selim Bey bu sefer kızdı, zenci vahşiyi iterek içeri zorla girdi.* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantığı, s.153)

... *vaḥṣi zenci delikanlı, Selim Bey'e bir çoban köpeği sadakatiyle bağlıydı.* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantığı, s.152)

4.1. 20. Yamyam

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. (Orta Afrika'daki zenci bir topluluğun adından) 1. Daha çok din, tapınma, büyü vb. amaçlarla insan eti yiyen (kimse) 2. mec. Yabani, vahşi 3. mec. Açgözlü (kimse)” (Türkçe Sözlük, s. 2517)

Aktunç'un sözlüğünde şu açıklamaya yer verilir: “i.(zenci dilinden) Adi hırsız. Adi suçlu; maddi bakımdan kötü durumdaki mahkum, âdem baba. Rüşvetçi, yiyici, mürteşi” (Aktunç, s. 304)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde şu açıklama geçer: “a.ve s. (Orta Afrika'daki bir zenc, topluluğunun adından) 1.mec. yabanıl, vahşi (kimse) 2. mec. açgözlü (kimse) 3. rüşvet yiyici, rüşvetçi” (Püsküllüoğlu, s. 151)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Kapadık! diye Afrika yamyamlarına kurum tasladığımız esir pazarlarında hala alışveriş oluyor.* (Hadi Şu Oyunu da Seyrediverelim!, s.116)

-*Yamyamlar arasında yaptığım seyahat bende insan etine karşı garip bir incizap yaratmıştı...* (Yamyamlar Arasında : Felsefi Hikaye, s.104)

4. 1. 21. Yarı harap

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Çocuk bu yarı harap yerin kapısının aralık olduğunu gördü.* (Noel Baba, s.35)

4. 1. 22. Zalim

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır:

sf.(za: lim) Ar. zālīm Acımasız ve haksız davranan, zulmeden (Türkçe Sözlük, s.2641)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *...oysa ki üvey anası hiç de zalim değildi* (Hasan Torlak, 284)

4. 1. 23. Zampara

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. Far. Sürekli kadın peşinde koşan, kadınlara düşkün (erkek), kadıncıl, keskin, zendost” (Türkçe Sözlük, s. 2643)

Aktunç'un sözlüğünde “zampik” sözcüğü bu anlamda kullanılır ve şöyle açıklanır: “i.(fars. zenpâre, zamapra'dan b.) Çapkın erkek, zampara” (Aktunç, s.314)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Yalnız ne yalan söyleyeyim, yarın iki elim yanıma gelecek, o zamanın zamparalarından bir tanesi bana bir iyilik etti, ömrüm oldukça unutmam. (Bir Eski Zaman Hikayesi, s.206)

4. 1. 24. Zavallı

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. 1.Acınacak kadar kötü durumda bulunan 2.mec. Gücü bir şeye yetmeyen, aciz”. (Türkçe Sözlük, s. 2647)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 13 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- Kim bilir zavallı hatuncağız herifin elinden neler çekmiştir? (Nikaha Dair, s.58)

- Zavallı kızın aşkı ümit ettiğimden daha içliymiş! (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri II, s.19)

-... kızıyla müftehir zavallı annesinden maada biçare Seyfi'nin bu o büyük mütefenninin ismiydi- kapısını çalan olmazdı. (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.22)

- Birkaç tane zavallı beynsiz genci ölüme bile sürüklemişsiniz, öyle mi? (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri II, s.18)

-Akşam zavallı Bican Efendi, süklüm püklüm düşünerek, eve döndüğü zaman.. (Üç Yumruk, s.31)

-Ben zavallı müntehiri sudan çıkardılar. (İntihar ve Vapur Bileti, s.93)

-Fakat Müzeyyen, o zavallı kadın büsbütün değişmiş... (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.23)

-Git derhal, son meteliğine kadar bu parayı kaybet ki, ismimiz kumarda ancak beş yüz lira kaybeden zavallılara çıkmasın. (Asalet Meselesi, s.181)

-Hem daha geçen gün Ermeninin çocuğunu bacağından ısırmış da, zavallı çocuk hala yatıyormuş. (İki Numaranın Köpeği, s.111)

-*Hem kendini, hem de zavallı bir kızı bedbaht edecekti.* (Duydum Zannetiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.22)

-*İsmimiz kumarda 500 lira kaybeden zavallılara çıkacak.* (Asalet Meselesi, s.181)

-*Zavallı adamcağızı ...* (Pay, s.205)

-*... yaka paça vagon dan dışarı attığım zavallı yolcu kadar kızmaya hakkınız olamaz dedi...* (Şimendiferde Uyuyan Adam, s.118)

4.1.25. Zebella

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "a.(zebella: l ince okunur) Ar. zebellâ hlk. İri yarı kimse" (Türkçe Sözlük, s. 2647)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*İriyarı, zebella gibi bir herif, ufak tefek kedi yavrusu gibi bir adamcağızı gırtlığından yakalamış, yerden yere çalıyor.* (Pay, s.205)

4. 1. 26. Zehir Zemberek

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "sf.mec. 1. Son derece sert, hakaret dolu 2. sf. Son derece ağır, sert bir biçimde 3. sf. Son derece acı" (Türkçe Sözlük, s. 2649)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Uyku filan da zaten zehir zemberek oldu.* (Bir Tren Yolculuğu, s.184)

4. 1. 27. Zenci

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "a.Ar. Siyah ırktan olan kimse, siyahı" (Türkçe Sözlük, s. 2651)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 8 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *...bir çocuk ve bir kadın olmak üzere üç zenci daha vardı.* (Yamyamlar Arasında : Felsefi Hikaye, s.104)

-*...Hizmetçilerin hepsi erkekti, hepsi zenciydi ve hepsi sağır ve dilsizdi.* (Korkunç Bir Sergüzeşt, s.85)

-*Sen kimsin, ey güzel zenci kadını?* (Yamyamlar Arasında : Felsefi Hikaye, s.105)

-*Şimdi, zenci delikanlı hem Selim Beyin oda uşağı...* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantığı, s.153)

-*Selim Bey bu sefer kızdı, zenci vahşiyi iterek içeri zorla girdi.* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantığı, s.153)

-*Ve hakikaten zencinin kafası....* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantığı, s.154)

-*Zenci kadına gittim.* (Yamyamlar Arasında : Felsefi Hikaye, s.105)

-*Zenci kadının gözleri bir acayip parladı.* (Yamyamlar Arasında : Felsefi Hikaye, s.105)

4. 2. Türkçe Kökenli Argo Sıfatlar

4. 2. 1. Pisçe

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Liman da liman hani... Heybetli bir şey... Yalnız biraz pisçe...* (20 Paranın Kıymetini Bilelim, s.142)

4. 2. 2. Sağır

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "sf. 1.İşitme duyusundan yoksun, işitmeyen (kimse)" (Türkçe Sözlük, s. 2005)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*...Hizmetçilerin hepsi erkekti, hepsi zencydi ve hepsi sağır ve dilsizdi.* (Korkunç Bir Sergüzeşt, s.85)

4. 2. 3. Sıska

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "1.çok zayıf ve kuru, kaknem, çelimsiz, arık" (Türkçe Sözlük, s.2103)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*..... sıska çocuğuna karşı babanın muhabbeti, tabii ki çoğalacaktı.* (Anne Şefkatine Dair Bir Hikaye, s.168)

-*Tahta kapıyı sıska omzunu dayayarak itti.* (Noel Baba, s.35)

-Yarı dönmüş sıksa dizlerine yaslanarak mecalsiz vücudunu yavaşça kaldırdı. (Noel Baba, s.33)

4. 2. 4. Sunturlu

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: “sf. 1. Yaman, adamakıllı, dehşetli 2.hlk. Gösterişli, görkemli” (Türkçe Sözlük, s.2172)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-İyi ki siyasiyata meraklı değilim. Yoksa mutlaka bir sakarlık, hem de sunturlusu, bu işte de çatardı.. (Sinemada Loca, s.147)

4. 2. 5. Şişko

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “ sf.alay 1.Şişman 2. Toplu, dolgun” (Türkçe Sözlük, s. 2228)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-Hayır şişko evde yok(Korkunç Bir Telefon Muhaveresi, s.155)

-Şişko iflas filan ederse, halimiz berbattır. (Korkunç Bir Telefon Muhaveresi, s.155)

-Yoksa kocan olacak şişko kadar bana güvenmiyor musun? (Korkunç Bir Telefon Muhaveresi, s.156)

4. 2. 6. Şişman

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. Deri altında fazla yağ toplanması sebebiyle vücudun her yanı şişkin görünen (kimse), şişko, mülahham” (Türkçe Sözlük, s.2228)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 8 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-.... şişman sarışın kadının pırlantalı kol saatlerden birini alarak... (İnci Gerdanlık, s.270)

-.... ve Hayrullah Demirman şişman sarışın kadını bırakarak yeni gelene doğru gitti. (İnci Gerdanlık, s.270)

-Ağaçlardan birinin altına şişman, fıstık gibi bir zenci uzanmış... (Yamyamlar Arasında : Felsefi Hikaye, s.104)

-*Birdenbire mağazanın kapısından şişman, sarışın ve gözleri telaşlı bir kadının girdi.* (İnci Gerdanlık, s.270)

-*Bostancı. Şişman kadın indi.* (Birinci Mevkide, s.240)

-*Şişman kadın inmedi.* (Birinci Mevkide, s.240)

-*Şişman, basık gövdesinin üstündeki* (Korkunç Bir Telefon Muhaveresi, s.155)

-*Tekin derhal kararını verdi ve şişman sarışın kadını önleyerek boğuk, kesik bir sesle...* (İnci Gerdanlık, s.270)

4. 2. 7. Teres

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "a.Kaba. Pezevenk" (Türkçe Sözlük, s.2329)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

- *Başı kopasica teres...* (Sinemada Loca, s.147)

4. 2. 8. Teres Oğlu Teres

İncelenen sözlüklerde bu ifadeye rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Teres oğlu teres...* (Arap Bakkal, s.63)

4. 2. 9. Tuzlu

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "mec. Çok pahalı" (Türkçe Sözlük, s. 2396)

Devellioğlu'nun sözlüğünde şu açıklama yer alır: "(tr.s.) Pahalı" (Devellioğlu, s.198)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Yalnız vergi tuzludur...* (Esnaf Milleti, s.56)

4. 2. 10. Uğursuz

Türkçe Sözlük'te şu açıklama yer alır: "sf. Kendinde uğursuzluk bulunan, yomsuz, kadersiz, meymenetsiz, menhus, musibet, meşum, şom" (Türkçe Sözlük, s.2412)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Bundan sonra böyle uğursuz yerde durana lanet!* (Kavga Bu Anam, Zeynep'in Düğünü Değil, s.109)

4. 2. 11. Utanmaz

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: "sf. utanması olmayan, sıkılmaz, yüz­süz, arsız" (Türkçe Sözlük, s. 2423)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Hangi utanmaz yapıyor bunu. Rezalettir bu! Biz burada hayvan mıyız?* (Bir Tren Yolculuğu, s.184)

4. 2. 12. Yamrı yumru

Türkçe Sözlük'te "yumru" ifadesi geçer: "sf. Yumru" (Türkçe Sözlük, s. 2517)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*.... dizi çıkmış pantolonları, yamrı yumru kunduralarının üstünde yığılırdı.* (Duydum Zannettiklerim: Evimin Hikayeleri III, s.21)

4. 2. 13. Yankesici

Türkçe Sözlük'te "yankesici" ifadesi yer alır: "a. Bir kimsenin cebinden, çantasından ustalıkla, hissettirmeden bir şeyler çalan kimse, cep faresi, tırtıkçı" (Türkçe Sözlük, s. 2522)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Ali Reis, Niyazi'nin azasından bulunduğu yankesici kumpanyasının müdürüydü.* (Beleşten Sigara Tedariki, s.178)

4. 2. 14. Yarı çıplak

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 2 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Şu ağzımı bir karış açıp baktığım yarı çıplaklar yok mu...* (Hadi Şu Oyunu da Çıplak-Seyrediverelim!., s.115)

... *sıra sıra yarı çıplak kadınların oyunlarını pek öyle görmüşlüğüm yoktu...* (Hadi Şu Oyunu da Seyrediverelim!, s.114)

4. 2. 15. Yufka

Türkçe Sözlük'te "yufka yürekli" ifadesi yer alır ve şu açıklamaya yer verilir: "sf. mec. Kötü olaylardan çok çabuk etkilenen, üzülen, bağıri yufka" (s. 2613)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Kalbim yufka olduğundan, hesabım kuvvetsizdir.* (İlan-ı Aşk, s.170)

5.Zarf Görevindeki Argo Sözcükler

5.1. Alıntı Sözcikle Kurulmuş Zarf Görevindeki Argo Sözcükler

5.1.1. Palas pandıras

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "zf. Gereği gibi derlenip toparlanmaya veya hazırlanmaya vakit bulamadan" (Türkçe Sözlük, s. 1877)

Aktunç'un sözlüğünde "palas" ifadesi yer alır ve şu şekilde açıklanır:

"palas var: s. ve i. (fars. pelas'tan) Kalitesiz, değersiz (nesne, kimse, olay vb.) Kolay, rahat" (iş vd.) (Aktunç, s. 232)

Püsküllüoğlu'nun sözlüğünde "palas" ifadesi yer alır ve şu şekilde açıklanır:

"palas: a. Fr. 1.kolaylık gösteren, zorluk çıkarmayan, kolayca geçilen (okul vb.) 2. kolay, rahat (iş, ders, sınav vb.) 3. kolay sorular soran, notu bol, yumuşak huylu (öğretmen)" (Püsküllüoğlu, s.118)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Aşık palas pandıras evden kovuldu.* (Vahşi Zenci Delikanlının Mantiği, s.153)

5.1.2.Rabbena Hakkı İçin

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: "ünl.(rabbena:) Ar. rabbenā. Rabbena hakkı için: ant içerken inandırmak için kullanılan bir söz" (Türkçe Sözlük, s.1957)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Anlat derdini rabbena hakkı için, dedim.* (Asalet Meselesi, s.181)

5.2.Türkçe Sözcükle Oluşmuş Zarf Görevindeki Argo Sözcükler

5.2.1. Pisi pisine

Türkçe Sözlük'te şu açıklamaya yer verilir: “zf. Boş yere, boşuna” (Türkçe Sözlük, s.1927)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Pisi pisine pul parası vermişti.* (Kadirşinaslık, s.129)

5.2.2.Süklüm püklüm

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: “sf. 1. Suç işlemiş gibi utanç veya korku içinde büzülmüş 2. zf. Suç işlemiş gibi utanç veya korku içinde büzülmüş olarak” (Türkçe Sözlük, s.2178)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-..... *süklüm püslüm kapıya kadar gittik.* (Başımdan Bir İş Geçti, s.216)

5.2.3.Yaka paça

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “zf. mec. Zorla, isteği dışında” (Türkçe Sözlük, s.2506)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

... *yaka paça beni vagon dan dışarı atınız...* (Şimendiferde Uyuyan Adam, s.118)

6.Ünlem Görevindeki Argo Sözcükler

6.1.Alıntı Sözcükle Oluşmuş Ünlem Görevli Argo Sözcükler

6. 1. 1.Vay enayi!

İncelenen sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 1 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-...*Vay enayi vay!...* (Korkunç Bir Otomobil Kazası, s.139)

6.2. Türkçe Kökenli Sözcükten Oluşmuş Ünlem Görevli Argo Sözcükler

6.2. 1. Ulan

Türkçe Sözlük'te şu açıklama geçer: “ünl. kaba 1. Ey 2. Öfke ve nefret anlatan bir seslenme sözü” (Türkçe Sözlük, s. 2413)

Devellioğlu'nun sözlüğünde şu açıklamaya yer verilir: “(tr.ünl.) “Hey, hişt, buraya bak!” gibi ünlem ve seslenme” (Devellioğlu, s.200)

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 3 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Gördün mü ulan, dedi...* (Beleşten Sigara Tedariki, s.178)

-*Ulan İngiliz, ne kafa tutuyorsun, dedim.* (Londra'da Çorap Mübayaası, s.103)

-*Ulan, zanaatın namusunu on paralık mı etmek istiyorsun?* (Beleşten Sigara Tedariki, s.178)

6. 2. 2. Vay anasına! / Vay anasını!

Türkçe Sözlük'te şu şekilde açıklanır: vay anam! (veya vay anasını! veya canına!): tkz. “çok şaşılacak şey” anlamında kullanılabilen bir söz” (Türkçe Sözlük, s. 2474)

İncelenen diğer sözlüklerde sözcüğe rastlanmaz.

Nazım Hikmet'in öykülerinde ilgili sözcük 6 örnekte geçer ve şu şekilde kullanılır:

-*Vay anasına!...* (Kızımın Hediyesini Unutmayınız, s.61)

-*Vay anasını! Lord cenaplarına da ne oldu? demeye kalmadı, bu sefer tezgahtar aksilendi...* (Londra'da Çorap Mübayaası, s.103)

-*Vay anasını!...*(Bir Sokağın Başından Geçenler, s.159)

-*Vay anasını...* (Bir Manikür Hikayesi, s.134)

-*Vay anasını...* (Heyecanlı Bir Takip Hikayesi, s.89)

-*Vay anasını...* (Arap Bakkal, s.63)

4. SONUÇ

1. Nazım Hikmet toplumcu bir yazar ve şair olarak halkın sorunlarına eğildiğinden, onun bu niteliğini şiirlerinde olduğu gibi öykülerinde de pek ala görmekteyiz. Yazar, öykülerinde toplumun her kesimi arasında yer alan insan hayatlarına değinmiş, günümüzde hala devam etmekte olan sorunlar üzerinde de durmuştur. Kadın hayatının zorluklarından, geçim kaygısına, dürüst

insan olmanın yollarından, kolay para kazanmanın kurallarına, komşuluk ilişkilerinden, karı-koca ilişkilerine dair pek çok hususu en kolay anlaşılabilir şekilde anlatmıştır. Bu geniş alana yayılan söz hazinesi “argo” sözcüklerde de kendisini hissettirmiştir.

2. “Argo” sözcüklerin “küfür” olarak kullanımında abartıya kaçmayan Nazım Hikmet, argo sözcüklerin özelliklerinden olan “mecazlı anlatım” ve “sanatlı söyleyişe yer verme” kuralını öykülerinde işlemiştir.

3. Yazar kullandığı argo sözcüklerin çoğunluğunu benzetme ögesinden faydalanarak yapmış, bu durum da söze ahenk kazandırmıştır.

4. Yazarın öykülerinde yer alan argo kullanımların bir başka özelliği ise, anlatımı akıcı kılmaktır, zira tüm öykülerinde okuyucu, öykünün sonunu merakla bekler vaziyettedir.

5. Nazım Hikmet’in öykülerinde yer alan argo sözcüklerin kullanım oranına göre kavramsal sınıflaması çoktan aza doğru şu şekildedir: 1. Kadınlarla ilgili argo kullanımlar 2. Meslek ile ilgili argo kullanımlar 3. Ekonomik durumlarla ilgili argo kullanımlar.

Ekonomik durumlarla ilgili olan argo kullanımların, yazarın öykülerinde geniş yer bulması gayet tabiidir. Zira yazar devrin sosyalist yazarıdır, toplumun yaşayışını yakından takip etmekte ve durum analizi yapmaktadır.

6. Yazarın öykülerinde geçen argo kullanımların bir kısmı ise durumu gülünçleştirmektedir, bu vesileyle öykü okuyucusu öğrenirken eğlenir.

7. Nazım Hikmet’in öykülerinde yer alan argo sözcüklerin diğer bir özelliği ise ironi içermesidir. Yazar üstü örtülü anlatımla söylemek istediği pek çok şeyi dile getirmiş olur.

8. Nazım Hikmet’in öykülerinde “P-Z” harfleri arasında yer alan argo sözcükler, kelime türlerine göre tasnif edildiğinde, sıralama çoktan aza doğru şu şekildedir: 1. İsim + fiil (46 örnek), 2. Sıfatlar (42 örnek), 3. İsimler (20 örnek), 4. Fiiller (18 örnek) 5. Zarflar (5 örnek) 6. Ünlemler (2 örnek)

9. Nazım Hikmet’in öykülerinde yer alan argo fiillerin pek çoğu isim+ fiil yapısıyla meydana gelen kullanımlardır. Bu kullanımların çoğu ise deyim şeklindedir. Bu vesileyle, yazarın Türkçenin söz hazinesine ne kadar vakıf olduğunu, söz sanatı yapmada ne kadar mahir olduğunu görebiliriz.

10. Alıntı sözcük ve Türkçe kökenli sözcük kullanımına bakıldığında, Nazım Hikmet’in öykülerinde “P-Z” harfleri aralığında toplam 133 argo sözcük kullanılmış ve bunların 61 tanesi Türkçe kökenli sözcüklerden, 72 tanesi ise alıntı sözcüklerden oluşmuştur. Bu durumda Nazım Hikmet’in öykülerinde “P-Z” harfleri aralığında görülen alıntı kökenli söz hazinesinin daha fazla kullanıldığını söylemek mümkündür.

11. Argo sözcükleri sözcük türlerine göre incelediğimizde ise mevcut Türkçe kökenli ve alıntı sözcük kullanımını şu şekilde görüyoruz: Fiiller (1 alıntı, 17 Türkçe kökenli,), İsim (17 alıntı, 3 Türkçe kökenli), İsim +Fiil (25 alıntı, 21 Türkçe kökenli), Sıfat (27 alıntı, 15 Türkçe kökenli), Zarf (2 alıntı, 3 Türkçe kökenli), Ünlemler (1 alıntı, 1 Türkçe Kökenli)

12. Argo sözcükler içinde en fazla alıntı sözcük taşıyan grup sıfat görevindeki argo sözcüklerdir.

13. Fiil görevindeki argo sözcüklere baktığımızda en fazla kullanımın “sökül- (3)” ve “tutulmak (3)” ifadelerine ait olduğu görülür.

14. İsim görevindeki argo sözcüklere baktığımızda en çok kullanım “papel (10)” ve “surat (5)” ifadelerine aittir.

15. Sıfat görevindeki argo sözcüklere baktığımızda en çok kullanımın “zavallı (13)”, “zenci (8)” ve “şişman (8)” sözcüklerine ait olduğunu görürüz.

16. İsim+ fiil yapısıyla kullanılan ve en çok görülen argo ifade ise “tongaya basmak (3)” ve “surat asmak (3)” ifadesidir.

17. “P-Z” harfleri arasındaki argo sözcüklerin yüzde %80’i olumsuz anlamıyla metinde kullanılmıştır.

18. Cinsel anlamda kullanılan argo kelimelerin sınırlı miktarda kullanıldığını görmekteyiz.

19. Küfür olarak geçen argo sözcükler de yine Nazım Hikmet’in öykülerinde yok denecek kadar azdır. Küfüre yakın addedebileceğimiz örnekler ise genellikle halk dilinde yaygın olan kullanışlardır.

20. Argo sözcükler içerisinde yer alıp fiil biçiminde bulunan kavramların çoğunluğunun deyimler içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu bakımdan deyimler ve argo ilişkisi üzerinde daha detaylı çalışma yapma gereği ortaya çıkabilir.

21. Listeye alınan kelimelerin hepsi Türkçe Sözlük’te argo açıklamasıyla geçmemektedir. Ama birtakım yakınlıklar argo sözcük ile argo niteliği taşımayan sözcük ayrımını güçleştirdiği için bu çalışmanın kapsamı insiyatifimiz dahilinde daha geniş tutulmuştur. Hulki Aktunç, Ferit Devellioğlu, Ali Püsküllüoğlu ve A. Fikri’nin sözlüklerinde yer almayan sözcükler de Türkçe Sözlük’te yer aldıkları biçimde verilmiştir. Belki bu şekilde argo sözcükler üzerinde yeniden düşünülmesi gerekecek ve yorum yapma imkanı da doğmuş olacaktır.

22. “Küfür” ile “argo”nun birbirine karıştırılması meselesi ise her daim mevcut olacaktır. Önemli olan zengin bir söz hazinesine sahip olan Türk dilinin bu söz imkanlarını sonuna kadar tespit edebilmeye çalışmak ve bu hazineyi sunmaktır. Dolayısıyla dilde ahlaka aykırı bir durum söz konusu olamaz.

Dilin her bir ögesi işlenmeye hazır malzemedir. Hem dil uzmanlarının hem de edebi metin çalışılarının belki de akıllarında tutmaları gereken yegâne ders bu olmalıdır. Dolayısıyla “argo” da dilin her unsuru gibi çalışılması ve ortaya çıkarılması gereken bir alandır. Zaten bu kadar ustaca ve sanatkarâne bir şekilde dile getiriliyor olması, onun üzerinde ne kadar durmamız gerektiğini hatırlatan bir noktadır. Dilin argo hazinesi araştırıldıkça dilde var olan ama tespit edilememiş nice sanatlı unsur gün yüzüne çıkacaktır.

23. Sonuç olarak söz ustası Nazım Hikmet’in Türkçenin temel sözvarlığı unsurları arasında yer alan “argo” sözcükler bakımından da zengin nitelik arz ettiğini, yazarın Türkçenin söz olanaklarını sonuna kadar kullandığını görmekteyiz. Çalışmanın, Türk dilinin söz hazinesini ortaya çıkarmada katkıda bulunmasını ve Nazım Hikmet’in devrinde kullanılan Türkçe ile günümüz Türk dilleri ve lehçeleri arasında mukayese yapabilme fırsatı vermiş olmasını umuyoruz.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1998). *Her Yönüyle Dil*. Türk Dil Kurumu Yayını: Ankara
- Aktunç , Hulki (1990). *Büyük Argo Sözlüğü*, Afa Yayınları: İstanbul.
- Caferoğlu, Ahmet (1943) . *Anadolu Ağızlarından Toplamalar*. İstanbul.
- Çifçi, Musa (2006). *Argonun Niteliği Ve Argoya Bakış Açımız*, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies, Cilt: VI, Sayı 2, Sayfa: 297-301, İzmir.
- Devellioğlu, Ferit (1980). *Türk Argo Sözlüğü*. Aydın Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Dolanbay, D. (2019). *Lugat-ı Garibe- Türkçenin İlk Argo Sözlüğü* (Mütercim ve Camii A.Fikri) , Gram Yayınları: İstanbul.
- Ersoylu, Halil (2004). *Türk Argosu*. LM Yayıncılık: İstanbul.
- Macmillan Dictionary* (1986) . ABC Kitabevi: İstanbul.
- Nazım Hikmet - 1 Hikayeler* (1987). Adam Yayınları: İstanbul.
- Püsküllüoğlu, Ali (1996). *Türkçenin Argo Sözlüğü*. Özgür Yayınları: İstanbul.
- Türkçe Sözlük* (2011). Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.