

HALİL AÇIKGÖZ ARMAĞANI

TÜRK
DÜNYASINDAN
-HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAĞAN-

Hazırlayan
Hayri Ataş

DOĞU KİTABEVİ

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAÇAN

Doğu Kitabevi - ?
Sosyologca Kitapları Dizisi - ?

T.C
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No:
16997

Genel Yayın Yönetmeni:
?
?

Kapak Tasarım: Aysun Parlak
Sayfa Düzeni: Atilla Ceylan

Baskı-Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd.Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No: 244
Topkapı/İSTANBUL
Tel: 0212 576 01 36

1. Baskı: Temmuz 2013

Bu kitabın tüm yayın hakları Doğu Kitabevi'ne aittir.
Tanıtım için yapılacak alıntılar dışında tüm alıntılar ve görseller
Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi
gereği yayınevinin iznini gerektirir.

ISBN: ?

Doğu Kitabevi
Cağaloğlu Yokuşu, Narlıbahçe Sokak, No: 6 Cağaloğlu İstanbul
Tel: 0212 527 29 26 Faks: 0212 527 29 26

www.dogukitavevi.com

HAKEM HEYETİ

- Prof. Dr. Namık Açıkgöz* (Muğla Üniversitesi – Türkiye)
Prof. Dr. Muhammet Yelten (Arel Üniversitesi – Türkiye)
Prof. Dr. Elfine Sibgatullina (Moskova Devlet Üniversitesi – Rusya)
Prof. Dr. Vagif Sultanlı (Bakü Devlet Üniversitesi – Azerbaycan)
Doç Dr. Şerife Yalçınkaya (Ege Üniversitesi – Türkiye)
Doç. Dr. A. Cüney İssı (Muğla Üniversitesi – Türkiye)
Doç. Dr. Sebahattin Şimşir (Balıkesir Üniversitesi – Türkiye)

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAÇAN

İÇİNDEKİLER

Sunuş Niyetine.....
Halil Açıkgöz Öz Geçmişi.....

I. BÖLÜM: Dost Gözüyle, Dost Sözüyle HALİL AGA

Halilürrahman Olmuş / **Yılmaz Soyyer**
İstanbul'da Bir Münzevî / **Nâmık Açıkgöz**
Aga-Demi / **Yasemin Akkuş**
Üsküp ve Halil Açıkgöz Hoca / **Cemal Aksu**.....
Bozkırdaki Ağaç / **Kemâl Y. Aren**
Halil Aga / **Hayri Ataş**.....
"Aarı, Vız Vız Vız!.." / **İbrahim Başer**
Yalnız Akıncı... / **Sait Başer**
Halil Açıkgöz Hoca İçin / **Aydil Erol**
Төркия Хәтирәләрем / **Нәзифә Кәримова (Мәскәү)**.....
(*Türkiye Hatıralarım– Nezife Kerimova*)
Halil Begke Bitidim / **Selçuk Kırbaç**
Kadim Dost Halil Abim / **Elfine Sibgatullina**.....
Aga'nın Zaman Tüneli'nde Göz ve Gönül Yordamıyla / **A. Yağmur Tunalı**.....

II. BÖLÜM: "İlm bir kıyl ü kal imiş ancak"

İştip "Gotse Delçev" Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümüne Sayın Halil Açıkgöz'ün Katkısı / **Mariya Leontiç**.....
Hüsn ü Aşk'ı "Gotik Okumak" / **Nâmık Açıkgöz**.....
"Мөхәмәдия"Нең Татарчага Тәржемәсе Турында / Рифкәтә Әхмәтҗанов
Gurbette Bir Meydan Şâiri: Cesârî / **Yasemin Akkuş**
Üsküp Çarşısı'nda Maziyi ve Şimdiki Hali Adımlarken / **Ayşe Aksu**.....
Aşk, Kıskaçlık ve Merhamet Üçgeninde
Yusuf u Zeliha Hikâyesi / **Ramazan Arı**.....
Hun Sanatı'nın Bir Şaheseri: Kargalı Diademi / **Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu**.....
Taşpınar (Aksaray) Halılarının İç Anadolu Bölgesi
Halıları Arasındaki Yeri / **Bekir Deniz**

Doğa-Kültür Karşıtlığı Bağlamında Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatısı / Ümral Deveci	
Dîvânü Lüğâti't-Türk'teki Manzum Parçalar Üzerinden Sevgili İmajının Oluşumu / Umut Düşgün	
Methodical Forms And Receptions Of Studying Of The Russian Literature Of XVIII Century On National Branches Of High Schools (Work With A Literary Translation In Formation Of Representations About Russian Sentimentalism) / A. F. Galimullina	
Ali Kemal ve Romanları / Faruk Gezgin	
Лексический Способ Передачи Значения Множественности В Татарском Языке / Латфуллина Ландыш Гиниятовна	
Kavramlaştırma Hatasına Maruz Kalan İki Gramer Terimi: Dil Bilgisi, Eylem / Sezai Güneş	
İlk Müslüman Türk Devleti Hangisidir? / Ferit Hakimcan	
Folklor ve Klasik Edebiyat / Nizami Halilov	
Azərbaycan Muhacirlerinin Dünya Folkloruyla İlgili Araştırmaları / Almaz Hasankızı	
Ankara Hukuk'lu Gençlerin Çıkardığı 3 Sayılık Bir Dergi: Her Gençlik / Ahmet Cüneyt İssi	
Mehmed'in İşk-Nâme'sinde Aşk ve Vak'anın Kuruluşuna Etkisi / Fahri Kaplan	
1960–2000 Еллар Татар Балалар Шигъриятендә «Образ» Мәсьәләсе / Л. И. Минһажева	
Types Of Tatar-Finn-Ugor Language Contacts In The Volga-Kama Region / I. S. Nasypov	
Диалог Между Татарской И Русской Культурой Как Основа Творческой Индивидуальности Рустема Кутуя / М. Небольсина	
Asya Hunları Dönemi'nde Dövme Mumyaların Yer Aldığı Kurganlar / J. Özlem Oktay	
Татарская Средневековая Литература Сибири / Ф.С. Сайфулина	
Gurbetten Görünen Vatan / Vagif Sultanlı	
Birleşik Türk-Tatar devleti Yaratmak Uğrunda Şehit Olan Bekir Sıtkı Çobanzade / Ali Şamil	
Emel (1930-1938) ve Azerbaycan Yurt Bilgisi (1932-1934) Dergilerindeki Kırım Hanlığı'na Dair Makalelerin Tahlili / Nahide Şimşir	
V. Vasileviç Dubrovsky'nin Türkoloji'ye Hizmetleri ve Osman Akçokraklı / Sebahattin Şimşir	
İsmail Habîb Sevük'ün Yayınlanmamış "Edebiyat Tarihi Ders Notları" Hakkında / Rasih Selçuk Uysal	
Aruzun Türkçede İşleyiş Sistemi Üzerine Bazı Notlar - Nev'î Dîvânı Örneği / Şerife Yalçınkaya	

SUNUŞ NİYETİNE...

Halil Açıkgöz Hocamla 1990 yılının sonlarında, üniversite birinci sınıfta iken tanıştım. O, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Türk Dili Okutmanı, ben de Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü birinci sınıfında öğrenciydim. Halil Hocam benim hiç dersime girmedi fakat ben öğrendiklerimin çok büyük bir kısmını kendisinden öğrendim. Onun yönlendirmesiyle, elime kalem tutuşturmasıyla yazmaya başladım, eğer biraz yol yordam biliyorsam onun sayesinde oldu. Meselelere etraflıca bakmayı da onda gördüm. İlimde az beğenir olmam da hocamdan kalmadır. Türk dünyasıyla tanışmam da Halil Hocamın sayesinde. Kendisi, benim için bir Hocadan öte bir baba, ağabey, arkadaş, sırdaş, dert ortağı da olmuştur. Halen de öyledir. Teklifsizce, haber vermeden kapısını çalabildiğim, evine girebildiğim iki kişiden birisidir. Yanında kendimi rahat hissettiğim nadir insanlardandır.

Benim için çok ayrı bir yeri olan Halil Hocamın 60. yaşı için bir sürpriz yapayım diye düşünürken aklıma kendisine bir armağan kitap hazırlamak geldi. Bu fikrimi Halil Hocamın kardeşi Prof. Dr. Namık Açıkgöz ağabeyime açtığımda kendisinden hem müspet cevap hem de yazı toplamada yardım sözü aldım. Namık ağabey Türkiye'den ben de diğer Türk bölgelerinden yazı istedim. En çok yardımı da Halil Hocamın sevgili dostu benim de sevgili ablacığım Elfine Sigatullina'dan aldım. Elfine abla Kazan'dan ve Moskova'dan yazılar gönderdi. Namık ağabeye ve Elfine ablama buradan bir daha tekrar tekrar teşekkür ediyorum.

Kitabı Hocamın 60. yaşına girdiği 2012 yılına yetiştirmek, hatta aynı yılın temmuzunda, dostlarının da katılacağı çaylı kahveli küçük bir cemiyetle kendisine takdim etmek niyetindeydik. Fakat bazı aksilikler buna engel oldu. Kitabın basımı 2013'e sarktı. İşte elinizdeki bu armağan kitap o düşüncenin müşahhas halidir. Kitapta Halil Hocamın dostlarının kendisiyle

İlgili yazdıkları müşahedeleri, hatıralarıyla bir çok ilim adamının bu kitaba vermiş olduğu akademik yazılar var. Nev'i şahsına münhasır birisi olan Halil Hocama daha değişik, onun her zaman bizi şaşırttığı gibi bir kitap takdim edebilmeyi çok isterdim fakat elimden şimdilik bu kadarı geldi. Eminim ki bu kitabı gördüğünde bana biraz kızacak, sonra da "Ne yaptın yahu..." deyip sarılacak. O ânı sabırsızlıkla bekliyorum. Böylece yıllardır her zaman biz dostlarını taltif eden Halil Hocama naçizane bir armağan sunabilmiş olacağız.

Kitapta yer alan yazıları yazarların soyadlarına göre alfabetik olarak sıraladık, sadece ikinci bölümde Mariya Leontiç'in Halil Hocanın Makedonya'da yaptığı çalışmaları anlatan yazısını ikinci bölümün ilk yazısı olarak koyduk, bazı yazıların tashihlerini yapan aziz dostlarım Fatma Türkan hanımefendi ve Rasim Babayev kardeşime teşekkür ediyorum.

Halil Hocama uzun ve bereketli bir ömür temenni ediyor, ellerinden öpüyorum...

Hayri ATAŞ
Bakü – Mart 2013

HALİL AÇIKGÖZ

ÖZGEÇMİŞİ

1952 yılında Manisa'nın Turgutlu ilçesine bağlı Osmercık Köyü'nde doğdu. İlk okulu köyde, orta okul ve liseyi Turgutlu'da bitirdi. Yüksek öğrenimini 1977 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. "Fuat Köprülü'nün Hayat ve Ülkü Mecmualarındaki Fikrî-İçtimaî Yazıları" tezi ile mezun oldu.

1977 yılında başladığı doktorasını çeşitli sebeplerle bitiremedi. Yeni dönemde doktora kaydını açtırmış bulunmaktadır. Doktora çalışmasına devam ediyor.

1977 yılından 1983 yılına kadar İstanbul'un çeşitli liselerinde edebiyat öğretmenliği yaptı. 1983 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Türk Dili Okutmanlığı yapmaktadır.

1989-1998 yılları arasında Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı bünyesinde Türk dünyasının bir çok yerinde, başta Azerbaycan, Tataristan, Kazakistan Kırgızistan vs. olmak üzere Türkiye Türkçesi kursları düzenledi, dersler verdi. Ayrıca yine Vakıf bünyesinde Türk dünyasından gelen ilim adamlarına, öğretmenlere, iş adamlarına Türkiye Türkçesi kursları ve Türk kültürü seminerleri düzenleyip bu kurs ve seminerlerin plan ve programlarını hazırladı, dersler verdi. Bu kurslar ve seminerler için ders materyalleri hazırladı.

Yurt dışında ve bilhassa eski Sovyetler birliği ülkeleri üniversitelerinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri'nin kurulması için çalıştı. O bölgelerde dersler verdi. Türk dili kursları düzenledi.

Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın Türk dünyasında açtığı okulların protokollerini hazırlayıp, programlarını yaptı. Buradaki görev alacak öğretmenlere seminerler verdi.

1989 yılından itibaren Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın Türk dünyasına düzenlediği gezilerle, yurt içinde ve yurt dışında düzenlediği seminerlerin, konferansların, toplantıların koordinatörlüğünü yaptı. 1983'ten 1998 yılına kadar Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nda Vakfın yayınladığı dergilerle (*Türk Dünyası Araştırmaları ve Türk Dünyası Tarih Dergisi*) kitapların editörlüğünü ve redaktörlüğünü de yürüttü.

Yunus Emre Enstitüsü tarafından Ekim 2011-Temmuz 2012 tarihleri arasında Üsküp'te, Eylül 2012-Ocak 2013 tarihleri arasında ise Kazan'da görevlendirildi, Türkojoloji Projesi kapsamında yurt dışında çeşitli üniversitelerde okutmanlık yaptı.

Yazıları Yeni Turgutlu Gazetesi, Tercüman Gazetesi, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Dünyası Tarih Dergisi, Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası, Türk Edebiyatı Dergisi, Doğu Edebiyat Dergisi, Töre Dergisi, Kubbealtı Akademi Mecmuası, Denizin Sesi, Image of Turkey'de yayınlanmıştır. Yurt dışında da bilimsel yayınlarda yayınlanmış bir çok makaleleri vardır.

Yazı hayatına 1969 yılında; Yeni Turgutlu Gazetesi'nde şiir, hikâye, haber, makale ve fıkralar yazmak sûretiyle başladı. 1983-1998 yılları arasında Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nda da görevlendirildi. Millî ölçüde ve milletler arası çeşitli kongre ve ilmî toplantılar düzenledi. Bir çoğuna tebliğleri ile katıldı. Ayrıca Türk dünyası ve İdil havzasının çeşitli bölgelerinde saha araştırmaları yaptı. Bu araştırmaları halen devam etmektedir.

TRT ve bazı özel televizyonlarda senaryo, kaynak metin yazarlığı ve program danışmanlığı yaptı. Bu çalışmaları hâlen devam etmektedir.

İlgi ve inceleme alanı; dar plânda Türkiye Türkçesi ve Türk dilinin eski (Göktürk, Uygur, Karahanlı) devreleri ile çağdaş Türk lehçe ve şiveleri; geniş plânda ise Türk dünyası ve Avrasya halklarının dili, folkloru, edebiyatı, sanatı, ilim ve fikir hayatıdır. Bu araştırmaların yanında Türk dili öğretim metodu konusunda da çalışmaları ve uygulamaları vardır.

Bilgisayar teknolojisini Türkoloji alanında kullanmak için de çeşitli programlar geliştirdi.

YAYINLARI

A. Kitaplar

1. **İlmî Araştırma Yazılarında Uyulacak Esaslar**, İstanbul, 1988.
2. **Oğuz Eli Azerbaycan**, İstanbul, 1989, 1990.
3. **Türkistan İllerinden Özbekistan**, İstanbul, 1990.
4. **Cemil Meriç İle Sohbetler**, İstanbul, 1993.
5. **Temel Türkçe Sözlük I-IV** (Müşterek), İstanbul, 1985.
6. **Urallar'dan Altaylar'a, Altaylar'dan Sakalar'a Türk Toplulukları**, İstanbul, 1992.
7. **Tatarca Türkçe Sözlük**, (Rifkat Ahmetcanov ile birlikte), Kazan-Moskova, 1997.
8. **Türk Dünyası İçin Alfabe (Okuma-Yazma) Kitabı**, (Müşterek), İstanbul, 1992.
9. **Kelime Grupları**, (Muhammet Yelten ile birlikte), İstanbul, 2005.

B. Yayına Hazırladığı Kitapları

10. **Peyami Safa'nın Bütün Hikayeler'i**, İstanbul, 1980.
11. **Mehmed İzzet'in Milliyet Nazariyeleri ve Millî Hayat'ı**, İstanbul, 1981.
12. **Âşık Deryamî Hayatı ve Şiirleri**, İstanbul, 1987.
13. **Kamil Veliyev'in Destan Poetikası**, İstanbul, 1989.
14. **Azize Caferzade'nin Anamın Masalları** (Müşterek), İstanbul, 1990.

15. **Türk Dünyası Edebiyatı I**, (haz. kitap), İstanbul, 1991.
16. **Ebülfez Elçibey Azatlık ve Demokrasi**, İstanbul, 1993.
17. **Abdurrahim Polat Azatlıkta**, İstanbul, 1995.
18. **Azerbaycan Bayatıları** (Günay Karaağaç ile birlikte), Ankara, 1998, Türk Dil Kurumu Yayınları.
19. **Safiye Erol'un Dineyri Papazı**, İstanbul, 2001.
20. **Safiye Erol'un Çölde Biten Rahmet Ağacı**, İstanbul, 2001.
21. **Safiye Erol'un Makaleler'i**, İstanbul, 2002.
22. **Safiye Erol'un Hikayeler'i**, İstanbul, 2002 // **Leylak Mevsimi** adıyla basıldı.

C. Baskıya Hazır Kitapları ve Çalışmaları

23. **Çuvaş Türkçesi Grameri** (Vasilij Andreyev ile birlikte) 1993.
24. **Altay Dilleri Sözlüğü** 1997.
25. Vasilij Andreyev ile birlikte; **Türkçe Çuvaşça Sözlük** 1993.
26. **Moğollar ve Moğolistan** 1993.
27. Jeahun Jeong'un **İkinci Gök Türk İmparatorluğu Çağı (682-745) Bilge Tonyukuk ve "A-shi-de" Kabilesi tezi**, 1998.
28. **Eski Moğolca Türkçe Sözlük** 1995.
29. **Kitabu Divanu Lugati't-Türk (Yayınların Edisyon Kritiği)** 1991-
30. **Hurşid Bânû Nâtevân** 1990.
31. **XIV. Asra Kadar Türk Dilinin Söz Hazinesi** 1998.
32. **Türk Dünyası Alfabeleri Transkripsiyon Programları ve Bilgisayar (IBM) Uygulama Kılavuzu** 1997.

D. Hazırlanışında Katkıda Bulunduğu Eserler

33. Dr. Ekrem Hakki Ayverdi, **Avrupa'da Osmanlı Mimarisi I-IV**, İstanbul, 1979-1982.
34. D. Halbout du Tanney, **Yunus Emre Le livre de l'Amour Sublime**, Paris, 1987.
35. **Rusya Federasyonu Vergi Kanunu Birinci Kitap** (Tercüme: Ali Haydar Şaydullin, Türkçe Redaksiyon ve Tashih: Halil Açıkğöz), [Moskova], 1999, 96 s.
36. Dr. Fazlı Ayverdi, **Vehbi Koç ile 30 Yıl**, İstanbul, 2001.

E. Hazırlanmakta Olan Kitaplar

37. **Bir İmâ Bin Mânâ**.

F. Makaleler

1983

1. "Divan Şiirine Dair", **Doğuş Edebiyat Dergisi**, Ekim 1983, Ankara.
2. "Prof. Hans Kohn, «Le Panslavisme son Histire et son ideologie» (Payot ya-

yinevi, 1963, Paris), Türkçe'ye tercüme eden: Dr. Agah Oktay Güner; «**Panslavizm ve Rus Milliyetçiliği**», Kervan yay., İstanbul, 1983, 262 s.», **Türk Dünyası Araştırmaları**, 24, Haziran, 1983, s. 200-202.

1984

3. "Gölgesi Olan Çınar: Ekrem Amca", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 13, nr. 3, Temmuz 1984, İstanbul, s. 141-146.

4. "Osmanlı Mimarisinde II. Bayezid-Yavuz Selim Devri (886-926/1481-1520) Y. Mimar Dr. İ. Aydın Yüksel, Osmanlı Mimarîsi serisinin V. Kitabı, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı'nın 83. Kitabı, 1. Baskı 1983, İstanbul", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 29, Nisan, 1984, s. 145-149.

5. "Türkçe'de Halı ve Halıcılık Terimleri", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 32, Ekim, 1984, s. 137-188.

1985

6. "Bir Dağdan Bir Dağa", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 14, nr. 1, Ocak 1985, İstanbul, 1985.

1986

7. "Bir Romancının Roman Telakkisi", **Türk Edebiyatı**, nr. 153, Temmuz 1986, İstanbul.

8. "Cenab Şehabeddin'de Tenkid - Dil, Sanat ve Edebiyat Hakkındaki Görüşleri, Doç. Dr. Celal Tarakçı, Samsun, 1886, I-XVI+324 s.", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 42, Haziran, 1986, s. 247-249.

9. "İbn Sina Felsefesi ve Orta Çağ Avrupası'daki Etkileri", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 15, nr. 3, Temmuz 1986, İstanbul.

10. "Millî Kültür Davamız, Prof. Dr. Emin Bilgiç, Boğaziçi Yayınları, 1986, İstanbul, 336 s.", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 43, Ağustos, 1986, s. 207-210.

1987

11. "Cemil Meriç Hoca İle Üslup Üzerine Bir Gezinti", **Türk Edebiyatı**, nr. 166, Ağustos 1987, İstanbul.

12. "Cemil Meriç İle Sohbet", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 16, nr. 3, Temmuz 1987, İstanbul.

13. "Dost Elinden Gelen Turna - Çağdaş Azerbaycan Hikayeleri Antolojisi, Hazırlayan: Yusuf Gedikli, 1987, İstanbul, XI+469 s.", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 48, Haziran, 1987, s. 209-212.

14. "Fususu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi: Ahmed Avni Konuk; Hazırlayanlar: Dr. Mustafa Tahralı-Dr. Selçuk Eraydın, Dergah Yayınları, Şubat, 1987, İstanbul, LXIV + 424, 74 s.", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 50, Ekim, 1987, s. 257-262.

15. "İki Edebiyat Bir Motif", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 16, nr. 4, Ekim 1987, İstanbul.

16. "Kutadgu Bilig ve Bir Çalışma", **Türk Dünyası Araştırmaları** 46, Şubat, 1987, s. 237-240.

17. "Medeniyet Daireleri ve Türk Dili", **Türk Edebiyatı**, nr. 159, Ocak 1987, İstanbul.

18. "Türkçe'de Bitişik Kelime Meselesi", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 16., nr. 2, Nisan 1987, İstanbul.

19. "IV. Millî Türkoloji Kongresi (24-29. IX. 1984, İstanbul)", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1987**, Ankara, 1987.

1988

20. "Aşık Deryami", **Türk Edebiyatı**, nr. 171, Ocak 1988, İstanbul.

21. "Azeri Edebiyatı'ndan: Mirza İsmail Gasir", **Türk Edebiyatı**, nr. 177, Temmuz 1988, İstanbul.

22. "Kalemin Raksı: Hatt Sanatımız", **Denizin Sesi**, nr. 64, Mayıs-Haziran 1988, İstanbul.

23. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Aşiretlerin İskanı", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 17, nr. 1, Ocak 1988, İstanbul.

24. "Samiha Ayverdi'nin Dili ve Üslubu", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 17, nr. 4, Ekim 1988, İstanbul.

25. "Tevhîd'in Mimarı Koca Sinan", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, nr. 24, Aralık 1988, İstanbul, s. 1-20.

26. "Yahya Kemal ve Bir Anket", **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III**, İstanbul, 1988, s. 108-111.

27. "Zeki Kuşoğlu A Master Artist of Turkish Arts", **Image of Turkey**, nr. 12, Ankara, 1988

1989

28. "Aydil Erol, Şarkılarla, Şiirlerle, Türkülerle ve Tarihi Örneklerle Adlarımız, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1989, XXV + 278 s.", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 72, Haziran, 1991, s. 169-171.

29. "Türk Onomastiği İle İlgili Bir Eser, "Afat Gurbanov, Azerbaycan Dilinin Onomolojisi", Maarif neşriyatı, Bakı, 1988, 596 s.", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 60, Haziran, 1989, s. 183-188.

30. "Mehmet Aslan ve Şehitler Deresi", **Türk Edebiyatı**, nr. 190, Ağustos 1989, İstanbul

31. "Süleyman Eliyarov, Buz Gırıldı mı? Wolfgang Günter Lerch'in Mektubu Hattında", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 60, Haziran, 1989, s. 85-94 (2 faksimile).

32. "Türk Diline Saygı 1, Vurgu ve Telaffuz Meseleleri", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 18, nr. 1, Ocak 1989, İstanbul.

1990

33. "Azerbaycan'ın İktisadi Potansiyeli", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, nr. 38, Şubat, 1990, İstanbul, 1990, s. 54-55.

34. "Azerbaycan'ın İnşaat Meseleleri", **Azerbaycan Türkleri**, nr. 4, 1990, İstanbul.
35. "Azerbaycan-Türkiye Turizm Münasebetleri", **Azerbaycan Türkleri**, nr. 3, 1990, İstanbul.
36. "Dilara Eliyeva, «Köroğlu»'nun Yeni El Yazma Nüshası", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 68, Ekim, 1990, s. 19-43 (çeşitli faksimileler).
37. "Türkiye-Azerbaycan İktisadî Münasebetleri", **Azerbaycan Türkleri**, nr. 1, 1990, İstanbul.

1991

38. "Muâsır Türk Şiirinde Hâce Ahmed Yesevî", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 20, nr. 2, Nisan 1991, İstanbul, 1991, s. 42-57.
39. "Tataristan Türk Şiirinde Hoca Ahmed Yesevî'nin Yeri Üzerine Dr. Elfine Sibgatullina İle Sohbet", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, yıl 20, nr. 3, Temmuz 1991, İstanbul, s. 34-40.

1993

40. "Türk Onomastiği", **İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi**, cilt XXVI, 1986-1993, İstanbul, 1993, s. 351-354.

1994

41. "A. H. Halikov, Bolgar Halkı ve Anıng İsimi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 90, Haziran, 1994, s. 91-99.
42. "Mirkasım Osmanov'dan 'Manas' Destanının İki Yazması ve Onun Tarihi", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, nr. 95, Kasım 1994, İstanbul, 1994, s. 47-51.
43. "Fuad Ganiyev, Türk Lehçelerinde Analitik Morfoloji Meseleleri", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 93, Aralık, 1994, s. 191-195.
44. "Helif Kurbatov, İdil-Çulman (Volga-Kama) Boylarında Ele Geçen Runik Kitabeler", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 88, Şubat, 1994, s. 104-113 (Metin içi 21 şekil).
46. "Başkurt Türkçesi'nin İzahlı Sözlüğü", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 90, Haziran, 1994, s. 225-228.
47. "Tatar Folkloru I-II", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 93, Aralık, 1994, s. 231-234.
48. "Türk dilinin özel bibliyografyası nasıl çıkarılabilir", **99 Soruda Türkçe Kültürü** (Hazırlayan İskender Pala), İstanbul, 1994, s. 254-267.
49. "Yabancı dil öğrenmenin günümüzdeki problemleri nelerdir?" **99 Soruda Türkçe Kültürü** (Hazırlayan İskender Pala), İstanbul, 1994, s. 248-253.
50. "Aktarma: Ezher Möhemmedi'den "Antik Çorga Karagan Törki Elifbasına Nigzengen Yazmalar", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, nr. 92, Ağustos 1994, İstanbul, 1994, s. 41-44.
51. "Azerbaycan Türkçesi nasıl bir dildir?", **99 Soruda Türkçe Kültürü** (Haz. İskender Pala), İstanbul, 1994, s. 67-69.
52. "Dünyada hangi dilleri kaç kişi konuşur", **99 Soruda Türkçe Kültürü** (Haz. İskender Pala), İstanbul, 1994, s. 24-27.

53. "Kırgız Türkçesi nasıl bir dildir?" **99 Soruda Türkçe Kültürü** (Haz. İskender Pala), İstanbul, 1994, s. 72-74.

54. "Özbek Türkçesi nasıl bir dildir?" **99 Soruda Türkçe Kültürü** (Haz. İskender Pala), İstanbul, 1994, s. 69-72.

1996

55. "Azerbaycan Kiril Alfabesinden Aktarma: Kamil Veliyev, Lingvistik Poetika, Poetik Sintaksis, Dastan Poetikası Haggında Bir Neçe Söz", **Uluslararası Türk Dili Kongresi 1988 (26 Eylül 1988-3 Ekim 1988)**, Ankara, 1996, s. 255-264.

56. "Bilge Kağan Yazıtı'nın Doğu Yüzünün İlk Satırında *(i)ki (e)diz k(e)r(e)kül(ü)g* mü yoksa *kid(i)z k(e)r(e)kül(ü)g* "keçe çadırılı" mı Okunmalıdır?", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1994**, Ankara, 1996, s. 1-10.

1997

57. "Prof. Dr. Altay Amanjolov'un Bir Eseri", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 106, Şubat, 1997, s.231-232.

58. "Türkler'in Kullandığı Alfabelerden Gök Türk Alfabesi", **Yeni Türkiye**, nr. 15, Mayıs-Haziran 1997, Ankara, 1997, s. 234-244.

59. "Türkler'in Kullandığı Alfabelerden Kril Alfabeleri", **Yeni Türkiye**, nr. 15, Mayıs-Haziran 1997, Ankara, 1997, s. 245-250.

1998

60. (Leysen İştiryakova ile birlikte) Tercüme: A. Rona-TAS; Doğu Türk Runik Yazısının Menşei ve Gelişmesi Hakkında, **Türk Dünyası Araştırmaları**, nr. 114, Haziran 1998, s. 233-240.

61. "Yenisey Yazıtları Hakkında Bir Kitap ve İlk Defa Neşredilen, Yeni Bulunmuş Üç Yazıt", **Türk Dünyası Araştırmaları**, 112, Şubat 1998, s. 221-236.

2001

62. "Hatıraların İçinden Safiye Erol'un Yazı Dünyası", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, Yıl 30, nr. 4, Ekim 2001, s. 80-88

2004

63. "Kur'ân'da Türkçe Kelime Var Mı?", Lefke-Avrupa Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Lefke Edebiyat Buluşması: Türkçenin Dünya Dillerine Etkisi 29-30 Nisan 2004; **V. Lefke Edebiyat Buluşması Türkçenin Dünya Dillerine Etkisi** (Haz. Prof. Dr. Günay Karaağaç), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

64. "Avarca'ya Türkçe'den Verdiğimiz Kelimeler", Lefke-Avrupa Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Lefke Edebiyat Buluşması: Türkçenin Dünya Dillerine Etkisi 29-30 Nisan 2004, **V. Lefke Edebiyat Buluşması Türkçenin Dünya Dillerine Etkisi** (Haz. Prof. Dr. Günay Karaağaç), Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

2006

65. “Metinde Gramatikal Örgüleme” **Dağıstan Devlet Üniversitesi, Dil Bilimi Konferansı**, Mahaçkale, 2006.

2007

66. “Bilge Tonyukuk Abidesinde Bir İbare: “(A)R¹K¹UY¹”, **50th Permanent International Altaistic Conference (2007) Tatar State University of Humanities and Education, Kazan, Russia July 1-6, 2007.**

67. “Kitabu Divanu Lugati’t-Türk’te İki Dillilik ve ‘Somlım’ Kavramı” **Tataristan Cumhuriyeti, Tatar Devlet Humanitar-Pedagoji Üniversitesi Uluslararası Bilimsel-Uygulama Konferansı «Kültürlerarası Bağlantı Belirtisi Olarak İkidillilik: Gerçek Ve Gelişme Perspektifleri»** (Kazan, 20-22 Eylül 2007).

2008

68. “Atilla Rasih’in ‘İşan Onıĝı’ romanı örneğinde bir veri tabanı analizi.” // *Проблемы филологии народов Поволжья: материалы Всероссийской научно-практической конференции* (13-15 марта 2008 г.) \ отв. редактор А.Т. Сибгатуллина.- Вып.2.- М. –Ярославль: Ремдер, 2008.- s. 202-212.

69. “Одно Предложение В Памятнике В Честь Бильге Тоньюкука, Связанное С Походом На Восточную Сибирь”(Bilge Tonyukuk Abidesinde Doĝu Sibirya Seferi İle İlgili Bir Cümle), «**XXV Дульзоновские чтения**» / “**25th Dulzon Readings**” 26-28 İюня 2008, Томский государственный педагогический университет, Томск.

70. “Gramatikal Organizatörlerin Metin Kesitlemedeki Rolü ve Önemi”, **VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri (20-25 Ekim 2008)**, Ankara, 2008, s. 31-43, TDK yayını.

71. “Mâhurdan Gazelde Ses Düzlemi”, **Bir Medeniyeti Yorumlamak Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu** 3-7 Kasım 2008 İstanbul.

2009

72. “Версии «Алып» в Волго-Уральском регионе и система анализа «четырёх первоэлементов в вопросе целостности дастана” (İdil-Ural bölgesinde Alp anlatmaları ve destan bütünlüğü konusunda ‘Dört Kök Eleman’ (anasır-ı erba’a) analiz sistemi.) // *Проблемы филологии народов Поволжья: материалы Всероссийской научно-практической конференции* (19-21 марта 2009 г.) \ отв. редактор А.Т. Сибгатуллина.- Вып.3.- М. –Ярославль: Ремдер, 2009.- s.168-195.

73. “İdil-Ural Havzasında Alp Batır Tipi Dönüşümü”; **Tataristan Bilimler Akademisi G. İbrahimov Dil, Edebiyat ve Sanat Enstitüsü KAZAN, 29 Haziran 2009.**

74. “Türk Dilinde “Birleşik Zaman Çekimi” Meselesi” (Проблемы терминологии сложных глаголов в турецком языке), Конференции по сточниковедению и историографии стран Азии и Африки: «Востоковедение и африканистика в диалоге цивилизаций» 22-24 Nisan 2009, St. Petersburg.

75. "Oğuz Kağan Destanı'nda Bir Cümle: "[Çalang Bulangdın Korukmaz Turur İrdi]", **E. R. Tenishev Sempozyumu**: 29 Nisan 2009 Kazan.

2010

76. "Поход Огуз кагана в бассейн реки Волга по дастану «Огуз-наме» (Oguz-Name'de Oguz Kagan'ın İdil (Volga) Havzası Seferi.) // *Проблемы филологии народов Поволжья: материалы Всероссийской научно-практической конференции* (1-2 апреля 2010 г.)\ отв. редактор А.Т. Сибгатуллина.- Вып.4.- М.-Ярославль: Ремдер, 2010.- s. 55-61.

77. "Sözel Metinlerde Yer Alan Görsel Malzemelerin Halı Tarihindeki Önemi"; **"Uluslararası Türk Halı ve Düz Dokumaları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak) Sempozyumu"**, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü. 1-4 Kasım 2010, ALANYA.

78. "Türk Dilinde Tekrarların Yapısı" Елабужский государственный педагогический университет Третья Международная тюркологическая конференция проводит 5-6 октября 2010 года Третью Международную тюркологическую конференцию, **ВЕСТНИК Елабужского государственного педагогического университета, №3| октябрь 2010**, Елабуга, s. 3-5.

2011

79. "Tukay Şiirinde Türkiye", "Milli Kültürlerde Abdullah Tukay'ın Mirası" Uluslar Arası Sempozyum, 25 Nisan 2011; Kazan; **Tataristan Cumhuriyetinin İlimler Akademisi, Tataristan Cumhuriyetinin Kultur Bakanlığı, Tataristan Cumhuriyeti Eğitim ve İlim Bakanlığı, G. İbrahimov ad. Dil, Edebiyat ve Sanat Enstitüsü.**

80. "Kaybolan Hayvanları Bulmak İçin Halk Ritüeli" **VIII Международный Симпозиум «Языки, литература и культура народов полиэтнического Урало-Поволжья (современное состояние и перспективы развития)»** Йошкар-Ола, 18-20 августа, 2011г.

2012

81. "Türk Kitap Sanatlarından Ebru", **«Тюркоязычная книга в контексте мировой духовной культуры»**, Соорганизаторами конференции являются Министерство культуры Республики Татарстан, Академия наук Республики Татарстан, Национальная библиотека Республики Татарстан, **17-18 Октября 2012** года в г. Казань, Törki Telle Kitap gasırlar hezinesse-Tyurkoıazıçnaya kniga nasledie vekov, Kazan, 2012, Tataristan Bilimler akademisi Yayını, s. 130-138.

G. Yayınlanmamış Hazır Tebliğ ve Makaleleri

82. "Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Okunan Bir Mevlid Üzerine", **Uluslararası Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi II**, Haziran 1988, Samsun.1988.

83. "Halı Terimi Üzerine", **İ. Ü. Güzel Sanatlar Bölümü: Sanat Tarihinde Terminoloji Semineri**, İstanbul, 1988.

84. "Türkçe'nin Dünya Dilleri Arasındaki Yeri ve İktisadî Münasebetler Bakımından Gelecekteki Rolü", **Türk Dünyası Kurultayı**. Bakû, 1991.

85. "Altın Ordu Sahasında Runikler, **Tataristan İlimler Akademisi**, Haziran 1993, Kazan, 1993.

86. "Doğudan Batıya Bir Motif Akışı: "Kâkül" Geleneği" Çelyabinsk Üniversitesi, 1995; Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma Ve Uygulama Merkezi, **Türk Kültüründe Ayrıntılar: Saç Konferansı**, 1995.

87. "Orhun Âbidelerinin Mesajı", Adana, 1998.

88. "Sarı Çizme", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nce 10-11 Aralık 1998 tarihinde düzenlenen "**Türk Kültüründe Ayrıntılar: Ayakkabı**" konulu uluslar arası sempozyum tebliği. 1998.

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAĞAN

I. BÖLÜM

**DOST GÖZÜYLE, DOST SÖZÜYLE
HALİL AGA**

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAÇAN

HALİLÜRRAHMAN OLMUŞ

-Bir Turan dervişi Halil Açıkğöz ağabeyime-

*Horasan'dan atılmış bir ateş Rumeline
Dergâh olmuş dört yana, hamam olmuş hân olmuş
Kuşanmış besmeleyle eğri kılıncı beline
Kün emrinden beridir merdân-ı meydan olmuş*

*Bir dem gelmiş sonsuza şahlanmış yağız atlar
Bir dem gelmiş Nemçe'ye gönderilmiş beratlar
Bir dem gelmiş mermere çekilmiş celî hatlar
O an dünya hanına bir ulu mihman olmuş*

*Geceler gündüzlere fısıldamış gerçeği
Gurbet elde burnunda tütmüş sıla çiçeği
Hayalinden gitmemiş Fatma kızın pürçeği
Elinde üç telli saz Karacaoğlan olmuş*

*Dön borusu çalınca durmamış bir an bile
Yeter ki emr-i şerif Hak katından verile
Düşürmüş Tanrıdağın türkülerini dile
Pîrinin yolladığı delil ü burhan olmuş*

*Doğruluk oku için el uzatmış tirkeşe
Hak yolunda ram olmuş dosta, ahbaba, eşe
Gir denilmiş korkmadan dalmış kızıl ateşe
Temsilde hata olmaz, Halilürrahman olmuş*

Yılmaz SOYYER

İSTANBUL'DA BİR MÜNZEVÎ

Nâmık AÇIKGÖZ

Münzevî, Aksaray çukurunun Horhor tarafındaki bir küçük sokakta oturur. Dar sokaklara yüklenen koca koca apartmanların arasındaki küçücük evi, dünya kadar büyüktür.

Orası, rektörsüz, dekansız ve bölüm başkansız bir “Serbest Akademi”dir. Oraya girmek için imtihanlara, kayıtlara, harç ödemeye hiç gerek yoktur; yüreğinizi ve beyninizi omuzlayıp girersiniz.

Serbest Akademi’den, bütün Türk dünyasına açılabilirsiniz. Türk kültürüyle ilgili pek çok eseri orada bulabilirsiniz; bulamazsanız bile, nerede ve nasıl bulabileceğinize ulaşabilirsiniz. Türkoloji’nin her dalı ve Türkoloji’ye yakın bilimlerde, bilgi ve belge vardır münzevînin evinde. Bütün Türk lehçelerinden Çince’ye; Çince’den Rusça’ya, Japonca’ya kadar kitaplar, dergiler...

Münzevî herkese açıktır... Bilgisayarcıdan öğretmene, profesörden mübtedî asistana kadar, insanî ve ilmî değerlerle ilgili herkese... En çok da Türk dünyasının her yerinden gelen üniversite öğrencilerine... Buralardan gelip barınacak yer bulamayan pek çok genç, zaman zaman onun evine misafir olur.

Münzevî, “hezar-fen” biridir ve onu “hezar-fen” olmaya, biraz da evinin “Serbest Akademi” olması sevk etmiştir. Çünkü münzevî, buraya gelenlerin her sorusuna cevap vermek, her ihtiyâcı karşılamak ister. Bu da onu her konudan haberdar olmaya yöneltmiştir.

Çalışma odasının bütün duvarları kitapla kaplıdır. Her tür kitap... Türkoloji’den coğrafyaya, metalürjiden pedagojiye kadar pek çok kitap... Bugüne kadar bir hayli yayın yapmıştır. Peyami Safa’nın Hikâyelerinden, Safiye Erol’un kitaplarına kadar on kadar kitap ve yirmi beş civarında makâle.... Cemil Meriç’in 8 yıl sekreterliğini yapmış; konuşmalarını Cemil Meriç ile Sohbetler adıyla yayımlamıştır. Merhum Ebulfez Elçibey ve Halk Cephesi ile irtibata geçen ilk kişilerdendir ve Elçibey’in Keleki köyündeki sürgün günlerinde, onunla telefon irtibatı olan çok az insandan biridir. Elçibey ile yaptığı görüşmeleri, Âzatlık ve Demokrasi Konuşmaları adıyla neşretmiştir.

1989 yılına kadar İstanbul’da bulamazdık; 1989’dan sonra Türkiye’de bulamaz olduk. Çünkü gençliğinin ilk yıllarından beri rüyasını gördüğü Türk dünyasının kapıları açılmıştı ve o, Türk cumhuriyet ve topluluklarına ilk gidenlerdendi. Hatta Ekim 1989’da, 160 kişilik sanatçı, bilim adamı, siyasetçi ve gazetecinin Bakû’ye gidişinde

o rehberlik etmiş; oralardan dönen katile, Türkiye’de, Azerbaycan ile ilgili büyük bir kamuoyu oluşturmuştu. Sonra hep gitti oralara. Azerbaycan’a, Tataristan’a, Kazakistan’a, Özbekistan’a, Sibiryaya, Moldavyaya ve Kırım’a gitti. Dostları arasında adı, “Türk Cumhuriyetleri Fahrî Büyükelçisi” idi. Sağlığını kaybetti o yollarda. 1992 yılında şeker komasına girdi ve kırk gün hastanede yattı. Artık her zaman yanında olan dostu, hastalığı idi. Günde 6 öğün yemek ve kahvaltı, onu, gününü “midevî işlere” göre tanzim etmeye mahkûm etmişti. Bazı konferansları arasında bir şeyler yediğini görürseniz, şaşmayın. Hastalığına kadar kilolu idi ve ben ona “Yahya Kemal gibi oldun.” derdim. Hastalıktan sonra o zayıfladı; ben Yahya Kemal gibi oldum.

Evine gelen boş çıkmaz. Ama kitap, ama dergi, ama fotokopi, ama disket, ama CD... Mutlaka alanıyla ilgili bir materyalle çıkar evinden. Hiçbir şey alamayana verecek bir minik hediyesi mutlaka vardır.

Müzikle de arası iyidir. Amatörce ney üfler ve usûlünce bendir vurur. Misafirlerine kısa da olsa bir meşk hayatı yaşatır odasında.

Çiçekler, onun çocukluğundan kalan pastoral dünyasının ayrılmaz bir parçasıdır. Bol asitli İstanbul havasına direnen yediveren gülleri ve hanımelleri evinin bir parçasıdır. “Mecbûrî düzenli” yemeğinden başka yaptığı en düzenli işi, çiçekleri sulaması, bakımları ve onlarla konuşmasıdır. Allı, morlu, pembeli, ebrulî bir demet kır lâlesi götürmüştüm bir keresinde. Otuz yıldır görmemişti kır lâlesini. Lâleleri görünce gözleri doldu; çocukluğuna dönmüştü...

Fotoğraf da çeker münzevî. Gökyüzü, gün batımları ve deniz, onun objektifinde şiirleşir. Dijital fotoğraf makinesini Türkiye’de ilk kullanan amatörlerdendir.

Münzevî’nin, bir arkadaşı daha, onu mahveden, bitirip tüketen bir arkadaşı daha vardır: sigara. Odasının duvarları, kitaplar ve kapı-pencere ahşapları sapsarı olmuştur bu sigara dumanından. Sigara kokusu kitaplara sinmiştir. Ama mutfağı, beni sinirlendirecek kadar temizdir.

Münzevî, fizikî hacim itibariyle küçük fakat bilimsel kapasite itibariyle büyük mü büyük odasında, “müdekkik” ve “mütebahhir” özelliğiyle, Türk lehçeleriyle ilgili sözlükler, gramer kitapları da yazar. Eski Türkçe ve Osmanlı Türkçe’siyle yazılan metinlerdeki bir kelimeyle aylarca uğraşır ve makale olarak neşreder. Sâdece bazı misafirlerine ikram edip henüz neşretmediği mensûreleri de vardır. Televizyon belgeselciliği de yapar ve kültür konularındaki bazı belgesellerin senaryo yazarlığını yapmış, bazılarında da kaynak metin yazarı olarak görev almıştır. Bir de, benim şaham olan klâsik Türk edebiyatına girmese iyi olacak ama; hadî neyse!..

Kendi kuşağından pek çok Türkolog, bilgisayara dokunmaya korkarken, münzevî, büyük bir cesaretle bilgisayar dünyasına girmiş ve Türkoloji’nin ihtiyaç duyduğu özel harfler (fontlar) için yazılımlar yapmıştır.

Çalışma odasında oturmak için bildiğiniz ev eşyası aramayı boşuna. Ya yer minderine veya büro koltuğundan bozma, ayakları kesilmiş bir koltuğa minder niyetine oturacaksınız. Sehpaalarını da, başka amaçlı kullanılan ahşaplardan kendisi yapmıştır.

Geriye dönersek...

Münzevî, 1952 yılında bir dağ yamacında doğmuş. Dedesi Çanakkale gazilerinden Çolak Halil... Bir kolunu Çanakkale'de bıraktığı için "çolak". Münzevî adını bu dedesinden almıştır. Babası "İğneci Kerim" veya "Kerim Çavuş"... İki lakabı da askerlikten. Askerde sıhhiye çavuşu imiş. Kerim Çavuş da babası gibi Çanakkale'de askerlik yapmış 2. Dünya savaşı esnasında. Annesi Helime gelin... Başka köyden gelin geldiği için "gelin". Kerim Çavuş, Helime gelin'in gönlünü, kabak kemâne çalıp türkü söyleyerek çalmış...

8 kardeşten biri münzevi. Köyün ilk yüksek tahsil yapan insanı... Tahsil hayatına, kahvehaneden bozma bir köy ilkokulunda, Osmancık köyü ilkokulunda, 1960 yılında başlamış, daha sonra birleşik sınıflı okulda tamamlamıştır. Orta okula kadar çobanlık da yapmış, biz Sümbüllü Boğaz'da dere kamışından kavallar çalarken, o ve arkadaşları, Mor Yar tepelerinde kartal kanadından yapma kavallar çalmıştır.

Ortaokul ve liseyi Manisa'nın Turgutlu ilçesinde bitirmiştir. Gençlik yıllarını, yerli değerlerin savunulup geliştirilmesi için harcayan ve şehrindeki ilk gençlik hareketlerinin öncüsü olan 9 kişiden biridir. O günlerde, arkadaşları arasındaki lakabı Aristo'dur. Çok kitap okuyan ve sıkı fikrî-ilmî tartışmalar yapan biridir çünkü.

Münzevî, köy kültüründen şehir kültürüne ve oradan büyük şehir kültürüne kadar seyreden macerayı özümseyerek yaşamış biridir.

İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olmuş ama pek çok affa rağmen, 1977 yılında başladığı Doktorasını hâlâ bitirememiştir. Artık Doktora ihtiyacı da kalmamış, "Yürü Leylâ ben Mevlâ'yı buldum" mazmûnunca yaşamaktadır.

O, İstanbul'un ortasında bir münzevîdir artık...

O, işi ve konferansları hâriç, dışarı pek çıkmaz...

O, Serbest Akademi'nin kimseyi eli boş göndermeyen derviş hocasıdır...

O, Mansur ve Ummân'ın babası; Yağmur, Ayhan, Nezihî, Lokman ve Sait'in "Halil Aga"sı; benim ise ağabeyimdir...

AGA-DEMİ

Yasemin AKKUŞ

Herkesin yolu geçmiştir muhakkak, Aga-demi'den. Gönülle aklın buluştuğu bu müstesna yerde gâh gönüller doyar, gâh akıllar. Kitap deryasından süzüle süzüle edilen muhabbetlerin, bir organizasyonla yahut aylar öncesinden planlanmış bir sempozyumla elde edilmesi imkânsızdır; çünkü doğaldır, içtendir, doyurucudur ve aynı zamanda bilimsel.

Halil Açıköz... Dostlarının hitabıyla "Aga" yahut "Halil Aga"... Misafirini kapıda karşılayan ve kapıdan uğurlayan bir aziz!.. En sıkı dostu olan şeker hastalığına hürmeten kimseyle yakın temasta bulunmayıp elini havaya kaldırarak "çak!" demesi, Agaca "hoş geldin" in samimiyetlisidir. Her dem çayın en lezizi ateştedir, sofrası Halil İbrahim'inkine denktir ve bu durum Halil Aga'nın ismiyle müsemma olmasına bir naziredir.

Aksaray'da dumanı tüten bir akademidir, Halil Açıköz'ün evi. Öğrenilecek çok şey vardır, orada; sıradan bir muhabbete yer yoktur... Halil Aga, yüreğiyle, ilmiyle ve zengin kütüphanesiyle büyüttüğü evini öğrencilere, akademisyenlere, üniversite hocalarına, arkadaşlara, dostlara, gurbetçilere..vb. açarken kendi Aga-demi'sini kurmuştur, aslında. Bir yandan fikir alışverişinin en kalitelisi gerçekleşir burada, bir yandan da Aga'nın orijinal ve duyulmadık parlak fikirleri paketlenerek Aga-demi'den uzaklara yolculuğa çıkar. Aylar sonra duyarsınız, o fikrin hayata geçirildiğini ve manalı manalı gülümersiniz; çünkü gizli kahramanı tanıyorsunuzdur.

Aga-demi'nin müdavimleri, Aga'yı her ziyaretlerinde bir orijinallikle karşılaştıkları için bir süre sonra hiçbir şeyi şaşırılmayı ve "Hayat bu!" demeyi yavaş yavaş kendilerine şiar edinirler. Ne mi bu orijinallikler? Evvela, şunu belirtmeliyim ki Halil Açıköz, "nev'i şahsına münhasır" bir zat olarak devamlı surette -hatta uyurken bile- düşünen ve üreten biridir. Dolayısıyla sözünü ettiğim orijinallikler, bir zekâ cümbüşü halinde kelimelere ve eşyaya aksettirilir. Mesela; kütüphane raflarına gelenlerin göreceği şekilde yerleştirilen bir iki cümlelik, düşündüren ve aynı zamanda tebessüm ettiren yazılardan biri: "Akıl alınmaz, verilir! Verilen akıl geri alınmaz!" yahut ışığını azaltmak üzere çıplak bir okuma lambasına geçirilen büyük boy, içi boşaltılmış Rize çay paketi, yerinden sökülüp alınmış araba koltuğunun odanın bir köşesine konulması ve arkasının da kütüphaneye dayandırılmasıyla meydana gelen inanılmaz rahat ve konforlu bir koltuk, Aga'nın kara kalemiyle ve sulu boyasıyla hayat bulan, insanı maziye götüren resimler ve daha nice...

İmalı sözler söylemeye ve duymaya alıştığımız bu kırılğan hayatın içinde Aga, kelimeleri gerçek anlamlarıyla kullanarak unuttuğumuz sadelik lügatini hatırlatır ve şüpheyi ortadan kaldırır, aslında.

Sabır, Aga'nın şahsiyetiyle öylesine hem-demdir ki bir bakışta anlayamazsınız, sabrını. Hatta ve hatta fevrîliklerinin altında dahi –ki o fevrîlikler oldukça şirindir- sabrın nasıl da aslan gibi mağrurca uzandığını görmemiz gerekir. Hoşgörüsünü ve kalender-meşrepliğini sabra katık yaparak hayatını idame ettiren Aga, güler yüzü ve içtenliğiyle kuşkusuz gönlümüzde müstesna bir yere sahip. İyi bir arkadaş, yoldaş, sırdaş, hâldaş, kardeştir aynı zamanda. Kendi deyimiyle; “iyi bir ev hanımı” olduğunu da unutmamak gerekir, elbette. Dillere destan yemekleri, bir tatlı kaşığı zeytinyağıyla pişirilmiş olmasına rağmen nasıl o lezzete ulaşabiliyor, henüz çözebilmiş değilim.

Aga-demi'den ayrılış ve hayatın kargaşasına dönüş vakti nedense her seferinde uzadıkça uzar. Sohbet sohbeti açar, konular dallanır budaklanır, öyle bir noktaya gelinir ki imkânı yok gidemezsiniz. “Artık gideyim, geç oldu” niyetiyle arada bir saate bakılsa da, o saat, sadece ve sadece Aga için önem taşımaktadır: insülin vakti, yemek vakti, ara öğün vakti..vs. Zaman onun için işler durur, sanki.

“Hayra karşı!” diyerek uğurlar, misafirini. Kalıplaşmış veda cümleleri içinde yer almayan bu cümle, bir dua niyetiyle yüreğime dokunur her seferinde. Hayra karşı, Halil Aga! Hayra karşı!...

ÜSKÜP VE HALİL AÇIKGÖZ HOCA

Cemal AKSU

2011'in Ekimi sonunda gelmiştik Üsküb'e. Güllerin bahçelerdeki son vakti idi. Uçaktan iner inmez Yunus Emre Türk Kültür Merkezinin kiraladığı taksi bizi Enstitü binasına götürmüştü. Halil Açıkğöz Hoca bizden birkaç gün önce geldiği için Yunus Emre Türk Kültür merkezinde bizi bekliyordu. Hemen oracıkta yaptığı esprilerle uçak yorgunluğunu atıverdik üzerimizden. Elbette kültür merkezindeki çalışan elemanların ve enstitünün müdürü sayın Tayfun Kalkan'ın candan karşılamaları da unutulmazdı. Halil Hoca bir yandan bize hoş geldiniz diyor bir yandan da sigara için söylediği dizeleri okuyordu:

*"Ben ona bakıyorum
O bana bakıyor
Bakışıyoruz.*

*Ben onu yakıyorum
O beni yakıyor
Yakışıyoruz..."*

Halil Açıkğöz hocayı üniversiteden de tanıyordum. Fakat o zamanlar nerden bilebilirdim neredeyse sekiz ay Üsküb'te hemen her gün görüşeceğimizi. Üniversitede Halil Hoca, Edebiyat Fakültesinin Türk Dili derslerine giriyordu. Birkaç belirgin hatıra dışında çok fazla muhabbetimiz olmamıştı. O hatıralardan biri benim ilk asistan olduğum yıllara rast geliyor: Hoca Türki Cumhuriyetlerden dönmüş bana eski bir öğrencimizin selamını getirmişti. Halil hoca'nın bütün eski Sovyetler coğrafyasını karış karış gezdiğini ise yıllar sonra Üsküb'te öğrenecektim. Hocayla olan diğer belirgin bir hatıra da 2000'li yıllara ait: üniversitede bizim oturduğumuz odaya gelmişti, Kıbrıs'ta bir sempozyuma gideceğini söylüyordu. Sunacağı tebliğin konusu ise 'Kuran'da Türkçe kelime var mı?' başlığını taşımaktaydı. İşin ilginç tarafı ise hocanın ayakta duracak halinin olmaması idi. Ağır bir zatüre geçirdiğini söylemişti. Bir hayli zayıflamış, ağır ağır antibiyotik iğneleri vuruluyormuş. Biraz şaşkın bir vaziyette kalmıştım. Şaşkınlığının bir sebebi hocanın neredeyse ayakta duracak hali yokken bile ilmi bir meseleyi sağlığının önünde tutmasıydı. Hatta kendisi ile dalga bile geçiyordu: 'Doktor bana senin ciğerin beş para etmezmiş dedi' diyerek hastalığını neredeyse

hafifsiyordu. Bu kendisiyle dalga geçme huyuna daha sonra Üsküp'te birçok defa şahit oldum. Tebliğini okuma fırsatını da Üsküp'te iken yakalamıştım. Böylece bu küçük hatıra yıllar sonra da beni şaşırtmaya devam etmişti. Çünkü tebliği okuduğumda hocanın ele aldığı meseleyi ne derece etraflı incelediğini görmüştüm.

Başka hatıralar da geliyor aklıma: Mesela bir gün gazetede görmüştüm, Safiye Erol'un eserleri yeniden neşrediliyormuş. Eserleri neşre hazırlayan Halil Açıköz'le yapılmış bir mülakatı yayınlamıştı gazete, tarihini şimdi hatırlamıyorum. Birçoğu gazete sayfalarında tefrika halinde kalmış eserlerinin neşredilmesiyle Türk Edebiyatı adeta Safiye Erol'u yeniden kazanmıştı.

Sonra Üsküp'te karlar yağmaya başladı. Bahçelerde, sokaklarda yeşillikler yerine bembeyaz karlar vardı. Halil hoca Üsküp Krill ve Metody Üniversitesinde ben ise İştip Gotse Delcev Üniversitesinde bir yıllığına görevlendirilmişti. Üsküp'te ev tuttuğum için dersim olduğu günler Üniversitenin servisi ile erkenden İştip'e gidiyordum. Doksan km'lik bir mesafe idi iki şehrin arası ve yaklaşık bir buçuk saatte varıyorduk. Önce Veles'e (Köprülü) kadar Vardar nehrini takip ediyorduk, Vardar, sarp kayalıkların arasından yavaş yavaş akışı ile adeta bize kılavuzluk ediyor, bizi Veles'e ulaştırdıktan sonra kendisi yoluna devam ediyordu. Veles'ten sonra geniş bağlar, yolların etrafına yayılmış köyler birer menzil taşı gibi idi. Bunları takip ede ede üniversiteye ulaşıyorduk.

İştip'ten döndükten sonra da Halil Hoca'ya muhakkak uğramaya çalışırdım. Meğer hocayla konuşacağımız ne çok konu varmış. Hatta bazen geç saatlerde onun evinden ayrılırken 'yine lafi torbaya koyamadık' deyince anlardım ki yarın daha fazla şey konuşacağız. Öyle de olurdu. Dil bahislerini konuşmaya başlayınca ben biraz sıkılırdım, hoca anlar hemen araya bir fıkra yahut espri eklerdi. Fıkralar genellikle hale uygun olduğu için 'işte fıkra hıçkırık gibidir, çıki çıkiverir' cümlesini artık ezberlemiştim. Sonra da gelsin Divan Edebiyatının tumturaklı mısraları. Fuzulî'den Nedim'e, Nailî'den Şeyh Galib'e, birçok mevzuda konuşurduk. Yine hoca eklerdi: 'Sen beni burada eski edebiyatçı yapacaksın.' Halbuki hocanın hem dil hem de edebiyat konusunda müktesebatı bir hayli geniş idi. Fuzulî'nin,

*"Öyle sermestim ki idrāk etmezem dünya nedir
Ben kimim sākī olan kim mey ü sahbā nedir"*

beytiyle başlayan gazelini öyle güzel şerhetmişti ki... gerçi buna adeta gazeli yaşamıştı desem daha doğru olacak. Gazeli okumaya başladığında her kelime çağrıştırdığı anlamlarla beraber dökülüyordu ağzından. Sonra bir de en çok Nâilî'nin o çok meşhur gazeli:

*"Hevâ-yı aşka uyup küy-ı yâre dek gideriz
Nesîm-i subha refîkiz bahâra dek gideriz"*

nerdeyse her sohbetimizde bahar meltemleri estiriyordu.

Bu sohbetlerde ne çok şey öğrendim. Yine birgün Üsküp'ün telaşla yağın karlarının altında, hocanın evinin yakınındaki bir çay bahçesine gitmiştik. İnsanı bıçak gibi

kesen soğuğa rağmen kapalı yerlerde oturmaktan haz etmediği için dışarıdaki sandalyelere ilişiverdik. Halil Hoca, Rus Edebiyatının en derin konularından Rus aydınlarına, sosyalizmden vahşi kapitalizme kadar pek çok konuyu oracıkta, yüzümüzü ısiran o soğuk havada bütün teferruatıyla izah edivermişti.

Vardar Nehri'nin kıyılarında Halil Bey'le hiç dolaşmadık. Çünkü hoca yürümeyi çok fazla sevmiyordu. Halbuki ben, Vardar'a adeta âşık olmuştum. Nazlı bir gelin gibi Üsküp'ün sokaklarında salına salına dolaşması hoşuma gidiyordu. Sultan Fatih köprüsü, bu nazlı gelinin boynuna takılmış kıymetli bir kolye gibi idi ve bu köprü'nün üzerinden Vardar'ı seyretmek, hele Üsküp'e ilk geldiğim günlerde benim için tadına doyumaz bir zevk idi.

Çoğu zaman Halil Hocayla evine yakın olan Kapan Han'da oturuyorduk. Genellikle öğleden sonraları han, sakin idi. Hanın orta kısmında büyümüş olan salkım söğüdün dalları üstümüze dökülüyordu adeta. Hanın köşesindeki çınar ağacını, her mevsim yeşil olduğu için mi ne, hanı bekleyen bir askere benzetiyordum. Hanın kapısından girer girmez sanki Osmanlı asırlarına adım atıyordu insan. Üsküp eski günleri o derece koynunda saklamıştı. Daha ilk geldiğimiz günlerde de bunu fark etmiştim: Türk çarşısı, kalem gibi minareleri, minarelerden beş vakit duyulan ezan sesleri, üstelik çarşıda pazarda Türkçe konuşulması sebebiyle sanki yabancı bir ülkeye gelmemiştik.

Hocayla Üsküp ve Balkanlar hakkında ilk konuşmalarımız daha çok Ekrem Hakkı Ayverdi'nin Avrupa'da Osmanlı Eserleri isimli eserine dayanıyordu. Meğer hoca daha öğrencilik yıllarında bu eserin hazırlanmasında epey emek sarfetmiş, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi dahil birçok eseri / belgeyi taramış. Hatta kendisine birçok kişinin hitap şekli olan 'Halil Aga' ünvanını Ekrem Hakkı Bey vermiş kendisine. Bu ünvanı sonra kendisiyle beraber herkes de Hoca için Aga idi. Bu Aga ünvanı bu kadarla da kalmıyordu: Mesela evine 'agademi' ismini vermişti. Oturup çay içtiğimiz yerler de hemen bu isimlerle anılıyordu: Murat Paşa camiinin yanında köhne bir kahvehanenin arka bahçesi vardı, buraya Halil Aga'nın yeri demişti. Yine Murad Paşa Camiinden Türk çarşısına doğru açılan sokağın kenarında ıhlamurların gölgelediği bir çay bahçesine de 'Cemal Aganın yeri' ismini vermişti. Daha böyle birçok yerin koordinatlarını kafasında çiziyor, hepsine birer ad buluyordu. En sonunda bunun sebebini de açıklamasın mı? 'Atalarımız' demişti ' gittikleri her yere önce isim verirler' bu isimlendirmeler günlük hayatı o kadar kolaylaştırıyordu ki bir yerde buluşmak yahut bir emanet alıp vermek için yapılan yer tayini hemen belirginleşiveriyordu.

Bahar kendisini artık yavaş yavaş hissettirmeye başlamıştı Üsküp'te. Çiçekler eski saltanatlarını kurmak için adeta yarış ediyorlardı. Küçük küçük kubbeleriyle Üsküp'ün tam ortasına çok yakışmış İshak Paşa camiinin yanındaki pazarda envai çeşit çiçek sergileniyordu. Karşılıklı birer tepeye oturmuş Sultan Murad ile Mustafa Paşa camileri tıpkı Kapan Han, Sulu Han ve Kurşunlu Han gibi Üsküp'ün Osmanlı asırlarını hala hatırlatmaktaydı.

Üsküp'e ıhlamur ağaçları çok yakışıyordu. Bazı şehirlerin kendini hatırlatan ağaçları var. İstanbul'da çınar ağaçları neyse Üsküp'te de ıhlamurlar öyleydi. Mayıs ayı da

gelmişti ve ıhlamur ağaçları bütün rayihalarını fütursuzca ortalığa salıvermişlerdi. Doluştığım bahçelerde önce ıhlamur kokuları karşılıyordu beni, çarşıdan Çayır semtine giderken sağ köşede mütevazi bir mimariyle süslenmiş Yahya Paşa Camii'nin bahçesindeki ıhlamur ağaçları tarifsiz güzellikte idi. Bu devasa ıhlamurların altında Yahya Paşa Camii'nin şadırvanında oturmak Üsküp'ün en güzel hatıralarından idi. Caminin bahçesinden çıkınca da ıhlamur ağaçlarının safası devam ediyordu. Nerdeyse yolun sonuna kadar dizilmiş bu sıra sıra ıhlamurları görüp de Bakî'nin,

*"Seni seyr etmek için reh-güzer-i gülşende
İki cânibde durur serv-i hırâmân saf saf"*

beytini hatırlamamak imkansız gibiydi.

Yahya Paşa Camii'ne yakın bir köşede yine ıhlamurların gölgelediği bir alanda küçük bir çay bahçesi vardı. Halil Hoca'yla orada hiç oturmadık. Fakat onun karşı-sındaki Hatuncuk Camii'ne ve Rifâi tekkesine, Üsküp'e daha ilk geldiğimiz günlerde gitmiştik. Halil Hoca, Yahya Kemal'in çocukluk hatıralarını, sanki az önce okumuş gibi canlı ve oldukça teferruatlı anlatıyordu. Adeta zaman hiç geçmemiş, Üsküp, Yahya Kemal'in çocukluğunda bıraktığı Üsküp. Ve hâlâ Şar Dağında Bursa'nın devamı:

*"Üsküp ki Yıldırım Bayezid Han diyarındır
Evlâd-ı Fâtihâna onun yadigârındır
Üsküp ki Şar Dağında devamıydı Bursa'nın
Bir lale bahçesiydi dökülmüş temiz kanın
Kalbimde bir hayali kalıp kaybolan şehir
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir
Çok sürse aylık aradan geçse çok sene
Biz sende olmasak bile sen bizdesin gene"*

ıhlamur kokuları aniden gelmişti, yazık ki çok sürmedi. Yaz sıcakları ile beraber Üsküp'ten ayrılma vakti de gelmişti. Şehirleri anlamlandıran şeyler sadece iklimi, binaları, dağları, nehirleri, ovaları değil muhakkak. Orada yaşanan dostluklar, sohbetler, hatıralar belki bunlardan çok, çok, çok daha önemli. Üsküp deyince hemen aklıma gelen dostluklar bu şehri daha da güzelleştiriyor. Mesela, İştîp Gotse Delcev Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Doç. Dr. Mariya Leontic Hanım. Daha ilk tanışmamızda Emirgan'da doğduğunu söylemişti. Ailesi uzun yıllar İstanbul'da yaşamış, Yetmişli yıllarda Mariya Hanım henüz yedi sekiz yaşlarında iken, Üsküp'e yerleşmişler. Boğazın birbirine komşu iki semtinde, Emirgan ve İstinye'de geçmiş çocukluğumuz, fakat yıllar sonra Üsküp'te mesai arkadaşlığı yapacakmışız meğer. Kaderin akıl almaz oyunlarından biri olsa gerek. Ailesinin Türkçesi boğazda konuşulan Türkçe, aynı ses aynı ahenk.

Ömrünün neredeyse büyük kısmı yurtdışında geçmiş olan Üsküp Yunus Emre Enstitüsü müdürü Tayfun Kalkan Bey'in müşfikliğini, gayretkeşliğini, misafirperverliğini anlatacak kelime bulamıyorum. Yıllar önce Edebiyat Fakültesi koridorlarında,

başka bölümlerde olsak da, hemen hemen aynı yıllarda dolaştığımızı yine Üsküp'te öğreniyoruz. Zaman ne türlü oyunlar oynuyor insana, hayret etmemek elde değil.

Türkiye'nin Kültür müşaviri Muteber Şenkazan Hanımefendi de Üsküp portrelerinin unutulmazları arasında. Ziraat Bankası Müdür Yardımcısı Ayşenur Hanım'ın dostluğu, sohbeti, yardımları akıldan çıkmayacak derecede canlı. Sonra Üsküp Yunus Emre Enstitüsünün çalışanları: Feyhan Hanım, Melahat Hanım, Şenay Hanım, Yakup Bey... Dostlukları daima hatırlanacak isimler. Tabii, Enstitünün yorulmak bilmez sekreteri Mariya...

Ihlamur kokuları aniden gelmişti, yazık ki çok sürmedi. Yaz sıcakları ile beraber Üsküp'ten ayrılma vakti de gelmişti. Ama bu ayrılık bunca yaşanmışlıklarla unutmayı, vefasızlığı, özlemsizliği barındırmıyor. Aksine bütün hatıralarıyla, hicran düşünceleri ve hasret duygularıyla bir vuslat arzusu taşıyor.

BOZKIRDAKİ AĞAÇ

Kemâl Y. AREN

Bozkırlarda ufak, çalı topağı gibi, koyu yeşil yapraklı ağaçlar görürüz. Gözünüzü rahatsız eder. Söküp atmak istersiniz. Yanına varır, gövdesinden tutup çekip çıkaracağım zannedersiniz. Nerde!... Daha gövdeye ulaşmaya çalışırken sert ve sivri uçlu yaprakları elinizi, kolunuzu çizer, kanatır, canınızı yakar. Kızarsınız, hırslanırsınız, o öfkeyle gövdeyi yakalar çekip çıkarmak için hamle yaparsınız, ne mümkün!... Milim oynamaz! Bu defa sağa sola kanırtırsınız, kökünün toprakla bağıını koparmaya çalışırsınız. Aah! Gövde eğilir, bükülür ama köküyle çıkarmanız mümkün olmaz. Ancak alet kullanmanız gerekir. Çünkü kökleri derindedir. Sizin karşıdan baktığınızda bilemeyeceğiniz, tahmin dahi edemeyeceğiniz kadar kavi yapılıdır.

Bozkır insanı da öyledir!

Ben Halil'i lise sıralarında iken tanıdım. Hocalığının ilk yıllarında. 'Kitaplık Kolu' öğretmeniyim. O zamanlar okullarda muhtelif kollar vardı Kitaplık kolu, kooperatif kolu, bahçe kolu vb. gibi sekiz-on kol.. Sonraları bunlar kulüp adını almış. Neyse... Kollarda vazife almak öğretmen için de, talebe için de angarya idi. Bir defa boş zamanlarınızı alırdı. İkincisi notla değerlendirilen bir çalışma değildi. Amaç öğrencilerin, bugünün deyişiyle sosyalleşmesi... Peki amaç tahakkuk ediyor muydu? Ne gezer!... İstenmeden yenilen aş, ya karın ağrıtmış, ya baş! Bu iş de öyle. Onun için sınıf öğretmenleri kollara öğrenci seçerken evvelâ "Kim, hangi kola girmeyi istiyor?" diye sorarlar, buna karşılık bazı çocuklar: "Öğretmenim ben hiçbir kola girmek istemiyorum!" der, bir tartışma, bir zorlama, hâsılı bir sevimsiz durum... Benim kitaplık koluna gelenler de öyleydi. İlk kol toplantısında sorarım: "İçinizde kendi isteği ile gelen var mı?" Tek tük bir iki parmak kalkar. Tecrübeli bir gözle bakarsanız anlırsınız ki onlar da sizin ilginizi çekmek, gönlünüzü çelmek için kalkmaktadır. Daha sonraki günlerde üzerlerine verilen işleri yapmada gösterdikleri isteksizlik bunun göstergesidir.

Neyse!...

Yine bir sene başı... Kol seçimleri yapılmış, "Kolunuzun adamları! Alın, çalışın!" dedikleri grupta ilk toplantıyı yapıyoruz. Mutad sorumu sordum. Kara kuru, çelimsiz bir öğrenci parmak kaldırdı. Başka yok. Sordum:" Adın ne?" "Halil!" " Halil, niye bu kola girmek istedin?" "Kitabı seviyorum öğretmenim!" "Güzel, o zaman seninle güzel

işler yapacağız!.. Çünkü sevgiyle yapılan işler zorâki yapılanlardan çok daha güzeldir.” Bir iki parmak daha kalktı. “Öğretmenim, biz de kitap okumayı seviyoruz, ama kolda çalışmak istemiyoruz.” Halil arkadaşına döndü, “İnsan sevdiğine hizmet eder, sevdiği için çalışır. Kuru kuruya sevgi olmaz!” dedi. Ürpertim! Bir haz ürpertisi idi. Davranışındaki şura, verdiği cevaptaki hükmün keskinliğine hayran oldum. “Halil, hangi sınıftasın?” “ 4- (A, B, C şubede yanılabilirim, yaşlandım artık, bağışlayın!) Ama Lise I. sınıf idi, buna eminim. O yıllar Turgutlu Lisesi, orta okul, lise bir arada idi, numaralama ortaokuldan başlardı. Neyse. Takip eden günlerde kol’un en iyi, en fedakâr öğrencisi tahmin edeceğiniz gibi o Halil oldu. Paydostan sonra arkadaşları okul bahçesinde çift kale maç yaparlar; o, kitap rafları ile boğuşur. Çoğu zaman benden sonraya kalır, kaş karardığının, akşam olduğunun farkında olmaz. Muhtemelen evine gittiğinde büyüklüklerine hesap vermekte zorlanıyordu. Her ne hâl ise!.. Biz Halil’le üç sene kitaplık kolunda çalıştık. Güzeli işler başardık. Onun gayretini gören bir iki öğrenci daha bize katıldı. Onlarla kitaplıkta okuma, metin çözümleme, kelimelelerin anlam incelikleri üzerinde dersler yaptık. Şaka maka değil, bayağı ders yaptık! O demlerde öğretmenliğimden çok zevk aldım.

Mezuniyet yılını tam hatırlamıyorum, 66-67 olabilir. Bir gün geldi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesini kazandığını, kaydını yaptırdığını söyledi. Çok memnun oldum. Halil’i kaybetmek istemiyordum. İstanbul’u biliyorum, gayya kuyusu!.. Kemalettin Kamu’nun deyişi ile: “Deniz görmemiş çoban çocuğu.” veya taşra çocuğu, o dehşetengiz kuyuda her an ayağı kayıp, kaynayıp gidebilir. Bu sebeple Halil’in eline bir mektup verdim, rahmetli Hayri Bilecik dostuma gönderdim: “Bu çocuğa göz kulak ol!” dedim. Daha sonraki zamanlarda Halil hakkında bilgileri Hayri’den alıyordum. Bir iki sene sonra Hayri havlu attı. “Abi, ne biçim çocuk bu, dur durak bilmiyor, aklına koyduğunu ne pahasına olursa olsun yapıyor, kendi doğrularından başka bir şey kabul etmiyor!” dedi.

Evet, Halil artık kendi ayakları üzerinde duruyordu. Elinden tutulmaya ihtiyacı yoktu! Bunu yaz tatillerinde Turgutlu’ya ailesinin yanına geldiğinde uzun uzun konuşmalarımızda anlıyordum. Esasen tatil günlerinin çoğunu benimle geçiriyordu. Hatırladığım kadarıyla hep edebiyat konuşuyorduk.

Fakülte bitti öğretmenlik yılları başladı. Bir yandan da mastır, doktora yapıyordu. Sonraları doktora bıraktığını duydum. Yazıklandım! “Neden?” dedim. Önüne baktı. Hiçbir şey demedi.

Evlendi, çocukları oldu. O en ağır tür ‘şeker’ kendini göstermeye başladı. Bilemedik! Asabi mizacına verdik Gözlük kullanmaya başladı. Çok okumasına, çok çalışmasına yorduk. “Tempoyu biraz olsun düşür!” diyordum. “ Olmaz hocam, şu şu işlere başladım, bırakamam!” Yine kesin ifade!...Türkoloji çalışmalarına daldı. Ben edebiyatın san’at yönünü telkin etmeye çalıştım, alâka duymadığını söyledi, o Türkçe’nin kökenine inmek istiyormuş!... Çalışma hayatını bu yönde düzenledi. Dışarılara gidip gelmeye, Türk dünyası coğrafyasında cevelân etmeye başladı. Lengüistik çalışmalarını artırdı. Sibirya’nın en uçra köşelerine kadar uzandı. Nerede Türkçe konuşuluyorsa oralara gitti. “Günümüzün Kaşgarlı Mahmud’u oldum!” dediğinde “Hocam

haklısın ama eksik oldu beş altı Kaşgarlı Mahmud oldum!” dedi. Mübareğin hiç teva-zuu yok!. Bir yandan araştırmacı yönü geliştirdi. Tanzimat’tan bu yana süreli yayınları taradı. Bulduklarını makaleler, konferanslarla ilim âlemine aktarmaya çalışıyordu. Bugünkü entelektüeller metafor (tabir yerinde değilse affola) diyorlar, ben Halil’in bu cehennemî faaliyetine anafor kavramını yakıştırıyorum. Zannediyorum o azılı şekerî böyle regüle ediyordu.

Çalışmalarını, makalelerini, konferanslarını tek tek anlatmam mümkün değil. İstesem de bilemem. Ama “Kelime Grupları” adlı çalışması, bu sahaya getirdiği yeni yorumlarla bence üzerinde durulması gereken önemli bir eserdir. Ne yazık ki Türk linguistikçileri üzerinde durmadılar. Yazık!..

Bir senedir Üsküp’teydi. Bakalım oradan nelerle döndü? Henüz kendisiyle görüşemedim.

Ben Halil’i hep, girişte tasvir etmeye çalıştığım, Falih Rıfkı’nın bir fıkrasından aklımda kalan ‘Bozkır Ağacı’ tarifine benzetmişimdir.

Rabbim sağlıklı, uzun bir ömür nasibetsin!..

ÖMÜR YOLUMDA HALİL AÇIKGÖZ HOCAMIN İZLERİ

Hayri ATAŞ

Liseden mezun olup İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okumaya başladığı liseden edebiyat öğretmenim Mehmet Çete'ye söylediğimde, bana, orada Halil Açıkğöz adında bir hoca olduğunu, kendinin üniversiteden hocası olan Namık Açıkğöz'ün de ağabeyi olduğunu belirterek gidip onunla tanışmamı söylemişti. Hemen ardından da, "Halil Bey, Türk Dili derslerine giriyor. Halil Beyin unvanı yoktur fakat profesörlerden daha çok şey bilir..." diye eklemişti, yalnız bir mesele vardı, ben oldukça çekingen biriydim, kolay kolay gidip de birileriyle tanışmam pek söz konusu olmamıştı. Okula başladım, aradan bir iki ay geçti fakat ben bir türlü Halil Beyle tanışmaya gidemiyordum. Bahanelerim de hazırды: Bir kere Halil Bey bizim bölümün hocası değildi. Zaten derslerden de başımı kaldıramıyordum. Hem sonra tavassut falan ister havası da oluşturmak istemezdim arkadaşlarım arasında vs. vs... derken, bir gün nihayet Halil Beylerin odasının kapısının açık olduğunu gördüm -o zamanlar Türk Dili derslerinin hocalarının odaları da bizim bölümdeydi- ve bütün cesaretimi toplayıp kapıdan başımı uzatarak Halil Beyi görmek istediğimi söyledim. İçeride zaten bir kişi vardı, ufak tefek olmasa da hani böyle cesametli biri de değildi karşımdaki. Esmer, orta boylu, bıyıklı bir adam vardı masanın arkasında. Mehmet hocamdan bahsederek kendimi tanıttım. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okuduğumu söyleyince bana hemen bazı şeyler sordu ve tavsiyelerde bulundu. Bir hafta sonra tekrar uğramamı söyleyerek beni uğurladı. Bir hafta ziyaretine gittiğimde tavsiyelerini hatırlatarak yapıp yapmadığımı sorunca aldığı "Maalesef hayır..." cevabı karşısında bana "şimdi seni camdan atarım..." dedi. Halil Bey beni camdan atmadı fakat o günden sonra canına kattı...

Okulda birinci dönemin bittiği günlerde Halil Beyle bir iki defa daha görüştük. Sonra Halil Bey, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'na davet etti beni. Halil Bey, Vakfın Türk dünyasıyla ilgili münasebetlerini yürütüyor, eğitim-öğretim programlarını da hazırlıyordu. Vakfa gittiğimde Halil Beyi odasında kitapların ve bir sürü işin arasında gömülmüş, bir yandan telefonla bir birilerine lâf anlatıyor diğer yandan da teleksle-teleksi şimdiki nesil bilmez, MSN'nin ibtidai şekli gibi bir şeydir ☺- Azerbaycan, Kazakistan, Türkmenistan, Tataristan vs. ile yazışırken buldum. Bana "kendine çay al, bir de bana getiriver..." diye bardağını uzattı. Ben çayları getirip köşedeki sandalyeye iliştim. O sürekli çalan telefonlara cevap veriyor, birilerine bir şeyler anlatıyor, önün-

deki telefon fihristlerinden birilerine telefon numaraları, isimler söylüyor, notlar alıyordu. Arada bir de bana “neler yapıyorsun, şu kitapları gördün mü...” diye sorular soruyordu. Bu arada çaylar kaç defa tazelandı hatırlamıyorum. Bir ara bir boşluk oldu ve benim durumum hakkında konuştuk. Bana, sana buradan burs versinler dedi. Bu benim için bulunmaz nimetti. Zira halim, ekonomik anlamda Türkiye'nin IMF karşısındaki durumundan da kötüydü. Halil Bey beni alıp Vakıf başkanı Turan Yazgan hocamıza takdim etti ve bana burs verilmesi gerektiğini söyledi. Rahmetli Turan Hocam da hemen konuyu muhasebeye ilettiler, gerçi hiçbir vakit düzenli olarak bursumu alamadım fakat artık Vakfa daha sık gidip gelmeye başlamıştım.

Bu arada Sovyetler Birliği de dağılmış, Türk cumhuriyetleri birer birer bağımsız olmuşlar, Türk dünyasının hemen her yerinden Vakfa gelip gidenler çoğalmıştı. Vakfın Türk dünyasıyla ilgili faaliyetleri de hız kesmeksizin ve artarak devam ediyordu. Ben de derslerimden sonra boşluk buldukça Vakfa uğruyor, Halil Hocama elimden geldiğince yardım ediyordum. Zaman ilerledikçe fark ettim ki, ben fakültede öğrendiklerimden daha fazlasını Halil hocamın yanında öğreniyordum. Zira, Halil hocam sürekli olarak bana yeni bir şeyler söylüyor, kitaplar gösteriyor, benimle, düşündüğü ve üzerinde çalıştığı konular hakkında konuşuyor, fikrimi soruyordu. Çoğu zaman ben “Ahfeş'in keçisi” gibi kafamı sallıyordum fakat duyduklarım derslerimde çok işime yarıyordu, çünkü derslerden önce ders yapmış oluyordum. Mesela Osmanlıca derslerinde Osmanlıca'yı pek de öğrenemeyeceğimi anlamıştım, bunu Halil Hocamla konuştuğum zaman, “Ondan kolay ne var, bir kitap al ve okuduklarını yaz!..” dedikten sonra bana kütüphaneden çektiği bir kitabı uzatmıştı. Çok kısa bir sürede bu matbu kitabı okumuş, Latin harflerine aktarmıştım. Böylelikle bir müşkilimi daha ortadan kaldırmıştım. Yine aynı şekilde Türk dünyasında kullanılan alfabeleri de Halil Hocamın sayesinde bir iki gün içinde çözmüştüm, çünkü elime tutuşturduğu birkaç sayfa kiril harfli metni, “bunları çöz getir.” deyince sabahlara kadar onlarla uğraşmış fakat alfabeleri de öğrenmiştim. Yine aynı şekilde folklorla daha çok uğraşmak istediğimi söylediğimde bana masal ve oyun tekerlemelerini, sayısmacaları derlememi istemişti. Aşağı yukarı bir yıl boyunca kütüphanelerdeki dergileri tarayarak yaklaşık 2000 sayfa tekerleme ve sayısmaca derlemiştim. Gerçi bunların büyük bir kısmı taşınmalar sırasında kayboldu fakat ben kütüphaneleri bu sayede öğrenmiş, abartısız onbinlerce sayfa tutan yüzlerce dergiyi bu sayede elden geçirmiştim.

Halil Hocam 1992 yılının Nisan ayında çok ağır bir şeker komasına girip hastahaneye yatmak zorunda kalınca Vakıf'taki bazı işleri benim üzerime kaldı. Hemen her gün Çapa Tıp Fakültesi'ne gidiyor, ziyaret ediyordum. Yapılması gereken işleri bana söylüyor, ben de takip etmeye çalışıyordum, yahut da telefonla konuşup ne yapmam gerektiğini soruyor, ona göre hareket ediyordum. Hocam, Vakfa ancak yıl sonuna doğru dönebildi, zira şeker bütün bedenini güçsüz düşürmüştü. Sürekli olarak insülin kullanmaya başlamıştı. Günde en az altı defa insülin iğnesi yapmak, en az altı defa yemek yemek zorunda bırakmıştı şeker hastalığı Halil Hocamı. Bu bir nevi Halil Hocama prangaydı. Zira bir atom karınca misali durup dinlenmeden sırtında çantası, fotoğraf makinesi, kamerasıyla Tataristan'dan Kazakistan'a, Azerbaycan'dan Türk-

menistan'a koşan, bu arada yazan, okuyan, Vakfın dergi ve kitaplarını redakte eden Halil Hocam artık Vakfın Türk dünyasına yaptığı gezilere katılamıyordu, fakat yine de boş durmuyordu. Hareketsiz geçen bu zamanlarını bol bol okumaya, okudukları üzerinde daha fazla düşünmeye ayırıyordu, ancak arada bir gelen şeker krizleri bün-yesini harap ediyordu. İşte Halil Hocamın Orhun Abideleri üzerindeki çalışmaları da -daha doğrusu abideler üzerine daha fazla düşmesi- bu döneme rastlar. Yazıtların kendisinde bulunan stampajlarını önüne koyup bunları tekrar okumaya başlayan Halil Hocam, yazıtların okuma ve anlamlandırılması hususunda bazı yerlerde farklı düşünüyor, farklı okumalar teklif ediyordu. Bu sebeple de eski Türk yazıtlarıyla ilgili yayınlanmış ne varsa temin etmeye başlamıştı. Kütüphanelerden makalelerin çıkarılması, bazı kitapların bulunması vazifesi de bana düşmüştü. Bu sayede Türkoloji bibliyografyam oldukça zenginleşmişti. Edebiyat Fakültesindeki çoğu zaman donuk ve heyecansız geçen dersleri adeta Halil Hocamla yeniden yapıyordum. Çünkü, burada bir serbestlik vardı, rahatlık vardı, düşünmeye zorlanıyordum... Bunun yanında Halil Hocamın yanına gelen diğer Türkologlar, yazarlar, ilim adamları vs. ile de tanışıyor, onlarla da sohbet etme imkânı buluyordum. Bu sebeple de dersler biter bitmez koşa koşa Vakfa gelmek âdetim olmuştu.

Halil Hocamla, münasebetlerimiz 1995 yılından sonra daha da sıklaştı. Zira 1995 yılında Halil Hocam tek başına kalmıştı. Biz iki bekâr hemen her akşam Türk dünyasından gelen çocuklarla beraber Halil Hocanın evinde toplanır birlikte yapar, yer içer, sohbet ederdik. Diyebilirim ki en sağlıklı beslendiğim zamanlar Halil Hocamla yemek yediğim zamanlardır, yağı, tuzu, gramajı ayarlanmış bu yemeklere alışmak önceleri zor olsa da lezzetlerine diyecek yoktu. Asıl lezzet elbetteki Hocamın bize sunduğu sıcak muhabbet ortamından geliyordu. Tabii bu arada Halil Hocamın evinin tamir ve tadilatını da hep beraber yapardık. Çünkü evde kitapları koyacak raflar yoktu. Bu rafları hazır almak pahalıydı bir de Halil Hocamın istediği gibi değildi. O zaman biz de ham maddeyi alıp rafları kendimiz yapmaya başladık. Mesela raflara tekerlek takıp odalara taşımaya kolaylaştırdık. Salonunda çalışmak isteyen kütüphaneden raflara istediği kitapları tekerlekli rafa yüklüyor sürüp götürüyordu. Yine küçük küçük taburelerin ve sehpaaların tasarımları ve imalini de birlikte yapmıştık. Bunların bir çoğunu hâlâ hocamın evinde ve zevkle kullanıyor, hatıraları da yâd ediyoruz.

Halil Hocamın bu mütevazı küçük evi yıllardır kendisinin inzivagâhı olmuşken bizler için de âdeta bir liman vazifesi görmüştür. Zira hemen her sıkıntımızda, ister gönül buhranlarımız, ister işimizle alakalı problemlerimiz, ister arkadaşlarımızla yahut sokaktaki biriyle yaşadığımız can sıkıcı bir durum, ister derslerimizle ilgi müşküllerimiz vs. olsun, hemen kendimizi Halil Hocamın yanında bulmuşuzdur. Halil Hocam, kendisinin bütün sıkıntılara rağmen bizleri dinler, elinden geldiği kadar yardım ederdi. Tezinde, makalesinde, dersinde yardıma ihtiyacı olanlara kitap, makale vs. desteğinde bulunur, hatta oturup o tezleri, makaleleri hatta kitapları tashih eder, bazılarını baştan yazar, meseleyi hallederdi. Biz oradan rahatlamış olarak ayrılırken çoğu zaman Halil Hocamın da derdinin olabileceğini aklımıza getirmedik yahut da unutturduk, Zaten o da şikayet etmeyi sevmezdi. Onun işi şikayet etmek

değil çözüm üretmekti. Bu arada zamanın nasıl akıp geçtiğini de fark edemedik. Bu, hâlen de böyledir.

Çok yönlü, eskilerin tabiriyle “hazer-fen” birisidir Halil Hoca... Eğitimi Türk Dili ve Edebiyatı olmasına rağmen, ilmin hemen her sahasına ilgi duymuş, okumuş, muhtelif mevzular üzerine kafa yormuş, bu hususlar üzerine yazılar yazmış, projeler üretmiş, bunları uygulamış birisidir. Ondaki bitmek tükenmek bilmeyen bu enerjiye ve meraka hayran olmamak mümkün değildir. Her gidişimizde muhakkak bizi yeni bir şeyle karşılar. Mesela: “Aga bak, yazıtlarda -Orhun Yazıtlarını kastediyor- bu kelimeyi şöyle, okumuşlar, ben böyle okuyorum... Ne dersin...” yahut da “Fuzûlî, bu gazelinde bence daha başka bir şey söylüyor, mesela bir de şöyle baksak...” gibi bizim için hem yeni ve şaşırtıcı hem de ufuk açıcı sohbetlerinin tadına doyum olmaz. Bazen bu sohbetlerde dinlediklerini Hocanın adını bile anmadan yazılarında, konferanslarında kullananlar da olmuyor değil... Bunlardan haberdar edildiğinde ise: “Boş ver Aga, zaten ben de kullansınlar diye söylüyorum, kullansınlar ki yayılsın, bilinsin...” diyerek, bize ilmin zekâtının vermek ve öğretmek olduğunu; vermenin de almaktan daha makbul olduğunu davranışıyla bir daha göstermiş olur. Bu aynı zamanda onun ne kadar mahviyetkâr, digergam olduğunu da gösterir.

Halil Hocanın evinde gelip de oradan bir şey almadan, öğrenmeden giden olduğunu sanmıyorum. Orası resmileşmemiş bir üniversite, bir zamanlar söylediğimiz gibi “Serbest Akademi”dir. Orada konuşmak, tartışmak serbest olduğu gibi “atmak” da serbesttir ve tabii bunlar “yutulmaz.” “Serbest Akademi”de her şeyden konuşulur. İlim de konuşulur, sanat da spor da, tasavvuf da konuşulur; menkıbeler de anlatılır en komik fıkralar da... Herkes dağarcığındakini ortaya koyar burada... Bu akademiye her meslekten, sahadan insanlar bulunur. Burada hiyerarşi yoktur. İstedığınız, rahat edeceğinize yere oturursunuz. Bu bazen bir yer minderi, bazen bir sandalye, bazen de ayakları kesilmiş bir büro koltuğu olur. Çünkü buranın tefrişi de bildiğiniz evlerin tefrişine benzemez. Kendisine hastır. Burada çayınızı ocağın üstünde devamlı hazır olan porselen demliklerden kendiniz doldurursunuz, aç iseniz Halil Hocanın yaptığı o “yağsız, tuzsuz diyabetik fakat bir o kadar lezzetli” yemeklerden yersiniz. Orada ışıklar kapatılmaz, ocak söndürülmez “dinlendirilir”, çay ve yemek bitmez “bereketlenir”, lâmbalar yakılmaz “uyandırılır”. Bunların ince bir terbiye mektebinin ifadeleri olduğunu da bilenler bilir, biz bilmeyenler de yavaş yavaş öğrenmiş oluruz.

Halil Hocanın bir de “hasbahçe”si vardır. Burası tarihi bir çeşmenin su haznesinin üstüdür. Buraya hocanın kütüphanesinin penceresinden çıkarsınız. Halil Hocam, yazın keyfini burada güller, menekşeler, laleler, fesleğen kokuları arasında çıkarır. Bir mezbelelik olan mekânı silip süpürüp temizledikten sonra saksılarda yetiştirdiği envai çiçeklerle, asmasıyla bir “hasbahçe” haline getiren Halil Hocam, bahardan itibaren buraya taşınır, güneşin batışını da buradan seyrederek dostlarıyla. Çiçeklerin ve asmanın yaprakları arasına yuva kurmuş olan kumrular da buranın daimi sakinleridir. Yok olmaya terk edilen bu çeşmenin haznesinde biten ve çeşmeyi çatlatan incir ağacını kurutup, haznenin ağzını da kapakla kapatıp üzerine etraftan çöp atılması önleyen Halil Hocama belediye o çiçekleri oradan kaldırtarak teşekkür etti. Emir

demiri kesiyor, şimdi "hasbahçe" eski ihtişamını kaybetmiş olsa da arada bir nefes almak için uğradığımız bir yerdir hâlâ.

Klasik sanatlarımız üzerinde de mütebahhir olan Halil Hocam hat, minyatür ve tezhiple de uğraşmış olup; resimde de kabiliyetini karakalem ve sulu boya bazı çalışmaları kütüphanesinin raflarına dizerek ortaya koymuştur. Çok az da olsa musıkî meşklerine de denk gelmişliğim vardır.

Halil Hocamın evindeki iftarlar da unutulacak gibi değildir. Bazen epey kalabalık bazen de iki üç kişi yapılan iftarlar ve sohbetlerin tadı damağımdadır. Uzun yıllar ramazan ayında ilk iftarımı Halil hocamın evinde, hocamın hazırladığı yemeklerle açtım. Ağır bir şeker hastası olan Halil Hocam günde altı defa insülün yapmak ve altı defa da yemek yemek zorunda olduğundan kendisinin oruç tutması demek tehlikeliden de öte bir şeydir. Biz iftar ederken Halil hocam da bize çay ve sigarasıyla eşlik ederdi. Hele bu iftarlardan birisi hafızama daha silinmez şekilde kazanmıştır. 1995 yılının ramazanıydı sanırım. ramazanın ilk gününün verdiği heyecan, okulda 10 saate yakın ders ve İstanbul'un trafik stresi baş ağrısı yapmıştı bende. Halil Hocama vardığımda başım çatlayacak gibi ağrıyordu. Divana uzandığımda uyuyup kalmışım. Ezan okunurken Halil Hocamın bir baba şefkatiyle beni uyandırmak için baş ucumda bana seslendiğini duydum. Kalkıp elimi yüzümü yıkayıp biraz açıldıktan sonra, bir de baktım ki hocam elinde bir tepsiyi kütüphaneye götürüyor. Bana "Haydi Aga, hayyale't-ta'am..." dedi. Hocam ben uyurken benim için iftarlık hazırlamış, beni daha sonra uyandırmıştı. O iftarın tadı hâlâ damağımdadır. İftar sonrasında hocamla tütürdüğümüz sigara ve içilen kahvenin de keyfi cabası...

Sigara deyince aklıma geldi. Halil Hocamın belki de en sadık arkadaşı ağzından düşürmediği sigarasıdır. İlk tanıdığım zamanlar filtresiz "Birinci" marka sigaraları yasemin çubuğundan ağızlığına takarak içerdi. "Birinci" sigaraları üretilmez olunca bu defa da "Samsun" onun yoldaşı oldu. Niye çok içtiğini soranlara espriyle şu cevabı verir:

*"Ben onu yakıyorum
O beni yakıyor
Yakışıyoruz"*

"İlim dip notlu dedikodudur." diye espri yapan Halil Hocamın bu sözü bana Fuzûlî'nin;

*"İlm kesbiyle pâye-i rif'at
Arzû-yı muhâl imiş ancak
Aşk imiş her ne var âlemde
İlm bir kıyl ü kal imiş ancak"*

kıtasını hatırlatır. 1977 yılında doktora başlayıp çeşitli sebeplerle ara veren, af-lardan yararlanıp da tamamlamayan Halil hocam için unvanın bir anlamı da yoktur. Talebelerinin talebeleri bile çeşitli unvanlar aldığı halde kendisinin niye doktorasını

yapmadığını soranlara da pek cevap vermez. Zira, bunun bir anlamının olmadığını çoktan fark etmiş, unvana ihtiyaç duymayan ilme müştak ve âşık bir kişiyle karşı karşıyasınızdır. Gerçi son zamanlarda ısrarlarımıza dayanamayıp tekrar doktora başladı fakat inşallah bu defa vazgeçmez. Orhan Şaik Gökyay hocaya ilgili bir anekdot duymuştum. Bunu Halil Hocam için de rahatlıkla kullanabilirim:

Bir televizyon programına katılan Orhan Şaik Gökyay Hocaya sunucu kız yayını başlamadan önce sorar:

- Hocam, isminizin yayına unvan olarak ne yazalım?

Orhan Şaik Hoca kıza bakar ve der ki:

- Adımı bir daha yazın kızım...

Halil Hocamın da adının önüne, arkasına, yanına, altına, üstüne adını yazsak yeter. Zira onun unvanı zaten biz dostları arasında "AGA"dır ki, "Anadolu'da bir söz vardır: "Ağalık, almakla değil vermekle olur." Öğrendiğini, kazandığını dostlarına hiçbir karşılık beklemeden veren Halil Hocama da bu unvan herkesten çok yakışır ve yakıyor da zaten.

Turgutlu'da daha orta okul talebesiyken mahalli gazetelerde yazılar yazmaya başlayan Halil Hocamın elinden kalem hiç düşmemiştir. Sürekli olarak okumuş, düşünmüş, düşündüklerini de kâğıda dökmüştür. 1990'lı yıllardan itibaren Türk dünyasının hemen her meselesi üzerine kafa yoran Halil Hocam, 1993'ten itibaren Tatarca'nın, Çuvaşça'nın, Eski Moğolca'nın, Altay dillerinin ve 14. asra kadar Türkçe'nin tarihî sözlüğünü hazırlamış, Orhun Abidelerinin yeniden okumasını yapmış ve bunlar yayına hazır vaziyettedir. Bu çalışmalarını isteyen herkesin cömertçe istifadesine sunmuştur. Ancak bir himmet sahibi çıkıp da bunları bastırabilirse ilim âlemi bu eserlerden daha çok istifade edecektir. Bugün Halil Hocam Aksaray'daki mütevazı evinde mütevazı hayatına çalışmalarına yenilerini eklemeye devam ediyor.

1990 yılı sonlarında bir merhabayla tanıdığım Halil Hocam, benim kendimi yanında en rahat hissettiğim iki kişiden birisidir. Elime kalem tutuşturup beni -ve daha bir çoklarını- yazmaya, yazarak düşünmeye teşvik eden, ufkumu açan rehberimdir. En sıkıntılı anlarımda kendimi yanında bulduğum "dert ortağım"dır. Ben kendisine hep "Hocam" diye hitap ederim fakat kendisi hocamdan ziyade babam gibidir..

Bu satırları, Hocamın çok sevdiğini bildiğim Bakü'de Hazar sahilinde yazıyorum. 60. yaşını idrâk eden Halil Hocama, bir armağan kitap hazırlamak istemiştım (kitap maalesef 61. yaşında çıkmış olacak, geçen yıl yetiştiremedim). Hocam, muhakkak ki en güzel armağan olarak her zaman bizlerin sağlıklı ve başarılı olmasını isteyecektir fakat yine de "çam sakızı çoban armağanı" olarak bu kitabı hocama takdim edebileceğim günü ipe çekiyorum.

Ömür yolunda derin izler bırakan Halil Hocama uzun ve sağlıklı bir ömür niyaz ediyor, ellerinden öpüyorum.

“AARI, VIZ VIZ VIZ!..”

İbrahim BAŞER

O zamanlar Kubbealtı; Çarşıkapı'da, İstanbul Fetih Cemiyeti ile aynı binada faaliyet halindeydi.

Zannediyorum bir yaz ramazanı, çocuklara iftar veriliyordu. Biz de ortalıktaki servis elemanları olarak koşuşturan üniversiteli gençlerdik...

Sene belki 1983, belki '84...

Yaklaşık otuz yıl evveli...

Sahne önündeki boş kapları toplarken, koluma bir el yapıştı:

“-Gel, senle arı oyunu oynayacağız!”

“-Abi, ben o oyunu bilmem. Hem işim var.”

“-Oynarken öğrenirsin, bu da iş, hadi!”

Kafasına sıkı sıkıya geçirdiği kırmızı fesi, düşük bıyıkları, gözlükleri gerisinden bakan delici bakışlarıyla Halil Ağabey; bir yanında şaşkın duran bana ve öbür yanın-
da, şimdi hatırıma gelmeyen, bir başkasına vızıldamaya başladı...

Vızıldamanın anlamsızlığı, sahnede bulunmanın mahcubiyeti, iftarı tertip eden büyüklere duyduğum hürmet ve bulunduğum pozisyonun tuhaflığı içinde yüzüme
iliştirdiğim eğreti gülümseme derken...

“-Şırrraakk!”

Ensemde patlayan, okkalı Halil Aga şaplağı ile salonu bir yıldız kümesi içinde te-
maşa etmeye başladım!

Birkaç tokattan sonra “vız vız” oyununu ömür boyu unutmamak üzere öğrenmişim...

...ve Halil Aga'nın elinin ne kadar ağır olduğunu da!

Ahşap ağızlığında neredeyse hiç sönmeden ulanan Birinci marka sigaranın bir
insana bu kadar yakıştığını, ...,

Kitaplarıyla evli ya da evi kitapları olan bir insan olmanın en saf hâlini on yıllar-
dır istikrarla sürdürmenin ona ne kadar güç verdiğini, ...,

'Evinde, karınca bile Sultan Süleyman hükmündedir' yazısı üzerindeki cam tabla-
ya kurulan o bereketli sofralarını, ...,

...ve şimdilerde hepsi makam-mevki sahibi olmuş o gençlerin tadına doyamadığı
bereketli sohbetlerini; hatta uykuya mağlup bir arkadaşımızın masanın altına kaya-
rak alem-i ervahtan da olsa sohbeteye iştirak ısrarını, ...,

Tek kanal olduğu o efsane günlerinde TRT'ye belgesel çekerken yaşadığımız onca hengâme içinde tebessümünü, gayretini, iş bitiriciliğini, üretkenliğini kimsenin gözüne sokmadan ama mutlaka menzile doğru yürütmek için nasıl dervişâne kullandığını, ...,

Kiracılıktan kurtulup kendi evine geçerken ancak sabaha karşı toparlamayı başarabildiğimiz kitap dağının cesâmetinden kaçıp Gebze'ye nefes almaya gittiğimizde, oradaki arkadaşın İzmir'den gelen bir kamyon eşyasını görünce 'kerâmeti' hakkında nasıl şüpheye düştüğümüzü, hep onda temaşa ettik.

Kuyruğun son kılı olarak katıldığım TRT yapım ekibinde, ücretlerin dağıtıldığı vakitlerde, kendi ihtiyacı olduğunu adım gibi bilmeme rağmen;

"-İbrahim'in hakkını vermeden benim ödememi yapmayın" deyişindeki ağabeylik hâlinin ilk heceleridir benim için 'Aga'lık!

Halil Agam; şeker filân çıkınca üzülür gibi olduysak da ne gam (!), senden sâdır olanlar zaten hep tatlı izler bırakmış dimağımda.

Sağlıkla, sıhhatle, bereketle, saadetle nice yıllar yaşayasın, yaşayalım...

14 Aralık Salı 2011, Bilsem Kütüphanesi, Ataşehir

YALNIZ AKINCI...

Sait BAŞER

Sene 1982.

Merhum Fethi Gemuhluoğlu'nun "Rumeli ve Anadolu Beylerbeyi" sıfatını yakıştırdığı Ekrem Amca'nın (Hakkı Ayverdi) sofrasındayız.

Bir ara benim mezuniyet çalışmasını, danışman hocam İbrahim Kafesoğlu'nun ilmî yeterliliğini konuşuyoruz. Onunla çalışmamdan son derece memnun. Hangi merhalede bulunduğumuzu sorunca da:

"Halil Ağabey'le daktilo ediyoruz"

diyorum. Gözleri parlıyor. Yüzünde geniş bir tebessüm:

"Yaa demek Halil'le yazıyorsunuz, buna memnun oldum. Halil allâmedir, allâme!" diyor.

1982 senesinde Halil Ağabey henüz doktora çalışması ile meşgul, bir lisede edebiyat öğretmenliği yapıyor. Yirmi dört saat çalışmaya doymayan, haftanın yedi gününe sığamayan, yüklendiği kırk ambar türü binbir yardım ve hayır işinden dönüp kendisine bakmaya fırsat bulamayan bir adam.

O gün bu gündür o fırsatı bulabilmiş değildir.

Ama Ekrem Amcanın derin bir sevgiyle ve espri tonunda söylediği "allâmelik" sıfatı çoktandır vücut bulmuş, tahakkuk etmiştir. O adeta suya doymuş bir süngere en ufak bir temasın ondan su fışkırmasına sebep olması gibi, yavrusunu emziremezse göğsünden süt fışkıran bir ana gibi, herkese ve her soruya gözü kulağı açık, verdiği cevaplarda da "efradını cami ağıyarını mani" bir kıvamdadır.

Halil Aga (ona ne zamandan beri Aga dediğimi hatırlayamıyorum) hizmet için programlanmış bir ruhtur. Onu imanı ve milleti ilgilendirmeyen bir sahada meşgul etmeye çalışmak, bugüne kadar mümkün olmadı. Zorlarsanız hatırınızı kırmaz. Müktesebatıyla, önüne konan başlığa eğilir. Ama gözlerindeki pırıltının birden ferini yitirdiğini de görürsünüz.

Evet, yani hatırşinastır. Eğer size inanıyorsa bütün dünyayı karşısına alarak yanınızda durmayı göze alabilir. Bunun zararı ceremesi ne olur, yarın başıma ne gelir, ya işsiz aşız kalırsam?.. demez. "Dostları" ona ne kadar dosttur bilmeyiz, ama o dostlarına sonuna kadar dosttur. O ilim adamı kıskançlığı denilen menhus

zaaf, akademi dünyasını bütünüyle işgal etmiş bile olsa, o bu zaafı bilmez. Veya bildiğini bildirmez.

Yani Halil Açıkğöz bir "sebil adam"dır. Balı varsa balını, yağı varsa yağını, ilmini irfanını, yurdunu yuvasını, küçük büyük demeden âlem halkına saçıp savuran bir uslanmaz gani gönüllü adamdır. Ayağının altında yarım keçesi olmasa da!

İlgileri vasat bir aklın alamayacağı kadar çeşitli ve nüanslıdır.

Sırf hobilerini yazmaya kalksak sanıyorum başka bir şeye yer kalmaz. Ressamdır, müzehhibdir, müzisyendir, nahhattır, fidancıdır, çiçekçidir, müretteptir, lugatçidir, gazetecilikten anlar, nükte yazar, şairdir, sır katibidir... vs.

Ekrem Hakkı Bey'den Cemil Meriç'e, Mehmet İzzet'ten Ziya Gökalp'e, milli mücadeleden divan şiirine, Türk dünyası coğrafyası uzmanlığından, tarihe, dile, dine, felsefeye, modernitenin analizlerinden Türk lehçelerinin bütün lugatlerine; sanat tarihinin, arkeolojinin, kütüphaneciliğin... ciddi bir uzmanında ancak bulunacak birikimlerini, onu azıcık çapalayan birisi Halil Aga'nın şahsında bulur.

Bulur ve alır. Üstüne de çayını kahvesini içer, Allah ne verdiyse yer, çoban armağanı hediyesini de çantasına kor gider. Bu kişiler arasında sayısız bürokrat, profesör, işadamı, sanatkâr sayılabilir..

Ve Aga verdiği unuttur. İlginç olan, verilenler de aldıklarını unuturlar. Canım! Alan razı-veren razı, şimdi burada bize ne!

Aga'nın hizmetlerini onun bilgisi dahilinde saymak katiyyen kabul edilebilir, uygulanabilir bir hamle olamaz. Şimdilik şurada biz bizyken birkaç başlık zikredeyim.

Cumhuriyet döneminde Sovyet idaresindeki Azerbaycan edebiyatı ile ilk canlı temas kuran kişi Halil Aga olmuştur. 1980'lerde binbir zorlukla (ve büyük bir ihtimalle hanesinin maişetinden keserek) çıktığı bir Azerbaycan gezisi vardı. Bu gidiş gelişle bizler Bahtiyar Vahapzade, Mehmet Aslan... gibi isimlerin varlığını öğrendik. Sonra da onlarla tanıştırdı bizi. Kâh onları aldı getirdi, kâh bizi kapıp götürdü.

Sonra sonra ilgisi bütün Türk dünyasını kuşatır hale geldi. Özbek, Kırgız, Kazak, Tatar... Türkçesiyle konuşma kılavuzları hazırladı, bastı, dağıttı. 1990'da danışmanlığını yaptığı Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı marifetiyle memleketin en seçkin isimlerini peşine takıp, merhum Prof. Dr. Turan Yazgan'ın da desteğiyle, onların gözlerini Türk dünyasına açtı.

Bizler o seyahatlerde farklı sohbet ve faaliyetlerle gecelerin zevkini çıkarırken, onu sabahlara kadar çeşitli kurumlar arası protokol metinleri hazırlarken görürdük.

Haset duygusunu tanımayan Halil Aga, kendisini kendisi göremiyordu; ama, onu "görüp" hasetten kıvranan birileri de vardı tabii.

Sonuç: Yıkıldığı demirperdeye yeten enerjisi, haset duvarını aşmaya yetmeyince pankreası yandı...

Ve... Halil Aga, o gün bu gündür dünyanın en tipik bir şeker hastası olarak aramızda hayatini sürdürüyor. Hem dokuz köyden kovulmuş, yurdu yuvası dağılmıştır; ama hem de buna mukabil aktivitesini Aksaray'daki inzivagâhında, bu defa Türk dünyasını kendisinde toplayarak yürütmüştür. Hastalığın ağır yıllarında ne zaman

ziyaretine gitsek, iki göz odalı evinde Türk dünyasının kavruk çocuklarını misafir ettiğini, her türlü maddi ve manevi gıdayla onları doyurduğunu gördük. Sonra o çocukları ilerleyen yıllarda çeşitli makam ve titrlerin sahibi olarak görenlerin sayısı hiç de küçümsenemez. Ama Aga uslanmadı tabii. Oturduğu yerde Türk lehçelerini ve alfabelerini birbirine çeviren programlar hazırladı. Osmanlı lalesinden Tonyukuk'un atını bağladığı çınara varıncaya kadar sayısız ve ilmî değerini inkâr kabil olmayacak tebliğler yazdı. vs...vs...

Son olarak geçen kış bilgisayarıma bir mesaj geldi.

Aga, TİKA'nın ihtiyacına binaen Üsküp Üniversitesi'nden mesaj gönderiyordu. O hasta haline rağmen katlandığı mahrumiyetleri öğrenince, edebi bir kenara bırakıp, ona ateş püskürdüğümü de üzülerek buraya kaydedeyim.

Uslandı mı?

Asla!..

Bu kış da sesini Kazan'dan duyurdu. Orada Marice'nin sözlüğünü hazırlıyormuş...

Aah Halil Aga ah! Sen ve senin gibilere lazım olan "Ak tolgalı beyler beyi"nin zamanımıza teşrif etmeyişine nasıl yanmaz insan...

HALİL AÇIKGÖZ HOCA İÇİN

Aydil EROL

Evet, gerçekten halildir; gerçekten dosttur... Sık sık dostluğun unutulmaz örneklerini gösterir. Bunları gösteriş için değil, gönülden yapar. Bunun yanında açık gözdür... Bu açık gözlülüğü hasis dünya çıkarları için değil, Türklük bilimi içindir. Bu uğurda pek çok şeyden gözünü kırpmadan vazgeçeceğine de bütün varlığımla inanırım. Aç kalabilir, açık kalabilir ama bilimsiz kalamaz... Bildiğini en ince ayrıntısına dek anlatır yahut ben onu bilmiyorum diye noktayı koyar. Kimileri kıskançlıktan çatlar, bir kâğıt parçasını veremezken o bildiklerini vakıf çeşme gibi sebil eder.

Mevsim yazdı; hava sıcak, günlerden de pazardı. Anadoluhisarı Öğretmenevi'nin bahçesinde çoluk çocuk oturmuştuk. Biraz sonra Halil Açıkğöz çıkageldi. Omzunda kamera, bir yandan uygun gördüğü pozları kaçırmıyor, öte yandan da, yanında bulunan Türk dünyasından gelmiş öğrencilere bilgiler veriyordu. Kolay değildi o sıcak havada, o ağır makinayı taşıırken meram anlatmak, nefes tüketmek... Gönülde sevgi olunca yokuşlar düzleşiyor, güçlükler kolaylaşıyor sanırım. Türklük sevgisi, Türk dünyası ilgisi bir çok kişi gibi onu da zaman zaman sıkıntılara sokmuş, fedakârlıklara sürüklemiştir. Fedakârlık sevginin ikiz kardeşi olsa gerektir...

Günleri her zaman yoğun çalışmalarla dolu insandan bir şey istenebilir mi?. Türk dünyasının çeşitli ülkelerine gitti. Kimileri Âzerbaycan'a gidenden havyar, Özbekeli'ne gidenden gümüş takı -orada ucuzmuş!.- istiyordu. Ben, başka bir şey değil, yalnız adlarla ilgili kitap istiyordum. Arkadaşlar sağ olsunlar getirdiler; sayelerinde epeyce kitap edindiğimi de bu arada söylemesem kendimi eksik konuşmuş sayacağım. Bunun için hiç bir şey söylemediğim hâlde, başını kaşıyacak vakti olmamasına rağmen o Kazakeli'nden, Kırgızeli'nden kitap getirmekten geri kalmadı. Hakkını nasıl ödeyeceğimi hâlâ bilemiyorum. Bu hususta şunları söylemişti: Malzemeyi kullanarak...

Çalıştığı yere, bir tarih profesörü geldi. Nedendir bilemiyorum tarihçi o gün bana donuk gözüktü. Tesadüf bu ya, sohbetin başından sonuna değin dinleyicisiydim. Açıkğöz, dilci olduğu hâlde konuşma konusu tarihi. İster inanın, ister inanmayın: Dilci tarih anlattı, tarihçi de itirazsız dinledi. Kısacası dilci tarihçiye tarih dersi verdi...

İspanya'da şatolar kuran, lâf kıtlığında asmalar budayan, atıcılıkta Acemleri, Marsilyalıları, Ermenileri açık ara geçen birisinden söz edilirken bir arkadaş şöyle söylüyor dedi: Bende Mehmet Akif'in yayınlanmamış şiirleri var. Bunun üzerine dudaklarında bir istihza bulutu dolaşan Açıkgöz şunları söyledi: O da bir şey mi sanki!.. Ben kendisinden dinledim; aynen şunları söyledi: Bende Akif'in yazılmamış şiirleri var...

Yanlış anlaşılabilir bir nüktesini de unutmadan anlatmak isteriz:

Beni, demiş, Türk dünyasının birliği vb. pek ilgilendirmiyor... Ben şöyle pasaportsuz, vizesiz gönlümce sabah kahvaltımı, Bakı'da yapmalıyım, öğle yemeğimi Aşkâbat'ta, akşam yemeğimi de Astana'da yemeliyim...

Çevresine her zaman yüksünmeden yardımcı olmuştur. Ondan kimler neler öğrenmemiştir!.. Onun sayesinde kaç kişi eline kalem almış, kaç kişi tezini tamamlamış, kaç kişinin eseri daha bir güzelleşmiştir. Sayısını ancak Görklü Tanrı'm bilir.

ТӨРКИЯ ХЭТИРЭЛӘРЕМ

Нәзифә КӘРИМОВА (Мәскәү)

(TÜRKİYE HATIRALARIM – Nezife KERİMOVA)

Төркия белән мин беренче тапкыр 1988 елда таныштым. Ул - “перестройканың” беренче елларында Русиянең язучылар берлеге тарафыннан оештырылган сәяхәт вакытында булды. Ул вакытта сәяхәтебез Төркиянең башкаласы Әнкара шәһәрәннән башланып, ике атнадан соң Истанбулда тәмамланды. Моңа кадәр минем әле Төркиядә бер генә танышым юк иде дисәм дә, кулымда Истанбулда урнашкан “Төрөк дөнъясын араштырма вакфы” дип аталган оешмада эшләүче Хәлил Ачыкгөзнең телефоны бар иде. Аны миңа Венгрия галиме, күршебез, язучы Равил Бухараевның дустане тюрколог Иштван Мандеки Конгур биргән иде. Без Хәлил бәй белән бары тик сәяхәт ахырында соңгы шәһәребез булган Истанбулга килеп житкәч кенә очраштык. Минем аз-мәз генә төрөкчәм белән бик аңлаша да алмаганбыздыр инде. Ул вакытта озаклап сөйләшергә вакыт та күп булмады, без танышып кына калдык. Ләкин Хәлил бәй миңа хатлар язды, мин дә аңар жавап бирергә тырыштым үземчә. Төрөк телендә татарчалатып сөйләшеп аңлашып булса да, язчасын башкарып чыгу авыр иде. Хәлил бәй ул хатларны укып азаплангандыр инде дип уйлыйм хәзер. Ул вакытларда мине Төркия белән бәйләүче бердәнбер кеше Хәлил бәй иде. Берничә елдан соң миңа тагын Төркиядә булырга туры килде. Мин инде вакыфка мөнәсәбәте булган Гөлтән Ураллы белән дә танышып өлгергән идем. Аның гаиләсе - әтисе-әнисе Мәхмүт бәй һәм Әйтән ханым Ураллылар безнең гомерлек дусларыбыз гына түгел, якин туганнарыбызга әверелделәр. Мин аларга да бик рәхмәтле. Килгән саен аларда булмый калмыйм. Санап китсәк, хәзер Төркиядә дуслар күбәйде: Надир Дәүләт, Гүлән Пултар һәм башкалар. Алар белән хәзер инде Казанда, Мәскәүдә дә очрашу мөмкинлекләре туып тора. Заман башка, Аллага шөкер!

Икенче тапкыр килгәндә Хәлил бәй белән тагы бер мәртәбә очраштык. Ул мине Истанбул университетына алып барып, андагы төрөк теле әдәбияты кафедрасын күрсәтте. Мин ул вакытта төрки телләрдә язган безнең данлыклы шәхесләребезне Төркиядә кадрлар кешеләр итеп, аларның мирасларын барлап яшәүләренә гәжәпләнгән идем. Анда диварларга эленгән Габдулла Тукай, казах язучысы Абайның рәсемнәрен күреп, язмаларын карап үзебезне - татарларны, бер төрки гаилә кешеләре итеп хис итәрлек нигез сиздем. Боларның барысына

да Хәлил бәйнең кайгыртучанлыгы сәбәп булды. Мин соңгы тапкыр аның белән Мәскәү дәүләт педагогия университетындагы бер конференциядә күрештем. Без аның белән инде иске дусларча очраштык. Мин ул конференция хакында үзем эшли торган “Азатлык” радиосы өчен Хәлил бәй белән әңгәмә ясап, интернет сәхифәгә бер мәкалә дә язган идем. Хәлил бәй - дуслыкны озын елларча, дәвамлы алып бара торган киң күңелле шәхес, төрки телләргә, шул исәптән татар теленә, гашыйк галим. Мин аның белән танышуыма бик шатмын. Аның аша мин үзөбезнең Русиядәгә татар галимәсе Әлфинә Сибгатуллина белән дә душлаштым. Шулай итеп, хәзер инде бер төркилекнең мажар галиме Иштван Мандеки, чын төрек галиме Хәлил Ачыкгөз һәм татар галимәсе Әлфинә Сибгатуллина белән таныштырып, минем язмышымда да үзенчәлекле бер роль уйнаган икән дип әйтә алам.

Төркия мине гомер буге үзенә тартты. Берничә ел элек Әнкарада бер урамга Габдулла Тукай исеме бирелү чарасында да булырга туры килде миңа.

Хәлил бәй белән танышуым Төркияне якин итәрлек дистәләргә елларга сузылган бер истәлек булса, аңар кадәр булган Төркиягә бәйле рәвештә истә калган берничә хәтирәмне дә сезнең белән уртаклашасым килә.

Мин чын төрек язучы белән 1969 елда Мәскәүдә таныштым. Әле генә Татарстаннан килгән, татар язучыларын да рәсемнәрдән күреп кенә белгән мин авыл баласына гомергә оныта алмаслык бер истәлек булып калды ул. Төркия белән кызыксына, якин итә башлавым да шул очрашуга бәйледер дип уйлыйм хәзер. Заманы нинди заман иде бит әле! Чыкырадаган социализм вакыты. Гади кешеләр өчен чит илләргә, бигрәк тә капиталистик илләргә чыгу тормышка ашмаслык хыял. Мөнәсәбәтләр юк дәрәжәсендә. Ләкин минем иремнең әтисе, танылган язучы Мостай Кәрим ул вакытта инде Төркиядә булган, төрек язучылары белән танышып иткән кеше иде. Мәскәүгә төрек язучысы “Фосфорлы Жәүрия” китабы авторы Суад Дәрвиш килүен һәм берничә язучы белән аларның төшке ашта очрашачагын миңа кайнатам әйтте һәм... мине дә шул очрашуга чакырды. Без ресторанда очраштык, Суад Дәрвиш күзенә операция ясатырга килүен әйтте. Алар тәржемәче аша сөйләштеләрме, белмим инде, хәтердән чыккан, ләкин сөйләшүләр бик жанлы барды ул вакытта. Мин, әлбәттә, ул чакта тыңлап кына утырдым аларны, сүзгә кушылмадым. Ләкин Суад Дәрвишнең миңа карата әйтелгән “Чок гүзәл кыз” дигән сүзләрен тәржемәсез дә аңлап, гомеремә исемдә калдырдым. Әлбәттә, ул вакытта мин кайчан булса да төрек телен өйрәнәргән, Төркия язучыларының әсәрләрен үзем тәржемә итәрмен, Төркиягә дә барырмын, анда дусларым булып дип күз алдыма да китермәгән идем.

Шушы очрашудан соң мин төрек язучыларның әсәрләре белән кызыксына башладым. Күп булмаса да, аларны табып укырга мөмкин иде. Өмәр Сәйфетдиннең, ул вакытта бездә бик популяр булган Назим Хикмәтнең әсәрләрен рус телендә табып укыдым. Ә инде Рәшит Гюнтәкиннең “Чалы кошы” әсәренең татар телендәгә тәржемәсен мин күптән укыган идем.

Төркия белән кызыксынуым төрек язучысы белән очрашудан башланса да, телнең якын булуы минем күңелемдә ниндидер бер сагыну хисе уятты. Мин төрек халкын белмәсәм дә, кайчандыр белгәнмендер кебек тоелды. Чөнки миңа бик якын иде ул сөйләш. Жәң тартмаса, кан тарта дип әйтәләр, туганлык хисләре шушыдыр инде...

1982 елда Мәскәүнең чит ил телләре китапханәсендә эшләгән вакытта минем кулыма очраклы гына рәвештә төрек теле дәреслегә килеп керде. Менә чынлап гажәпләнүем шул вакытта башланды. Латин хәрәфләре белән язылган ул дәреслектәгә күп сүзләр миңа таныш та, якын да иде. Мин башта ул дәреслекне үзлегемнән өйрәнә башладым. Аннан соң инде Шәрыкны өйрәнү институтында бер укытучы табып, анда укып, хәтта ул телдән имтихан да бирдем. Шул вакыттан бирле төрек теленә дә Төркиягә дә, төрекләрнең үзләренә дә битараф түгел мин.

Әйткәнәмчә, Төркиягә беренче сәфәрәм 1988 елда булды. Капиталистик илгә беренче тапкыр чыгу. Анда безне бик яхшы каршы алдылар. “Тимер капка” ачылышының беренче еллары. Безнең ул заман сәясәтә төрекләргә дә бик охшаган булып чыкты. “Горбачев, Горбачев!” дип, безне бик дустанә каршы алдылар. Ул вакытта әле эз-мәз генә булса да төрекчә сөйләшә дә беләм кебек иде. Ә бәлки өйрәнеп йөрәп тә, төрек телендә аралашу мөмкинлегә булмау аның алга китешен тоткарлагандыр

Шулай итеп, 1988 елның октябрь ае иде, без, бер төркем язучылар, Төркиянең башкаласы Әнкарага очкыч белән килдек. Ул сәфәргә инде күпме еллар узган, ләкин Төркия белән беренче очрашу минем күңелгә гомерлеккә уелып калды. Әнкарадан безне автобуслар белән Коньяга алып киттеләр. Аннан соң без маршрут буенча Денизле, Кападокия, Памуккале, Кошадасы, Измир, Бурса һәм соңгы шәһәр Истанбулга әйләнеп кайтырга тиеш идек. Утыз язучы арасында, мәскәүләр генә түгел, Абхазия, гомумән, Кавказ төбәгеннән, Хакасиядән, Татарстаннан да сәфәрдәшләр бар иде. Чәркәсләрнең Төркия белән аралары аеруча якын икәнлеген күрдек без анда. Чәркәс язучыларын шәһәр саен каршы алып, бәйрәм ясап, озатып бардылар Төркиядәге ватандашлары.

Шулай итеп, без ике атна эчендә Төркиянең күп шәһәрләрендә булып, чын дәрәжәсендә иң кызыклы җирләрен иңләп кайттык. Шунисы да кызык, ул вакытта безгә бары тик 36 сум гына акча алыштырырга рөхсәт ителә иде. Бер доллар ул заман 60 тиен генә иде. Ирем белән икебезгә барлыгы 105 доллар алыштырдылар. Шунисын да әйтәсе килә, Төркиядә дә ул акчалар кыйммәт иде ул заманда. Без ул акчаларга шул хәтле күп әйбер алып кайттык! Сөйләп бетерерлек тә түгел!

Әнкараны без әлләни күрә алмадык. Төнлә белән килеп төштөк, иртән безне автобуслар белән Коньяга алып киттеләр. Бер-берегездән калмагыз, үзегез генә йөрмәгез дип безне башта ук кисәтеп куйдылар. Коньяда без үзезнез урта гасырга эләккәндәй хис иттек. Ул вакытка чит илләргә, бигрәк

тә Азия илләренә беренче тапкыр чыгу. Биредә миңа беренче тапкыр йөзенә пәрәнжә каплаган апаларны да күрергә туры килде. Ләкин бар жирдә дә дустанә мөнәсәбәт булды. Безнекеләр кисәтсәләр дә, куркырлык берни дә юк иде. Ләкин минем өчен иң гажәбе анда Жәлалетдин Руми төрбәсе булды. Мәүланә, биеп әйләнә торган дәрвишләр... Төрбәнең диварына язылган Руми шигырьләрендә "Кил бирегә, кил, кем булсаң да кил..." дигән шигырь юлларын укыгач, безне бит монда безне ничә гасыр буена көтеп торганнар бит! - дип уйладым.

Мине монда һәр нәрсә дә кызыксындыра. Мин төрекчә белү-белмәвемне сынар өчен ягымлы йөзлә кешеләргә сүз катырга тырышам. Төркиядә күп нәрсәнең бездәгедән нык аерылып торганын да күрдөк. Мине, мәсәлән, балалар белән олылар арасындагы очрашканда исәнләшү тәртибе гажәпкә калдырды. Балалар үзеннән олы кешенең кулын үбәләр дә аннары ул кулны маңгайларына куялар. Нинди гүзәл гадәт! Ул бит бүген генә уйлап табылмаган, ул бит гомер-гомергә килгән горейф-гадәт. Заманнар узу белән дә онытылмаган!

Төркиянең горейф-гадәтләре дә, кешеләре дә, алар арасындагы мөнәсәбәтләр дә безнең өчен кызыклы һәм чын дәрәжәсендә үрнәк итеп алырлык иде. Мин тагын бер вакыйганы язмый китә алмыйм. Чөнки ул хәл минем өчен үземне үзем өчен ачыш булып тора. Без бер көнне Авонос дип аталган шәһәрдә тукталдык. Шәһәрнең уртасындагы зур мәйданда йөрибездә, кибетләргә керәбездә, сәяхәт кылабыз. Кинәт, күктән иңгәндәй моңлы бер аваз яңгырарга тотынды. Янымдагына "Аллаһу әкбәр! Аллаһу әкбәр!" дигән моң ишетелә. Мин ул вакытта мәйдан уртасындагы биек манаралы бер мәчет янында басып торганымны аңладым. Баскан урынымнан кузгалып китәрлек көч таба алмый шул моңлы авазга әсирлек калдым. Азан дәвам итте. Минем күзләремнән мөлдерәп-мөлдерәп яшь агарга тотынды! Я хода! Ни бу! Каян килә бу аваз, күктәнме? Минем бер тапкыр да азан тавышын ишетмәгән күңлемә бабаларыбызның борыңгы моңы килеп кушылды. Бу азанны мин беренче тапкыр ишетсәм дә, безнең ыру-кабилә бу моңны ничәмә-ничә гасырлар тыңлаган бит! Күрәсең, азан тавышы минем күңелдәге шул истәлекләргә уяткан. Берничә жирле кеше минем яныма йөгереп килде дә: "Нәрсә булды, ник елмыйсыз?" - дип сораша башлады. Мин аларга азан тавышын беренче мәртәбә ишетүем дигәч, гажәпләнергә аларның чираты килде. Алар мине шул ук мәйдандагы бер кафеханәгә алып кереп чәй тәкъдим иттеләр, тынычландырдылар.

Төркиядә мин генә түгел, безнең сәфәргә барган һәр кеше төрекләрнең тыныч мөгамәлә, тавыш күтәрми сөйләшүләренә, кунаклар белән генә түгел, узара да дустанә мөнәсәбәтләренә игътибар итеп, кабат-кабат искә төшереп сөйләделәр. Ул сәфәрдән мин генә түгел, барыбыз да Төркиягә чын күңелдән гашыйк булып киттек.

Төркиянең һәр шәһәре үз алдына үзенчәлекле. Һәм андагы тәртип, урамда булсын, транспортта булсын, игътибарны җәлеп итә. Моны Мәскәү

белән дә, Русиянең башка шәһәрләре белән дә чагыштырырлык түгел. Төркиядә шундый кагыйдә бар иде, хәзер инде Мәскәүдә дә андый тәртипне керттеләр: автобусларга кәргәндә беренче ишектән керәләр, шунда ук түлиләр. Бервакытны Истанбулда бер егет автобуска икенче ачык ишектән керде. Ул автобус китеп барыр дип курыккандыр, килеп керүгә беренче ишек янына йөгәрәп килеп, билет өчен түләде. Качмады, йөгәрмәде, түләде. Ләкин шофер барыбер аны жиңелчә шелтәләп алды. Хәзер дә исемдә: “Туганым, син үзеңнең тәрбиясезлегенә күрсәтмә, беренче ишектән керергә кабул ителгән бит!” диде. Әгәр дә бездә шундый хәл булса, безнең шоферның нинди сүзләре әйтәчәген күз алдыма китерәм!

Мин Төркиядән күп нәрсәгә өйрәнәп, акыл жыеп кайттым. “Чит илләргә чыгып гыйбрәт ал” дип юкка гына әйтмиләр шул. Их, андагы гадәтләренә, язылмаган кануннарны безнең илгә дә кертәп булса иде! Ататөрөкнең төрөк халкына әйтеп калдырган сүзләре: “Төрөк булуың белән горурлан! Төрөк булуың синең гарантияң! Үз-үзең инан!” Шул сүзләренә татар өчен дә әйтүче булса икән! Менә безгә, татарларга, үзбөз белән горурлану житми. Төрөкләренң тагы: “Эшнең сыныры юк” дигән сүзә дә безгә туры килер иде. Ә инде хәзер Төркиядә максатка ирешелгән бер өндәмәне дә искә аласым килә. Аларда элегрәк: “Ватандаш, төрөкчә конуш!” (ягъни, “ватандаш, төрөкчә сөйләш”) дигән өндәү дә булган. Хәзер инде ул өндәү көн тәртибенән төшәп калган, чөнки Төркиядә барысы да төрөкчә сөйләшә.

Минем өчен Төркияне танып-белүдә бик ярдәм иткән тагын бер нәрсә Азиз Несин китаплары булды. Мин аның белән дә очрашу бәхетенә дә ирештем. Ул миңа Истанбулдан үз имзасы белән минем исемгә берничә китабын да почта белән жибәргән иде, алардагы хикәяләренә тәржемә итеп, Казанда “Эт коерыгы” дип исемләнгән жыентык та нәшер итеп чыгару бәхетенә ирештем.

Төркиядә күп тапкырлар булсам да, ул һаман да минем төшләремә керә торган бер әкият дөнъясы булып кала. Хәзер инде анда мине якын дусларым белән очрашу көтәп тора. Алар арасында ике дистә елдан бирле дуслыгыбыз суынмаган Хәлил Ачыкгөз дә бар. Үз халкы өчен генә түгел, төрки халыклар өчен дә жан атып яшәгән Хәлил бәйни еш искә алам. Очрашулар бәйрәмгә әверелә. Тиздән аның туган көне, юбилей бәйрәме булырга тиеш. Мин бу истәлекләремне аңар багышлайм. Ул булмаса, Төркиянең төрки халыклар белән ни дәрәжәдә тыгыз бәйләнгән булуын, бу турыда борчыла торган, бу хакта эшли торган кешеләр барын белмәс идем.

Ходай тәгалә очрашуларны насыйп итсен. Мин Төркиядән киткән саен, тагы да очрашу форсаты бирсен бер Алла! дип теләм. Һәм яңадан да миңа: “Саумы, Төркия! Саумы, дусларым! Саумы, Хәлил бәй! -дип әйтергә язсын иде.

HALİL BEGKE BİTİDİM

Selçuk KIRBAÇ

*“Öküş sözde artug asıg körmedim
Yana sözlemişte asıg tulmadım*

1989 yılıydı. Üniversite ikinci sınıf öğrencisiydim. Arkadaşlarımla Aydınlar Ocağı'nın bir toplantısına gitmiştim. Konu 'Azerbaycan İntibaları' idi. O yıllara kadar Azerbaycan ve diğer Türk ülkelerine değil gitmek haber almak bile mümkün değildi. Kiril alfabesiyle yazılmış bir metin bulmuş, üniversitedeki arkadaşlarıma göstermiş, hocaların odasına götürmüş, böyle bir metni bulduğum için üniversitede büyük bir şöhret kazanmışım. Elimizde Azerbaycan Türkçesinin biricik grameri Muharrem Ergin'in hazırladığı Azerî Türkçesi vardı. 'Heyder Baba'ya Selâm' hep dilimizdeydi:

*Heyder Baba, ıldırımlar şahanda,
Seller, sular şakgıldıyup ahanda.
Gızlar ona sef bağılyup bahanda,
Selâm olsun şovketüze elüze,
Menim de bir adım gelsün dilüze.*

Ancak artık kapılar yavaş yavaş açılmaya başlamış, kalbimizdeki bitip tükenmek bilmeyen arzular gerçekleşmeye başlamıştı. Bize yakın ama bir o kadar da uzak olan Türk ülkeleri ufukta gözüküyordu.

Azerbaycan İntibaları konulu toplantının konuşmacıları Durali Yılmaz ve Halil Açıkğöz'dü. Büyük bir dikkatle konuşmacıları dinledim. Aynı zamanda bir slayt gösterisi de gerçekleştirmişlerdi. Bu da benim için çok ilgi çekiciydi ve hayranlıkla seyrettim. Konuşmacılar Azerbaycan'a gitmişlerdi ve onlardan bütün teferruatıyla Azerbaycan intibalarını dinliyordum. Toplantı bittikten sonra birlikte gittiğimiz ben-den yaşça büyük üst sınıftaki arkadaşlarım Halil Açıkğöz'ü tanıdıklarını ve onunla beni tanıştırebileceklerini söylediler. Tanışmak için Halil Bey'in yanına gittik. Bu benim için, on dokuz yaşındaki bir Türkoloji öğrencisi için çok önemli bir andı. Hem demirperdenin ardındaki Türk yurduna giden birisini tanıyor hem de bir Türkologla tanışma fırsatı buluyordum. Bu tanışmadan sonra Halil Bey, arkadaşlarım ve bana Aksaray'daki Azerbaycan Türkleri derneğine gideceklerini, istersek bizim de gelebileceğimizi söyledi. Şehzadebaşı tarikiyle derneğe vasıl olduk. Bizi Nihat Çetinkaya karşıladı. Bunların ardından dernekte Azerbaycan'da çekilen video görüntülerini hep birlikte seyrettik. Büyük bir miting, yırtılan Komünist kimlikleri, özgürlük sloganları... Üst sınıftaki arkadaşlarımdan biri, Halil Bey'e hitaben 'bu arkadaş Türko-

loji okuyor. Ona neler okumasını tavsiye edersiniz' dedi. Halil Bey de bana bakarak 'Türk lehçelerine yönelmelisin, yakın gelecekte bu konularda önemli çalışmalar yapma ihtiyacı hâsil olacak' dedi. Ardından da 'Türkoloji okuyorsan çok okumalısın diye' de ilâve etti.

Aradan yıllar geçti. 1993 yılıydı. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın farklı Türk ülkelerinden gelen soydaşlarımıza yönelik düzenlediği Türkiye Türkçesi kurslarında görev aldım. Kursların programını yapan kişi Halil Açıkğöz'dü. Onu tekrar gördüğüme çok memnundum. Kurs süresince Halil Bey'den çok istifade ettim. Hem Türkoloji hem de hocalık konusunda. Kendisiyle olan yakınlığımız daha sonra devam etti. Artık Türkolojiyle ilgili bir meseleyle karşılaştığımda soru sorabileceğim, daha önemli si sorduğum sorunun cevabını alabileceğim bir kişi vardı: Halil Açıkğöz.

Bir sözlüğe mi ihtiyacım var. Halil Bey'in kütüphanesi tam karşımdadır. Zira onun kapısı her daim açıktır; onun çayı her daim ocaktadır. Halil Bey'in kütüphanesi, evi, benim için bir ilim merkezi, araştırma enstitüsü, sığınılacak bir 'Türkoloji limanı' idi. Yazılacak makaleler, hazırlanacak tezler için bilgi ve ilham oradaydı. İlmî her müşkilât Halil Bey'in evinde halledilirdi. Doktora tezi hazırladığım dönemde yazma bir eser olan tez metnimdeki bir ibareyi okuyamıyordum. Günlerce, gecelerce denedim, okuyamadım. En sonunda Halil Bey'e müracaat ettim ve tek nazarda ibare okundu. Tebliğ sunmak istiyordum bir sempozyumda. Tebliğ başlığı da tebliğdeki meselelerin çözümü de 'Türkoloji Limanı'nda idi. Elimizdeki çaylarla, yanı başımızdaki muazzam kütüphaneyle kendimi Türkolojinin merkezinde hissediyordum. Şöyle düşünüyordum: Bir çalışma yaparken insanın sorularını cevaplayabileceğini bildiği kişilerin sayısı fazla değildir. Bir veya birkaç kişi. Bu böyleyse insan kendisini mesut hissetmelidir. Korkunç olan hiç kimsenin olmamasıdır. Çok şükür ki Halil Açıkğöz var, sorum olduğunda sorabileceğim ve cevap alabileceğim.

Hayri Ataş kardeşim Halil Bey için bir kitap hazırladığımı söyleyince Halil Bey'in hangi yönünü, hangi özelliğini yazmalıyım diye düşündüm. Onun birçok yönü olduğunu, o kadar çok özelliğini olduğunu fark ettim. Dilci, edebiyatçı, tarihçi, sanatçı. Benim için en önemli olanı bunların hepsini şahsında toplayan dâhi bir Türkolog olmasıydı. Bu 'dâhi' kelimesini mahsusen kullanıyorum. Zira onun çalışmalarını inceleyenler bunu göreceklerdir.

Allah'tan kendisine uzun bir ömür vermesini dilerim. Ondan öğreneceğimiz çok şey var.

KADİM DOST HALİL ABİM

Elfine SİBGATULLİNA

Gençliği, geçmişi hatırlamak ve anılar denizine dalmak için jübileler güzel vesilelerdir. Halil Açıkğöz için hazırlanan jübile de, benim için böyle bir vesiledir.

Halil Açıkğöz ile biz, ilk defa 1991 yılının Mart ortasında Kırım'da Akmesic'te tanıştık. Perestroyka döneminin bir kazancı olarak Sovyetler Birliği'nin bazı ülkelerle sınırları açılmış; aynı zamanda, İsmail Gaspıralı gibi her halkın hayatında iz bırakmış tarihi şahsiyetler, fikir adamları ve edebiyatçılar hakkında toplantı ve konuşma yapma özgürlüğü de Sovyet hayatına gelip girmişti.

İşte, böyle bir süreç içinde, Kırım'da ilk defa Uluslararası İsmail Gaspıralı'yı anma toplantısı düzenlenmiş ve bu vesile ile bir grup Türk aydını da buraya davet edilmişti. Kazan'dan birkaç kişi vardı. Ben de, bu sıralarda, Kazan Üniversitesi'nde doktoramı henüz tamamlayıp, Alaboğa Pedagoji Enstitüsü'nde göreve başlamıştım. Enstitü adına bu toplantıya katılıyordum.

Kazan'dan gelen büyüklerimizle yakın tanışmadığımdan dolayı, yanlarına yaklaşmaya çekiniyordum ve bu yüzden, toplantı mahallinde tek başıma geziyordum. Benim bu durumumu fark eden Halil Bey, sonra anlattığına göre, beni KGB'den gönderilen bir marca (Rus kızı) ajan zannetmiş. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın dış ülkelerle ilişkiler genel sorumlusu olarak, SSCB'ye daha önceleri de bir kaç defa gelmiş ve bu tür insanları uzaktan tanımayı öğrenmiş birisi olan Halil Bey ile, biz tesadüfen ilk kez asansörde karşılaştık ve konuştuk. Benim, sade bir Tatar kızı olduğumu ve toplantıda İsmail Gaspıralı'nın Tatar edebiyatı üzerindeki etkisine dair tebliğ sunacağımı öğrenince, hakkımda böyle yanıldığına kendisinin de sonraları çok güldüğünü hatırlıyorum. Ama, o karşılaşma, bizim dostluğumuzun başlangıcı oldu; o günden itibaren Halil Abi, benden Kazan Tatarcasını; ben de ondan, Türkiye Türkçesini öğrenmeye başladık. Hocanın elinde o zamanlarda seyrek bulunan video-kamera ve diktafon vardı; benim Tatarca anlattıklarımı hemen onlara kaydedirdi ve o kayıtların yardımı ile, çok kısa bir süre içinde Tatarca 'söyleşe'< konuşmaya başladı. Bana ise, o, okumam için çok sayıda kitap gönderdi; ben de ona, Tatarca-Türkçe kelimelerle karışık mektuplar yazmaya başladım.

TDAV grubu, 1991 yılı yazında Kazan'a geldiğinde ben, artık rahatça Türkçe anlıyor ve onlara tercümanlık yapıbiliyordum. Hoca, o kadar dinamik ve aktifti ki, bir saat bile boş durmuyor; etkinlik bağlamında daima çeşitli teşebbüsler ortaya atıyor;

sürekli resmi görüşmeler organize ediyordu. Onun sayesinde, kısa süre içinde Turan Yazgan Hocanın Vakfının namı, tüm Tataristan'a yayıldı ve sadece Kazan şehrinde değil, başka şehirlerden de TDAV ile işbirliği yapma teklifleri gelmeye başladı. Bu görüşmelerin çoğuna Hoca beni de yanına alıyordu; çünkü, Tatarların büyük kısmı Rusça konuşuyor ve tercümana ihtiyaç doğuyordu.

Bu etkinliklerde benim dikkatimi çeken şeylerden birisi, Hocanın, iş adamı, saf bir köylü, genç ve yaşlı ayırımı yapmadan herkesi aynı dikkatle dinlemesi, herkese aynı insani değeri vermesi ve herkesin sorunu ile aynı şekilde, severek ve sabırla ilgilenmesi oldu. Herkesin kalbine gidecek yolu buluyor, herkesin anlayabileceği dilde konuşuyordu, insanların anlattıklarını ve sorduklarını dinlemekten hiç yorulmuyordu. Bu şekilde, şüphesiz, kendisi de hayat tecrübesi topluyor, Sovyet insanlarını yakından tanıyordu.

Kazan'a geldiğinde Halil Açıköz, Tataristan Maarif bakanı, Kazan Devlet Üniversitesi, Kazan Devlet Pedagoji Enstitüsü, Alaboğa Devlet Pedagoji Enstitüsü rektörleri ve öğretmenleri ile resmen görüşerek, bu okullarda Türk dilinin ders olarak öğretilmeye başlamasını sağladı; hatta ilk dersleri kendisi verdi. Onun çabaları ile Türkiye'den öğretmenler getirildi; kütüphaneler yollandı. Tatar dili ve Edebiyatı öğretmenlerine Türkiye'de iki aylık Türkçe kursları tertip edildi. Tataristan Üniversitelerinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü açmak için yetkililerle görüşüldü. Neticede, Kazan Devlet Pedagoji Üniversitesinde Zeytüne Gatiyatullina, Kazan Devlet Üniversitesinde Asiye Rahimova ve Alaboğa Devlet Pedagoji Enstitüsünde bendenizin rehberliğinde, Türk dili bölümleri, Kazan'da TDAV Kültür merkezi, Alaboğa'da Türk kütüphanesi, Kazan ve Yar Çallı'da okullar açıldı. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın 1990'lı yıllarındaki faaliyetleri, Tataristan'da (aynı şekilde Azerbaycan'da da) Halil Açıköz'ün verdiği emek ile başarılı oldu dersem, kimse inkâr edemez.

Halil Abi, o yıllarda Tataristan'a çok sık gidip geldi; artık, o, ailemizin sevilen dostu oldu; ben de, Ankara ve İstanbul'da yapılmış ilmi toplantılara katılmaya başlamıştım. Her geldiğimde Hoca beni yeni kişilerle tanıştırtıyor, onlarla irtibatta olmamı istiyordu. En önemli görüşmem, ünlü mütefekkir-yazar Samiha Ayverdi hanımefendi ile oldu. O'nun güzel sohbetine nail olmamdan dolayı hakikaten çok şanslı idim. Samiha annenin, 1992 yılı nisan ayında kızım doğduktan sonra, onun için bir isim seçip göndermesi de beni çok duygulandırdı. Onun gönderdiği Ceyyide adını, kızımın kulağına okuyan da Halil Abi olmuştu. Şimdi, Ceyyide-Gülnaz yirmi yaşına geldi. Kızıma ad veren Samiha annemiz nur içinde yatsın.

Samiha annenin 'Hancı' isimli kitabından yaptığım çevirilerin o dönemde Kazan'da çıkan Türk-Tatar gazetesi 'Zaman'da basılmasına en çok sevinen de Halil Abi oldu.

Halil Abi, Kazan'ı ve bütün Tataristan'ı çok sevdi; ona âşık idi; bildiğim kadarıyla, hâlâ da öyle. Rifkat Ahmetcanov ile beraber, Türkçe-Tatarca karşılaştırmalı sözlük yapmak için Kazan'da kaldığı sırada sayısız ahabap edinmiş, birçok Tatar aydınını yakından tanımişti. Tatar köyünde bir ev edinip orada yaşamak hayali de, Halil Abiyi bugüne kadar hâlâ terk etmemiş diye hatırlıyorum.

Şeker hastalığına yakalanıp, Vakıftan ayrıldıktan ve yurt dışına fazla çıkamaz olduktan sonra da, Halil Hoca içine kapanmadı; kalbinin tüm kapılarını, evinin kapıları gibi herkese açık tuttu. Ne zaman ona uğrasam, evi insan kalabalığı idi; yakından ıraktan gelen giden insanlar evinde toplanırdı; ona gelen misafirler birbirleri ile orda tanışıyor ve sonra, aralarında arkadaşlık ediyorlardı. Gerçekten bir handır hocanın evi, gelen konaklar, giden konaklar. İstanbul'a bir iki günlüğüne gelen bilim veya iş adamı mı, yurtsuz kalan Orta Asyalı öğrenci mi, önemli değil, herkes Halil Abinin evine sığınır, onun yaptığı diyetik yemeklerden yer, istediği kadar veya sorunu çözülene kadar orada kalır. Halil Abiyi tanıyanlar iyi bilir: o, Türk dünyasının İstanbul muhtarıdır ve evi de herkes için bir barınaktır; çalışma odası ise, doyumu olmayan sohbetler yeridir. Buraya gelen herkes, o sohbetlerden canına bir lokma erzak katmadan dönmez.

İlmî unvanı olmayan Halil Hoca tam bir bilgedir. Ondak akıl danışmaya gelenler sadece okul, üniversite öğrencileri değil, aralarında pek çok üniversite öğretim üyeleri de vardır. Sohbet meclislerinde yaptığı konuşmalar ile, akademik çalışma yapanlara verdiği destekler ve yol göstericilikleriyle pek çok insanın bilim hayatına katılmasına vesile oldu. Böyle yetişen insanlar arasında kaç tane doktor, kaç tane doçent, kaç tane prof. yetiştirdi Hoca, sayısını kim bilir. Onların arasında ben de varım, bu kesin... Kıskançlıktan, hasutluktan uzak duran Halil Hoca bilgisini herkesle rahat paylaşır ve kimseden teşekkür beklemeyen gerçek bir âlimdir. Kendisi her zaman ilim arayan, yeni teoriler öğrenen ve üreten birisidir.

Halil Hoca'nın neşeli ruhu, dinç aklı, yeni keşifler isteği, onu hala yollara salıyor. Türkiye'de yeni zamanlarda kimsenin ilgilenmediği İdil boyu halkları, Fin-Ugorların dilleri ve kültürleri ilk olarak onun dikkatini celb etti; yorulmadan Yoşkar-Ola, Çabaksar, Ufa, Kazan'a defalarca gelip, Rusça, Çuvaşça, Marice öğrendi; onlarla ilgili toplantılara katıldı ve hâlâ bu alanda araştırmalarını sürdürüyor. En büyük hayallerinden birisi de, dünya Türkologlarını tek bir çatı altına alabilecek bir koordinasyon merkezi kurmaktı; Türkiye çapında belki bunu yapma imkânı bulamadı; ama, evi, Türkologların toplanabildiği tam bir küçük merkez gibi çalışmaktadır.

Türkiye'de yaşı altmışa gelenlerden tekrardan doktora tezine başlayan birisini bilmem bulabilir misiniz? Sadece, Halil Açıkğöz.. Çok inanıyorum ki, tezini de başarıyla savunacak ve çalışması ile Türkologlar arasında yeni konulara, yeni tartışmalara zemin hazırlayacaktır. Allah, kendisine uzun ve bereketli ömürler versin.

Bu dünyada, Halil Abim gibi başka eski, kadim can dostum yok benim. Ben, 1991 senesinden beri, ilmî hayatımda neler kazandıysam, neler yaptıysam, her şey onun gözü önünde oldu; her zaman onun tavsiyesi ve fatıhası ile oldu; 'olur, güzelim' demesiyle, bana 20 sene boyunca daima destek oldu ve güç verdi. Bu güzel dostluğun daha nice yıllar devam etmesini dilerim.

AGA'NIN ZAMAN TÜNELİNDE GÖZ VE GÖNÜL YORDAMIYLA

A. Yağmur TUNALI

İnsan sıfatlı gerek

İsminden başka bir ismi veyâ lâkabı olan insanlar, sıradanlığı aşmışlardır. Renksiz kokusuz insan tipine, kuvvetli sevgi duyulmadığı gibi, adam akıllı öfke de duyulmaz. Her türlü yüksek duyguyu hak edenler, bir sıfat ve lâkab edinenlerdir. Benim sevdiğim *tiryâkî* tipleri de onlardan çıkar.

Gâlibâ, "tiryâkî"den ne kastettiğimi de söylemeliyim: Bir şeye sevgisi ve bağlılığı hayâtının idâre edici unsurlarından olan insan tipi için "tiryâkî tabiatlı" demeyi tercih ederim. İnsan cinsinin ucu-bucağı bulunmaz örnekleri içinde böyleleri vardır ve azdır. Zaman zaman bu istisnâî karakterleri kastederek, "*İnsan dediğin, hiç olmazsa bir şeyi çok sevmeli ve bağlanmalıdır*" demek ihtiyâcını duyarım. Beni yaklaştıran ve uzaklaştıran lâkab ehli de bunlardan çıkar.

Sıfatı veya lâkabı isminin önüne geçen böyle öne geçmişler bilir ve sırasında hayranlık duyarım. Beğenip sevemeyeceklerimin de bu konudaki vaziyetlerini kabûl ederim. Her birinden başka bir ışık sızar. İyi de olurlar, kötü de. Hayat kadar renkli ve çeşitlidirler. En bâriz insan ve yaşama özellikleri onlarda parlar. Farklı görüldükleri için isimleri ve lâkablari vardır. Aslında, farklılıkları içinde düz insanı da temsil ederler. Başkalıkları yaratılıştandır. Sonra, o gömleği bile isteye giyerler ve asıl o zaman öncüler-önderler kategorisinde birer uç beyi olurlar.

Onlara "renkli insanlar" demeyi tercih edenler de, adıyla sanıyla büründüğü sıfatla ananlar da olur. Şurası muhakkak ki, "*sürüsüne bereket*" insan tipinde değillerdir; bir renge boyanmışlar ve apayrı bir insan ve şahsiyet olduklarını göstermişlerdir. Değer üretir hâle gelenleri de az değildir.

Bir bakıma hayâtı ve insanı onlarla duyar, onlarla yaşarız. Diğerleri şâhın neferleri gibidir, uçsuz bucaksız kalabalıklardır.

Bizim yaşama kültürümüzde ısrarla tâkîb edilen bir usûl olması bakımından, lâkab, sıfat ve edinilmiş isimleri ayrıca sever ve benimserim. İsim almak için bir yararlık göstermek gereken eski Türk anlayışının yeni hayâtımızdaki devâmı olduğu muhakkaktır. Türk zevki, atadan babadan verilmiş olandan ziyâde, bu kazanılmış isme yakınlaşır. Pek çok örnekte yaşanmış ve yaşatılmış yılların özü bu isim ve lâkablarda gizlidir. Hiç şüphesiz, çok meraklı bir konu olarak incelenmeye değer.

Bâzı hallerde, bu edinilmiş isimler, ne sıfattır, ne de lâkabtır. Buradan yükselerek ünvanlaşanlar olur. Normal insan ölçülerinde pek de görülmeyen ve yaşanmayan

farklılıklar bu unvanda birleşir. Her bilgiyi içine alan ansiklopediler gibi, o kişilerin hayatları da bu unvanların emdiği yaşayış özellikleriyle bütünleşir, zenginleşir ve etrâfını zenginliğinin zekâtıyla besler, aydınlatır.

Uzun tutulmuş bu his ve fikirler ışığında artık konuya girebilirim.

Aga

Halil Açıkğöz'ün de böyle bir ünvanı var: Bizim aramızda adı, ya doğrudan doğruya **Aga**, ya da **Halil Aga**'dır.

Aga, hem halk muhayyilesini, hem de tarih sayfalarını süsleyen, hürmet ve muhabbet uyandıran, gönül okşayan bir unvandır. Bu yönüyle ona ne kadar yakıştığını, ne kadar denk bir ünvan olduğunu her zaman düşünür ve zevkine varırım.

Burada, "**aga**"nın târihte ve günümüzde nasıl kullanıldığına veya etimolojisine girecek değilim. Yalnız, ilim erbâbının yazdıklarının ağırlıklı olduğu bu hâtıra kitabı için, birkaç bilgi kırıntısı üzerinden dikkatler söylemeden de geçemem.

"**Aga**", "**Ağa**", bizim ve şark târihinin en parlak isim ve unvanlarındanıdır. Târihi, *ağalar* ve *ağalık* üzerinden okuyanlar bile vardır. Materyalist yorumları (komünist-sosyalist) kastetmiyorum; doğrudan doğruya objektif târih değerlendirmelerinden bahsediyorum. "*İdâre eden*" ve "*edilen*" gibi, "*veren*" ve "*alan*" gibi kategorileştirmelerle, ağa ve ağalık üzerinden çok da yabana atılamayacak bir târih yorumunun geliştirilmesi mümkündür. Siyâset ve idâre târihi açısından böyle bakılabileceği gibi, âile ve insan ilişkileri açısından da, bilhassa sosyal târih alanında bu sûretle derinleşilebilir. Çarpıcı sonuçlara varılacağından emînim.

Yaşadığımız ağalık

Geçmiş devirlerin serpintilerinin yaşandığı kapalı bir coğrafyada doğdum. Bundan dolayı, pek çok ağalık rengini bilir ve çocukluğumdan beri hayâtımızı ne kadar kavradığı üzerinde düşünürüm. Bu ağalığın, daha doğudaki ağalıkla ve hele o ağalık algısıyla alâkası neredeyse yoktur.

Ağa, öncelikle babadır. "**Aga**" veya "**Agga**" şeklinde yaşadığı yerler daha çok bozulmamış, kapalı küçük yerleşim yerleri ve Türkistan coğrafyasıdır. Türkmenistan'da "**Kaka**" şeklini almıştır. Hem baba demektir, hem de erkek ismi olarak çok yaygındır. İsim hâlinde tek başına değildir, ekseriyetle bir başka isim ve ünvanla kullanılır: *Kakamurad*, *Kakacan* gibi.

Geleneğe ve göreneğe dayanan topluluk yaşayışımızda, küçük kardeş, büyük kardeşe adıyla hitâb etmez, "**Aga**" der. "**Agabey**" ve "**ağabey**" şekli nisbeten yenidir. Yâni, "**Ağabey**"in "**bey**" eklenmemiş hâli olan "**aga**" veya "**ağa**" da, tam olarak o mânâda kullanılır. Kardeş olmasa da, yaşça büyük erkeklere de "**ağa**" diye hitâb edilir. Diğer taraftan, "**köyün ağası**" vardır, kasabanın ileri gelenleri de "**ağa**"dır. Bu mânâda "**hanımağa**" da daha güçlü bir figür olarak ortaya çıkar. Konar-göçer hayâtın Obabaşı'sı da **Ağa**'dır. Meselâ benim babam da böyle bir ağa idi.

Bizim ağa'mız **Halil Aga**, bu verdiğim ve vermediğim mânâlar içinde "ağa"dır. Duyanlar, bunun sâdece bir lâkab olduğunu zannederler. **Halil Açık göz**'ün etrâ-fındakilere bir şey anlatırken veya seslenirken "Aga" deyişinin üzerine yapışıp kalmasından ibâret sanırlar. Etraflarında yüzlerce örneğini gördükleri bir yakış-tırma ve isimlendirme olduğunu düşünürler. Yanılırlar. Bu, öyle hemence söyleni-verip geçilecek bir lâkab, bir sıfat ve bir isim olmaktan çok başkadır. Tam olarak kazanılmış bir sıfattır. Dişle tırnakla, bedelleri fazlasıyla ödenerek elde edilmiş bir unvandır.

Belki bütün bunlardan dolayı, "Aga" denince, bizim gözümüzde canlanan resim, masal iklimlerinden izler taşır. Buna rağmen, gerçeğinden de geçektir.

"Siz bana Rahmi'yi unutturun!"

O, yıllar evvel, **Târik Buğra**'nın bilmem kaç kere okuduğum ve sarsıldığım hikâ-yesindeki *Rahmi*'dir. Hikâyenin adını tam ve doğru yazayım diye "Yarın Diye Bir şey Yoktur"u elime aldığım da, maalesef o hikâyeyi göremedim. Eski baskılar, kimbilir, okunsun diye verilen kimlerde kalmıştı?! Evet, **Üstad**, benim her birini ayrı bir hâtıra zevkiyle sevip bağlandığım bâzı hikâyelerini nedense son baskılarda çıkarmıştı. Bunu, *Devlet Tiyatroları Edebî Heyet* toplantıları için Ankara'ya geldiği bir gece yarısı kendisiyle konuşma cesâretini bulmuştum. "Cesâret" ne kelime, apaçık cür'et edip o güzelim hikâyeleri çıkarmasının bende -bizde- hayal kırıklığına benzer bir üzüntü yarattığını söylemiştim. Bununla da kalmamış, bâzı dil değiştirmelerinin ne kadar tad kaybına sebep olduğunu birkaç örnekte nasıl şiddetle hissettiğimi anlatmaya çalışmış, sitemime ağır bir hüzün koymayı da ihmâl etmemiştim. Şimdi, bu ağır hüzne başka türlü duygular karışıyor.

Son baskılarda yer almayanlardan o hikâye, bir han odasında, sefâleti içinde par-layan Rahmi'yi anlatırdı.

Bir yurt odasında kaldığımız günlerdi. Anadolu'dan akın akın gelen ilk nesildik. Şurada burada tek tük kalmış, terk edilmiş havası veren han odalarında, harâbeye dönmüş ve bugünün ölçüleriyle zâten harâb, duvarlarından yosunlu rutûbet sızan barınaklarda kalanlarımız az değildi. O hikâye, bana-bize bunun için daha çok do-kunuyor olmalıydı. *Sansaryan Hanı*'nda ömür geçiren bir **Tanpınar** gözümüzde canlanır, aynı yerlerden geçen dizi dizi değerler için yanardık. "Gelin, siz bana Ra-hmi'yi unutturun!" benzeri haykırışta, unutulmayacak, unutturulamayacak yıllara ve o yıllarda çekilen ıstıraplara doğru atılan bir çığlığı duyardık. O feryâdı duyduğumuz kadar vardık. Bizi kendine bağlayan sese iç sesimiz karışır ve o feryâdı sulayan kavga günlerinin yankılanışında gecelerimiz ıslanırdı.

O günlerden beri, *Rahmi*, benim için, han odasındaki eskimez solmaz talebelik yılları duygusuyla **Aga**'dır. Sorsanız, çok mâkûl bir cevâbım yoktur. Tam olarak benzemesi de gerekmez. Hattâ hiç benzemediği de doğrudur. Ama o han odası, o yurt odası yok mu? O loşluk içinde gözlerinin ferî idâre lâmbası gibi üfledikçe bir kaybolup bir gelen o.. evet o değil midir? **Aga** da, hiç olmazsa gökyüzüne açılan

meşhur “*tabutluk*”¹ geçmeden, *Sahn-ı semân*’ın² loş odalarında kalmamış mıdır? Bu, bir kuvvetli histir ki, loş han odasında çilelenen *Rahmi* ile **Aga**’yı yapışkan bir çâresizliğe rağmen, yarınlara yürüme gayretinde buluşturur. Bu hâl içinde isyâna yer bırakmayan bir inanış terbiyesi, bir dost halkası ve gülümseyen bir tevekkül yeşerir.

Ne yaparsam yapayım, ne edersem edeyim, Anadoludan gelen, çok çocuklu bir âilenin çocuğu **Aga**’nın üniversite yıllarında *Rahmi*’yi görmekten kendimi alamadım. Her zaman, o değişmez görüntüde, saplantıya benzer bir duyuş içinde titreyen o rikkatte ikimiz bir aradaydık. İşte, bu sır gibi duyuş da burada böylece söylenmiş olsun! Bu uzaklaştırılmayan hayâli, **Aga** da bu satırları okuyunca öğrenmiş olacak, olsun!

Aga’yı **Aga** eden, bir bakıma, o hikâyenin duyurduğu yaşama geleneğinin insan tâkatini aşan zorluklar içindeki güzelliğine bağlanmasıdır.

Aga, imkânları kıt olan o günler Türkiyesinin, en kıt imkânlı, üstelik çok çocuklu âilelerinin birindendir. Küçük yaşlardan itibaren çalışmak zorunda kalmıştır. Başka çâre yoktur. Yaşına başına uygun olsun olmasın, yapmadığı, denemediği iş neredeyse yoktur. Parlak bir zekânın, akılla taçlandığı bir karakter olmasa, isyan hududlarında bir anarşist olması işten bile değilken, yıkıcılığa karşı koruyucu ve yapıcılarının saflarında yer almıştır.

Kolay değildir, hattâ zorun zorudur. Gençliğe adım attığı yıllardan itibaren, anlayan, seven ve elinden tutan hocaları olması, bu seçimde önemli rol oynamıştır. Demek oluyor ki **Aga**, korunan ve korunmaya lâyık olduğunu gösterenlerdendi. İşin bu tarafı söze doymayacağı için, hemencecik geçmek gerek. İşin içinde haddi, hadden aşkın aşmak da var.

Aslında işin başı da sonu da buraya çıkacaktır.

Aga’yı tanıdığım zaman

Bana târih sormayın. Zamanla mekânla mukayyed olmadığım yıllardaydı. Şâirdim. Hayâtı dilin estetik ışık huzmeleri vurduğu kadar duyuyordum. Sigara dumanlarının süslediği hayallerle dünyâlar kuruyordum. Aç açık kaldığım olur, şiirsiz edemezdim. Sefâletimi de şiirle süsleyecek kadar zengindim. **Aga**, o günlerde karşıma çıktı. İstanbul’da, Kubbealtı Vakfı’nın insanı çepeçevre saran şiire de başka bir tad ve derinlik katan eyvanları arasında olmalıydı. *Edebiyat Fakültesi’nde Türkoloji* okuyan taşralı bir gençti. Bana göre daha şehirle kaynaşmıştı, çünkü iliklerine kadar *İstanbul* olanlarla beraberdi. Adını okuduğumuz, ulaşılmaz zirveler olarak duyduğumuz isimleri söyleyişinde, âşinâlığı da seziliyordu. İşte o vakıf çatısı da bu havadaydı. İlk dikkatlerim sanırım böyleydi.

¹ Halil Açıköz, talebeliğinin son yıllarında, “tabutluk” adını verdiğimiz bir tavan arasında kalırdı.

² 1980’li yıllara kadar, Fatih Medreselerinin (*Sahn-ı Semân*) hücreleri vakıf öğrenci yurdu olarak kullanılırdı. Halil Açıköz, bir ara orada da kalmıştı.

Sonraki yıllar, bu dikkatlerin derinleşmesiyle geçti.

Bildiğim şudur: **Aga**, ben tanımadan da, tanıdıktan sonra da sadece ders okuyan bir talebe olmadı. Hem geçinmek için çalışan, hem de dersleri dışında da okuyan, öğrenen, devamlı araştıran bir genç adamdı. Zaman zaman bu çalışmalar, **Aga**'nın geniş ve çeşitli meraklarına uygun işler olurdu. **Ekrem Hakkı Ayverdi**'nin o muazzam *Türk Mîmârîsi* cildlerinin hazırlanmasında ve diğer arşiv çalışmalarında vazîfe alanlardandı. Ekrem Hakkı Bey'den, geniş bir Osmanlı kültürü, mîmârî ve eski Türk hayatıyla ilgili ele geçmez bilgiler ve fikirler edindi.

Ekrem Hakkı Bey'in müze karakteri taşıyan, canlı bir kültür hazînesi olan evinde, devrin kalburüstü şahsiyetlerini görmek ve tanımak imkânını da buldu. *Ayverdi Âilesi*'nin ferdleriyle beraber olmak büsbütün ayrı bir zenginlikti. Bizim **Aga**, gayretli ve istekli bir genç olarak, kolay kolay erişilemeyecek bir kültür çevresinin içine doğmuş oldu. O çevrede yeniden inşa olacak ve aldıklarından taşanları etrafına sunacaktı.

Aga, bilgiye hududsuz açlık duyanlardandı. Böyle bir aşk olunca da tâlihi yâver gidiyordu. Bir yılı aşan bir çalışma dönemi de **Cemil Meriç**'le geçti. **Cemil Meriç**, gözlerini kaybettiğinden beri, kızı ve zaman içinde sayıları onlara varan kimse ona kitap okuyor, söylediklerini yazıyordu. Yazarların kâtiplerle çalışması batıda çok rastlanan bir usuldü, **Üstâd**'in durumu mecbûriyet yanında buna da uyuyordu.

Kâtipleri de belli bir kültür seviyesinde olmalıydı ki kendisini bir ölçüde anlansınlar. **Halil Açıkğöz**, ona kâtiplik edecek kültürde ve dikkatte genç bir *Türkolog*'du. Nitekim, çok iyi bir çalışma yılı geçirdiler,

Hocasının her dediğini not eden **Aga**, bunları kitap haline getirmeyi de ihmâl etmedi. Vefâsını en güzel ve hocasına uyar şekilde göstermiş oldu.

Aga'nın sonraki yılları ve halleri

Böyle bir ara başlık atmazsam, hatırladığım her konu üzerinde yazmaktan kaçamayacağım.

Aga, çok gayretli, çok çalışkan ve araştırma zevki çok yüksek olmak bakımından bizim nesilde istisnâî bir şahsiyettir.

Çalışmadan bıkmaz, usanmaz. Hâfızası iyi olsa da not alır. Çok iyi bir derlemeci, iflâh olmaz bir arşivcidir. Merakları çeşitli olduğu için, bu biriktiriciliği yakınlarını yorar, hattâ bıktırarak ölçüdedir. Herkese, her konuya bir dosya açar. Benim dosyam epeyce kabarıktır. Son yıllara kadar, doymaz bir merak ve açlıkla, söz arasında okuduğum bir mısırâa, anlattığım bir hikâyeye notuna ve bâzı müsveddelere hemen el koyardı. Bahânesi de açıktı: *"Aga, sen bunları kimbilir nerede bırakacak, unutacak, belki de yırtıp atacaksın!"* Haklıydı. Gençliğimin en delişmen çağında, fırtınalı bir ruhla söylediğim şiirler **Tanpınar**'ın tâbiriyle "ezelî ve ebedî Nirvana'nın koynuna gitmişti".

Aga'nın dosyalarında kimbilir daha kimler ve neler vardır? O çalışkanlığın devamlı biriktirdiği bilgi ve belgeler arasında kimbilir ne hakikatler gizlidir!? Altmışıncı yaşına merdiven dayayan **Aga**, kimbilir kaç altmış yaşlar yaşamıştır?! Çünkü, çalışmış, çalışmış, çalışmıştır.

Evlenip çoluk çocuğa karıştığı yıllarda da çalışma temposu değişmemiştir. Her zaman, kütüphanelerde, arşivlerde ve müzelerdedir. *İstanbul*'a geldiğimde, yıllar yılı onu nerede bulacağımı bilirdim. Meselâ, bir dönem **Hakkı Târik Us Kütüphanesi**'ndeydi. Doktora tezi olarak "*millî edebiyat*"ı seçmişti. Bu kütüphaneyi baştan sona taramaya karar vermişti. Öğretmenlik ediyordu; dersten çıkar çıkmaz, oraya damlardı. Kapanış saatine kadar, gazete, dergi, not vesâir belgeleri tek tek elden geçirirdi. Kapanış saatine yakın gider ve onu orada bulurdum. Bu çalışma, tarama bitinceye kadar devam etti. Ne kadar zaman sürdüğünü söyleyemeyeceğim.

Bu vesîleyle belirtmek isterim ki, **Aga** dışında bu kütüphanenin tamamını elden geçiren bir araştırmacı olduğumu ben duymadım. Geniş merâkının ve sabrının pek azını gösterenler, üç beş belge üzerinden hükümler ihdâs ededursunlar, o, doktorasını bile tamamlamadı. **Prof. Dr. Ömer Faruk Akün** Hoca'nın titizliğini aşan tavrı ve başka sebebler **Aga**'nın hevesini kaçırmış olsa da, bu muazzam çalışmanın kitaplaşması bile mümkün olamadı.

Aga'nın Türk Dünyası

Türk'ün büyük evlâdı **Prof. Dr. Turan Yazgan** 1980'de *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı*'ni kurmuştu. *Demirperde*'nin yıkılışıyla berâber, vakfın faaliyetleri dış temaslar bakımından hız kazandı. Bu dönemde, Hoca'nın en büyük yardımcısı **Aga**'ydı. 1989'dan itibaren düzenlenen dış gezilerde, organizasyonun merkezinde hep **Aga** vardır. Kısa sayılabilecek bir zaman diliminde, *Türk Coğrafyası*'nın her bölgesine ulaşmış, temâs edilecek insanlar bulmuş ve bunlarda da büyük oranda isâbet kaydetmiştir. 1994'e kadar, beş yıla yaklaşan bir zaman içinde, **Aga**'nın attığı temeller, vakfın faaliyetlerinin iskeletini oluşturmuştur. Hemen her ülkeyle ilgili içerden bilgilerle hazırlanmış el kitapçıklarından tutun da, dil ve kültür özelliklerine varıncaya kadar geniş bir yelpâzede çalışmaların nüvesi yerleştirilmiştir.

Ancak, burada kalmıştır; çünkü **Aga**, amansız bir şeker hastalığının pençesine düşmüştür. Bu konunun detayları da **Aga**'nın karakterine göredir. Şeker, edeceğini edinceye kadar, ne doktora gitmiş, ne de götürülebilmıştır. Bir gün, koma halinde hastâneye yatırıldığı vakit, durumun vehâmeti anlaşılabilmiş, 4.5 ay kontrol altında tutulması gerekmiş ve bırakılmamıştır.

Sonrasında, peş peşe gelen sıkıntılarla **Aga** yeni bir devreye girmiştir. Dayanılmaz olarak gördüğümüz çalışma temposu düşmüş, eşinden ve vakıftan ayrılmış, evde de eskisi kadar çalışmasına müsaade etmeyen bir göz rahatsızlığı baş göstermiştir.

Bütün bunlar, **Aga**'yı değiştirmiş midir? Hem evet, hem hayır demeliyim.

Aga, hedefinden vazgeçecek karakterde biri değildir. Nasıl komaya girmeden işini bırakmadiysa, yine bir yolunu bulup yapabileceklerini yapmaya devam edecektir. Öyle olmuştur. Yalnız, bir fark olmuştur: **Aga**, artık sağlığına çok dikkatlidir. İrâdesinin gücü, bu dikkatte yoğunlaşmış, yıllarca devam eden bir gayretle, şekerle dost olarak yaşamanın yolu bulunmuştur.

Zayıflayan gözlerinin ameliyata uygun olmayışı da alışılmış hallerdendir. Yeterince okuyamıyor ve yazamıyorsa, buna da râzıdır. Bütün *Türk Lehçelerinin* gramerleri yazılma noktasına gelmişken devam edilememiştir. Yazılacak pek çok ilmî konu, ufuk açacak yazı ve makâle için imkân azalmış olsa da, yine de ümid vardır. Elinin altında, onlarca doktora seviyesinde konunun dosyaları öbek öbeğdir. Kiskanılacak bir birikim, ilim âlemine sunulmayı beklemektedir.

Hal çâresi

Bana kalırsa, bu halde bile çâre vardır. Bir taraftan, göz konusunda yeni buluşların şekerlileri de rahatlatmasını beklerken, **Aga'nın** verimini yükseltmenin kolay bir yolu da bulunur. Benim bulduğum çâre, kendisinin de bir zamanlar geçtiği yoldur. **Aga'ya** sekreter veya sekreterler bulmak lâzımdır. Bence zaman zaman nöbetleşe çalışan iki genç olsa, daha kolay yol yürünür. Bu gençlerin ücretlerini ödeme konusunu da düşündüm: Hamiyetli bir işadamı arayacak durumda değiliz. O halde, tek yol kalıyor: Kitapları basacak bir yayınevinin bu kâtib veya kâtibelerin maaşlarını üstlenmesi.

Bu sözlerin sâdece lâtife sanılıp geçilmesine râzı değilim. Ciddî ciddî olabilecek işlerdendir. **Aga** ile müşterek dostumuz **Şerâfeddin'in** de bunlara ek bir fikri var. Kültür Bakanlığı, bâzı ilim adamı, şâir ve yazarlara ayrıca maaş bağlayarak bu işi çözebilir. Hem maaş bağlamak ve hem de sekreter tahsîs etmek de düşünülebilir. Netîcede, bir nesilde birkaç yüz kişiyi geçmeyecek bir üretici-yaratıcı sınıftan âzamî faydalanma yollarından bahsediyoruz. Bakanlığın, destekleme faaliyetleri içinde, çok gerilerde kalacak bir harcama kalemi olacağı da açıktır. Sinema, dizi film, sergi, kurs, konser, sosyal faaliyetler (kutlama, anma ve benzeri toplantılar) cinsinden pek çok destekleme konuları içinde en az yekûn tutan bir kalem olacağı da kesindir. Kazancı ise, bütün bu destekleme kalemlerinin hepsinden öteye geçebilecek kadar büyük olacak, bütün zamanları mayalayacak verimlerle büyüyecektir.

Bu münâsebetle acı bir hakîkati söylemiş olalım: Memleketin düşünen beyinlerini sefâlet ve imkânsızlık yüzünden verimsiz bırakacak her türlü tedbirsizliği aşacak bir anlayışı hâlâ edinebilmiş değiliz.

Demem o ki, **Aga'nın** şeker dolayısıyla böyle bir verim düşüklüğüne uğramış olmasına çâre bulunur. Çâre bulunamayacak olan, böyle değerlerin değerini anlayacak bir yönetici aklın yokluğudur. Bu aklı edinmemiş, edinmemişsek, işte en büyük çâresizlik odur. "*Sanat ve ilim hâmîsiz yaşamaz*" denilen târih devirlerini geride bıraktık; ama yine de bu değişmez kâide geçerlidir.

İlim de, sanat da, her türlü yaratıcılık da böyle bir iltifâtı her zaman bekler durumdadır. **Aga** için hazırlanan hâtıra kitabı, bu fikirleri duyurmama da vesîle oldu.

Aga'ya güzelleme'yi, o'nun verici karakterinin sevkıyla, yine topluluk adına cümleler etmeye bıraktık. Başka zaman da olsa böyle bir netîce çıkacağından emînim. Çünkü **Aga**, kendisi için yaşayan bir adam olmayı hiçbir zaman düşünmedi. Bundan dolayı, bu konuda epeyce câhil kaldı. Hiç olmazsa çok câhil olduğu bir konu bulmakla benim de içim ferahladı.

Aga'ya Güzelleme yerine

Önce ortak çalışmalardan başlayayım.

25 yıllık televizyonculuk hayatımda, binlerce bölüm tutan işler yaptık. Bunların neredeyse yarısından fazlasında **Aga** ile berâberdik. O, benim her zaman istişâre ettiğim, danıştığım, adını adımla yazmaktan zevk aldığım bir çalışma arkadaşımdı. Dostluğun işle birleştirilmesi her zaman netâmeli bir konudur. **Aga** ile biz, berâber olmanın yeni ve zevkli bir fırsatı olarak sarıldığımız televizyon programlarımızda, problem yaşamak bir yana, birbirimizi tamamlamanın derdinde olduk. İş içinde tâvîzsizdik. İş neyi gerektiriyorsa onu düşündük, söyledik ve yapmaya çalıştık. “*Muazzam işler gördük*” demek tevâzua aykırı bulunsa da **Aga** için bunu söylemeye mecbûrum.

Dilci ve edebiyatçı sıfatıyla **Aga**'yı değerlendirecekler arasında beni saymamak lâzım. Şurası muhakkak ki, dilin ek-kök vesâir şekillerde mutfağına girip çıkamayan dilcilerden pek de hazzettiğimi söyleyemem. Dili öncelikle onların mahvettiği kanâatine 40 yılı aşan bir zaman önce vardım ve bugünün profesörleri, o yılların asistanları **Tuncer Gülensoy**'la **Hamza Zülfikar**'a söyledim. Bu fikrim maalesef hiç değişmedi.

Aga, ad olarak onlardandır, dile onlar gibi bakmadığımı bilirim. Çünkü **Aga**, çok şeyde olduğu gibi kabukta kalmayı sevmez. Yetişi ve terbiyesi o yöndedir. Dilin mânâ ve estetiğine, kültürüne ve kültür taşıyıcılığına dikkat eder. Zâten, dille edebiyâtı bir arada düşünür. Sanatın diğer şûbelerine, özellikle kitap sanatlarına âşinâdır. *Resim* ve *tezhib* de çalışmıştır. Eli de epeyce yatkındır. Yâni “*hezârfen*” sıfatına da epeyce yakındır.

Demek istediğim, teknik konularda **Aga**'yı dilciler değerlendirmelidirler. Pek çoğunun, bunu nasıl yapacağını doğrusu merak ederim. Unvan pereştîşkârlığı ve kıskançlık halleriyle mâlûl olan çoğunluktan bunu bekleyemeyeceğimi de biliyorum.

Bu noktada hiç olmazsa hatırladığım pek çok değerlendirmeden birini yazmalıyım.

Turan Yazgan Hoca ile sohbet ediyorduk. Aralarında dilci ve edebiyatçı da bulunan başka bâzı profesörler de vardı. Söz arasında, **Turan Hoca** bana dönerek, “*Bu bizim dil profesörlerimizin onu bir Halil etmez. Bizim Halil bunların çoğundan fazladır.*” demişti. Buz gibi bir hava estiğini hatırlıyorum. Üstelik **Halil Aga**, o sıralarda vakıftan ayrılmıştı ve **Hoca**'nın da çok üzüldüğü bir durumdu. Yeri gelmişken onu da söyleyeyim: **Turan Hoca**, sözünü çok inarak ve çok keskin söyler. Çok düşünmeden karar vermez ve söylemez. Dilci olmamakla berâber, dili ve dilcileri bilir. Hemen hepsiyle bir türlü çalışmış ve o sırada tartmıştır. Aslâ yabana atılacak bir değerlendirme değildir.

Hoca'nın değerlendirmesi, **Aga**'nın bütün meziyetlerini ve zaaflarını bilen bir kimse tarafından yapılmak dolayısıyla ayrıca önemlidir.

Aga, dil ve edebiyatın bir dönemine sıkışıp kalmış da değildir. Pek çok ihtisas konusunu birden incelemek gibi ağır yüklerin altına girer. Gramerden semantiğe,

arkaik devirlerden bugüne bir insan kapasitesinin kavrayamayacağı bir genişlikte dalar çıkar. Elbette, bu genişlikte her konuda derinleşme olmaz. Derinleştiğinde de çok derindir. Edebiyat da bir bakıma öyledir. Yeni edebiyatla başlamış, dîvan edebiyâtına kadar yenilmeyen bir merakla ilerlemiştir.

Birkaç ayda bile, bu meraklarına bir yenisinin eklendiği olur. Çok olmasa da olan işlerdendir. Yıllarca içinden çıkamadığı mevzûlar elbette değişmez. Bunlar yan konulardır ve belki de **Aga** için dinlendirici rol oynar. Meselâ, yıllar önce **Fuzûlî**'ye dalmıştı. Özel olarak da *Leylâ vü Mecnûn*'a. Bir ibtilâ hâlinde yıllarca sürdü.

Bu yeni heyecanları Aga'dan duymak başka bir âlemdir. Sanki hayâtın şifresini çözecek bir mesele üzerindeymiş hissiyle söyler. Dikkatini, okuduğu bir metin veya değerlendirme kamçılar: "... şöyle demiş, ama bu öyle olmamalı Aga! Bu böyle değil, görülmemiş, anlaşılmamış... Buna dikkat çekmek istiyorum!.." gibi harâretli ifâdeler kullanır.

Daha fazla gitmeyeyim. Bu kadarcık söylememden sonra bile kafalarda belirecek soruları biliyorum: "*Bu bitip tükenmez meraklar ve çalışmalar ortasında, Aga'nın kendisine âid bir özel hayâtı var mı?*" Bu sorunun cevâbı "*evet*" olsa da sorular bitmez. "*Ama nasıl?*"dan başlayarak bir yığın detayı çağıran, çağrıştıran sorular gelir. Bilinen ölçülerde olmasa da, elbette çalışma dışında bir hayâtı vardı, var. Evliliği sırasında, evini çok ihmâl eder görünse de, ev hayâtına az zaman ayırsa da, kendine göre düzenlenmiş bir özel hayâtı vardı. Zamânını iş ağırlıklı olmak üzere yaşayan bir insan olduğu muhakkak. Başka türlü olsa zaten bu kadar iş yapamaz, çalışamazdı. Böyle üstün ve çeşitli merakları olanların durumu zaten böyledir. Özel hayat konusunda -izâfi olarak- başarıları da elbette düşük ve zayıf görünür.

Aga, insanların anladığı mânâda pek başarılı ve parlak bir özel hayat yaşamamıştır. Yaşayamazdı. Çünkü, bu geniş dikkatlerin bütün zamanını değilse bile en büyük dilimi alacağı muhakkaktır. İki güzel evlâdına kendi ölçüleri içinde babalık ettiği, edebildiği de bir gerçektir. **Aga**'nın biri kız biri erkek iki evlâdı, bugün kendi ayakları üzerinde durmayı başaran iki genç insandır.

Aga'nın hayâtı adanmıştır. Kendisi için yaşaması mümkün değildir. Etrâfi, yakın çevresi için yaşamak da onun hayâtını ifâde etmez. İlgileri, merakları doğrultusunda etrâfindan genişleyerek çok kimseye yardımcıdır. Hattâ sağlıklı zamanlarında basbaşağı maddî yük de taşır. Taşınmalarda aranan adamdır. Evlenmek gafletinde bulunduğumda *Ankara*'ya yükle gelmiş "*Aga, ben hamal kadrosundayım!*" demişti. Bu sözü bir gerçeğin lâtife yollu ifâdesi olarak yıllarca kullandık ve gülüştük. Fakat, **Aga**'nın adanmışlığında bu da bir küçük noktadır ve bir devrede kalmıştır.

Aga'nın adanmışlığı, beden faaliyetlerinin çok ötesinde, bir prensibe adanmışlıktır. Bu yolda, ona düşen de ilim yoludur. Bıkıp usanmadan, yorucu bir gayretle çalışması bundandır. Şu veya bu unvan peşinde de değildir. Hizmeti için gerekli olduğunu bile bile, kolayına edineceği akademik unvanlardan kaçmıştır. Şaşılacak işlerdendir.

2012 yılı îtibârıyla, bu unvandan kaçışın bittiğini müjdeleyecek gelişmeler vardır. Bir öğretim yılı geçirdiği **Yahya Kemal**'in memleketi *Üsküb*, bu konuda bizi desteklemiş ve **Aga**'yı râzı etmiş görünüyor.

Görüyorsunuz ya, **Aga**'ya güzelleme yerine, şekerle barışık hayâtını güzelleştirmeye dönük işler beni daha çok heyecanlandırıyor. Halbuki, ona edilecek güzellemelerin her zaman yeri ve vaktidir.

Bu noktada, yaşadıklarımız bir bir gözümün önünden geçiyor.

Konfor aramadığım iki yer hatırlıyorum: Biri ananın evi, biri de **Aga**'nın. Beş yıldızlı otel odasını bırakıp **Aga**'nın bir oda bir salondan ibâret evinde dizi dizi kuru yerde uyukladıklarımız aklıma geliyor. **Aga**, kendi odasında saltanat sürerken bize de daracık salonda bu saltanat düşerdi. Her yaz, çocuklar tâtîle gittiğinde üç-beş dost bu manzarayı ne kadar isterdik! Özlediğimiz pek az şeyi bu kadar severdik!

Aga, bizi sabahları uyandıramazdı. Geç yatar, geç uyur, azıcık dinlenir, gece yine orada kalırdık. Sabah yine o uyandırma âyîni başlardı. O günlerin lüks âleti teybi açmasıyla yerden fırlamamız bir olurdu. Can Etili söylerdi: "*Çekince Mûsri kılıncı/ Baş bir yana, leş bir yana*" O da olmazsa, Manas türü bir destan kaydı, kulağımızın dibinde bağırdı.

Uyanamadın mı? Al sana bir daha. Mutfaktan sesi de eşlik ederdi. Arada "*Agalar!*" Hadi gaariiii!" demeyi ihmâl etmezdi. İlk uyananın kulağında bir dilciden duyulacak lâtife yine Aga'dan gelirdi: "*Aga'nın cem'i agavât gelir, Aga!*"

"Acaba" derim, "*bizim Aga, tekliği ve hattâ yegâneliği içinde "müfred" mi? Yoksa, pek çok Aga'nın özellikleriyle donanmış cemîliği cemenmiş saltanatlı bir Aga mı?*"

İşte, ben de keyfimi eden bu büyük buluşun zevkındeyim Agalar!

II. BÖLÜM

“İlm bir kıyl ü kal imiş ancak”

İŞTİP “GOTSE DELÇEV” ÜNİVERSİTESİ FİLOLOJİ FAKÜLTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜNE SAYIN HALİL AÇIKGÖZ'ÜN KATKISI

Mariya LEONTİÇ¹

1. Halil Açıkğöz'ün Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün Lisans ve Lisanüstü Müfredatlarına Katkısı

“Gotse Delçev” Üniversitesi 27 Mart 2007 yılında Makedonya Cumhuriyeti Meclisi tarafından kurulmuştur. İlk kurulduğunda 7 fakülte ile öğretime başlayan ve 2010 yılında fakülte sayısını 13'e yükselten Üniversitemiz, 'Bolonya, Avrupa Kredi Transfer Sistemini' (EKTC) uygulamaktadır. Üniversite çok genç olmasına rağmen her alanda hızlı adımlara ilerlemektedir.

Gotse Delçev Üniversitesinin ilk kurulduğunda bünyesinde bulunan 7 fakülteden biri Filoloji Fakültesidir. Bu dönemde Filoloji Fakültesinin bölümleri arasında Türk Dili ve Edebiyatı bölümü yok iken 2009-2010 öğretim yılında fakültenin dekanı Prof. Dr. Violeta Dimova'nın girişimiyle 'öğretmenlik' ve 'çevirmenlik' adı altında iki ana grup olarak Türk Dili ve Edebiyatı bölümü kurulmuştur.

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün öğretmenlik ve çevirmenlik grubu için eğitim-öğretim lisans müfredatını Prof. Dr. Violeta'nın tavsiyesi ile Doç. Dr. Sevin Alil ve Dr. Mariya Leontiç hazırlamışlardır. Bu müfredatı hazırlarken, daha önce, birkaç dönem Üsküp Kril Metody Üniversitesinde de görev yapan, hocaları Prof. Dr. Hüseyin Özbay'ın Türkiye'den gönderdiği Türk dili ve edebiyatı müfredatları da yol gösterici olmuştur. Elbette Makedonya'nın şartları ve ihtiyaçları da göz ardı edilmemiştir. Fakat bu müfredat Filoloji Fakültesinde, İştıp Üniversitesinin ve Filoloji Fakültesinin müfredatlarıyla ve imkanlarıyla uyum sağladığı halde zaman içinde fakültenin sistem özelliğine göre değişikliklere uğradı.

2011-2012 eğitim yılında, iki sömestr (kasımdan-temmuza kadar) “Yunus Emre” Türk Kültür Merkezi'nin aracılığıyla Türkiye'den misafir-okutman olarak Yard. Doç. Dr. Cemal Aksu “Gotse Delçev” Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne edebiyatçı olarak geldi, Halil Açıkğöz ise “Aziz Kiril ile Metodiy” Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne dilci olarak geldi. Halil Açıkğöz “Aziz Kiril ile Metodiy” Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde çalışmasına rağmen “Gotse Delçev” Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne de katkısı oldu.

2012-2013 eğitim yılı için bütün üniversite müfredatları yenilenmeliydi, bu sebeple Mariya Leontiç ve Mahmut Çelik yeni lisans müfredatı hazırladılar. Mariya Le-

¹ Doç. Dr., Üsküp - Makedonya

ontiç ve Mahmut Çelik, yeni müfredatı hazırlarken Cemal Aksu ve Halil Açıkgöz ile danıştılar ve onların önerilerinden yararlandılar. Bu yeni hazırlanan müfredata göre de ilk iki yılda öğrenciler birlikte okumakta, üçüncü yılda ise öğretmenlik ve çevirmenlik grubuna ayrılmaktadır.

2012-2013 eğitim yılı için Filoloji fakültesi ilk kez yüksek lisans programları hazırlamaya başladı. 2012-2013 eğitim yılı için Mariya Leontiç ve Mahmut Çelik yüksek lisans müfredatını, ders içeriklerini ve tavsiye edilen kitap listesini Halil Açıkgöz ve Cemal Aksu ile birlikte hazırlamışlardır. Bu ekip çalışması Mahmut Çelik ve Mariya Leontiç için de yararlı bir tecrübeydi.

Bu vesile ile Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü kendilerine gönülden teşekkür eder.

2. Halil Açıkgöz'ün "Gotse Delçev" Üniversitesi Filoloji Fakültesinde "Minyatürlerle Leylâ ve Mecnûn" Adlı Tanıtımı

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Filoloji Fakültesinin ve Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün öğrencilerine Türkiyeli profesörlerini, dolayısıyla Türk kültürünü de tanıtmaya fırsatını sunmak ister. Öğrencilerimizin hem yeni bir hoca tanımaları hem de Türk kültürüne ait bazı konularda bilgi sahibi olabilmeleri amacıyla Halil Açıkgöz, 27 Nisan 2012'de Fakültemize bir tanıtım sunmak üzere misafir olmuştur. Halil Hoca'nın "Minyatürlerle Leylâ ve Mecnûn" isimli tanıtımı öğrencilerin bir hayli ilgisini çekmiş, fakültenin -Türkçe bilmemesine rağmen tanıtımı izleyen- bazı öğretim üyeleri tarafından da dikkatle dinlenmiş ve beğeni kazanmıştır.

Yaklaşık iki saat süren bu tanıtımda Halil Açıkgöz ilk önce kitaplardaki süslerin ve minyatürlerin tarihi gelişimine değinmiştir. Ondan sonra Leylâ ve Mecnûn hakkında farklı ülkelerde çizilen minyatürleri ve onların özelliklerini açıkladı. Bu tanıtım sayesinde öğrenciler Leylâ ve Mecnûn'un aşk öyküsünün edebiyata ve resme olan yansımalarını da görme imkânına sahip olmuşlardır. Tanıtım, dinleyicilere, Leylâ ve Mecnûn hikâyesinin minyatürlerle de takip edilebileceğini çok güzel izah etmekteydi. Hikâyenin akışına göre tertiplenen minyatürler birer birer açıklanmıştır: Mesela Mecnûn ile Leylâ küçük yaşta okulda birbirlerine âşık olurlar; çıkan dedikodular sebebiyle görüşmeleri yasaklanan âşıklar haberleşme vasıtası olarak şiiri -gazeli- seçer. Birbirlerine söyledikleri şiirleri işitenler bir hayli etkilenmektedir. Türk edebiyatının büyük şairi Fuzûlî, mesnevi nazım şekliyle yazdığı ve yer yer iki âşığın birbirlerine söyledikleri bu gazellerle süslediği eseri ile hem kendisini hem de Leylâ ve Mecnûn hikâyesini ebedileştirmiştir.

Bütün bunları teferruatlarıyla anlatan Halil Hoca, Leylâ ve Mecnûn hikâyesinin yansımalarının sadece edebiyat ve minyatür sanatıyla sınırlı kalmadığını, halî motiflerinden heykele, operadan diğer birçok süsle, sanata konu olduğunu da tanıtımının sonuna eklemiştir. Öğrenciler, Doğu edebiyatının bu aşk öyküsüne, farklı ülkelerde çizilen minyatürlere de hayran kaldılar.

Bu tanıtım sayesinde öğrenciler başarılı bir tanıtımın nasıl sunulacağı hakkında bilgi sahibi de olmuşlardır. Halil Açıkgöz ilk önce öğrencilerle samimi bir hava kurmuş bu ha-

vanın ardından tanıtıma başlamıştır. Hoca aşk öyküsünü minyatürlerle izah ederken Cemal Bey de minyatürleri açıklayan metinleri okumuş, Mariya Leontic ise Türkçe bilmeyen dinleyiciler için Makedonca çevirisini yapmıştır. Bu durum, tanıtıma daha bir canlılık kazandırmıştır ki öğrenciler, sunumların görsel öğelerden yararlanma ve ekip çalışması ile daha etkili ve akıcı olduğunu da görmüşlerdir. Halil Açıkgöz tanıtımın sonunda Leylâ ve Mecnûn'un aşklarını ve hallerini birbirlerine ulaştırmak için dönemlerinin iletişim imkânlarından yararlandıklarını, günümüz âşıklarının da şimdiki iletişim vasıtaları olan mail, mesaj gibi araçları kullandıklarına söylemiş; bu örnekendirme öğrencileri hem güldürmüş hem de hikâyeyi daha iyi anlamalarını sağlamıştır.

Bunun dışında öğrenciler, yurt dışından gelen misafirlerin ağırlanması, tanıtım hazırlama ve dinleme, güne ve misafire uygun armağanlar sunulması gibi konularda birebir bilgi sahibi olmuşlardır.

Bu tanıtım günü, farklı iki misafir ile de zenginleşmiştir: İştîp'ten İstanbul'a göç etmiş olan Mücahit Korça'nın kızı Güner Hanım ve damadı Erdoğan Karatekin de aynı gün fakültemizin misafiri idiler ve onlar da Halil Açıkgöz'ün tanıtımını beğeni ile takip etmişlerdir. Güner Hanım ve Erdoğan Bey, Mücahit Korça'nın kitaplarını Türkiye'den getirip bölüme armağan etmişlerdi. Bir üniversite kütüphanesinin hangi yollarla ve emeklerle zenginleştiğini görmek, öğrencilerimiz açısından unutulmaz bir anı olarak kalacaktır.

Halil Açıkgöz ile Unutulmaz Sohbetler

"Yunus Emre" Türk kültür merkezinin sayesinde Makedonya devlet fakültelelerinde Türk dili ve edebiyatını öğreten bölümlere her yıl Türkiye'den okutman veya profesör gelecektir. Bu eğitim yılında (2011/2012) İştîp "Gotse Delçev" Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne Cemal Aksu, Üsküp "Aziz Kiril ile Metodiy" Üniversitesine ise Halil Açıkgöz görevlendirildi.

"Yunus Emre"nin başkanı, Tayfun Kalkan, 2011-2012 öğretim yılında, farklı Türk dili ve edebiyatı bölümlerinde çalışan öğretim görevlilerini farklı vesilelerle bir araya getirdi. Maksat, farklılıklar arasında diyalog ve iletişim kurarak ve kendi tecrübelerini aktararak Türk dili ve edebiyatı bölümlerinde eğitimi daha yüksek seviyeye ulaştırmaktır. Bu toplantılarda en az konuşan, fakat en çok bilgi arayan ve eleştiren Halil Açıkgöz oldu. Halil Açıkgöz için Mevlânâ'nın *"Ya olduğun gibi görün ya görüldüğün gibi ol"* tanınmış sözleri geçerlidir. Eleştiriye alışmamış bir çevre için başlangıçta bu tepki uyandırdı, fakat sonra çoğumuz eleştirilen konular üzerinde düşünmeye ve çözüm aramaya başladık.

Bu toplantılara Türkiye'den Ayşe Kulin, Can DüNDAR, Muhammet Nur Doğan, Necati Demir, Alev Alatlî gibi değerli ve tanınmış misafirler de davet edildi. Misafirler kendi hayatlarını, iş görüşleriyle tecrübelerini ve topluma katkılarını anlattılar. Bütün bu konuları dinlerken Halil Açıkgöz, eleştirel bir yaklaşımla duyduklarımızı daima değerlendirmeye teşvik etti. Çünkü Mevlânâ'ya göre de *"Herkesin aynı şeyi düşündüğü yerde kimse fazla bir şey düşünmüyor demektir"*.

Halil Açıkğöz ile sohbetler fakülte ve toplantı dışında da devam etti. Halil Açıkğöz, Cemal Aksu ve eşi Ayşe Aksu ile benim aramda sonu olmayan ve hepimiz için yararlı, zevkli sohbetler ve tartışmalar açıldı. Onlar yeni buldukları bir ülkeyi ve toplumu benim sohbetlerimden tanımaya çalıştılar, ben ise Türkiye'ye onların bakış açısından bakmaya başladım. Özellikle dil, edebiyat, edebiyatçılar ve eğitim sistemleri üzerindeki sohbetlerimiz ilginçti. Farklı görüşler yeni yazılarıma ilham kaynağı oldular.

Dostluk, belki de dünyadaki en aziz duygulardan biridir. İnsanlar kendilerini geliştirmek ve sevinçlerini, üzüntülerini, bilgilerini paylaşmak için bir dosta ihtiyaç duyarlar. Büyük düşünür Mevlânâ gelişmek için sohbet arkadaşları ararmış ve onlarla ikili söyleşiler, özellikle Şems'le, eserlerine ilham olduğu bilinen bir gerçektir. Ben de bu üç kıymetli dostumu 'Yunus Emre Türk Kültür Merkezi sayesinde -sanki bir armağan gibi- tanıma fırsatı buldum ve sohbetlerinden faydalandım. Umarım bu tanışma geleneği Yunus Emre Türk Kültür Merkezi bünyesinde artarak devam edecektir. Zaten merkezin ismini aldığı büyük şair Yunus Emre de asırlar öncesinden şunu demişti: *"Gelin tanış olalım / İşi kolay kılalım / Sevelim sevilelim / Bu dünya kimseye kalmaz"*.

Bu yıl Halil Açıkğöz, Cemal ve Ayşe Aksu Türkiye'ye dönecekler, fakat e-maillerin ve skype'nin aracılığıyla bizim sohbetlerimiz, danışmalarımız ve iş birliğimiz mutlaka devam edecektir, bu yazı ve bu yazıda bulunan fotoğraflar ise inanılmaz güzel bir iletişimin hatırası olarak kalacaktır.

7.6.2012
Üsküp, Makedonya

HÜSN Ü AŞK'I "GOTİK OKUMAK"

Nâmık AÇIKGÖZ¹

Şeyh Galip (1757-1799), Türk Edebiyatının gelenek dışında mesnevisini yazan bir Edebî şahsiyettir. Şeyh Galip, 1783 yılında Hüsn ü Aşk adlı bu mesnevisini, tasavvuf seyr ü sülûk'u anlatmak amacıyla kaleme almışsa da, metnin büyük bir kısmı, **fantastik** bir kurgu ve gotik bir içerikle yazılmıştır.

Hüsn ü Aşk'ın tasavvufi ve fantastik boyutuyla ilgili olarak söylenebilecek yeni bilgiler bulunmamaktadır. Bu yazıda, mesnevinin **gotik** özelliği üzerinde durulacaktır.

Hüsn ü Aşk'ın fantastik ve gotik boyutuna geçmeden önce, bu iki kavramın temel özellikleri üzerinde durmak gerekir.

"Gotik" kavramı, önce 13. yüzyıl mimarisinin adlandırılmasında ortaya çıkmış ve daha sonra 18. yüzyılda edebiyat alanında da kullanılmaya başlanmıştır.

Gotik edebiyat konusunda bir çalışma yayınlayan Çiğdem Pala Mull², bir metnin "gotik" olarak adlandırılması için "Yücelik, Tekinsizlik ve Fantastik" özellikler göstermesi gerektiğini belirtir:³

Ç. P. Mull, "gotik" terimiyle ilgili olarak ilk tespitlerin, Edmund Burke'ün 1757 yılında yazdığı *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Yüce ve Güzel Hakkındaki Düşüncelerimize Dair Felsefi Bir Araştırma) adlı eserinde yer aldığını belirtir ve E. Burke'ün "Yücelik" kavramı etrafında yoğunlaşan görüşlerinden hareketle onun "korku yaratan şeyleri, acıyı ve tehlikeyi, yüceliğin, muhteşemliğin, yüksek etik değerlerin kaynağı olarak gördüğünü" söyler:⁴

Edebiyatın sadece güzeli ve güzelliği işleminin yanı sıra, "yücelik" kavramı çerçevesinde, "gotik sanat"ın ortaya çıkışını, "Artık insanın hayal gücünün, güzellik dışında, acı ve korku uyandıran yücelik duygusuna da ihtiyacı olduğu anlaşılmıştır." cümlesiyle ifade eden Mull, rasyonalite dışı metafizik olgunun gotik romanlar için bir zemin hazırladığını şöyle belirtir: "Sanatta yücelik kavramının, korkuyla bağdaş-

¹ Prof. Dr., Muğla Üniversitesi Edebiyat Fakültesi - Türkiye

² Çiğdem Pala Mull, **Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni**, Ankara 2008.

³ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 19-30.

⁴ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 20.

tırılması, rasyonel aklın ötesinde metafizik güçlerle ilişkilendirilmesi gotik romanlar için uygun bir zemin hazırlamıştır.”⁵

Ç. P. Mull, gotik romanın özelliklerinden olan “tekinsizlik”le ilgili şu tespitlerde bulunur: “Tekinsizlik bizi kurallarını bildiğimizi düşündüğümüz, kendimizi güvende hissettığımız dünyadan uzaklaştırıp, kuşku, endişe, ürperti ve korkunun hüküm sürdüğü bilinmeyen bir dünyaya getirir. Alışılmış, bilinen olanın dünyasından uzaklaştıkça, çaresizlik duygusuna kapılırız. Bunu gerçekleşmesi için ille de doğaüstü olaylara, olağanüstünün alanına girmeye gerek yoktur. Kişiyi derinden etkileyen, ürküten durumlar gerçek hayattaki tuhaf, açıklanamaz olaylar, garip tesadüfler olabilir. Gotik korkuyu yaratan şeyler içinde tekinsiz durumların etkisi doğaüstünden daha da güçlüdür diyebiliriz. Bu tür tekinsiz durumlar gotiği daha inandırıcı bir tür haline getirirler. Olağanüstü olaylar, doğaüstü varlıklar gotiğin romantik atmosferini oluştururken tekinsizlik yaratan durumlar gotiği daha gerçekçi bir tür olarak karşımıza getirir.”⁶

Gotik romanın bir diğer özelliği olan **fantastik** konusundaki görüşlerini Todorov’a dayandıran Ç. P. Mull, Todorov’un “fantastik olma”yı, olağanüstülük, naiflik ve mantık dışı olayların, mantıksal çözüme kavuşması ile açıkladığını belirtir.⁷

Gotik romandaki yücelik, tekinsizlik ve fantastik kavramlarını açıkladıktan sonra, gotik romanın bir edebî tür özellikleri üzerinde duran Ç. P. Mull, gotik romanın, aydınlanmacı ideolojinin rasyonalite anlayışına bir karşı duruş olduğunu belirtir ve “Aydınlanma düşüncesinin tersine gotik romanların yarattığı dünyada duyulara güvenilmez, akıl da olayları kavramakta ve anlatmakta yetersiz kalır. Bu dünyada vampirler, ölümsüzler, canavarlar, hayaletler ve daha birçok doğa üstü güç korkusuzca hüküm sürer.”⁸ tespitinde bulunur.

Mina Urgan’ın gotik romanın, “şaşırtıcı ve şok edici biçimlerde kullanarak okuyucuyu heyecanlandırıp abartılmış duygusal tepkiler vermesini sağlamak”⁹ amacıyla yazıldığı tespitini aktaran Ç. P. Mull, gotik romanda kullanılan imgelerin bu şaşırtma, şok etme, heyecanlandırma ve abartılmış duygusal tepki verme duygularının hareket geçirilmesi için romanda, “uçsuz bucaksız sık ormanlar, yıkık dökük, ürkütücü, harabe tarzı mekânlar, manastırlar, kuleler, şatolar”ın kullanıldığını belirtir¹⁰ Ç. P. Mull, bu mekânların kullanılma amacını da, “Okuyucuyu dehşete düşürürken gizemli, felsefi bir hava yaratıp başka dünyaların sinyallerini de vermek.” Olduğunu söyler.¹¹

Ç. P. Mull, gotik mekânlar konusundaki görüşlerini “atmosfer yaratan mekânlar” çerçevesinde, Giovanni Scognamillo’ya dayanarak aktaran Ç. P. Mull, bu mekânların

⁵ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 21.

⁶ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 26.

⁷ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 27.

⁸ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 31.

⁹ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 33.

¹⁰ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 34.

¹¹ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, aynı yer.

“yıkık, eski şatolar, dehlizler, gizli geçitler, kuyular”¹² olduğunu söyler ve olay kahramanlarının, bu tür mekânlarda sürekli tekrarlanan kaçmalar, kurtulmalar, yakalanmalar, yeniden kaçmaların yaşandığını belirtir.

Görüldüğü gibi, gotik bir edebî metnin temel özellikleri, **yücelik**, **tekinsizlik**, **fantastiklik** kavramları etrafında gelişen çizilen mekânlar, kaçmalar, kovalamalar, kurtulmalarla beraber vak’ada olağanüstü yaratıkların yer alması olarak ifade edilebilir.

Hüsn ü Aşk Ve Gotik Yönü

Şüphesiz, Hüsn ü Aşk, Avrupa ve Amerikan gotik romanlarındaki özellikleri birebir taşımaz; aralarındaki benzerlik ve ilişki sadece şematik kurgu açısından değildir. Ayrıca Hüsn ü Aşk’ın, gotik roman ile ilişkisi, bir dönem ilişkisidir. Batı’da yazılan ilk gotik roman, Horace Walpole (1717-1797) tarafından 1764 yılında yazılan Otranto Şatosu adlı romandır¹³. Hüsn ü Aşk ise Otranto Şatosu’ndan 19 sene sonra, yani 1783 yılında yazılmıştır. Şeyh Galib’in Otranto Şatosu romanından haberdar olduğunu söylemek mümkün değildir ama demek ki, insanlık tarihi için 18. yüzyıl “gotik olgu” yüzyılıdır ve “zamanın ruhu” Batı’da da Doğu’da da “edebî gotik” olarak ortaya çıkmaktadır.

Hüsn ü Aşk’ta Gotik Unsurlar

Hüsn ü Aşk¹⁴ mesnevisindeki ilk 239 beyit, hikâye ile doğrudan ilişkili olmayıp klasik metinlerdeki dibâce özelliği gösterdiği için, incelemenin dışında tutulacaktır. Hikâye 240 beyitte başlar ve 2009. beyitte sona erer.

Hikâyede, kısaca şematik olarak şöyledir:

240. beyit ilâ 1254. beyit arasında Beni Mahabbet kabilesinin tasviri, Hüsn ve Aşk’ın doğumları, okula gitmeleri, Manâ Nüzhetgâhında gezmeleri, aşkları ve Aşk’ın Hüsn’ü istemesi anlatılır ve hikâyenin şahıs kadrosunu oluşturan Molla-yı Cünun, Sühan, Hayret, Gayret, İsmet gibi sembolik şahsiyetler tanıtılır.

Gotik Tasvirler

Mesnevi’de gotik unsurlar, hikâyenin başında, tasvirlerdeki abartılarda ortaya çıkar. Yani, başlarda, Hüsn ve Aşk’ın doğum gecesi dışında, gotik olaylar yok, sadece gotik tasvirler vardır.

¹² Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 52.

¹³ Ç. P. Mull, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁴ Şeyh Galip, **Hüsn ü Aşk**, (Haz.: Muhammet Nur Doğan), İstanbul 2006. Metnin günümüz Türkçesine aktarımında da bu yayından istifade edilmiş; bazı beyitlerin anlamları iktibas edilmiştir. Metnin Latinizesini word belgesi şeklinde vererek beyitlerin orijinallerinin yazılmasına kolaylık sağlayan Sayın Muhammet Nur Doğan’a teşekkür ederim.

Beni Muhabbet kabilesinin tasviri yapılırken, gotik unsurlardan, olağanüstülük, korku ve ürperti veren kelimeler tercih edilmiştir. Bu kabile, giysi yerine Temmuz ateşi giyer, su yerine ise cihanı yakan ateş içerler; vadilerinde ağız suyu akar gam şişeleriyle doludur; otağları nasipsizlik âhının dumanı, sohbet konuları da hep ağlayıp inlemedir. Her birisi bir güzele vurgun olup ağızları kılıç gibi hep kanlı olan bu kabile halkının yiyecekleri, ansızın gelen belalardır ve her an üzerlerine ateş yağar; kıvılcım ekip parça parça kalp biçerler. Söze can verip Mecnun'un kendi kabilelerinden olduğunu iddia eden halkın her biri bir belâya düşmüştür ve sattıkları can meta'dır, bunun karşısında aldıklarıysa gizli bir yanmadır:

*Giydikleri âfitâb-ı temmûz
İçdikleri şu'le-i cihân-sûz*

*Vâdileri rîk ü şişe-i gam
Kumlar sağışınca hüzn ü mâtem*

*Har-gehleri dûd-ı âh-ı hirmân
Sohbetleri ney gibi hep efgân*

*Her birisi bir nigâra urgun
Şemşir gibi dehâni pür-hûn*

*Erzâkları belâ-yı nâgâh
Âteş yağar üstlerine her gâh*

*Ekdikleri dâne-i şirâre
Biçdikleri kalb-i pâre pâre*

*Anlar ki kelâma cân verirler
Mecnûn o kabiledendi derler*

*Her kim ki belâya mürtebidir
Elbet o ocağa müntesibdir*

*Satdıkları hep metâ'-ı cândır
Aldıkları sûziş-i nihândır*

(245-253)

Görüldüğü gibi, hikâyenin bu kısmında, kabile tasviri yapılırken, Temmuz sıcağı, cihanı yakan ateş, gam şişesi, salya, ağlayıp inlemek, kanlı kılıç, ateş kıvılcımı gibi, ürperti veren kelimelerdir.

Böylesine olağanüstülüklerle sahip olan bir kabilenin, eğlencesi de olağanüstü unsurlarla süslenecektir elbette. Bu kabile halkı, eğlenmeye kalksa, Nuh Tufanı'nda olduğu gibi her yer alt-üst olurdu; kadehleri dağa benzeyen ve ölüm dehşeti yaşatan gürzlerdir. Meclisleri savaş meydanı gibi hay u huyla doludur; kılıcı kadeh ve zirhı

da değerli kumaştan yapılmış elbise gibi görürler. O eğlence meclisinin sakisi Azrail, rakkası da Merih yıldızıdır. Mecliste çalınan kanun ve dümbelek sanki bir matem havası çalar, def de canları eriten ateşli hıçkırıklarıdır. Meze olarak elem zehri, badem olarak da halkın kötü gözünü yerler. Şarap şişelerinin kapağı olan pamuk, onların yaralarına bastıkları pamuktur ve o yaraların içinde alev şarabı ırmak olup akar. Böyle bir kabilenin eğlencesi de, feryat, işkence, üzüntü ve hasrettir:

*Kasd eylese bunlar ayş ü nûşa
Tûfân-ı belâ gelirdi cûşa*

*Sâgarları gürz-i kûh-peyker
Sahbâları merg-i dehşet-âver*

*Meclisleri rezm-gâh-ı âşûb
Mutrıpları hây u hûy-ı dil-kûb*

*Pinyâli piyâle zann-ederler
Pergâleyi kâle zann-ederler*

*Azrâil o kavme sâkî-i hâs
Mirrîh bezimlerinde rakkâs*

*Kânûn u nakâre savt-ı şîven
Teb-lerze-i cân-güdâz def-zen*

*İşret arasında nukl ü bâdâm
Çeşm-i bed-i halk u zehr-i âlâm*

*Mînâdaki penbe penbe-i dâğ
Dâğ içre şerâb-ı şu'le ırmağ*

*Feryâd u şikence ye's ü hasret
Esbâb-ı safâ dahi ne hâcet*

(254-261)

Bu kabile avlanmaya çıksa, normal insanlar gibi avlanmaz; avlanmaları da olağanüstülük ve ürpertilerle doludur. Bu kabile mensupları, av için, kolay gidilecek yerlere gitmezler. Onların av alanlarında çil kuşları kertenkeleye, keklikleri de kanatlı akrep olur. Bunların alıcı doğanları hasret bakışı olur, tuttıkları da dehşet/korku baykuşudur. Halkalanmış yılanları turna kuşlarına benzetirler; ceylanları da bedenleri simsiyah, boynuzları ateşten ahlardır. Avcıları avı değil, avlar avcuları avlar ve tavşan o avcılara ancak telli kurşun gibi gelirdi. Attıkları oklar yabana gitmesin diye, kemana kendilerini çekerlerdi. Sadece engerek yılanı vururlar; ok yılanı onların okları, yüzleri de oka benzeyen hışımlı bakışlarla dolu birer sadak gibidir:

*Azm eyleseler şikâra bunlar
Gitmez gelecek diyâra bunlar*

*Tfihûları sûsmâr olur hep
Dürrâcları perende akrep*

*Şehbâzları nigâh-ı hasret
Dutdukları cuğd u bûm-ı dehşet*

*Pertâb ile halkalansa ejder
Hoş geldi sâf-ı küleğ derler*

*Âhûları dûd-ı âh-ı ser-keş
Endâmı siyâh şâhî âteş*

*Sayyâdları şikâra urgun
Tavşan o gürûha telli kurşun*

*İster okı gitmeye yabâna
Kendi çekinir zih-i kemâna*

*Urdukları ef'î-i münakkaş
Ok yılını tîr ü rûy tîr-keş*

(263-270)

Av sahnelerinin anlatıldığı bu beyitlerde, ok, yılan, kertenkele, akrep gibi korku veren kelimelerin etrafında bir ürperti veya tekinsizlik yaratılma amacı güdüldüğü görülür.

Normal insanlar için sevinç ve coşku dolu olan bahar mevsimi, Benî Muhabbet kabilesi için korku unsurlarıyla bezenmiştir. Kabile, bahar gelince kırlara çıkarlar; yaşadıkları acılar yüzünden çektikleri ahları, dağlara ulaştırırlar; bahçelere yıldırım gibi girerlerdi. Bahar gününde akarsu kenarına ulaşmak isterlerdi ama onlar için kanayan yaraların ağzı ile su kenarı aynı demektir. Kimisi, koyu renkli şebboyu gece zanneder; kimisi de sümbüle akrep derdi. Onlar, gam yarasını güllerle dolu bir bahçe; kan ırmağını da yere dökülmüş erguvan çiçeği olarak kabul ederlerdi. Lâle yerine sinelerindeki yaraları devşirirler; her biri kendi derdine düşmüştür ve çemenistan zevki nedir bilmezler. Narçiçeğini gül bahçesinde bitmiş ateş zannederler, güllerin gülmesine erguvanın ağlamasına şaşarlar veya bunları, fidan boylu çocukların ağlamasına benzetirlerdi. Ağlayanın gül mü, bülbül mü olduğuna hayret ederler, sümbülün perişanlığına akıl erdiremezlerdi. Coşkun akan ırmağa zincir vurulmasına tahammül edemezler. Servi ağacının sülünü kanatları altına almamasına, nergisin acıyla bakışına üzülmürler. Gül bahçesindeki güllerin çokluğunu, gökten gül yağmasına veya şikâyetler yüzünden kanlı gözyaşları dökülmesine bağlarlar. Bahar sevincin sebep olan yeri ve göğü hiç biri idrak edemez; Mecnun gibi, akılları başlarından gitmiş bir şekilde her yeri dolaşırlardı. "Baharı böyle olanların, güzü nasıl olur? Bana anlatırma!.." diyen Şeyh Gâlip, diğer mevsimlerin anlatılmasından korkulmasını söyler:

*Ol semte gelince nev-bahârân
Sahrâyâ olurdılar girîzân*

*Peyvend edip âh-ı dâğı dâğa
Çün berk giderler idi bâğa*

*Maksûdları hemân akar su
Yeksân leb-i şerha vü leb-i cû*

*Şebbûyî görür kimi sanır şeb
Kimisi de sünbüle der akrep*

*Dâğ-ı gamı gül-feşân sanırlar
Kan ırmağın ergavan sanırlar*

*Her biri gezer kenâr-ı bâğı
Devşirdiği lâle kendi dâğı*

*Bilmez biri zevk-ı bûstânı
Almış anı derd-i dil-sitânı*

*Bilmez ki nedir nihâl-i gül-nâr
Âteş mi bitirdi yoksa gülzâr*

*Gül mi güler ergavân mı ağlar
Etfâl-i nihâl kan mı ağlar*

*Bülbülde mi gülde mi bu efgân
Sünbül mi olan acep perîşân*

*Cû-bâra niçin uruldu zencîr
Durmaz yine kimden oldu dil-gîr*

*Kimdir düşüren hevâyâ servi
Almaz kanad altına tezervi*

*Derdi ne ki nergis oldu bîmâr
Bakmaz mı yüzine yoksa dildâr*

*Âteş mi yağar hevâ yüzinden
Gül mi biter iştikâ yüzinden*

*Bilmez biri hâk ü âsmânı
Seçmez gözi necm ü gülsitânı*

*Mecnûn gibi her yeri gezerler
Ammâ katı serserî gezerler*

*Her fash bahârına kıyâs et
Söyletme hazânların hirâs et
(271-287)*

Benî Muhabbet kabilesinin baharında, bu mevsimle ilgili sevinç ve coşkunluk unsurları, yıldırım, kanayan yaralar, yara ağızları, gece, akrep, kan ırmağı, ateş, ağlama, üzüntü, acı ve korku (hirâs) ile özdeşleştirilmiş ve bunlarla, bahar sevinci, tedirginlik, ürperti ve tekensizlikle anlatılmıştır.

Günlük yaşayışı olağanüstülüklerle ve ürpertilerle geçen bu kabilede, vak'anın kahramanlarının doğum gecesi de korku unsurlarıyla doludur. Şeyh Galip, böyle bir kurgu ile, vak'nın 2 esas kahramanını, olağanüstülükler bekleyeceğinin zeminini hazırlamıştır. Bununla, hikâyede geçecek olan olayları, normal şekilde doğan insanların yaşayamayacağı başta söylenmiş olmaktadır.

Hüsn ve Aşk'ın doğdukları gece anlatılırken de gotik unsurlara başvurulduğu görülür. İki çocuğun doğumu, olağanüstü bir gecede gerçekleşmiş ve bu gece garip, olağanüstü ve korkunç şeyler olmuştur. O gece garip şeyler olmuştur. Gökyüzü birbirine girmiş, melekler de ağlaşmaktadır. Gökyüzünde bir velvele, yeryüzünde de büyük bir zelzele kopmuştu. Her yeri binlerce sevinç ve neşenin yanı sıra binlerce dehşet ve korku kaplamış; he huy sesleri her yerde çingiraklar çalınmış, dümbelekler vurulmuş, hay huy sesleri ayyuka çıkar olmuştur. Böyle bir gecede, karanlık zaman zaman artıyor; zaman zaman da her taraf nurla dolup aydınlanıyordu. Bu dehşet gecesinde, yapraklar ve ağaçlar secdeye kapanıyorlar, nehirlere hayretten eriyip akıyorlardı. Bazen binlerce tehdit beliriyor; bazen de korku ve ümit denizi dalgalanıyordu. Yıldızlar birbirlerine yaklaşıyor, huzur yağmurları ve belâ doluları yağıyordu. Karanlığın daha da korkunç hale getirdiği yüksek çığlıklar duyuluyordu. Bu hengamede gökyüzü gümbür gümbür idi ve yeryüzü de olup bitenden dolayı kendini kaybetmişti. O gecenin ızdırabı herkesi sarmış, neş'e ve sevinç imkânsız bir hâle gelmişti. Gök ile yerin dehşetlerle doluğu böyle bir gecede daha binlerce korkunç olaylar oldu. İşte Hüsn ve Aşk böyle bir gecede doğar:

*Bu tâifenin içinde bir şeb
Bir hâl göründi gâyet agreb*

*Birbirine girdiler felekler
Ağlar kimisi güler melekler*

*Bir velvele sakf-ı âsmânda
Bir zelzele sath-ı hâk-dânda*

*Bin şevk u tarab hezâr korku
Nâkûs u nakâre bang-i yâ hû*

*Geh zulmet olurdu tûy-ber-tûy
Geh nûr yağardı sûy-ber-sûy*

*Hep secdeye vardı berg ü eşcâr
Hayretle eridi akdı enhâr*

*Geh zâhir olup hezâr tehdîd
Geh mevc ururdu bîm ü ümmîd*

*Encüm arasında iktirânât
Bârân-ı ferah tegerg-i âfât*

*Zulmetle mahûf çok sadâlar
Âvâz-ı bülend-i âşnâlar*

*Güm güm öter âsmân sadâdan
Güm-geşte zemîn bu mâcerâdan*

*Herkesde bu ızdırâb sârî
Dil-şâdlik emr-i i'tibârî*

*Dehşetle dolup hevâ vü ecrâm
Doğdı o şeb içre bin serencâm*

(288-299)

Hüsn ü Aşk'ta, bu tür uzun gotik tasvirlerden başka, Aşk'ın lalası Gayret'in tasvir edildiği kısımdaki bir beyitte gotik tasvir bulunmaktadır. Bu beyitte, Gayret'in her sözü ateş olan bir belâ tutkunu olduğu söylenir:

*Var idi yanında bir belâ-keş
Gayret adı her peyâmî âteş*

(1119)

Gayret'in Aşk'ı azarladığı sahnede de, Gayret, Aşk'ı "cehennemin alev bahçesinde biten gonca" olarak tanımlar:

*K'ey gonca-i şu'le-zâr-ı dûzah
N'oldı ki edersin öyle âveh*

(1129)

Yukarıdaki her iki beyitte ateş, belâ, cehennem, alev gibi kelimelerle, korku verilmesi amaçlandığı görülmektedir.

Hüsn ü Aşk'ın buraya kadar olan kısımlarında, vak'a olarak "gotik olay" sadece iki kahramanın doğum gecesinde görülür. Diğer gotik anlatılar, sadece tasvirlerde gerçekleştirilmiş ve bu tasvirler, korku ve ürperti veren kelimelerle yapılmıştır.

Gotik Olaylar

Hüsn ü Aşk hikâyesinde gotik olaylar, Aşk'ın Hüsn'e kavuşması için şart koşulan Kalp diyarına gidip oradaki kimyayı getirmek üzere dadısı Gayret ile beraber yola çıktığı ve yola çıkar çıkmaz ilk adımlarında bir kuyuya düşmeleriyle başlar:

*Çün girdi o merd-i râh râha
Evvel kademinde düşdi çâha
(1258)*

Bu kuyu, bir girdap çukurudur ve bu kuyunun sonu yoktur. Bu kuyu, sanki bir ümitsizlik şehri ve matem hazinelerinin bulunduğu bir yerdi. Bir yokluk yolu olan bu kuyu çok karanlıktır ve içi korkunç çıgıllıklarla doludur. Hızır bu kuyuya düşse yarı yolda ömrü bitecek kadar derin bir kuyudur bu. Güneş, ay ve yıl kemendini atsa, dibini bulamaz. O Nahşep ayına benzeyen Aşk, bu kuyuya düşünce, bu kuyuya bundan böyle "Nahşep kuyusu" dense yeridir. Aşk, bu kuyuya düştü diye üzülmemek gerekir. Çünkü Yusuf Peygamberin talihi de kuyuya düşmekle açılmıştı. Aşk ve Gayret aylarca ve günlerce düşerek sonunda kuyunun dibine ulaşırlar. Meğer o zorluklarla dolu kuyunun dibini bir dev yer edinmiş ve bu devin çirkin, binlerce kan içici, fil leşi gibi kokan, simsiyah askeri varmış. Bu askerler Aşk ve Gayret'i ayaklarından bağlayıp sürüyerek devin huzuruna getirirler:

*Ammâ ki ne çâh çâh-ı girdâb
Mânend-i ebed verâsı nâ-yâb*

*Gayret dedi ana ey fedâyî
Kârûn'a sor imdi kîmyâyî*

*Bir çâh bu kim sevâd-ı a'zem
Gencûr-ı künûz-ı ye's ü mâtem*

*Ne râh-ı adem ne zulmet-âbâd
Bir çâh içi figân u feryâd*

*Deycûr-ı firâkdan nişâne
Bahr-ı zulümât-ı bî-kerâne*

*Düşse buna Hızır olup da güm-râh
Olur yarı yolda ömri kûtâh*

*Mîhr atsa kemend-i mâh u sâli
Yok ka'rını bulmak ihtimâli*

*Çün düşdi o çâha mâh-ı Nahşeb
Lâyık k'ola nâmı çâh-ı Nahşeb*

*Düşdüğine eyleme teessüf
Mi'râcını çehde buldı Yûsuf*

*San zülfine cây olup zenahdân
Hârût'a buluşdı mâh-ı Ken'an*

*Velhâsıl o mihr-i âlem-âra
Ber-aks olup etdi çâhı me'vâ*

*Gitdi niçe sâl ü mâh u eyyâm
Ka'rın bulup etdi âhir ârâm*

*Bir dîve meger o çâh-ı mihnet
Olmuşdı makâm-ı hâb u râhat*

*Bir dîv ki var niçe sipâhı
Her birisi ma'den-i siyâhî*

*Mânend-i şeb-i firâk bed-rûy
Kan teşnesi mürde fil-i bed-bûy*

*Dutdılar ol iki derd-mendi
Taktılar ayağına kemendi*

*Arz eylediler o dîv-i meste
Kim sayd budur şikeste beste*

(1259-1276)

Dev, karşısına getirilen Aşk ve Gayret ile konuşur ve Aşk'ın, Hüsn için yollara düştüğünü fakat çaresiz bir yola girdiğini ve genç olduğu için ona acıdığını söyler:

*Arz eylediler o dîv-i meste
Kim sayd budur şikeste beste*

*Karşu çağırıp o dîv-i hâil
Mihr oldı Zühal'le san mukâbil*

*Dedi ki ne râha eyleyip azm
Düşdün bün-i çâha böyle bî-hazm*

*Duydum gam-ı Hüsn'e cân-feşânsın
Zer tâlibisin esîri kânsın*

*Lâkin bu ne fikr-i kec-nümâdır
İdrâk degil başa belâdır*

*Sen kanda ol âftâb kanda
Deryâ kanda serâp kanda*

*Hoş kısmet imiş bize vücûdun
Bağlandı basîret ü şühûdun*

*Kim vardı diyâr-ı kîmyâya
Ankâya erişdi ya hümâyâ*

*Bî-fikr ü süâl râha düşdün
Evvel kademinde çâha düşdün*

*Allah Allah zihî hamâkat
Bu rütbe olur olursa gaflet*

*Yazık sana acıdım cüvânsın
Ammâ ki aceb ne bed-gümânsın*

(1277-1286)

Dev, Aşk ve Gayret'e acısa da, semirmeleri için hapse atar. Bir süre sonra Sühan yetişip onları haptisten kurtarır.

Hikâyenin bu kısmında, gotik romanın özellikleri olan, kuyu, dehliz, yer altı geçitleri, karanlık, korku ve devlerin yer aldığı görülür.

Sühan'ın yardımıyla kuyudan kurtulan Aşk ve Gayret yollarına devam ederler ama gene ilk adımlarında bir harabeye düşerler. Uzun bir kış gecesinde, "Gam harabesi" olarak adlandırılan bu harabeye düşer düşmez, karanlık bir çölde yollarını kaybederler. O çölde cinler cirit oynuyor, hem karanlıktı ve hem de kar yağıyordu. Böyle bir gecede ve yerde, zaman zaman korku ve ümitsizlik birbirini takip ediyordu. Karanlıkla kar birbirine girince, sanki nur ve zulmet iç içeymiş gibi oluyor, sanki mehtap donuyor ve gökten çiğ taneleri yerine civa yağıyordu. Yağan karla gece karanlığı beyaz bir ceylana, sahra da beyaz kâfura dönmüştü. Kar ve gece, beyaz gözbebeğini kuşatan siyahlık gibiydi. Gökyüzünün cam kadehi, içindeki buz yüzünden kırılmış da, parça parça yeryüzüne düşüyordu. Sanki günahkâr felek Zengibar'a ayna tutup oradaki siyahlığı yansıtıyordu. Gece vakti kış ile kar bir arada olunca, sanki gece zencisi sırtıyor gibi oluyordu. Gece nalbandı, şiddetli kış ve yoğun karanlıkta mihlarını ve aya benzeyen nallarını kaybetmiş gibiydi. Talihin kutlu yüzü, geceyi aydınlatan yıldızlar gibi ara sıra görünüyordu. Yoğun yağın kat sebebile, sanki her köşede pamuktan arslanlar vardı. Sanki ateşin bile dili tutulup ortalığı ısıtmaz olmuştu ve alevin çılgılığı bile titriyordu. Oraya buraya sıçrayan kıvılcımlar bile donup kalıyor, ateşler sanki mücevherler içinde kalıyordu. Gam harabelerindeki hamamların kubbelerindeki camları bile soğuktan kırılıp düşüyordu. Dağlardan akan sular, sanki gökyüzüne yükselip tekrar kar olarak yağıyordu. Gümüş gibi akan su kanalı, bu ölüm sahrasından kaçmaya niyetleniyor ve Sütlüce'de donup kalıyordu. Bu dehşet havasında, kardeşler bile birbirleriyle

kavgaya tutuşup parmaklarını avuçlarını kanla dolduruyorlardı. Bütün dünya, karın altında dehşetle dolmuş, neredeyse kasırga ile dağ birlikte hareket ediyorlar; dağlar insanların üstüne göçecek gibi oluyordu. Havada kuşlar bile uçamaz olmuş, gökyüzünde sadece ateş taşları uçuşur olmuştu. Kıpırmızı şarap kabarcıklarının bile alevden korkuları kalmamıştı. Ateşin içinde tatlı sular oluşuyor; duman bile kasırgaya sığınyordu. Balıkları avlamak için, bütün otlara ateş korları bağlanmıştı. Saçaklardan sarkan buzlar, sanki kış sultanını karşılayan çalgıcılar gibi, bu buzları ney kabul edip çalıyorlardı. Buz parçaları, konuşmaya başlayıp saçakların dudaklarından yakınma konuşmaları gibi dökülmeye başladılar.

Gecenin ve kışın şiddetini uzun uzadıya tarif eden şeyh Galip, bu kısımda, etkiyi arttırmak için ayrıntılara girer ve karlı buzlu gece tasviri devam ederek, bu gecede insan dudaklarının saçaklara benzeyecek kadar korkunç olduğunu söyler. Takip eden beyitlerde, kuşlar çaresizdir ve çocuklar, yem diye kuşlara kıvılcım dökerler. Kışın soğuşundan Merih yıldızının eli donar ve elinden hançeri düşüp çaresiz kalır. Gökyüzü arslanı kardan bir arslana döner ve Ülker yıldızı bu arslanın dişleri olur. Ağlayan gözlerdeki yaşlar donup kalır ve sanki insanlar ölümü gözlükle arıyorlarmış gibi olur. Bu soğukta, dost-düşman bir olup sıcak sohbetler eder. Ceylanlar barut ateşine can atarlar ve çil kuşları ise falya barutu çiğnerlerdi. Öyle bir soğuk gece idi ki, fikri yolları bile donup kalırdı ve şiir akla sekteye uğrayarak gelirdi. Böyle bir gecede bütün şâirler susar, ancak düşünce alevi ile oynayabilen Gâlip şiir söyleyebilirdi. Bu dehşet gecesini Gâlip kendi diliyle şöyle anlatıyor:

*Üftâdelige gam oldu munzam
Düşdi yolına harâbe-i Gam*

*Ol râh ki zikri geçmiş idi
Her gâmi megaak-i nâ-ümidî*

*Bir deşt-i siyehde oldu güm-râh
Yeldâ-yı şitâ belâ-yı nâgâh*

*Bir deşt bu kim neüzü billâh
Cinler cirid oynar anda her gâh*

*Birbirine ye's ü havf lâhık
Geh kar yağar idi geh karanlık*

*Deycûr ile berf edince ülfet
Bir kâlebe girdi nûr u zulmet*

*Sermâdan olup füsürde mehtâb
Şebnem yerine döküldi sîm-âb*

*Âhû-yı sefîde döndi deycûr
Sahrâ dolu müşg içinde kâfûr*

*Bir bakıma berf içinde deycûr
Mânend-i sevâd-ı dâde mahsûr*

*Buzdan kırılıp sipîhr-i mînâ
Düşdi yere rîze rîze gûyâ*

*Bak bak felek-i siyâh-kâre
Âyîne götürdi Zengibâr'e*

*Sermâ ile berf olunca munsab
Dendânı sırttdı zengî-i şeb*

*Bin mîh ile na'l-i mâhı encüm
Deycûr-ı şitâdan eyledi güm*

*Mânend-i sitâre-i şeb-efrûz
Gâhî görünürdi rûz-i fîrûz*

*Burc-ı esed oldı râh u meydân
Her gûşede bir pamukdan arslan*

*Gûyâ dutulup zebân-ı şu'le
Lerzende idi figân-ı şu'le*

*Efsürde olup şîrâr-ı ser-keş
Gevherler içinde kaldı âteş*

*Hammâmın olup şikeste câmı
Elmasdan oldı tâk u bâmı*

*Perrende olup zülâl-i kühsâr
Berfadı ile yağardı tekrâr*

*Sahrâdan edip girîze tasmîm
Südlüce'de kaldı cedvel-i sîm*

*Kan etdi biribiri-yle ihvân
Engüşt ile pençe şâh-ı mercân*

*Dehşetle olup kar altı dünyâ
Kühsâr ile sarsar oldı hem-pâ*

*Kalmadı hevâda mürg-ı ser-keş
Gâhîce uçardı seng-i âteş*

*Yâkût gibi habâb-ı sahbâ
Hiç şu'leden eylemezdi pervâ*

Âteşde zülâl edip tekevvün
Dûd eyledi sarsara tahassun

Mâhîleri sayd için serâser
Bağlı idi oltalarda ahker

Sultân-ı dey etdi şehri tezyîn
Düşdi leb-i bâma nây-ı sîmîn

Yah-pâre olup zebân-ı gûyâ
Geldi leb-i bâma harf-i şekvâ

Âteş-geh-i mihr olurdu berbâd
Subh urmasa buzdun ana evtâd

Gabrâya ağardı sakf-ı hadrâ
Dutmasa sûtûn-ı yahla sermâ

Deryâları geşt edince gâhî
Âhûya gidâ olurdu mâhî

Olsaydı segin dehâni pür-cûş
Âgûş-ı peder sanırdı hargûş

Lağzişden edip meger taharrî
Gelmezdi kenâr-ı havza perrî

Cemre eger olmasaydı lağzân
Düşmezdi zemîne tâ hazîrân

Hep zâhire çıkdı meşreb-i halk
Kalmaz leb-i bâmdan leb-i halk

Lerzîde nefesle sohbet-i nâs
Zencîr-i cünûn velîk elmas

Fânûsun içinde şem'i rahşân
Deryâda nühüfte şâh-ı mercân

Nesr-i felegi görüp kümesde
Kesdi sesi fâhte kafesde

Tâ olmaya dâne-çîn-i hirmân
Güncişke şerer dökerdi sibyan

Mirrîhin eli donup şitâdan
Düşdi yere hançeri semâdan

*Şîr-i felek oldı şîr-i berfîn
Dendânı yerinde idi pervîn*

*Mânend-i sitâre-i şeb-efrûz
Gâhî görünürdi rûz-ı firûz*

*Yah-beste olunca çeşm-i giryân
Gözlükle arardı mergi merdân*

*Sûz-ı dile bulmağ için esbâb
Germ-ülfet idi adû vü ahhâb*

*Baruta şitâb ederdi âhû
Ağız otına gelirdi tihû*

*Mey-hârelik oldı zühde hem-ser
Âb-ı huşk oldı âteş-i ter*

*Agreb bu ki dondı râh-ı efkâr
Sekte-yle gelirdi tab'a eş'âr*

*Bi'lcümle sühan-verân hâmûş
Hum-hâne-i ma'nî eylemez cûş*

*Gâlib bana olamazlar enbâz
Ben şu'le-i fikre eylerim nâz
(1324-1372)*

Bu kısımdaki gece ve kış tasviri, karanlık, soğuk, kar, buz, karanlıkta sırttan dişler, arslanlar, gökyüzünden yağın civalar ve cam parçaları gibi korku uyandırıcı kelimelerle anlatılarak, gotik bir tarz kullanılmıştır.

Uyanık gönüllü Aşk o korku ve tehlikeler içerisinde binlerce dehşet ve üzüntü ile yolunu kaybeder. Geldikleri yerin bir şehir olmayıp büyülü bir ova olduğunu ve burada gök gürültüsü, şimşek, kasırga gibi helak edici şeylerin hep üst üste geldiğini anlar. Bu çölde, karanlık denizi dalga dalga olur ve küme küme gulyabaniler insanın üstüne üstüne gelir. Bir yanda korku ve ıssızlık belası, bir yanda kar ve karanlık vardır. O güne kadar nazlı bir çocuk olan Aşk, hiç görmediği gam diyarında, koyu karanlığın karaları bile aştığını görünce dehşet denizine gark olur. Rüzgar hortumu gibi bir o yana bir bu yana savrulan Aşk, o çölde ne bir iz bulabilmiştir ve ne de bir kurtuluş yolu:

*Ol havf ü hatardan Aşk-ı âgâh
Bin dehşet ü gamla oldı güm-râh*

*Bildi ki şehir değil ovadır
Ammâ ya sihir ya kîmyâdır*

*Esbâb-ı helâk hep mükerrer
Âvâze-i ra'd ü berk u sarsar*

*Deryâ-yı zalâm mevc-ber-mevc
Gûlân-ı hayâl fevc-der-fevc*

*Bir yana belâ-yı vehm ü vahşet
Bir yana hevâ-yı berf ü zulmet*

*Görmüş degil idi gam diyârın
Nâzendesi idi rûzgârın*

*Gördi karalardan aşdı zulmet
Etdi o cüvânı gark-ı dehşet*

*Etdi niçe serserî tekâpû
Mânende-i gird-bâd her sû*

*Ol deşde iz belirmedi hiç
Bir râh-ı necât görmedi hiç*

(1373-1381)

Bu kısımda anlatılan ortam, tekinsiz bir ortamdır. Gök gürlemesi, şimşekler, karsırga, karanlıklar, gulyabaniler, ıssızlık, kar, dehşete düşme ve çaresizlik gibi kelimeler, tekinsizlik göstergeleri olarak kullanılmıştır.

Gam harabelerinde, dehşete düşmüş ve çaresiz bir şekilde dolaşan Aşk ve Gayret, birden harmana benzeyen korkunç bir ateş görürler. O ateşin cehennem katranına benzeyen dil dil alevleri vardır. Alevlerin dili gökyüzüne uzanıyordu. Bu, alev şeklindeki görünen bir büyü idi. Alevin içinde, dev yüzlü ve korkunç görünümlü bir cadı karı oturmaktaydı. Bu cadı, cehennemi makam tutmuş bir şeytan gibiydi ve dört bir yanını kor ateş, zift ve katran kaplamıştı. Cadının başı simsiyah, ağzı, dişleri eski ve yıkık bir kâfir mezarlığı gibiydi; burnu Moda burnu gibi upuzundu; kokarca ve kertenkele yuvası idi. Alt dudağı, pis kokulu bir fil leşinin hortumu gibi dizine kadar sarkmıştı. Çirkin renkli gözleri sanki kaplumbağa, kirpikleri ise yengeç ayakları gibiydi. İki memesi, baş aşağı tutulan domuz gibi idi. Kaşları çıyan, saçları da yılan gibi idi. Kulakları kirpi yuvası ve sıçan yatağı olan tarla kovuğu gibi idi. Ağzından, lağım suyu gibi pis sular akıyordu. Burnunda çıyanlar, fareler ve akrepler cirit atıyor; ağzının içi zehirli yılan ve kertenkele kaynıyordu. Dili ise cehennem zebanisi gibi ateşle konuşuyordu. Sayısız çanak ve bol miktarda yağdan oluşan büyü malzemeleri de yanı başındaydı. Bir miktar yağ, çanağa koyunca binlerce görüntü ortaya çıkıyordu. Bazen rûzgâr gibi bulutlara biniyor, bazen de ateşlere feryad ediyordu. O iğrenç cadı, bir yandan, yediği çocukların kanıyla çocuk doğuruyor, bir yandan da doğurduğu çocukları yiyordu:

*Nâgâh anı gördi ol perî-ves
Hirmen gibi bir mahûf âteş*

*Katrân-ı cahîmden nişâne
Üstinde zebâne-ber-zebâne*

*Eflâke resîde dâd-ı şu'le
Sihri idi velî nümûd-ı şu'le*

*Bir pîre-zen etmiş anda me'vâ
Câdû-yı mahûf-ı dîv-sîmâ*

*Dûzahda makarrı sanki şeytân
Dört yanı cahîm ü zift ü katrân*

*Başu Karadağ'dan nümû-dâr
Ağzı dişu köhne gûr-ı güftâr*

*Burnu Modaburnu'nun ovası
Zarbân yatağı keler yuvası*

*Sarkmış leb-i zîri tâ-be-zânû
Mânende-i nâv-ı fîl-i bed-bû*

*Kaplubağa iki çeşm-i bed-reng
Kirpikleri hemçü pâ-y-ı harçeng*

*İki meme şekli iki hınzîr
Bir kâr için etmiş anı ser-zîr*

*Kaş yapmış iki kara çiyanı
Zülf etmiş iki küme yılıanı*

*Tarla koğuğı iki kulağı
Kirpi yuvası sıçan yatağı*

*Ağzından akar kerîh sular
Kârîz gibi kötü kokular*

*Burnunda çiyân u mûş u akreb
Ağzında zehirli hayye vü dabb*

*Âteş ile söyleşir zebânı
Gûyâ o cehenneme zebânî*

*Âlât-ı sihir yanında hâzır
Bin köhne sifâl ü dühn-i vâfir*

*Bir dühni ki vaz' ede sifâle
Bâdî idi niçe bin hayâle*

*Geh ebre süvâr olurdu çün bâd
Geh âteşe etdirirdi feryâd*

*Evlâdı doğardı bir yanından
Yutduğu çocukların kanından*

*Tu'me eder idi yine tekrâr
Doğurduğun ol kerîh-i bed-kâr*

(1382-1401)

Cadının anlatıldığı bu sahne, Hüsn ü Aşk'ın, gotik unsurlar açısından en zengin sahnesidir. Ateş, cehennem, katran, zift, cadı, büyü, şeytan, siyah baş, mezarlığı andıran ağız ve dişler, kokarca, kertenkele, fil leşi hortumu gibi alt dudak, kaplumbağaya benzeyen gözler, yengeç ayağına benzeyen kirpikler, çıyan, yılan, fare, akrep kirpi ve sıçan yuvasına benzeyen kulaklar, büyü malzemeleri ve çocukların cadı tarafından yenmesiyle, bu kısımda, korku unsurları, yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Hüsn ü Aşk'ın bundan sonraki gotik sahnesi, cadının Aşk'ı çarmıha germesi sahnesidir. Aşk'a sahip olmak isteyen cadı, arzusuna kavuşamayınca, büyü yaparak Aşk'ı çarmıha gerer ve kılıçlarla şişlerle Aşk'a işkence yapar. Sonra yaralı bedenlerini bir de ateşe karşı asarak korkutmak ister. Aşk burada asılı kaldığında canı incinmez; tam tersi minbere çıkmış hatipler gibidir. Aşk birkaç hafta burada asılı kalır ve çılgınlık atarak talihine seslenir. Sonunda Allah'a yakarır ve bu arada Sühan gelerek cadıyı it leşi gibi, bir çuvala koyar ve Aşk ve Gayret'i cadı belasından kurtatır:

*Câdû anı gördi bu belâda
Ye's eyledi hışmını ziyâde*

*Bir sihr ile çekdi çârmîha
Hem kıldı nişâne tîğ ü sîha*

*Ol âteşe karşı Aşk u Gayret
Salb oldu ki ala bundan ibret*

*Nemrûdluk eyleyip kemâhî
Salb eyledi sihr ile o şâhî*

*Çün görmüş idi çeh-i amîkî
Seyr etdi bu yolda mancınıkî*

*Kandîl gibi o gonca-i ter
Asılma fûrûğın etdi ber-ter*

*Çünkü sever idi Aşk'ı Câdû
Tahvîfini kasd eder fakat bu*

*Aldı boğazını vehm-nâkî
İncinmedi hiç cân-ı pâki*

*Ol dârda çün hatîb-i minber
Kaldı niçe hafta ol semen-ber*

*Eylerdi hezâr-güne efgân
Sanırdı gören hezâr-ı nâlân*

*Gâh etdi sipihre arz-ı bî-dâd
Gâh eyledi Hüsn'e âh u feryâd*

*Gâh eyledi bahtına hitâbı
Tîz eyledi nâvek-i itâbı*

*Ey baht nedir bu bî-vefâlık
Hiç yok mı seninle âşnâlık*

*Cânân dutalım ki bî-vefâdır
Hem âdetidir ve hem sezâdır*

*Âşıkda gam u belâ gerekdir
Dildâr ise bî-vefâ gerekdir*

*Sen bâri o şîve-kâre uyma
Gel şîve-i rûzgâre uyma*

*Ne anda ne bunda buldı te'sîr
Fehm etdi ki cümle kâr-ı takdîr*

*Geldi yine başına şuûrı
Yâd eyledi rahmet-i Gafûr'ı*

*Ey hâlik-i ins ü cân rahm et
Yok bende tûvân amân rahm et*

*Takdîr yok ise vasl-ı yâre
Al cânımı ver o şîve-kâre*

*Bin fikr ile söylenip perîşân
Ma'bûdına kıldı âh u efgân*

(1418-1438)

Cadıdan kurtulan Aşk ve Gayret, bu defa vahşi hayvanların, devlerin ve gulyabanilerin olduğu gam çölüne düşer. Gam çölünde şimşek gibi hareket eden Aşk, çölün altını üstüne getirir; devleri, arslanları, ejderhaları ve gulyabaniler öldürür. Akan kanla, sahra, kaplan derisi gibi benek benek olur; cehennem karanlığını

cennet gibi bayındır yapar. Kısa bir zaman içerisinde gam çölünü de geçen Aşk, oranın büyüsunü de görmüş, serap gibi kaybolan hâlini de... Artık matem sarayları geride kalmıştır:

*Vakta ki cenâb-ı Aşk-ı bî-bâk
Gam deştine düştü ârzû-nâk*

*Ol tîğ ile Aşk-ı berk-cevlân
Gam deştini etdi rîk-i meydân*

*Her gül-i belâ ki çıkdı râha
Kıldı anı tu'me tîğ-i âha*

*Döndürdi zemîni âsmâna
Ejderleri reng-i kehkeşâna*

*Etdi ser-i dîv ü gûli sergi
Verdi o sipâha nakd-i mergi*

*Hûn-âbe-i şîri etdi deryâ
Kaplan derisine döndi sahrâ*

*Bir seyf ile etdi ol melek-zâd
Deycûr-ı cahîmi cennet-âbâd*

*Az vaktde geçdi Gam harâbın
Hem sihrini gördi hem serâbın*

*Geçdi o yolu ecelden akdem
Kaldı geride sarây-ı mâtem*

(1528-1538)

Gam çölü sahnesi de, dev, gulyabani, arslan, kaplan, ejderha gibi yabani hayvanların olduğu ve Aşk'ın bunlarla savaştığı bir sahne olarak tasvir edilmiştir. Bu kısımda geçen kelimeler de, gene gotik unsur olarak görülmelidir.

Gam çölünde, vahşi hayvanlarla devlerle ve gulyabanilerle savaşan Aşk ve Gayret, oradan kurtulurlar fakat bu defa karşılıklarına ateş denizi çıkar. Aşk'ın ateş denizi üzerinde mumdan gemilerin yüzdüğünü duyduğu o ciğerler yakan deniz, şimdi karşılıklarındadır. Bir çok dev o denizi yer edinmişti ve ateş onları yakmıyordu. Gemiler, havada yürütülüyor ve bununla pek çok ahmağı avlıyorlar; gemiye geleni de hemen öldürüyorlardı. Gemiler, mumdan yapılmış eğlence nahılına benziyorlardı; gövdeleri alev görünüşlü idi. Sanki bir felâket adası gibi baştan başa belâ ateşi ile dolu, kızılca kıyamet idiler. Her biri Sürhab dağı gibi kıpkırmızı idi ve içleri devlerle dolu idi. Bu gemiler, sanki içine girenin mezarının belli olmadığı birer tabut gibiydiler. O gemiler, o ateşler, hep mezarlara dikilen muumlardan imal edilmişti. Ateş, o büyüün mey-

dana geldiği yerdı ama kıyıya hiç zararını dokunamıyordu. Devler, Aşk'ı gemıye davet ettiler ama Aşk tedbirli davranıp gemıye binmedi. Fakat yol kapalıydı ve hiçbir çıkış yolu yoktu:

*Güş etmiş idi o ser-güzeşti
Âteş yemi üzre mûm keştî*

*Çıkdı yolu üzre şimdi nâgâh
Ol kulzüm-i âteş-i ciger-gâh*

*Mûmdan gemiler edip hüveydâ
Kılmış niçe dîv o bahri me'vâ*

*Çün âteş o kavme etmez âzâr
Âzürde olur mı nârdan nâr*

*Keştîleri ber hevâ dutarlar
Çok ebleh-i bî-nevâ dutarlar*

*Keştîye kim eyler ise ikdâm
Ol dîvler eyler idi i'dâm*

*Keştî velî nahl-i sûra benzer
Kâlibedi sûrh şu'le-peyker*

*Gûyâ ki cezîre-i felâket
Pür-sûz-ı belâ kızıl kıyâmet*

*Her biri misâl-i kûh-ı Sürhâb
Dopdolı içinde dîv-i kûh-râb*

*Tâbût idi san o keştî-i mûm
Olmaz girenin mezârı ma'lûm*

*Ol fülk ü o nâr-ı pür-felâket
Hep şem'-i mezârdan ibâret*

*Ol sihre mahall idi fakat nâr
Hiç sâhile edemezdi âzâr*

*Çün dîvler etdi Aşk'ı da'vet
Gel keştîye bulasın selâmet*

*Aşk eyledi mâcerâyı iz'ân
Sabr eyleyip olmadı şitâbân*

Ammâ ki ne çâre râh mesdûd
Hiç olmadı bir tarîk meşhûd
(1559-1563)

Ateş denizi sahnesinde gotik anlayış, ateş, devler, büyü, kıyamet, mezar ve tabut kelimeleriyle örülmüştür. Sahnenin sonunda, bütün yolların kapalı olması da çaresizlik olmasıyla bir gotik unsurdur.

Aşk, ateş denizi kıyısında, Allah'a yalvarırken de gönül sıkıntısını, çileyi, engelleri zikreder ve asılarak idam edilen Hallac-ı Mansur'u dile getirir. Allah'a, kötü talihli olan kendisini niye imtihandan geçirdiğini soran Aşk, Allah'tan kendisini öldürmesini ama cadıların elinde tutsak bırakmamasını ister. Allah'ın yüceliği ve kudretini dile getirerek ondan yardım isteyen Aşk, dar ağacını afiyet köşesi, cehennem ateşini ise menzili olarak gördüğünü söyleyerek çektiği gamın ah etmeye değmeyeceğini ifade eder:

Ey Hâlık u Kird-gâr tâ key
Bu mihnet ü hâr hâr tâ key

Reh-zen ne revâ ki yol senindir
Ger hâhiş edersen ol senindir

Lâzım mı her ehl-i derd-i pür-şûr
Çıkmak ser-i dâra hemçü Mansûr

Etme beni fûrkate nişâna
Bed-ahdi ne hâcet imtihâna

Çün zerre-i aşka mazhar etdin
Hurşide başım berâber etdin

Câdûlar elinde etme beste
Öldür beni koyma böyle haste

Ol mevt hayât-ı câvidândır
Ger nefis için istene ziyândır

Maksûd hemîn rızâ gerekdir
Ol kasde dahi atâ gerekdir

Râh-ı talebinde beste-pâyım
Sen eyle küşâde bî-nevâyım

Makbûle sezâ bir ilticâ ver
Hem eyle kabûl hem duâ ver

Gönlümde taleb inâyet eyle
Hâhişde edeb inâyet eyle

*Bir lûtfâ karîn ola bu matlap
Küstâhlıgım kemâl ola hep*

*Ger dâr ise kenc-i mahfilimdir
Ol nâr ise nâr-ı menzilimdir*

*Çün bahr-ı inâyet eyleye cûş
Hâşâ ola bendeler ferâmûş*

*Bu gam bilirim ki âha degmez
Billâh ki bir nigâha degmez*

*Ammâ ki ümîd rahmetindir
Me'lûf olunan inâyetindir*

*Sahrâ-yı ademde eyledin cûd
Verdin yok iken libâs-ı mevcûd*

*El ân ademdeyiz adîmiz
Hâhiş-ger-i ni'met-i amîmiz*

(1564-1581)

Aşk'ın Allah'a yalvardığı bu kısımda, gönül sıkıntısı, çile, engeller, dramatik bir şekilde katledilen Hallac-ı Mansur, cadı, gam ve ah kelimeleri birer gotik unsur olarak yer alır.

Ateş denizinin kenarında çaresiz kalan Aşk, atı Aşkar ile konuşur ve kanatları olmadığı için ateş denizini geçemeyeceğini söyler. Bunun üzerine Aşkar sırtına Aşk'ı alıp ateş denizine dalar.

Mesnevinin son gotik unsurlarla yüklü sahnesi, ateş denizi sahnesidir. O ateş öyle bir ateşti ki, dumanı sanki Nemrud ateşinin dumanıydı ve içinde Nemrud'a benzeyen simsiyah gulyabaniler vardı. Dünyaları tutan gam ateşinin girdapları, sanki cehennem kuyuları gibiydi. Gül renkli bir ciğer kanı gibi olan o ateş, tıpkı bir kıvılcım seli ve kan denizi gibiydi. Kıvılcım tufanı dalga dalga coşmuş, bir belâ tufanı gibi olmuştu. Gayret, Aşk'a, canımı tereddüt ateşiyle yakmamasını ve kartal gibi bu imtihan potasından geçmesini, fanilik ateşinden kaçmayıp tekrar arslan karnına girmemesini tavsiye eder. Gayret de onunla birlikte uçar; Aşk, kılıcıyla gulyabanileri cehenneme göndererek ateş denizinden Çin sahiline çıkar.

*Bir nâr ki dâdı dûd-ı Nemrûd
Gûlân-ı siyeh-nümûd-ı Nemrûd*

*Dünyâları dutmuş âteş-i gam
Girdâbları çeh-i cehennem*

*Dûzah velî şu'le-zâr-ı sîm-âb
Her ahkeri cür'a-nûş-ı girdâb*

*Her gavtası bir muhît-i âteş
Her lüccesi bir cahîm-i ser-keş*

*Hûn-âb-ı ciger-misâl-i gül-gûn
Deryâ-yı şîrâre kulzüm-i hûn*

*Tûfân-ı şîrâre mevc-ber-mevc
Pervâzda Aşkar evc-ber-evc*

*Pür-cûş-ı belâ muhît-i âteş
Şu'le ana ol semend-i ser-keş*

*Nûr etdi cemâl-i Aşk'ı teşdîd
Hûn-âb-ı şafakda sanki hurşîd*

*Gayret dedi Aşk'a yakma cânın
Bu âteşidir o kîmyânın*

*Mânend-i ukâb eyle pervâz
Ol pûta-i imtihânda mümtâz*

*Sanma ki bu kapudan gelirsin
Âteşde gider sudan gelirsin*

*Bu nâr-ı fenâdan olma ferrâr
Batn-ı feres içre girme tekrâr*

*Dûd içre kalıp o mihr-i rûşen
Bir fitne idi hüsûf-ı mehden*

*Bâl açmış anın yanında Gayret
Pervâne velik şîr-sûret*

*Gûlânı ederdî hem demâdem
Bir tığ ile cân-ber-cehennem*

*Çün âyet-i berd âh-ı serdi
Ol âteşi dûd-veş geçerdî*

*Altında semendî çün semender
Gayret de yanınca bes berâber*

*Velhâsıl o âteşin râhı
Geçdi çü nesîm-i subh-gâhî*

(1587-1605)

Ateş denizi sahnesi, de başta ateş olmak üzere, tamamen gotik bir anlayışın yansımasıdır. Bu gotik sahne, ateşten başka, kıvılcımlar, cehennem, gulyabaniler, çirkin Nemrud, tufanlar, kan ve belâ kelimelerle desteklenmiştir.

Hüsn ü Aşk'ın bundan sonraki kısmında, Çin sahili, Zatü's-suver Kalesi, Hüsruba ile olan ilişkiler ve Kalp Diyarı sahneleri vardır ve bu sahnelerde gotik unsur yer almamaktadır.

Sonuç

Hüsn ü Aşk'ta, baştaki tasviri gotik unsurların dışında Mekteb-i Edep ve Nüzhetgâh-ı Mânâ gibi sevinç ve mutluluk telkin eden sahneler vardır. Aşk'ın Kalp Diyarına gitmek için ilk adımı atmasından, Çin sahiline kadar olan kısımdaki, kuyu, gam harabeleri, Gam çölü ve ateş denizi sahneleri, yer altı, devler, cadılar, kış manzaraları, karlar, buzlar, karanlık, cadılar, işkenceler, vahşi hayvanlar ve ateşlerle, birer gotik sahne olarak kurgulanıp yazılmıştır. Hüsn ü Aşk'taki bu gotik unsurlara, ilk dikkat çeken, Recaizade Mahmut Ekrem'dir: "... şai'r-i meşhur (Viktor Hügo)'nun bazı âsârında görüp de hayran kaldığımız, o kasvetli kasvetli, müşa'şa hayallerin o korkunç korkunç dil-pesend tasavvurların bazı nazâirini Hazret-i Şeyh'in Hüsn ü Aşk'ında görebiliriz."¹⁵

Şeyh Gâlip, Hüsn ü Aşk'taki bu gotik unsurlarla, okuyucu ve dinleyicide, bir dehşet ve tekinsizlik duygusu ile birlikte bir ürperti yaratma amacı güderek, mesajının daha derin ve etkili bir şekilde ifade edilmesini sağlamıştır. Yaratılan dehşet, tekinsizlik ve ürperti ile okuyucunun veya dinleyicinin zihni sarsılıp, esas mesaja dikkat çekilmiştir. Gotik sahneler ile başta ve sonda neş'e telkin eden sahneler ise birbirinin kontrastı şeklinde kurgulanıp zihinlerde bir gerilim ve rahatlama yaratılma amacı güdülmüştür.

Elbette, Şeyh Galip, gotik kurguyu, sadece edebî bir olgu olarak kurgulamamış, nefsin yücelmesi yolunda katedilmesi gereken safhalar ve bu safhalarda çekilen sıkıntılarla ulaşılabilecek olan arınmayı anlatma hedefi gütmüştür. Bu tutum da, bire bir örtüşmese de, başta izah edilen "yücelik" duygusuna benzer. Elbette Batı'nın "yücelik" anlayışı ile Doğu'nun ve özellikle Müslüman Doğu'nun "yücelik" anlayışı birbirinden nisbeten farklı olacaktır. Doğu mistisizminde, yücelmek için çile çekmek gerekir. Şeyh Galip'in kurguladığı gotik safhalar da Aşk'ın yücelmesini sağlayan çile merhaleleridir.

Şeyh Galip, gotik kısımlardaki olağan üstülükleri ve korku unsurlarıyla dolu sahneleri kurgularken, inandırıcılığı ve mantıklılığı sağlamak üzere, Aşk'ı, bir kuyuya düşürür ve bu dünyadan bir başka dünyaya götürür. Böylece okuyucu ve dinleyicide, gotik ve fantastik metinlerin hedeflediği "mantıkî çizgide kalma" duygusu yaratarak inandırıcılığı amaçlar.

¹⁵ Recaizade Mahmud Ekrem, **Kudemâdan Birkaç Şair**, İstanbul 1305, s.53-54.

“МӨХӘММӘДИЯ”НЕҢ ТАТАРЧАГА ТӘРҖЕМӘСЕ ТУРЫНДА¹

Рифкаты ӘХМӘТҖАНОВ²

Мин төрек әдәбияты кассигы Мөхәммәд Языҗы³ углы Чәләбинең татарлар арасында гадәттән тыш популяр булган “Мөхәммәдия” дигән зур күләмле (тугыз мең бер йөз унтугыз бәйт) әсәрен татарчага тәрҗемә иттем.

Бу бик авыр эш булды: “Мөхәммәдия” XV гасыр төрек телендә язылган. Өстәвенә, шундый моментлар да бар: беренчедән, автор тәүдә гарәпчә язган. Тик аның тирәлегендәгә кешеләр гарәпчә белмәгәннәр, төрекчә язарга тәкъдим иткәннәр. Әмма автор әдәби төрек телен бигүк яхшы белмәгән, күрәсең. Шуннан ул кардәше Биҗанга ярдәм сорап мөрәҗҗәгать иткән. Биҗан исә баштан ук авторны бу эшкә рухландырган кеше булган. Бу әхвәлләр хақында әсәр азагында бик ачык һәм матур язылган.

**Бер кардәш бар иде - аты Биҗан.
Мине рухландырды ул, әйтте: - И, жан,
Беләсең ич - дөньяда вафа юк,
Калсын синнән соң эш - искә алырлык.
Шул суздән соң “Мөгәррәж” атлы, и, яр,
Китап яздым ки - күрмәгән бу яклар.
Никадәр бар булса дөньяда тәфсир -
Табып барын, алдыма тездем бер-бер,
Хәдисләрне, тәмам “Әхьяны”⁴ сөздем,
Унике гыйлем диңгезендә йөздем.
Нихәтле язылса гыйлем, гаҗәпләр,
Грек-руми, фарси телдә, гарәпчә,
Җиһанның башланышын, киләчәген
“Мөгәррибем”дә яздым, иң кирәген.
Шуннан чакырдым Биҗанны: - Кил инде,
Төзедем бер китап, назар кыл инде,
Моны төрки теленә дүндер инде.**

¹ Muhammediye'nin Tatarca'ya Tercümesi Hakkında

² Rifkat Ahmetcanov, Prof. Dr., Kazan / Tataristan – Rusya Federasyonu

³ Языҗы – “күчмән, күчмәче” (язы “дала”). “Язучы” түгел.

⁴ “Әхья” – атаклы гарәп философы Мөгәрри әсәре

Халаек аңына тиз күндер инде.
Сүземне тыңлады, эшне бетерде,
Шуның өчен, хэтта янымда торды.
Төзәтмәләр, өстәмәләр дә керттек,
Шулай итеп, тырышып тәмам иттек.
Икәү яздык, алып гарәпчәләрдән,
Ике нөсхә кылды үзара ярдәм,
Ике елга кушылды, булды дәрья,
Вә мәгърифәт ташкыны тулды анда.
Шөкер Аллага, без – ике карендәш
Бу китапны жиһанга әйләдек фаш.
Бу эшкә шактый ук хезмәт куелды.
Онытмагыз – язды Языҗы углы
(Риза түгелсез – кирәк тарих уку).
Сигез йөз илле өченче ел ошбу⁵.
Жомади әл-ахырының ахры булды,
Китап әйбәт кенә, ахры, язылды.

Иң азакта автор китапның тәүге исеме (“Мөгәрриб”) алмаштырылуы хакында болай яза:

Кораллар булмыйча бина төзелмәс,
Һәм углан тумыйча исем бирелмәс,
Тәмам иткәч ошбу хезмәтебезне,
Аты “Мөхәммәдия” дибез инде.
Шөкер итәбез зур хезмәт соңында,
Эшең уңсын, и, укучым, сиңең дә.
Китабым ирешкәч ахырга, инде,
Шөкер, дан вә мактау Аллага, дим мин.
Мөхәммәткә салават та-кыямәт,
Гаиләсенә аның дан вә хөрмәт.

Китап ике кеше тарафыннан язылганга күрәдер инде, аның эчтәлегендә каршылыклы урыннар да юк түгел. Могда авторның (авторларның) карашы да кызык-мәзәк кенә: дөнъя яратылышын, Адәм белән Хаува кыйссасын тәфсилләп баян иткәндә ул, кайбер урыннарда шулай дип яза (язалар) ди, дә, дөрөсен “Алла үзе генә белә” дип тә язып куйгалый.

Адәм галәйһи әс-сәлам турында озын бүлек беткәч, Адәм белән Мөхәммәт арасындагы пәйгамбәрләр турында бик кыскача гына баян ителә. Христиан һәм мөселман дини фольклорында гаять күп әфсанәләр, мәсәлләр вә мәзәкләр тудырган Нух көймәсен турында да автор, нишләптер, артык киңәймәгән.

⁵ Һижри сигез йөз илле өченче ел – шәмсия елы белән хисаплаганда 1475 ел була.

Мөхәммәткә килгәч, ул тәүдә Мөхәммәтнең балачагын, яшьлек елларын, дин тарату мажараларын реалистик детальләр илә бәян итә. Еш кына аерым-аерым рефреннар язып, “Мөхәммәт Алладан гына калыша, дөнъя Мөхәммәт өчен яратылган” дигән фикерне аңдыра, ләкин аның тасвирлавында чиксез кодрәтле Мөхәммәт еш кына авыр хәлләрдә кала, сорауларга җавап бирәлми, күңеленән Алланың үзенә мөрәҗғәгать итәргә мәҗбүр була һ.б. Изге зат пәйгамбәрлегенең беренче елларында динен тарату өчен юлбасарлык белән шөгыйльләнергә мәҗбүр була – Фәлистиннән Мәдинәгә һәм Мәккәгә юнәлгән сәүдә кәрваннарын баса. Мөхәммәтнең активлыгына шаккатырлык – гомеренең соңгы уникалыгында ул егерме хәрби йөреш оештыра, шуларнын унсигезендә шәхсән үзе катнаша. Бу вакыйгалар шактый “җирле” тарихча сурәтләнгән, тик берничә җән-сугышта гына фәрештәләр гаскәре ярдәмендә килү яисә һәрвакыт Мөхәммәткә багавыл булгучы Җәбраил фәрештә искизмешле гүзәл ат өстендә үзе юга чыгуы турында әйтәләр.

Мөхәммәтнең хатыннары турында да бөтенләй кыска гына сөйләнеләр. Тик аның кызы Фатыйма турында язылганы – әсәрнең иң матур урыннары. Әйтүенә караганда, үзе аскет Мөхәммәт Чәләби рухани искизмеш гүзәл, рухи югарылыкта тиңсез хатын минзәен-образын тудырган, диясе килә.

Әсәр өч өлештән кәш: беренчесе – Мөхәммәткә кадәргә вакыйгалар, икенчесе – Мөхәммәтнең тормышы, көрәше, шулай ук ахырмаман, җәннәтләр турында (әйтәргә кирәк, җәннәтләр турында ике урында тәфсилләп язылган, ихтимал алар ике авторныкыдыр), өченче өлеш – фәлсәфи уйланулар. Монда ортодоксаль дини карашларга зид пассажлар табылырга мөмкин. Автор бер-ике урында бу дөнъя абсолют мәңгә түгел, ләкин бер форма гына булып тора, тик эчтәлегенә генә мәңгә, ди. Бер урында язылганча, Аллаһу-Тәгалә бөтен дөнъяны, шул хисаптан хәтта барча фәрештәләргә (һәм, күрәсең, Мөхәммәтне дә) юк итеп, берүзе кала һәм яңадан барлыкка китерә. Автор хәтта Алланың үзе бармы-юкмы дигән сорау да куя (к. түбәндәрәк).

М.Чәләби ислам дини фәлсәфәсенә аеруча хас булган бер нәрсәне – “савапларым күп дип мактанма, мотлак аҗмахка керәм уйлама” дигәнне дә күп кабатлый.

Бәяндә күрелгән эзлексезлекләр, артыкча кабатлаулар, композициянең катлаулылыгы тәрҗемәчегә, әлбәттә, җиңеллек китерми.

Икенчедән, әсәрнең теле бик авыр. Автор гарәп сүзләрен бик күпләп куллана. Конкрет вакыйгалар турында сөйләгәндә эле, урыс әйтмешли, “чыдап була”, әмма без абстракт төшенчәләр дини, иҗтимагый, фәлсәфи һ.б.ш. темаларга кердеме – бетте, тоташ гарәп сүзләргә китә. Кайбер сүзләргә абстракт мәгънәләргә аңлашылмый. Бер сүзлектә дә табылмый торган сүзләр дә очрый. Шушы уңайдан шуны әйтәргә узык – әсәрдә хәзергә төрек телендә кулланылмаган, ләкин татарчада кулланыла торган сүзләр дә табыла: **капкү** “капка”, **ата** һәм **бай** сүзләргә татарчага мәгънәдәш, **жәгәләр** “жигәләр”, **нөр**

“якты йөз” (бу сүз нур белән тамырдаш түгел) һ.б. Хәзерге төрек телендә – **дыр//дер, -дур//дүр** урынында күбесенчә –**дурур**; хәзерге төрек телендә кулланылмый торган чагыштыру кушымчасы –**рак//рәк** очрый: **бәни-Адәм дәхи мухтажрактыр; кидәрәк сахралара ирешәләр, варарак хәзрәләрә ирешәләр.**

Әсәрдә һәртөрле фразеологизмнар, тотрыклы сүзтөзмәләр аз түгел, ләкин аларның күбесе гарәпчә: бик еш кулланыла торганнарыннан **лаһути вә насути** “иляһи һәм бәндәви”, самганә вә тагатә “тыңлыым һәм буйсынам”. Төрки тәгъбирләрдән татарчада да актив кулланыла торган **йерле йеренә – жирле жиренә** бик еш очрый. Дәрәсен әйткәндә, без гарәпчә фразеологизмнарны белеп тә бетермәдек, бугай.

Әсәр һәртөрле – гарәби вә төрки мифологик образларга бик бай. Автор, аларга, гүяки энциклопедик классификация бирмәкче. Тәфсилләп санап чыгулар шуны күрсәтә. Мәсәлән, гарәпчә һәм фарсыча *Аңка, Самругь, һөмаюн* дигән әкияти зур кошларга бер урында бергә характеристика бирелә. Һәм тәржемәчегә дә андый образлар турында белергә кирәк була.

Икенчедән – әсәрнең шигъри формасы. “Мөхәммәдия” касыйдә формасында юлында 16 ижекле вә тоташ бер рифмага корылган шигырьләр һәм юлында 11 ижекле мәснәвиләр белән (пассажларны туктаусыз аралаштырып) язылган. Касыйдәне мәснәвиләргә алмаштыруларга төгәл принцип та, эзлекле сәнгати максат да күренми. Гадәттә бер темага касыйдә язылгач, аңа озын гына мәснәви тагыла. Касыйдәләрдә шигырьләр (куплетлар) гарәп алфавитындагы берәр авазга бетәргә тиешләр. Һәм текстта торып-торып гарәп алфавиты баштанаяк үз тәртибенчә аерым-аерым касыйдәләрдә хезмәт итә. Алфавит тәртибе бер тапкыр файдаланылгач, чираттагы “касыйдә” әлифтан башлана. Шулай, түгәрәкләүләр әсәрдә күп тапкыр килә. Бу циклларның эчтәлеккә бернинди төгәл мөнәсәбәте юк.

Тик менә авторга авырга килә, чөнки гарәп алфавитындагы кайбер хәрәфләр төрки сүзләр азагында сирәк кулланыла, мәсәлән, **-б, -г, -ф, -х, -һ.** Яисә бөтенләй кулланылмый, мәсәлән, “сакау” –**д, -з, -с** кебекләр. Шуннан автор шигырь бетемнәрен гарәп сүзләре белән тутыра. Эшкә гарәп теленең үзендә дә сирәк кулланыла торган кайбер сүзләр китә. Бу хәл – авторның үзененең дә, укучының да башын катыра торган мәгънәсез “осталык” әсәрнең сәнгатьчәлегенә хезмәт итми инде. Бөтендөнья әдәбиятында бик зур күләмле булып та, гел бер үлчәмгә язылган шигъри әсәрләр аз түгел. Менә, мәсәлән, кыргыз чәчәннәре иҗат иткән колоссаль “Манас” шигъри эпосы яисә Фирдәүсинен күптомлы “Шаһнамә”се шундыйлардан. Һәм ошбу сыйфат мәзкүр эпик әсәрләргә зыян китерми. “Мөхәммәдия” авторлары үзләренчә кыланып, әлбәттә, абруй казанмаганнар. Һәм “Мөхәммәдия”не берәр бүтән телгә тәржемә итүчегә бигрәк читен.

“Мөхәммәдия”нең шигъри осталыгы тигез түгел. Кайбер урыннарда автор кирәксез кабатлауларга салыша, шигырь үлчәмен сакламый (кыскарта) һәм

сөйләме дә сүлпән булып китә. Икенче бер урыннарда югары патетикача ирешә, гажәп көчле сүзләр таба. Мәсәлән, бер өзекне генә китерик.

**Сиңа бирмештер бер нәфес – кулыңдагы жәя кебек,
Максатың булса Фирдәвес, атың ку – савап кыл кәсеп.
Сиңа бирмештер бер жисем, һәм анда бар житмеш кыйсем,
Кеше булса сиңа исем, уйла барсын да тиң итеп
Синең затың гаять матур, матурлығыңны белеп тор,
Синең асыл сыйфатың бар, тора ул үзенә тартып.
Синең кебек бүтән затын яралтмамыштыр Хәкъ Тәңре,
Син дөнья уртасындасың, төрле мәгънәсендә син төп.
Ләкин жисмеңнең камырын бәләләр салып йогырган,
Жаныңның юрганын сырган төрле жәфалар түшәтеп,
Синең аһың эссесендә үзең үк пешәрсен тәүләп,
Синең яшең диңгезендә үз кәрабың китәр батып.
Ләкин үзең бар дәрман: бер гакул белән бер иман,
Синекедер бөөк сөбхан, сиңа махсус бирер тәртип.
Синеке аерым дәрған, синеке, хәтта ки, Аллаһ.
Синеңчәдер аны аңлау, бүтәнчә булмас аңлатып.**

Аллаһу-тәгалә хакында автор, гомумән, киң карашта тора. Берничә тапкыр ул Алланы күзәфәләргә, ниндидер бер сурәттә күз алдына китерергә мөмкин түгел, ди. Текст та кайчакта “үзе” сөйли, ләкин М.Чәләби алдан кисәтеп куя: Алланың “үзе” дию шартлы – аның исемәннән сөйләүче махсус фәрештә бар. Алла оҗмах әһелләре белән уеннар уйный, хәтта хорга кушылып жырылай, ләкин моны да шартлыча гына аңларга кирәк. Алла, хәтта, менә хәзер мин сезгә үзем күренәм дип, мәһабәт вә күзчагылдыргыч нурлы сурәттә пәйда була, ләкин бу да аның алган сурәтләренең берсе генә. Шуннан соң автор Алла ул гомумән, бөтен барлыкта, һәрнәрсәдә булырга мөмкин дип әйтеп ташлай. Теологиядә мондый караш пантеизм дип атала. Ләкин моның белән атеизмга якынлашмый. Бер урында ул Алланың барлыгын вә берлеген ярсулы патетика һәм сәнгатьчә ышандыру көче илә сугарылган поэтик сөйләмдә яклап чыга. Атеистларга каршы кылыч уйната. Икенче бер урында тыныч кына фикер йөртә: бу галәм, каинәт үзгәрәп, каядыр баргач, аның башланышы һәм башлаучысы булырга тиеш бит, ди. Моңа дәлил итеп дөнъяның үзенчә гажәеп төзеклеген, акыллы максатчан үсештә кебеклеген әйтә. Һәм бу дөнъя, бу үсеш бер бетсә дә, яңабаштан башланырга тиеш, ди.

Шунсы кызыклы ки, хәзерге кайбер философ-астрономнар да шул фикердә торалар, шикелле.

Һәм шунсы игътибарга лаеклы – урыны-урыны белән, югарыда әйткәнәбезчә, М.Чәләби үзенә дөнъя һәм Адәм яралтылышы турында сөйләгәннәренә, асылда, Библиядәдән килгән “изге тарих” схемасына да өстән карый, “валлаһы әгълям”, ди. Ләкин болар детальләргә генә карый. Аның төп фикере, лейтмотивы бер: Алла тәүдә Мөхәммәтне яралткан, жир дөнъясын,

кешелекне Мөхәммәт өчен яралткан. Гүя, бер тәҗрибә өчен. Әсәр текстында күп урыннарда торып-торып, кайчакта сөйләнелгән темага багланышсыз рәвештә, Мөхәммәткә мактау-дан ремаркасы килеп керә.

Ихтимал, автор узен дәһрилектә гаепләмәсәннәр өчен шулай кыланадыр, дигән фикер башка килә. Чөнки күп динчеләр аның бу әсәренә кырын караганнар һәм хәзер дә өнәмиләр.

Мөселман дини әдәбияты турында язган рус әдипләре бу әдәбиятта тупас тән рәхәтлекләре (вә газаплары) турында гына сөйләнелә дип баралар. Дини пропагандистик характердагы һәм надан аудиториягә төбәлгән әсәрләрдә бәлки ул шулайдыр да. Ләкин “Мөхәммәдия” алай түгел. Оҗмах ләззәтләре турында сөйләгәндә М.Чәләби рухилык мәсьәләсенә бик нык әһәмият биргән. Ул оҗмах әһелләрен канәгатьлек-теләк линиясендә өч төрлегә бүлгән. Бер төркем оҗмах әһелләре тәмле ашау-эчү, рәхәтләнәп саф һавада ял итү, хурилар белән каеф-сафа кору илә канәгать булалар. Икенче төркем сәяхәт итәргә ярата һәм андыйлар өчен оҗмахлар чиксез киң мөмкинлекләр бирә икән, чөнки аларга бик зур, һәртөрле ландшафтларга бай, күп меңнәрчә ел сәяхәт итсәң дә кабатланмас күренешләр табылып торачак, ди. Өченче төркем танып-белү илә мавыга, Алланың үзенә асылын белергә тырыша, ә бу максат шулай ук чиксез бер юлдан бардырып мавыктыра. Шулай итеп, автор оҗмахларда вакыт үткөрү мәсьәләсенә дә нык игътибар биргән.

Бер урында болай сөйләнелә: бер гарәп (гарәп дип гарәбәле-арбалы кешене, җирбагарны атаганнар) Мөхәммәткә килә дә, миңа бернинди оҗмах та кирәкми, ди. Менә, мәсәлән, язгы чәчүләр җитә, мин рәхәтләнәп кырга чыгам, җир сөрәм, иген чәчәм, арып-талып кайтып, рәхәтләнәп ашыйм-эчәм, йоклыйм. Тагын ни кирәк? Тик менә үлем генә булмасын иде, ди. Мөхәммәт аңарга рәхәтлекләренәң, бәхет тирәнлегенәң чиге юклыгы турында, сөйли. Оҗмахтан баш тарту көфер була, ди.

Икенче бер урында оҗмахка кергән игенче, оҗмах нигъмәтләреннән җилегеп булса кирәк, Алладан шундый мөмкинлек сорый – мин җир сөрәп, иген игеп яшәр идем, ди. Алладан күбрәк җир үтенә. Алла аңа утыз танап җир билгели. Теге ризасызлык белдерә, җир миңа кубрәк кирәк, мин ялчылар яллап, җир эшкәртәр идем, ди. Алла эксплуатациягә каршы: үзең эшкәртәрлек кенә җир бирәм, ди⁶.

Монда (бер эпизодны М.Чәләби берәй чыганактан алдымы икән яисә үзе уйлап чыгардымы икән – белмибез) авторның иҗтимагый карашлары, тиңлек-тигезлек идеясе чагыла, диясе килә. М.Чәләби үзе демократ. Бер-ике урында ул заманындагы бөөк солтаннарга – Морат II һәм Фатихка чиксез хөрмәт белән караса да, сарай капкасына барып теләнмәячәге турында сөйли.

⁶ **Танап** – җир үлчәме. Төрле төбәкләрдә төрлечә. Татарларда танап 20 сутый чамасы булган. Димәк, Алла һәм эшләрчә башына 6 гектар чамасы сөрүлек җир биргән.

Гомумән, ул теләнчелекне сөйми: мин үзем теләнчеләргә-теләнүчеләргә ярдәм итмим, күбесенчә алар үзләре гаепле, ди.

М.Чәләби тәмуғъ турысында азрак сөйли. Шунысы игътибарга лаеклы: аныңча, ахирәттә хатын-кызга һәртөрле ташламалар ясала. Нарасый сабыйлар оҗмахка кергәч, әниләрен юксынып елыйлар, эзли башлыйлар. Шуннан соң фәрештәләр аларга тәмуғъта булган әниләре янына алып баралар. Сабыйлар аналарына таба йөгәрәләр, барып җиткәч итәкләренә, кулларына тотынып, аларны тәмуғътан алып чыгалар. Һәм Аллаһу тәгалә үзе дә монда берни дә эшли алмый (дип яза Чәләби) – гомуми закон буенча гөнаһлы булган аналарны да тәмуғълардан чыгарырга мәҗбүр була икән.

Мөселманнар, нинди генә гөнаһлы булсалар да, бер көн килеп барыбер тәмуғътан чыгарылачаклар.

Кяферләренең исә балалары гына оҗмахлы, чөнки алар гөнаһсыз. Кяфер балалары әниләрен тәмуғътан алып чыгулары хакында китапта әйтелмәгән. Кяферләр мәңге тәмуғъта калачаклар, ди. Хәзерге караштан сорау туа: үзләренә ислам дине өйрәтелмәгәч, гади кяфер массаларының ни гөнаһы бар соң? Тик кяферлектә актив кяферләр генә тәмуғъка атылырга тиеш кебек ич... Бу мәсьәлә китапта тиешенчә каралмаган.

Гомумән, “Мөхәммәдия”нең авторы, әйтелгән кимчелекләргә карамастан, заманына күрә шактый сәнгатьчә һәм тирән эсәр тудыра алган. Уйланучан укучыга ул фикер азыгы булырлык. XIX-XX гасырлардагы татар зыялылары “Мөхәммәдия”не бик мактамасалар да, аңа карата начар сүз дә әйтмәгәннәр.

Хәзерге заман назарыннан караган укучыга, бигрәк тә ул тарих мәсьәләләре, дини һәм гомуми фәлсәфә тарихы илә кызыксынса, “Мөхәммәдия”, һичшиксез, файдалы китап.

GURBETTE BİR MEYDAN ŞÂİRİ: CESÂRÎ¹

Yasemin AKKUŞ²

1 8. ve 19. yüzyıllar, Klasik Türk Edebiyatı'nın hem muayyen bir olgunluğa eriştiği hem de Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte yavaş yavaş güç kaybetmeye başladığı bir dönemdir. Bu asırlarda yetişen klâsik şâirler, bir yandan kendi kimliklerini bulmuş bir şekilde orijinal eserler vererek Klâsik Türk edebiyatını önemli bir noktaya taşımış; diğer yandan da Halk edebiyatı ile belirli ölçülerde yakınlaşmaya başlamıştır. Halk edebiyatı ise kendi mihverinde yüzyıllarca önemli şâirler yetiştirirken 17. yüzyıl saz şâirlerinden Aşık Ömer'in öncülüğünü yaptığı aruzla şiir yazma ekolü ile apayrı bir dönem açılmış ve saz şâirleri klâsik şâirlere özenerek hünerlerini bu yolla göstermeye çalışmışlardır.

Türk edebiyatının bu iki köklü şiir geleneği özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda yakınlaşmış; klasik şâirler hece ölçüsü ile şiir yazarken saz şâirleri de aruz vezni kullanır hale gelmişlerdir. Öyle ki bu dönemde, bazı saz şâirlerinin Dîvânlarında bulunan şiirlerin büyük bir kısmının aruz vezniyle yazıldığı görülmektedir. "Kalem şâiri" olarak adlandırdıkları klâsik şâirlerden daha üstün olduklarını göstermek maksadında olan saz şâirlerinden biri de Cesârî'dir. Şiirlerini bir araya getirdiği Dîvân ve Dîvânçesi'nde klâsik şâirler gibi aruz veznine hatırı sayılır derecede yer vererek sanatını ve şiir konusundaki marifetini gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Cesârî'nin hayatı ile ilgili yeterince bilgi bulunmadığından dolayı şâir hakkındaki pek çok mâlumat şiirlerinden elde edilmiştir.

Hayatı

Cesârî, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında yaşamış bir meydan şâiridir. Cesârî'nin doğum tarihi belli olmamakla birlikte ölüm tarihinden (1829m./1245h.) ve şiirlerinde verdiği bilgilerden yola çıkarak muhtemel doğum tarihini söyleyebilmek mümkündür. 1759-69 yılları arasında doğduğu tahmin edilen Cesârî, Osmanlı padişahlarından I. Abdülhamid, III. Selim ve II. Mahmud'un hükümdarlıkları dönemine şahit olmuştur.

¹ Bu makale, künyesi Bibliyografya'da verilen doktora tezinden faydalanılarak yazılmıştır.

² Dr. Allame Tabatabaî Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tahrân-İRAN.

Asıl adı Hasan³ olan Cesârî, bunu şiirinde şöyle dile getirir:

*Ey Cesârî mahlasum dillerde oldı râygân
Bilmeyen bilsün Hasandur dehr içinde adumuz*

Cesârî, Balkan topraklarında bir liman kenti olan Bender'de dünyaya gelmiştir ve ömrünün bir kısmını bu şehirde geçirmiştir. Günümüzde Moldova topraklarında yer alan Bender şehri, zamanında Besarabya kıtasında yer alan bir kasaba⁴ idi. Şiirlerinden anlaşıldığına göre; 1788'de Rusların Özi'yi ele geçirmesi ve ardından 1789'da Bender'i kuşatmalarıyla Cesârî'ye gurbet yolları görünmüştür.⁵ 1806 yılında ise yeni bir Türk-Rus savaşının başlamasıyla Ruslar Bender'i istilâ etmiştir.⁶ Bu tarihten sonra vefat ettiği 1829 yılına kadar Cesârî'nin memleketi olan Bender'e tekrar dönüp dönmediği konusunda kaynaklarda ve şâirin şiirlerinde herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

Şâir, ailesiyle ilgili olarak şiirlerinde; anne ve babasının öldüğünü, evlenmeyi çok istemesine rağmen bir türlü evlenemediğini ifade etmektedir:

*Ezelden var idi cânâ peder bir sende bir bende
Vefât itdi peder mâder keder bir sende bir bende*

*Gönül bir nâzenîn ister te'ehhül eylemek kasdum
Bana yâ Râb nasib eyle 'iyâl ensâb Urusçuklı*

Cesârî'nin şiirlerinden hayatı boyunca birçok meslekte çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunlar; hakkâk yanında çıraklık, çay ocağında kâtiplik, imamlık, güreççi tekyesi mensubu, enderun ağalığı ve yeniçeri ocağında cephanecilik kâtipliğidir. Fakat tüm bu işlerin yanısıra şâirin tek geçim kaynağı şâirliktir. Ona itibar sağlayan, adını duyuran şâirliktir:

*Elde varum kalmadı ben ya ne harc eyler idüm
İşbu şâ'irlik bana sermâye îrâd olmasa*

Cesârî'nin eğitim almış bir şâir olduğu gerek kaynaklarda gerekse şiirlerinde mevcuttur. Genç yaşında Kur'an'ı ezberleyip hafız olan şâir, bir ara müezzinlik de yapmıştır.⁷ Şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla tahsil hayatı geçiren Cesârî, İran şâirlerinden Sa'dî, Hafız ve Firdevsî'yi okuduğunu, Arapça-Farsça lügatler ezberlediğini, Kur'an

³ İsmail Özmen, *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi (İnançları, Yaşamı, Felsefesi, Kültürü ve Edebiyatı)*, 19. yüzyıl, C. IV, Ankara, Saypa Yayınları, 1995, s. 293

⁴ Şemseddin Sâmî, *Kâmûsu'l-âlâm*, C.2, İstanbul, Mehran Matbaası, 1316, s. 1358.

⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, C. 4, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956, s. 543-547.

⁶ T. Yılmaz Öztuna, *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi*, C. 11, s.115

⁷ İsmail Özmen, *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*, C. IV, s. 293

tefsiri okuduğunu belirtmektedir. Ayrıca mektep terbiyesi aldığı, şiir bilgisine, dînî ve tasavvufî bilgiye, mûsikî bilgisine vâkif olduğu da şiirlerinden anlaşılmaktadır:

*Farsî Arabî ilm-i lugat ezber idüp hep
Tefsîr-i kebîr âyet-i Kur'ân okumuşdur*

*Tahsîl-i hüner itmek ile imdi Cesârî
Çok şâ'ire bu arsada meydân okumuşdur*

*Âlim ü fâzıllarun itdük âdâb-ı hizmetin
İlm tahsîlinde biz bir haylice mollâlaruz*

Cesârî, tarîkat ehli olup pîre bağlanmıştır. “Önce Mevlevîliğe intisap etmiş, daha sonra da Bektâşî olmuştur.”⁸ Şiirlerinden hareketle Bektâşîlik yönünün ağır bastığını söylemek mümkündür:

*Biz reh-i erkâna hizmet eyleyen Bektâşiyüz
Şâh-ı merdân pîre minnet eyleyen Bektâşiyüz*

Fesâhat ve belâgat ilmîne de hâkim olan Cesârî, fıkıh ve bir çok dînî bilgiye vâkif bir molladır. Cesârî, şâirliğinden ve bu yoldaki tavrından o kadar emindir ki kendisini meşhur Arap şâiri Hassan'la bir tutar:

*Ehl-i hâlem bana Benderli Cesârî dirler
Şu'arâyam fusahâyam fukahâ hem monlâ*

*Gazel tavrıyla üstâd olduğın isbât idüp bu dem
Cesârî şâ'irânun pîri ol Hassâna dönsün mi*

On bir yaşından itibaren şiire ilgi duyan Cesârî, irfan zümresi tarafından adının bilindiğini, tarikat pîrleriyle hem-dem olduğunu, âleme “hoşça gazeller” öğrettiğini, daha çocuk yaşta aşka düşüp bu yola girdiğini, üstâdının Lezîzî olduğunu ifade etmektedir.

*Lezîzî olmuş idi çün benüm ol pîrüm üstâdum
Ben ol mürşîdden irşâda hoş kâbil olup geldüm*

Âşıklığı ve Şâirlik Sergüzeşti

Cesârî, Divânı'nın başında bulunan bir nevi önsöz ve sebep-i te'lif niteliğindeki 164 beyitlik mesnevisinde, şâirlik ve âşıklık sergüzeştini anlatmaktadır. Buna göre;

⁸ “Cesârî”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.2, s.55.

on bir yaşında aşka düşen şâir, âşıklık geleneğinde var olan rüyâ görme ve rüyâda sevgilinin elinden bâde içerek “âşık” olma yoluna girer ve şiir yazmaya başlar. Rüyasında gördüğü sevgiliye âşık olan Cesârî, uyandıktan sonra kendini ayrılık ateşiyle yanar bulur. Bir süre ne yapacağını bilemeyen şâir, daha sonra onu tekrar görme umuduyla şiirler söylemeye başlar.

Bir yanda ayrılmak istemediği vatani vardır diğer yanda rüyâsında görüp de âşık olduğu, arayıp da bulmak istediği sevgili vardır. Cesârî, Allah’a yalvarır ve ondan ne yapması gerektiğini öğrenmeye çalışır. Bu şekilde iki üç yıl geçiren şâir, düşmanın vatan topraklarına girmesiyle memleketinden ayrılmak zorunda kalır:

*Hudâyâ n'eyleşem n'itsem dir idüm
Aceb tursam mı ya gitsem dir idüm*

Sazını alıp yola çıkan Âşık Cesârî'nin ilk durağı Edirne şehridir. Orada şiirler söyleyen Cesârî, onu imtihan etmek isteyen şairlerle tanışır. Bu şairlerden biri de Dehrî'dir. Dehrî ile dört ay boyunca şiir ve nazire söyleyip genç, yaşlı birçok kişi tarafından izlenir ve dinlenirler:

*Ele sâzum alup kıldum seyâhat
Edirne şehrini kıldum ziyâret*

Bu arada Cesârî, şiir meclisine devamlı gidip gelen bir güzele âşık olur. Şiir bilgisine vâkıf ve Cesârî'nin şiirlerine mâil olan bu güzel, Cesârî'nin daha iyi yerlere lâyıf olduğunu ve İstanbul'a gitmesi gerektiğini; aynı zamanda kendisinin de Edirne'de misafir olduğunu, İstanbul'a döneceğini gözyaşlarıyla dile getirir. Bu sözleri işiten Cesârî ne yapacağını bilemez, çaresiz kalır, gözyaşı döker, dünya zindana döner ve artık Edirne ona dar gelmeye başlar. Sonunda İstanbul'a gitmeye karar verir. Tekirdağ'nda gemiye biner ve Yenikapı'da iner. Sıra kahvelerini ziyaret eder.

Herkes tarafından tanınan ve medh edilen Cesârî ve arkadaşları, muamma ve lugaz asarlar, atışırar ve birbirinden güzel nazireler söylerler. Hatta bir arkadaşı vardır ki onunla her türlü nazmı meydana çıkarırlar, kendilerine denk şâir bulamazlar; kimse onların fendine akıl sır erdiremez. Kendileri gibi kemâle ermiş meydan şâiri yoktur, çünkü Cesârî ve arkadaşı hazır cevaptır ve meydana çıkmış, ödül almışlardır.

Cesârî sergüzeştini anlatırken geçmişi hatırlar; çocukken gördüğü rüyâyı asla unutamadığını söyler, sâkînin ona içirdiği badeyi ve gönlüne giren muhabbeti yâd eder. Bir gün Yenikapı'da bir mecliste düşüncelere dalmış dururken bir “şûh-ı dil-ârâ” görür. Bu güzel Cesârî'nin yanına gelir, etek öper ve uzun zamandır onu aradığını söyler. Cesârî ise tüm bu olanlar karşısında şaşırır, ne yapacağını bilemez, akli başından gider. Cesârî'nin bu halini gören Güzel; “Sen beni daha önce tanıımıyordun, güzelliğimi görünce serseme döndün.” der. Bunun üzerine Cesârî; “Günahım varsa öldür ama bana kim olduğunu söyle, ben güzellerden çok çektim ve hep keder için-

deyim.” der. Ve Güzel cevap verir: “Eğer “sırr-ı pinhân”a ulaşmak istiyorsan canan ararken canından geçmelisin. Ben seni gece rüyada bulmuştum, o mecliste sâkıydim. Sen benim elimden bade içip mest olmuştun. Sen benim aşkımla kemale erdin, o halini unuttun mu? Cesârî mahlasını sana ben verdim, bütün sözlerine tatlılığı ben verdim. Benim adım Edhem bunu bil! Ben yaralı gönüllere merhemim.”

Bu sözleri duyan Cesârî, her şeyin farkına varır. Aşkın sırrını ve benliğine sirayet etmiş olan aşkı idrak eder ve der ki: “Ey Ruhum! Hoş geldin! Ben senin için ağlayıp inliyordum, senin aşkınla figan ediyordum. Allah’a şükür ki senin güzel cemalini gördüm, sana kavuşmayı Allah bana nasip etti.” Güzel, gülümseyerek şöyle der: “Ey Âşık! ‘Su*an-dân’ meclisine layıksan, kemal ehli senden eser vermeni, şiir söylemeni bekler. Hani, dîvân tertip ettin mi, aşk hallerini duyurdun mu? Bu dünyaya gelenlerin hepsi birçok gazel söylediler ama sonunda gittiler. Sen öyle eserler meydana getir ki her zaman yâd olunasın, bu dünyada hayr ile anılmak bir itibardır. Yürü! Hak âşığı ol, gâfil olma; muhabbet ehli sana âkil desin!”

Bu nasihatları dinleyen Cesârî, kendinden geçer ve der: “Ey Sevgili! Çeşit çeşit gazeller var, hangi amaçla yeni bir şiir söyleyeyim?” Güzel: “ İlk önce Rasul’un na’vını yaz ki mahşerde şefaata nâil olasın! Ondan sonra dört halifeyi anlat, şiirin mevzun olsun! Şeriat, tarikat, hakikat ve marifeti şiirinin içinde icra et ki görenler bu ne güzel şiirdir desinler.” der.

Âşıklık ve bâde içme geleneğinin bir örneğine şahit olduğumuz Cesârî’nin hayatında, bizzat şâirliğe nasıl başladığına ve bu yolda neler yaşadığına, neler hissettiğine dair ipuçları şâirin kendisi tarafından verilmektedir.

Gurbet Hayatı

Cesârî, şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla hayatının önemli bir kısmını gurbette geçirmiştir. Osmanlı-Rus savaşlarında yeniçeri ocağında cephâne kâtibi olan Cesârî’nin 1812’de Bender’in Ruslara bırakılmasından sonra vatanına geri dönmediği ya da dönmediği tahmin edilmektedir. Şâirin ölüm tarihi olan 1829 yılından hareketle en az 30-40 yıl gurbette yaşadığını söylemek mümkündür.

Cesârî’nin gurbette bulunduğu şehirler, oldukça geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. Şiirlerinde adı geçen şehirlerden yola çıkarak bir tespitte bulunulursa; daha çok Osmanlı topraklarında gezdiği anlaşılmaktadır. Rusya, Makedonya (Üsküp), Bulgaristan’ın kuzeyi ve güneyindeki bazı şehirler, Edirne, İstanbul, Sinop şiirlerinde bahsettiği ve anlattığı mekânlardır.

Âşık Cesârî, Dîvânı’nında devamlı sûrette gurbetten, gurbette yaşamının zorluktan bahsetmiştir. Gurbette yalnız ve garip kalan şâir, vatan hasretiyle doludur, sevdiklerinden, arkadaşlarından ayrılık ve memleket hasreti ona zor gelmektedir. Ayrıca vatanı olan Bender’den ayrı düşmesini de teessüflerle dile getirmektedir:

*Bender gibi serhadd vatanum idi mukaddem
Sad-hayf u te’essüf ki cüdâyam o yerümden*

Cesârî, gurbette yalnızlık ve kimsesizliğin dışında fakirlik ve parasızlık da çekmiştir. Sadece şâirlikle geçimini sağlamaya çalışmış, bazı zamanlarda ise “zügürd” kalmıştır. Hatta elinde kalan her şeyi varını yoğunu satarak geçinmeye çalışmıştır:

*Fakîrû'l-qâl olup kaldum yedümde gayrı nesnem yok
Fürâht itdüm bu gurbetde begüm cübbe vü destârî*

Gurbet konusunu şiirlerinde çokça işleyen Cesârî, beş adet “gurbet” redifli şiir kaleme almıştır. Özellikle “gurbete çı”ma” redifli şiirinde yaşadığı zorlukları anlatarak etrafındakilere gurbete çıkmamaları husûsunda nasihatta bulunmaktadır:

*Gel çekme Cesârî gibi sen derd ü meşakkat
Yazık acırım ben sana gel gurbete çıkma*

Cesârî, daha önce bahsedildiği üzere vatanına ve oradaki dostlarına olan hasretinin yanı sıra bazı vakitlerde aksi söylemlerde bulunmuştur. Şöyle ki şâir Bender ehlinin, kadrini kıymetini bilmediğinden şikayet eder. Cesârî'nin gurbete çıkmasındaki etkenlerden biri de bu olabilir. Diğer bir husus ise, bazı şiirlerinde gurbetten şikâyet yerine aksine zevkten ve eğlenceden bahsetmesi, gurbete çıktığı ilk yıllarda maddi ve manevi durumunun daha iyi olduğu ihtimalini gözler önüne sermektedir. Fakat şâir, elindeki parayı geleceği düşünmeden yemiş ve sonrasında fakirlik çekerek hor görülmüştür:

*Garîbem bî-kesem hâlâ vatandan ben cüdâ düşdüm
Katı gözlerde hor oldum yidüm fi'l-cümle dînârî*

Sonuç itibarıyla; Cesârî'nin hayatında ve dolayısıyla en mühim geçim kaynağı olan şiirlerinde gurbet önemli bir yere sahiptir. Şâirin vatan özlemi, vatan hasreti bitmek tükenmek bilmemiş ve muhtemelen son nefesini verene kadar vatanını sayıklamıştır:

*Gitmiyor lahza derûnundan o hülyâ-yı vatan
Andurur hasret ile cümle ehibbâ-yı vatan
Kişinün cennetidür hâsılı süknâ-yı vatan
Sana kısmet ola bir gün görine cây-ı vatan*

*Dime bu esb-i dilüm menzil-i kâma ire mi
Kendüzün gaflete koymak sana ya elvere mi*

Ölümü

Cesârî'nin ölüm tarihi, eserinin yazma nüshalarında ve diğer kaynaklarda 1245 h. / 1829 m. olarak geçmektedir. Hayatının çoğunu gurbette geçiren şâirin, ölüme her an hazırlıklı olup dünyanın fânî olduğunun bilinciyle yaşadığı ve ömrünün son demlerini ölümünü bekleyerek geçirdiği anlaşılmaktadır:

*Ey Cesârî müddet-i ömrüm irince cân ile
Hakka teslim-i rızâ olsam gerekdür âkıbet*

Eserleri

Dîvân ve Dîvânçe: Cesârî'nin Dîvân ve Dîvânçesi'nin yurt içinde 4 adet ve yurt dışında 1 adet olmak üzere toplam 5 adet el yazma nüsha tespit edilmiştir. Bu nüshalar; Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphânesi Türkçe Yazmaları bölümünde yer alan 80 no'lu nüsha, Ankara Milli Kütüphane yazmalar koleksiyonunda bulunan 303 no'lu ve 444 no'lu nüshalar ile Edirne Selimiye Yazma Eserler Kütüphanesi'nde yer alan 2175 no'lu nüshadır. Sözü edilen nüshalardan Ankara Milli Kütüphanesi yazmalar koleksiyonunda bulunan 444 no'lu nüsha ile Edirne Selimiye Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan nüsha nâ-tamamdır.

Ayrıca yurt dışında Bosna Şarkiyat Enstitüsü'nde Cesârî Dîvânı'na ait bir nüsha olduğu tespit edilmiş olup bu nüshanın bir yangın esnasında tahrip olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu nüshaların dışında Ankara Milli Kütüphane yazmalar koleksiyonundaki cönklerde de şâirin şiirleri tespit edilmiştir.

Cesârî'nin toplam 1121 adet şiiri bulunmaktadır. Eserini kâfiye esasına göre tertip eden Cesârî, Dîvân'ında daha çok gazel nazım şekliyle yazılmış şiirlere ve Dîvânçe'sinde ise daha çok Şarkı ve Güfte'lere yer vermiştir. Şiirlerinin büyük bir kısmını aruz vezniyle, sadece Şarkılarını hece vezniyle yazmıştır.

Cesârî Dîvânı ve Dîvânçesi her ne kadar iki ayrı eser görünümü sergilemekteyse de aslında tek eser olarak kabul edilmelidir. Çünkü şâir, Dîvânı'nı - birkaç istisna şiir hariç - gazel nazım şekliyle yazdığı şiirlerden; Dîvânçesi'ni ise - istisna olan birkaç şiir hariç- dörtlüklerden ve bentlerden oluşan nazım şekilleriyle yazdığı şiirlerden oluşturmuştur. Her iki bölüm de kendi içinde kâfiye düzeni esas alınarak meydana getirilmiştir. Eser, klâsik dîvân tertibine uygun değildir. Fakat Cesârî'nin kâfiye düzeni husûsunda titiz davranmasından anlaşılmaktadır ki şâir, Dîvân ve Dîvânçe'sini kâfiye esasına göre düzenlemiştir ve aşağıdaki beyitte eserinin tertipli olduğunu dile getirmektedir:

*Anun ta'rîfi üzre itdüm inşâ
Mürettebdür bu Dîvân kıl temâşâ*

Dîvânı'na bir 164 beyitlik bir mesnevi ile başlayan şâir, Münâcat, na't, 4 halifeye yazılmış 4 adet mehdiye ile devam eder. Akabinde elif harfinden başlayan Dîvân'da 857 şiir bulunmakta olup bunların çoğu gazellerden müteşekkildir. Ayrıca kasfde, müstezat, semâî, kalenderî, dîvân, tarih, tahmis... vb. gibi nazım şekilleriyle yazılmış şiirler de mevcuttur. Bu şiirlerin tamamı aruz vezniyle yazılmıştır.

Dîvânçe de kendi içinde ayrıca kafiye esasına göre tertip edilmiştir. Fakat burada bulunan şiirler, daha çok dörtlük ve bentlerden oluşan nazım şekilleriyle yazılmıştır. Dîvânçe'ye na't konulu bir Elif-nâme ile başlayan Cesârî'nin bu bölümde 84 adet Güfte'si mevcuttur. Dîvânçe'de çeşitli nazım şekilleriyle (muhammes, müseddes,

müsemmen, muaşşer, terci'-bend) yazılmış şiirler bulunmakla beraber bu şiirlerin büyük bir kısmını Şarkı'lar ve Güfte'ler oluşturmaktadır. Cesârî'nin mûsikî ile olan ilgisinden hareketle Dîvânçe'nin bestelenmek üzere yazılmış şiirleri bir araya toplama amacıyla tertip edildiği düşünülebilir.

Toplam 233 adet şiir bulunan Dîvânçe'de, hece vezniyle yazılmış "Şarkı" başlıklı toplam 86 şiir ve 1 adet destanın dışındaki diğer şiirler aruz vezniyle yazılmıştır.

Cesârî, bir meydan şâiri olarak eserini meydana getiren şiirlerinin çoğunu klasik şiir geleneğine uygun olarak aruz vezniyle yazmıştır. Fakat "dîvân, semâî ve kalenderî" gibi her birinin ayrı bir vezni ve ezgisi olan, saz şâirlerinin aruz vezniyle şiir yazmak üzere oluşturdukları bu nazım şekillerini kullanarak klasik şâirlerden ayrılmış ve kendi mihverinde yol almıştır.

Meydan Şâirliği

'Cesârî' mahlasının yanı sıra 'Âşık Cesârî' mahlasını da kullanan şâir, elinde sazi meydanlarda şiir söyleyen bir âşıktır. Kendini meydan şâiri olarak nitelendiren Cesârî, 18. ve 19. yüzyıllarda devam eden saz şâirliği geleneğinde yetişmiş ve dâhil olduğu dönemi ihtivâ eden husûsiyetleri şiirlerine yansıtmıştır. Bu husûsiyetler meydan şâirliği geleneğini ihtivâ etmektedir.

Meydan şâirleri ve şâirliği konusunda hâlâ geçerliliği olan görüş ve tespitler, Mehmet Fuat Köprülü tarafından yapılmıştır. Bu tespitlerden ilki, âşıkların yapmış olduğu şâir tasnifidir:

*"Âşıklar arasında son zamanlara kadar devam eden bir telâkkîye göre, umûmiyetle şâirler ikiye ayrılır: a-Kalem şâirleri; yani yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan klâsik şâirler, b- Meydan şâirleri; yani halk toplantılarında irticâlen de şiirler tertip eden ve onları sazları ile çalıp söyleyen saz şâirleri."*⁹

M. Fuat Köprülü'ye göre, Cesârî'nin yaşadığı yüzyıl (18. yy. sonu- 19. yy. başı) itibariyle "Âşık üvânını taşıyan ve çaldığı sazla kendisinin veya başkalarının şiirlerini terennüm eden şâir-çalgıcı'lara, yani saz şâirlerine"¹⁰ ve meydan şâirliğine "mühim bir meslekî zümre"¹¹ olarak bakılmaktadır. Geleneğin sürekliliği ve yaygınlığı hususuna temas eden Köprülü, "Âşıklar, Osmanlı İmparatorluğu memleketlerinde, hatta Tanzimat'tan sonra bile, XX. asır başlarına kadar, mühim bir meslekî zümre halinde devam etmekte ve İmparatorluk'un her tarafında bunlara tesâdüf olunmakta idi."¹² tespitinde bulunur. Osman Cemal Kaygılı, 'İstanbul'da Semâî Kah-

⁹ M. Fuat Köprülü, Türk Saz Şâirleri; Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşe ve Tekâmülü, XVI. ve XVII. Asır Saz Şâirleri, C I, Ankara, Milli Kültür Yayınları, Güven Basımevi, 1962, s. 18.

¹⁰ Ae., s. 9

¹¹ Ae., s. 9

¹² Ae., s. 9

veleri ve Meydan Şâirleri' adlı kitabında, meydan şâirliği geleneğinin sona ermesiyle ilgili olarak şöyle söylemektedir: "Tanzimatla beraber Divan Edebiyatı nasıl hararetini kaybetmiş ve daha sonra nasıl durmuşsa, âşık tarzı denilen saz şiiri de yine Tanzimat'la birlikte hayli gevşemiş"¹³ ve "aslını muhafaza etmekle beraber şeklini az çok değiştirmek suretiyle 1919-1920 yıllarına kadar devam edebilmek imkânlarını bulmuştur."¹⁴

Köprülü'nün baştaki tasnifi ve diğer tespitleri çerçevesinde Cesârî, iki şâir grubundan şüphesiz meydan şâirleri grubuna dâhil edilmesi gereken bir âşıktır. Şâir, eserinde -şiirlerinde- meydan şâiri olduğunu fazlasıyla hissettirmekte ve bu konuyla ilgili mâlumat vermektedir.

Cesârî'nin "zamanının en iyi meydan şâirlerinden olduğu ve birçok şâirleri taşıdığı divanından anlaşılmalıdır."¹⁵ Cesârî'nin şiirlerinde ve dolayısıyla edebî şahsiyetinde meydan okuma ve şâirleri meydana dâvet etme özelliği görülmektedir; fakat bu özellik bütün meydan şâirlerine has bir üslup mudur yoksa Cesârî'nin kişiliğiyle özdeşleşmiş mahlasını da ihtivâ eden cesur ve gözü pek olmasıyla mı alakalıdır? Şüphesiz meydan şâirleri, birbirlerini atışmak için ya da herhangi bir şiiri tanzir etmek için meydana davet etmektedir; fakat kendine ve şâirliğine güven mevzûunda Cesârî'nin, bir çok şâire nazaran pervâsız ve daha cesur olduğu söylenebilir. Aşağıdaki beyitte şâir; "Bu gece bu meydanda bir kahraman gibi duruyorum, benim direk gibi dimdik olan nazmıma korku verecek olan varsa meydana gelsin!" diyerek şiir söyleme konusunda kendine ne kadar güvendiğini anlatmaktadır:

*Bu şeb bu arsa-gehde tururum bir kahramân-âsâ
Amûd-ı nazmuma hâ'il olan gelsün bu meydâna*

Cesârî, bir meydan şâiri olması hasebiyle, şiirlerinde meydan şâirliği ve o dönemdeki semâî kahveleri hakkında bilgi vermektedir. Özellikle Dîvânî'nin başında bulunan Mesnevî'de İstanbul'daki sıra kahvelerini tasvir eder:

*Sıra kahveleri itdüm ziyâret
Suya karşı zemîn bulmuş letâfet*

*Gelür Bektâşiler okur gazeller
İder seyr ü temâşâ hep güzeller*

Muhabbet ehlinin uğrak yeri olan sıra kahvelerinde, genç yaşlı herkesin gelip seyrettiği eğlenceler vardır. Sazlar çalınır, Bektâşiler gazeller okur, meddahlar vardır.

¹³ Osman Cemal Kaygılı, *İstanbul'da Semâî Kahveleri ve Meydan Şâirleri*, İstanbul, İstanbul-Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı, Bürhaneddin Basımevi, 1937, s. 5

¹⁴ *Ae.*, s. 5

¹⁵ S. Nüzhet Ergun, *Bektâşî Şâirleri*, İstanbul Devlet Matbaası, 1930, s. 42.

Def, ney, tanbur, keman sesleri duyulur, bu kahvelerden. Meydan şâirinin az olmasından yakınan Cesârî, kendi gibi bir iki tane meydan şâiri bulur ve onlarla “hasbîhâl” ederek lâubâlî şiirler söylerler. Ve onları izlemeye maarif ehlini anlayan ve bilen tarikat erleri gelir, “kalem şâirleri” ziyaret eder:

*Kalem şâirleri çokdur be-gâyet
Bizi eylerdi anlar gâh ziyâret*

“Saz şâirleri, kendilerini, türlü bakımlardan, klâsik şâirlerden üstün sayarlar.”¹⁶ Fakat bu üstün saymanın altında içten içe gizli bir hayranlık, klâsik şâirler tarafından kabul görme ve şiirlerinin dinlenmesini arzu etme görülmektedir ki “esasen yabancıları olmadıkları ve tabiâtıyla yapmacıkla karışık bir hayranlık besledikleri klâsik şiir’in bunlar üzerinde çok büyük bir câzibesi olmuştur.”¹⁷

Cesârî her ne kadar; “Biz kalem sahibinin şiirlerine baş eğmeyiz, biz meydanda gezen efsane şâirleriz.” dese de kalem şâirlerinin kendilerini medh etmesinden hoşlanmakta ve bununla övünmektedir:

*Baş egmezüz eş’ârına sâhib-kalemün biz
Meydânda gezer şâir-i efsânelerüz biz*

Meydân şâirlerinin kendilerini kalem şâirlerden üstün görmelerinin sebeplerinden en önemlisi; “herhangi bir mevzû üzerine, herhangi bir kâfiye ile derhâl bir manzume söyleyivermek kudreti”¹⁸ dir. İrticâlen şiir söyleme yeteneğine sâhip olan âşıklar, şiirlerini mevzun ve kâfiyeli söylemekte ve yaptıkları işin her şâir tarafından kolaylıkla yapılamayacağını dile getirmektedirler.

Cesârî’ye göre meydan şâiri hazır cevap olmalı, “ilm-i hikmet”ten haberdâr olmalı, “aruz ilminde mâhir” ve şiiri mevzun olmalıdır:

*Bu meydân-ı belâgatdür ana her âşıkân girmez
Cevâba muntazır bir âşıkân-ı aşk olan gelsün*

Cesârî, meydan şâirliğini herkesin yapamayacağını ve irticâlen söz söylemenin ne kadar zor olduğunu söyle dile getirmektedir: “Kâmiller arasından bir kâmil isterim ki her sözü ârifler arasında anlaşılınsın; eğer bir sözü üç günde bulmaya kalsaydı bu meydana herkes girerdi.”

*Bir kâmil isterüm kâmilân içre
Her sözi fehm ola ârifân içre*

¹⁶ M. Fuad Köprülü, *Türk Saz Şâirleri*, C I, s. 18.

¹⁷ *Ae.*, s. 27

¹⁸ *Ae.*, s. 18

*Her kes de girerdi bu meydân içre
Bir sözi üç günde bulmaya kalsa*

Cesârî'nin şiirlerine bakıldığında görülmektedir ki meydan şâiri, marifetini ve hünerini göstermek üzere meydana çıkar ve diğer şâirleri meydana dâvet eder. Bundan kasıt şüphesiz şâirliğinin gücünü ispat etmektir. "İmtihan" olarak adlandırılan bu dâvet kimi zaman şiir tanzir etme ya da atışma kimi zaman da lugaz ve muamma söyleme şeklinde vukû bulmaktadır. Netice itibâriyle; kazanan şâir ödülü almakta ve böylece şâirliğini te'yid ederek şöhretini ve adını dört bir yana duyurmaktadır.

Âşıkların diğer şâirleri meydana davet etme şekli Cesârî'de oldukça iddali ve cecurca bir üslupla ifâde edilmektedir: "Ey dostum! Eğer meydan şâiri ve dîvân sâhibi isen karşıma geç! Aşk ehli olan bugün meydanıma gelsin; imtihan için uygun ve gerekli yeteneğe sahipsen karşıma geç!":

*Dôstum bir şâir-i meydân isen geç karşıma
Nazm ile ger sâhib-i dîvân isen geç karşıma*

Meydan şâirliğinde, "tanzir etme" geleneği de oldukça önemli bir yere sahiptir. Meydana çıkan âşıklar, kimi zaman şiir tanzir ederek birbirleriyle yarışmışlardır. İrticâlen gerçekleşen şiir tanziri, her şâirin hakkıyla yapabileceği bir meziyet değildir. Cesârî; "Odur şâir nazîre söyler a'lâ" mısrayla şâirliğin yolunun nazîre söylemekten geçtiğini ifade etmektedir. Ayrıca, irticâlen nazire söyleme hususunda yaşadığı çağda kendisi gibi üstâd olmadığını dile getiren şâir, bu konuda çok iddialı ve aynı zamanda şöhret sahibi olduğunu da belirtmektedir:

*Nazmı meydân içre ben ânîde tanzîr eylerüm
Ey Cesârî böyle şâir olduğum âlem bilür*

*Tanzîr-i makâl eylemege şimdi asırda
Yokdur bu Cesârî gibi bir şâir-i üstâd*

Cesârî gerek çağdaşı olan şâirlere gerekse daha önceki yüzyıllarda yaşamış olan şâirlere nazîre söyleyen bir şâir olarak zaman zaman kendi şiirlerine de nazîre yazılmasını arzulamaktadır:

*Ey Cesârî ma'ni-dâr-ı nazmumuz tanzîr ola
Bakmam ol elfâz kıl ü kâle konmuş konmamış*

Netice itibariyle; nazîrecilik, "gelişi güzel bir taklitten ibâret olmayıp, hem ciddi bir şiir kültürü ve eğitim faaliyeti hem çağınca benimsenen bir edebî kişilik ispatı

yolu ve hem de devrin şiir sanatında daha güzeli elde etme çabası ve yarışı"¹⁹ olarak Cesârî'nin edebî kişiliğinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Sonuç

18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında yaşamış olan Benderli Cesârî, şiirleriyle bu dönem meydan şâirliği geleneği hakkında mâlumat vermektedir. Osmanlı İmparatorluğu şehirlerinde -özellikle Balkanlar'da- savaşların devam ettiği, Klâsik edebiyatın yavaş yavaş sonlandığı ve etkisinin azaldığı bir dönemde meydan şâirleri vasıtasıyla Klâsik şiir farklı bir hâlete bürünmüş, mahallileşme akımlarının da etkisiyle, âşıklar tarafından halka indirgenmiş, basitleştirilmiştir.

Özellikle 18. yüzyıl, kaynaklarda saz şiiri geleneği açısından zayıf ve verimsiz bir dönem olarak tespit edilmekte, 17. ve 19. yüzyıllarda ise çağa damgasını vuran âşıkların yetiştiği söylenmektedir. Buna rağmen, 18. yüzyıl şâiri olarak kabul edileceğimiz²⁰ Cesârî'nin şiirleri incelendiğinde onun gayet başarılı şiirler kaleme aldığı görülmektedir.

Türk edebiyatında, özellikle 17.-18. ve 19. yüzyıllarda hayat bulmuş, kendi kimliğini oluşturmaya çalışmış olan meydan şâirliği ya da saz şâirliği geleneğinin noksan halkalarını tamamlama bakımından Cesârî ve şiirleri önemlik arz etmektedir. Savaş yıllarında orduda cephâne kâtipliği yapan Cesârî'yi, asker şâirler olarak nitelendirilen gruba dâhil etmek mümkündür. Fakat askerlikle, savaşla ilgili şiirlerinin fazla sayıda olmamasından dolayı bu görevi uzun süre yapmadığı düşünülmektedir.

Cesârî, 18. ve 19. yüzyılın sosyal hayatına dâir bir çok ayrıntıyı şiirlerinde barındırmakla beraber dönemindeki padişah, sadrazam, devlet büyükleri, tarikat şeyhleri, ağalar.vb. gibi târihî şahsiyetler hakkında da mâlumat vermektedir. Ayrıca gurbet hayatı yaşadığından, gezip dolaştığı yerleri anlatan o dönem coğrafyası ve şehir özellikleri hakkındaki şiirleri, hem Türk edebiyatı hem târihî ve coğrâfi hem de sosyal açıdan değerli bilgileri hâizdir. Cesârî yaşadığı dönemdeki giyim-kuşam, esnaflar, maddî kültürü oluşturan savaş aletlerinden gündelik hayatta kullanılan birçok eşyayla ilgili mâlumat vermekte ve içinde bulunduğu yüzyılı şiirlerinde tüm canlılığıyla sergilemektedir.

Cesârî, Balkanlardaki Bektaşî kültüründen önemli ölçüde etkilenmiş; ancak şiirlerinde Bektaşîlik ve tasavvufu yoğun bir şekilde işlememiştir. Şiirlerinde, zaman

¹⁹ Cemal Kurnaz, *Osmanlı Şâir Okulu*, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2007, s. 43

²⁰ Cesârî'nin âdiyet bakımından, 18. veya 19. yüzyıl şâiri olup olmadığı hususu, tartışmaya açıktır. Sözü edilen bu yüzyıllar dil bakımından ve meydan şâirliği geleneği bakımından ihmâl edilmiş, her yönüyle ele alınmamış bir dönemdir. Bu sebeple Cesârî'nin Türk Edebiyatı'ndaki yeri ve önemini tespit etmede en mühim ve tek kaynak şiirleridir. Divân'ın Sermet Çifter Kütüphanesi'nde bulunan el yazma nüshasında "Târih-i Cesârî 1227 h.(1811 m.)" tarihi şâirin hangi yüzyıl şâiri olduğunu tespit etme açısından önemli bir ayrıntıdır. Bu durumda şâir eserini 1811 yılında - sonradan eklemiş olabileceği şiirleri dâhil edilmezse- tamamlamıştı. Bu tespitten ve şiirlerinde verdiği gerek tarihi gerekse toplumsal bilgilerden hareketle Cesârî'nin 18. yy. şâiri olduğunu söylemek mümkündür.

zaman tasavvuf kavramlar kullanmış olsa da Cesârî, âşıkâne-rindâne şiirler söylemiş bir şâirdir.

Sonuç itibarıyla Cesârî, 18. ve 19. yüzyıllarda yakınlaşan Klasik şiir ile Halk şiirini birleştirici ve her iki şiir geleneğini de eserine yansıtan bir tavır sergilemektedir. Şâirin şiirlerine ve edebî şahsiyetine bakıldığında diğer saz şâirlerinden farklı bir yol izlediği ve klasik şiire daha yakın durduğu gözlemlenmektedir. Özellikle Türkçe söyleyişinin hâkim olduğu ve irticâlen söylediği şiirlerinde aruz veznini rahatlıkla kullanması şâire bir ayrıcalık katmaktadır. “Kalem şâiri” ve “meydan şâiri” şeklinde iki ayrı yol gibi görünen bu geleneklerin ayrıldığı ve birleştiği noktaların tespitinde ve kaynaklarda belirtilen 18. yüzyılda çağa damgasını vuran âşık yetişmediği, bu yüzyılın âşıklık geleneği açısından eksik ve belirsiz bir halka olarak görüldüğü gibi konularda Cesârî ve şiirlerinin yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Bibliyografya

- AKKUŞ, Yasemin; Benderli Cesârî'nin (Ölüm: 1829) Divanı ve Divançesi (İnceleme- Tenkitli Metin), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Danışman: Prof. Dr. Sebahat Deniz, 2010.
- Ankara Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, nr. 303, “Dîvân-ı Cesârî”
- Ankara Cebeci İl Halk Kütüphanesi (Milli Kütüphane), nr. 444, “Dîvân-ı Cesârî”
- ALİ CEVAD; *Tarih ve Coğrafya Lugatı*, Dersaadet, Mahmud Bey Matbaası, 1313.
- ALPTEKİN, Ali Berat; SAKAOĞLU, Sâim; *Türk Saz Şiiri Antolojisi (14. ve 21. Yüzyıllar)*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2006.
- Edirne Selimiye Yazma Eserler Kütüphanesi, nr. 2175, “Dîvân-ı Cesârî”
- ERGUN, Saadetin Nüzhet; *Türk Şâirleri*, İstanbul, 1936, C. 4.
- ERGUN, Saadetin Nüzhet; *Bektâşî Şâirleri*, İstanbul, Devlet Matbaası, 1930
- HALICI, Feyzi; *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şâirleri Güldeste*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1992.
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, *Son Asır Türk Şâirleri*, İstanbul, Dergah Yayınları, 1988.
- İPEKTEN, Haluk; *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001.
- İPEKTEN, Haluk; İSEN, Mustafa..vs.; *Şâir Tezkireleri*, Ankara, Grafiker Yayınları, 2002.
- KABAKLI, Ahmet; *Türk Edebiyatı*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı, 1997, C. 2, s. 719-867.
- KARAL, Enver Ziya; *Osmanlı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1970, C. 5.
- KAYGILI, Osman Cemal; İstanbul'da Semâî Kahveleri ve Meydan Şâirleri, İstanbul, İstanbul-Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı, Bürhaneddin Basımevi, 1937.
- KOCATÜRK, Vasfi Mâhir; *Saz Şiiri Antolojisi*, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1963.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad; *Türk Saz Şâirleri; Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşe ve Tekâmülü*, XVI. ve XVII. Asır Saz Şâirleri, Ankara, Milli Kültür Yayınları, Güven Basımevi, 1962, C.1.
- KURNAZ, Cemal; *Osmanlı Şâir Okulu*, Ankara, Birleşik Yayınevi, 2007
- MEHMED SÜREYYA; *Sicill-i Osmâni*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 30,1890-1899, C. 4-5.
- MUALLİM NÂCİ; *Osmanlı Şâirleri*, Hazırlayan: Yrd. Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 684, 1986.
- ONAY, Ahmet Talat; *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i*, Hazırlayan: Prof. Dr. Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 1996.
- ŞEMSEDDİN SÂMÎ; *Kâmûsu'l-âlâm*, İstanbul, Mehran Matbaası, 1316, C.2.

- ÖZMEN, İsmail; *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi* (İnançları, Yaşamı, Felsefesi, Kültürü ve Edebiyatı), 19. yüzyıl, Ankara, Saypa Yayınları, 1995, C. 4.
- ÖZTUNA, T. Yılmaz; *Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi*, İstanbul, Hayat Yayınları, 1967, C. 11.
- TRAKO, Salih..vd; *Katolog Rukopisa Orijentalnog Institua*, Sarajevo, Orijentalni Institut u Sarajevu Pasebna Izdenja XX, 1977.
- TUMAN, Mehmed Nâil; *Tuhfe-i Nâilî Dîvân Şâirlerinin Muhtasar Biyografileri I-II*, Hazırlayanlar: Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, Ankara, Bizim Büro Yayınları, 2001.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; *Osmanlı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1956, C. 4. Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Bl.nr.80, "Dîvân-ı Cesârî"
- ALBAYRAK, Nurettin; "Âşık", *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, C.3, s. 548.
- "Âşık Edebiyatı", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (Devirler / İsimler / Eserler / Terimler), İstanbul, Dergah Yayınları, 1977, C. 1, s. 190
- "Cesârî", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (Devirler / İsimler / Eserler / Terimler), İstanbul, Dergah Yayınları, 1977, C. 2, s.55.
- "Nazîre", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (Devirler / İsimler / Eserler / Terimler), İstanbul, Dergah Yayınları, 1977, C. 6, s.544.

ÜSKÜP ÇARŞISI'NDA MAZİYİ VE ŞİMDİKİ HALİ ADIMLARKEN

Ayşe AKSU

Üsküp Çarşısı bugün bile şehrin merkezi konumunda bulunmakta, Hıristiyan ve Müslüman ahalinin zihninde eski günleri en iyi anlatan sayılı eserlerin bir arada bulunduğu bir havzayı işaret etmektedir. Her ne kadar birkaç asır evvel kapladığı alandan ve modern yaşamın dayattığı alışveriş-üretim-tüketim anlayışının hakim olmasıyla klasik çarşı özelliğinden çok şey kaybetmiş olsa da; yerli ve yabancı ziyaretçilerin yoğun ilgisini görmeye devam etmektedir.

Çarşının girişi halk arasında Bit Pazar diye meşhur olmuş ve her türlü sebze meyvenin ve diğer ihtiyaç mallarının satıldığı üstü kapalı bir semt pazarının yanındaki ufak alandan başlıyor. Fakat ne yazık ki bu meydana sizi önce bir pespayelik, bakımsızlık, zemininde bin bir yama, çukur, su birikintisi, toz toprak, çöpler ve ardından sıra sıra dizilmiş dilenciler karşılıyor. İçiniz bir tuhaf oluyor; girmekten vazgeçeceksiniz neredeyse. Ancak unutmamalısınız ki artık burası eski devirlerin o her gün dualarla açılan; temizliği, güler yüzü vazife edinmiş esnafla dolu; bekçilerin dört bir yanda asayışı temin ettiği; el emeği ürünlerin satıldığı; zanaatkarların çekiç ve atölye sesleriyle şenlenmiş; kafil kafil tüccarların girip çıktığı; renk renk kıyafetleriyle sucuların, şerbetçilerin, simitçilerin, hamalların cirit attığı bir çarşı değildir. Hele Evliya Çelebi'nin gül kokulu çarşısından hiç eser kalmamıştır:

“Cümle 2150 adet kârgîr bina kemerler ve kubbeleriyle çarşı-yı bazar dükkânlarıdır. Cümleden bezzâzlar [bezciler] ve gazzâzlar [ipekçiler] ve çadırcılar ve haffâflar [kunduracılar] ve boyacılar ve abacılar ve takyecilere [ait] çarşıları gayet müzeyyen tertip üzere bina olunmuş sük-ı sultânîlerdir. Ki cümle sokakları pak kaldırım olup her dükkânda kavanozlar ve hokkalar içre sümbül ve benefşe ve gül ve nesrin ve reyhan ve erguvan ve zambak ile her dükkân arûsek olup cümle ehl-i züvvâr [ziyaretçi] ve ehl-i tüccarın dimağları mu'attar [kokuya boğulmuş] olur. (...) Hakkâ pak bir şehirdir kim cümle şâhrâhları [caddeleri] hemvâr [düzgün] döşeli beyaz kaldırımdır.”

İlk şaşkınlığınızı atlattıktan hemen sonra sağınıza düşen ilk iki yapının aralığından içeri girmeli, tek katlı ve iç içe geçmiş evlerin avlusundaki Medah Baba'nın kabrini ziyaret etmelisiniz. Bir ağacın altında yalnız başına ziyaretçi bekleyen bir mezar karşılıyor sizi. Başındaki şahideye hakkedilmiş

“Hallâk ve Bâki olan Allah'tır.

Merhum ve mağfur fatih-i Üsküb eş-Şeyh Medah Baba ruhi için el-fatıha.”

ricası gereği ellerinizi semaya açıyorsunuz. Dört yanı derme çatma tuğla duvarların loş bir hale getirdiği bu yerde az ileride toprağa saplanmış iki mezar taşının kime ait olduklarına dair en ufak bir iz yok. Halbuki Üsküp Fatihî Paşa Yiğit Bey 1392'de şehre girişinden hemen sonra imar faaliyetlerine başlamış ve burada cami, medrese, mektep ve tekkeden oluşan bir külliye kurmuş. Lakin bütün bu hayratını, çokça hürmet ve muhabbet beslediği Meddah Baba'nın adına bağışlamış. Derken bu iki zat aynı türbe içinde buraya defnedilmişler. Etraftaki nesnelere sizin daha fazlasını hatırlamanıza izin vermeyince çarşı sokağına geri dönüyorsunuz. Aynı güzergahta sağdan ikinci sokağın başında tarihi eserleri işaret eden tabelalar var. Tekrar buraya dönmek üzere içeri giriyorsunuz.

* * *

Çocuk tiyatrosunun devamındaki dört yolda uzayıp giden dükkanların çoğu kuyumcu. Önlerinde hanım müşterilerin yoğunluğu dikkatinizi çekiyor. Hani sokakların üzeri kapalı olsa kendinizi İstanbul Kapalıçarşısı'nda zannedersiniz. Karşıdaki yola devam edilirse sol tarafta İshak Bey Bedesteni karşılar sizi. Biraz ilerleyip sağa yürüdüğünüzde ise Arasta Camii inşaatı, Kurşunlu Han ve Şengül Hamamı ile tanışırsınız. Mevlana Muslihuddin Abdülganî tarafından 1550'li yıllarda inşa ettirilmiş, vaktiyle Üsküp'ün yoğun ticaret hayatına önemli katkılarda bulunmuş, kervanları ağırlamış, gelenlere dört dörtlük hizmetler sunmuş olan Kurşunlu Han, ne acıdır ki, Osmanlı'nın son döneminde hapisane olmuş mahkumlara; sonra cephanelik ve müze deposu olarak kullanılmış. Şimdi ise boş; belki bir gün bir görev verilir diye bekliyor çaresiz.

Muhkem bir kale gibidir Kurşunlu Han; vakurdur, yalnızlığını dile getirmeyecek kadar da mağrurdur.

Hasrettir Kurşunlu Han; sese, söze, suya, kavuşmalara, vedalaşmalara, karşılamalara, dünyanın dört bir yanından gelen haberlere, uzak düştüğü Üsküp Çarşısı'na, insanlara, kervanlara, kuş civıltılarına ve atlara hasrettir.

Geceleri ağlar Kurşunlu Han; gözü önünde toprağa karışan dostlarına ağlar; gençliğinden beri soluduğu bu şehrin özündeki değişime ağlar; yanı başında son demlerini yaşayan kadim yoldaşı Şengül Hamamı'na ağlar. Boğuk ve kısık sesiyle türküler söylemeye çalışan yaşlı bir ozan gibi her gün inleyen bu hamam kubbelerini bir tek o dinler, o teselli eder ve o anlar. Asırlarca insanları ve yüklerini misafir etmiş olan bu abidevi yapıya şimdi de dertleri, hüznüleri, gözyaşlarını ve geçmek bilmeyen zamanı ağırlamak düşmüştür.

Yaralıdır Kurşunlu Han; herkes ismindeki kurşunların, çatısındaki malzemeden kaynaklandığını söyleye dursun; o bu ismi, gönlüne saplanmış kurşunlara tercüman olduğu için kendisine çok yakıştırmaktadır.

Huzurludur Kurşunlu Han; başına gelen bunca şeye rağmen herkese abı hayat misali bir huzur ikram etmektedir. Çünkü o, mevcudiyetinin gereğini iyi bellemiş, "bağ-ı dehrin hem hazanında hem baharında" pişip olgunlaşmıştır.

İçinize sığmayan bu duygularla Mustafa Paşa Camii'ne yollanmalı, Kurşunlu Han'ın sağındaki tepeye kurulmuş bu şaheseri ziyaret ederek ferahlamalısınız. Eski

yapısının birkaç sene önce yenilenmesiyle yeniden doğmuş Mustafa Paşa Camii. Güzelce tanzim edilmiş bahçesi, türbesi, şadırvanı ile size istikbale dair güzel şeyler söylüyor. Zihninizde buraya bir de eskiden var olan medresesini, imaretini ve mektebini de eklediniz mi, ecdadın “imar” ve “şenlendirmek” kelimelerinden ne anladığını daha iyi resmedebilirsiniz. H.898/1492 yılında inşa edilen bu külliye'nin banisi Mustafa Paşa ayrıca şehre kendi adını taşıyan kemerlerle su getirmiş, ilaveten iki kervansaray yaptırmıştır. Türbesine yaklaşıp hayır dualar ediyorsunuz. Bahçesinde dinlenirken Üsküp'ün ufka yayılmış manzarasını gönlünüze nakşettiyseniz geldiğiniz yollardan geri dönerek çarşı içine gitmelisiniz.

* * *

Yolu ileride ikiye ayıran Murad Paşa Camii'ne varmadan evvel iki tarihi eseri ziyaret etmelisiniz. Bunlardan Sulu Han, Paşa Yiğit beyin evladı (bir rivayete göre evlatlığı) İshak Bey'in (v.1444) vakfiyesinde yer alan eserlerdendir. Adını bir zamanlar yan tarafında akmakta olan Serava ırmağından almıştır. Kapladığı alan 2.101 metre karedir. Zemin katta 27, ikinci katta 30 odası vardır. Ahır kısmı yapının kuzeyindedir. 1555 depremi, 1689'da Avusturya ordusunun çıkardığı Üsküp yangını, 1963 depremi gibi felaketlerden büyük zararlar görse de şehrin iktisadi hayatına olan önemli katkısı nedeniyle her defasında tamir edilmiş. Çoğunlukla kapalı tutulan kapısının tel aralıklarından gördüğünüz birkaç heykel size buranın görsel sanatlar için kullandığını söylüyor.

İkinci eser İsa Bey Çifte Hamamı'dır. Mütevazı görünümüne aldanmadan bol tezginatlı iç mimarisini temaşa etmek üzere içeriye geçmeniz gerekiyor. İshak Bey'in oğlu İsa Bey (v.1476) tarafından inşa ettirilen ve 1.056 metre karelik bir alanı kaplayan bu hamam günümüzde *Makedonya Milli Sanat Galerisi* olarak kullanılmaktadır. Asırlara meydan okurcasına ayakta kalabilmenin sevincini yaşamakta ve ziyaretçilerine de bunu yaşatmaktadır. Bembeyaz badanalarla örtülmüş duvarlarına şöyle bir kulak verseniz kim bilir size bir çırpıda neler anlatacaklardır?

Murat Paşa Camii muhtemelen fetihten kısa süre sonra inşa edilmiş. Fakat bugünkü yapı H.1217/1802 yılından kalmadır. Giriş kapısının üzerine Mehmet Müezzinoğlu adlı ustanın hakkettiği Türkçe tamir kitabesinde şunlar yazılmıştır:

*Harîk-ı şehri- Üsküb'de yanınca mabet-i ulya
Ali Bey nazır-ı Üsküb ta böyle eyledi ihya
Binası çün tamam oldu, dedi tarihini Salih:
Binâ-şud şimdi aslından güzel bir cami-i vâlâ¹*

1937'de inşa edilmiş olan şadırvanın yanındaki hazirede kalan üç mezar taşı bu cimenler arasına vaktiyle daha başka ervahın da defnedildiğini fısıldamaktadır. O sırada okunan ezan size bu gurbet elde pek manidar gelecektir; doya doya ezanı

¹ Üsküp yangınında yanınca yüce mabet/Üsküp nazır-ı Ali Bey camii yeniden böyle yaptırdı/Binası tamam olunca Salih bey inşa tarihini şöyle yazdı/'Bu sağlam bina aslından daha güzel oldu.'

dinlerken bir yandan da şadırvanda abdestinizi alabilir, ardından namaza icabet edebilirsiniz. Caminin ön kısmındaki çeşmelerden su içmeden, suların minik havuzlarda nasıl raks ettiğini izlemeden geçmemelisiniz. Vaktiniz varsa etraftaki antikacılara, kitapçıya, turistik eşya dükkanlarına uğrayabilir ya da meydandaki çayhanenin önündeki masalarda yorgunluk çayınızı yudumlayabilirsiniz.

Caminin solundaki sokakta iki yana sıralanmış kafeler, yüksek tondaki müzikler, açık havada izlenen televizyon ve maç gürültüsü ne yazık ki çarşının sükunetini, yaprakların hışırtısını, kuşların cıvıltısını ve gelip geçen adımların çıkardığı ahenk tınıyı bastırmaktadır. Ancak yine de yolun sonuna kadar gitmeli, oradaki beş çınara varmadan sağdaki ufak aralıktan girerek Kapan Han'da enfes Türk çayının tadına bakmalısınız. Çünkü Kapan Han bütün gürültüyü ve modern hayatın cümbüşlerini dışarıda bırakmaya muktedir bir mekan. Bilhassa ikinci üzeri giderseniz günü terk etmeye hazırlanan güneşin çekilişini aşama aşama gözlemleyebilir, duru bir havayı ve sessizliği teneffüs edebilir; dostlarınızla kesintisiz ve doyumsuz sohbetlere dalaabilirsiniz. Gazi İsa Bey'in 1460'lı yıllarda yaptırdığı bu han, adından da anlaşılacağı gibi ticari malların kantarlara vurulup tartıldığı, kantar resminin ödendiği, depolandığı ve muhafaza edildiği, buradan da dükkanlara ve perakendecilere satıldığı bir yerdi. Günümüzde de yine insanların uğrak yeri olmayı sürdürüyor.

Murat Paşa Camii'nin sağındaki sokak sizi Davud Paşa Hamamı'na, oradan da Fatih Sultan Mehmed Köprüsü'ne (Taş Köprü) götürür. İstanbul'da Cerrahpaşa'ya komşu olan ve kendi adıyla anılan semtte bir camii ve külliyesi bulunan Sadrazam Koca Davud Paşa (v.1498) vaktiyle Vardar'ın her iki yakasına inşa ettirdiği sosyal binalarla Üsküp'e hayli hizmeti geçmiş bir devlet adamıdır. Karşı yakada inşa ettirdiği han, küçük hamam ve darphane binası günümüzde mevcut değildir. Şu an önünde durduğunuz hamam döneminin karakteristik yapılarından biridir. İç tezyinatı, mukarnasları, süslemeli nişleri, zarif kurnaları, Bursa üslubundaki geçiş kapıları, üç ayrı ebattaki kubbeleri, eşsiz diyebileceğimiz akustiği; onca depreme, acı dolu günlere, tamirlere tahammül ederek mimari bir zafere imza atmış gibidir. Günümüzde devlet koruması altındadır ve sadece çok özel toplantı ve sanat etkinliklerinde kullanılmasına izin verilmektedir.

Methini ve hakkındaki tartışmaları duya duya iyice merak ettiğiniz Taş Köprü bütün ihtişamı ve kurumuyla sizi beklemekte, tariflere sığmayan güzelliğiyle karşınızda arzı endam etmektedir. Müşfik bir anne gibi Vardar nehrini kollarına alan bu köprü ile Davud Paşa Hamamı arasında bir zamanlar sadece boş bir meydan var iken bugün o meydana dikilen ve dikilmekte olan yüksek heykeller bu iki kader arkadaşını birbirinden ayırmış durumdadır.

Sultan II. Murad'ın inşasına başladığı, Fatih Sultan Mehmed'in nihayete erdirerek Üsküp'e armağan ettiği bu şahane gerdanlık; basmaya kıyılmayacak kadar canlı bir yürek, hafızası hatıralarla dolu sevimli bir ihtiyar, küçükken eğilip sizi omuzlarına almaya çalışan babanız, şehri ziyarete gelenleri güler yüzle konuk eden ev sahibidir aslında. Sabahın erken saatlerinde yollara düşüp köprünün tam orta yerinde durarak Vardar sularıyla yaptıkları sohbeti dinleseniz; sabah melteminin onlara katılmak

için nasıl da Şar dağlarından kopup geldiğini görseniz; dillerini anlamak için neler vermeye razı gelirdiniz.

Karşıya yöneldiğinizde ise meydandaki Büyük İskender heykeli, etrafında ağızlarından sular akan aslanlar, yapay fiskiyeler, dev ekrandan dökülen renk ve ses karmaşası size derhal farklı bir değerler dünyasına geldiğinizi hatırlatır. Mazide dolaşan ruhunuz ve zihniniz, bir köprünün iki ayağı kadar kısa bir mesafede iki apayrı dünyayla tanışmaktan dolayı çarpılmış gibidir. Birinde mana ve estetik, diğerinde öze geçit vermeyen üç boyutlu cisimler ve sıradanlık hakimdir. Birinde “insana hizmet” esasına dayalı eserlerle şehre vurulan mühür; diğerinde tunç heykellere emanet edilen kahraman figürlerinde sabitlenmiş donuk, sığ bir tarih; birinde güneşi, toprağı, taşı ve suyu bir dantel zarafetiyle birleştiren zeka, diğerinde insanın ufkunu parçalayan ve ruhu maddeye mahkum eden bir durağanlık; birinde tabiata ilişmeden yaşamayı esas almış bir anlayış; diğerinde şehre hayat veren nehrin tam dibinden başlayarak onun nefes almasına izin vermeyen, ağaçla ve toprakla arasına giren devasa binaların yükselişi; birinde sükunet, diğerinde şamata; birinde niyaz, diğerinde tapınma; birinde kalp gözüyle okuyuş, diğerinde beden gözüyle seyir; birinde Doğu, diğerinde Batı; kısacası birbirinden çok farklı iki medeniyet.

Her iki medeniyetin mensuplarına bu farklılığı göstermek Taş Köprü'nün alın yazısı olmuş. Vardar'ın iki yakasına aşırıldığı insanları derinlere nüfuz etmeye ve derinlerde dile geleni dinlemeye davet ediyor asırlardır. Ancak bu davet kalbini gönül, gözünü basiret, kulağını can, elini hizmet, nefsini rıza, dilini sükût, lafını söz, işini hayır, sevgisini aşk makamına çıkartabilmiş olanlardır yalnızca.

Taş Köprü'yü indikten sonra geçmişin esrarlı tülleri ardında Burmalı Cami'yi hatırlamadan edemiyorsunuz. Biraz ilerisinde Hümaşah Sultan Türbesi ve Faik Paşa Camii de ekleniyor yâdınıza. Modern yapıların ve alışveriş merkezlerinin arasında kaybolmadan önce son bir defa geriye dönüp baktığımızda Üsküp Kalesi'yle selamlıyorsunuz. Eski devirlerin ihtişamlı günlerini ve bir işe yaradığı hissini kaybetmiş olan bu kale, şimdilerde bağrında yapılan kazılarla kıvranmakta, müzeleri süsleyecek malzemeler arayan arkeologların anlaşılmasız anlatımlarını ve hesaplarını dinlemekte, Hıristiyanlarla Müslümanların arasını açacak bir gündeme mahal vermemek için dualar etmektedir. “Seni çok iyi anlıyorum ey kahramanlar haziresi abide!” diyerek el sallıyorsunuz. Karşılığında burçlarından ve surlarından gelen top gürlemesini andırır bir sağanak ses veriyor gökyüzünden; artık gitmeniz lazım geldiğini anlıyorsunuz. Ağır adımlarla Üsküp'ü arkada bırakıp Skopye'ye doğru ilerliyorsunuz...

AŞK, KISKANÇLIK VE MERHAMET ÜÇGENİNDE YUSUF U ZELİHA HİKÂYESİ¹

Ramazan ARI

Edebî eseri değerli kılan özellik metne sindirilmiş insanî boyuttur. Hayatın bir yansıması olan edebî eserde, insanın yaşayabileceği tüm duygular yer alabilir. Sanatçı gerek kendinde gerekse çevresinde gözlemlediği insanların ruh hallerini, karakter yapılarını kelimelerle işleyip gerilim yaratacak şekilde okuyucuya sunar. Okuyucu da, bu kelime ve ifadeleri algılayabildiğince, metnin arka planını kavrayabildiği kadarıyla metinden etkilenecek edebî bir haz alır. Bu alınan haz, ifadenin hislere ve duygulara ettiği tesirdir. Hem yaratıcısının hem de hitap ettiği kesimin insan olduğu böyle bir durumda, bunlar arasında kurulan fikir noktasında iletişim, düşünceler yoluyla sağlanırken psikolojik boyutta iletişim, duygular sayesinde sağlanmaktadır.

Edebî metinde duygular sadece bu yönüyle, okuyucuyla sağlanan psikolojik iletişimde kullanılmamakta, bunun yanında sanatçı hikâyenin kurgusal dünyası içindeki kahramanlara da çeşitli duygulanımlar yaşatmaktadır. Bu noktada sanatçı, kahramanlarına yaşattığı duyguları, olayları başlatmakta, yönlendirmekte, geciktirmekte ve sonlandırmakta kullanabilmektedir.

Duygular edebi türlerin hepsinde değişik amaç ve şekillerde yer alabilmektedir. Kimi metinler sadece bir duygu üzerine kurulurken kimileri bir kaç duygu bir araya getirilmek suretiyle oluşturulmakta, bu durumda sanatçı, genellikle birbirine zıt olanları karşı karşıya getirmekte ve *duygu karşıtlığı* oluşturmaktadır. Mutluluk- mutsuzluk, sevgi- nefret, korku- cesaret gibi zıt duygular arasında ilişki kurarak olayları kurgulamaktadır. Olay örgüsüne dayanan metinlerde, “sanatçıların kahramanlarını önce çıkmaza sokup mutsuz etmeleri, ardından da çıkmazdan kurtararak mutlu etmeleri”² böyle bir duygu karşıtlığını oluşturmaktadır.

Hisler, çoğunlukla kozmopolit yapıda oldukları için, başka bir hisler beraber, diğer bir hissin sonucu ya da sebebi olabilmektedir. Örneğin aşkla birlikte kıskançlık ortaya çıkabilmekte; bunun yanında üzölmek pişmanlığın, hayal kırıklığı sevginin sonucu olabilirken, sevgi özlemin sebebi olabilmektedir. Anlatıcı bu durumu, olayları başlatırken, ilerletirken, dağıtırken veya nihayete erdirirken kullanabilmektedir. Yani,

¹ Bu makale, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tarafımdan hazırlanan “Şeyyad Hamza'nın Yûsuf u Zelîhâ Hikâyesinde Beşerî His ve Hasletler” isimli teze dayanmaktadır.

² Arthur Schopenaur, *Merhamet*, Dergah Yay., Ank., 2007, s. 13.

olayları tetikleyen unsur olarak öfke, sevgi, kıskançlık gibi hisleri kullanarak kahramanı harekete geçirmekte, olayları bu şekilde başlatmaktadır. Olay anında kaygı, korku, merak gibi hislerle olayın akışını sağlamakta, neticede de üzüntü, pişmanlık, sevinç gibi hisleri ortaya çıkararak olayları nihayete erdirmektedir. Görüldüğü üzere, olayların her aşamasında hisler, doğrudan ya da dolaylı olarak etkili olmaktadır.

Yusuf ile Züleyhâ hikâyesi, kutsal kitaplardan Tevrat, İncil ve Kur'ân-ı Kerîm'de -Ahsen'ül-Kasas, kıssaların en güzeli olarak- yer alması itibarıyla hem Doğu hem de Batı kültüründe bilinen, hakkında sayısız eserler yazılıp araştırılmış bir hikâyedir. Yusuf u Zelihâ hikâyesi, ana olay göz önünde tutulduğunda Yusuf, Zelihâ ve Yusuf'un kardeşleri arasında geçmektedir. Hikâyenin ana şahısları olan bu kişilerin temsil ettiği duygulara bakıldığında, Yusuf'un merhametiyle, Zelihâ'nın aşkıyla, kardeşlerin ise kıskançlıklarıyla öne çıktıkları görülecektir. Bu itibarla adı geçen duyguların olayların kurgusuna, işleyişine etkisi çok fazladır.

Duygular ele alınırken, öncelikle duygu hakkında, duygunun tanımı, özellikleri, çeşitleri gibi teorik bilgilere kısaca değinilecek, akabinde eserde duygunun nasıl yer aldığı ve ilgili beyitler verildikten sonra, "duygunun işlenişi" başlığı altında duygu zeminin nasıl hazırlandığı, duygu ânı ve duygunun hikâye kurgusundaki işlevi üzerinde durulacaktır. Bunun yanında duygular daha çok beşerî his olma yönüyle ele alınacak olup ilâhi boyutuna, konuyla doğrudan ilgisi nispetinde değinilecektir. İncelemeye geçmeden son olarak çalışma esnasında metin olarak Osman Yıldız'ın *Yûsuf u Zelihâ (Destân-ı Yûsuf)* adlı eserindeki metin esas alınmıştır.

1. Aşk

Aşk felsefe, psikoloji, edebiyat, biyoloji gibi hemen her alanın inceleme konusu olmuş, ne olduğu/olmadığıyla ilgili fikirler öne sürülmüş, hakkında en çok söz söylenmiş duyguların başında gelir. Bu kadar geniş yelpazede inceleme konusu yapılması, kavramın kapsamını ve içeriğini çok fazla genişletmiştir. Kavram tesiriyle resim, müzik, edebiyat, minyatür gibi alanlarda aşk konulu birçok ürün ortaya konulmuş, sonuçta sadece bu kavram etrafında "aşk kültürü" denilebilecek bir birikim oluşmuştur. Bu çok boyutluluk ve çok yönlülük nedeniyle, aşk duygusu eser üzerinden hareket edilmek suretiyle, klasik edebiyattaki aşk anlayışı da göz önünde tutularak tanımı yapılmaya ve özellikleri açıklanmaya çalışılacaktır.

Kaynağını kutsal kitapların oluşturduğu bir aşk hikâyesi olan Yusuf ile Züleyha hikâyesi, aşkın hemen her halinin yer aldığı bir anlatıdır. Klasik şairler, bu hikâyeyi işleme hususunda ana olaylarda kaynaklara sadık kalmakla birlikte, aşkın ifadesi hususunda özgün imge ve imajlar ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu anlamda Şeyyad Hamza'nın Yusuf u Zelihâ'sı, klasik Türk edebiyatının manzum ilk denemelerinden biridir.

Klasik edebiyatta aşk, hem ilâhi hem de mecâzî anlamıyla, ana temalardan birini oluşturur ve bu kavram etrafında geniş bir aşk edebiyatı meydana gelmiştir. Aşk, basit ve çekici bir arzudan hastalık derecesine varan tutkulara kadar çeşitli boyutlarıyla

la işlenmiştir³. Bunun yanında klasik edebiyat içerisinde aşk, genellikle hem beşerî hem de ilâhî boyutu iç içe geçmiş şekilde işlenmektedir. Her ne kadar dinî ile din dışı, tasavvufî ile duyuşsal alanlar arasında ayrımlar söz konusu olsa da, şair için önemli olan, bu ayrımların bir bütün oluşturabilmeleridir. Aslında aşk da buna müsait bir duygudur. Ayrıca imgeler yoluyla oluşturulan şiir de, ona bu imkânı sağlamaktadır. Gülşen Çulhaoğlu'nun Annemarie Schimmel'den yaptığı alıntı, bu noktaya dikkat çekmesi açısından önemlidir: “Şiir, dünyevî ile, öbür dünyaya ait imgeler arasında, dinî fikirler ile dindışı fikirler arasında, yeni ilişkiler yaratmak için neredeyse sınırsız imkanlar sağlar; yetenekli usta şair, her iki düzeyi mükemmel bir şekilde birleştirebilir ve en din dışı şiire bile belirgin bir dinî renk verilebilir.”⁴

Klasik şiirde bu iki boyutluluk, yani beşerî ile ilâhî boyutun iç içe bulunması, gazellerde sevgili üzerinden yapılmakta, sevgili hem beşer olarak kadın hem de Tanrı (Allah) şeklinde düşünmeye müsait olarak yer almaktadır. Mesnevilerde ise bu iki boyutluluk aşkta, hem beşerî hem de ilâhî aşkı düşündürecek şekilde bir aşk oluşturulmak suretiyle sağlanmaktadır. Hatta kasidelerdeki sultan ya da padişaha sevgilinin ya da Tanrı'nın vasıfları yüklenmek suretiyle iki şekilde düşünülmesinin sağlanması da bu iki boyutluluk içinde düşünülebilir. Ayrıca şairin, şairlik kudretinin değerlendirilmesinde etkili olan ölçütlerden birinin de bu iki boyutluluğu kurgulamasındaki ustalığı olduğu da söylenebilir. Fakat burada, çalışmanın alanının beşerî hisler olarak belirlenmesi nedeniyle bu iki boyuttan, daha çok beşerî boyut üzerinde durulacaktır.

Şeyyad Hamza'nın eserinde de bu tarz, iki boyutlu bir aşk bulunmaktadır. Bunun yanında sevgili (Yusuf) ile âşık (Zelîhâ) arasındaki aşkla ilgili, büyük oranda Klasik şairlerin aşk anlayışıyla paralellik arz ettiği söylenebilir. Bu anlayışa göre aşk, *âşık ile ma'sûk arasında daha çok âşığı ilgilendiren bir durumdur. Sevende haddinden fazla, sevilende ise yok denecek kadar azdır*⁵. Aynı şekilde Yusuf u Zelîhâ hikâyesinde de aşk, Zelîhâ'da haddinden fazla, Yusuf'ta ise yok denecek kadar azdır:

*Zelîhâ eydür Yûsuf işit beni
Yohsa zindana ururam ben seni*

*Sözümü tut bana nâz eyleme
Hâlûme bak sen muhâl söz söyleme*

(21b: 599- 600)

Sevgili olarak Yusuf, ona âşık olan Zelîhâ'ya sevgi duymadığı gibi ilgi de göstermez. Bu anlamda yine klasik edebiyattaki sevgili tipinin bir özelliğini sergilemektedir. Bununla birlikte, onun ilgisizliği sahip olduğu, vefâ, iffet, ismet gibi hasletler

³ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yay., İst. 2004, s. 11.

⁴ Gülşen Çulhaoğlu, “Şeyh'nin Hüsrev ü Şîrîn Mesnevisindeki Aşk İlişkileri”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, S. 26, Şubat-Mart-Nisan, 2004, s. 170.

⁵ İskender Pala, a.g.e., s. 39.

nedeniyledir. Yusuf'un Zelihâ'ya olan ilgisizliğinin nedeni olarak, eserde bu durum çok açık olmasa da, tefsirlerde yapılan yorum, Allah'a olan aşkı olduğu yönündedir. Bunun yanında Yusuf, klasik edebiyattaki sevgili tipine sadece sevgi duymama ve ilgisizlik noktasında benzemektedir. Aşığına bu şekilde azap etmekle birlikte –bunu bilinçli de yapmamaktadır- aşığını küçük görme, kibirlilik, kan dökücülük gibi durumlar ve vasıflar bulunmamaktadır.

Sevgili tipini bu özellikleriyle temsil eden Yusuf'un karşısında, hikâyede aşkın asıl anlamını bulduğu ve onun temsilcisi konumunda Zelihâ bulunmaktadır. Aşkta, aşğın ya da sevgilinin cinsiyeti önemli olmamakla birlikte, klasik metinlerdeki aşğın genellikle erkek olması durumuna karşın burada bir kadının aşkı söz konusudur. Bu durumda aşk gibi yüce bir duyguyu kadın üzerinden anlatırken, hem kadının namusuna hem aşkın yüceliğine helâl getirilmeden anlatmak büyük maharet isteyen bir iştir. Hele ana hatları kutsal kitaplarda belirli olan Yusuf ile Züleyhâ hikâyesinde, Zelihâ'nın Yusuf'tan önce başkasıyla evlenmiş olması ve evli olduğu halde Yusuf'u tuzağa düşürüp ondan murad almak istemesi gibi durumların, ilk bakışta onun iffetsiz bir kadın olduğunu düşündürdüğü bir ahvalde, bu işe kalkışmak cesaret isteyen bir olaydır. Buna cesaret edenlerden biri olan Şeyyad Hamza, Yusuf'la evlenene kadar Zelihâ'ya bakireliğini muhafaza ettirmiş, bunu da Tanrı'nın mucizesi, olağandışı bir olay olarak yansıtmıştır. Aynı zamanda hikâye sonunda onu ilâhî aşka ulaştırmak suretiyle, ona dokunulmazlık adlederek kötü düşünceleri bertaraf etme yoluna gitmiştir. Bu şekilde ilk başta akla gelen o olumsuz imajı düzeltmiştir:

*Zî ki getürdüm bu sözi ben ana
Girür Yûsuf Zelihâyla gerdege*

*Kızlanur Zelihâ anda zî-'aceb
Zî ki beklemiş anı ol ferd-Rab*

*Yûsuf ana sordı ana tanıladı
Zelihâ eydür beni Tanrım sakladı*

*Zelihâ eydür ol Çalabum kudreti
Senüniçün sakladı beni katı*

*Bir peri kızı yaratmışdı Çalap
Kaçan kılsa Kutayfer bunu talep*

*Ol perî kızı gelürdi katına
Yaturıdı ol Kutayfer yanına*

(32a: 912- 32a:917)

Zelihâ'da aşkın ve aşğın tüm özelliklerini, klasik anlayışa da uygun olarak, görmek mümkündür. En başta sevgilisinden aşkına karşılık görememekte, onun bu ilgisizliği onu çok üzmemekte ve günden güne sararıp solmasına neden olmaktadır:

*Gün geldükçe eti teni sararur
Aşk odı yakar anı sayru kılır*

(16a: 447)

Klasik edebiyattaki aşk anlayışında aşk, sevende haddinden fazla, sevilende ise yok denecek kadar az olduğuyula ilgili, ikinci bölümü temsil eden Yusuf'tan bahsedilmişti. Seven kısmı temsil eden Zelihâ'da ise, yine klâsik anlayışa uygun olarak aşk, haddinden fazladır. Hem aşkının fazla oluşu hem de karşılığının bulunmayışı, Zelihâ'nın acısını ve çilesini katlamaktadır.

Zelihâ'nın gönlüne aşk ateşi, mesnevîlerde sıkça görülen bir motif olan rüya yoluyla, Yusuf'u gördüğü ilk rüyada düşer. O andan itibaren aşkının tezahürü olarak hasret ateşiyle yanıp tutuşmaya başlar:

*Zelihâ eydür düşde gördüm bir sûret
Gerek öldür beni gerek oda at*

(12b: 332)

*İmdi yandım bu ilden ol il irak
Hasretünden ölürem eyle yarak*

(13a: 347)

Aşğın gönlüne aşk ateşi düştüğü andan itibaren artık uyku nedir bilmez. Zelihâ da Yusuf'u gördüğü günden beri, uyku uyuyamaz:

*Âşık olur bir nazarda sûrete
Âşık olan nice uyuya yata*

(12a: 315)

Leyla ile Mecnun hikâyesinde en belirgin örneği bulunan, âşğın çevresindeki-ler tarafından "deli" olarak nitelenmesi durumu, bu hikâyede de yer almaktadır. Zelihâ'nın babası, kızının aşkıdan ağlayıp feryat ettiğini görünce onun delirdiğini düşünerek bağlanılmasını ister:

*Âh ider artar anun 'aşkı odı
Artug olur aqlamağı feryâdı*

*Atası eydür delürdi bağlan elin
Sözi azdı bilimez kendü hâlin*

*Zelihâ eydür uslu Yam sensin delü
Âşık olan delü mi i usdan alu*

(12b: 338-340)

Son beyitte “deli”nin “akıl yoksunu” anlamında kullandığı anlaşılmaktadır. Kendisini deli olarak gören babasına Zelihâ, asıl delinin kendisi olduğunu söylemektedir. Bu noktada âşık Zelihâ'nın hal ve hareketleriyle deli gibi görünmesi klasik aşk anlayışına uygun olmakla birlikte; onun karşı tarafı “akıl yoksunu” olarak itham etmesi, aşkın bilincinde olduğunu ve aşkına olan inancını göstermektedir.

Zelihâ, yine aşığın bir özelliği olarak sevgilisi Yusuf'un ismini dilinden düşürmez, her yerde onu görmeye başlar. Hatta herkesi, her şeyi Yusuf olarak görür:

*Ol Zelihâ şöyle kim sevdi anı
Kanda varsa eydürdi Yûsuf kanı*

*Kamu nesnesin Zelihâ unudur
Ne ki görse eydür uş Yûsuf budur*

*Tursa otursa Yûsufi söylenür
Kanda kim varsa anı zikr eyleneür*

(15b: 428-429)

Bu beyitler, Zelihâ'nın aşkıta olgunlaştığının ifadesidir. Zelihâ'nın aşkı, artık dışarıdan fark edilecek derecede büyümüştür. Bunu ilk fark eden, tabip olmuş, onun ardından dadısı benzinin sararmasından bu durumu anlamıştır:

*Gördi hakîm Zelihâ gönlini târ
Bildi tabîb kim içinde 'aşk var*

(16b 450)

*Gitdi tabîb geldi dâyesi göre
Zelihânun derdi nedür anı sora*

*Dâye eydür yâ kızum dön bir berü
Neden oldı göreyim benzün saru*

(16b:452-453)

Beyitten anlaşıldığında göre “beniz sararması” âşık olmanın belirtilerinden biri olarak görülmektedir. Akabinde dadı, aşkla ilgili bir takım tespitlerde bulunur, görüşler öne sürer:

*Dâye eydür 'aşk işi şöyle olur
'Âşıkun ıdu gidse risvâ olur*

*Sag teni bu 'aşk odı sayru kılır
Ol ki 'âşık olmadı ol ne bilür*

*'Âşık olan ögüde girmez olur
İki gözi örtülü görmez olur*

(16b: 456-458)

Burada dadı (anlatıcı), klasik aşk anlayışına göndermede bulunur. Buna göre âşık, aşk ateşiyle yanıp tutuşmak, acı çekmek ister. Çünkü çektiği acılar ölçüsünde, aşkı da artacak, aşkta derece atlayacaktır. Bu nedenle acısından kurtulmak, onun bitmesini istemek gibi bir düşüncesi yoktur. Sonraki beyitte ise, âşığın çektiği acılardan dolayı hasta olabileceği, bunu ise yalnızca benzer durumu yaşayan âşık birinin anlayabileceği ifade ediliyor. Son beyitte de âşık kişinin, aşkından ve sevgilisinden başka bir şey düşünmeyeceği, ona öğüt vermenin faydasız olacağı ifade edilmektedir. Nitekim Zelhâ, Yusuf'tan murad almak istediğinde eşi Kutayfer'e yakalanınca ve bu olayın Mısır'da duyulması üzerine ne eşinin uyarılarına ne de Mısırlı kadınların dedikodusuna aldırış eder:

*Tanuklık virdürdi Hak Tanrı anı
Dahı tevbe kılmadun mı sen seni*

*Zelîhâ eydür nice tevbe kıluyum
'Aşkıla bogdun cânım ol öleyim*

*Sana 'âşık eyledün beni sabâş
Mısır içinde beni 'aşkun kıldı fâş*

(20a: 566-568)

Görüldüğü üzere Zelihâ, aşkından kişiliğinin değerini bile hiçe sayacak duruma gelmiştir. Zelihâ'nın dadısı ile sohbetine dönülecek olursa, aşkla ilgili düşüncelerini ifade ettikten sonra dadısı, Zelihâ'ya Yusuf'un ilgisini nasıl çekebileceği ile ilgili tavsiyelerde bulunur. Her tarafı değerli taşlardan bir saray yaptırmasını, içine Yusuf'la resimlerini yaptırmasını ve onu davet etmesini söyler (16b: 459- 17a: 474). Burada dadı, özellikle aşk mesnevilerinde, kahramana yardımcı lala ya da dadı tipini temsil etmektedir. Hikâyede metanetlilik ve bilgelik hasletine sahip biri olarak yer alan bu kişinin, yol göstericilik işlevi bulunmaktadır. Genelde bu kişinin verdiği öğütler işe yaramakla birlikte, bu hikâyede tersi bir durum söz konusudur. Hatta durumun daha da kötüleştiği söylenebilir. Zelhâ istediğini elde edemediği gibi, hakkında dedikodular çıkmıştır.

Zelihâ'nın beşerî aşkında, aşkın içinde şart olmasa da bulunan, cinselliği de görmek mümkündür. O, Yusuf'un sadece zâhirî cemâline âşık olduğu için onu arzulamaktadır. Bu arzusuna kavuşmak için türlü planlar yapar. Kıymetli taşlardan ve mücevherlerden yaptırdığı sarayına Yusuf'u davet eder. Zelihâ'nın böyle, maddi güzellikte bir saray yaptırması, aşkta henüz olgunlaşmayan Zelihâ'nın o dönemki beşerî aşkının işaretidir. Gösterişle Yusuf'u etkileyebileceğini düşünmektedir. Bunun yanında sarayın içine Yusuf'la resimlerini yaptırması ve bu şekilde Yusuf'un kendisini arzulayacağını düşünmesi, yine beşerî aşkının cinsellikle ilgili yönünün bir diğer göstergesidir.

Sarayda buldukları zaman zarfında Yusuf'un ona meyletmesi, bir beşer olarak Yusuf'u bunların etkilediğini göstermektedir. Fakat ilâhî koruma burada devre-

ye girmiş, uyarılar neticesinde Yusuf'un gönlündeki tereddüt gitmiş ve iffetini korumuştur.

Aşkın bir göstergesi ve eylemle ifadesi olarak Zelihâ, Yusuf için birçok fedakârlıkta bulunmuştur. En başta onu satın alabilmek için bütün servetini fedâ etmiştir:

*Ne ki mâlum varısa virün ana
Satun alun getürün anu bana
(14a: 375)*

Bunun yanında kölesine âşık olmakla gurunu, bunun Mısır içinde duyulmasından sonra, başkasının gözünde de olsa, şerefini, onurunu; ama en önemlisi belki de en büyüğü sevdiğini feda etmiştir. Yusuf, tüm ısrarlarına ve zorlamalarına rağmen aşkına karşılık vermeyince onu zindana attırması, böylelikle sevdiğini kaybetmiştir. Şüphesiz Zelihâ'nın amacı, ondan vazgeçmek değildir. Kendi ifadesiyle "*severidüm eytdüm bolay ki döne*". Yani asıl amacı aşkına karşılık vermesini sağlamaktır. Fakat aldığı risk açısından, onu kaybetme ihtimali çok büyüktür. Çünkü Yusuf'un, sahip olduğu hasletler itibarıyla, ucunda zindana atılmak bile olsa, aşkına karşılık verme ihtimali çok düşüktür. Vermemesi halinde de, zindana girecek olan Yusuf'u, tamamen kaybedecektir. Nihayetinde öyle de olmuştur.

Zelihâ'nın beşerî aşktan ilâhî aşka geçişi, Yusuf'un zindanda olduğu dönemde gerçekleşir. Yusuf'tan ayrı kaldığı dönemde, fakirleşen ve güzelliğinden de eser kalmayan Zelihâ'nın canından başka dünyalık hiç bir şeyi kalmamıştır. Sahip olduğu tek ve en değerli şey olarak, aşkı kalmıştır. Onu kaybetmediği gibi, zamanla kaybettikleri oranında, aşkı da büyümüş, olgunlaşmıştır. Yine geçen zaman içinde Yusuf'un Tanrı'sına da iman eden Zelihâ aşkta olgunlaştığını Yusuf'la karşılaşmalarında şu şekilde gösterir:

*Zelihâ benem biçara aşka esîr
Tımar eyle gör hâlüm oldum fakîr*

*Yoluna gitdiyise mâlum benüm
Seni sever dün (ü) gün cânım benüm*

*Yûsuf eydür ol su'âlün nişânı
Nicedür göster görem bellü anı*

*Döndi eydür imdi bilgil anlayı
Kamçunu vir göresin sen tanlayı*

*Sundi Yûsuf kamçı Zelihâ alup
Âh kaldı düşdi kamçı oda yanup*

*Anı gördi ol Yûsuf batdı tana
Zî ki 'aşk virmişidi Tanrı ana
(31a:896- 31b: 901)*

Görüldüğü üzere, Zelihâ'nın aşkta olgunlaştığının, ilâhi aşka ulaştığının göstergesi olarak kamçının yanması kullanılmıştır. Bu olaydan sonra Yusuf, “aşk virmişidi Tanrı ana” (31b: 900) diyerek, Tanrı'nın da buyruğuyla onunla evlenir. Neticede Zelihâ, vuslata erer.

Aşk, genel olarak lügatlerde “yoğun sevgi” olarak tarif edilmektedir. Bu anlamda Yakup'un Yusuf'a olan sevgisi, niteliği farklı olmakla birlikte aşk olarak düşünülebilir. Fakat onun aşkı, *Hak aşkıdan başka bir şey değildir*, Yusuf, Yakup'un Allah'a olan aşkı için bir vesiledir⁶. Yani Yakup'un sevgisi, aslında Yusuf'un cemâline değil, onun yüzünde bir cüz'ü bulunan Allah'ın cemâline dir. Ayrıca Yakup'un Yusuf'a olan sevgisinde aşkın özelliklerini görmek de mümkündür. Yusuf'tan ayrıldığı andan itibaren onu aklından çıkarmaz, ona kavuşma ümidiyle bekler. Sevdiğinden ayrı kalmanın hasretiyle yanar tutuşur. Gözyaşı dökmekten gözleri görmez olur.

Yakup'un aşkına bir başka delil olarak Celal Settari, Yusuf'un babasına verilmek üzere gönderdiği gömleğinin kokusunu, daha yoldayken almasını verir. Yakup'un da, Yusuf'tan ayrı kaldığı dönemde aşkta olgunlaştığını; bunun ispatı olarak evlerinin yakınında kuyudayken alamadığı Yusuf'un kokusunu, yıllar sonra o kadar uzak mesafeden alabilmesini gösterir. Zelihâ'nın aşkıdan farkını ise Keşfü'l Esrar'dan yaptığı şu alıntı ile belirtir: “*Yusuf'un sevgisi için Yakup sinesi gerek. Çünkü Yusuf'un cemâline Yakup gibi bakacak göz gerek*”. Eserin tasavvufî boyutu düşünüldüğünde böyle bir yoruma gitmek mümkündür. Fakat duysal anlamda, Yakup'un o derece özlem çekmesinin ve üzüntü duymasının sebebi evlat sevgisidir.

Tasavvufî boyutta, Yusuf'un Tanrı'ya olan ilâhî aşkına gelince, o sahip olduğu ilâhi aşkını⁸, O'nu devamlı hatırlamak, kalbinden aklından çıkarmamak, emirlerine itaat etmek, bela ve musibetlere sabredip ümidini yitirmemek şeklinde eylemlerle göstermektedir. Yusuf'un ilâhî aşkı da, beşerî özellikler arz etmektedir. Yukarıda da değinildiği üzere aşk duygusu, bu iki boyutluluğa uygun bir duygudur.

İlâhî aşka mazhar olmuş kulun yaşadığı aşkta, beşerî özellikler bulunması, klasik aşk anlayışında olağan bir durumdur. Fakat eserde Allah'ın Yusuf'a olan sevgisi de beşerî bir özellikler barındırmaktadır. Yusuf, zindandan çıkmak için Allah'tan değil, sâkîden yardım istemesi üzerine Allah, Cebrail vasıtasıyla sitemini şu cümlelerle ifade eder:

*Cebrâ'il eydür yâ Yûsuf geldüm sana
Soraram bir kaç soru eytgil bana*

⁶ Celâl Settari, *Züleyha'nın Aşk Derdi*, Hz. Yusuf Kısası, İnsan Yay., İst. 2002, s.158.

⁷ Celal Settari, a.g.e., s.158.

⁸ Allah'a duyulan sevginin ifadesi olarak, Kur'an'da ve hadislerde “aşk”ın geçmediği, onun yerine “hub” kelimesi ve müştakları kullanıldığı için, özellikle 8., 9. ve 10. yüzyıllar arasında âlimler ve mutasavvıflar arasında yoğun tartışmalar ve görüş ayrılıkları yaşanmıştır. Geniş bilgi için: Süleyman Uludağ, *Aşk mad.*, *DİA*, C.4., İst. 1991, s.11-17.

*Ya'kûba kim sevdürdi eytgil bana
Kardaşlarından kim kurtardı eyt anı*

*Sıddîk kim eytdi anı sana
Yâ kuyudan kim çıkardı eyt bana*

*Ol Zelihâdan seni kim sakladı
Yâ Kutayfer seni kim bekledi*

*Ol genç oğlanı kimidi söyleden
Bu kamuyu kimidi sana iden*

(23a: 647-651)

Bunun üzerine Yusuf, çok pişman olur, secdeye kapanıp af diler. Yusuf'un bir an için bile olsa Allah'ı unutmamasındaki mesaj, kul-Allah ilişkisinde kulun her zaman için yanlışa meyledebileceği, fakat önemli olanın bu hatasından hemen dönüp pişman olmasıdır. Yalnız, Allah'ın bu şekilde beşerî bir özellik olarak sitem göstermesi, klasik şairlerin aşk anlayışından, özellikle ilâhî aşk anlamında, farklı bir durumdur. Böyle olmasının sebebi ise, hikâyenin genel kurgusuyla ilgilidir. Hikâyede, tüm sevgilerin -Yakup'un, Zelihâ'nın, uğradığı şehir halklarının, Kutayfer'in- ve aynı zamanda nefretin -kardeşlerin, Aris şehri halkının- nesnesi konumunda Yusuf bulunmaktadır. Yani Yusuf, bütün sevgilerin ve nefretin yöneldiği, toplandığı kişi konumundadır. Duyguların toplayıcısı olarak asıl özne odur. Aynı şekilde Allah'ın sevgisinin yöneldiği kişi de Yusuf'tur. Bu durumda Allah'ın ona sitem etmesi, herkesin sevgisinin yöneldiği bir kişi konumunu, daha da yüce bir mevkiye çıkartmakta, hikâyeye kurgusu içerisinde onu daha öne çıkartan, mühim bir karakter olmasını sağlayan bir durum olmaktadır.

Hikâyeye şahısları üzerinde aşkın nasıl tezahür ettiğini bu şekilde ortaya koyduktan sonra, eserden yola çıkılarak, duyguları da göz önünde bulundurmamak suretiyle aşkın tanımı yapılacak olursa, "güzellik" unsuruna sahip "nesne" görülüp kalpte sevgi duygusu oluşuktan sonra, "özne"nin vuslata erişene kadar kalbinde sevgi ile birlikte hissettiği acı, hasret ve ümit duygusudur.

1.1. Aşk Duygusunun İşlenişi

Hikâyenin ana duygularından biri olan aşk kurgulanırken duygu zeminini, sadece Zelihâ'nın Yusuf'u rüyasında görmesi oluşturmakta, bu durum aşkı ortaya çıkarmaktadır. Aşkın ortaya çıkışından itibaren ise olay iki yönden gelişmeye başlar ve Zelihâ'nın Yusuf'u köle pazarında görmesine kadar bu şekilde sürer. Bu süre zarfında Zelihâ, duygu ânını yaşamaya başlar. Ona bu dönemde acı ve hasret duyguları eşlik eder. Yusuf'la karşılaşmalarından sonra, onun kardeşleriyle tekrar buluşmalarına kadar olayların aşk etrafında döndüğü ve o süre zarfında aşkın ana duygu işlevi gördüğü söylenebilir.

Aşkına karşılık bulamayan Zelihâ'nın duygularına, daha sonra öfke de katılır ve olaylar farklı bir yöne doğru akmaya başlar. Zelihâ'nın öfkeyi barındıran aşkı, Yusuf'u zindana düşürür; fakat daha sonra Mısır azizliğine kadar götürür.

Yusuf'un zindandan çıkması, hikâyenin tepe noktasını oluşturur. Yani olumsuz gidişatın olumluya tebdil etmeye başladığı ilk durumdur. O andan sonra o zamana kadar oluşturulan sorunlar birer birer çözülmeye başlar. Bunlardan biri de aşkıta olgunlaşan Zelihâ'nın sevgiliye, Yusuf'a kavuşması, vuslata ermesidir.

Zelihâ'nın aşkının tezahürü olarak yaptıkları hikâyenin gidişatını değiştirir. Beşerî aşk döneminde yaptıkları, kendisinin iffetini, malını, mülkünü, güzelliğini; Yusuf'un özgürlüğünü kaybetmesine neden olur. Aşk nedeniyle oluşan bu olumsuz gidişat, yine aşk sayesinde olumlu sonuçlar doğurur. Buradaki aşkın Yusuf'un kaybetmediği, Zelihâ'nın ise sonradan ulaştığı ilâhî aşk olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak hem beşerî hem de ilâhî aşkın örneklerinin görüldüğü hikâyede, aşk temel duygu olarak yer almakta, bunun yanında olayların gidişatını etkileyici, mutsuzluk-mutluluk gerilimini oluşturucu bir duygu olarak yer aldığı görülmektedir.

2. Kıskançlık

Toplumsal bir varlık olan insanda bu duygu, ilk olarak bebeklik döneminde anneyi, kardeşi kıskanma şeklinde ortaya çıkar. İlerleyen yaşlarda sevgi paylaşımının öğrenilmesiyle baskınlığını yitirerek kontrol altına alınır. Bu halin devam etmesi kişinin eğitim ve kültür seviyesine bağlı olarak değişebilir⁹.

Kıskançlık, "yapıcı" ve "yıkıcı" olmak üzere ikiye ayrılabilir¹⁰. Yapıcı kıskançlık, gıpta da denilen, başkasında bulunan bir güzelliğin, ona husumet duymadan, kendinde de olmasını istemektir. Yıkıcı kıskançlık ise başarılı ve üstün görülen kişiyle rekabet edilemeyeceği anlaşılınca rekabetten vazgeçip ona zarar vermeyi düşünmektir. Buna da haset denilmektedir¹¹. Kıskançlık denilince ilk akla gelen de hasettir. Alt birim olan haset, toplumda kullanımı itibarıyla, gittikçe kıskançlıkla eş anlamlı düşünölmeye başlanmıştır demek yanlış olmaz.

Yukarıda gıpta ve hasetle ilgili yapılan tanımlar, yanlış olmamakla birlikte eksiktir. Tanımlar duygu anında yapılan eylemi belirtmektedirler: "...istemek", "...düşünmek" gibi duygu anında dışarıdan bir gözlemci bakışıyla duygu tarif edilmektedir. Fakat hisseden kişinin bu eylemle birlikte ne hissettikleri tanımlarda yer almamaktadır. Buna göre tanım yapılacak olursa, gıpta başkasında bulunan bir güzelliğin, ona husumet ya da nefret duymadan, sadece kendinde bulunmayışına üzölmek ve kendinde de bulunmasını arzu etmek; hasedi ise başkasında bulunan bir güzelliği arzulayıp kavuşamayacağını düşünmenin verdiği üzüntü ve aynı zamanda sahip olana karşı duyulan öfke, nefret şeklinde tanımlamak mümkündür. Burada şunu belirtmekte fayda var. Hasette, gıptaya kıyasla üzüntüden ziyade öfke ağırlıklı bir hissi durum söz konusudur. Ayrıca bu öfke, uzun vadede nefrete de dönüşebilir. Daha da

⁹ Hamdullah Aktaş, *İnsanda Duygusal Yaşantı*, Palme Yay., Ank. 2004, s. 140-141.

¹⁰ Nevzat Tarhan, *Duyguların Dili*, Timaş Yay., İst. 2009, s.177.

¹¹ Hamdullah Aktaş, a.g.e., s. 142.

ileri gidildiğinde haset, hınç şeklini alır¹². Hasedin hissî yönüne, Gülşen Çulhaoğlu da, Melanie Klein'in *Haset ve Şükran* adlı eserinden yaptığı alıntıda dikkat çekmiştir: *"..haset, arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygu"*¹³ dur.

Haset anlamındaki kıskançlıkta, öfkenin artmasıyla akıl devre dışı kalır ve insanın olayları değerlendirme gücü yok olur. Bunun yanında sevgi, merhamet, sabır, hoşgörü gibi duyguların yerini korku, kaygı ve üzüntü gibi duygular alır. Gıpta şeklinde olduğunda ise insana faydalı bir duygudur. Ulaşabileceği hedefler için çalışmayı ve fedakârlık yapmayı öğretir¹⁴.

Buraya kadar bahsedilen kıskançlık, kişinin kendisindeki bir eksiklikten doğan kıskançlıktır. Bir de *varlıktan doğan kıskançlık* vardır. Kişinin sahip olduklarını paylaşmak istememesi demektir. Küçük bir çocuğun oyuncağını paylaşmak istememesi, âşığın sevgilisini kıskanması buna örnek verilebilir. Âşık, sevgilinin tüm ilgisinin kendisine yönelmesini ister. Kendisinden başkasının ona dokunmasını, bakmasını, hatta konuşmasına dahi istemez. Klasik edebiyatta âşığın, sevgilisini rakipten devamlı kıskanması, ilginin hep kendinde olmasını istemesi, hatta onları köpeğe benzetmesi bu tarz bir kıskançlıktır. Sevgilinin rakip ve ağyar ile gülüp oynaması âşık için en büyük acıdır.

Yusuf u Zelihâ hikâyesi, aşkın, kıskançlığın ve hüznün hikâyesidir denilebilir. Hikâyede, ibret verici bir biçimde yer alan kıskançlığın temsilcisi konumunda Yusuf'un kardeşleri bulunmaktadır. Yıkıcı bir kıskançlığa sahip kardeşler, Yusuf'u öldürmeye teşebbüs edecek derecede kıskanmaktadırlar. Bunun sebebi Yakup'un Yusuf'a olan fazla ilgisi, onu diğerlerinden üstün tutmasıdır. Ayrıca bu, eksiklikten doğan kıskançlıktır. Yusuf'un gördüğü rüya, kıskançlığın had safhaya ulaşmasına, öfkelerinin harekete dönüşmesine, yani onu öldürmeye teşebbüs etmelerine neden olmuştur.

Şeyyad Hamza'nın eseri ile Kur'ân-ı Kerîm'de bu durum, aynı sebeplere bağlanmaktadır. Fakat Tevrat'ta bu ikisine ek olarak, özellikle kıskançlığın nefrete dönüşmesi aşamasında Yusuf'un, kardeşlerinin her yaptığını babasına söylemesi de sebepler arasında gösterilmektedir¹⁵. Tevrat'ın bu açıdan insanî yönünün daha ön planda olduğu da söylenebilir.

*İnsan ya sevdiğini ya da nefret ettiğini kıskanır*¹⁶. Hikâyede kardeşler Yusuf'u sevmekle birlikte, daha sonra kıskançlık neticesinde nefret duymaya başlamışlardır. Kardeşin kardeşi sevmemesi, ondan nefret etmesi genel teâmül açısından ters bir

¹² Max Scheler, Hınç Ressentiment adlı eserinde, hıncın intikam, haset, kara çalma dürtüsü ve kin gibi duygulardan geçerek oluştuğunu ve bunlar arasında hasetin hıncın en güçlü kaynaklarından olduğunu söyler (s. 7-13). Ayrıntılı bilgi için bkz. Max Scheler, *Hınç Ressentiment*, Çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Yay., Şubat, 2004.

¹³ Gülşen Çulhaoğlu, a.g.m., s.161.

¹⁴ M. Haluk Özbay, Şenol Göka, Her Halde İnsan, Elips Kitap, Ank., 2004, s.140.

¹⁵ Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Tevrat Tekvin, Bap 37/2, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İst. 1997, s. 40.

¹⁶ Hamdullah Aktaş, a.g.e., s.142.

durumdur. Yusuf u Zelihâ hikâyesindeki gerilimin bunun üzerine kurulduğu söylenebilir. Yani sevginin olması gereken bir durumda, nefret bulunmaktadır. Bu durum Yusuf ile Züleyhâ hikâyesinin ibretlik bir hikâye oluşunun da başlıca sebeplerindedir.

Kıskançlık içinde barındığı öfke nedeniyle sabrın ve aklın tahakküm gücünün yok olmasına neden olur. Kardeşlerin Yusuf'un rüyasını ve babalarının düşle ilgili yorumunu öğrendikten sonra, hemen öldürmeye karar vermeleri, sabır duygularının yok olduğunu ve olayları değerlendirme yetilerinin kaybolduğunu göstermektedir:

Bunun düşü togru gelürse nide-vüz

Eytdiler gelün bunı öldüre-vüz

(2b:42)

Planları doğrultusunda babalarından izin alıp Yusuf'u ava götüren kardeşleri, orada onu acımasızca dövüp, çıplak bir şekilde kuyuya bırakırlar. Bu şekilde davranmaları, kıskançlığın tesiriyle merhamet, sevgi, hoşgörü gibi duyguların yerini nefret, merhametsizlik, zalimlik gibi duyguların aldığıın göstergesidir.

Yehuda adlı kardeşin, Yusuf'un yalvarmaları karşısında, merhamet duygusunun tekrar uyanıp pişmanlık göstermesiyle Yusuf'u öldürmekten vazgeçip onu bir kervana köle olarak satarlar. Bu şekilde Yusuf'tan kurtulurlar. Fakat aradan yıllar geçmesine rağmen Yusuf'a duydukları kıskançlık, nefret geçmemiştir. Mısır'a buğday almaya gittiklerinde azizin, on birinci kardeşlerini sorması üzerine şu şekilde cevap verirler:

Kiçimüzi kurt yidi bil anlayu

Anı severdi atamız yigleyü

(34a:974)

Kardeşlerin Yusuf'a olan ilgiyi kıskandıkları açıkça görülmektedir. Daha sonra azizin bu duruma şaşırıp babalarının peygamber olduğu halde evlatları arasında bu şekilde ayırım yapmasının uygun düşmeyeceğini söyler (34a:976). Bunun üzerine kardeşler, biraz itiraf biraz da savunma yapmaya başlarlar:

Bunlar eydür bizden işit-gil bu söz

Siz dahı severdünüz görseydünüz

(34a: 977)

Bir sebepden yigrelendük bize inan

Söyleridi atasına düşün yalan

(34a:979)

Bu iki beyitten anlaşıldığı üzere kardeşleri Yusuf'un güzelliğini kıskanmakta ve onun yalan söylediğini düşünmektedirler. Aslında bu şekilde, kendilerini haklı göstermeye, vicdanlarını rahatlatmaya çalışmaktadırlar. Bu savunmalarından yaptıklarının doğru olduğuna, kendilerini inandırdıkları da anlaşılmaktadır.

Yıllar geçmesine rağmen kıskançlıkları dinmeyen çocuklar, babalarının Yusuf'u unutmasını, onun için üzülmemesini; hatta onun ismini dahi anmamasını isterler:

*Ümîdün kes Yûsufdan hîç anmagıl
Özüni ögüt-legil aqlamağıl*

(42a:1227)

Kardeşlerin bu kıskançlığının dışında hasedin bir örneği, Mısır'da Yusuf'u görmek için altını olmayanların duyduğu kıskançlıktır:

*Her ki virür bir altını görür anı
Altını yok hasedden çıkar canı*

(11b:306)

Gıpta anlamında bu duyguya, hikâyede rastlanılmamıştır. Bunun yanında aşk olayı yer almasında rağmen, sevgiliye kıskançlık duyma durumu yoktur. Çünkü âşık Zelihâ'nın kıskanabileceği bir rakibi yoktur. Onun aşk ıstırabı âşık olduğu Yusuf'un kendisine karşılık vermeyişi ile ilgili, ondan kaynaklanmaktadır.

2.1. Kıskançlık Duygusunun İşlenişi

Hikâyede duygunun sadece haset yönünün işlendiği görülmektedir. Haset duygusunun sebepleri noktasında, duruma kardeşler açısından bakıldığında bir adaletsizlik olduğu, *babalarının açıkça bir yanlgı içinde olduğu ve Yusuf'tan kurtuldukları vakit babalarının sevgisinin kendilerine kalacağı*¹⁷ düşüncesi hâkimdir. Kendilerine haksızlık yapıldığını düşünmektedirler. Yusuf'un da yalandan bir rüya ile bunu pekiştirdiği, bu haksızlığın artacağı düşüncesi uyanınca harekete geçilmiştir. Kardeşlerin yaptıkları, onlar açısından düşünüldüğünde bir nevi haklarını aramak, haksızlığı gidermek adınadır. Buna karşılık babanın, Yusuf'un yetim olması, yaşlılık döneminde dünyaya gelmesi, olağan üstü güzelliğe sahip olması ve rüyası dolayısıyla ona fazla ilgi göstermesi fikir çatışmasını oluşturmaktadır. Bu fikir çatışması Yusuf üzerinden yaşanmakta ve duygu zeminini oluşturmaktadır.

Duygunun ortaya çıkmasından sonra duygu anında, öfke ve nefretin tesiriyle yaşananlar -hikâyenin geneli düşünüldüğünde Yusuf'a yapılanlar duygusallığın en yoğun yaşandığı noktalar arasındadır-, yine duygunun tesiriyle ortaya çıkan öfke, kibir, sabırsızlık ve merhamsizlik gibi diğer duygular, olayların aile bireyleri arasında yaşanması, -kardeşler arasında ortaya çıkmaktadır- ve çatışma esnasında taraflar arasındaki güç dengesizliği -kardeşlerin hem yaşça hem fiziksel olarak küçük bir çocuk olan Yusuf'tan büyük ve güçlü olmaları- *duygusal etkileyciliği ve gerilimi arttırıcı* durumlar ve unsurlardır.

¹⁷ Elmalılı Hamdi Yazır, Hak Dini Kur'an Dili, C.5, Yusuf Sûresi, 11/8-9, Yenda Yay., İst. s.68-69.

Hikâyeye etki/katkısına gelince, olayları başlatan ve dağıtan bir duygu olması itibariyle önemli duygulardan biri olduğu söylenebilir. Kardeşlerin Yusuf'u kıskanmasıyla olaylar başlamış, hikâyenin başındaki olumlu tablo bozulmuş, olumsuz bir yöne doğru akmaya başlamış ve Yusuf'un öldürülmesine kadar gitmiştir. Fakat tam bu esnada, bir başka duygunun –merhametin- devreye girmesiyle, olması beklenen, ortamı hazırlanan muhtemel son gerçekleşmemiştir.

Sonuç olarak kıskançlık duygusu, ortaya çıkışıyla gerek olumlu duyguları olumsuzla tebdil etmesi gerek hikâyenin başındaki olumlu tabloyu olumsuzla dönüştürmesi itibariyle kurgudaki olumlu-olumsuz geriliminin olumsuz kısmını oluşturucu bir unsur olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Bunu diğer duygulara etkisini noktasında da göstermekte, olumlu duyguları olumsuzlara tebdil etmektedir.

3. Merhamet (Acıma)

Merhamet duygusunun bir beşerî, bir de ilâhî boyutu bulunmaktadır. Beşerî boyutu, yani insandaki merhamet, *herhangi bir canlının acısını, kederini, mutsuzluğunu yüreğinde hissedip üzüntü duyma ve ona karşı yardım hisleriyle dolma, acıma duygusu*¹⁸ şeklinde tanımlanabilir.

Tanımda da ifade edildiği üzere merhamet, hem cinslerine olduğu kadar diğer canlılara, hayvanlara ve bitkilere yönelik de olabilmektedir. Bununla birlikte duygunun ortaya çıkması, duygunun öznesinin dışında bir üzüntü durumunun hâsıl olmasına bağlıdır. Bu durumda, duygudaşlık (empati) davranışı devreye girmeli ve özne, kendisini nesnenin yerine koyarak onun üzüntüsünü vicdanen hissetmeli ve duyguya ortak olmalıdır. Son olarak, bu hissiyatı davranışa dönüştürmek, duygunun nesnesine yardım etmek gerekmektedir. Bu ise, Ali Seyyar'ın merhameti tanımında söylediği gibi sevgi gösterme, koruma, kurtarma, bağışta ve affetme¹⁹; hiçbirinin yapılmadığı durumlarda, kalben acıma ve dua etme²⁰ gibi çeşitli tutum ve davranışlarda olabilmektedir.

Toplumsal bir varlık olan insan, doğuştan merhamet duygusuna meyillidir. Bunu J.J. Rousseau'nun şu sözlerinden de anlamak mümkündür: *İnsan kalbi kendisini, kendisinden daha mutlu birinin yerine koymayı nedense başaramaz. Oysa insan kendini, kendisinden mutsuz olan bir başka kişinin yerine rahatlıkla koyabilmektedir*²¹.

Merhametin bir özelliği, merhametin azlığı ya da çokluğunun özne ile nesne arasındaki, durum farkına göre değişmesidir. Merhamet duyan kişinin durumu, acılanın kişinin durumundan ne kadar iyiyse, o denli büyük merhamet duyulmakta;

¹⁸ İlhan Ayverdi, Kubbealtı Lügati, Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük, C.2, Kubbealtı Neşriyat, İst. 2006, s. 2014.

¹⁹ Ali Seyyar, Ahlak Terimleri (Ansiklopadik-Sözlük), Beta Yay., İst. 2003, s. 292.

²⁰ Mustafa Çağrı, İslam Ansk. Merhamet mad., T.D.V. Yay., Ank. 2004, 29.c., s. 185.

²¹ Arthur Schopenhauer, a.g.e., s. 76.

aksi durumda ise daha az acıma hissi uyanmaktadır²². Bu durumun aynı zamanda, yardım şeklini de belirlediği söylenebilir. Örneğin fark çok ise, bağış yapma, sıkıntısını giderme; az ise sevgi gösterme veya sadece acıma şeklinde yardım yapılabilir. Tabii burada merhamet edenin durumu daha önemlidir.

İlâhî boyutuyla merhamet, Allah'ın Esmâü'l-Hüsna'sından Rahmân ve Rahîm sıfatlarıyla bağlantılı kullanılmaktadır. Bu sıfatlarla aynı kökten gelen merhamet bu anlamda, *Allah'ın bütün yaratılmışlıklara yönelik lütfu ve ihsanlarını ifade etmektedir*²³.

Yusuf u Zelihâ'da merhamet duygusunun hem beşerî hem de ilâhî boyutuyla yer aldığı görülmektedir. Konumuzun beşerî hisler olması hesabıyla, ilahî boyutuyla nasıl yer aldığına kısaca değinilip geçilecektir. Bu anlamda eserin başındaki hamdele bölümünde Allah'ın merhametinden söz edilmek, aynı zamanda ilgili sıfatlardan "Rahman" Rahim" ve "rahmet" kelimeleri zikredilmek suretiyle merhametin ilâhî yönüne vurgu ile hikâyenin başlamaktadır (1b:1- 1b:8). Yine hikâyenin sonunda anlatıcı, bu eseri yazmanın mükâfatı olarak günahlarının affını istemekle, yine merhametle hikayeyi nihayete erdirmektedir:

Buni koşana Çalap tutma günâh

Yazugın bağışlagıl i Pâdişâh

(52a: 152-6)

Beşer olanlar içinde merhameti en geniş olanlar, şüphesiz peygamberlerdir. Yusuf u Zelihâ hikâyesinin ana şahısları Yusuf ile Yakup, birer peygamber olup onlarda, bu duyguyu peygamberlere has haliyle görmek mümkündür. Yakup ve Yusuf'a geçmeden, sıradan bir insan olan Yusuf'un abisi Yehûda'nın kardeşine gösterdiği merhametten bahsedilecek olursa, beşerî merhametin onda tam olarak tezahür ettiğini görmek mümkündür. Yehûda ve diğer kardeşleri Yusuf'u ava götürüp dövmeye başladıklarında pişman olan Yehûda'nın vicdanı rahatsız olur. Ona acır ve yardım elini uzatarak kendisine sığınmasına izin verir:

Çün işitdi Yehûda uşbu sözi

Âh kıldı Yusufa göndi özi

Berü gel dir Yûsufa korkma dahı

Öldürmeyem ben seni Tanrı hakı

(4a: 82-83)

"Özi gönmek" ifadesi Yehûda'nın duyduğu acıma ve merhametin ifadesidir. Vicdanının el vermediği bu durumdan kardeşini kurtarması ve koruma altına alarak yardım etmiş olması, yine merhametinin bir göstergesidir.

²² Arthur Schpenhauer, a.g.e., s. 78.

²³ Mustafa Çağrı, a.g.m., s. 184.

Bu olayda Yehûda'nın dışındaki kardeşlerde merhametin yok olduğu, yani merhametsizlik görülmektedir. Acıma duygusunun azaldığı, şiddet ve saldırganlığın ortaya çıktığı merhametsizlikte, zalimlik ve intikam duygusunda olduğu gibi karşı tarafa acı çektirme hissiyatı vardır. Nitekim kardeşlerin Yusuf'u ava götürdüklerinde onu ilk önce dövüp sonra kıyafetlerini çıkartıp kuyuya atmaları bu duygularının tezahürleridir.

Hikâyede kardeşlerin yaptıklarının dışında, Zelihâ'nın aşkına karşılık vermediği için Yusuf'u suçsuz yere zindana attırması da merhametsizlik olarak görülebilir. Fakat kardeşlerin kıskançlık gibi bir sebebe dayalı iken Zelihâ'nın yaptığı aşkı içindir.

Yusuf'u zindana atarak merhametsizlik gösteren Zelihâ, Yusuf'un makam, mevki sahibi olmasından sonra ondan merhamet umar hale gelir. Yusuf'un devamlı geçtiği yol üzere bekleyip onun kendisini fark etmesini ve acıyarak düştüğü sıkıntılı durumdan kurtarmasını ister:

*Bolay ki âhum göre esirgeye
Özi göyne bana bir kez söyleye*
(30b: 879)

Merhametin ortaya çıktığı bir diğer şahıs Yakup, bir peygamber olmasına rağmen evlatlarının Yusuf'a yaptıkları karşısında hemen merhamet göstermez. Ancak bu, merhametsizlik şeklinde değildir. Sadece affedip merhamet göstermesi geç gerçekleşir. Çünkü içindeki üzüntü çok büyüktür. Yusuf'un yaşadığını öğreninceye kadar süren bu durum, Yusuf'un gömleğinin kendisine ulaşması ve çocuklarının yaptıklarını itirafından sonra mutluluğa dönüşür. Nihayetinde çocuklarının af talebine merhametle karşılık verir:

*Eytdiler biz Yusufı aldugıdı
Kul diyüben biz anı sattugıdı*

*Sultan kılmış Mısrda Çalap anı
Uş getürdük biz sana haberini*

*İmdi bize suçumuz bağışlagıl
Suçlu olduk yüzümüze urmagıl*

*Ya 'kûb eydür suçunuz bağışladum
Şefakat kıldum size hoş işledüm*

(48a: 1398- 1401)

Suçlarının bağışlanmasını ve yüzlerine vurulmamasını isteyerek babalarından merhamet dilendikleri bu beyitlerde, Yakup'un bu söylenenleri yapmaması ve affetmesi, merhametin bir başka yardım şeklidir. Ayrıca Yakup'un, işledikleri bu suç sebebiyle çocuklarına bunca zaman hiçbir ceza vermemesi ve hemen affetmesi, onlara beslediği şefkat dolayısıyladır.

Merhametin sadece duygu olarak değil, merhametli olma şeklinde haslet olarak bulunduğu, bu anlamda hikâyenin timsâli olan şahıs, Yusuf'tur. Bunun en büyük göstergesi, kardeşlerinin sergilediği merhametsizliğe, merhametle cevap vermiş olmasıdır. Uzunca bir zaman baba, aile hasreti çekmesine, köle olarak satılmasına, zindanlara düşmesine, sonuçta büyük üzüntüler yaşamasına karşılık, elinde büyük bir güç bulunmasına rağmen yine de onları cezalandırmamış; bilakis onları bağrına basmış, onları da sarayına alarak mükâfatlandırmıştır.

Merhametin hayvanlar da dâhil bütün canlılara yönelik olabileceği yukarıda zikredilmişti. Hikâyede bunun örneğini de görmek mümkündür. Yusuf'a babasından haber veren 'Arap bedevî, devesini oturtmak için bir ağaç parçasıyla Yusuf'un gözü önünde ona vurmaya başlayınca onu, yapmaması konusunda uyarır:

*Beyle didi çökdi zindân önine
Ol 'Arap bir ağaç aldı eline*

*Devesini döğdi gey yaturu
Yûsuf eydür döğme anı gel berü
(23b: 665-666)*

Yusuf'un küçüklükten itibaren merhametli olma hasletini hâiz olduğunu kardeşlerinin şu ifadelerinden anlamak mümkündür:

*Bir kavulda dahı gelmişdür haber
Ta'am yirken Yûsuf alurdı meger*

*Gizleridi virüridi yohsula
Yidürürdi yokluya hem varluya
(40a: 1164-1165)*

Yusuf'un yemeğini yoksul zengin herkesle paylaşması, aynı zamanda bunu gizli yapması, merhamet duygusuna gerçek manada sahip olduğunun göstergesidir.

3.1. Merhamet Duygusunun İşlenişi

Duygunun zeminin oluşturulmasında ilk önce durum farkının ortaya çıkartıldığı görülmektedir. Bu fark, bir tarafın muhtaç, diğer tarafın muktedir hale getirilmesiyle sağlanmıştır. Taraflar arasındaki ilişkinin olumlu ya da olumsuz oluşuna göre duygu ortaya çıkmaktadır. Olumlu olduğu durumda merhamet, olumsuz olduğu takdirde ise zalimlik, merhametsizlik hâsıl olmaktadır. Bunlar arasında özellikle merhametsizliğin harekete dönüştüğü noktada pişmanlık devreye girip, merhamete geçiş olabilmektedir. Yehuda örneğinde olduğu gibi.

Merhamet hissedilmeye başlandığı duygu ânında, acıma duygusu ortaya çıkartılıp muktedirin gücünü kullanarak muhtaca yardım etmesi sağlanmaktadır. Yardım

şekilleri yukarıda değinildiği üzere farklı olabilmektedir. Duygunun mutluluk, sevgi gibi farklı duygulara da tesir ettiği görülmektedir.

Hikâye katkısı anlamında merhametin, Yehuda'nın Yusuf'u öldürülmekten kurtarması noktasında olayların o anda sonlanmasına engel olmuş, bu şekilde olayların gidişatını değiştirici; Yusuf'un merhamet gösterip kardeşlerini affında ise olayların gidişatını yine etkilemiş ve mutlu sonu hazırlayıcı bir görev üstlenmiştir. Bunların dışında kahramanların psikolojik tasvirlerine ve olumlu şahıslar olarak algılanmasına katkıda bulunucu bir duygu olarak yer aldığı da söylenebilir.

Yusuf'un temel özelliği olarak merhamet hissi, kardeşlerin gösterdikleri kıskançlık ve merhametsizlik karşısında gerilim oluşturucu bir unsurdur. Çok zalim olan kardeşlerin karşısında, merhameti geniş Yusuf bulunmaktadır. Onun merhametinin derecesi, kardeşlerin yaptıkları zalimliğin derecesiyle doğru orantılıdır.

Sonuç

Çalışma sonucunda, duyguların hikâyede sadece kahramanların içinde bulunduğu ruh hali olarak yer almadığı, hissettikleri duygunun geniş planda kurgu içerisinde büyük önemi haiz olduğu, olayların olumlu-olumsuz gidişatına etkide bulunduğu görülmüştür. Bunu da sanatçının bilinçsiz değil, önce duygu zeminini oluşturmak, ardından duygu ânını ortaya çıkarıp okuyucu/dinleyicinin eserden etkilenmesini sağladığı, eser-okuyucu arasındaki iletişimin bu şekilde sağlandığı tespit edilmiştir. Edebi eser için genel manada çıkan sonuç budur.

Yusuf u Zelihâ hikâyesi ile ilgili, en başta aşkın, onun yanı sıra kıskançlık ve merhametin hikâyenin temel duyguları olduğu söylenebilir. Dikey bir bakışla esere bakıldığında, kardeşlerin kıskançlıklarının, aşk duygusuna zemin hazırladığı; aşk duygusunun ortaya çıktıktan sonra Yusuf'u önce zindana, oradan Mısır azizliğine, nihayetinde ise kardeşlerin kıskançlık neticesinde yaptıklarına merhamet edebilecek konuma, Mısır azizliğine getirmiştir. Dolayısıyla aşk da merhamet duygusuna zemin hazırlamış olmaktadır.

Sonuç olarak Yusuf u Zelihâ hikâyesinin bu üç duygu, aşk, kıskançlık ve merhamet duygusu üzerine kurulduğu söylenebilir.

Kaynakça

- AÇIKGÖZ, Namık, "Klâsik Türk Şiirinde Beşerî His ve Hasletler", Journal of Turkish Studies, V. 27/1.
- AKTAŞ, Hamdullah, *İnsanda Duygusal Yaşantı*, Palme Yay., Ankara 2004.
- ARI, Ramazan, *Şeyyad Hamza'nın Yûsuf u Zelihâ Hikâyesinde Beşerî His ve Hasletler*, Muğla Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2011.
- AYVERDİ, İlhan, *Kubbealtı Lügati, Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, C. 1-2-3, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2006.
- ÇAĞRICI, Mustafa, "Merhamet" mad., *İslam Ansk.* C.29, T.D.V. Yay., Ankara 2004.
- ÇULHAOĞLU, Gülşen, "Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn Mesnevisindeki Aşk İlişkileri", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, S. 26, Şubat-Mart-Nisan 2004.

- Elmalılı Hamdi Yazır, *Hak Dini Kur'an Dili*, C.5, Yusuf Sûresi, 11/8-9, Yenda Yay., İstanbul.
Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, Tevrat Tekvin, Bap 37/2, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İstanbul
1997.
- ÖZBAY, M. Haluk, GÖKA, Şenol, *Her Halde İnsan*, Elips Kitap, Ankara 2004.
- PALA, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yay., İstanbul 2004.
- SCHELER, Max, *Hinç Ressentiment*, Çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Yay., İstanbul 2004.
- SCHOPENAUR, Arthur, *Merhamet*, Dergah Yay., Ankara 2007.
- SETTÂRÎ, Celâl, *Züleyha'nın Aşk Derdi*, Hz. Yusuf Kıssası, İnsan Yay., İstanbul 2002.
- SEYYAR, Ali, *Ahlak Terimleri* (Ansiklopadik-Sözlük), Beta Yay., İstanbul 2003.
- TARHAN, Nevzat, *Duyguların Dili*, Timaş Yay., İstanbul 2009.
- ULUDAĞ, Süleyman, "Aşk" mad., DİA, C.4., İstanbul 1991.
- YILDIZ, Osman, *Yûsuf u Zelihâ* (Destân-ı Yûsuf), Akçağ Yay., Ankara 2008.

SELİM REFİK REFİ'OĞLU'NUN "AZERBAJYAN YURT BİLGİSİ"NDEKİ YAZILARININ AZERBAJYAN MUHACERET EDEBİYATINA KATKILARI

Hayri ATAŞ¹

Giriş

Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin 1920 yılında Bolşevikler tarafından ilhak edilmesiyle, Azerbaycan vatanperverlerinin yeniden istiklallerini kazanmak ve müstakil devletlerini kurmak çalışmaları muhacerette vücut bulmuş ve bu uğurda gerek siyasi gerek kültürel bir çok faaliyette bulunulmuştur. Bunlardan biri de basın yayın faaliyetidir. Bu basın yayın faaliyetleri sayesinde Azerbaycan'ın istiklâl mücadelesi entelektüel ve kültürel boyutta sürdürüldüğü gibi aynı zamanda Azerbaycan'ın zengin edebî, tarihî ve kültürel birikimi de gözler önüne serilmiştir. Böylece Azerbaycan'ın haklı davası hem ilim âleminde hem de halk arasında yer ve ses bulmuştur [1, 2].

Azerbaycan Yurt Bilgisi

Azerbaycan'ın muhaceretteki sesi olan yayın organlarından birisi de Azerbaycan Yurt Bilgisi adıyla neşredilen aylık mecmuadır. Dr. Ahmet Caferoğlu'nun neşretmeye başladığı derginin ilk sayısı Ocak 1932 yılında çıkmıştır. Derginin müdürlüğünü Dr. Ahmet Caferoğlu yaparken yazı kurulunda ise Prof. Dr. Köprülüzade M. Fuat, Prof. Dr. A. Z. Velidi (Togan), Dr. Hacızade Mirza, Dr. Ağaoğlu Mehmet (muhtemelen yanlış yazılmış, "Ahmet" olmalı), Asistan Abdülkadir (İnan) Beyler vardır (daha sonraki sayılarda bu isimlere yenileri de eklenmiştir). Derginin yazı kadrosu da epey zengindir. Yukarıdaki isimlerin dışında Mehmet Emin Resulzade'den Ayaz İshaki'ye, M. Şakir (Ülkütaşır) Abdülbaki Gölpinarlı'ya kadar onlarca isim bu dergide yazılarını, şiirlerini, araştırmalarını yayınlamışlardır.

Derginin ilk sayısında "Bir kaç söz" adı altında, derginin çıkış maksadı şu şekilde belirtilmiştir:

"İlmî münasebâtın milletler arasında günden güne sıklaşması ve yekdiğerini bu vesile ile daha fazla tanıyabilmesi evvelce büyük milletlerin mevzuu dahilinde kalan yurdumuzun artık müstakilen tetkikini bir zaruret olarak talep etmektedir. Kendi kendisini bizzat tetkik etmiyen milletler başka milletlerin etnografi tetkiki mevzuundan başka bir şey olmamıştır. Halbuki Azerbaycan bu iptidâî devresini artık üzerinden atmış ve kapısını da ilmî kapitülasyonlara çoktan kapamıştır.

¹ MEB Bakü TÖMER Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni ve Bakü Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi Doktora Öğrencisi/Azerbaycan.

Son on sene zarfında muhtelif mahafilde Azerbaycan tetkikine ciddiyle teşebbüs edilmesi kısmen iyi neticeler vermişse de, harsımızın bir çok cihetleri hâlâ eski mec-huliyetleri içerisinde devam edip durmaktadır. Yani dikilmek istenilen büyük binanın temeli henüz boşluklarla doludur. İşte o büyük binanın temelindeki büyük boşluklar işbu Azerbaycan Yurt Bilgisi'nin bir an evvel intişar etmesine sebep olmuştur.

Azerbaycan Yurt Bilgisi tetkikatı bugün artık dar çerçevesinden sıyrılıp beynel-milel ilim âleminde kendi müdekkikine intizar etmektedir. Yeni tetkik kadrosunun izharı şüphesiz bu intizar müddetini azaltacak ve binnetice evvelce bahsi muzur ad-dedilen millî kültürümüz hakiki çehresini almış olacaktır.

Azerbaycan Yurt Bilgisi'nin maksat ve gayesi Azerbaycan'ı her bir hususta ya-kından bilen ve tanıyanlarla bir tetkik kadrosu hazırlayarak hars tetkiki ile uğraş-maktan ibaret olmayıp aynı zamanda onu bu ülke ile alâkadar ırktaş ve muhiplerine tanıtmaktır. Mamafih mecmuamız bununla da iktifa etmeyecek ve müşterek Türk harsının hâlâ aydınlanmamış olan noktalarını tenvire çalışacaktır." [3, s. 2-3].

*Azerbaycan Yurt Bilgisi'nin, "maksadı ve gayesi" yukarıda yaptığımız alıntıda da gö-rüldüğü üzere siyasi olmaktan daha ziyade Azerbaycan hakkındaki ilmî ve kültürel bi-rikimi ortaya koymak ve Azerbaycan'ı "ırktaş ve muhiplerine" tanıtmaktır. Tabii ki esas amaç bu olmakla birlikte umum Türk dünyasını da derginin sayfalarına taşımak gaye-lerinden biri olmuş ve 36 sayı boyunca da olabildiğince bu gayeye uygun yayın yapılmıştır. Dergi bazı özel günleri de sayfalarına taşımayı ihmal etmemiştir. Mesela Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 10. yıl dönümü dolayısıyla derginin 21-22. sayıları özel sayı olarak hazırlanmıştır. Bu sayıda cumhuriyetle ilgili yazıların yanında dil, edebiyat, tarih yazıları da yer almıştır [4, s. 315-392]. Yine Azerbaycan tarihi için mühim olan 27 Nisan ve 28 Mayıs tarihleri de dergide yer bulmuş ve bu günler hakkında yazılar yayınlanmıştır. Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin Ruslar tarafından 27 Nisan 1920'de işgal edilmesi derginin Nisan 1933 tarihli 16. sayısında ele alınmıştır. "Azerbaycan'ın Büyük Matemi: 27 Nisan 1920" başlığıyla yayınlanan yazıda; "1920 senesi 27 Nisanında, büyük Türk dünyasının göğsünde hürriyet bayrağını diken bir Türk ülkesinin ocağı sönmüş, Azerbaycan -odlu yurt- kızıl Ruslar tarafından işgal edilmiştir." [5, s. 145] denildikten sonra yazının sonunda Azerbaycan'ın tekrar hürriyetine kavuşacağına olan inanç ve ümit şu şekilde dile getirilmektedir: "Her şeyi elinden alınan Anadolu nasıl 23 nisanda esaret zincirini kırarak Türk ülküsü istiklâl kavuştuysa, Azeri Türkleri de aynı ülkeye, aynı istiklâl erişecektir. Bu ise pek yakının bir hakikatidir. Sen de ey Azeri Türkü, bu-güne hazır ol, birleş ve bir mefkure etrafında yekdiğerinle kaynaş." [5, s. 148]. Derginin bu sayısında yer alan yazıların büyük bir kısmı da Türk dünyasının büyük mütefekkeri, "dilde, fikirde, işte birlik" şiarının koyucusu ve *Tercüman* gazetesinin kurucusu Gaspıralı İsmail Bey hakkındadır. *Tercüman* gazetesinin kuruluşunun 50. yılına hasredilen yazılarda Gaspıralı İsmail Bey muhtelif yönleriyle anlatılıyor. Mayıs 1933 tarihli 17. sayıda ise 28 Mayıs 1918 yılında kurulan ve sadece 23 ay kadar yaşayan Azerbaycan Halk Cumhuriyeti ile ilgi yazıların ağırlıkta olduğunu görüyoruz [6, s. 194-240].*

"1931-1947 yılları arasında, Azerbaycan Türkleri adına Türkiye'de yayınlanan tek dergi" [1, s. 100] olan derginin ömrü maalesef uzun olmamıştır. Dergi, Kasım-A-

ralık 1934'te bir arada yayınlanan 35-36. sayısı ile yayın hayatına son vermiştir. Azerbaycan Kültürünü Tanıtma Derneği tarafından 37. sayısı olarak Şubat 1954 yılında neşredilmeye başlandıysa da bunun da devamı ne yazık ki gelmemiştir [1, s. 101; 7, ss. y.].

*Azerbaycan Yurt Bilgisi'*ndeki yazıların çok büyük bir kısmı bugün de kıymetini ve aktüelliğini korumaktadır. Genç Türkiye cumhuriyetinin maddi ve manevi bir çok sıkıntılar yaşadığı bir dönemde böyle bir derginin çıkarılması elbetteki takdire şâyân bir durumdur. Dergi, Ocak 1932-Aralık 1934 tarihleri arasında sadece 36 sayı yayınlanabilmiş olmasına rağmen tarihteki yerini almıştır ve hâlâ mühim bir kaynak olarak elimizin altındadır. Türk Dil Kurumu, 1926 Bakü Türkoloji Kurultayı'nın sekseninci yılı dolayısıyla yaptığı etkinlikler çerçevesinde Azerbaycan Yurt Bilgisi'nin tıpkı basımını yapma kararı almış ve dergi 2008 yılında Türk Dil Kurumu yayınları arasında tıpkı basım olarak okuyucuların istifadesine sunulmuştur [7].

Selim Refik (Refi'oğlu)'in Azerbaycan Yurt Bilgisi'ndeki Yazıları

Bu dergide yazarlardan Selim Refik (Refi'oğlu) de gerek klasik Azerbaycan edebiyatı, gerek halk edebiyatı, folkloru, gerekse edebiyat tarihi ve modern devir edebî hayatı hakkında yaptığı araştırmalarla, yazdığı yazılarıyla ve kitaplarıyla muhacerette Azerbaycan edebiyatının, kültürünün tanıtılmasına ve araştırılmasına katkıda bulunmuştur. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden mezun olan Selim Refik, 1933-34 yılında bitirme tezini halk edebiyatı sahasında yazmıştır. "*Azerbaycan ve Anadolu Halk Hikâyelerinin Tahlili ve Mukayesesi*" adlı çalışması bu sahada yapılmış ilk çalışmalardan birisidir (Ragıp Hulusi Özdem'in nezaretinde hazırlanan bu bitirme tezi basılmamıştır, daktiloyla yazılmış bir nüshası İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesinde, bir nüshası da Beyazıt Devlet Kütüphanesi'ndedir). Yine 1945 yılında hazırladığı doktora tezi de Azerbaycan ve umum Türk edebiyatının lirik şairi *Fuzûlî* hakkındadır (Selim Refik Refi'oğlu, Fuzûlî, Basılmamış doktora tezi, Danışman: Ali Nihat Tarlan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1945, 315 s. Bu eserin bir nüshası İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesindedir). Selim Refik'in muhaceret edebiyatı ile alâkalı kitap halindeki diğer bir çalışması ise *Azerbaycan Edebiyatı – Seçilmiş Mısralar* (Emek Matbaası, Bursa 1941, 109 s.) adlı kitabıdır. Bu kitabında imkânlar nispetinde bir çok şairden mısralar seçmiş ve böylece Azerbaycan edebiyatını Türkiye'de bir antoloji çerçevesinde tanıtmaya gayret etmiştir. Selim Refik'in yayınlanmamış çalışmalarından birisi de "*Divan Edebiyatının Mahallî ve İctimaî Motifleri İstanbul 1948-1953*" adlı çalışmasıdır (690 sayfalık bu çalışmanın daktiloyla yazılmış bir nüshası Beyazıt Devlet Kütüphanesindedir). Selim Refik'in *Profesör Bekir Çobanzade'ye Cevap* (İstanbul 1939) ve Profesör *Ahmet Caferoğlu'nun Eserlerinde Görülen Hatalar: Bir İlave – Bir Cevap*, Bursa 1941) iki tenkidî eseri daha vardır.

Selim Refik Refi'oğlu'nun bizim bu yazımıza mevzu olan çalışmaları ise yukarıda nispeten tanıtmaya çalıştığımız *Azerbaycan Yurt Bilgisi'*nde neşrettiği beş makalesi-

dir. Daha önce de söylediğimiz gibi, Azerbaycan'ın Ruslar tarafından işgaliyle muhacerette kalan Azerbaycanlılar istiklâl mücadelelerini hem siyasi alanda hem de ilmî, edebî ve kültürel alanda sürdürmüşlerdir. Azerbaycan'la irtibatın kesildiği, maddi ve manevi bir çok sıkıntıların yaşandığı, yeterince bilgi ve belgeye ulaşamayan bir devirde bu çalışmaların yapılmasının zorluğu ortadadır. Bütün bu sıkıntı ve imkânsızlıklar içinde yazılmış olsalar da bu yazılar, aktüelliğini sadece yazıldığı devir için değil bugün de büyük oranda muhafaza etmektedir.

Selim Refik'in *Azerbaycan Yurt Bilgisi*'ndeki yazıları şunlardır:

1. "Son Devir Azeri Edebiyatı", S. 1, Ocak 1932, s. 27-34.
 2. "Türkiye Metbuatında Mehmet Hadi'nin Şiirleri", S. 8-9, Ağustos-Eylül 1932, s. 286-290.

3. "Azerbaycan 'Deye'lerine Dair", S. 11, 2. Teşrin 1932, s. 388-394.

4. "Azeri Halk Edebiyatında Deli Alı Destanı", S. 23, II. Teşrin, 1933, s. 415-419.

5. "Nigâristanlı Âşık Sadık'ın Bir Şiiri", S. 24, I. Kânun, s. 434-435.

Şimdi bu yazılara temasla muhtevalarından ve muhaceret edebiyatına olan katkılarından bahsedelim:

1. Selim Refik bu makalesine "Azerbaycan edebiyatının bilhassa son devrine ait ister dahilde Sovyet matbuatında isterse hariçteki millî matbuatta ekserisi tenkidi mahiyette bir çok edebî makaleler neşredilmiştir. Muhtelif şahısların kalem mahsulü olan bu makalelerin hemen hemen hepsi sırf siyasi görüşlerin birer ifadesidir. Zamanın icabı olarak bir çok hakikatların üzerinden sükutla geçildiği gibi bir çok cihetler de mübelagalarla doldurulmuştur." diye başlamaktadır. Selim Refik'in bu makaleyi yazmaktaki asıl gayesinin o zamana kadar yazılan hissî yazıların doğurduğu yanlışlıkları, yanlış anlamaları bir nevi izale etmek, Azerbaycan Türk edebiyatını daha ilmî bir şekilde ele almaktır. Tabii bununla Türkiye'de yeterince tanınmayan Azerbaycan edebiyatını hiç olmazsa ana hatlarıyla tanıtmaktır. Bu umumi tetkikatı yaparken yazarın, sadece son devrin hadiseleriyle yetinmediğini "menşe ve tekâmüllerine dahi temas" [8, s. 27] ettiğini görüyoruz. Yazar "I - Halkçı Edebiyat" başlığı altında "halkçı edebiyat neye denilir, nasıl doğdu ve ne yaptı?" sorusunu sorduktan sonra bunu bilmenin, öğrenmenin, doğru olarak tayin edip kıymetlendirmenin ancak Azerbaycan halkının mazideki hayatını, psikolojisini, medeni seviyesini, âdet ve an'anelerini, dünya görüşünü kısaca maddî ve manevi dinamiklerini araştırmakla mümkün olacağını belirterek çalışmasına da buna uygun olarak Azerbaycan'ın geçmişten o zamana kadar olan kültürel değişimini özetleyerek devam etmiştir. Bunları yaparken de makalenin başında söylediği hissîlikten maalesef kurtulamadığını, bilhassa dinî hususlarda fevrî ve hissî davrandığını görüyoruz [8, s. 29].

Halkçı edebiyatın Azerbaycan'da Mirza Feth Ali Ahundov'la başladığını söyleyen Mustafa Kuliyef'in görüşünü zikrettikten sonra buna itirazını dile getiren Selim Refik, bu görüşün birer nakil ve kopya olduğunu, ilmî bir yönü olmadığını belirtip Ahundov'dan önce yaşamış Molla Penah Vagif ve muasırlarında halkçı edebiyat cereyanının olduğunu elimizdeki belgelerle sabit olduğunu söylemektedir. Hatta Hicrî 11. asır şairlerinden olan Kavsi ve Hamid'i örnek gösteren Selim Refik, Hamid'in,

“Gönlüm ister görüm yarı
Üç günde bir beş günde bir
Arzularım vefadarı
Üç günde bir beş günde bir”

diye başlayan şiirini vererek “Bu da bize Azeri edebiyatında dil inkılabını Kuliye’ın zannettiği gibi Ahundof yapmadığını göstermeye delildir” der [8, s. 31]. Ancak ilerleyen satırlarda Selim Refik’in şu tespiti yaptığını görüyoruz: “Halkçı edebiyat ceyranı Ahundof’la derinleşti, geniş bir saha aldı. Eğer tabir caizse halkçı edebiyat Ahundof’la şuurlaştı.” [8, s. 32].

Yazının ilerleyen bölümlerinde Ahundov’un, Hasan Bey Zerdabî’nin, Hacı Seyid Azim Şirvanî’nin, Celil Memmedguluzade’nin eserlerinden ve faaliyetlerinden bahseden Selim Refik bilhassa *Molla Nasreddin* mecmuasının halkçı edebiyata olan katkılarını vurgular.

Selim Refik’in bu yazısı bu kadarla bitmiş değil, muhtemelen devamını da yazmayı düşünüyordu ve belki de yazmıştı, ancak derginin diğer sayılarında yazının devamını yayınlanmamıştır, ayrıca ulaştığımız diğer kaynaklarda da bu yazının devamını göremedik. (*Azerbaycan Edebiyatı – Seçilmiş Mısralar*, Emek Matbaası, Bursa 1941, 109 s. adlı kitabın başında yer alan “Azerbaycan edebiyatına Toplu Bir Bakış” adlı 20 sayfalık yazısında bu mevzu yine kısaca ele alınmıştır. Muhtemeldir ki yine bu kitabın sonunda yer alan yayınlanacak eserleri listesinde yer alan *Azerbaycan Edebiyatı Tarihi*’nde bu mevzuu daha detaylı işlemeyi düşünmüştür fakat bu eser de yayınlanmamıştır.) Selim Refik’in Azerbaycan Yurt Bilgisi’ndeki bu yazısı eldeki belgelerin ve malzemelerin yetersizliğine rağmen oldukça ihatalı bir yazıdır. Yukarıda da söylediğimiz gibi dinî hususlardaki hissî değerlendirmelerinin dışında belgelere dayanarak yaptığı tahlillerde isabetli tespitlerde bulunduğunu görüyoruz. kendisinin de söylediği gibi Türk muhitine Azeri edebiyatını bir nebze de olsa tanıtabilmek bakımından oldukça faydalı olduğundan ve Azerbaycan edebiyatının muhacerette tanıtılmasına katkısı olduğundan şüphemiz yok.

2. Araştırmacı *Azerbaycan Yurt Bilgisi*’nin 8-9. sayısında yazdığı [9, s. 286-290] “Türkiye Matbuatında Mehmet Hadî’nin Şiirleri” başlıklı makalesinde ise modern Azerbaycan edebiyatının büyük şairi Mehemmed Hadî’nin mücadele dolu hayatından kısaca bahsettikten sonra onun Türkiye’de yayınlanmış ve tespit edebildiği dört şiirini vermektedir. Ayrıca Mehemmed Hadî’nin şiirlerinin Türkiye matbuatında sadece bundan ibaret olamayacağını, daha sonra yapılacak araştırmalarda Hadî’nin başka şiirlerinin de muhtelif yayınlarda bulunabileceğini ifade etmektedir. Mehemmed Hadî’nin Türkiye matbuatında yayınlanan şiirlerinden Selim Refik’in tespit edebildikleri dört şiir şunlardır:

- a) “Tevfik Fikret Bey” - Abdüsselim zade Mehmet Hadi imzasıyla (Rebab, No: 1, 25.01.1327).
- b) “Şarka” - Abdüsselim zade Mehmet Hadi imzasıyla (Rebab, No: 28 , S. 318, yıl, 328).
- c) “İstifham” - Kafkasyalı Mehmet Hadi imzasıyla 13 Nisan 1328 (Rebab No. 60).

d) “Dasıtanı Şan - Bir Manzumeden: Parlat; Dinlet; Anlat” - Mehmet Hadi imzasıyla 15 Kânunuevvel 1328 (Şehbâl No. 67).

Selim Refik, Mehmed Hadi'nin şiirlerini tekrar neşretme gayesini belirttiikten sonra “Teessüfle kaydetmeli ki eski mecmua koleksiyonlarının muhafızasızlığı yüzünden hepsini elde edemedik. Türkiye'deki matbu şiirlerinin aşağıda derc edilenlerden ibaret olmadığına çok kuvvetli bir ihtimal vardır.” demektedir. Mehdi İsmayılov yaptığı çalışmada Mehmed Hadi'nin, bu şiirlerinin dışında Türkiye matbua-tında yayınlanmış 11 şiirini daha tespit ederek ilim ve edebiyat âlemine sunmuştur [10, s. 105-123]. Mehdi İsmayılov'un yaptığı yüksek lisans ve doktora çalışmalarına kadar Selim Refik'in yazdığı bu makalesi ve oradaki şiirler için diyebiliriz ki Türkiye'de yapılmış tek çalışmadır.

3. “Azerbaycan Deyelerine Dair” [11, s. 388-394] adlı makalesinde yazar, “Azerbaycan'ın harsı etnografik cihetten de çok az tetkik edilmiştir.” [11, s. 388] diyerek bu husustaki boşluğu dile getirmektedir. Göçebe ve yarı göçebe toplumlarda mesken ihtiyacını en kolay ve rahat bir şekilde çadırlar karşılamaktadır. Bu çadırlar da hem sağlam hem pratik olmalıdır. Şehirleşme ve modernleşmeyle birlikte hayatımızdan çıkan çadırların malzemeleri ve yapılışı da artık sadece bir nostalji olmuştur. Selim Refik bu makalesinde Azerbaycan etnografisinden istifade ederek “deye”ler (çadırlar) hakkında bilgi verdikten sonra daha çok Gence'deki deyelerin yapılışından ve malzemelerinden bahsetmekte, mahdut bilgileri daha çok kendi gözlemleriyle de zenginleştirip hem araştırmacı hem de derleyici-kaynak kişi rolünü bir arada yürüterek, etnografik kültürümüz için mühim bir çalışmayı ortaya koymuş bulunmaktadır. Kazah, Gence ve Karabağ deyelerinin çeşitleri ve aksamlarına ait tabirleri bir cetvel halinde veren yazar etnografik bilgilerin yanında dil malzemesi de derlemiştir.

4. Selim Refik'in, “Azeri Halk Edebiyatında Deli Alı Destanı” [12, s. 415-419] adlı makalesi Genceli “Deli Alı” adıyla bilinen bir kaçağın rivayetlere dayalı hayatına, onun tuzağa düşürülüp öldürülmesinden sonra Gence halkının onu hürmetle yâd edişine ve halk şairlerinden birinin onun ölümünden sonra yazdığı destanın metnine tahsis edilmiştir. Deli Alı'nın hakkında birbirinden çok az farklı rivayetlerin olduğunu belirten Selim Refik, Deli Alı'nın hayatını Naki Beyin ağzından tespit ettiği rivayete göre vermektedir. Buna göre “Deli Alı Gence'nin Karasuçlu köylülerinden yüksek boylu, geniş omuzlu, keskin bakışlı ve çok yakışıklı bir genç imiş.” [12, s. 415]. Deli Alı'nın 19. asrın sonları ile 20. asrın ilk çeyreğinde yaşadığını belirten Selim Refik, “rivayetin esasını Türk-Rus mücadelesi”nin teşkil ettiğini belirttiikten sonra “Acaba halkın dimağında kuvvetli bir iz bırakan Alı'nın halk edebiyatında bir mevkii var mı, yani, halkın hayat ve heyecanı ile yakından alâkadâr olan saz şairleri onun hakkında destanlar yazmış mı?” [12, s. 416] diye sorar ve bu sorusuna da cevabı “Hümmet Alizade'nin toplayıp 1929 yılında Bakü'de neşrettirdiği *Nağıllar* adlı kitapta bulur. Bu kitaptaki “Şahzade” isimli hikâyenin sonunda yer alan 22 bentlik (1-8. ve 11-18. bentler dördlük, 9-10. bentler üçlük, son altı bent ise beşliklerden oluşmuştur) manzum parçanın Deli Alı hakkında teşekkül etmiş bir destandan başka bir şey olmayacağını söyler. Destanın 21. bendindeki, “Biçare fağır Eli Eşger” mısraından destanın

şairinin Eli Esger (Ali Asgar) adında bir âşığın olduğunu söyleyen Selim Refik, eldeki belgelerden bu şairin gerçek kimliğinin tespitinin mümkün olamayacağını belirtir. Ancak H. Alizade'nin kitabında bahsedilen ve 1921'de ölen Göyçaylı Âşık Elesger, acaba bu destanın şairi olabilir mi diye soran Selim Refik, bunun da bilinemeyeceğini söylemektedir. 1821-1926 yılları arasında yaşayan Âşık Elesger'in bu destanı yazmış olması mümkün müdür? Deli Alı'nın 1898'de 22 yaşında isyan ederek dağlara çekildiğini rivayetlerden biliyoruz. Selim Refik destandaki "Barilahim özün sahla; Pozulmasın bu celali "mısralarına dayanarak destanın Deli Alı'nın sağlığında söylenmiş olma ihtimalini vurgular. Buradan yola çıkarak Âşık Elesger'in 1926'da öldüğünü de dikkate alırsak ve âşığın ömrünün son zamanlarına kadar çalıp söylediğini de bildiğimize göre [13] bu destanı Âşık Elesger yazmış olabilir diyebiliriz. Ancak bu da bir ihtimaldir. Bir de acaba bu "Göyçaylı Âşık Elesger" bizim bildiğimiz meşhur Âşık Elesger midir, buna dair de elimizde bir belge yok ne yazık ki...

Selim Refik "Mamafih klasik bir şairin Alı için methiye yazdığını işittim. Bu destan elde edildiği zaman kahramanı klasik edebiyatta dahi kendisi için bir mevki kazandığını isbat edebilir." [12, s. 419] sözleriyle bu metnin bulunmasının önemini vurgulamaktadır.

5. "Nigâristanlı Âşık Sadık'ın Bir Şiiri" [14, s. 434-435] adlı kısa makalesinde araştırmacı Paris Millî Kütüphanesi'nde bulunan Köroğlu Destanı'nın İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesindeki kopyasının sonuna "Âşık Sadık" adında bir halk şairinin yazdığı şiiri verir ve dilinin Azerbaycan Türkçesi hususiyetini taşıdığını, bu şairin, Köroğluname'nin yazıldığı tarihten yola çıkarak, 18. yy'da yaşamış bir şair olacağını söyleyerek hakkında bilgimizin olmayışına teessüf eder. Almaz Hasankızı ise yazdığı makalesinde Selim Refik'in bahsettiği Köroğlu'nun Paris nüshasının, S. S. Penn ve Aleksandr Xodzko'nun ilim âlemince bilinen nüshalarından daha eski olduğunu Şelale Hesenova'nın makalesine dayanarak belirtmektedir [15, s. 46]. Almaz Hasankızı ilerleyen satırlarda "Aslında Selim Refik'in makalesinde Köroğlu'nun Paris Millî Kütüphanesinde saklanan nüshasının 1750'de yazıya alınması hususu yanlıştır." diyerek bu nüshanın 1830-1834 arasında İran'da Rus konsolosluklarında mütercim olarak çalışan A. Xodzko'nun Paris Millî Kütüphanesi'ne Hacı Mirza İskender'in teşebbüsüyle verdiği nüsha olduğunu söyler. Ayrıca Elçin Abbasov'a göre bu Mirza İskender'in de A. Xodzko'nun ta kendisi olduğunu da belirtir. A. Hasankızı'nın çalışmasında öğrendiğimize göre Selim Refik'in bahsettiği nüsha A. Xodzko'nun Güney Azerbaycan'dan derlediği ve 1842 yılında İngilizce olarak neşredilen Köroğlu varyantının Farsça orijinalidir [15, s. 48]. Peki "Nigâristanlı Âşık Sadık kimdir, bu nüshadaki koşmasından başka şiirleri var mıdır?" Bu suale hâlâ elimizde yeterli belge ve bilgi olmadığı için maalesef cevap veremiyoruz. Selim Refik bu makalesiyle Nigâristanlı Âşık Sadık adlı unutulmuş bu halk şairini ilim ve edebiyat âlemine takdim eden ilk araştırmacıdır.

Sonuç

Azerbaycan muhaceret edebiyatı Azerbaycan'da yeni bir araştırma sahasıdır ve bu alanda bir çok araştırmacı kapsamlı çalışmalar yapmaktadır. Selim Refik ise

Azerbaycan edebiyatının muhaceretteki araştırmacılarından birisidir. Yaptığı çalışmalarla Azerbaycan edebiyatını Türk ilim, kültür ve edebiyat muhitine tanıtan Selim Refik'in yukarıda bahsettiğimiz çalışmaları bunlardan sadece bir kaçıdır. Selim Refik bu çalışmalarıyla Azerbaycan edebiyat tarihine, folkloruna, halk edebiyatına mühim katkılarda bulunmuştur. Çalışmalarında verdiği bilgiler ve yaptığı tespitler hiç şüphe yok bu sahada araştırma yapacak olanlara önemli bir kaynak olacak ve yol göstericilik yapacaktır.

Müstakil bir araştırma mevzuu olarak seçtiğimiz Selim Refik'in çalışmalarındaki vuzuh, dikkat, orijinallik ve ilmî hassasiyet dikkate şâyandır. 1930-1950 arasındaki yaptığı çalışmaların hemen tamamı Azerbaycan edebiyatını ihata eden araştırmacının listesini verdiği fakat yayınlanamayan çalışmaların da gün yüzüne çıkması en büyük arzumuzdur.

Kaynakça

1. Sebahattin Şimşir, *Azerbaycan'ın İstiklâl Mücadelesi*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 1. baskı, İstanbul, 2002, 272 s.
2. Vagif Sultanlı, *Azerbaycan Muhaceret Edebiyatı*, (çeviren: Enver uzun), Avrupa Yakası Yayınları, 1. baskı, İstanbul, 2007, 224 s.
3. *Bir kaç söz*, Azerbaycan Yurt Bilgisi, Yıl 1, S. 1, Ocak 1932, s. 2-3.
4. *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, Yıl, 2, S. 21-22, Eylül-I. Teşrin 1933.
5. *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, Yıl, 2, S. 16, Nisan 1933.
6. *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, Yıl, 2, S. 17, Mayıs 1933.
7. *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, 1-36. Sayılar, Birleştirilmiş Tıpkıbasım, Türk Dil Kurumu Yayınları: 944, Ankara, 2008, 1464 s.
8. Selim Refik (Refi'oğlu), *Son Devir Azeri Edebiyatı*, Azerbaycan Yurt Bilgisi, S. 1, Ocak 1932, s. 27-34
9. Selim Refik (Refi'oğlu), *Türkiye Metbuatında Mehmet Hadi'nin Şiirleri*, Azerbaycan Yurt Bilgisi, S. 8-9, Ağustos-Eylül 1932, s. 286-290.
10. Mehdi İsmayilov, *Azerbaycanlı şair Mehemed Hadi'nin Türk basınında çıkan yazı ve şiirleri (1910-1913) (metin-inceleme)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2002, 127 s.
11. Selim Refik (Refi'oğlu), *Azerbaycan Deyelerine Dair*, Azerbaycan Yurt Bilgisi, S. 11, 2. Teşrin 1932, s. 388-394.
12. Selim Refik (Refi'oğlu), *Azeri Halk Edebiyatında Deli Alı Destanı*, Azerbaycan Yurt Bilgisi, S. 23, II. Teşrin, 1933, s. 415-419.
13. http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%82%C5%9F%C4%B1k_Alesker – Erişim tarihi: 31.03.2013.
14. Selim Refik (Refi'oğlu), *Nigâristanlı Âşık Sadık'ın Bir Şiiri*, Azerbaycan Yurt Bilgisi, S. 24, I. Kânun, s. 434-435.
15. Almaz Hesengızı, *Selim Refik Refioğlu'nun Folklorşünaslık İrsi*, Ulduz, S. 12, Aralık 2012, Bakü, 2012, s. 46-52.

HUN SANATI'NIN BİR ŞAHESERİ: KARGALI DİADEMİ

Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU¹

Çin kaynaklarına göre ataları M.Ö. 2000 yılından itibaren İç Asya'daki Proto-Türkler (=Ön-Türkler) arasında yaşayan Hunların, büyük Hun Devleti'ni kurduktan sonra geliştirdikleri sanatları, idareleri altındaki diğer Türk boyları ve Bozkır kavimlerinin de katkılarıyla bütün İç ve Orta Asya'ya yayılarak Hun Sanatı dediğimiz bir sanat ve kültür birliğini sağlamıştı.

Hun Sanatı içerisinde bütün Proto-Türk ve sonraki Türk halklarında olduğu gibi maden sanatının özel bir yeri olduğunu görmekteyiz. İç Asya'da Türklerin yaşadıkları veya devlet kurdukları bölgelerde, kimisi günümüzde dahi önemini sürdüren zengin maden yataklarının da katkısıyla maden işlemciliği hayli gelişmiş vaziyette idi. Bununla birlikte sadece maden yataklarının zenginliği değil Türklerin mensubu olduğu Gök ve Yer (+ su ve atalar) dininde madenin, demirin kutsal sayılması da sanat ve teknoloji alanında bu malzemenin kullanılmasını yaygınlaştırmış olmalıdır. Öte yandan Türk devletlerinin bu kadar geniş bölgelere hakim olmasında madeni silahların büyük rolü de yadsınamaz ki bu silahların önemli bir kısmı aynı zamanda birer sanat eseri olma niteliğini taşımaktadır.

Maden Sanatı eserlerinin önemli bir bölümü, hükümdar ve onun maiyetinin taşıdığı ve çoğunlukla kurganlara bu kişilerin cesetleri ile birlikte gömülen, törenlerde ve soyluların yaşantılarında kullandıkları nesnelere aittir. Hükümdarlık veya otorite alametleri olan taşlar-diademler ise bunların sanat açısından da en nitelikli ve dikkat çeken örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Sanatı Tarihi'nin erken dönemlerine ait tasvirlerde bu taşların özellikleri görülebilmektedir, ayrıca arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış örnekler de vardır. Özellikle bu ikinci gruptan oluşan eserler taşlar konusunda daha detaylı bilgi edinmemizi sağlamıştır.

"Kargalı veya Kargalık Diademi" adıyla anılan diadem, Hun Sanatı'na ait nadir buluntulardan biri olarak önem arz etmektedir (**Resim 1-6, çizim 1**). Türkiye'de Sanat Tarihi literatüründe pek yer almamış bu diademe bir parça Emel Esin yer vermiş ve genellikle onun verdiği bilgiler ikinci elden aktarılmıştır. Biz burada bir kez daha

¹ Prof. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü – İstanbul / Türkiye

gündeme getirmek ve vaktiyle Kazakistan Alma Ata'daki Devlet Müzesi'nde incelediğimiz bu önemli sanat eserini biraz daha ayrıntılı olarak tanıtmak istiyoruz.

Kargalı Diademi, Kazakistan'ın Yedi Su (=Yedi Nehir, Rusçası Semireçe) bölgesinde Alma Ata kenti yakınlarında bulunan Tanrı Dağları silsilesine bağlı 2300m. yüksekliğindeki bir vadide, bir kadın şamana ait olduğu düşünülen kurgandaki kadın cesedinin yanında bulunmuştur. Hırsızlar tarafından soyulmadığı anlaşılan bu kurganın defin odası içerisinde elbise ve bir başlık yanında çoğunluğu mücevher kapsamına girebilecek çok sayıda mezar eşyası bulunmuştu. Bu mezara konulan eşyaların 300 parçası altın nesnelere dayanmaktadır².

İlk keşfedildiği zamanlardan itibaren ünik bir eser olarak tanıtilen bu diadem, Avrupa Hunları ve Göktürk kazılarında bulunan diğer murassa diadem-taç örneklerini bir tarafa bırakacak olursak bilhassa Asya Hunları için halen ünik olma özelliğini korumaktadır.

Söz konusu eser üzerine fikir beyan eden çeşitli araştırmacılar, bunun hangi topluluğa ait olduğu üzerinde değişik ama müphem fikirler ileri sürmüşlerdir. Bunlarda herhangi bir belgeye dayanmaksızın kısmen bilinen tarihi olaylar ileri sürülerek şu veya bu şekilde bir tercih yapılmaktadır. Nitekim bu konuda bazı çıkarsamalar yapmaya çalışan Negmetov, sadece tarihi olaylardan yola çıkarak bu mezarın Türkistan'ın içlerine kuzeyden gelen kabilelerden birine veya Wu-sunlara ait olabileceğini gündeme getirir ve özellikle Wu-sun federasyonunun bir bölümünü oluşturan Saka gruplarına ait olabileceğini dolaylı olarak ifade eder. Aynı araştırmacı, ayrıca Hunların (Hsiung-nu'lar) bu bölgeye genel olarak M.Ö. 1. yüzyılda, bilhassa M.Ö. 60 tarihinden itibaren geldiklerini söylemek suretiyle, Hunları da bu kurgan ve eserlerine sahip olabilecek topluluklar arasına sokmuş olur³. Bu konuya çok kısaca yer veren E.D. Phillips'in çalışmasında ise konu Hun eserleri bölümünde ele alınmıştır ve Hun materyalleri ile kıyaslanmaktadır. Bu nedenle de araştırmacı söz konusu eseri M.S. 2. yüzyıla tarihlemekte ve mezarın bir Hun kadın şamana ait olduğunu ileri sürmektedir⁴.

Bernştam, "Kargalin Diadem" olarak tanıttığı eserin üzerinde Türk-Moğol mit ve destanlarını esas alan sahnelerin bulunduğunu belirtmekte ve bu diademin ele geçtiği mezarın Bir Wu-sun (onun ifadesiyle Ussuni) şamanının mezarı olduğunu ifade etmektedir. Çeşitli kıyaslamalar neticesinde birtakım tarihler ileri süren Bernştam, Deli Petro (namı diğer Büyük Petro, I.Petro) 'nun toplattığı Sibiry koleksiyonu ile yaptığı kıyaslamalar neticesinde Kargalı kompleksinin tarihini M.Ö. II-I. Yüzyıllar arasına yerleştirmektedir. K.Akişev ise Bernştam'ın bu görüşlerini aktararak genel

² N. N. Negmetov, *States in North-Western Central Asia, History of Civilizations of Central Asia-The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations: 700 BC to A.D. 250*, C.II, UNESCO yayını, Paris 1994, s. 462.

³ N.N. Negmetov, *a.g.m.*, s. 468.

⁴ E. D. Phillips, *The Royal Hordes Nomad Peoples of the Steppes*, Thames and Hudson Yayınevi, Londra 1965, s. 125, figür 140

tarih olarak M.Ö. 3-1. yüzyıl arasını vermekte ve bu üsluptaki eserlerin çeşitli etkileri taşısına da Sakalar ve Hunlarla da ilgili olabileceğini düşünmektedir ⁵.

E. Esin, Kazakistan'ın bahsedilen bölgesindeki eserlerden söz ederken Kargalı Diademi'nin bulunduğu mezarın Hunlara veya Göktürklerle (onların atalarına) ait olabileceğini ifade etmektedir. Onun ifadesine göre M.Ö. VI-III. Yüzyıllar arasında bu bölgede bulunan İç Asya göçebeleri, eski yazarların "Sakaı" dediği ancak mahiyetleri pek belirgin olmayan göçebelere aittir. M. VI. yüzyıllardaki Türkler (Göktürkler) de bu gruba dahil sayılırdı ve yine ona göre bu topluluklar sanıldığı gibi tam Avrupalı tip değil kısmen Mongoloid olan tiplerden teşekkül etmekteydi. M.Ö. III. Yüzyıla gelindiğinde yine hüviyeti belirgin olmayan ama erken Türklerden olma ihtimali olan kavimlerin bu bölgelerde görüldüğünü söyleyen araştırmacı bu son grubu Çinlilerin "K'ang-kü" ve Wu-sun dedikleri boylar olarak ifade eder. Bu topluluklar Yarı Mongoloid yarı Europeoid ırktan insanların gömülü olduğu mezarlara sahipti ve Kök-Türk kağan soyunun Wu-sunlardan olma ihtimali vardı. Böylece içinde Kargalı Diademi'nin bulunduğu türden mezarların bu bölgelerde varlıkları anlaşılan Türklerle (Göktürklerle) ait olması ihtimali de vardı. Kazakistan mezarlarından çıkan eserler konu açısından bazen Hunlara ve böylece onlarla aynı soydan sayılan diğer Türklerle bağlanır bu meyanda Kargalı'da yarı-mongoloid ırkın özelliklerini gösteren kadının bulunduğu mezar da Hunlara veya aynı soydan diğer Türklerle mal edilebilir ⁶.

Diadem yapım teknikleri ve üslubu bakımından ele alındığında yine Türk Sanatı'nın çeşitli devirlerinde sürekli bir biçimde rastladığımız süslemeli (murassa) üslubda yapılmış bir eserdir. Bu üslubda kaliteli bir işçilik söz konusu olup kullanılan insan ve hayvan figürleri yanında bunların üzerlerinde ve belli kısımlarında açılan yuvalara çeşitli renklerdeki değerli veya yarı değerli taşların yerleştirilmesi suretiyle renkli ve gözü okşayıcı bir görünüm elde edilirdi. Bizim ele aldığımız diadem de bu şekilde elde edilmiş göz kamaştırıcı bir görünüme sahiptir. Akışev'e göre Kazakistan'da biri Kargalı'daki örneğimiz olmak üzere M.Ö: 3-1. yüzyıl aralarına tarihlenen üç mezar kompleksinde benzeri örneklerine rastlanan bu üslup her ne kadar başka topluluklar da kullanılsa da çeşitli açılardan bakıldığında bunun Hun eseri sayılmasının yanlış olmayacağını yukarıda ki izahımızdan da anlaşılmaktadır. Kimi araştırmacılar, bu eserin üzerindeki figür ve motiflerin üslupsal ve içerik açısından özelliklerinden yola çıkarak, bunları çeşitli topluluklara ait olarak kabul etme yoluna girmişlerdir. Esasında bu konu ile ilgili olarak ileri sürülen kavimlerin Türk veya Türklerle akraba kavimler olmaları da dikkati çekici bir husustur. Neticede bu eser genel anlamda söylenecek olursa Türk Sanatı Tarihi'nin ünik bir örneğidir ve büyük ihtimalle de Türk sanatının önemli devrelerinden biri olan Hun Sanatı'na aittir. Bu

⁵ K.Akişev, *Drevnee Zoloto Kazahstana- The Ancient Gold of Kazakhstan- Kazakstanının Köne Altını*, Öner yayını, Almatı, 1983, s. 40-42 ; A. Bernştam, *Zolotoya Diadema İz Şamanskogo Pagrebeniya Na R. Kargalınke*, *Kratkie Soobşeniya İnstituta Material'noy Kul'turı Vip. 5.M. , 1940.*

⁶ Emel Esin, *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978, s. 20, 21.

meyanda söz konusu eserimizin Üslupsal ve içerik bakımından Greko-Baktıryan ve Hun sanat eğilimlerini bünyesinde barındıran Wusun Sanatı'na dâhil edilebileceğini söyleyenlerin yanında kimisi de Sakaların sanatında benzeri örneklerin bulunduğu veya I.Petro'nun Sibiry koleksiyonundaki eserlerle ilişkisi olduğu üzerinde durmaktadırlar.

Türk Sanatı'nın çeşitli devirlerinde benzeri yapım ve süsleme teknikleri ile ele alınmış çeşitli eserlere rastlamaktayız. Proto-Türk devri sanatları ve Hun sanatında benzeri başka örnekler de vardır. Avrupa Hunları sanatındaki çeşitli murassa madeni eser örnekleri yanında ünlü Csonna Diademi de hayvan veya insan figürlü olmasa da yapım teknikleri açısından aynı gruptan eserlerdir (**Resim 7**)⁷. Esasında eski Asya Hunları maden sanatı eserleri içerisinde yer alan yarı değerli taşlardan kakma olmasa da (bazılarında bu taşlar yuvasından düşmüş olabilir) ajurlu kemer toka ve plakaları Kargalı diademi ile aynı şekilde doğal bir ortam içerisinde hayvan figürlerini göstermekte olup söz konusu diademin eski Hun sanat geleneğine bağlandığına bir delil olarak kabul edilebilir. Eskiden beri bilinen (bir kısmı I.Petro Sibiry koleksiyonundaki) Hun maden sanatı örnekleri yanında, Asya Hunlarına ilişkin günümüze yakın zamanlarda veya günümüzde yapılan arkeolojik kazılar neticesinde elde edilen madeni kemer tokası veya plakalarına ilişkin parçalar da bunu rahatlıkla göstermektedir (**Resim 8**). Hatta Hun imparatorluğunun kurulmasından önce Proto-Türklere (= Öntürkler) ait bazı madeni sanat eserlerinde de benzeri üslubun görülmesi, söz konusu maden sanatı işlerinin daha erken dönemlere indiğinin de bir göstergesidir. Bilhassa Tagar kültürüne (Ting-linglere) ait olduğu ileri sürülen ajurlu bir altın plaka bu açıdan dikkat çekicidir. Aynen Kargalı Diademi'ndeki gibi renkli taşların açılan yuvalara yerleştirildiği bu eser, bir dünya ağacının iki tarafına yerleştirilmiş kanatlı hayvan figürleri (E. Esin'e göre muhtemelen ölümsüzlük otunu yiyen dağ keçisi, Jettmar'a göre başları keçi başı gibi olan ejderler. Jettmar, bize göre kanatlı dağ keçisi olarak nitelendirilmesi daha doğru görünen bu figürleri gövdeleri uzatılıp inceltildiği için ejder olarak nitelemiş olmalıdır ama aslında hayvan gövdelerinin uzatılıp inceltmesi ve bulunduğu yere göre kıvrılması hayvan üslubunun temel özelliklerindedir) ile, üslubu ve mitsel figürler olmaları dolayısıyla Kargalı diademine yakındır (**Resim 9**)⁸. Bu açıdan benzeri teknik ve görünüşün Göktürk Sanatı'nda olduğunu da ileri sürmemiz mümkündür. Türk-Moğol ekibi tarafından yapılan kazıda bulunan altın taç bu bağlantıya işaret edebilir. Tacın orta kesimindeki Hüma figürü gagasında kırmızı bir taştan sarkıntıyı taşımaktadır (**Resim 10**).

⁷ Istvan Bona, **Das Hunnen Reich**, Akademia Kiado, Budapeşte 1991, s.

⁸ Anthony Davydova ve Sergey Minyaev, **The Xiongnu Decorative Bronzes-New Discoveries in Russia-Hudojestvennaya Bronza Syunnu-Novie Otkritiya V Rossii**, St. Petersburg 2008, Resim 31/3, Figür 46-48,65-66,76-77, 84-86,90,98-99,105, 118-120; Bkz. Emel Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006, s. 201-202,Resim 222 ; Karl Jettmar, **Art of The Steppes-The Eurasian Animal Style**, Methuen-London, 1967,Levha 39; Kargalı diademi ile kıyaslanabilecek başka madeni eser örnekleri için ayrıca bkz. M. Rostovtzeff, **The Animal Style in South Russia And China**, Hacker Sanat Kitapları, New York 1973.

Esere konusu itibarı ile baktığımızda da bir kısım araştırmacıların konunun Tao inanışları ile ilgili olabileceğini ileri sürdüklerini görmekteyiz. Bazıları ise bu tip sahne ve figür üslubunun Çin Sanatı için de tipik olduğunu ileri sürer.

Konuyu bu anlamıyla da tartışan Akişev, eserin içerisinde yer aldığı süslemeci (murassa) üslubun Kazakistan'daki halkların sanatında polikrom tarzın yaygınlaşmasının bir yolu olarak kullanıldığını ve söz konusu üslubun daha sonra 3-5. yüzyıllarda yayılmaya başladığını ve telkari-granüle (altın ve gümüş parçacıkların eser üzerine lehimlenmesi) ve Cloi-sen-ne (yuva veya lehimle yapılan tel hücrelere mine veya renkli taş yerleştirme) tekniklerinin kullanıldığı iki ayrı gruba ayrıldığını ifade etmektedir. Akişev ayrıca, Bilezik, kemer ayrıntıları, kılıç kınları veya kabzalarında da görülen bu üslubun daha erken örneği olan bizim diademimizin, Çin ve Taoizm'den etkiler alan bozkır sanatının bir ürünü olarak yapılmış olduğuna dair bir tespitte bulunuyor ki bize göre bu tespit sağlıklı bir tespit sayılabilir. Bununla birlikte Türk Sanatı'nın bu dönem eserleri üzerinde görüldüğü kabul edilen Greko-Baktiryan veya Çin etkileri ya da başka türden etkilerin çok da abartılmaması gerektiğini düşünüyoruz. Çünkü Orta ve İç Asya'daki Türk kavim ve Devletlerinin sanatları ile diğerlerinin sanatları arasındaki ilişki ve benzerliklerin çoğunluğu tek yönlü değil karşılıklı etkileşimin ve özellikle de ikonografik ortaklıkların ürünüdür. Nitekim birileri Çin eserleri veya Taoizm'le bağlantı kurmaya çalışırken yukarıda da belirtildiği gibi Bernştam'ın aynı eser ve konu için kaynak olarak Türk ve Moğol mitolojisi ve destanlarına işaret etmesi bu hususa işaret etmektedir ve bu daha doğru bir yaklaşımdır⁹.

Kargalı diademi biri daha küçük, altından yapılmış iki parçadan meydana gelmektedir. Sol parça 15cm X 5cm ve sağdaki parça 20 X 5cm'dir. Bu iki parça da şerit halinde uzanan dikdörtgen şeklindeki parçalardır. Sol parça ile sağ parça arasında az bir eksik kısım olduğu anlaşılmaktadır. Ajur işi olarak tasarlanan eserde, doğal bir ortamda geçen dinsel ve mitsel özelliklere sahip bir konunun işlendiği anlaşılmaktadır. İnsan ve hayvan figürlerinin arasındaki boşluklarda, kendileri de aralarında boş (delik) alanlar bırakarak uzanan çeşitli yönlere uzanan bitkisel kıvrımlar söz konusu doğal alana işaret ederken ayrıca bazısı gerçeğinde olduğu gibi tasvir edilmiş hayvanlar, bu doğal ortama ve gerçekleştirilen törene katkıda bulunmakta, bunlar dışında yer alan kanatlı hayvanlar ise konuya mitsel ve dinsel özellikler katmaktadır. Yukarıda uçan kuşlar, geyik, dağ keçisi, yaban domuzu gibi hayvanlar gerçek hayvanları kanatlı hayvan figürleri ise mitsel hayvanları ifade etmektedir. Sol parçada (ki bu parçanın sol ucu da eksik olabilir) soldan itibaren bir geyik (erkek geyik) onun önünde geyik türü başka bir hayvan (karaca), ikisi arasında yukarıda uçmakta olan bir kuş (kaza benzer) daha ileride kanatlı ejder atına binmiş (kanatlı bir yırtıcıyı da andırıyor) ve başını arkaya bu hayvanlara çevirmiş pelerini bir dala dolanmış bir insan figürü ve bunun önünde ve sol tarafta bir stand üzerine yerleş-

⁹ Kemal Akişev, a.g.e., s. 41-42.

tirilmiş (bu standın üzerinde durduğu yeri bazıları dağ olarak nitelendirmektedir) bir kanatlı at bulunmaktadır. Ejder atının üzerindeki insan figürü uzun saçları başı arkasında boynuz şeklinde toplanmış, pelerimli ve beli kuşaklı bir kumaş kaftan ve çizme giymiş bir insan figürüdür. Diademin daha uzun olan sağ parçasında değişik binekler üzerinde gösterilmiş üç insan figürü de tamamen aynı şekilde tasvir olunmuştur. Soldaki küçük parçadaki insan figürünün bineğinin, belden gerisi ejder şeklinde ön kısmı ise kanatlı sivri dişli bir ata benzemektedir (bu figür kanatlı kaplana da benzetilmiştir). Sağdaki parça da yine bir boynuzunun ucu kırık, iki boynuzlu küçük gövdeli bir (koyun?) hayvan üzerinde tarif edilen şekilde bir insan figürü yer alıyor. Bu insan figürü öttürülen bir boru gibi, ucunda lotus veya palmete benzer bir yaprak bulunan dalı ağzına sokmuş ve başını kaldırmış durumdadır. Sola doğru olan kesimde onun önünde bir yaban domuzu bulunuyor daha önde ve solda ise aynı şekilde tasvir edilmiş insan figürü, iri boynuzlu bir dağ keçisinin üzerindedir. Buradaki insan figürü sağ elini ileri doğru uzatmıştır bazı araştırmacılar, bu elin önündeki dalı yılan olarak düşünmüştür ve aslında figür bunu tutmamaktadır. Bunu da geçtikten sonra önde ve sağda yine stand üzerine yerleştirilmiş bir kanatlı atla karşılaşılıyor; devamında daha büyük boyutlu bir ejder üzerinde aynı kıyafetli figürü görüyoruz. İnsan figürü ağzı açık ejderin boynuzundan tutunmaktadır. İnsan figürü büyüklük açısından diğerlerinden daha iridir. Kanatlı ejderin gövdesinin arka kesimi de yırtıcı hayvan gibidir. Bu parçada da yukarıda uçan kuşlar vardır. Daha geniş bir parça olduğu için en sağdaki insan figürüne doğru uçan bir kuştan başka, onun önündeki insan figürünün önünde ve yukarıda uçan başı ileriye dönük bir başka kuş (kaz) daha bulunmaktadır. Soldaki parçada olduğu gibi diademin sağ parçasında da insan ve hayvan figürleri arasındaki alanları, kıvrık dallardan oluşan dekorasyon arada boşluklar bırakarak doldurmaktadır. Ayrıca hayvan ve insan figürleri ve bitki kıvrımları üzerinde, çeşitli yerlere açılmış damla, daire, eşkenar dörtgen veya oval şekilli küçük yuvalara, değişik tonlarda Türk mavisi (firuze) ve yine değişik tonlarda kırmızı taşlar (lâl taşı) kakılmış ve eser böylece çok renkli bir görünüme kavuşturulmuştur. Görüldüğü gibi, esas itibariyle altından oluşan bu eserde ajur, baskı, kabartma, renkli taş kakma gibi teknikler uygulanmıştır.

Kısaca tasvirini yaptığımız insan hayvan figürlerinin yer aldığı bu kompozisyonun anlamının ne olduğunu tartışan araştırmacılarından Phillips, insan figürlerini kanatlı kuş kadınlar olarak nitelemekte, insan figürlerini, birini arslan-ejder, birini dağ keçisi, diğerini yaban sığırı ötekini de kanatlı arslan olarak anlattığı hayvanlar üzerinde olarak tarif ediyor ve Çin sanatındaki benzeri tasvirlerin konularından yola çıkarak bunların öteki dünyaya geçiş yolunu oluşturan periler olduğu düşüncesini ileri sürüyor.¹⁰

Akişev, bu hayvanları ve insan figürlerini sol parçadan başlamak suretiyle şöyle sıralamaktadır: erkek geyik, karaca ve ördek, kanatlı kaplan üzerine binmiş cin (peri,

¹⁰ E.D. Phillips, *The Royal Hordes Nomad Peoples of the Steppes*, Thames and Hudson Yayınevi, Londra (London) 1965, s. 125, Figür 140.

syan), istek dağı üzerinde kanatlı at, (sağ parçada) gök ejderi üzerinde cin (syan), istek dağı üzerinde kanatlı at, elinde yılanla keçi üzerine oturmuş cin-peri (syan), yabancı domuz ve ördek, koyun üzerinde bulunan cin-peri (syan). Görüldüğü gibi biz de dâhil olmak üzere özellikle kanatlı hayvanların tanımı hususunda bazı farklılıklar söz konusudur. Öte yandan Phillips kadın figürü olarak kabul ettiği insan figürlerinde bizim pelerin parçası veya giysinin geniş omuz başları gibi gördüğümüz unsurları kanat olarak algılamış ve bu figürleri kuş-kadın olarak nitelemiştir. Bu insan figürleri cin-peri olarak da takdim edilmiştir¹¹.

Bazı araştırmacılarla ortak görüşü paylaşan E. Esin, 1978 yılında yayınlanmış bir araştırmasında bir kadına ait bu tacın üzerinde Taoist konuların tasvir edildiği fikrine katıldığını belirtiyor. Onun katıldığı fikre göre burada M.Ö. IV. Yüzyıllardan beri bilinen Taoist kutlu dağ efsanesi söz konusuydu. Bu efsanede kutlu dağda, cinsleri birbiri ile karışmış ejder atları, ejder parsar, yırtıcı kuşlar, dağ keçisi, geyik gibi hayvanlar ve efsanevi tek boynuzlu "Ch'i-lin" (Kelen) hayvanlar ve Taoist hakimler yer alıyor ve bu göksel dağda biten ölümsüzlük otunu (sıgun otu) ya da ağaçların meyvelerini (şeftali, nar, elma vb.) yiyerek ölümsüzlüğe kavuşuyorlardı. E. Esin ayrıca bazılarının bu efsaneyi Hint mitolojisinde Dünyanın merkezinde bulunan Sumeru dağı ile ilgili gördüklerini ama buna benzer kutsal dağların Türklerde de bulunduğunu ifade ediyor¹². Bununla birlikte E. Esin daha sonra yayınladığı bir çalışmada yurkarıda da değindiğimiz benzeri üsluptaki Tagar altın eserine değinerek söz konusu Taoist efsaneyi tekrar hatırlatmak suretiyle, daha sonra değerli-yarı değerli taşlarla süslü ajurlu maden işçiliğinin Tagar devrine kadar uzandığının hatırlandığını ifade ederek daha önce katıldığı düşüncenin hatalı olabileceğine işaret ediyor¹³.

Şahsi görüşümüz ise burada tasvir edilen konunun ileri sürüldüğü gibi Taoist efsanesin bir anlatımı veya Sumeru Dağı'nın bir tasviri olmadığı yönündedir. Bize göre bu tacın üzerindeki tasvirlerin konusu Türk Mitolojisinden alınmıştır. Burada kurgandan cesedi çıkarılan insan cesedinin kadın olduğundan yola çıkarak, tac üzerinde tasvir edilen kişinin de bir kadın olduğunu ve bunun değişik ve birbirine bağlanan aşamaları ifade eden muhtelif defalar tasvir edilen tek bir kadın figürü olduğunu ve ölen kadını gösterdiğini ileri süreceğiz. Dikkat edilirse kadın figürü aynı kıyafetle ve aynı ölçülerde gösterilmiş, saçı geriye doğru bir boynuz gibi uzanacak şekilde (boynuz şekli güce ve yetkinliğe işarettir) toplanmış, yüz hususiyetleri de aynı olan bir tek kişidir. Dolayısıyla -söylediğimiz gibi- bu aynı kişi değişik ve bir kısmı mitsel özellikler gösteren hayvanların üzerinde aynı olayın farklı safhalarını ifade etmek üzere bir arada ve birkaç kez tekrarlanarak gösterilmiş olmalıdır.

Araştırmacılar antropolojik olarak batı Türkü tipini (yarı Mongoloid) gösterdiği belirlenen ve cesedi mezar içinde ele geçen kadının önemli bir dinsel görevi olan

¹¹ Kemal Akişev, a.g.e., fotoğraflar s. 158-169.

¹² Emel Esin, a.g.e., s. 21-22.

¹³ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, s. 215.

bir kadın veya şaman olduğu düşüncesinde çoğu kez birleşmektedirler. Ben de bu kadının saraya mensup bir soylu kadın veya tacdaki konu itibarıyla daha büyük bir ihtimalle eski Türk dini inanışlarına göre ayin yapan bir kadın din adamı olduğu düşüncesindeyim. Daha başka devirlerde, Türk kavimleri arasında, kam veya şaman olarak anılan bu tip dini kişiliklere ait başka kurganlar da kazılarak ortaya çıkarılmıştı. Benzeri nitelikteki kadın kurganlarının son zamanlardaki en dikkat çekici örneği, N. Polosmak ve ekibi tarafından Rusya Federasyonu topraklarında, Ukok vadisi kurganları arasında bulunan Ak Alaha III Mezarlığı'ndaki 1 Numaralı kurgandır. Burada da soylu veya şaman olduğu düşünülen, başında taç olmamakla birlikte, yine itinayla hazırlanmış zengin görünümlü ve altın aplike, bazıları hayvan figürü şeklinde süslere sahip, gövdesinde II. Pazırık kurganından çıkarılan erkek gövdesi ile aynı üslupta dövmeler bulunan bir kadın mumyası yer alıyor idi. Muhtemelen Hun devri başlarına ait olan bu kadın mezarında, onun için yemek konulan sehpa ve kaplar dahil olmak üzere, yine Pazırık kurganlarındakine benzer çok sayıda eşya ele geçirilmişti. Bu durumda Kargalı Diademi'nin ele geçtiği kadın kurganı ve Ukok platosunda kazılarak açılan kadın kurganı aynı geleneğin ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Böylece sahibini dinsel hüviyete sahip bir kişilik olarak kabul ettiğimiz Kargalı kadının diademindeki sahnenin anlamını eski Türk dini inanışlarında aramak daha doğru görünmektedir. Bize göre burada göğe çıkma ayini aşamalarıyla gösterilmiştir. Benzeri hususa işaret eden ve son zamanlarda derlenmiş pek çok şamanın göğe çıktığını ayrıntılarıyla tasvir eden derlemeler vardır. Bu derlemelerde, Bozkır şamanlarının çadır veya ahşap evlerin bulunduğu obalarda, meskenin içinde veya doğa ortamında yaptıkları törenler anlatılmaktadır. Burada bizim sahnemize iki yorum getirebiliriz. Kadın şaman (veya din görevlisi) görevini yapmak üzere göğe çıkmakta ve bunun için de kimisi mitsel görünümlü hayvan ruhları binek olarak kullanmaktadır. Şamanın bu şekilde, göğe çıkma ayininde kullanacağı, yardımcı ruhları olduğu, pek çok derlemede anlatılır. Şaman onlar vasıtasıyla göğe çıkar veya ayrıca yer altına da inebilir. Figürlerin bir kısmı ve atlar kanatlı olduğuna göre burada göğe çıkmak söz konusu olmalıdır.

İhtimal dâhilinde olan ikinci yorum olarak ise, bu göğe çıkma işinin, doğrudan doğruya ölen kadın şamanın öteki, daha doğrusu paralel dünyaya geçişi ile ilgili olabileceği söylenebilir. Yine çeşitli aşamalar birtakım hayvan ruhların vasıtasıyla geçilir ve sonuçta kanatlı atlarla göğe yükselme gerçekleşir. Şamanın ruhu, ata ruhlarının makamı olan kutsal dağın tepesinde bulunan cennet olarak ifade edilebilecek makama ulaşır. Bizim tacımızdaki atın üzerinde bulunduğu standın altındaki üçgenimsi şekillerin dağı simgelediğini kabul edersek işte bu kanatlı at vasıtasıyla ölenin ruhunun en son aşamada bahsedilen kutsal dağa ulaştığını varsayabiliriz.

Bu yorumu doğru kabul edersek hemen aklımıza Issık kurgandan çıkarılan altın elbiseli prensin başlığı üzerindeki altın aplike olarak yapılmış mitsel konulu süsleri de getirebiliriz. Nitekim burada da üçgenler şeklinde ifade edilmiş kutsal dağ tasvirleri yer almıştı. Ayrıca başlığın ön tarafında altından şahane bir şekilde işlenmiş kanatlı at tasvirleri de vardı. Sadece farklı olarak, fazladan, dallarındaki kuş şek-

lindeki ruhların, ölen prenze yeniden doğması için getireceği canı temsil ettiği, bir dünya ağacı tasviri de burada bulunuyordu. Bundan başka aynı başlık üzerinde, dağ keçileri ve kaplan tasvirleri de görülmekteydi (Resim 11-12) ¹⁴.

Sahne de yer alan çeşitli parçalara tek tek bakmak ve söz konusu hayvanların Türk Sanatı ve kültüründe önemli yer tuttuğunu görmek de bu eserin Türk kültürüne aidiyetini pekiştirir. Öte yandan Türk şaman mitlerinde evren modelinde merkezi de ifade eden bir eksen olarak kutsal dağlar ve üzerindeki ağacın yerine ilişkin çeşitli aktarımlar da vardır. Ayrıca ruhların kuş biçiminde, ağaçtaki yuvalarda bulunduğu ve doğan bebeğe buradan kuşun uçuşu suretiyle can verildiği şeklindeki mitler ölenin yeniden doğması için aynı işlemin söz konusu olabileceğini de ifade etmiş olmaktadır. Bunlardan başka, şamanların başka bir alemdeki benzeri bir ağacın dallarındaki yuvalarda yumurtadan çıktığı ve kuş anaları tarafından ilk eğitimlerinin gerçekleştirilmesi için cinlere havale edildiğine dair mitler de bulunmaktadır ¹⁵.

Sonuç olarak, yukarıdaki izahlarımızdan da anlaşılacağı üzere, Kargalı diademi, büyük ihtimalle Hun eseri olarak yapılmış (daha az ihtimalle Göktürklerin atalarına ait), altından, süslemeci üslupta (murassa) ve yüksek kalitede işlenmiş Türk Sanatı'nın nadide bir ürünü olarak Türk maden sanatında önemli bir yer tutmaktadır.

Resim ve Çizim Listesi

1. Kazakistan, Kargalı diademinin sol parçası (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu).
2. Kazakistan, Kargalı diademinin sağ parçası (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu).
3. Kazakistan, Kargalı diademi sol parçasından ayrıntı (Fotoğraf, Arheologiya Kazahstana, Alma Ata 2006'dan tekrar çekim).
4. Kazakistan, Kargalı diademi sol parçasından ayrıntı (Fotoğraf, Arheologiya Kazahstana, Alma Ata 2006'dan tekrar çekim).
5. Kazakistan, Kargalı diademi sağ parçasından ayrıntı (Fotoğraf, Arheologiya Kazahstana, Alma Ata 2006'dan tekrar çekim).
6. Kazakistan, Kargalı diademi sağ parçasından ayrıntı (Fotoğraf, Arheologiya Kazahstana, Alma Ata 2006'dan tekrar çekim).
7. Avrupa Hunlarına ait Csorna diademi (Istvan Bona, 1991, tekrar çekim).
8. Asya Hunlarına ait yeni bulunan tunç kemer tokası (A.V.Davidova-Sergey Minyaev, 2008, tekrar çekim).

¹⁴ Issık kurganı ve altın elbiseli adam hakkında bkz. Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 105-109; Kemal A. Akişev, **Kurgan Issık-İskusstvo Sakov Kazahstana-Issyk Mound-The Art of Saka in KAZakhstan**, Moskova Sanat Yayınları (İskusstvo Publishers), Moskova 1978; Altın zırlı prensin zırhı ve başlığı üzerinde bulunan çeşitli simgeler ve ayrıca dağ ve ağaç simgeleri hakkında ayrıntılı olarak bkz. Mireli Seyidov, *Altın Muharib'in Soy- Etnik Talihi Hakkında* (Çev. Yavuz Akpınar), **Kardaş Edebiyatlar**, C.I, No 2, Erzurum 1982, s. 28-39; C.II, No 3, Erzurum 1982, s. 36-43; C. III, No 4, Erzurum 1982, s.32-43; C.IV, No 5, Erzurum 1983, s.30-39.

¹⁵ Kutsal dağlar, ağaç ve şamanların bu konularla ilişkisi üzerine çeşitli bilgi ve kimi ayrıntılar için bkz. Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2011 (4. baskı), s. 35-36,69-70,72-74,100-102, 127-135.

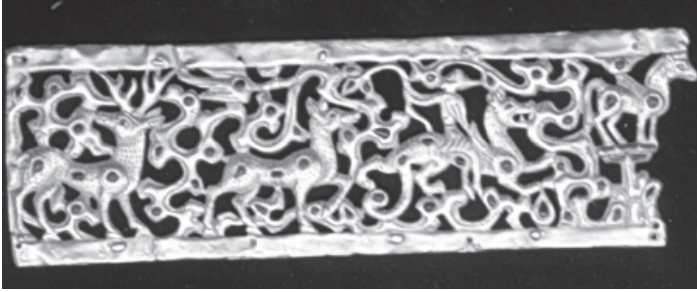
9. Tagar (Ting-ling) devrine ait, Kargalı diademi ile aynı teknik ve üslubun kullanıldığı değerli taş kakmalı altın plaka (Fotoğraf Karl Jettmar,1967).
10. Moğolistan,Türk-Moğol ekibi tarafından yapılan Bilge Kağan Külliyesi kazılarında (2000 yılı) bulunan Göktürk sanatına ait tacın bir görünüşü (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu).
11. Kazakistan, Issık Kurganı'ndan çıkarılan altın zırhlı prens cesedinin başlığı üzerindeki altın aplike mitsel simgeler (rekonstrüksiyon) (ön taraf). Arkeoloji Müzesi (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu, 1988).
12. Kazakistan, Issık Kurganı'ndan çıkarılan altın zırhlı prens cesedinin başlığı üzerindeki altın aplike mitsel simgeler (rekonstrüksiyon) (yan taraf). Arkeoloji Müzesi (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu, 1988).
13. Çizim 1. Kazakistan, Kargalı diademinin sol parçasındaki figürlerin çizimi (E.D.Phillips,1965).
14. Çizim 2. Kazakistan, Kargalı diademinin sağ parçasındaki figürlerin çizimi (E. D. Phillips, 1965).



Çizim 1



Çizim 2



Resim 1



Resim 2



Resim 3



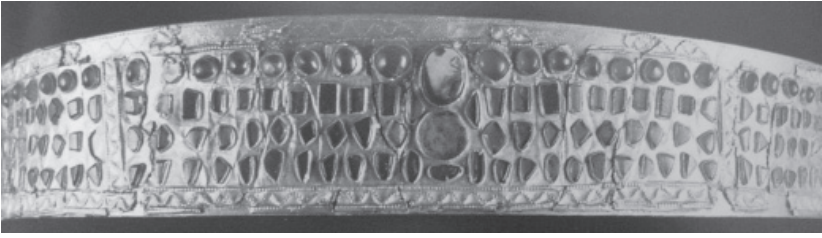
Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



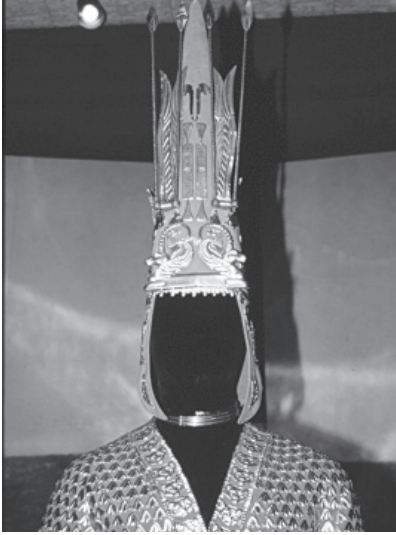
Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12

TAŞPINAR (AKSARAY) HALILARININ İÇ ANADOLU BÖLGESİ HALILARI ARASINDAKİ YERİ

Bekir DENİZ¹

I. Giriş

Aksaray ve çevresi de köklü bir halı dokuma geleneğine sahiptir². Geçmişin bu ünlü merkezi, karakteri açıklayabilecek eski halıların yokluğu nedeniyle, yeterince tanınmamıştır³. Tarihi kaynaklarda ve halıcılıkla ilgili yayınlarda da sadece Aksaray'ın Selçuklular devri halıcılığı hakkındaki seyahatname bilgileri verilmektedir.

Konya Ovasında yer alan Aksaray düz bir arazi yapısına sahiptir. Halkın geçim kaynağı tarım ve hayvancılığa dayanır. Köylerin büyük bir bölümü tarihî geçmişe sahiptir. Bir kısmı ise 1940 yıllarında iskân edilmiştir. Hemen her köyün yaylası vardır. Bunların arasında yayla sayısı 80'i geçen köyler mevcuttur. Yaylacılık geleneği günümüzde de devam etmektedir (Foto.1-7).

Aksaray yöresi halıcılığını "Selçuklular Devri Aksaray Halıcılığı, Osmanlılar Devri Aksaray Halıcılığı ve Günümüz Aksaray Halıcılığı şeklinde üç dönemde ele almak mümkündür. Günümüz Aksaray Halıcılığı "Taşpınar halıları" adıyla tanınmaktadır: Bu makalede Aksaray Yöresi Halıcılığının geçmişi, Günümüz Aksaray halıları (Taşpınar halıları) ve Taşpınar Halılarının İç Anadolu Bölgesi halıları arasındaki yeri ele alınacaktır.

¹ Prof. Dr.; Uluslar Arası Türk-Kazak Ahmet Yesevî Üniversitesi, Spor ve Sanat Fakültesi, Tasarım ve El Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi ve Yaygın Eğitim Merkezi Müdürü, Türkistan-Kazakistan

² B. Deniz, *Taşpınar Halıları Örnek Alınarak Kayseri ve Çevresinde Çağdaş Türk Halı Sanatı*, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Basılmamış Doktora Tezi, İzmir, 1981; B. Deniz, "Taşpınar Halıları", *Sanat Dünyamız*, s. 25, 1982, s. 18-22; B. Deniz, "Taşpınar Halılarında Desen", *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirirleri, İzmir, 18-21 Kasım 1891*, İzmir, 1984, s. 112-119; B. Deniz, "Aksaray Müzesi Halıları", *III. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirirleri, 23-25 Kasım 1983*, İzmir 1984, s. 93-127; B. Deniz., "Arısama Halıları", *Lâle*, s. V, Aralık 1987, s. 9-15; B. Deniz., "Aksaray Yöresi Halıları", *Türk Folkloru Belleten*, 1987, İstanbul, 1988, s. 19-66; B. Deniz, "Aksaray Halıları", *Sanatsal Mozaik*, Y.1, S.11, Temmuz 1996, s. 64-70.

³ Konya Ovası üzerinde düz bir alanda kurulan Aksaray'ın yaklaşık 150 köyü vardır. Köylerin hepsinde tarım ve hayvancılık yapılıdır. Her köyün yaylası vardır. Sözelimi Altunkaya kasabasının (Çardak) 10, Eski ilçesi'nin 80'den fazla yaylası mevcuttur. Yaylacılık geleneği günümüzde de devam etmektedir. Yörede yaylacılık geleneğinin 1800 yıllarından bu yana devam ettiğini kaynaklardan öğreniyoruz (bkz. C. Texier (Çev. Ali Suat), *Küçük Asya*, C. III, İst. 1340, s. 84-85; W. J. Hamilton., *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia*, I, London, 1842, s. 64-86). Köylerin büyük bir bölümü tarihî bir geçmişe sahiptir. Kutluköy gibi bazı köyler ise 1940 yıllarında kurulmuş ve yerleşik hayata geçmiştir.

II. Selçuklular Devrinde Aksaray Halıcılığı

Aksaray, Selçuklular çağında başkent Konya, Kırşehir ve Kayseri gibi dokumaları ve halılarıyla ünlü şehirler arasında yer almaktaydı. Diğer yandan Konya'nın yanında önemli bir şehir ve askeri merkez durumundaydı⁴.

Aksaray halıcılığı hakkındaki bilgileri tarihî kaynaklar ve seyahatnamelerden öğrenmekteyiz: 1271-72 yıllarında Anadolu'dan geçen Marco Polo, seyahatnamesinde "...dünyanın en iyi ve güzel halılarının Türkomanya'da" yani Anadolu'da yapıldığından söz eder ve dokuma merkezleri arasında Konya, Sivas, Kayseri, Aksaray gibi şehirlerin isimlerini zikreder. Yine 1274'de ölen Arap seyyahı İbn-i Said'e atfen bilgiler veren Ebul Fida, "..Aksaray'da Türkmen halılarının yapılıp dünyanın her ülkesine ihraç edildiğini" söyler⁵. Hicri 732 (M.1331) yılında Aksaray'ı ziyaret eden İbn Batuta "..Aksaray Anadolu'nun en sağlam ve en güzel beldelerinden birisidir. Çepeçevre akarsular ve bağlarla çevrilidir. Şehri üç kanal böler, bunlar evlerin içinden geçer. Meyve bahçeleri, bağlar, bostanlar şehrin içine kadar yayılmıştır. Burada koyun yünüyle dokunan halı ve kilimler şehrin adıyla tanınmış olup, örneklerine başka bir yerde rastlanmaz. Bu mallar Suriye-Irak, Mısır, Hindistan, Çin ve Türk ülkelerine sevk olunur" diyerek Aksaray halılarından övgüyle bahseder⁶.

IV. Günümüz Aksaray Halıları - Taşpınar Halıları

Aksaray çevresinde 1950 yıllarından bu yana dokunan halılara Aksaray halıları denilmektedir. Bu halılar Aksaray merkez ve Aksaray'a bağlı Armutlu, Amarat, Çardak, Emirgazi, Eskil, Eşmekaya, İncesu, Gine, Gözlüküyu, Karataş, Kırgıl, Kutluköy, Sinasa, Sultanhanı, Taşpınar, Ulukışla, ve Yeşilova köylerinde dokunmaktadır. Bunların içinde Gelveri, Yeşilova, Kutluköy ve Taşpınar halıları en çok tanınanlarıdır (Foto.1-2).

Taşpınar Aksaray-Adana yolu üzerinde, Aksaray'a 27 km. uzaklıkta bir kasabadır. Günümüzde Taşpınar merkezde ve çevre köylerde dokunan halılar Taşpınar halıları adıyla tanınır. Coğrafi bakımdan Taşpınar, Konya Ovasında, çevresine göre yüksek bir tepe üzerinde kurulmuştur. Yaklaşık 6000 nüfusludur. Halkın büyük bir bölümü Ovada ve Hasan Dağı eteklerinde bulunan yaylalarda yaşar. Geçim kaynağı tarım, hayvancılık ve halıcılığa dayanmaktadır.

⁴ Aksaray tarihi hk. bkz. Kerimüddin Mahmud Aksarayî (Sadeleştiren: O. Turan), *Müsameret-ül Ahbar, Mogollar Zamanında Türkiye Selçukluları Tarihi*, Ankara, 1944; Muallim Hüsnü, *Hasan Dağı'nda İlmî Bir Cevelan ve Aksaray'ın Tarihiyle Asar-ı Atıkası*, Aksaray Vilayet Matbaası, Aksaray, 1928; A. A. Tütenk, *Niğde Tarihi*, Ankara, 1962; İ. H. Konyalı, *Aksaray Tarihi*, C. I, II, III, İstanbul, 1974.

⁵ O. Aslanapa-Y. Durul, *Selçuklu Halıları*, İst. 1973. s. 58; Ş. Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974, s.16; F. Sümer, "Anadolu'daki Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 32, 1984, s. 44-51.

⁶ İbn Batuta (Haz. İ. Parmaksızoğlu), *İbn Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler*, İstanbul, 1974, s. 23.

Kaynaklarda “Taşpınar’ın ilk kez Yavuz Sultan Selim devrinde Azerbaycan’dan gelen bir Türk kavmi tarafından kurulduğu (1515) fakat, iklimin elverişsizliği nedeniyle köyü kuranların bugünkü Hotamış Bucağına (Karapınar-Konya) taşındıkları ve orada Taşpınar Mahallesini kurduklarını, boş kalan köye de, Tanzimat’tan sonra Hasan Dağı eteklerindeki bugünkü Tokarız köylülerinin gelip yerleştikleri” belirtilmektedir⁷. Bu da bugünkü Taşpınar kasabasının 150 sene kadar önce kurulduğunu göstermektedir. Bugün Karapınar’a bağlı Hotamış Köyleri diye anılan yörede Hotamış Yörükleri yaşamaktadır: İçlerinde Taşpınar Köyü’nün de bulunduğu 10 kadar köyde yaşayan Hotamış Yörük dokumaları yörede çok ünlüdür. Gelenek açısından Karapınar, Konya ve Aksaray yöresi dokumalarına benzeyen bir dokumacılık anlayışları vardır⁸.

Taşpınar halılarının tarihçesi hakkındaki bilgilerimiz yeterli değildir. Her ne kadar kaynaklarda, *XIV. yy.’da İbn-i Batuta’nın Mısır, Hindistan ve Çin’e ihraç edildiğini söylediği Aksaray halılarının Taşpınar halısı* olduğu iddia edilmekteyse de⁹ herhangi bir delil yoktur. Köyün ileri gelen yaşlıları, *Tokarız Köyü’nden Taşpınar’a geldiklerinde halı ve kilim dokumasını bildiklerini, bunu Taşpınar’da da sürdürdüklerini* atalarından duyduklarını söylemekteyseler de, o tarihlerden günümüze kadar gelebilen halı ya da düz dokuma mevcut değildir. 1970-80 yıllarında yaptığımız araştırmalara göre, Taşpınar halılarının en eskileri 1900 yıllarından öteye gitmemektedir. Taşpınarlı halı tüccarları eski halıların yurt dışına satıldığını bu nedenle eski örnek kalmadığını iddia etmektedir. Yine 1991 yılında Taşpınar çevresindeki Tokarız, Karacaören, Karkın, Gine, Sinasa gibi Hasandağı köylerinde yaptığımız araştırmalarda ev ve camilerde eski ve yeni halı ve düz dokumaları araştırdık. Eski örneklerin daha çok günümüzde Bor-Çukurköy diye adlandırılan yörenin özelliklerini taşıdığını gördük. Bu da bize Taşpınar halıcılığının eski Tokarız Köyü halılarıyla günümüzde bir ilişkisinin bulunmadığını, Taşpınar halıcılığının bugünkü Taşpınarlılarca, köyün kuruluş yıllarından itibaren başladığı sonucunu vermektedir.

1950 yıllarında halk arasında Borlu Kel usta adıyla tanınan ve Azerbaycan’dan Türkiye’ye göçmen olarak gelip Bor’a yerleşen *Ali Halıcı ve Konyalı Kemal Seli* köyde birer halı atölyesi açmış ve İran tipi halı dokutturmuşlardır. Halkın kendi desenleri üzerinde ısrar etmesi sonucu bir süre sonra her ikisi de halı dokutturmaktan vazgeçmişlerdir. Bilahare Ali Halıcı köyde yeniden bir ip boyama atölyesi açmışsa da, daha sonra bu atölyeyi de Bor’a nakletmiştir. 1980 yıllarında Bor’da aynı işi oğulları sürdürmekteydi. Yine aynı yıllarda Sümerbank Taşpınar’da boya ıslahı çalışmaları yapmış, sentetik boyalarla ip boyamayı öğretmiştir. Sonuçta verim alamayınca uygulama yarıda bırakılmıştır. Günümüz Taşpınar halıları Taşpınar Modeli adıyla tanınan

⁷ İ. H. Konyalı., *a. g. e.*, C.II, s. 2088-2103.

⁸ M. Hidayetoğlu, *Konya Yöresi Kilimleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Konya, 2007; A. Aytaç, *Hotamış Türkmen Kilimleri*, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını, Yayın no:c44, Konya, 2003.

⁹ İ. H. Konyalı., *a. g. e.*, C. II, s. 2089.

tipte dokunmaya devam etmektedir. Günümüzde kısa adı TAHADER olan bir de halıcılık kooperatifi mevcuttur.

IV.1. Taşpınar Halılarında Malzeme

Taşpınar halılarının malzemesi yündür. Yün, koyun besleyen ailelerde kendi koyunlarından elde edilir. Bu ipe halk arasında *ev ipi* veya *kirman* ipi denir. Koyunu bulunmayanlar pazardan hazır ip veya yün alır ve iplik haline getirilir. Bu ipe de çarşı ipi adı verilir. Dokuyucular arasında ev ipi tercih edilir. Daha çok koyunun sırtından alınan yünler kullanılır. Yünün iplik haline getirilmesinde kirmen, iğ ve çırık kullanılır. Çözgü ipleri adı geçen araçlar veya *bükme* adı verilen özel bir aletle çift büküm yapılır.

IV.2. Taşpınar Halılarında Boya

Günümüz Taşpınar halılarında, *kırmızı*, *mavi*, *lacivert*, *kahverengi*, *yeşil*, *gri* ve *beyaz* hâkimdir. 1950 yıllarına kadar, halkın kök boya dediği doğal malzemeler ve bitkilerden elde edilen boyalar kullanılmış, bu tarihten sonra sentetik boyalar yaygınlaşmıştır. Günümüzde doğal malzemeler ve bitkilerden elde edilen boyalarla sentetik boyalar karıştırılarak uygulanmaktadır. Sadece doğal malzeme ve bitkiden elde edilen boyalarla boyanıp dokunan halılar da vardır. Doğal boya ve bitki boyalarının yapımında, yöresel isimleriyle, *kök boya*, *bağ yaprağı*, *ketren diken*i, *hölmez otu*, *yabani erik* (*dağ eriği*) ile, yanmış *meşe ağacı külü* ve halk arasında daş (taş) kara boya diye bilinen maddelerden yararlanılır. Boyama sırasında karışım içine şap veya tuz katılır. Bu renkler şu şekilde elde edilir.

Kırmızı: Kök boya'dan elde edilir. Kök boya su dolu bir kazan içinde ip ile birlikte kaynatılır. Kırmızı renk elde edildikten sonra ipler çıkartılır. Geri kalan suya halk arasında aşgar denir. Aşgar aynı zamanda katalizör olarak da kullanılır: Aşgar içine kırmızı renkli sentetik boya katılarak ip ile birlikte kaynatıldığında solmayan bir kırmızı elde edilir.

Kahverengi: *Palamut* ve *şap* ile birlikte kaynatılır. İçerisine boyanacak ipler katılıp yeniden kaynatılır. Kahverengi bir renk ortaya çıkar.

Açık kahverengi (cevt): Hasan Dağı yöresinde yetişen ve halk arasında *cevt* adıyla tanınan, boyacı bir bitkiden elde edilir. *Cevt* bulunmadığı zaman pelitden de (palamut) yapılır.

Koyu kahverengi (deve tüyü): Halk arasında daha çok deve tüyü adıyla tanınan koyu kahverengi, halk arasında *hölmez otu* ve *ketren diken*i diye bilinen bitkilerden elde edilir: Bir kazan içinde kaynatılan ipe *hölmez otu* ve *ketren diken*i külü karıştırılır ve bir süre daha kaynatılır. Koyu kahverengi bir renk ortaya çıkar.

Gri (pisi tüyü): Halk arasında gri renk pisi tüyü adıyla tanınır. Yanmış meşe ağacı külüyle yapılır. Bir kazanda ipe birlikte kaynayan suyun içine yanmış meşe ağacı külü katılır. Renk gri bir görünüm aldığı zaman kazan ateşten alınıp, soğutulur. İpler soğuk su ile durulanır.

Yeşil: *Cevt ve bağ yaprağından* yapılır. Bir kazan içinde kaynatılan cevt ve bağ yaprağı içine, yörede doğada hazır bulunan kırmızı renkli toprak boya katılır. Kaynayan su yeşil bir renk aldığı anda boyanacak ip karışım içine konulur. Tekrar kısa bir süre kaynatılıp ateşten indirilir ve soğumaya bırakılır. Açık yeşil elde edilmek istenirse su dolu bir kazanda kaynayan ipin içine *ketren diken i külü* katılır. *Uçuk yeşil* denilen bir renk ortaya çıkar.

Siyah (gara): Hasandağı çevresinde bulunan ve daş gara boya diye tanınan boyayıcı bir maddeden yapılır.

Sarı: İpin *bağ yaprağı* ve *sarı saman* ile birlikte kaynatılmasından elde edilir.

İplerin doğal ve bitkisel boyalar ve sentetik boyanın karışımı bir renkle boyanmasında ise şöyle bir yol izlenir.

Kırmızı: *İp palamut kabuğu* (pelit) ve şap ile birlikte bir gün boyunca kaynatıldıktan sonra içine kırmızı renkli sentetik boya katılır ve ipler kırmızı bir görünüm alınca kadar yeniden kaynatılır. İkinci bir yöntemle ise ceviz yaprağı ve ceviz tetiri (yeşil cevizin dış kabuğu) bir arada kaynatıldıktan sonra üzerine kırmızı renkli sentetik boya (paket boya) ilave edilir ve tekrar kaynatılır.

Yeşil: Su dolu bir kazanda kaynayan ipin içine *cevt* katılır. Kaynamakta olan karışıma yeşil renk sentetik boya (paket boya) ilave edilir. Yeniden bir süre daha kaynatılır. İkinci bir yöntemle ise ipin içine *bağ yaprağı* ve *şap* katılır. Hepsi birlikte yeniden kaynatılır. Karışım içine yeşil renkli sentetik boya ilave edilerek tekrar kaynatılır.

Kirli beyaz: İpin yabani erik ve şap ile birlikte kaynatılmasıyla elde edilir.

Lacivert: *İp şap* ve *sirke* ile birlikte kaynatıldıktan sonra karışım içine lacivert renkli sentetik boya katılıp tekrar kaynatılır. İkinci bir yöntemle ise ipin bağ yaprağı ve şap ile birlikte kaynatılmasıyla elde edilir. Karışım suyuna (aşgar) lacivert renkli sentetik boya katılır. Üçüncü bir yöntemle de *turşu suyu* ile kaynatılan ip, ayrı bir yerde hafif ısıtılmış su içine eritilen lacivert renkli sentetik boya katılmasıyla elde edilir.

IV. 3. Taşpınar Halılarında Dokumada Kullanılan Araçlar ve Dokuma Tekniğı

Taşpınar'da halı dokuma tezgâhına *istar* veya *hana* denir. Yaklaşık 1950 yıllarına kadar kertme *istar* diye bilinen, bir ucu tavana bir ucu yere sabitlenmiş dik tezgâhlar kullanılmış, 1960 senelerinden itibaren modern ahşap tezgâhlar yaygınlaşmıştır. Dokumada, yöresel deyimlerle, *kirkit*, *bıçak*, *tarak*, *makas* (sındı) gibi aletlerden yararlanır. Yörede tezgâha dik gerilen iplere *çözgü*, yan atılan iplere *ara geçki*, düğüm iplerine de ilme veya düğüm denir. Çözgü ipleri *çift*, ara geçki ve düğüm ipleri tek ve az bükümlüdür. Dokumada Türk düğüm tekniğı (Gördes) kullanılır.

IV. 4. Taşpınar Halılarında Kalite

Eski Taşpınar halılarının çok iyi bir kaliteye sahip olduğunu günümüze gelebilen örneklerden anlıyoruz: 1900-1950 yılları arasında dokunan Taşpınar halılarında 1

dm²'de 45x50, 50x55 düğüm mevcuttur. Bu sayılar yakın ölçüler içinde değişmektedir. Hav yüksekliği ise 1 cm.'dir.

Türk Standartları Enstitüsü'nün 1967 yılı raporlarında Taşpınar halıları ince sınıf olarak nitelendirilmiştir¹⁰: "Ariş, Argaç ve ilme ipleri yündür. Endeki düğüm sayısı 40, boydaki düğüm sayısı 45 (40x45), dm²'deki standart düğüm sayısı 1800, dm²'deki en düşük düğüm sayısı 1740, numara ve kat adedi 3 çift, dm²'deki ilme ipliği bükümü 100-120'dir. Çözgü ipliği 3/2 numara, büküm sayısı 250, atkı ipliği 3/2 numara, büküm sayısı 175'dir. Hav yüksekliği ise 5-7 mm." olarak gösterilmektedir.

Taşpınar halıları 1980 yılında kurulan Halı Kooperatifince 10x10 cm.'deki (1 dm²) düğüm sayısına göre, 50 ve daha fazla düğüm bulunanlar 1. kalite, 30-40 düğüm bulunanlar 2. kalite, 30 ve daha az düğüm bulunanlar 3. kalite şeklinde nitelendirilmiştir. Ancak, sözü edilen kooperatif bir süre sonra dağıldığından bu sınıflama dokuyucular arasında çok geçmeden sona ermiştir.

Günümüz Taşpınar halılarında kalite halk arasında, ıstara *çezilen* (gerilen) ip sayısına göre hesaplanır. İstara *çezilen* 20 çift ipe çile denir. Yani, 40 tek ip (20x2=40) bir *çile*'yi meydana getirir. Halıların büyüklük ve küçüklükleri *çile sayısına* göre değişir. Örneğin 6 m²'lik bir taban halısında 13 veya 16 çile (16 x 40= 840) tek ip, 3 m²'lik bir halıda 7-8 çile ip kullanılır. Her 10x10 cm.'de 33 x 33 veya 30 x 30 düğüm yer alır. Hav yüksekliği genellikle 1 cm.'dir.

IV. 5. Taşpınar Halılarında Desen

Taşpınar'da desene yanış (nakış) veya örnek ya da *motif* denir. Desenler ezbere veya daha önceden dokunmuş, sadece desenlerin yer aldığı küçük *örneklilik halılara* bakılarak dokunur. Milimetrik kağıtlara çizilmiş desenler bilinmez ve kullanılmaz (Foto.7-10) (Şek.1-3).

Eski Taşpınar halılarının desenleri hakkında bildiklerimiz yetersizdir: 1900-1950 yılları arasındaki halıların büyük bölümünün desenleri göbekli ya da mihraplıdır. Göbeklilerde çoğunlukla, bugünkü halılarda görülen uzun göbek tipi hâkimdir. Günümüz Taşpınar halıları çok zengin bir desen çeşidine sahiptir. Bu desenler halı üzerinde bir kompozisyon şeması içinde sunulur: Bir halıda dıştan içe doğru *boncuk, gülboncuk, ayak, sandık, köşe, sallama ve göbek* bölümleri yer alır. Bu desenlerden her biri *Taşpınar modelini* meydana getirir.

Boncuk: Halının en dış kenarıyla, kenar sularının aralarında, bir desenden diğere geçişte kullanılan, ince dar kuşağa boncuk denir. Eski Taşpınar halılarında her zaman görülmeyen bu süsleme 1950'den sonra yaygınlaşmıştır. Genişliği, halıların büyüklüğüne göre iki veya beş santimetredir. İçerisi küçük çiçek (gül) motifleri, geometrik desenler, nokta, (S) şekilli kıvrımlar, *kertme, akıtma* ismiyle anılan kare ve zikzak şekilli süslemelerle bezenir.

¹⁰ Türk Standartları Enstitüsü El Dokusu Türk Halıları, Ankara, 1967, TS. 43/3, UDK. 645.12.

Gülboncuk (Gül-Çatıkkaş): Halının dış kenar suyu ile (buncuk), ayak ve sallama arasında yer alan, şaşırtmalı çiçek desenli, dar kuşaklara verilen isimdir. Eski halılarda genellikle geometrik karakterli, günümüz örnekleri ise gerçeğine yakın bitki desenleriyle süslüdür.

Ayak: Halının geniş kenar suyuna *ayak* denir. Çoğunlukla iki gülboncuk deseni arasında bulunur. Üzerindeki desenler değişik renk ve süslemelere sahiptir. En fazla kullanılan ayak şekilleri yöresel deyimlerle *çapar ayak, elmalı ayak, el motifli ayak, gelin motifli ayak, gül ayak, iğneli ayak, kirmanlı ayak, Osmanlı ayak, salkım ayak ve şal desenli ayak*'tır.

Sandık: Halının dar kenarları üzerinde sallama ile gülboncuk arasındaki dikdörtgen şekilli çerçevelere verilen isimdir. Minder dışındaki tüm halılarda kullanılır. Halk arasında *armut şekilli sandık, güllü sandık, kamalı sandık, kapama sandık, merdivenli sandık, ortası çiçekli sandık* isimleriyle tanınan çeşitleri mevcuttur.

Köşe: Halı göbeğini sallamadan ayıran, mihrap nişi ile sallama köşeleri arasında yer alan geometrik veya bitkisel süslemelere halk arasında *köşe* denir. Köşelerin içi geometrik desenlerle bezenir. *Bal peteği şekilli köşe, çiçekli köşe, çingilli köşe, sarkmalı köşe, gül köşe, kare şekilli köşe, salkım köşe, yelekli köşe, yıldız şekilli köşe* gibi isimlerle anılan çeşitleri mevcuttur.

Sallama: Halının zemini ve göbeği dört yönden kuşatan sütunce şeklindeki süslemelere sallama denir. Yaklaşık 10 cm. kalınlığındadır. Sallamalar birbirine halı köşelerinde çeşitli biçimlerde bağlanır. Dış görünüm ve iç süslemeleri ile köşe şekillerine göre isim alırlar. Halk arasında *boncuk sallama, balık sırtı sallama, çiçekli sallama, düz sallama, yıldız şekilli sallama* isimleriyle anılan örnekleri yaygındır.

Göbek: Halı zeminini dolduran daire şekilli süslemelere (madalyon) halk arasında göbek denir. Taşpınar halıları genellikle göbeklidir. Namazlağı dışında göbeksiz halı yoktur. Göbek şekilleri ve kullanıldıkları halılara göre *taban göbek, uzun göbek, civil göbek, yastık göbeği, minder göbeği* gibi çeşitleri vardır. Göbeklerin dar yüzlerinde kelle (saldberk) adıyla anılan süslemeler yer alır. Sözüünü ettiğimiz desenler dışında *figür, manzara, sancak tasviri, yazı ve el motifi* de görülür: İnsan figürü kilimler üzerinde elibelinde motifine benzer. Bazen çift başlı insan figürlerine de rastlanır(Foto.7-8).

Hayvan figürleri arasında daha çok kuş, kartal ve kelebek figürleri bulunur. *Kuş* daha çok sandalye minderleri üzerinde işlenir. Adeta çocuk resimlerine benzer. Halı göbeğinin dar yüzlerindeki *kelle* adıyla anılan süslemeler halk arasında *kartal* ismiyle de bilinir. Kelebek figürleri ise şematize edilerek sunulur.

Manzaralı halılar yörede yeni gelişmektedir: 1960 senelerinden önce doku- nan halılarda manzara yok denilecek kadar azdır. Bu tarihlerden sonra yaygınlaşır. Genellikle halının kenar sularında bir duvarla çevrilmiş bahçeli evler tasvir edilir. Bazen eğri büğrü çatılı evler arasında çifte minareli camiler ve bunların arasındaki ağaç resimlerine rastlanır. Ağaçlar çoğunlukla söğüt ağacı gibi top gövdeli işlenir. Bazı halılarda ise kenar suları üzerinde selvi ağacına benzeyen kavak ağaçları ve halının içinde de çifte minareli bir cami ve mihraptan camiye sarkan kandil motifi dikkati çeker (Foto.10) (Şek.2).

IV. 6. Taşpınar Halılarında Çeşit

Taşpınar'da 1950 yıllarından önce *yatak halısı*, *sedir halısı*, *yan halısı*, *seccâde halısı*, *yastık halısı*, *heybe halısı* ve *eğertlik halısı* tipleri dokunmaktaydı. Günümüzde seccâde, yastık ve heybe halısı dışındakiler unutulmuş durumdadır.

Yatak halısı: Bir insanın altına alabileceği veya üstüne örtebileceği büyüklükteki bu halılar halk arasında *yatak halısı* ismiyle anılır. Devrinde yatak, yorgan yerine kullanılmaktaydı. Uzun tüylü (hav) bu halıların zemini, halk arasında *it izi* veya *kedi izi* diye bilinen, köpek veya kedinin ayak izlerine benzeyen üç dilimli (loplu) desenlerle süslüdür. Halı zemini çoğunlukla beyaz, desenler sarı, kırmızı ve kahverengi tonlara sahiptir (Foto..)

Sedir halısı: Pencere altlarına, topraktan yapılmış sedir (makat) üzerine örtmek için dokunur. Genellikle 500 x100 cm. ölçülerindedir. Desenleri yörede dokunan ve halk arasında toplu kilim diye bilinen kilimin desenlerine benzer. Kenar sularında da çoğunlukla deve tabanı motifleri yer almaktadır.

Yan halısı: Çift halı ismiyle de anılır. Sedir halısı uzunluğunda fakat daha geniştir. İki parça halinde dokunan halılardan her biri 500 x140 cm. uzunluğundadır. İki halı yan yana serildiğinde taban halısı büyüklüğünü verir. Eskiden oda düzenlemesinde, ortaya serilen toplu kilim'in iki yanına seriliyordu. Günümüzde tek parça halinde taklidi örnekleri dokunmaktadır.

Eğer halısı: At, eşek, deve gibi binek hayvanlarının sırtına örtmek için dokunmaktaydı. Günümüzde dokunmayan bu halıların eski örnekleri yaklaşık 80 x 60 cm. ölçülerindedir.

Günümüz Taşpınar halılarında yaklaşık 1960 yıllarından buyana *taban halısı*, *kelle halısı*, *çift halı*, *somya halısı*, *çeyrek halı*, *seccâde halısı*, *namazlağı halısı*, *yastık*, *minder* ve *heybe halıları* dokunmaktadır. **Taban halısı** büyük oda veya salona sermek için dokunur. Yaklaşık 3.50 x 2.10 -3.60 x 2.20 veya 400 x 2.30 cm. ölçülerindedir. Büyüklüğü 6-10 m2 arasında değişir. Genellikle 13-16 çile ipten dokunur. Çoğunlukla göbeklidir. Göbek şekli taban göbek adıyla isimlendirilir. Göbeğin iki ucunda kelle adı verilen stilize edilmiş *kartal motifleri* yer alır. Köşeleri *taban köşe*, *çingilli köşe*, *salkım köşe* ve *gül köşe*, *ayak bölümü ise gül ayak*, *Osmanlı ayak*, *el motifli ayak*, *çapar ayak* ve *kamalı ayak*, *sandık bölümü merdivenli sandık*, *kamalı sandık*, *güllü sandık*, *sallama bölümü ise boncuklu sallama*, *düz sallama* ve *çiçekli sallama* desenleriyle karakteristiktir (Foto.7-8).

Kelle halısı: Taban halısının bir boy küçüğüne kelle halısı denir. Büyüklüğü 4-6 m2 arasında değişir. Yaklaşık 300 x 280 cm. boyutlarındadır. Desen özellikleri taban halılarına benzer.

Çift halı: İki halı uç uca dokunduğu için bu isimle bilinir. Halk arasında *orta halısı* ismiyle de anılır. Kelle halısının bir boy küçüğüdür. Yaklaşık 3.5 m2 büyüklüğünde ve 2.20 x 1.20 cm. boyutlarındadır. İki halı yan yana serildiğinde taban halısı büyüklüğünde yer kaplar. *Civil göbek*, *çapar ayak*, *çingilli* ve *yelekli köşe*, *kamalı* ve *kapamalı sandık* desenleriyle karakteristiktir.

Somya halısı: Sedir halısı ve divan halısı isimleriyle de bilinir. Somya üzerine örtmek için kullanılır. Çift halılar gibi, iki tanesi birleşik (uç uca) dokunur. Yaklaşık 2 m2 büyüklüğünde ve 1.80x100 cm. ölçülerindedir. Civil ve uzun göbeğin küçültülmüş şekilleri, boncuklu ve yıldız şekilli sallama, salkım ve yelekli köşe, kapama sandık ve çapar ayak desenleriyle süslüdür.

Çeyrek halı: Halk arasında *oda halısı* ismiyle de bilinir. Küçük odalara veya taban halısının yetmediği yerlere serilir. Büyüklük açısından bugünkü örneklik halılara benzer. Uzun göbek, yelekli köşe desenleriyle ünlüdür.

Seccâde halısı: Duvara asmak için dokunur. Üzerinde namaz kılınmaz. Genellikle 2.30 x 1.20 cm. ölçülerindedir. Zemini mihraplı veya göbeklidir. Desenlerine göre *kandilli, camili, minareli* gibi isimler alırlar (Foto.10).

Namazlık halısı: Üzerinde namaz kılmak için dokunur. 100 x 80 cm. ölçülerindedir. Diğer halılardan farklı olarak desenleri arasında sallama yoktur.

Yastık halısı: İnsanların otururken sırtını duvara dayamak üzere dokunmuş halılardır. Genellikle 110 x 50-60 cm. boyutlarındadır. Eski örnekleri *göbekli, zincirli ve tin-yarma* desenleriyle tanınır. Göbeklilerde ortada yuvarlak bir göbek, iki dar yüzünde de küçük göbekler yer alır. *Zincirli yastıklarda* göbeğin iki yanında zincire benzer desenler bulunur. *Tin-yarma desenlilerde* ise halı yüzeyi halkın *kılıç* da dediği geometrik desenlerle doldurulur. Günümüz yastık halılarında benzer desenlere rastlanmaktadır (Foto.9) (Şek.1).

Minder halısı: Yere veya eve gelen misafirin altına sermek için dokunur. İçi yün ile doldurulan minderler genellikle 70 x 70 cm. ölçülerindedir. *Kelleli minder, empirme modelli minder, çiçekli minder, nakışlı (resimli) minder, kazak modelli minder* gibi desenlerine göre isimler alan çeşitleri mevcuttur. Son yıllarda 40 x 40 cm. boyutlarında sandalye minderleri de dokunmaktadır.

Heybe halısı: İçinde eşya taşımak için kullanılır. Eskiden ağz kısımları deri ile kaplanır (saraçları) ve kilitleirdi. Günümüzde çok az dokunmaktadır.

V. Değerlendirme ve Sonuç

Aksaray Selçuklular devrinden beri ünlü bir halı merkezidir. Bu gelenek Osmanlılar devrinde de sürmüştür. Bu çağdan günümüze kadar gelebilen, bizim bilebildiğimiz dört tanesi Aksaray Müzesi'nde sergilenen, diğerleri ailelerin elinde bulunan dokuz tane halı mevcuttur. Bu halılardan birinci örnek renk ve desen açısından Lâdik ve Aksaray yöresinin eski halılarına benzemektedir¹¹; halının üçüz mihrabının dört sütunce tarafından taşınması, mihrap üstünde sümbül desenlerinin bulunması Lâdik halılarının özelliklerini göstermektedir. Bununla birlikte aynı motifler Aksaray yöresinin eski halılarında vardır. Mihrabın sütuncelerle taşınması geleneği Anado-

¹¹ O.Aslanapa-Y.Durul., *a.g.e.*, s. 81; O. Aslanapa, *Türk Halı Sanatı*, İst. 1972, s.12; O. Aslanapa, *Turksche Art and Architecture*, London, 1971, New-York, 1972, p. 301; F. Halıcı, "Lâdik Seccadeleri", *Antika*, s. 2, Mayıs 1985, s.6-9 (İng. 9-11); B. Deniz., "Lâdik Halıları", *Bilim, Birlik, Başarı*, Y. 12, s. 46, 1986, s. 13-18.

lu'da Gördes ve Kula halılarında da görülür. Adı geçen yörelere ait halılarda mihrap çift sütunce ile taşınır halde işlenir. Ancak sütunceler Lâdik ve Aksaray yöresi halılarında mimari bir görünüm arz ettiği halde, Gördes ve Kula halılarında süsleyici bir karaktere sahiptir. Yine, aynı halıda dar kuşak süslemeleri eski ve günümüz Kırşehir halılarıyla, Konya çevresinin eski halılarında da mevcuttur. Fakat geniş kenar suyu bezemeleri Konya ovası halılarının geleneklerini taşır. Benzerlerini İstanbul Vakıflar Halı Galerisi, Heinrich Jacoby Koleksiyon, Dumbarton Oaks Koleksiyon, Joseph V. Mc. Mullan Koleksiyon, New-York Metropolitan Museum ve çeşitli kaynaklarda bulmak mümkündür¹².

Aksaray Müzesindeki ikinci halı tip ve desen bakımından birinci örneğe benzerse de, mihrabın küçük ve basık tutulması ve çiçek motiflerinin farklı verilmesiyle ondan ayrılır. Bu halıyla, *Aksaray, Lâdik, Kırşehir, Mucur ve Karapınar* halılarını andırır. Muhtemelen, adı geçen yöre halı desenlerinin karışımıyla işlenmiş olmalıdır. Ayrıca, *Dumbarton Oaks Koleksiyon ve Joseph V. Mc. Mullan Koleksiyonundaki* bazı halılarla benzerlik gösterir¹³ (Foto. 2).

Üçüncü halı renk, desen ve ölçüleri açısından Konya Ovası Türkmen halılarına benzemektedir: Yörede, devrinde yatak ve yorgan yerine kullanılan ve bugün halk arasında desenlerinden dolayı *it izi* veya *kedi izi* desenli halı adıyla isimlendirilen halılar mevcuttu. Bu halı, sözkonusu halıların ilginç örneklerinden birisidir. Aynı örnekler günümüzde dokunmamakla beraber, Taşpınar halılarının *civil göbekli* örneklerinin göbek içini süsleyen küçük desenleri, yatak halılarının süslemelerine çok benzemektedir. Halı üzerine benek şekilli desen işleme geleneği Uşak ve Gördes yöresinin eski halılarıyla eski ve yeni Kırşehir ve Konya çevresi halılarında da vardır: XVII-XVIII. yy. Uşak halılarının *beyaz zeminli Uşak halıları* grubunda görülen üç dilimli küçük süslemeler Aksaray'da XVII-XVIII. yy.'da dokunduğunu sandığımız yatak halılarının desenlerine çok benzer. Bu tür desenlerin aynı çağlarda Batı ve Orta Anadolu Bölgesi'nde dokunmuş olabileceklerini kabul etmekteyiz. Benzer süslemeler Gördes halılarının XVIII-XIX. yy.'a tarihlendirilebilecek örneklerinde küçük benekler halinde verilir. Aynı desenler günümüzde halk arasında sinek adıyla tanınmakta¹⁴, Kırşehir ve Konya çevresinde de aynı isimle bilinmektedir. Ancak, sinek motifine benzetilmesi bize göre, Kırşehir halılarının etkisiyle gelişmiş olmalıdır. Çünkü Gördes ve Kula çevresinin aynı motifli halıları yabancı kaynaklarda Karaosmanoğlu halısı adıyla tanınmaktadır (Foto.3).

¹² B. Acar, "Halı Hazinelerimiz", *İlgi*, Y.7, s.141, 1972, s.11-14. Foto. 7; B.Acar, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Halı Galerisi*, İst. 1973, s. 20; L.W. Mackie, *The Splendor Turkish Weaving The Textile Museum*, Washington, D. C. 1973, p. 38, Foto. 41-42; L. W. Mackie, "Rugs and Textiles", *Turkish Art*, ew-1980, pp. 301-373. p. 337, pl. 56; R. Ettinghausen, *Islamic Carpets The Joseph V. Mc. Mullan Collection*, New-York, 1965, no:22; R. G. Hubel, *Ullstein Teppich*, Berlin, 1972, p. 67.

¹³ Bkz. L. W. Mackie., *The Splendor*, p. 38; L. W. Mackie., *Turkish Art*, p. 377.

¹⁴ Ş. Yetkin, *a.g.e.* s. 93-101. G. Samuk, "Tarihte Uşak Halıları", *Kaynaklar*, s. 3, 1984, s. 40-44.

Aksaray Müzesi'ndeki **dördüncü halı** kenar suyu süslemeleri ile XVII-XVIII. yy. Uşak halılarına benzemesine rağmen¹⁵ yukarıda tanıttığımız üçüncü halının geç tarihli bir örneğidir. Muhtemelen Aksaray çevresinde dokunmuştur (Foto.4).

Beş ve altıncı örnek XIX-XX. yy. halılarında görülen desenlere benzer bir motif taşır. Beşinci örnek göbek şekliyle Kırşehir halılarının özelliklerini yansıtır. Altıncı örneğin köşelerindeki sinek motifi benzeri desenler de yine aynı benzerliğe işaret eder (Foto.5-6).

Yedinci örnek renk ve desen açısından göçebe halısı örneği gösterir: Müzede bulunan üç ve dördüncü halılara benzer. **Sekizinci halı** da yine aynı özellikleriyle eski Aksaray halılarının karakterini taşır.

Günümüz Aksaray halıları, Aksaray merkezde ve köylerde dokunmaktadır. Yukarıda adı geçen bu köyler Aksaray'a bağlı olmasına rağmen her birinin özgün bir renk, desen ve dokuma anlayışı vardır: Bu köyler her ne kadar Konya Ovası üzerinde kurulmuşsa da her birinin ayrı yaşama biçimi, farklı gelenekleri mevcuttur. Halk arasında da bulunkları yöreye göre isimlendirilirler sözgelimi Armutlu, Amarat, Emir-gazi, Eski, Eşmekaya, Kutluköy, Sultanhanı ve Yeşilova *Ova Köyleri*, *Çardak*, *Ulukışla*, *Kırgıl Bayıraltı Köyleri*, *Gelveri*, *Gine*, *İncesu*, *Karataş*, *Gözlükuyu*, *Sinasa* ve *Taşpınar Hasandağı Köyleri* isimleriyle bilinir. Ortak tek yönleri eskiden beri yaylacılık yapımları ve sürüler halinde koyunlarının bulunmasıdır (Foto.7).

Taşpınar'da halının malzemesi Konya, Kayseri, Nevşehir, Niğde, Sivas yöresindeki gibi yündür. Yün her ailenin kendi beslediği koyunlarından elde edilir. Pazardan ip alarak dokuma yapanların sayısı çok azdır. Bu tür malzemeyle dokunan halılar, iyi kaliteli bile olsa, küçük görülür ve bu tür halılara *çarşı ipiyle dokunmuş halı* denir. Yünün elde edilmesinde kullanılan araçlar da aynıdır. Kayseri yöresinde *floş* (sentetik yün) tüketen dokuyucular da mevcuttur.

Taşpınar'da İç Anadolu Bölgesi'ndeki tüm dokuma merkezleri gibi 1950 yıllarına kadar, bitkiden elde edilen boyalar ve doğal boyalar kullanılmış; bu tarihlerden sonra sentetik boyalarla bitkisel ve doğal boyalar karıştırılarak uygulanmaya başlanmıştır. Günümüzde sadece doğal ve bitkisel boyalarla renklendirilmiş halılar da mevcuttur. Ancak sadece *sentetik boyalarla renklendirilmiş halı yok gibidir*. Taşpınar çevresindeki köylerde renklerin elde edilmesinde faydalanılan bitkisel ve doğal boyalarla bunların yapılışı ve boyar maddelere verilen isimler farklıdır. Sözgelimi kırmızı renk Taşpınar'da al, Yeşilova'da *ak* ismiyle tanınır. Yine yeşil renk Taşpınar'da, diğer köylere göre daha az görülür. İç Anadolu Bölgesi halılarında bitkisel ve doğal boyanın elde edilmesindeki yöntemler ve kullanılan malzemeler çeşitlilik gösterir: Lâdik, Karaman, Karapınar, Ereğli ve Sivas yöresinde hâlâ kök ve doğal boya kullanan dokuyucular bulunduğu gibi Kayseri, Kırşehir ve Mucur çevresinde yalnızca hazır boyanmış fabrika ipliği tüketenler de mevcuttur.

Taşpınar'da dokuma tezgâhına ıstar veya hana denir. 1960 yıllarına kadar Aksaray çevresindeki her köyde kertme ıstar denilen *dik* ve *yarı yatık tezgâhlar* kullanılı-

¹⁵ W. B. Denny, "Anatolien Rugs: An Essay On Method", *Textile Museum Journal*, Vo. 3, 1973, p. 4, 1973, pp. 7-25.

mış, bu tarihlerden sonra ağaçtan yapılmış modern tezgâhlar yaygınlaşmıştır. Bugün köylerde aynı tezgâhlar kullanılmakla beraber, köyler arasında tezgâh parçalarına verilen isimler birbirinden farklıdır. Örneğin Kutluköy'de halı dokunurken üzerine sarıldığı ağaca top, Taşpınar, Çardak ve Gözlükuyu'da bazı, Yeşilova'da ok adı verilir.

İç Anadolu'da, Aksaray yöresine benzer şekilde, dokuma tezgâhına ıstar veya hana denir. Daha çok dik ve yatık tezgâhlar kullanılır. Dokumada kullanılan *kirkik*, *tarak*, *makas*, *bıçak*, yöresel isim değişikliği dışında birbirine benzer. Dokumada, Kayseri'nin floş halıları dışında, Türk düğüm tekniği kullanılır. Son yıllarda, Kayseri ve Bünyan çevresinde tek düğüm tekniği yaygınlaşmıştır. Aynı gelenek, Lâdik ve Kavak çevresinde de mevcuttur.

İç Anadolu Bölgesi'nde Kayseri, Konya, Kırşehir, Mucur gibi merkezlerde halı kalitesi Taşpınar'da olduğu gibi, ıstara gerilen ip sayısı ile, Sivas dolaylarında ise, Kutluköy ve Yeşilova halılarına benzer şekilde, ipin ağırlığıyla ölçülmektedir. Aksaray yöresi halıları günümüz Yahyalı, Ladik, Karapınar ve Sivas halıları dışında, Mucur, Kırşehir, Niğde, Bor, Arımasa, Ortaköy, Melendiz, Cihanbeyli, Kavak halılarından daha kalitelidir.

Taşpınar ve Aksaray çevresindeki tüm köylerde ipliğin hazırlanması ve çift büküm yapılmasında *kirmen*, *iğ* ve *çıkırık*'tan yararlanılır. Ancak *Dağ köylerinde çıkırık*, *Bayıraltı köylerinde kirmen*, *ova köylerinde iğ daha yaygındır*. Dokumada ıstara dik gerilen iplere çöğü, yan atılanlarına *geçki* veya *arageçki*, düğüm iplerine de *ilme*, *ilmik*, *ilmek* veya *düğüm* denir. Çözgü ipleri çift, atkı ve düğüm ipleri tek ve yumuşak bükümlüdür. Dokuma sırasında *Türk düğüm tekniği* (çift düğüm) kullanılır.

Taşpınar'da halının kalitesi çile sayısı ile hesaplanır. Aksaray yöresindeki diğer köylerde çeşitlilik gösterir. Sözelimi Kutluköy ve Yeşilova'da *ıstara gerilen çözgünün ağırlığıyla*, diğer köylerde çile sayısı ile ölçülür. Günümüzde Kutluköy, Yeşilova, Gine, Gözlükuyu, Sinasa, Armutlu (Aksaray) ve Emirgazi (Konya) halıları Taşpınar halılarından daha kalitelidir. Halı kalitesinin belirlenmesinde Doğu Anadolu Bölgesi'nde ip veya yünün ağırlığı esas alınır. Batı Anadolu Bölgesi'nde *urup*, *sıyrdım* ve 10 x 10 cm.'deki düğüm sayısı ile ölçülür. İç Anadolu Bölgesi'nde ise genelde çile hesabı yaygındır.

Aksaray yöresi halılarında görülen sandık bölümü, Doğu Anadolu Bölgesi'nde Sivas dışında pek kullanılmaz. Batı Anadolu Bölgesi'nde ise eski ve günümüz Gördes ve Kula halılarıyla Kozak, Yunddağı (Bergama) ve Balıkesir yöresi halılarında da mevcuttur. Adıgeçen merkezlerde *ayetlik* ismiyle tanınan bu çerçevenin içi Aksaray yöresi halılarından farklı olarak *ejder* ve *deve* figürleriyle süslenir.

Taşpınar halıları genellikle göbeklidir. Halıların çeşitlerine göre değişen göbek şekilleri zaman içinde yöredeki köyleri de etkilemiştir. Günümüzde Taşpınar modeli dokuyan Aksaray'a bağlı Kutluköy (Yörük Köyü), Yeşilova ve Amarat (Yenikent) halılarında da benzer hususiyetler bulmak mümkündür¹⁶.

¹⁶ İ Öztürk, "El Halıcılığı ve Bitkisel Boyanmacılıkta Bölgesel Bir Örnek", *Folklor ve Etnoğrafya Araştırmaları-1985*, İst. 1985, s. 267-274.

Halı desenleri 1960 yıllarına kadar Aksaray çevresindeki her köyde özgün bir karaktere sahipken, bu tarihlerden sonra *Taşpınar halısı modeli* yaygınlaşmıştır. *Günümüzde de Taşpınar halısı modeli uygulanmaktadır*: Desenlerin büyük bir bölümünün nasıl ortaya çıktığı bilinmemektedir. Ancak, bu desenlerin bir süre sonra yöre köylerde de kullanılmaya başlamasıyla, yapılan yeni ilavelerle çoğaltıldığı inancındayız. Sözelimi 1950 yıllarında Konya, Kırşehir gibi merkezlerin etkisiyle yaygınlaşan manzara motifleri 1960 yıllarından sonra Kutluköy ve diğer merkezlerde de kullanılabilir hale gelmiştir. Manzara deseni Taşpınar halılarında 1950 yıllarından sonra gelişmeye başlamıştır. Muhtemelen, manzara desenleriyle ünlü Kırşehir ve Konya yöresi halıları örneklik etmiştir. Özellikle Konya üslûbu daha etkilidir¹⁷.

Aksaray yöresi halılarının en eski modellerinden olan it izi ve deve tabanı motifi Konya ve Kırşehir çevresinde de görülür: Konya çevresinde kedi izi ismiyle de anılan it izi deseni belli ki XVI-XVIII. yy. Uşak halılarının *beyaz zeminli* örneklerinde ve tüm Konya ovasında da kullanılmıştır. Aksaray yöresinde XVII-XVIII. yy.'da dokunduğunu düşündüğümüz *yatak halılarını süsleyen üç dilimli beneklerle süslü örnekleri aynı çağlarda Batı ve orta Anadolu Bölgesi'nde dokunduklarını* düşünüyoruz¹⁸. Deve tabanı deseni ise daha çok Kırşehir halılarında yaygındır. Günümüzde Kırşehir, Mucur ve Melendiz, Maden (Niğde) yöresinde hâlâ kullanılan örnekleri mevcuttur.

Kutluköy halılarının üç göbekli halı desenleri yöre halılarında yoktur. Ancak, Birinci Dünya Savaşı yıllarında İngilizlerin Kayseri'de dokutturdıkları *Manchester (Manchester)* tipi halılarla yakın bir benzerliği vardır. Aynı desen günümüzde, televizyon göbek adıyla dokunmaktaysa da bu desen bize göre Kutluköy yöresine ait değildir: Benzer desen Batı Anadolu Bölgesi'nde, XVI-XIX. yy.'lar arasında dokunan Bergama halılarında görülür. Bergama halılarının XVI. yy. örneklerinde halı zemini genellikle iki, üç veya dört kareye bölünür. Her birinin içine sekizgenler, bunların da içine geometrik desenler yerleştirilir. Türk halı sanatı tarihinde karelerin sayısına göre dört tipte incelenen bu halıların¹⁹, Kutluköy halılarıyla ilişkilerini düşünebilmek zor da olsa, şekil açısından benzerliğini belirtmek gerekir.

Kırşehir, Konya ve Aksaray yöresinin ortak bir başka modeli Yeşilova yastık halılarında görülen ve *kılıç* ismi verilen süslemeleridir: Halıcılıkla ilgili kaynaklarda ilkçağ modeli olarak tanımlanan²⁰ bu desen, Kırşehir'de *tarak, hançer, kurt* gibi değişik adlarla tanınır. Yozgat ve Kayseri çevresinde yastık köşelerinde ya da zemininde, tüm yüzeyi dolduracak şekilde işlenir. İç Anadolu Bölgesi'nde Arısa-

¹⁷ R. Arık, "Turkish Landscape Carpets", Halı International Journal of Oriental Carpets and Textiles, Vo. 1, Noiz Summer, 1978, s. 123-127; R. Arık, "Manzaralı Halılar", II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. V, 1983, s. 23-30.

¹⁸ Ş. Yetkin, *a.g.e.*, s. 99-100'de "beyaz zeminli halılar hk.". Fakat daha geç örneklerin Gördes, Kula, Milas, Bergama ve hatta Karaman, Karapınar da yapılmış olması mümkündür" der. Sayın Prof. Dr. Şerare Yetkin'in görüşlerine katılıyorum ve bu tür desenli halıların Konya çevresinde de dokunduğunu kabul ediyorum.

¹⁹ Ş. Yetkin, *a. g. e.*, s. 10-104.

²⁰ A. Uğurlu, "Antik Çağ Anadolu Dokuma Sanatı", *İlgi*, s. 43, 1985, s.11-17.

ma, Karaman, Karapınar, Ereğli, Lâdik, İnlice civarında (Konya) özellikle sumak dokumalarda görülür ve Aksaray yöresindeki gibi *hançerli tinyarma* ya da yılana benzetildiği için *yılan eğrisi* diye adlandırılır. Benzer motif Kula, Gördes, Demirci, Selendi (Manisa), Kahramanmaraş çevresinde dokunan halılarda da mevcuttur. Manisa yöresinde *tabaka yanışı* diye bilinir ve daha ziyade sili dokumalarda görülür (Foto.9) (Şek.1).

Yeşilova yastık halılarında görülen *gelin ağlatan, gül* motifleri Kırşehir, Mucur ve Yozgat yöresi halılarında da vardır. Özellikle *güllü yastıkları* Kırşehir halılarının adeta kopyası gibidir. Diğer yandan Yeşilova'da dokunan *Arhalaç* halılarının kelebeğe benzer süslemeleri de yine Kırşehir halılarının özelliklerini taşır. Bütün bunlar, 1950 yıllarından önce Kırşehir ve Yeşilova halılarının yakın bir benzerliğine işaret etmektedir. Benzer desenler Kula ve Gördes halılarında da vardır. Günümüzde Yundağı ve Kozak çevresinde hâlâ kullanılan bu desen tüm Batı Anadolu Bölgesi'nde kestane yaprağı veya palamut yaprağı'na benzetilir ve bu isimle bilinir.

Aksaray yöresi halılarında insan figürü de görülür. Bazen halının herhangi bir yerine yalnız başına bir insan tasvir edildiği gibi, kenar sularında (ayak) tek gövdeli ve çift başlı insanlar da verilebilir. Kilimlerde görülen *elibeline* motifleri ise oldukça yaygındır. Benzer figürlere Kayseri, Yozgat, Konya, Kırşehir, Niğde ve Kalecik (Ankara) yöresinde de rastlanır. Özellikle Kırşehir halılarının insan figürleri Aksaray yöresi halılarına çok benzer. Kırşehir halılarındaki geniş kenar suyunda görülen, başları elma şekilli bazen de başlarının alev şeklinde verilen örneklerini Arısama (Konya), Kırşehir, Mucur ve Bor halılarında da bulabiliriz: Kırşehir, Mucur ve Bor civarında hâlâ kullanılan bu desenin başları alev hâlinde sunulur. Taşpınar halılarının eski örneklerinde ise çift başlı verilir. Muhtemelen Kırşehir yöresine ait olan bu desen sonradan adı geçen merkezlerde de yaygınlaşmış gibi görünmektedir²¹.

Aksaray yöresi halılarında hayvan figürü çok azdır. Kuş figürü en fazla görülendir. Bu gelenek daha çok çevre şehirlerden Konya ve Kırşehir'de oldukça boldur. Niğde yöresi halılarında görülen kartal figürü Aksaray yöresinde de görülür²². Özellikle taban halılarında göbeğin iki yanında kullanılan (saldberk) *kelle* motifi halk arasında kartal olarak tanımlanır.

İç Anadolu Bölgesi'nin halı tipleri birbirine çok benzer: Konya yöresinin eski halılarında *yatak halısı, sedir halısı, seccâde halısı, somya halısı, yastık ve minder* tipleri dokunmaktadır. Son yıllarda Kırşehir, mucur ve Bor çevresinde sedir halısı dokumak moda haline gelmiştir.

Taşpınar halıları yaklaşık Tanzimat yıllarından bu yana dokunmaktadır. Ancak, o yıllardan günümüze gelebilen örnekleri mevcut değildir. Bilinen en eski örnekleri 1900 yıllarına aittir. Bu gelenek günümüzde de sürdürülmektedir: Taşpınar, Aksaray'a bağlı diğer köyler ile Bor, *Melendiz, Çamardı* (Niğde), *Arısama, Karapınar, Ereğli*

²¹ B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, C.III, 1984, s. 52-62; B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Bilim-Birlik-Başarı*, Y. 12, s. 47, 1986, s.18-24, Foto.9

²² Y.Durul, *Yörük Kilimleri Niğde Yöresi*, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:6, İst. 1977, s. 28.

(Konya) yöresinde Taşpınar modeli dokunmaktadır. Bu halıların hepsine birden Taşpınar halısı denilmektedir.

Kaynakça

- B. Acar, "Halı Hazineslerimiz", *İlgi*, Y. 7, s. 141, 1972, s. 11-14.
- B. Acar, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Halı Galerisi*, İstanbul, 1973.
- R. Arık, "Turkish Landscape Carpets", *Halı International Journal of Oriental Carpets and Textiles*, Vo. 1, Noiz Summer, 1978, s. 123-127.
- R. Arık, "Manzaralı Halılar", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C. V, 1983, s. 23-30.
- O. Aslanapa - Y. Durul, *Selçuklu Halıları*, İstanbul, 1973.
- O. Aslanapa, *Turksche Art and Architecture*, London, 1971, New-York, 1972.
- A. Aytaç, *Hotamış Türkmen Kilimleri*, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını, Yayın no: 44, Konya, 2003.
- B. Deniz, *Taşpınar Halıları Örnek Alınarak Kayseri ve Çevresinde Çağdaş Türk Halı Sanatı*, A.Ü. Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi, Basılmamış Doktora Tezi, İzmir, 1981.
- B. Deniz, "Taşpınar Halıları", *Sanat Dünyamız*, S. 25, 1982, s. 18-22.
- B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, C. III, 1984, s. 52-62.
- B. Deniz, "Taşpınar Halılarında Desen", *I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İzmir, 18-21 Kasım 1891, İzmir, 1984, s. 112-119.
- B. Deniz, "Aksaray Müzesi Halıları", *III. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İzmir 23-25 Kasım 1983, İzmir, 1984, s. 93-127.
- B. Deniz, "Lâdik Halıları", *Bilim, Birlik, Başarı*, Y. 12, S. 46, 1986, s. 13-18.
- B. Deniz, "Arısama Halıları", *Lâle*, S. V, Aralık 1987, s. 9-15.
- B. Deniz, "Aksaray Yöresi Halıları", *Türk Folkloru Belleten*, 1987, İstanbul, 1988, s. 19-66.
- B. Deniz, "Aksaray Halıları", *Sanatsal Mozaik*, Y. 1, S. 11, Temmuz 1996, s. 64-70.
- B. Deniz, "Kırşehir Halıları", *Bilim-Birlik-Başarı*, Y. 12, s. 47, 1986, s.18-24.
- W. B. Denny, "Anatolian Rugs: An Essay On Method", *Textile Museum Journal*, Vol. 3, 1973, p. 4, 1973, pp.7-25.
- Y. Durul, *Yörük Kilimleri Niğde Yöresi*, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi:6, İst. 1977.
- R. Ettinghausen, *Islamic Carpets The Joseph V. Mc. Mullan Collection*, New-York, 1965.
- F. Halıcı, "Lâdik Seccadeleri", *Antika*, S. 2, Mayıs 1985, s. 6-9 (İng. s. 9-11).
- W. J. Hamilton., *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia*, I, London, 1842.
- M. Hidayetoğlu, *Konya Yöresi Kilimleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Konya, 2007.
- R. G. Hubel, *Ullstein Teppich*, Berlin, 1972.
- İbn Batuta (Haz. İ. Parmaksızoğlu), *İbn Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler*, İstanbul, 1974.
- Kerimüddin Mahmud Aksarayî (Sadeleştiren: O. Turan), *Müsameret-ül Ahbar, Mogollar Zamanında Türkiye Selçukluları Tarihi*, Ankara, 1944.
- İ. H. Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri İle Aksaray Tarihi*, C. I, II, III, İstanbul, 1974.
- İ. H. Konyalı, "Aksaray Ulu Cami", *Vakıflar Dergisi*, C. X, 1973, s. 273-288.
- Muallim Hüsnü, *Hasan Dağı'nda İlmi Bir Cevelan ve Aksaray'ın Tarihçesiyle Âsar-ı Atıkası*, Aksaray Vilayet Matbaası, Aksaray, 1928.
- İ. Öztürk, "El Halıcılığı ve Bitkisel Boyanmacılıkta Bölgesel Bir Örnek", *Folklor ve Etnoğrafya Araştırmaları-1985*, İst. 1985, s. 267-274.
- L. W. Mackie, *The Splendor Turkish Weaving The Textile Museum*, Washington, D.C. 1973

- L. W. Mackie., "Rugs and Textiles", *Turkish Art*, ew-1980, pp. 301-373.
Hamid Sadi (Selen), *İktisadi Coğrafya*, Türkiye, İstanbul, 1926.
Şemseddin Sami, *Kamûsü'l- Âlâm*, C. I, Mihran Matbaası, İst. 1306.
G. Samuk, "Tarihte Uşak Halıları", *Kaynaklar*, S. 3, 1984, s. 40-44.
F. Sümer, "Anadolu'daki Türk Halıcılığına Dair En Eski Tarihi Kayıtlar", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S. 32, 1984, s. 44-51.
C. Texier (Çev. Ali Suat), *Küçük Asya*, C. III, İst. 1340.
Türk Standartları Enstitüsü El Dokusu Türk Halıları, Ankara, 1967, TS. 43/3, UDK. 645.12.
A. A. Tütenk, *Niğde Tarihi*, Ankara, 1962.
A. Uğurlu, "Antik Çağ Anadolu Dokuma Sanatı", *İlgi*, S. 43, 1985, s. 11-17.
Ş. Yetkin., *Türk Halı Sanatı*, İstanbul, 1974.



Foto 1: Aksaray, halı pazarı, (Foto: B. Deniz, 1980)

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAĞAN



Foto 2: Seccâde halısı, Aksaray,yün, XVIII-XIX. yy. Aksaray Müzesi. (Foto: B. Deniz, 1978)



Foto 3: Seccade halısı (detay), Aksaray,XVIII-XIX. yy, Aksaray Müzesi. (Foto: B. Deniz, 1978)



Foto 4: Seccade halısı, Aksaray, XVII-XVIII. yy. 145 x 95 cm. Aksaray Müzesi. (Foto: B. Deniz, 1978)

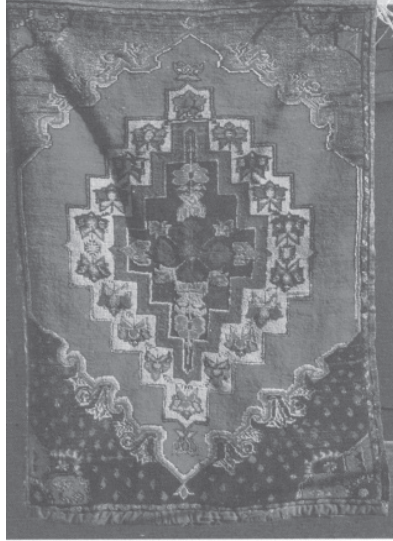


Foto 5: Çeyrek halı, Aksaray, Cevdet Akduman evi, 19. yy. sonu, 112 x 86 cm. yün. (Foto: B. Deniz, 1981)

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAĞAN



Foto 6: Yatak halısı, Aksaray, Eski Ulu Camii, XIX-XX.yy. (Foto: B. Deniz, 1985)

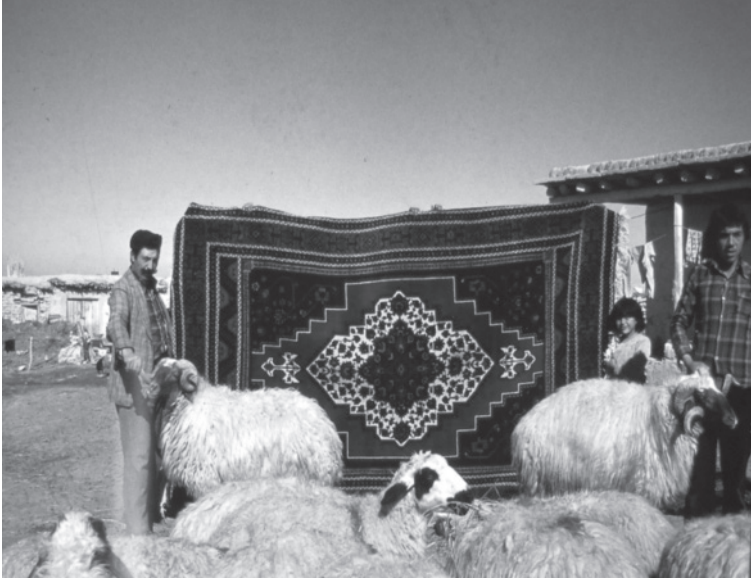


Foto7: Taşpınar taban halısı, Kutluköy, (Foto: B. Deniz, 1978)



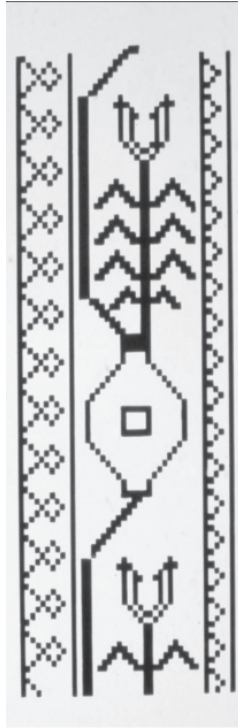
Foto 8: Taban halısı, Taşpınar, Cevdet Akduman evi, (Foto: B. Deniz, 1978)



Foto 9: Yastık halısı (tün yarma yastık), Taşpınar, (Foto: B. Deniz, 1978)



Foto10: Seccâde halısı, Manzaralı halı, Taşpınar, Bayram Deniz evi, (Foto: B. Deniz, 1977)



Şekil 1: Aksaray halısı, kenar suyu süslemesi (lâle motifi), (Foto: B. Deniz, 1978)



Şekil 2: Yastık halısı (tün yarma yastık), Taşpınar, (Foto: B. Deniz, 1978)



Şekil 3: Seccâde halısı, Manzaralı halı, kenar suyu süslemesi, Bayram Deniz evi, (Foto: B. Deniz, 1977)

DOĞA-KÜLTÜR KARŞITLIĞI BAĞLAMINDA DİRSE HAN OĞLU BOĞAÇ HAN ANLATISI¹

Ümral DEVECİ²

Giriş

Doğa-kültür karşıtlığı ve buna bağlı olarak diğer alt karşıtlıklar (yaşam-ölüm, kadın-erkek, gece-gündüz vs), mantık ve felsefe gibi düşünsel bilimlerde, geçmişten bugüne kadar tartışıla gelmiş günümüzde ise yine bu bilimlere dayalı olarak gelişen sosyal antropoloji, sosyal psikoloji, göstergebilim, yorumbilgisi (hermeneutik) içinde ele alınıp tartışılmıştır³. Olayları ve durumları saptamada, varlık dünyasını algılamada çok yönlü bakabilmeye yardımcı olan bu karşıtlıkları fark ederek değerlendirme prensibi, insana varlık dünyasındaki nesneyi, olayı ve durumu karşısındakinin perspektifinden de görebilme esnekliğini kazandırmaktadır. Bu yaklaşım biçimi, “öteki” varsa “ben” de varım, “ben” varsam “öteki” de vardır anlayışındaki algılamaya bağlı olarak insan bilincinin gelişimine yardımcı olmaktadır.

Birey, doğaya aittir; toplum ve toplumlaşmak ise kültürün ürünleridir. Doğanın işleyiş sistemi içerisinde tüm canlıların konumu ve görevi aynıdır. Öte yandan toplum doğanın gücüne karşı bir savunma, yapay bir düzenlemedir. Toplum olmaksızın birey “doğa” denilen denizde savrulur, yok olabilir. Bu görüşe dayalı olarak düşünür Camile Paglia, toplumun atalarımızdan kalmış, doğa karşısındaki küçük düşürücü edilgenliğimizi hafifleten bir “biçimler sistemi” olduğunu ve bu biçimlerin ansızın veya yavaş yavaş değiştirilebileceğini ancak toplumdaki hiçbir değişimin doğayı değiştiremeyeceğini ifade eder⁴.

Doğanın otoritesi, insanın -aslında tüm canlıların- varlığı üzerinde etkili ve ondan ayrı bir otoritedir. Doğanın kendi işleyişi vardır ve canlılar bu işleyişe hizmet etmektedirler. Ama kültürel otorite, insanın zihinsel üretiminin bir sonucudur. Bu anlamda doğanın otoritesi ile kültürel otorite arasında bir karşıtlık söz konusudur; bu aynı paralelde iç içe geçmişliği de beraberinde getirir. Yeryüzü doğaya ait-

¹ Bu makale kaynakçada künyesi verilen doktora tezinden faydalanarak yazılmıştır.

² Yrd. Doç. Dr. Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı - Türkiye

³ Claude Levi, STRAUSS, *Mit ve Anlam*, Çev:Şen Süer-Selahattin Erkanlı, Baskıya Hazırlayan: Hilmi Yavuz, Alan Yayıncılık, Tahsin YÜCEL, Yapısalcılık (İnceleme), YKY, İstanbul 1999.

⁴ Camile PAGLIA, *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa, Sanat*, çev.:Turgut Berkes, İyi Şeyler, Yayıncılık, İstanbul 1996, s.

tır; mevsimsel döngüsüyle, doğurganlığıyla ve giziyle “doğa otoritesi”nin en önemli parçasıdır. Gökyüzü ise ulaşılmazlığı, yüksekliği ve yukarı çıkıldıkça doğanın doğal örtüsünden uzaklaşmasıyla sınırsızlığı; aşkınlığı ve dokunularak tanımlanamamasıyla, insan zekâsının ürettiği hayallerin ve dolayısıyla dinler felsefesi bağlamında değerlendirildiğinde, Tanrı’ya -ya da tanrılara- ait Tanrı’nın bulunduğu yer olarak kabul görmektedir.

Bu çalışmada yüzyıllar öncesinden günümüze önce sözlü sonra yazılı olarak taşınan, bu uzun süreç içerisinde de öneminden ve anlamından hiçbir şey yitirmeyen, her dönemde okunan ve üzerine söylenecek söz bitmeyen Dede Korkut Hikâyeleri’nden Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında doğa ve kültür bağlamında gerilimi oluşturan karşıtlıklar ve karşılıklar nasıl oluşmuştur sorularına cevap aranmaya çalışılmıştır.

Yaşamda olduğu gibi anlatılarda da gerilimi karşıtlıklar oluşturur. Dede Korkut Hikâyelerinden Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı incelenirken yaşamı, var olmayı anlamlandıran ve algılamaya yardımcı olan ikili karşıtlıkların izleri sürülmüştür. Çünkü anlatıları da var eden, anlamlandıran, merak ögesi haline getiren yaşamdan yansıyan bu ikili karşıtlıklardır.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatısı’nda Doğa-Kültür Karşıtlığı

Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı, “*Bir gün Kam Gan oğlu Han Bayındır yerinden turmuşıdı. Şami günlügi yer yüzine dikdürmişıdı. Ala sayvanı gök yüzine eşenmişıdı. Bin yerde ipek halıçesi döşenmişıdı*⁵” cümleleriyle başlamaktadır. Bu cümlelerdeki “*yerinden kalkmak*”, “*otağını yeryüzüne dikmek*”, “*alaca gölgeliğini yeryüzüne dikmek*” söz grupları gökyüzüne yönelen ve yeryüzünden gökyüzüne yükselen eylemleri ifade ettiğinden dolayı kültürel otoritenin göstergeleridir. Bu söz grupları yerden uzaklaşmanın ya da yere meydan okumanın bir şekilde anlatımıdır. Paragrafı tamamlayan diğer cümlelere baktığımızda “*Bin yerde ipek halıların döşenmesi*” yine kültürel birebir varoluşun somutlaşmasıdır. İpek kozası, kelebeğiyle doğanın bir parçasıdır ama kozaların toplanıp haşlanması, ipe dönüştürülüp dokunması, renklendirilmesi, motiflendirilmesi ve oturuş mekânların döşenmesinde ya da duvarda süs olarak kullanılması kültürel otoritenin sınırları içinde yer alır.

Anlatının ilk paragrafında yer alan “Hanlar Hanı Bayındır Han yılda bir kere ziyafet verip Oğuz beylerini misafir ederdi” cümlesinde, yine bir başka kültürel otorite olgusu dikkat çekmektedir: şölen düzenlemek: Yemek yemek, canlının yaşamında varlığının devamı için koşuldur. Oysa şölen düzenlemek, misafir etmek insan zihninin oluşturduğu ritüellerin bir parçasıdır ve doğanın değil, kültürün hizmetindedir.

⁵ Semih TEZCAN - Hendrik BOESCHOTEN, *Dede Korkut Korkut Oğuznameleri*, YKY, İstanbul 2001, s. 35.

Soy Devamlılığı

Dede Korkut anlatılarında şölen sadece birlikte yeme-içme-eğlenme anlamına gelmez; beylerin ve halkın bir araya geldiği ve boyları ilgilendiren konuların tartışıldığı, kararlar alındığı ya da Boğaç Han anlatısında olduğu gibi toplumu ilgilendiren yaptırımların sergilendiği toplantılardır.

Boğaç Han anlatısı incelediğinde kültürün doğayla uzlaştığı ve ondan uzaklaştığı birçok nokta saptanabilir. Bu durum yere bağlı insan doğasıyla, doğayı ve kendini aşmaya çalışan insan bilinci arasındaki çelişkinin gizli mücadelesinin eyleme ve olaylara dönüşmüş şeklidir. Hanlar Hanı Bayındır Han, şölen tertip ettiği yerde üç otağ kurdurur: ak, kızıl, kara otağlar. Ak ve kızıl otağlar kızı ya da oğlu olan beylerin ağırlandığı özel mekânlardır. Kara otağa ise çocuksuz beyler oturtulur. Bu ayırım, doğa kaynaklı otorite açısından yorumlandığında içgüdüsel olarak neslin devamlılığının öneminin vurgulandığını, kültürel otorite açısından bakıldığında ise sosyolojik olarak soy devamlılığı olgusunun önemini gösterir.

Anlatının ilk paragraflarında “*Oğlı kızı olmayanı Allahu te ‘âla kargayubdur, biz dahi kargaruz, bellü bilsün*”⁶ ifadesi yer alır. Çocuğu olmadığı için kara çadıra konularak, toplumsal yaptırımın gereği cezalandırılan kişiye, bir de dinsel yaptırım kullanılarak ikinci bir ceza verilmektedir. Bu söyleyişte, “*Tanrı, oğlu kızı olmayana beddua etmiştir*” ifadesine dayanarak toplumsal yaptırımı, verilen dışlanma cezasını, haklı gösterme çabası söz konusudur.

Tanrı, her türlü karşıtlıkların ve karşılıklılıkların üstündedir. Beddua etmek, insanî özelliklere daha yakın bir davranıştır, yani insana aittir. Tanrı dua ya da beddua etmez. Ancak Tanrı'nın ıslah olmayan, ona eş koşan kullarını lanetlediği Kur'anı Kerim'de yazmaktadır⁷. Lânetlemek üst bir otoritenin eylemidir. Dua ya da beddua etmek ise üst bir otoritenin yardımıyla iyi ya da kötü dileklerin yerine getirilmesini istemektir. Her ne kadar, kaynaklarda ve sözlüklerde “*beddua etmek*” ve “*lânetlemek*” bir arada anılsa da, çağrışımsal açıdan her iki sözcük arasındaki anlamsal değer farkı göz ardı edilmemelidir⁸. Burada ifade edilmek istenen, Tanrı'nın zalim ve ıslah edilmeyen kullarını lânetleyerek çeşitli biçimlerde cezalandırdığıdır. Tanrı, çocuğu olmayanı lânetlemez⁹, belki herhangi bir nedenden ötürü kişiyi çocuk sahibi olama-

⁶ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.35.

⁷ Allah'ın laneti için bkz. Nisâ süresi 52, 118. *Kur'anı Kerim'in Türkçe Meâl-i Âlîsi*, haz. Ömer Nasuhi Bilmen, Akçağ Yayınları, Ankara 1994, s. 88,98.

⁸ Anlatıların, latin harflerine aktarımı sırasında “kargayup” sözcüğü her nedense hep “beddua etmek” olarak kullanılmıştır. Oysa “oğlu kızı olmayanı Allah Teâla lanetlemiştir, biz dahi beddua ederiz” biçimindeki aktarım, daha anlamlıdır.

⁹ Hz. Peygamber'in, eşi Hz. Hatice'den iki erkek, dört kız çocuğu olmuştur. Hz. Peygamber'in Kasım adındaki oğlu iki yaşında, Abdullâh adlı oğlu peygamberliğinden bir yıl sonra vefât ettiği söylenmiştir. Abdullâh'ın vefâtından sonra Amr b.'il-Âs'ın babası Âs b. Vâil, Hz. Peygamber hakkında, oğlu öldü soyu kesildi, o ebterdir (= soyu kesilmiş) demiştir. Kur'ân-ı Mecîd'in, 'şüphe yok ki biziz sana Kevser'i veren' âyetiyle başlayan üç âyetten oluşan 'Kevser Süresi' diye anılan sûre inmiştir. Kevser, 'bol hayır ve bereket,

makla cezalandırdığı varsayılabilir. Bu anlatıda Dirse Han'ın Tanrı'nın lânetini hak edecek ne yaptığı kesin olarak bilinmemektedir. Ama anlatının ilerleyen bölümlerinde, Tanrı'nın topluma yararlı güzel davranışlar gösteren Dirse Han'ı bağışladığı, ona bir çocuk vererek ödüllendirdiği görülür.

Anlatının üçüncü paragrafında da betimsel bir deyiş¹⁰ vardır. Bu bölümde, anlatıcı, Dirse Han'ın nasıl bir günde Bayındır Han'ın şölenine geldiğini betimlemektedir. Bu bölüm aynı zamanda anlatının olaylar dizisine bir çeşit giriş amacı da taşımaktadır. “*Serin serin tan yellerinin esmesi*”, “*sakallı boza çalan çayır kuşunun ötmesi*”, “*sakallı uzun müezzinin ezan okuması*”, “*büyük cins atların sahiplerini görünce homurdanmaları*”, “*alaca karanlıkta, göğsü güzel koca dağlara güneşin vurması*”, “*yiğitlerin ve kahramanların birbirine koyulması*” cümleleri, görsel ve duyuşsal bir tablonun sözcüklerle canlandırılmasını sağlamıştır. Dirse Han böyle bir atmosfer içinde Bayındır Han'ın şölenine varır.

Söz konusu edilen deyiş, olaylar zincirini başlattığı gibi anlatıya estetik bir tat da katmıştır. Bu deyişe daha derinlemesine bakıldığında doğa ve kültürün göstergelerinin bir arada bulunduğu ve bu göstergelerin karşıtlıklar yarattığı görülebilir. “*Tan yerinin serin esmesi*”, “*sakalı boza çalan çayır kuşunun gecenin bitimini öterek bildirilmesi*”, “*etrafın akli karalı seçilmesi*” (gecenin gündüze dönmesi), “*göğsü koca dağlara gün ışığının değmesi*” aktarımları doğaya ait oluşlardır. Diğer yandan “*sakallı uzun müezzinin ezan okuması*”, “*büyük cins atların sahiplerini görünce homurdanmaları*” (atların ya da hayvanların evcilleştirilmelerine bağlı olmasından dolayı), “*güneşin vurması*” (karanlığın kaybolması, gündüz olması) ve beylerin yiğitlerin birbirine koyulması (kişisel iktidar çatışmaları) kültürel kaynaklı otoritenin varlığının göstergeleridir.

Anlatının üçüncü paragrafında¹¹, ilk iki paragrafta anlatılanların gerçekleştiği görülmektedir: Dirse Han, Bayındır Han'ın sohbetine gelir, kara otağa buyur edilir, altına kara keçe, önüne kara koyun yahnisi konur. Ona Bayındır Han'ın buyruğunun böyle olduğu söylenir. Dirse Han kendisine yapılan bu davranışı, “*Bayındır Han benim ne eksüklüğüm gördü? Kılıncumdan mı gördü, soframdan mı gördü? Benden alçak kişileri ağ otağa kızıl otağa kondurdu, benim suçum oldikim kara otağa kondurdu?*”¹² diye sorgular.

Dirse Han'ın bakış açısı, kültürel otoritenin bakış açısıdır. O, kendince istenilenleri yerine getirmiştir. Kılıcı iyidir, sofrası zengindir. “*Şölen ve savaş*”ın gerektirdiği tüm ölçütleri yerine getirmiştir. Ama bu davranışla, ona unuttuğu bir şey hatırlatılır:

sonsuz sayısız ümmet, çok sahâbe, kesilmez soy-sop ve şefâat' anlamlarına gelir. Sürenin son âyetinde, 'Sana buğzeden yok mu, asıl odur, nesli kesilen' denmektedir.

Abdülbâki GÖLPINARLI, *Sosyal Açından İslâm Tarihi*, Hz. Muhammed (S.M.) Ve İslâm'ın İlk Devri, Der Yayınları, İstanbul 1991

¹⁰ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.35.

¹¹ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.36.

¹² Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.36.

“*Soy devamlılığı*”. Dirse Han bu eksikliği kabullenir ve eksikliğin nedenlerini bulmak için arayışa girer, oturduğu yerden kalkarak, “kalkubanı *yigitlerüm yerünüzden öri turun. Bu karayıp bana, ya bendedür ya hatundadur* ¹³” der ve karısıyla konuşmaya gider. Bir eksikliğin sorgulanması da kültürel otorite içinde yer alan bir sorundur. Bir şeyi sorgulamak zihinsel bir işlemdir. Doğa otoritesi içinde hiç bir şey sorgulanmaz.

Cinsiyete Dayalı Karşıtlıklar

Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısının ikinci paragrafı, Bayındır Han’ın yine şölen verip attan aygır, deveden buğra (erkek deve), koyundan koç kestirdiğini bildiren cümlelerle devam eder. Şölende kesilen hayvanların hepsinin özellikle erkek hayvanlardan seçilmesi dikkat çekicidir. Doğurgan hayvanlar kesilmez. Bu kültürel otoritenin doğayla birleştiği ya da uzlaştığı noktalardan biridir. Doğa neslin devamını sağlama görevini üstlenmiştir. Bu yaklaşım, kültürün varlığının devamı için doğanın varlığının ve işleyişinin devamını şart kılar. Aynı zamanda bu insan zihninin kendi varlığını ve gelişimini sürdürmesi için sanki doğayla yaptığı gizli ve sessiz sözleşmenin kanıtıdır. Oysa yine Paglia’nın işaret ettiği gibi kültür, insan varlığı içinde daha çok erkeklerin anlamlandırıldığı ve biçimlendirdiği bir varoluş biçimidir. Paglia’ya göre kadınların tarihte daha az kavram yaratmaları, erkeklerin onlara engel olmasından değil, kadınların var olmak için kavram yaratmaya gerek duymamalarındandır¹⁴.

Kadının doğa ile özdeşleştirilmesi evrensel ve tarih öncesine dayanan bir görüştür. Doğaya bağımlı avcı ya da tarım toplumlarında, kadınlık, bereketin temel ilkesi olarak onurlandırılmıştır. Kültür geliştikçe, üretim ve ticaret, erkekleri iklim değişikliğinden ve coğrafi engellerden kurtarır. Buna bağlı olarak doğa bir kenara itilince, “*doğumun ustası*” olan, “*doğurgan doğa*”nın, suyun/toprağın tüm özelliklerini taşıyan kadınlık da önemini kaybeder¹⁵.

Bu doğrultuda baktığımızda Dede Korkut coğrafyasında ve Dede Korkut zamanında bireylerdeki kültürel gelişim henüz doğayı yadsıyacak, doğadan uzaklaşacak ya da onu yok sayacak bir gelişim sapmasına uğramamıştır. Bu, Dede Korkut anlatılarındaki olayların yaşandığı dönemin bir geçiş dönemi olduğunu gösterir. Anlatılarda bu dönem hem bireysel hem toplumsal olarak doğadan uzaklaşım kültürel bir daire oluşturma aşamasıdır.

Yine bu paragrafta dikkati çeken bir başka nokta da çadırların “*çocuğu olanlar ve çocuğu olmayanlar*” diye iki gruba değil, “*erkek çocuğu olanlar*”, “*kız çocuğu olanlar*” ve “*çocuğu olmayanlar*” diye üç gruba ayrılmasıdır. Bu durum akılda peş peşe gelen bir soru dizisi oluşturur: Beyleri, çocuklarına göre, üç çadıra ayırmak bir derecelen-

¹³ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.36.

¹⁴ Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s. 47.

¹⁵ Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s. 22; Saydam, *Deli Dumrul*, s.71.

dirme midir? Böyle bir derecelendirmeye niye gerek duyulmuştur? Çadırın renkleri neyi simgelemektedir? Niçin erkek çocuğu olanlar ak çadıra, kızı olanlar kırmızı çadıra, çocuğu olmayanlar kara çadıra konularak ödül ve ceza yaptırımına tabi tutulmaktadırlar? Neden kara çadıra konan kişinin altına kara keçe, önüne ise kara koyun yah-nisi konmaktadır? Diğer beyler erkek hayvan eti yerken niye bu çadırda ağırılan ve diğerlerinin aksine beddua edilen beylere dişi hayvan eti yedirilmektedir?

Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında çadırların renklerle derecelendirilmesi ya da renkler dikkate alınarak bir ayırıma tâbi tutulması, İslâmîyet'in etkisiyle Arap kültürünün bir yansıması olarak kadının ikinci plâna tutulduğunun bir göstergesi olmuş olsaydı, anlatılardaki kadına bakış açısı da farklı olurdu. Bu durumu değişik bir bakış açısıyla incelemek, doğa-kültür karşıtlığı çerçevesinde değerlendirmek de yararlı olabilir: Doğa-kültür karşıtlığı açısından bakıldığında kadının erkeğe oranla doğaya daha yakın olduğu ve doğayla -başta doğurganlık olmak üzere- benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Camilla Paglia, doğanın dönemlerinin kadının dönemleri olduğunu, kadının doğa karşısında özgür iradeye sahip olmadığını bildiğini ve bunu kabullendiğini anne olmak istese de istemese de doğanın onu esneklikten yoksun üreme yasalarının yarattığı ritmin boyunduruğuna soktuğunu, kadın bedeninin içinde yaşayan ruha kayıtsız kitonyen¹⁶ bir makine olduğunu, organik olarak da tek görevinin "gebelik" olduğunu ifade eder. Paglia'ya göre, doğayı türler ilgilendirir, bireyler değil. Kadınlar bu gerçeği dolaysız olarak yaşarlar, bu yüzden de erkeklere göre daha gerçekçi ve bilgedirler. Eskiler, kadının doğanın takvimine bağlı olduklarını bildiklerinden dolayı kabile hayatında kadına genişletilmiş ortak bir kimlik sağlardı ve kabile dini doğaya saygı gösterir ve ona boyun eğdi¹⁷.

Kadın, doğaya olan bu yakınlığıyla sezgi ve duyguların temsilcisidir. Erkek ise insan türünün bir bireyi, biyolojik olarak doğanın bir parçası olmasına rağmen aynı zamanda doğaya baş kaldıran zihnin ve pozitif düşüncenin temsilcisidir. O nedenle kültürü icat eden erkek, sürekli doğayla, kadınla ve kendi kendisiyle mücadele halindedir. O, bir baş kaldırandır, kadın gibi doğayla barışık değildir. Doğaya karşı kendi otoritesini kurmak ister, kültür ve din bunun sonucu olarak doğar. Paglia, erkeklerin bir araya gelerek kadın doğasına karşı bir savunma aracı olarak kültürü icat ettiklerini aktarırken, Gök-Kültü'nün bu sürecin en karmaşık adımını oluşturduğunu böylelikle yaratıcı odağın yerden göğe kayarak göbek-büyüsünden kafa -büyüsüne doğru olan bir değişim geçirdiğini ifade eder. Yine Paglia'nın ifadesine göre; uygar insan, doğa karşısındaki zayıflığını gizler, kültürün görkemi ve dinin avuncuna odaklanır ve güven kazanır; Tanrı'nın ve doğanın yüce inayeti düşüncesi insanın hayatta

¹⁶ Kitonyen: (chthonian) Yunanca chton: toprak ve chthonios: toprak altı sözcüklerinden gelir. O yeraltının tanrılarına ve ruhlarına ait olandır. Hayaletlerle ilgilidir. Bu sözcük aynı zamanda da "cehennemî, cehenneme ait, şeytani" anlamında da kullanılmaktadır. Paglia bunu kitabında "yere ait, yerin derinliklerine, karanlığa ait" anlamında kullanmaktadır. Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s. 16-17

¹⁷ Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s. 25-33.

kalma mekanizmasının en güçlüsüdür, bu düşünce olmazsa kültür korku ve çaresizliğe saplanıp kalırdı¹⁸.

Yüzeysel olarak bakıldığında ilk akla gelen, erkek çocuklara kültürel olarak soyun devamını sağlama görevi yakıştırıldığı ve Oğuzların sürekli savaşan bir topluluk olmalarından dolayı böyle bir ayrıma gidildiğidir. Ama anlatılara bakıldığında kadınlarda da savaşçı nitelikler arandığı, gerektiğinde kadınların da savaşa gittiği, düşmanı kılıçtan geçirdiği, eşini çocuğunu kurtardığı, yavuklusuyla bile dişe diş mücadele ettiği görülür. Yine Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında olduğu gibi toplumsal düzen ve sosyal işleyiş çerçevesinde kadınların görüşünün alındığı, onların görüşlerine değer verildiği, öğütlerinin tutulduğu da görülmektedir. Dirse Han, Bayındır Han'ın meclisinde kara çadıra oturtulunca yiğitlerini toparlayıp oradan ayrılır, doğru evine gelir, eşini yanına çağırır ve sorgular. İlk deyişinde eşine karşı şefkat, iltifat ve yumuşaklık vardır. İlk deyişi izleyen paragrafta eşine başına gelenleri anlatır. Dirse Han'ın ikinci deyişinde ruh halinin de değiştiği gözlenir. İlk baştaki şefkat ve iltifatın, yerini şiddete, öfkeye ve tehdide bıraktığı görülür. İlk deyişte, Dirse Han, eşini, *"başımın bahtı, evimin tahtı, evden çıkıp yürüdüğünde selvi boylu topuğunda sarmasanda kara saçlı, kurulu yaya benzer çatma kaşlı, çift badem sığmayan dar ağızlı, güz elmasına benzeyen al yanaklı, kadınım, hünerlim, temkinlim"* sözleriyle över. Dirse Han karısına olanı biteni anlatır ve çocuk sahibi olamamaların sebebini sorar. Dirse Han'ın bu sözlerden sonra üslubu değişir, ikinci deyişte eşine "han kızı" diye seslenir ve yerinden kalkıp başını kesmekle onu öldürmekle tehdit eder ve sorusuna cevap vermesini ister. Dirse Han, anlatıda benzer duygu karmaşalarını sık sık yaşar. Oğlunu sırtından vurduktan sonra da üzerine atılıp ona sarılmak ister; aynı duygu karmaşasını bir kez daha yaşadığı görülür.

Doğurgan olan kadındır, doğurgan olan doğadır. Bir saldırıya uğramadan karşısındakini tehdit etmek, kültürel bilince dayalı bir davranıştır. Dirse Han'la eşi arasındaki olayın derinliklerinde kültürün doğayı tehdidi vardır. Kültürel otorite, ihtiyacı olanı doğadan almak için zor kullanmaktadır. Dirse Han'ın eşi, Dirse Han'ı sakinleştirmeye çalışır. Öfkelenmemesini, incitip acı sözler söylememesini, şölen verip beyleri toplamasını, açları doyurmasını, çıplakları giydirmesini ve ağzı dualı birinin oğulları olması için dua etmesini dilemesini, söyler. Dirse Han'ın eşinin, kadın olarak doğaya ait olmasına karşın, aynı zamanda sosyolojik açıdan da toplumsallaşmış bir birey olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle Dirse Han'a verdiği öğütler de kültürel otoritenin yaptırımları doğrultusundadır. Sonraki paragraflarda Dirse Han'ın eşinin sözünü dinlediği, dediklerini yerine getirdiği ve sonuçta da eşinin hamile kalarak bir erkek çocuk dünyaya getirdiği görülmektedir. Dirse Han, çocuğunu dadılara baktırır. Bir çocuğu -hem de annesi yaşarken- dadılara baktırmak da kültürel bir tercihtir.

Ayrıca Dede Korkut anlatılarının bazılarında kadınların toplumsal düzene sağduyularıyla katkıda buldukları, ara bulucu ve uzlaştırıcı bir görev üstlendikleri de

¹⁸ Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s. 24.

dikkati çekmektedir: Örneğin Dirse Han'ın eşi -oğlunun yaşamına kast etmiş olsa da Dirse Han'ın kurtarılması için oğlunu babasını kurtarması için yönlendirir: “*Babanı ol kırk namerdden kurtargıl, yörü ogul, baban sana kıydıysa sen babana kıymagıl*¹⁹.” Begil oğlu Emren anlatısında, Begil, Salur Kazan'ın sözleri yüzünden Oğuz'a asi olunca karısı; “*Yiğidim, bey yiğidim! Padişahlar Tanrı'nın gölgesidir. Padişahına asi olanın işi rast gitmez. Arı gönülde pas olsa şarap açar, sen gideli hanım çapraz yatan alaca dağların avlanmamıştır. Ava bin (git) gönlün açılısın*²⁰” der. Begil, karısının sözlerine hak verir ve onun dediklerini yapar. Bu örneklerle başkaları da eklenebilir. Örneğin, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı anlatıda Burla Hatun'un esir düştükleri kâfirleri şaşırtmak ve onların isteklerine ulaşmalarını engellemek için yanındaki kırk ince belli kıza “*Kazan'ın Hatunu hanginizdir? diye hanginize yapıştırlarsa, kırk yerden ses verin*²¹” diyerek taktik verir, böylece hem Salur Kazan'ın hem de toplumun itibarını korumak ister.

Renklerin Karşıtlığı

Boğaç Han anlatısındaki ak, kızıl ve kara renklerin şölen çadırlarında bir ayırıcı olarak kullanılmasının nedenlerini sorgulamadan önce Dede Korkut anlatıları üzerinde çalışmalar yapan Seyfi Karabaş'ın, *dede korkut'ta renkler* adlı çalışması dikkate alınmalıdır. Karabaş, anlatılarda geçen renkleri tek tek ele almamış kendi ifadesiyle renklere bütüncül biçimde yaklaşmıştır. Renkleri düz renkler (ak, kara, kırmızı, sarı...), karışık renkler (Ala, boz...) olmak üzere iki ana gruba ayırmıştır. Karşıt yansımali (paradigmatic) bakış açısıyla düz renklerle, karışık renklere karşıt anlamlar yüklemiştir. Karabaş, düz renklerin, insanın yapısında başka bir şeylerle karışmadan arı biçimde bulunan kimi öğeleri simgelediğini, bir insanın düşünceleri ya da duyguları nedeniyle amaç ya da ideal olarak benimsediği şeyleri dile getirdiğini, karışık renklerin ise insanın doğa ve toplumsal çevreyle etkileşime girme gereksinmesi yüzünden bir ölçüye dek arılıklarını yitirmiş, törpülenmiş olarak bulunan kimi öğeleri dile getirdiğini belirtir²².

Araştırmacı, bu çalışmasındaki amacının, Dede Korkut anlatılarında renklere değinmelerin sanatsal amaçlı kullanımına bakarak Türk kültüründe kullanımına art-süremli bir yaklaşım getirmek ve renk kültürümüzün “*karışık renk*” ve “*düz renk*” karşıtlığına dayanan, ama bugün pek bilincinde olmadığımız geniş çerçevesini ortaya çıkarmak olduğunu söylemektedir²³. Karabaş, araştırmasında ak, kızıl ve kara çadırların, beyleri çocuk sahibi olma gibi önemli görev açısından kümelere ayırmaya yaradığından söz eder ve beylerin başarılarının böylece somut bir biçimde gözler önüne serilmesinin onlar üstünde baskı yaratacağını belirtir. Yine Karabaş'ın görü-

¹⁹ Tezcan -Boeschoten, *Dede Korkut*, s.46.

²⁰ Tezcan - Boeschoten, *Dede Korkut*, s.158.

²¹ Tezcan - Boeschoten, *Dede Korkut*, s.58.

²² Seyfi KARABAŞ, *dede korkut'ta renkler*, YKY, İstanbul 1996, s.30.

²³ Karabaş, *dede korkut'ta renkler*, s. 8.

şüne göre Dirse Han'ın kara çadıra konması olumlu bir tavidir; çünkü Dirse Han, böylece çocuk sahibi olma gerçeğini çok güçlü olarak kavrar²⁴.

Seyfi Karabaş'ın bu çalışmasında düz renklere değinmelerin çok sayıda olması toplumun büyük bir idealinin etkisi altında güçlü bir duygusal tepki gösterdiğinin ifadesi olarak görülmektedir. Karışık renklerle simgelenenin ise eksiklerle ya da kusurlarla yaşamayı öğrenmek olduğunu²⁵ aktaran Karabaş'ın bu bakış açısı dikkate alındığında özellikle "kara çadır" ifadesinin eğer bir kusur ve eksikliği sembolize ettiği düşünülecek olursa, söz konusu çadırın düz bir renkle değil de, karışık renklerden biriyle ifade edilmesi gerekmektedir. Bu durumda Karabaş'ın bakış açısından yola çıkarsak bir eksikliği ya da kusuru anlatması açısından "kara" yerine "boz, alaca vb" bir rengin tercih edilmiş olması gerekirdi. Diğer bir bakış açısıyla kara rengin aslında tüm renkleri içeren en karışık renk olduğunu da hatta bu konunun otoriteleri tarafından beyaz ve siyahın renk olarak kabul edilmediğini de unutmamak gerekir.

Erkek çocuğu olan beyler, ak çadırda misafir edilir. Ak, karanın tam karşıtı olduğu gibi çocuk sahibi olmak, özellikle geleneksel kültürde erkek çocuk sahibi olmak da çocuksuz olmanın tam karşıtıdır. Biri neslin ve otoritenin devamlılığını sağlarken diğeri neslin ve otoritenin kaybını ifade etmektedir.

Ak, kızıl ve kara renklere renk psikolojisi açısından bakıldığında bu renklerin sadece rastlantısal olarak kullanılmadığı görülebilir. Süreyya Coşkuner, beyazın en üst düzeydeki açıklık olduğunu ve siyahın tam karşıtı olarak beyazın, gündüzü, iyimserliği, 'evet'i ifade ettiğini, beyazın yalnızlığı sevmediğini, olumsuzluk beklentisi olmadığını, karşı koyuş ya da reddedişi onaylamadığını, perdeleyici ve örtücü özelliklere sahip olmadığını belirtir. Ayrıca beyazın uzlaşıcı olduğunu, içinde tehlike oluşturan enerji barındırmadığını, yanına aldığı renklerin etkisini abartmadığını, yanındaki renklerin onu daha da güçlendirdiğini, beyaz rengin ölümden sonraki tekrar doğumu simgelediğini, yeni bir umut, yeni bir gelecek olma duygusunu taşıdığını ve güneşin ışık renklerinin tümünün beyaz ışıkta gizlendiğini belirtir²⁶.

Ak, geceyi değil gündüzü sembolize eder. Gece, doğanın kitonyen yanını simgeler; onun gibi gizemli, karanlık ve ürkütücüdür. Doğanın karanlık yeraltı derinliğinde hayat yoktur. Gündüz ise gökyüzündeki güneşi simgeler, bu yanıyla gökseldir, hayat ve umut vericidir, aydınlıktır, ulaşılmazdır ve dolayısıyla güçlüdür. Daha önce ifade edildiği gibi erkek, kültürün alt gruplarında yer alır; gök ve güneş de sembolik olarak kültürün alt gruplarındadır. Bu nedenle hepsi, dolaylı olarak da olsa, kültürün oluşumunda rol alırlar. Yeni doğan bir erkek çocuk, geleneksel kültürün yarattığı bu dünyada doğaldır ki ak renk ile sembolize edilecektir.

Kız çocuğu olan beyler, kızıl çadırda misafir edilirler. Kızıl, Orta Asya Türk geleneği içerisinde altın rengi olarak da kabul görür. Kızıl, kırmızının bir tonudur. Çoğu

²⁴ Karabaş, *dede korkut'ta renkler*, s.41-45.

²⁵ Karabaş, *dede korkut'ta renkler*, s.53-54.

²⁶ Süreyya Coşkuner, *Renkler ve Kişiliğiniz*, Site Ofset Ambalaj Sanayi ve Ltd.Şti., İzmir 1995, s. 94-96.

zaman da doğrudan kırmızıyı adlandırmak için kullanılır. Bu renk ile ilgili olarak Süreyya Coşkun şunları söyler: Dünyanın varoluşunda, önceleri ateş topu halinde olan yer küre ateş kırmızı rengindeydi, milyon yıllar sonra kırmızı ateş dünyanın içine gizlendi ve dünyanın çekirdeğini oluşturan mağma tabakasını var etti, bu akkor halindeki kırmızı enerji dünya üzerinde canlılar oluşuktan sonra da koruyucu, ısıtıcı, silah bazen de gücün kendisi oldu. Bu yüzden kırmızı, yaşam gücüdür, enerjidir. Üç temel renkten-kırmızı, sarı, mavi- biridir. Kırmızı her çeşit arzu, iştah ve ihtirastır, aynı zamanda saltanatın ve iktidarın simgesidir. Kırmızısındaki en temel özellik ben-merkezciliktir. Egosantriktir, kendini düşünen ve doyum arayan bir yapıya sahiptir, gücü, enerjisi kalıcıdır, kötümser değil, iyimserdir, enerjisi ve gücüyle her şeyi iyi edebilir²⁷.

Doğa, kitonyen yüzünün derinliklerinde, kırmızıyı, yaşam enerjisi magmayı saklar. Kırmızı, doğanın geçmişi ve geleceğidir. Doğa benmerkezcidir, aynı zamanda otoritedir, ihtiras ve iştahdır. Canlılığa ait her şeyi içinde taşıyan doğa, doğurgan olandır. Bir kadının çocuğu rahminde taşıdığı gibi, dünyada kırmızı magmayı rahminde taşır. Dünya, canlılığını korumak için doğanın bu gizemli oluşumuna, magmaya ihtiyaç duyar. Kadın, doğanın alt gruplarından biridir. Kadın, kültürü erkeklerle aynı oranlarda paylaşmadan önce ne kadar doğaya ait ise, bu gün de gizli bir biçimde o kadar doğaya benzer ve o kadar doğaya aittir

Kırmızı rengin kadını en iyi ifade edebilecek bir renk olduğu düşünülmektedir²⁸. Günümüzde de kırmızı daha çok kız çocuklarına ve kadınlara yakıştırılmaktadır. Anadolu'da ve daha pek çok yerde, yakın tarihe kadar gelinlikler kırmızı renkli kumaşlardan hazırlanmaktaydı. Günümüzde kına gecelerinde, kadınların yüzü hala kırmızı örtüyle örtülmekte ve ellerine kına yakılmaktadır. Kına maddesi önce yeşildir, kuruduktan sonra siyaha dönüşür ve altından kırmızı bir renk çıkar. Yeryüzünün en üst katmanı, ağaçlar ve bitkiler düşünülecek olursa yeşildir, daha derinlere inildiğinde içinde hayat barındıramayan kara toprakla karşılaşılır, daha derinlerde ise kırmızı renkli magma vardır. Kına maddesinin kadının elindeki duruşu ve geçirdiği evreler ile dünyanın durumu böyle ilginç biçimde örtüşmektedir.

Ancak kültürün etkisi altında fazlasıyla kalmış zihinsel anlamda erkekleşmiş kadınlarda doğadan uzaklaşma aynı oranda da "benlik" bağlamında kültürel var olma kaygısı belirginleşmiştir. Genel anlamda kadınlar, kendilerini var etme kaygısı ta-

²⁷ Coşkuner, *Renkler*, s. 56-61.

²⁸ "(...)İlkkel insan ancak adet gören kadının hamile kaldığını fark etmişti. Yani buluşta ermemiş çocuklar ve menopoza girmiş kadınlar hamile kalmıyorlar, dolayısıyla çocuk sahibi olamıyorlardı. Bundan dolayı adet gören kadın kutsaldır. Çocuk yapmada potansiyel bir gücü ve gizi vardı. Erkeğin ise önemi bilinmiyordu. Bu durum anaerkil ailenin oluşumunda başlıca etken olmuştur. Regl olmanın diğer önemli türevlerine de bir göz atalım. Adet zamanı görülen sıvının rengi kırmızıdır. Öyle ise kırmızı rengi kutsal kabul etmek gerekir. İlkeller de öyle yapmışlardır. Mağaralarda yaptıkları bütün resimleri kırmızı boya ile boyamışlardır. Cinsel organları da, abartılı bir şekilde yapmışlar ve belirgin kırmızı bir renkle boyamışlardır. Hâlâ günümüzde kadınların kırmızı renkle makyaj yapmalarının, kadınların ellerine kına yakmalarının nedeni budur." Osman Nuri Yıldırım, "Anadolu'da Anaerkil Aile Kurumundan Kalan İzler", *Folklor ve Edebiyat*, S.1, 2001, s.102

şımadıklarından doğa bağlamından bakıldığında kötümser değil, iyimserdirler ve güçlerini, enerjilerini de bu yolda kullanırlar. Bu özelliği, Dede Korkut anlatılarında da görmekteyiz. Kadınlar, sabırlı, uzlaştırıcı, sorunları çözücü, sağduyulu, enerjik ve aktiftirler, edilgin kişilik tabloları çizmezler. Çocuklarını, eşlerini kurtarırlar, kendilerini ve ailelerini savunurlar gerekirse bunun uğruna düşmanla mücadele ederler, ancak güç göstermek ve mal edinmek kaygısıyla savaşmaya gitmezler. Mal sahibi olma duygusu kültürel otoritenin yaptırımıdır. Doğanın otoritesi altında, her şey zaten doğanın kendi içinde vardır, ona sahip olmak gerekmez.

Çocuksuz beylerin ağırlandığı çadır siyah renktedir. Coşkuner'e göre siyah insan belleğinde en olumsuz izlenimler bırakan renk sayılmaktadır, mutsuz ve olumsuz sonları çağrıştırır, geceyi karanlığı simgeler. Siyah tüm diğer renkleri etkisi altına alan ve yok eden bir karanlığı ifade eder, tarih boyunca siyah, matem rengi olarak kabul görmüştür, insanların kederlerini, üzüntülerini aktarıırken kullandıkları renk olmuştur. Ölüme, ölene karşı ortak duyguların anlatımında kullanılan siyah aynı zamanda duyguları hapsedici ve bastırıcı bir etkiye sahiptir. Siyah renk, dış dünyaya uzak, yalnız ve izoledir, çevreye ve topluma kapalıdır, mesafelidir. Siyah bitiştir, tükeniştir, kontrolü kaybetmedir. Siyah başkaldırı ve isyan duygusunun en yoğun ifadesini yansıtır²⁹.

Bu durumda, kara renkli çadır, cezalandırmayı, toplum ve çevre tarafından dışlanmayı, yalnız bırakılmayı temsil eder. Çadırda ağırlanan kişiye, bu renkle toplumsal başkaldırı ve isyan yansıtılır. Kara çadırda ağırılanacak kişi, kültürel otoriteye, yani topluma, yani soyun devamlılığının sağlanmasına katkıda bulunmamıştır. Ait olduğu kültürün, toplumun, soyun geleceğini tehlikeye atmıştır. Kara renkli çadır bir gözdağıdır. Çadırda ağırlanan kişiye, siyah renkle biteceği, tükeneceği, yok olacağı çağrıştırılır. Doğanın böyle bir kaygısı ve yaptırımı yoktur. Çünkü doğa için kişilerin, toplumların ya da soyların özel bir anlamı yoktur, o türlerin devamlılığını sağlamaya çalışır. Doğanın işleyişi ve otoritesi bunun üzerinde şekillenmiştir.

Anlatıda, çocuk sahibi olmayan Dirse Han, kara çadırda ağırılanmakla kalmaz; altına kara keçe, önüne kara koyun yahnisi konur. Altına kara keçe konur, çünkü yere serilen keçe -dokusunun iç içe geçmişliğiyle de - bir anlamda uykuyu, dolayısıyla ölümü ve kara toprağı çağrıştırmaktadır. Dede Korkut anlatılarında sıkça geçen ve birçok kahramanın başına gelen (Salur Kazan, Kan Turalı, Bamsı Beyrek v.b) yedi günlük uykuların, "küçük ölüm" olarak nitelendirilmesi de uyku ve ölümün benzerliği konusunda ipucu vermektedir. Altına kara keçe serilen kişi sembolik olarak toprağa yani ölüme yakınlaştırılır. Yine bu çadırda ağırılan kişinin önüne özellikle kara koyun yahnisi konur. Kara koyun yahnisi, -doğanın otoritesi açısından- dişiliğin ve doğurganlığın yok edildiğinin ifadesidir. Kültürel otorite açısından ise güçsüzlüğün, mal yitiminin göstergesidir. Çünkü tüm şölenlerde hep erkek ve güçlü hayvanlar kesilir, erkek hayvan eti yiyen beyler, hem bu hayvanların gücüne sahip olur, hem

²⁹ Coşkuner, *Renkler*, s.82-86.

de dişi hayvan kesmemekle sürülerinin çoğalmasını, mallarının artmasını sağlamış olurlar.

Bu bakış açısıyla incelendiğinde görülmektedir ki çadırlarda kullanılan renkler -birçok kişinin düşünebileceği gibi- erkek ve kız çocuğu arasında bir derecelendirme yapmaktan çok daha karmaşık toplumsal alt bilincin bir ürünüdür.

Ad ve Kimlik Kazanımı

Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında, diğer anlatılarda olduğu gibi çocuğun doğuşu ile yetişkinlik yaşı kabul edilen on beş yaşına gelişi arasındaki süreçte yaşanan olaylar aktarılmamıştır. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş “*at ayağı külük, ozan dili çevük olur. Eyegülü ulalur, kaburgalı böyür. Oğlan on beş yaşına girdi*³⁰” cümleleriyle verilir. Bu cümlelerden sonra Boğaç Han'ın öyküsü başlar ve Dirse Han'dan artık “*oğlanın babası*³¹” diye söz edilir.

Bayındır Han, anlatılarda, sosyolojik, dolayısıyla da kültürel bir otoritedir. Otorite olan, zaman zaman gücünü hatırlatma gereği duyar. Bayındır Han da otoritesinin gücünü, sahip olduğu güçlü erkek hayvanları güreştirerek gösterir. Anlatıda adı geçen bu güçlü iki hayvan, bir güzün, bir de yazın karşı karşıya getirilir. Bayındır Han ve kudretli Oğuz beyleri bunu izler ve eğlenirler. Ritüel haline gelen bu güç gösterisi göze hitap eder. Göz, dünyayı algılayan, kavrayan dışı açık bir penceredir. İnsanların ve toplumların kültürel gelişime katkısı olan bir organdır. Bayındır Han'ın boğası o kadar güçlüdür ki, taşa boynuz vursa un gibi öğütür. Boynuz, boğanın beynine yakın bir yerde göğe doğru yükselen bir uzantıdır, tıpkı göz gibi Apolleyen³²dir ve kültürel gücün, kültürel otoritenin bir simgesidir. Doğaya ait bir unsur olan taşın un haline getirilmesi kültürün gücünü gösteren simgesel bir olaydır. Böylece toplumsal otorite

³⁰ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.38.

³¹ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.38.

³² “(Nietzsche) trajik deneyimde yaşanan ikili dürtünün nedenlerini anlatmak, bu dürtünün nasıl bir ikileme yol açtığını göstermek için meşhur “Apolleyen-Diyonizyen” terimlerini kullanır. Yunan trajedisinin bu iki karşıt ögesini topluma uyarlar. Nietzsche'nin tanımına göre düş ve yanılısama tanrısı Apollon'a özgü sıfatlar akıl, kültür, uyum ve sınırlılıktır. Apolleyen dürtü; huzur ve uyum içinde yaşanan bir dünya yaratmak için vardır. Doğanın denetlenemeyen güçlerini temsil eden coşku, sarhoşluk -mest olma hali- bereket tanrısı Diyonizos'a özgü aşırılık, akıldışı olma, disiplinsizlik ve gem vurulmamış tutkunun karşısında Apolleyen nitelikler yer alır. Diyonizyen dürtü, zevk, ızdırap ve bilginin aşırılığıdır.” Aktaran, Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s.106-107; “Friedrich Nietzsche'nin “**Tragedyanın Doğuşu**” adlı eserinde yaptığı Yunan varlığı üstüne yorum bugün de geçerlidir sanıyoruz. Yalnız Tragedyada değil, ilkçağın Yunan denilen yaratıcılığında birbirinden ayrı iki öğeyi ayırmak doğru olsa gerek: Bu yaratıcılık iki tanrının simgelediği iki karşıt varlığın birleşmesinden doğmuştur. Bu iki tanrı da Apollon'la Dionysos'tur. Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir.(...) yaratıcılık insanın doğaya bir başka türlü coşkuyla karışmasını şart koşar, karanlık güçlerin gizemine ermesini. İşte bu gücü de Dionysos, şarap tanrısını simgeler.”

Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978, s. 47-48;

Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev.:İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 2001.

te gücünü sergilemiş olur. Zaten anlatının kendisi de -unutulmamalıdır ki- kültürel kaynaklı otoritenin bir söylenidir.

Bir sonraki paragrafta boğanın ne kadar güçlü olduğu anlatılır. Boğayı ancak altı kişi zapt edebilmektedir. Boğa meydana getirilip bırakılır. Meydanda henüz çocukluktan erkeklığe geçmemiş üç çocuk oynamaktadır. Çocuk toplumsal bir yarar sağlamadığı ve gücünü ortaya koymadığı sürece anneye /doğaya daha yakındır. Saydam, çocuk ve anne ilişkisini, "Her erkek çocuk ilk önce 'oğul'dur, kendi başına bir tanımlama yapamayacağı dönemde ilk(sel) ilişkisiyle öncelikle anneye bağlantılı bir anlam taşır³³", şeklinde ifade etmektedir. Dede Korkut anlatılarında da özellikle erkek çocuğun ad ve kimlik kazanımı, toplum tarafından faydalı ve başarılı sayılacak bir eylem gerçekleştirmesiyle mümkündür.

Meydan boş bir alandır, kültürel unsur içermez, tıpkı çocuklar gibi doğaya aittir. Kültürel gücün doğayla mücadelesi simgesel olarak burada da devam etmektedir. Meydandaki çocuklar ya kültürün karşılıklarına diktiği bu gücü alt edip erkekliklerini kanıtlayarak ad ve beylik alacaklar ve dolayısıyla toplumsal kabul göreceklendir ya da bu anlatıda görüldüğü üzere Boğa Han dışındaki diğer üç çocuk gibi³⁴ kültürel otoritenin bakış açısından çıkacaklar ve yok sayılacaklardır.

Dirse Han'ın oğlu boğaya karşı durur, kaçmaz. Yumruğu ile boğanın en can alıcı noktası olan alnına sertçe vurur. Çocuk ile boğa (boğa, doğal ortamda tıpkı insan gibi doğaya ait olmakla birlikte, insanlar tarafından beslenip bakılarak, bir yarış nesnesi haline getirilmesi sonucu kültürün hizmetine sunulmuştur) mücadele ederler, simgesel olarak da doğa ile kültür çatışır. Ama ikisi de yenilemezler: "*Ne oğlan yener, ne boğa oğlanı yener*³⁵" Çocuk, boğayı nasıl yenebileceğini düşünür ve çözüm bulur. Boğaya eğer yumruğuyla destek olmazsa onu yenebilecektir. Düşünerek bulduğu çözüm, onu sonuca götürür. Boğa yıkılır, oğlan, boğanın başını keser. Çocuk, hem düşünerek, hem de boğanın başını gövdesinden ayırarak, Apolleyen olduğunu kanıtlar. O artık bir erkektir ve toplumsal kabul görür. Saydam'ın Neumann'dan aktarımına göre erkek çocuk kendini, bilinç ile sosyokültürel ortamın sunduğu erkek rolü ile özdeşleştirir; en yakın erkek özdeşim figürü olan baba bilincin güçlü taşıyıcısı olarak zayıf çocuk benliğine yol gösterir. Mitolojinin "kahraman" karakteri, "erkek"(baba/kral) olmak için yurdunu (ve ana kraliçeyi) terk eden, öldürdüğü canavarların, kazandığı savaşların zafer gururuyla (ve tabii elde ettiği ganimetle ki bu ganimete kendi dişil yanını temsil eden prenses figürü de dâhildir.) kendi "bilinç" hükümlerini kuran "oğul prens"tir³⁶. Dirse Han'ın oğlunun Bayındır Han gibi babasının da üstünde bir otoritenin diğer bir deyişle en üst otoritenin boğasıyla mücadelesi ve onu aklını ve cesaretini kullanarak yenmesi "oğul prens" kavramıyla ifade edilebilir.

³³ M. Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s.55.

³⁴ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.38.

³⁵ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.38.

³⁶ Saydam, *Deli Dumrul*, s.55.

Toplumun bilge kişisi Dede Korkut, ona öldürdüğü hayvanı çağrıştıran bir ad verir. Dede Korkut, bilgeliği, akıl vericiliği ve sorunlara çözüm üretmesiyle toplumun ve kültürel otoritenin bir sözcüsüdür. Dede Korkut, ad verdiği çocuk için, taht, üzerine bineceği büyük cins at, on bin koyun, yük taşıyacak kızıl bir deve, altın başlı otağ ve omzu kuşlu işlemeli cübbe ister. Bunların hepsi toplumda egemenlik-otorite ve saygınlık sağlayan kültürel unsurlardır. Bayındır Han, çeşitli hediyeler, Dirse Han'da beylik ve mal-mülk verir. Boğaç Han adını alan çocuk sosyokültürel ortamın sunduğu erkek rolünü de üstlenmiş olur, daha önce sadece anneye ve doğaya aitken bu başarısıyla ad ve kimlik kazanır, kültürel düzen içinde söz sahibi olur.

Paglia'nın bakış açısına göre, ad ve kimlik kazanmak Batı kültürünün, biçim arayışının bir parçasıdır. Batı kültürü, nesnelerin ayrı kimlikleri olmasında ısrarlıdır. Kültürel anlayışa göre adlandırmak bilmektir, bilmek ise denetlemektir. Batı, kültürü bilmek ve denetlemek ister. Paglia, Batı kültürünün "kesinlik kuruntusu"ndan ortaya çıkmış olduğunu söyler ve ona göre, Doğu kültürü hiçbir zaman doğaya karşı çabalamamıştır. Doğu (özellikle Uzak Doğu) kültürünün kuralı, çatışma değil, uyumdur³⁷.

Dede Korkut anlatılarında İç Oğuzların, Dış Oğuzlar'a kıyaslandıklarında yaşayış biçimi, hiyerarşik düzenin yapılanması ve daha erken yerleşik yaşama uyumları dikkate alındığında kültüre yani Batı'ya yaklaştıkları, Dış Oğuzların ise yaşam biçimleri, hayata bakış açıları ve beyleri At Ağızlı Aruz Koca'nın (anaerkillik bağlamında düşünülürken) Salur Kazan'ın anne tarafından akrabası (dayısı) olması, seçtikleri adlar, lakaplar (At Ağızlı Aruz Koca, Banu Çiçek gibi) dikkate alındığında doğaya yani Doğu'ya yakın oldukları söylenebilir.

Otorite Kazanımı/ Kaybı

Boğaç Han -adını aldıktan sonra- babasının adamlarıyla arasında otorite savaşı yaşanır. Boğaç Han babasının kırk yiğidini anmaz olur. Otorite kaybına uğrayan kırk yiğit, baba ile oğlun arasını bozarak yitirdikleri itibarı kazanmaya çalışırlar. Amaçları babayı oğluna karşı kıskırtarak, babanın oğlunu öldürmesini sağlamaktır. Baba-oğul ilişkisi, genetik açıdan doğa kaynaklı bir ilişkidir. Ama toplumsal zeminde araya fitne fesat katarak bu ilişkinin bozulmasını sağlamak, toplumsallığın ve kültürel bakış açısının bir sonucudur. Dirse Han ile kırk yiğidi arasındaki ilişki, -artık yetişkin biri olmuş- oğluluyla arasındaki ilişkiden daha kültürelidir. Bu kültür içinde yetişmiş otorite sahibi bir kişiliğin, söylenenler karşısındaki yaklaşımı da içgüdüsellikten ve duygusallıktan uzak olacaktır. İlk yirmi yiğit, Boğaç Han'ı toplumsal ve ahlaki kurallara uymamakla; yaşlılara, genç kızlara eziyet etmekle, ikinci grup ise bu kez Boğaç Han'ı babasının mevkiine göz dikmekle ve babasını saymamakla suçlar. Bayındır Han'ın toplumsal statüsü ve yaptırım gücüne dikkat çekilerek bütün bu olanların

³⁷ Paglia, *Cinsellik ve Şiddet*, s.15.

onun tarafından kabul görmeyeceği gibi, bu durumda Dirse Han'ın da zarar göreceği vurgulanır.

Doğa yıpranan, eskiyen, yaşlanan ve ölenin yerine, hep yenisini koyacak şekilde düzenlenmiştir. Dirse Han yaşlanmaktadır ve yerine oğlu yetişmektedir. Hizmetindeki kırk yiğit onun zaafından yararlanıp istediklerine ulaşmak için Dirse Han'ın bunu hissetmesini sağlamışlardır. Kültürel kaynaklı bir korku olan "otorite yitimi", Dirse Han'da oğlunu gözden çıkaracak denli yoğun bir hâl almıştır.

Burada da yaşanan çatışmanın temelinde görüldüğü üzere, doğa-kültür karşıtlığı yatmaktadır. Dirse Han kendi kanından olan ve neslinin devamını sağlayacak oğlunu, toplumsal statüsünü yitirme ve otorite kaybına uğrama korkusuna feda eder. Çünkü aklı ön plâna çıkmıştır. Oğlunun sırtından vurulduğunu, yere düştüğünü gördüğünde ise duyguları ağır basar haykırarak oğlunun üzerine atılmak ister³⁸, ama hizmetindeki yiğitler buna engel olurlar. Oğlunu vurduğu an, babalık içgüdüğü ağır basar ve akıl-duygu karşıtlığı yaşar. Karısının oğlunu sorduğu andaki suskunluğu ise -Seyfi Karabaş'ın yorumladığı gibi³⁹ Dirse Han'ın karısıyla oğlu arasında ensest ilişkiden şüphelenmesi ya da karısının Boğaç'ı aşırı sevdiğini düşünerek onları kıskanmasından dolayı yaptığı şeyi gizlemek istemesinden öte- bu karşıtlığın yarattığı suçluluk ve ezilmişlik duygusundandır. Seyfi Karabaş, Dirse Han ile Boğaç Han arasındaki çatışmayı herhangi bir objektif kanıt sunmaksızın, ensest ilişki şüphesine dayandırılmaktadır⁴⁰.

Dirse Han'ın oğlu Boğaç Han ile yaşadığı çatışma, baba-oğul arasında yaşanan bir otorite çatışmasıdır⁴¹. Bir bakıma buna genç-yaşlı arasındaki kuşak çatışması da denebilir. Boğaç Han, çocukluktan çıkıp bir kimlik sahibi olmanın mücadelesini verirken Dirse Han da o güne değin taşıdığı kimliğinin ve otoritesinin sarsıldığını hissetmekte ve otoritesini bir başka kimlikle paylaşma ya da kaybetme endişesini taşımaktadır⁴². Dirse Han'ı oğlunu öldürecek denli bu körü körüne aldanmanın içine

³⁸ Tezcan – Boeschoten, *Dede Korkut*, s.41.

³⁹ Karabaş, *dede korkut'ta renkler*, s. 43 -50.

⁴⁰ Karabaş, *dede korkut'ta renkler*, s. 46.

⁴¹ Metin Ekici, yapısalcı bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalıştığı, "Dirse Han Oğlu Boğaç Han" anlatısında, anlatının temasının "baba-oğul çatışması" olduğundan söz eder ve bunu "Anlatmada hem Dirse Han, hem de Boğaç Han bireysel bağımsızlıklarının aile ve Oğuz toplumu içinde gerekli bütünlük fikri etrafında kenetlenmeleri gerektiğinin farkında olmadıkları için birbirleriyle çatışmaya girmekte ve baba, kendi canından gelen oğlunu, sırf bu bireysel bağımsızlık anlayışının getirdiği rekabet düşüncesiyle ormanda tuzağa düşürüp, ağır yaralı olarak bırakmakta, hatta hanımı oğlunu sorduğunda bile duysuz hareket etmektedir." diye açıklar. Makalenin sonucu olarak da "Boğaç Han anlatması birinci kısımda **toplum, aile ve bireyin birlik ve bütünlüğünün sağlanmasının önemini ve yöntemlerini**, ikinci kısımda ise, **birey, aile ve toplumsal birlik ve bütünlüğünün önemini ve bunu gerçekleştirmenin yollarını öğreten ve gösteren bir anlatmadır**" diyerek aslında her iki kısmın da aynı amaca hizmet ettiğini söylemeye çalışır. Daha fazla bilgi için bkz. Metin EKİCİ, "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatmasında Bireysellik ve Toplumsal Bütünlük / Individuality and Unity of the Society in The Narrative of Boğaç Han The Son of Dirse Han...", *Milli Folklor*, Cilt:7, S: 52, Ankara 2001, [50].

⁴² Tezcan - Boeschoten, *Dede Korkut*, s.40-41.

iten ve hizmetinde olan yiğitlerin her dediğine inanmasını sağlayan şey, bu endişeden -otorite kaybı endişesinden- kaynaklanan sağduyu yitimidir.

Sonuç

Dede Korkut anlatıları göçebe kültürden -doğadan-, yerleşik düzene -kültüre- geçişin izlerini taşır. Boğaç Han anlatısı da, kültürel boyutta soy devamlılığının önemini vurgulandığı bir anlatıdır. Neslin devamına katkının topluma yararlılık gösteren kişilerin layık olduğu bir ödül olduğu vurgulanırken, toplumun yararını gözetmeyen, dikkate almayan kişilerin önce Allah tarafından çocuksuzlukla sonra da toplum tarafından kara çadır gibi simgesel yaptırımlarla cezalandırıldığı anlatılır.

Ak, kızıl, kara çadır ritüeli bir derecelendirmeyi değil bir durumu ortaya koyar, ak renk kültürü, kırmızı renk doğayı, kara renk ise yokluğu simgelemektedir. Toplumun dolayısıyla da kültürün soy devamlılığı söz konusu olduğunda yokluğa tahammülü yoktur, toplumun varlığı devamlılıkla mümkündür.

Doğurganlığıyla kadının, ad-kimlik kazanmamış erkek çocuğun, kültürden çok doğaya olan yakınlıklarının toplumsal yaşam ölçütleri çerçevesinde kültüre hizmet eden hale dönüşmesi, kadına toplumun yüklediği sorumluluklar, görevler ve erkek çocuğun -kahramanlığını ve gücünü kanıtlamak gibi toplumsal beklentilerle - topluma yararlılık göstererek edindiği ad-kimlik kazanımıyla gerçekleşir.

Erkek çocuğun ad-kimlik kazanımı onu toplumun oluşturduğu hiyerarşik düzenin bir parçası yapar. Söz konusu kültür dairesi içinde yer bulan erkek çocuğun gücünü sınavacağı ilk ve birincil rakibi, en yakınındaki kişi olarak babası olacaktır. Boğaç Han ve Dirse Han'ın arasında yaşanan çatışmada da Boğaç Han'ın babasının adamlarına eski saygısını ve hürmetini göstermemesi babasının adamları ve dolayısıyla babası üzerinde otorite kaybı kaygısı olarak etkili olur ve babanın oğlunu öldürmeyi göze alacağı bir çatışmayı başlatır.

Boğaç Han anlatısında etkin rol oynayan tek kadın anlatı boyunca kendi adı ile anılmaz toplumun gözünde Dirse Hanın eşi Boğaç Han'ın annesi olarak kimlikleşir. Ancak Dirse Han'a çocuksuzluğa çare olacak akli veren de baba-oğul arasındaki dengeyi sağlayan da odur. Kadının doğurganlığı ve doğaya ait oluşu karşılığında erkeğin var olma kaygısıyla yarattığı kültür, toplumu oluşturup şekillendirirken dengeyi ve sürekliliği sağlamak için yine doğaya dolayısıyla da kadının doğurganlığına ve sağduyusuna ihtiyaç duyar.

Kaynakça

- Abdülbâki GÖLPINARLI, *Sosyal Açıdan İslâm Tarihi, Hz. Muhammed (S.M.) Ve İslâm'ın İlk Devri*, Der Yayınları, İstanbul 1991
- Azra ERHAT, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978
- Camile PAGLIA, *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa, Sanat*, çev.:Turgut Berkes, İyi Şeyler, Yayıncılık, İstanbul 1996

- Claude Levi, STRAUSS, *Mit ve Anlam*, Çev:Şen Süer-Selahattin Erkanlı, Baskıya Hazırlayan: Hilmi Yavuz, Alan Yayıncılık
- Ümral DEVECİ, *Dede Korkut Anlatılarının Karşıtlıklar Kuramına Göre Çözümlemesi -Bu Kuramın Anlatı Öğretiminde Kullanılması-*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi),İzmir 2004
- Erich FROMM, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1997
- Friendrich NIETZSCHE, *Tragedyanın Doğuşu*, çev:İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 2001
- Kur'anı Kerîm'in Türkçe Meâl-i Âlîsi*, haz. Ömer Nasuhi Bilmen, Akçağ Yayınları, Ankara 1994
- Metin EKİCİ, "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatmasında Bireysellik ve Toplumsal Bütünlük / Individuality and Unity of the Society in The Narrative of Boğaç Han The Son of Dirse Han..." , *Milli Folklor*, Cilt:7, S: 52, Ankara 2001, [50].
- M. Bilgin SAYDAM, *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yayınları, İstanbul 1997
- Osman Nuri YILDIRIM, "Anadolu'da Anaerkil Aile kurumundan Kalan İzler", *Folklor ve Edebiyat*, S.1, 2001
- Semih TEZCAN - Hendrik Boeschoten, *Dede Korkut Korkut Oğuznameleri*, YKY, İstanbul 2001
- Seyfi KARABAŞ, *dede korkut'ta renkler*, İstanbul 1996
- Süreyya COŞKUNER, *Renkler ve Kişiliğiniz*, Site Ofset Ambalaj Sanayi ve Ltd.Şti., İzmir 1995
- Tahsin YÜCEL, *Yapısalılık (İnceleme)*, YKY, İstanbul 1999.

DÎVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK'TEKİ MANZUM PARÇALAR ÜZERİNDEN SEVGİLİ İMAJININ OLUŞUMU¹

Umut DÜŞGÜN²

Giriş

Türk edebiyatının ilk dönemini oluşturan ve büyük bir kısmı Kaşgarlı Mamud'un *Dîvânu Lugâti't-Türk* adlı eserinde yer alan En Eski Türk şiiri örnekleri, birçok konu çerçevesinde, ilgili sözlük maddelerini açıklamak, örneklendirmek için kullanılmıştır. Ancak Kaşgarlı Mahmud'un sözü edilen şiir parçalarının büyük bir bölümünü başka kaynaklardan topladığı ve geri kalanlarını ise de kendi entelektüel birikiminden yararlanarak kaleme aldığı düşünülmektedir.

En eski Türk şiiri kavramı konunun kapsamını daha net çizgilerle belirlemek ve Türk edebiyat tarihi içerisinde *Klâsik Türk edebiyatı*, *Divân edebiyatı*, *Eski Türk Edebiyatı*, olarak adlandırılan çağ ile karıştırılmamak için düşünülen bir adlandırma-
dır. Sözü edilen çağ, Eski Türk edebiyatı olarak anılan Divân Edebiyatından önceki dönemleri kapsamakta olup bilhassa ilk Türk şiiri metinlerinin Budizm, Manihaizm ve İslam inançları çerçevesinde vücuda getirilmiş manzum, mensur, telif ve çeviri eserlere ve bu eserlerin oluşturduğu devre verilen bir adlandırmadır.

Kadim Türk şiiri birçok araştırmacının ortaya koyduğu gibi dinî literatürden çevirilerle, uyarlamalarla başlamaktadır. Bu dönem Türk edebiyatı için milat denilebilecek bir dönemdir, zira bilinen sekiz Manici nazım örneklerinin ikisinin de müellifi olan, *Tigin* unvanını aldığından dolayı bir *Şehzâde* olduğu düşünülen ve bilinen ilk Türk şairi olan *Aprın Çor Tigin* bu dönemin şairidir. Bu dönem birçok bilim adamı ve araştırmacı tarafından Türk edebiyatı tarihinin başlangıç noktası olarak kabul edilen dönemdir.³ **Kadim Türk şiiri** yahut **En Eski Türk Şiiri** olarak adlandırılacak dönem, adı geçen şairle başlar. Daha önce telif bazı şiirlerin ve şairlerin olduğu; dilin gelişmişlik düzeyi, şiire ve edebiyata yatkınlığı, kavram ve söyleyişin geleneğe geçmeye başladığı olgusu üzerinden hareketle düşünülebilir. *Aprın Çor Tigin*'den başka şairler de bu dönemde telif eserleri edebiyat sahnesine çıkmışlar ve daha çok dinî motifleri işleseler de şahsî, bireysel hayallerini, beşerî hasletlerini şiirlerine katmışlardır.

¹ Bu makale Umut Düşgün, *En Eski Türk Şiirinin İmgebilim ve Deyişbilim Yöntemleri İle İncelenmesi*, Muğla: 2011 adlı basılmamış Yüksek Lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

² Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi. e-posta: dusgunumut@gmail.com

³ A. Bican Ercilasun, *Türk Dili Tarihi*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınevi, 2005. S. 231.

R.Rahmeti Arat'ın *Eski Türk Şiiri* adlı eserinde de zikrettiği: “[Türk] şiirinin inkişafında bir merhaleyi aydınlatmak ve bu devir hakkında bir fikir edinmek bakımından faydalı olacağı düşüncesiyle, burada şimdiye kadar geniş Türk muhitine meçhul kalan Türk şiirinin en eski numuneleri bir araya getirilmiş[tir](...)”⁴ şeklindeki dikkati bu adlandırmanın gerekliliğini doğrulamaktadır.

O sebeple VII ilâ XIII. asırlar arasında teşekkül etmiş edebî tutumları kapsayan bu devrin, “Kadim Türk Şiiri Devri” yahut “En Eski Türk Şiiri Dönemi” şeklinde adlandırılması daha doğru olacaktır.

En Eski Türk şiiri metinlerinin büyük bir kısmını oluşturan *Dîvânü Lugâti't-Türk* kaynaklı metinlerin dinî mensubiyetleri tartışmalıdır. Bu metinler içerdiği konular bakımından ele alındığında büyük bir kısmı Türklerin geleneksel inançları ile bağdaştırılmaktadır. Bu şiirlerin barındırdığı ölüm, yaşam, doğa, av, aşk, savaş gibi temel konuların yanı sıra İslamiyet'e dair konuların da yer aldığını gözlemlenmektedir.

Kaşgârlı'nın eserinde yer verdiği şiir parçalarında, özellikle İslam dini çerçevesinde yazılmış şiirler ile diğer şiirler arasında gerek şekil yönünden gerekse dil bakımından büyük ayrılıklar yoktur; aksine kelime, imge, anlam ve kavram açısından büyük benzerlik ve aynıyet söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında *Dîvân'*daki şiirleri daha önceki dönemlere götürmek yerine Budist. Manici muhit ile şekil yönünden koşutluğunu vurgulamak doğru olabilir. Ancak bu koşutluk konu açısından değil daha çok şekil ve kelime varlığı açısından değerlendirilmelidir.

İmge

Günümüzde birçok disiplin ve sosyal bilim tarafından kendi alanının bir parçası, dalı olarak görülen ve farklı biçimlerde tanımlanan imge araştırmaları, bu özelliğini, tanımının tek bir dal için yahut bütün dallar için ortak bir şekilde yapılamamasından almaktadır.

İmge; sanatın her dalında, edebiyatta, sosyal alanda bir hayali, düşü, yaratıyı; başka bir şey ile anlatma inceliğidir. Latince, “hayal, aldatıcı görünüş” anlamlarına gelen *Imagos* sözcüğünden türemiş olan “imge”, Türkçede, “zihinde tasarlanan, gerçekleşmesi özlenen şey; genel görünüş, izlenim; duyu organlarının dıştan algıladığı nesnenin bilince yansıyan benzeri, bir uyarıcı olmaksızın duyular yardımıyla bilinçte beliren nesne” anlamlarına gelmektedir.⁵

İmge, birçok sosyal bilim dalı içerisinde araştırma konusu olması durumundan dolayı imgebilim incelemeleri çeşitli bilim dalları etkisinde ve üç ana ekol olarak yaygınlaşmıştır. J.M. Carré, imge araştırmalarını edebiyat biliminin bir parçası olarak görür ve Fransız ekolünü oluşturur, buna karşılık, imge incelemelerinin Tarih ve Sosyoloji bilimleri çerçevesinde değerlendiren Wellek, Amerikan ekolünün temsilci-

⁴ R.Rahmeti Arat, *Eski Türk Şiiri*, 2. Baskı, Ankara: TTK Basımevi, 1986. S. 10.

⁵ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, T.D.K. Ankara: 1998, s.1076.

sidir. Bu iki yaklaşım dışında Alman ekolü olarak Hugo Dysernick, imge araştırmalarını karşılaştırmalı edebiyat biliminin bir kolu olduğu görmektedir.⁶

Var olduğu kompozisyona bireysellik getirdiği düşünülse de imge; algıların, işlenme ve dışavurum süreçlerinden geçen toplumsal önyargılar aracılığıyla kalıpyargılara dönüştüğü bir mekanizmadır. İmgenin oluşumu bir iç eylem olarak kabul edilse de, bilinçaltı ve üretmen-toplum ilişkisinin bir ürünüdür.⁷

Sonuç itibarıyla imge; sanat veya edebiyat eserinde, ürününde açıkça söylenmeyen; okur, dinleyici, izleyici ile üretmen'in yaşadığı toplumun etkileşimidir. İmge kültürel, politik, mitolojik ve sosyal temeller üzerine oturtulmuş, karşıtıyla var olan ve içinde bulunduğu her yaratının özünü teşkil eden, açıkça fark edilemeyen bir iletidir.

Aşk Şiirlerinde İmge ve sevgili

Dîvânu Lügâti't-Türk'de on iki manzumeden oluşan aşk konulu şiir parçaları, beyitler, dörtlükler; diğer kümelenmiş şiir parçalarına oranla daha ortak, belli benzetmeleri oturmuş, işlerliği olan, istiareli bir aktarım özelliğine erişmiş olarak görülmektedir. Bir şiir anlayışında ortak imgeler oluşması zaman alan, ortak olarak işlenmeyi ve kullanılmayı gerektiren bir durumdur. *Dîvânu Lügâti't-Türk*'den alınmış olan şiirlerde kullanılan imgeler dönemine göre oldukça yeni ve özgün imgelerdir. O dönemde, bu imgelerin, genel bir kullanım alanı oluşturmaya başladığı görülmektedir.

Aşk, hangi durumda olursa olsun, insanın kimyasını bozan, düşüncelerini alt üst eden, mevcut durumu değiştiren bir olgu olarak görülmektedir. Aşk beklenmedik bir durumdur. Bu özelliği ile aşk ile ilgili parçalarda aşk başlığı altında sevgilinin düştüğü beklenmedik durumlar ve bunlar karşısında yapılan imgesel bağdaştırmalar arasında bir benzerlik ve ayrışıklık ilkesi etrafında çözümlenmeler yapılmalıdır. *Dîvânu Lügâti't-Türk*'den alınan on iki parçadaki aşk ve sevgili imgesi, tamamlayıcı öğeleri kullanım yönü açısından oldukça benzerlik göstermektedir.

Âşık olma ile göz-bakış ilişkisi en göze çarpan imgelemi oluşturmaktadır. İnsanların en önemli iletişim aracı olan göz, sesten ve fiziksel iletişimden daha etkilidir; bu sebeptendir ki âşık olma durumunun kaynağı göz organıdır. Sevgili ilk kertede "göz ile algılanan bir odak" şeklini almaktadır.

Göz ve bakış imajı ile onu destekleyen birçok yan imaj göze çarpmaktadır. Sevgiliye ait olan göz, tutsak etme, büyüleme, yaralama, hasta etme gibi özelliklerle donatılmıştır.

*Bulnar mini töles köz,
Kara mengiz kızıl yüz,*

...

*Avlar beni baygın göz,
Kara beniz kızıl yüz,*

(Tekin, 1989: 78)

⁶ Serhat Ulağlı, *İmgebilim*, "ötekinin bilimine giriş", Ankara: Sinemis Yayınları, 2006, s.IV(önsöz).

⁷ Serhat Ulağlı, *a.g.e*, s.4

Bulnap yana ol keser, Ben avlayıp açıyor,
Avlap mini koymağız, Beni avlayıp böyle koymayınız,
(Tekin, 1989: 78)

Âşık olma ile göz-bakış imajı arasında sıkı bir ilişki görülmektedir. Âşık olmak olgusu, avlanmak ve tutsak edilmek fiilleriyle çağrıştırılmaktadır. İmgesel dil söyleyiş kalıpları oluşturarak, özel bir görsellik yaratmakta ve bu yolla duyumsal olanı açıklamaktadır.⁸ Bu kullanımla birlikte sevgili imajının karakteristik özellikleri de oluşmaya başlamaktadır. İlk düzeyde bakışı ile etkileme özelliği atfedilen sevgilinin bu özelliği diğer şiir parçalarında da tekrarlanmaktadır:

Yelwin anıng közi, Büyüleyici onun gözleri
...
Yardı mening yürek, Benim yüreğimi yaraladı
(Tekin, 1989: 86)

Burada *yelwin-* (büyülemek, cin çarpması)⁹ ile âşık büyülenmektedir. Bu durum "bakış"a ikinci bir boyut kazandırmaktadır. Fiziksel bir durumdan ruhsal bir duruma geçilmektedir. Âşık olma olgusu, tutsaklık, avlanma gibi beklenmedik bir durumdan, aniden oluşan bir olguya, "karşı konulamaz" bir düzeye geçilmektedir. Bu durum sevgili imajını pekiştirmektedir.

Awladur özüng anıng tüzınga, Avlatır gönlümü tuzağına düşerek,
(Tekin, 1989: 92)
...
Mıng kişi yulğı bolup özinge, Binlerce kişi kendini ona feda eder
Birgeler özin anıng közinge, Onun közüne herkes can feda ediyor.
(Tekin, 1989,92)

Üdik meni küçeyir, Aşk bana zulmediyor.
(Tekin, 1989: 92)

Aşk bu düzeyde âşık için farklı bir boyuta geçmektedir. Avlanan, tuzağa düşen, büyülenen âşık; bir başka durumla karşı karşıya kalmaktadır. Sevgili imgesini tamamlayan ve yine bakış ile ilgili olan durum aşığın yaralanmasıdır. Canından vazgeçmesi ve zulme maruz kalmasıdır.

Atgalır oknu azak, Oynak kadın Okunu atarak vurmak niyetindeymiş
Tegmedi bu saw bu uşak. Ancak daha bu ok ban daha erişmedi, değmedi.
(Tekin, 1989: 94)

⁸ Ahmet Soysal, "İmge", *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*, 2004, Sayı: 74, yıl:11, s.78.

⁹ Kaşgari, **a.g.e.**, Cilt III, s. 108.

Aşktan kurtulmayı uman, sevgilinin karşısındaki kişi, aşk olgusu karşısında kendini bir anlamda güçlü hissetme, aşk olgusuna karşı direnç göstermektedir. Ancak metnin devamında şu dizelerde görüldüğü gibi:

*Ugradım kendü yırak, Gideceğim yer uzaktır,
Bulnadı meni karak, Ancak beni o bakış avlamayı başardı.*
(Tekin, 1989: 94)

Aşk oku ve sevgilinin bakışı ve gözü karşısında aşığın yapabileceği bir şey söz konusu değildir. Âşık hep gafildir, bir av hayvanı gibi beklenmedik bir anda vurulur, yakalanır, tutsak edilir. Sevgili ise; vuran, yaralayan, tutsak eden, zulmeden, öldüren bir etken olarak görülmektedir. Bir başka açıdan bakıldığında; göz ile ok arasında görselleştirici bir imaj, ilişki bulunmaktadır; göz, okun yaptığı bakış aracılığıyla yapmaktadır. Göz, “yay”a benzetilmekte ve kirpikler yahut bakış, aşığa doğrusal bir hareketle giden “ok”a teşbih edilmektedir. Bugünkü şiir anlayışında sıradan olan bu imaj, bu örnekte ilk biçimi temsil edilmekte, en özgün durumu sergilenmektedir. İmgenin oluşumunun temelini şiirsel yaratış teşkil etmektedir. Bu durum şairin, yazarın dile saldırısıyla başlar; farklı kelimeleri, birbirinden farklı söyleyişleri daha farklı anlamlarda bütünleştirerek, anlamlar kurarak dili tahrip eden şair, yazar; onları alışılmısın dışında kullanmakta, gerçek ile bağlarını koparmaktadır. Konuşma dilinin dünyasından ayrılan sözcükler ve kavramlar, sanki yeni doğmuş gibi başka anlamlara ve çağrışımlara dönüşür.¹⁰

Yukarıdaki örneklerde kullanılan sevgili ile âşığın av-avcı ilişkisinin bir başka ifadesini de Âşık Veysel’in şu dördütlüğünde de görebilmekteyiz:

*Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı,
Avlasam çöllere saz ile seni,
Bulunmaz dermanı oktur ilacı,
Vursam yaralسام söz ile seni.*¹¹

Kullanılan “av” imgesi sevgilinin bakışı, sözü ile kurulan bir ilginin sonucudur; ayrıca av olan ceylanın doğası gereği kaçması vurgulanmıştır. Aşk için çöllerde sevgilinin peşinde koşan aşığın durumunu ortaya koymaktadır. Burada av imajı söz ile ilişkilendirilmiş, avcı sözü söyleyen; yani âşıktır, sevgili ise kaçan konumundadır. Ayrıca aşk olgusu, ilaç, derman gibi unsurlarla bir hastalığa, yaralanmaya benzetilmiştir. Yaralayıcı ve avlayıcı özelliği ile “göz” imgesi için “çeşm, dide” gibi kelimelerle Halk şiirinde de kullanılmaktadır. Göz imajı halk şiirinde ve divan şiirinde geniş bir kullanıma ve farklı ilişkilendirmelere sahip bir kullanıma sahiptir. Göz imgesinin yarıcı, büyüyeyici, acı çektiren, kendine bağlayan, sevgili ile iletişim kuran, avlayıcı bir

¹⁰ Özdemir İnce, *a.g.e.*, s. 61.

¹¹ İlhan Başgöz, *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: 1968, s. 93.

özelliği vardır. *Gevherî*'nin bir dörtlüğünde göz; fattan, yaralayıcı bir özelliğe sahiptir. "ay" a benzetilen yüz ile sıkça kullanılan göz; ahu, maral, ceylan gibi ender bulunan ve zor ele geçen hayvanlarla ilişkilendirilir:

*Ahu gözlüm bugün fattanlığın var
Kızarmış ruylerin dönmüş güle güle
Dağılmış kâkülün olmuş tarumar,
Mâh yüzünde bölük bölük tel tele.*¹²

Yukarıdaki dörtlükteki imgelerin kullanımına benzer bir kullanım da En Eski Türk şiiri metinlerinde de görülmektedir.

Divan şiirinde de bu özelliği ile kullanılan bu av, avcı, ok ve bakış ilişkisi sevgilinin en belirgin özelliğini oluşturur. Divan şiirinde de bu özellik, imaj; gamze, kırpık, müjgan şeklinde oluşmuş, aşğın cevri ü cefasını ve ahını göstermede bir araç şeklini almıştır.¹³ Bu imaj, kökü Türk şiirinin ilk olarak teşekkül ettiği dönemde oluştuğu için yerli bir imajdır. Tabii ki edebiyat ve edebiyat ile ilgili kullanımlar genel itibarıyla evrensel özellikler taşır ve diğer milletlere ait unsurlarla bir benzerlik gösterir. Zira bu gibi imajlar, özellikle âşık olma konusunda, Yunan, Hint ve İran mitolojilerinde ve dolayısıyla edebiyatlarında da mevcuttur.

Aşk olgusu, âşık olanda birçok düzeyde tezahür etmektedir. Daha önce yaralanan, hastalanan âşık, aynı kaynaktan tedavi ummaktadır. Bura göz imajının hem yaralayıcı hem de tedavi edici olarak tasavvur edilmesi oldukça özgün bir söylemi teşkil etmektedir:

*İkledi mening adak, Benim için kurduğu gizli tuzağı görmeyerek,
Körmedip ogrı tuzak, Ayaklarım o tuzağa bastı(yaralandım),
İgledim ading uzak, Bu yüzden uzun hastalığa tutuldum,
Emlegil emdi tuzak. Ey sevgili! Em ver, tedavi et.*

(Tekin, 1989: 94)

...
*Avlalur özüm aning tuzinga, Gönlüm onun tuzağına düşüyor,
Emlelür közüm aning tozinga. Ayağının tozu da gözlerime merhem oluyor.*

(Tekin, 1989: 92)

...
*Kördi meni emleyü, sevgili bana bakarak benim yarımı tedavi etti,
Baktı manga imleyü. Bana baktı ve beni selamladı*

(Tekin, 1989:82)

Bu dizelerde görüldüğü gibi, sevgili ile âşık arasında farklı bir boyut oluşmaktadır. Yakıcı-yıkıcı, öldürücü, acımasız, tuzağa düşüren, aldatıcı sevgili, aynı zamanda gafil av-

¹² Nurettin Albayrak, *a.g.e.*, s.201.

¹³ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay. Ankara: 1995 :, s. 435.

lanan aşğın derdine derman olmakta, bir bakışıyla onun yaralarını iyileştirmekte ve ayağının tozu bile aşğın derdine çare olmaktadır. Burada “em”, ilaç, merhem imgesi ile gerçek bir durum olan hastalık, yaralanma durumu ilişkilendirilerek bir imaj oluşturulmakta, göz yarası gönül yarası olarak adlandırılan mecazı tamamlamaktadır.

Bu şekilde kurulan imgeler Divan şiirinde de mevcuttur. Kadı Burhaneddin’in şu beyitinde de benzer bir durumda kullanılmıştır:

*Lâl-i Lebinden em uman gerek ki derde katlana
Zülfüne bû apara mı katlanmayan şeb-gîrine GN/458¹⁴*

Görüldüğü üzere; bu beyitte, merhamet dileme, yaraya derman arama sevgiliye ait bir unsur olan “em” ile ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Divan şiirinde ve Halk şiirinde bu imaj tevriyeli olarak sevgilinin dudağı ve bakışı ile ilişkilendirilebilir. Sevgilinin yaralayıcı, kahredici özelliğinin yanı sıra tedavi edici özelliği de burada göze çarpmaktadır.

Sevgili şiirlerde avlayan, yaralayan durumunda iken, bu özelliğine bir de geçiciliğini vurgulayan “konuk” imgesi eklenmektedir. Sevgili gönülde, yürekte bir konuk olarak görülmekte ve her daim terk eden, yüz üstü bırakan bir sevgili imajı yaratılmaktadır:

*Yelkin bolup bardukı könglün angar bağlayu,
Sevgili gönülümü kendisine bağlayarak bir konuk gibi çekip gitti,*

*Kaldım erinç kadguka işim udu yıgılayu,
Kaldım o gittikten sonra kaygı ve keder içerisinde, eşimin arasından ağlayarak.*
(Tekin, 1989: 92)

...
*Bagrım bāşın emletti, Bağrımın yarasını tedavi ederek
Ekin bolup ol keçer, Konuk gibi o sevgili geçti gönülümde gitti.*
(Tekin, 1989: 78)

Görüldüğü gibi sevgili de vefasız bir konuk gibi görülmekte, aşığı her türlü derde gark edip, onu öyle bırakıp gitmektedir. Ancak insafsız, acımasız olarak nitelenen sevgili bir lütufta bulunup aşğın gönülünü tedavi etmektedir. Bu oldukça özgün bir imajdır. Sevgilinin sıklıkla yıkıcı olarak nitelendirilmesine karşın, onun bu şekilde davranması olası değildir. Daha önce vurgulanan “kötü”, “acımasız” sevgili imajı, burada “merhamet” hissi ile imgenelmektedir.

Sevgili bu özelliği ile Klasik şiir ve Halk şiiri gelenekleri içerisinde de kullanılmıştır ve Râsih’in çok bilinen ve birçok nazire yazılmış gazelinde de sevgilinin konuk, mihman olarak görülmesi imajın devamlılığını da vurgulamaktadır.

¹⁴ Muharrem Ergin, *Kadı Burhaneddin Dîvanı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. İstanbul: 1980, s. 181.

*Dilde gam var şimdilik lutf eyle gelme ey sürür
Olamaz bir hânede mihmân mihmân üstine.*¹⁵

Görüldüğü üzere ilk örneği *Dîvân'* da yer alan bu imaj taşınarak ve sevgili tipinin bir özelliğini oluşturarak özgün bir biçimde kullanılmaktadır.

Âşıқта “göz” imajı edilgen bir durum sergilemektedir. Etken durumdaki sevgilinin gözü, bakışı ile vuran, yaralayan göz; âşıқта tutsak olan, kanayan, yaş akıtan durumu ile âşığı gönlünün bir şekli tezahürü olarak görülmektedir.

Akar közim yaşı uş tengiz; Gözümün yaşı denizler gibi akar;
(Tekin, 1989: 78)

...
*Yıglap udu artadım, Ağlayarak mahvoldum,
Kaçmış kutu irtedim, Geçmiş saadeti yâd ettim,
Yağmur kipi kan saçar, Yağmur gibi kan saçıp ağlayarak,*
(Tekin, 1989: 78)

...
*Tün kün turup yıglayu, Gündüz gece turup ağlayarak,
Yaşım mening savrulur, Göz aşlarım savrulur benim,*
(Tekin, 1989: 94)

Ağlama olgusu “yağmur, deniz” gibi unsurlara benzetilmektedir. Bu durumun tekleycisi sevgilinin gidişi olarak görülmektedir. Burada abartma sanatıyla yapılan imge, halk şiirinde devam edecek bir imgelemin zeminini teşkil etmektedir.

Pir Sultan Abdal'ın aşağıdaki dörtlüğünde kullanılan göz yaşı imgesinin çağrışımları ile En Eski Türk şiirindeki örneklerininkiler arasında ilişkiler kurmak olasıdır.

*Pir Sultan Abdal'ım erenler cemde,
Akar çeşmim yaşı her dem bu demde,
Muhabbet ateşi yanar sinemde,
Himmeti erince nevrüz sultanın.*¹⁶

Bir diğer ortak imge ise sevgilini fiziksel yönünü istiare yoluyla ilk kez, özgün bir biçimde kullanıldığı boy imgesidir. Sevgilini boyu “ardıç” ağacına benzetilmiş ve yürüyüşü ise ağacın sallanmasına teşbih edilerek görsel bir imaj oluşturulmuştur. O dönem içerisinde bakıldığı zaman oldukça özgün bir yaklaşım olarak göze çarpmaktadır.

*Ardı seni kız bodı anıng tal,
Vücu dal gibi ince olan sevgili seni aldattı,*

¹⁵ İskender Pala, *a.g.e.* s. 380.

¹⁶ Nurettin Albayrak, *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: L&M yayınları, 2004, s. 46.

Yaylır anıg artuçı burnı takı kuwal.

Ardıç gibi vücuduyla salınarak yürüyor ve burnu da çok biçimli, düzgün.

(Tekin, 1989: 92)

Kim ayıp iştür kulak,

Kim söylemiş, kim duymuş o sevgilinin

Ay ewi artuç butak.

Ay halesinin ardıç ağacı üzerinde olduğunu.

(Tekin, 1989: 94)

Görüldüğü gibi aşk şiirleri temelinde imgeler ve imgelem açısından ortak bir takım kullanımlar ortaya çıkmaktadır. Bu ortak imaj kullanma tavrı, şiirlerin ortaya çıktığı dönemde bir farklılık, özgünlük olarak algılanmalıdır. Ortak bir takım imajların oluşması bir edebî üsluba, toplumsal bilinçaltının varlığına ve bir edebiyat geleneğinin oluşumuna işaret olarak görülmelidir

Sonuç

Sevgilinin âşık tarafından algılanması ve şiire aksettirilmesi bağlamında çok çeşitlilik ve bireysellik gösteren imge kullanımı, En Eski Türk Şiiri metinlerinde, özellikle *Dîvân*'da, imgeden simgeye, sembole yahut mazmuna geçiş sürecinin ilk ayağını oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, ele alınan dönem ile onu takip eden yüzyıllar arasında en azından edebiyat ve şiir özelinde bir birliktelik ve devamlılık kurulmuş olur. Türk edebiyatının daha doğrusu tüm milletlere ait edebiyat ürünlerinin ortaya çıkışı ve değer kazanması en temelde bir gelenek ve hem zaman edebi yaratmalarla kurduğu ortaklıklarla ortaya çıktığı göz önüne alınırsa, hiçbir edebi kaygı tek başına ve zamanının yaklaşımından uzak ve tutarsız bir biçimde gelişmemiştir demek doğru bir yaklaşım olur.

Bu bağlamda, imge kullanımı açısından bir gelenek ve ortaklaşma, ortak edebi zevke ulaşma, aynı zamanda edebi eserin ve toplumdaki yerinin varlığına işaret eder. İşte bu noktada En Eski Türk Şiiri olarak tabir edilen süreç bir gelenekleşme ve toplumsal olarak ortak hisler, yaklaşımlar, duygular beslemek adına ilk denemelerdir. Günümüzde de şiir olsun roman yahut diğer edebi türler bir takım benzeşmeler içerisinde varlığını sürdürmektedir. Bir edebi eser, eğer yüksek bir hikmet, bilgi ve görüşün ürünü değilse, içinde yaşadığı çağın edebi, sanatsal yaklaşımı dışına çıktığında kıymet, rağbet göremeyebilir.

Bu noktada vurgu yapılan "gelenekleşme" kavramı üzerinden ilk dönem Türk şiiri ele alındığında bir takım eksikliklerinin yahut bu gelenekleşme sürecinin tam olarak oluşmadığı söylenebilir ancak dönemin ve öncesinin edebi tutumları ile nispeten bir birliktelik ilişkisi kurulmaya da elverişlidir. Elde bulunan *Dîvân*'daki şiir parçaları en nihayetinde damıtılmış, ince bir zevkten geçerek derlenmiş ve bunun sonucu sözlük maddelerine misâlen verilmiş olduklarından, şiir arlığı bu ürünlerle sınırlı tutulmamalıdır. Zira *Dîvân*'da yer alan şiir parçaları daha önce de belirtildiği üzere Budizm ve Maniheizm menşeli edebiyat geçmişimiz ile de göreceli bir ilişkiye sahiptir.

Sonuç olarak ele alınan dönem Türk şiirin, sevgilinin algılanışı başlığı altında, ilk olarak kolektif bir yaklaşımla ortaya koyduğu ürünleri içerir. *Dîvân*'daki diğer şiir parçaları hem kendi aralarında hem de aşk konulu şiirlerle ilişkilendirebilir ve bu şiir parçalarını toplu halde göz önüne alarak bir gelenek çerçevesinde okuyabiliriz. İmgeler açısından bakıldığında, yine sevgilinin algılanışı ve aktarımı bağlamında, büyük oranda bir ortaklık, ortak zevk göze çarpmaktadır. Hatta bu imgeler verilen örneklerle de görüldüğü üzere Halk şiiri ve Klasik şiir ile büyük oranda ortaklık göstermektedir ve bununla birlikte şiir özelinde bir sürekliliğin oluşunun görülmesi bu çalışmadan çıkan en önemli sonuç olarak söylenebilir.

Dîvânu Lugâti't-Türk' de Aşk Konulu Şiirlerde Sevgili Tipini Oluşturan İmgeler

İmge	Benzetilen	İşlev	Açıklama
Göz	Ok Em (ilaç) Büyü	Yaramla, vurma, öldürme, avlama Tedavi etme. Sevgilin ayağının tozu Kendinden geçiren, çarpan.	<i>Şekilsel olarak bakıldığında, göz bir yayı, bakışlar ise oku imelemektedir.</i>
Ardıç	Sevgili Dal	Yürüyüş, boy, edam. İncelik, narinlik, oynaklık.	<i>Sevgilinin boyu Ardıç ağacı, yüzü ise ay dalların sallanışı yürüyüşü ile ilişkilendirilmiştir.</i>
Âşık	Esir Av	Sevgili tarafından Tutsak edilme Sevgili tarafından avlanma	<i>Âşık edilgen durumunda Sevgili tarafından avlanan ve yakalanan durumundadır. Bu imgenin bakış ile ilgisi de vardır.</i>
Sevgili	Avcı Zalim Konuk Hekim Büyücü (Yelwin)	Avlayan, yaralayan. Zapt eden Öldüren Geçici, terk eden, yüz üstü bırakan Tedavi eden Büyüleyen	<i>Sevgili etken durumda Tuzak kuran, yaralayan ve yüz üstü bırakan, bakışıyla tedavi eden bir konumdadır.</i>
Bakış	Tuzak Tehlike Ok Bela	Yakalayan, büyüleyen Öldüren, zulmeden Vuran, yaralayan, âşık eden, kanatan	<i>Gözün şekilsel olarak yay ve oku çağrıştırmakta bakış ile ok arasında ilişki kurulmaktadır.</i>

Aşk konulu şiir metinlerindeki imgelerin toplu bir şekilde gösterildiği tabloda, sevgiliye ait unsurların birbiriyle ilişkileri gösterilmekte, bu ilişkilendirmelerin açıklamaları yapılmaktadır. Gerek görüldüğünde açıklama kısmında ek bilgiler verilmektedir. Tabloda imgeler birkaç yönden gösterilmekte ve metinde nasıl bir bağ kurduğu aktarılmaktadır.

Kaynaklar

- ALBAYRAK, Nurettin, (2004), *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, L&M Yayınları: İstanbul.
- ARAT, R.Rahmeti, (1986), *Eski Türk Şiiri*, 2. Baskı, TTK Basımevi; Ankara.
- ATALAY, Besim (1939–1943), *Divanü Lügati't-Türk Tercümesi I,II, III ve Dizin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi; Ankara.
- BAŞGÖZ, İlhan, (1968), *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*; İstanbul.
- ERCİLASUN, A. Bican, (2005), *Türk Dili Tarihi*, 2. Baskı, Akçağ Yayınevi; Ankara.
- DÜŞGÜN, Umut (2011)“En Eski Türk Şiirli Metinlerinin İmgebilim ve Deyişbilim Yöntemleri ile İncelenmesi ”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yard. Doç. Dr. Ümral DEVECİ, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011)
- İNCE, Özdemir,(1993), *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yayınları; İstanbul.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal, (2001), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları; İstanbul.
- PALA İskender. (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay. Ankara.
- SOYSAL Ahmet,(2004)“ İmge”, *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*,2004, Sayı: 74, yıl:11, İstanbul.
- TEKİN, Talat. (1989), *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*, TDK Yayınları; Ankara.
- ULAĞLI, Serhat. (2006), *İmgebilim “Öteki”nin Bilimine Giriş*, Sinemis Yayınları; Ankara.

**METHODICAL FORMS AND RECEPTIONS OF STUDYING
OF THE RUSSIAN LITERATURE OF XVIII CENTURY ON
NATIONAL BRANCHES OF HIGH SCHOOLS
(WORK WITH A LITERARY TRANSLATION IN
FORMATION OF REPRESENTATIONS ABOUT
RUSSIAN SENTIMENTALISM)¹**

A. F. GALIMULLINA²

The study of the course “History of Russian Literature” at the national departments of the universities involves accounting the specification of the perception of the fiction for the foreign audience. While teaching the history of the Russian literature the peculiarities of the national consciousness of students that have interfering effects on the perception of works of non-native literature must be taken into account.

Problems of teaching the Russian literature to a foreign audience at various times have been considered in studies of local scientists such as M.V. Cherkezova, K.M. Nartov, Z.S. Smelkova, L.V. Todorov, M. G. Akhmetzyanov, A.A. Lipaev. They identified the main methodological forms and techniques in the study of non-native (Russian) literature in the national school.

As one of the most important metodological techniques the scholars identified the work with translations of the Russian literature into native languages. This methodological approach can be used as a part of a school course in Russian literature, and in higher education practice.

The purpose of this article is to show the methodical potential of the work with translation in the formation of the ideas about the artistic and aesthetic features of Russian sentimentalism of the students of national departments of universities.

The final practice session on “Poor Liza” by N.M. Karamzin as a sentimental novel”, that is based on a comparative study of this novel with its translation into the Tatar language (“Miskinə Faizə” (“Poor Faize”) by S. Rahmati G. (1913)) serves as a form of learning the Russian Sentimentalism.

At the preparatory stage, the students are supposed to:

- read the story “Poor Liza” by N.M.Karamzin and its translation into the Tatar language, get acquainted with the scientific and critical works on the history of the

¹ Yüksek Okulların Millî Bölümlerinde 18. yy. Rus Edebiyatını Tedris Etmenin Metodik Yöntemleri (Rus Santimentalizmi Konusunda Bilgi Vermede Sanatsal Çeviri Çalışmalarının Rolü)

² The senior lecturer of the Tatar state humanitarian -pedagogical university (TGGPU), Kazan. -: Ph.D., doçent, Kazan Devlet Hümaniter ve Pedagoji Üniversitesi/Tataristan - Rusya Federasyonu)

Russian literature of the XVIII century and works of Nikolai Karamzin (U.M. Lotman, V.N. Toporov, N.D. Kochetkova, L.A. Sapchenko);

- examine the Tatar literary works dedicated to the Russian-Tatar and Tatar-European literary relationships (U.G. Nigmatullin, A.M. Sayapova, D.F. Zagidullina, E.G. Nigmatullin, etc.);

- get acquainted with theoretical studies on the problem of the literary translation (D. Dyurishin, J. D. Levin, S.J. Marshak, M.A. Novikov, A.V. Fedorov).

The group of students is given individual tasks to make a little message on the theme (10 minutes): “Russian literature in the perception of the Tatar writers beginning of the twentieth century”, “Translations of works of Russian literature into the Tatar language”, based on the study of literature.

The main part of the class is a work on the comparison of literary translation and the story of N.M. Karamzin, during which the following problematic issues are offered to the students:

- Idea and pathos of the story “Poor Liza” by N.M. Karamzin and their reflection in the translated text;

- conflict in “Poor Liza” and the story of Sh.G. Rahmati “Poor Faize”: the common and distinct features;

- the author-narrator in “Poor Liza” and “Poor Faize”;

- sentimental landscape and the way of its creation in the stories of N.M. Karamzin and S. H. Rahmati;

The comparison of the novel by N.M. Karamzin with translation of Sh.G. Rahmati allows the students to conclude that the writer did not aspire to its accurate translation, which may be explained with the existence of different approaches to translating the works of other literatures of the Tatar writers at the beginning of the twentieth century, in particular such forms, as an imitation-translation. Researchers of the Tatar literature point out to the fact that while translating the works of Russian literature into the Tatar language the original text is often changed in accordance with the customs, manners and way of life of Tatar society [Nigmatullin, 1962].

During the comparison it is necessary to draw the students' attention to the discrepancies between the original and the translation which are found at different levels of the text.

First of all, students pay attention to the chronotope of the original text and its translation: there are Moscow and its environs in a novel of N.M. Karamzin, and Kazan and Zakazanye (the territory that is behind Kazan) in the story of Sh.G. Rahmati.

G. S. Rahmati retains the structure of chronotope “Poor Liza” in the translation (opposition town / village, structuring chronotope both horizontally and vertically), but at the same time he fills this structure with the toponyms well-known for the Tatar reader, which is obviously corresponds to a specific installation of the translator: to make translation more understandable and accessible for the Tatar reader.

This setting determines the principles of landscape imaging in the translation of Sh.G. Rahmati. The work on the landscape in the novel by Karamzin and its transla-

tion is preceded by the definition of invariant features of the sentimental landscape (students actualize the theoretical knowledge acquired through the study of works on the Russian sentimentalism).

Working with the translation, students pay attention to a number of changes introduced by S. H. Rahmati while describing the landscape. In particular, in G. S. Rahmati' work the meaningful opposition of town and country is, to some extent, withdrawn, which is important in revealing novel ideas of N.M.Karamzin.

In addition, some interesting details are revealed in the translation. For example, in contrast to the story by N.M.Karamzin, in which a meeting between Erast and Liza took place under "the shadow of the oaks", G. S. Rahmati's heroes met each other under the birches. This semantic transformation can be explained by the necessity to match the landscape with the topos of action marked in the translation. On the other hand, it is necessary to take into account the national peculiarities of "sentimental" as a psycho-emotional response. In most works of the Tatar literature and folklore the birch is associated with a particular psycho-emotional mode, in a semantic field of which such concepts as purity, innocence, sadness are included. However, this kind of semantics is found in the story of N.M. Karamzin (in particular, it is necessary to pay attention to the semantics of the white color in "Poor Liza" (lilies-of-the-valley, white towel, white fog), which is associated with an image of Lisa and indicates her purity, innocence).

Another level of an artistic interpretation is a detail. The comparison of expressive details in the original text and its translation draws to a number of interesting observations. For example, if Lisa sells lilies-of-the-valley in the story of N.M.Karamzin, then in G. S. Rahmati's – they are violets. This transformation is explained with the fact that in the Tatar literature a violet is often associated with love (in this connection the story of Mr. Rahim "Among the violets" written in the early twentieth century is supposed to be very interesting).

The next part of the translation is dedicated to the analysis of narrative structure of the story by Karamzin in relation to its translation. Studying the narrative structure the story the characteristic methods of narrative subjectivity focused on of the sentimental novel, in particular, the ratio of the images of the author and the narrator are accentuated (V.N. Toporov draws attention to the fact that in some cases the author forgets about the narrator and is dangerously closer to him, or almost merges with him, or ignores him altogether, revealing his presence [Toporov, 1995: 86]). The students are faced with the question of the ways of translation of these techniques in the translation of Sh.G. Rahmati.

The second phase of work on the study of the story by N.M.Karamzin and its translation by Sh.G. Rahmati is dedicated to the comparison of the meaningful aspects of the stories of Russian and Tatar writers.

To disclose the idea of the novel of Karamzin the opposition of private human history and the history of the national has the essential meaning. Context of national history is actualised at the beginning of the story by N.M.Karamzin in the description

of the Simonov Monastery. Karamzin refers to the historical past such as Tatar raids, the war with Lithuania, etc. In the translation of G. S. Rahmati, this part is reduced, that is of course, leads to changes in the content. This kind of reduction can be explained by the desire of Sh.G. Rahmati to avoid the acute point for the Tatar reader's – the mention the Tatar raids. This is also evidence of the fact that the author-narrator, overlooking the city from the hills not far from Kazan, sees the minarets of the mosques (though there also was a large number of Orthodox churches in Kazan).

In the formation of notions about sentimentalism it is necessary to consider the idea of human worth expressed in the textbook formula “and a peasant knows how to love.” This motive acquires in S. H. Rahmati's works a somewhat different sound corresponding to the cultural-historical and historical-literary contexts. In the Tatar literature of the early twentieth century a particularly important question about the fate of women is taken place. This issue was raised in the works of R. Fahretdinova “Salima, or chastity” (1899), “Asma” (1903), “Outstanding Women” (1903), “Asma, or an act and retribution” (1903), G. Iskhaki “Telønche gizi “(“ A beggar girl”, 1907-1914),” Tyubeteyschitsa “(1897),” Living with three wives “(1900) and” Mogallimə “(“A teacher “, 1913), F. Karimi “ Fatima, a nobleman's daughter” (1901), Z. Hadi, “An Unhappy Girl” (1904), F. Amirkhan “Hayat” (1911), “A Tartar Girl” (1911). Thus, the question of the influence of the context on the literary translation is set.

While studying the story “Poor Liza” of N.M. Karamzin, it is necessary to pay attention to the principles of the image of the characters in a sentimental novel. The preparatory work forms in the consciousness of the students an idea of the Anthropology of Russian sentimentalism, that the focus of writers is “sensitive man” as opposed to the “man cerebral” which depicted in classicism. Methods of actualising this idea are varied, and this subjectivity of the narrative, internal monologues of the characters, and their verbal description. These techniques are found in the story of Sh.G. Rahmati, but at the same time, there are some differences. In particular, in several episodes areligious discourse is updated by S. H. Rahmati (for example, after the fall of Faize, her voice is heard, presented by the author of translation, as a voice from the high above, while in Nikolai Karamzin's story, this intention belongs to the author). Such a transformation should obviously be explained by a religious context, which is found in a number of other factors.

Thus, the comparative study of the story by N.M. Karamzin “Poor Liza” and its translation into the Tatar language allows to form dialogically (the dialogue of “his own” (national) and “foreign” (non-indigenous)) a set of theoretical ideas about the genre of the sentimental novel in the context of aesthetics and poetics of Russian sentimentalism.

On the other hand, the contextual approach (the product of Russian literature is considered in the context of a national literature) makes it possible to compare (in this case - diachronic) processes in the Russian and national literature. In other words, at the same time with the knowledge of “foreign” through “his own” the reverse cognitive process of “mine” through “foreign” is performed. In particular, while

studying “Poor Liza” of Karamzin and the translation into the Tatar language, it is necessary to raise the question of sentimentalism in Tatar literature, highlighting the difference between the concepts of “sentimentalism” (as a literary movement) and “sentimental” (as a type of pathos).

Literature

- Dyurishin D. Translation as a form of an amongst literary links// A comparative study of literatures. – L., 1976.
- Zagidullina D. F. Sentimentalism// Edebiyat Belem: Terminnar hem toshencheler suzlege (Literary Glossary on the Tatar language)/Ed. T.N. Galiullina, D.F. Zagidullina. – Kazan: Magarif, 2007. – 231 p.
- Ivanov M. V. The fate of Russian sentimentalism. – St. Petersburg, 1996.
- Kochetkova N. D. Literature of Russian sentimentalism (artistic and aesthetic search)/ N.D. Kochetkova. – St. Petersburg: Science. – 1994. – 272p.
- Nigmatullina J. G. The stories of Ivan Turgenev of 60-70-s, and their traditions in Tatar literature of the early twentieth century: Diss....Candidate of the Philology of Sciences. – Kazan, 1962.
- Nigmatullina J. G. Types of the cultures and civilizations in the historical development of the Tatar and Russian cultures. – Kazan: Fen, 1997. – 192 p.
- Rahmati S. H. Meskine Faize N. M. Karamzinnan ikutibasa. – Kazan, 1913. – 35 p.
- Tatar Encyclopaedia. – Kazan: Institute of Tatar Encyclopaedia of RT, 1998. – 830 p.
- Toporov V. N. Karamzin’s “Poor Liza”. The experience of reading: to the bicentenary of the publication. – Moscow: Izd. Ross. Center. Gos. Humane. Press, 1995. – 512 p.

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

ALİ KEMAL ve ROMANLARI

Faruk GEZGİN¹

Bu çalışmada Ali Kemal'in hayatı, telif ve tercüme hikâyeleriyle tercüme romanları kısaca tanıtıldıktan sonra telif romanları üzerinde durulacaktır.

A) Ali Kemal'in Hayatı

17 Ekim 1869'da İstanbul'da doğan Ali Kemal², Mekteb-i Mülkiye'de okurken edebî çalışmaları yanında ilk Jön Türk faaliyetlerine de katıldı. İlk şiiri Tercüman-ı Hakikat'te çıktı. Saadet, Hizmet, Berk ve Nihal'de şiirleri görüldü. İki arkadaşıyla çıkardığı Gülşen mecmuasında şiir ve nesirleri vardır. Bu çalışmalarla kendini edebiyat ve basın dünyasında kabul ettirmeye başlamıştır. 1887'de Paris'e kaçtı. Fransa ve İsviçre'de bulundu. Hizmet ve Umran'a telif, tercüme şiir ve nesirler gönderdi. Babasının ölümü üzerine, 1888'de İstanbul'a döndü, tahsiline devam etti; Servet, Hizmet ve Muhit'te şiir ve nesirleri yayınlandı. Aynı yıl, gizli siyasî cemiyet kurma suçlamasıyla arkadaşlarıyla birlikte ikinci defa tutuklanma ve sorgulanma sonucunda, 1889'da Halep'e sürüldü. Vilayet emrinde çeşitli memurluklar, lise öğretmenliği ve idareciliğinde bulunan Ali Kemal, edebî çalışmalarına da devam etti. Ali Kemal, Halep yılları sonuna kadar aşırı hırslı, kabına sığmayan idealist bir gençti. Bu yıllarda Alexis Pouillet'nin Bir Mahkûmun İzdivacı yahut Istakad Köprüsü Cinayeti romanını tercüme ettiğini sandığımız Ali Kemal, müstear adlarla Servet, Musavver Cihan ve Mektep'e şiir ve nesirler gönderdi; İki Hemşire ve Çölde Bir Sergüzeşt romanlarını yazdı. Marcel Prévost'dan çevirdiği Bir Muaşıkın İtirafatı romanı, 1895'te Saadet'te 50 tefrika halinde çıktı. Liseler için yazdığı İlm-i Ahlak birinci seçilmesine rağmen, siyasî sürgün olduğu anlaşılınca ödülünü alamadı. Onun bu yıllarda Kur'an tercüme ve tefsirine dahi giriştiği görülüyor. Ali Kemal, İkinci Meşrutiyet'e kadar yazıları ve eserlerinde, ismi dışında A(yın). Kemal, A(yın). K., Ali Münir, Münir, Ali Nebhan, Ali

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Emekli Türk Dili Öğretmeni/İzmir.

² Ali Kemal'in hayatı, siyasî ve edebî faaliyetleriyle eserleri, yazıları konusunda şu çalışmalarımıza bakılabilir: Faruk Gezgin, *Ali Kemal Hayatı-Şahsiyeti-Siyasî ve Edebî Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1991; Faruk Gezgin, *Ali Kemal: Bir Muhafızın Hikâyesi*, İsis Yayınları, İstanbul 2010; Ali Kemal, *Ne Söylesem ki Harabım-Şiirler* (Hazırlayan: Faruk Gezgin), İsis Yayınları, İstanbul 2011.

Nihan, Nihan, A(yın). N., Ali Pinhan, İbrahim Hikmet, Kemal Bey, Seyyah, Osman Fetret gibi müstear ad ve rumuzları kullanmıştır. Bazı yazıları da gazete ve mecmuanın muhabiri imzasıyla çıkmıştır. Bir eseri de yazar ismi verilmeden yayınlandı.

Ali Kemal, 1895'te izinli geldiği İstanbul'da başka yere sürüleceğini öğrenince, yeniden Paris'e firar etti. Gazetelere ücreti karşılığında yazı yazarak maddî durumunu düzeltti. İkdam, Malumat, Servet-i Fünun, Tercüman-ı Hakikat, Mecmua-i Ebüzziya, Meşveret, Osmanlı, Pul Mecmuası, Mütalaa, İrtika gibi gazete ve mecmualarda yazıları çıktı. 1896'da girdiği École Libre des Sciences Politiques'ı 1899'da iyi dereceleyle bitirdi.

Ali Kemal, 1896'dan itibaren daha önce aralarında önde gelen olarak faaliyet yaptığı Jön Türklerden ayrı bir yol izlemeye başladı. Bunda onların gelecek vaat etmemesine inanması ve Ahmet Rıza'yı sevmemesiyle birlikte, devlet hizmetinde resmî görev almasının, o sırada bilinmeyen jurnalciliğinin de etkisi vardır. Avrupa'ya kaçıp Jön Türklere lider seçilen Mülkiye'den hocası Mizancı Murat'ın yurda döndürülmesinde, Ser-hafiye Ahmet Celalettin Paşa'ya Ali Kemal'in yardımcı olduğu anlaşılmaktadır. Murat Bey'in İstanbul'a dönmesi ve hükümetin vaatlerinde durmaması sonucu, tavizsiz tavırlı Ahmet Rıza Jön Türklerin lideri oldu. Talebe müfettişliği ve Brüksel Sefareti İkinci Kâtipliği görevlerinde bulunan Ali Kemal Jön Türklerden dışlandı. Gazete yazılarıyla şöhreti yakaladığı bir sırada 1898'de, Hüseyin Cahit tarafından bir yazısının intihal (çalıntı) olduğunun ispatlanması aleyhine oldu.

Ali Kemal, 1895-1899 arası siyasî çizgisindeki değişime rağmen, bilhassa İkdam'a yazdığı Avrupa hayatı, siyaseti ve edebiyatına dair yazılarla şöhreti yakalamıştır. Çok kolay yazılmış izlenimi veren bu yazılar, Avrupa'yı tanıtmak bakımından geniş Türk okuyucusunun ilgisini çekmiştir. Bunlardan bazıları 1896'da Sorbon Darülfünunu'nda Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri, 1898-1899'da üç cilt olarak Paris Musahabeleri adlarıyla kitap olarak da yayınlanmıştır. İkdam'da tefrika edilen Marcel Prévost'dan tercüme ettiği Kadın Mektupları 1896'da ve Malumat'ta tefrika edilen Jülyet'in İzdıvacı 1898'de; Halep'te iken yazdığı İki Hemşire Malumat'ta tefrika edildikten sonra 1898'de ve Çölde Bir Sergüzeşt Servet'te tefrika edildikten sonra 1898'de, intihal suçlamalarına cevap olan Muterizlere Ecvibe-i Müskite 1898'de basıldı. Ali Kemal'in bu devrede şiirle ilgisinin azaldığını; maalesef tamamlayamayacağı geniş kapsamlı sözlük -Kamus-ı Kemal- çalışmasına başladığını görüyoruz. Ali Kemal, bu yıllardan itibaren yazılarındaki ilmî ve tarafsız tenkit anlayışıyla da ilgi çekmiştir.

Jön Türklerden dışlanan Ali Kemal, emrinde çalıştığı A. Celalettin Paşa'nın eşinin çiftliğine müdür olarak 1900'de Kahire'ye gitti. Aradaki anlaşmazlık sonucu 1903'te işinden ayrıldı; bu defa da Mahmut Muhtar Paşa'nın çiftliğine müdür oldu. Jön Türkleri izleme ve Brüksel Sefareti'ndeki görevleri devam eden, arada kollanmayınca devlete kırılan, idarecileri tehdit eden Ali Kemal, Mahmut Muhtar Paşa ile de anlaşamayınca işinden uzaklaştırılır. Onun Mısır'dayken baş gösteren malî krizden etkilendiği, büyük servet kaybettiği biliniyor.

Ali Kemal, Kahire'de 1901'de hacimli Mecmua-i Kemal'i bir sayı çıkardı. Tunus romanı ile Mesele-i Şarkıye: Medhal kitapları basıldı. 1903-1907 arasında Türk ga-

zetesinin onun kontrolünde çıktığı sanılıyor. Türk'te 1904' çıkan Yusuf Akçura'nın Üç Tarz-ı Siyaset makaleleri ve buna cevap olan Ali Kemal ile Ahmet Ferit Tek'in yazıları, kitap olarak da 1907'de basıldı. Bu yazıların Türk fikir ve siyaset hayatında yeri önemlidir. Devletin geleceği açısından Türkçülük-milliyetçilikten başka bir kurtuluş yolu kalmadığına inanan Yusuf Akçura'ya karşılık, net tavır koyamayan Ali Kemal Osmanlıcılık eğilimindedir. Ahmet Ferit de, Ali Kemal'in tutarsızlığını belirtmesine rağmen, Türkçü yapısını öne çıkarmadan Osmanlıcılığa inanmış biri olarak görünür.

Bu arada Ali Kemal, İsviçre'de tanıştığı Winifred Brun ile 1903'te Londra'da evlendi. Çiftin 1904'te doğan oğlu Baydur o yıl öldü. Ali Kemal, Baydur'un hatırasını Fetret romanına yansıtır. 1906'da Selma, 1909'da da Osman Kemal doğdu.

Ali Kemal, müracaatı sonucu 22 Temmuz 1908'de İstanbul'a döndü. İkinci Meşrutiyet'ten sonra resmî görev almadı, İkdam'a başmuharrir oldu. Mizan, İttifak, Temaşa, Mehasin, Musavver Muhit, Meram, Sabah, İstişare, Mişkat, Resimli Kitap gibi gazete ve mecmualarda da yazıları görüldü. İkdam'daki yazılarıyla İttihat ve Terakki muhaliflerinin umudu oldu. İttihatçılar ise, geçmişteki faaliyetlerini hatırlatarak onunla ölümüne kadar uğraştılar. Basında Ali Kemal-Hüseyn Cahit kavgası, 31 Mart Vakası'na kadar kesintisiz sürmüştür. Bu devrede Ali Kemal, Darülfünun ve Mekteb-i Mülkiye'de siyasî tarih hocalığına getirildi. 11 Aralık 1908 seçimlerine Ahrar Fırkası'nın İstanbul adayı olarak girdi, başarılı olamadı. Seçim günü Şura-yı Ümmet gazetesinde aleyhine çıkan hakaret dolu yazı üzerine başlayan Şura-yı Ümmet-Ali Kemal Davası, 31 Mart Vakası sonrası, Ali Kemal'in firarî olduğu sırada Bahattin Şakir'in beraatıyla sonuçlandı. Onun 1909 başlarında, Ali Reşat'la birlikte tercüme ettiği Charles Seignebos'un Tarih-i Siyasî'sinin birinci cildi basıldı.

İttihatçıların muhalif siyasetçilere ve basına baskı ve tehditlerinin arttığı bir ortamda Ali Kemal, 5 Nisan 1909'da katıldığı İstanbul ara seçimini de kaybetti. 6 Nisan 1909'da Serbesti başmuharriri Hasan Fehmi'nin vurulması, 31 Mart Vakası'nı (13 Nisan 1909) doğurmuştur. Doğrudan bu olayla ilgisi olmayan Ali Kemal, Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girmeye hazırlandığı bir sırada -İttihatçıların tutuklanacaklar listesindeydi-, 22 veya 23 Nisan 1909'da Fransa'ya kaçtı; sonra yanına aldırıldığı ailesini Londra Bournemoth'ta kayın validesinin yanına yerleştirdi. Eşi Osman Kemal'i doğurduktan kısa bir süre sonra öldü. Ali Kemal, Londra ve Paris'te üç yıl ümitsiz yaşadı. Çocukları anne anne Margaret Johnson İngiliz terbiyesiyle büyüttü. Osman'ın adı Wilfred Johnson oldu. Çocuklarıyla pek ilgilenmeyen Ali Kemal, Osman Kemal'in hatırasını Fetret romanındaki Osman Fetret'le yaşatmıştır. Onun Osman Fetret müstearıyla Yeni Yol mecmuasında yazıları da vardır.

Yıldız evrakı arasında çıkan ve basında yayınlanan jurnalleriyle ilgili olumsuz gelişmeye Ali Kemal, 1909'da Paris'te beş sayı çıkardığı Yeni Yol mecmuasındaki yazılarıyla cevap vermeye çalıştı. Bunlarda yurda dönüş ihtimalini düşünerek ılımlı davranmasına rağmen, Şerif Paşa'nın İslahat- Esasiye-i Osmaniye Fırkası içinde yer aldı.

Ali Kemal yurt dışındayken İstanbul'da 1910'da, yazar ismi verilmeden Edebiyat ve Siyasyat, A(yın). Kemal müstearıyla Yıldız Hatırat-ı Elimesi; 1911'de Üç Tarz-ı

Siyaset'in ikinci baskısı yayınlandı. Yazmaya başladığı ve üç cilt olarak düşündüğü Fetret'in Birinci Kitap'ının 1911 sonlarından itibaren forma forma yayınlandığını görürüz. İkinci Kitap formları Ekim 1912'de çıkmaya başladığında, yeni hükümetin çıkardığı af sonucu Ali Kemal yurda dönmüş bulunuyordu. Yine İkdam'da yazmaya başladı.

1912'de Sorbon Darülfünunu'nda Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri ile Kadın Mektupları Yeni Kadın Mektupları adıyla ikinci defa basıldı; İlm-i Ahlak yayınlandı.

Ali Kemal, Balkan Savaşı sırasında yeni hükümeti kuran Kâmil Paşa'yı destekledi. Fakat günlük siyasete bulaşan Osmanlı ordusu yenildi. Hoşnutsuzluğun arttığı bir sırada İttihatçılar, 23 Ocak 1913 Babaâli Baskını'yla hükümeti devirdiler, muhalifleri tutukladılar. Subay olan eniştesi Hüseyin Kâzım Bey'in Cemal Bey (Paşa) nezdindeki teşebbüsü sonucu Ali Kemal, tehlikeyi ucuz atlatarak Viyana'da geçici mecburî ikamete gönderildi. Dönüşte yine İkdam'da yazmaya başladı. 1913'te İkdam'da tefrika edilen Bir Safha-i Tarih ve Rical-i İhtilal, İki Hemşire ve Çölde Bir Sergüzeşt'in birleştirilmiş şekli olan Bir Safha-i Şebap, daha önce üç cilt çıkan Paris Musahabeleri iki cilt halinde yayınlandı.

Ali Kemal, 14 Kasım 1913'te kendi gazetesi Peyam'ı çıkarmaya başladı. 9 Mayıs 1914'te Peyam'da çıkan "Atalet-i Fikriye" yazısında, Türkçülerle olan fikrî ayrılığını tekrar sergilemiştir. Onun İkinci Meşrutiyet'ten sonra İkdam, Peyam, Sabah ve Peyam-ı Sabah'ta başmakalelerinin yanında imzasız polemikleri de vardır. Gazetenin eki olarak 43 sayı verilen Peyam-ı Edebîler, edebiyat tarihimiz için önemlidir. Ali Kemal, burada Yahya Kemal, Yakup Kadri gibi genç yeteneklere de imkân tanır. Kendi hayatının Halep yılları sonuna kadar anlatıldığı -1895- Ömrüm de Peyam-ı Edebî'de 29 tefrika halinde yayınlandı.

Ali Kemal, 1 Ocak 1914'te sâbık Tophane Müşirlerinden Mustafa Zeki Paşa'nın kızı Sabiha Hanım ile evlendi. Bu evlilikten 5 Ekim 1914'te Zeki Kuneralp (1914-1998) doğdu. Peyam, Birinci Dünya Savaşı içinde kapatıldı. Ali Kemal, ancak Mütareke'ye doğru Sabah'ta yazmaya başladı, orada başyazarlık yaptı. Savaş sırasında eski edebiyat ve kültürümüzü araştırdı; Raşid Müverrih mi? Şair mi? eserini hazırlamaya başladı.

Daha önce çektiği sıkıntılar sonucu gazeteciliğe dönmeyeceğini, siyasî belalara bulaşmayacağını söylemesine rağmen, Sabah'taki yazılarında Mütareke'den sonra üslubunu sertleştirmeye başlayarak bunu boşa çıkarmıştır. İşgal İstanbul'unda bütün kötülükleri eski idareye yüklüyordu. 1918 sonlarında Osmanlı Sulh ve Selamet Cemiyeti ile Wilson Prensipleri Cemiyeti kurucuları arasında bulunan Ali Kemal, arkadaşları sayesinde de Matbuat Cemiyeti'nin yönetim kuruluna seçildi. 1919'da yeniden faaliyetine başlayan Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın ilk genel sekreteri oldu. 20 Mayıs 1919'da kurulan İngiliz Muhipleri Cemiyeti'ne giren Ali Kemal'in milletimizin kurtuluşunu İngiliz ve Fransızlarla barış masasında yapılacak anlaşmada gördüğü ve başlatılacak bir millî mücadeleye sıcak bakmadığı, tam tersine bunu zararlı gördüğü anlaşılıyor. Onun girdiği cemiyet ve siyasî kuruluşlarda, uzun süre kalarak bir faaliyet yaptığı da görülmüyor.

Ali Kemal, 4 Mart 1919'da kurulan ilk Damat Ferit Paşa Hükümeti'nde Maarif Nazırı olunca, beklenenin aksine dürüst ve tarafsız icraatta bulundu; bundan dolayı partisiyle ilişkileri bozuldu. Darülfünun'u ıslaha, Maarif Nezareti'ni yeniden teşkilatlandırmaya girişti; maarifi günlük siyasetin dışında tutmaya çalıştı.

İzmir'in işgali hükümeti güç durumda bıraktı. Ali Kemal'in o sırada, cephe gerisindeki halkın ayaklanarak Yunanlıları denize dökeceğine inandığını görüyoruz. 16 Mayıs 1919'da ise, Dokuzuncu Ordu Müfettişliği'ne atanan Mustafa Kemal Paşa, istifa eden hükümetin nazırlarına ve Vahdettin'e veda ederek Samsun'a doğru yola çıktı. 19 Mayıs'ta kurulan yeni hükümette Ali Kemal Dahiliye Nazırı oldu. Dahiliye Nazırı iken, aniden gelişen olayların da etkisiyle çelişkili kararlar verdi. Hem haksız işgaller karşısında halkın karşı koymasının tabii hakkı olduğunu belirtiyor, hem de İttihatçı eğilimli olduğuna inandığı önderlerin başlattığı Millî Mücadele'nin ülkeye zarar vereceğini düşünüyordu. Bazen direnişleri haklı bulan Ali Kemal, Ayvalık ve Bergama'nın işgalinde ise, başlayacak barış görüşmelerinde lehimize gelişmeler olacağına inandığından Yunanlılara karşı konulmamasını emretti. 1919 Haziran başında, Paris Sulh Konferansı'na gidecek heyetten kamuoyu baskısıyla çıkarılması da Ali Kemal'in hırçınlaşmasına sebep oldu. Bundan sonra Anadolu'daki her harekete ve Mustafa Kemal'in faaliyetlerine mani olmaya çalıştı. İngilizlerin Mustafa Kemal'in İstanbul'a çağırılmasıyla ilgili talepleri doğrultusunda Ali Kemal, hükümet kararıyla vilayetlere, müstakil sancaklara 18 Haziran 1919'da gönderdiği tamimde, barış görüşmelerinin başlayacağı bir sırada, millî ordu kurup direniş göstermenin zararlı olacağına inandığını belirtiyor; mülkî idarecilere bu yöndeki faaliyetlere mani olunmasını emrediyordu. Bunun Mustafa Kemal'in faaliyetini yok etmek manasına geldiği bellidir. Yalnız hükümetteki birçok nazır, Millî Mücadele'ye alttan alta destek veriyordu. Harbiye Nazırı Şevket Turgut Paşa, emrin uygulanmasında gevşek davranarak Mustafa Kemal'e zaman kazandırmıştır. Artan İngiliz baskısı sonucu Vekiller Meclisi, 22/23 Haziran 1919 gecesi, Mustafa Kemal'in azledilerek hiçbir resmî sıfatının olmadığı kararını aldı. Dahiliye Nazırı Ali Kemal, kararı vilayetlere 23 Haziran 1919 tarihli tamimiyle duyurdu. Ali Kemal, büyük bir asker olmakla beraber Mustafa Kemal Paşa'nın günlük siyasetin, milletler arası ilişkilerin esasını kavrayamadığını, Paris Sulh Konferansı'nda lehimize olacak gelişmeleri göremediğini; faaliyetleriyle eski devrin kötülüklerini devam ettirdiğini belirtiyor, mülkî amirlerce emirlerine uyulmamasını emrediyordu. Kararı uygulamayan Şevket Turgut Paşa ile Ali Kemal arasında, 26 Haziran 1919'daki Vekiller Meclisi toplantısında kavga çıktı. Şevket Turgut Paşa istifa etti. Kendisini sevmeyen nazırların baskısı sonucu, Ali Kemal de aynı gün istifa etmek zorunda kaldı. Bunlar olurken, Paris Sulh Konferansı görüşmelerinde ciddiye alınmayan heyetimizin geri gönderilmesi, Mustafa Kemal'in haklılığını ortaya koymuştur.

Tekrar gazeteciliğe dönen ve 2 Ağustos 1919'da Peyam'ı yeniden çıkarmaya başlayan Ali Kemal, ölümüne kadar Kuva-yı Milliye ile uğraştı. Milliyetçiliğin bizi felakete götüreceğine inanmıştı. Milliyetçileri İttihatçıların devamı sayıyordu. Peyam,

maddî sıkıntı sonucu 1920'den itibaren Mihran'ın Sabah'ıyla birleşerek Peyam-ı Sabah adıyla çıkmaya başladı. Ali Kemal'in yazıları yüzünden hiçbir gazete, Peyam ve Peyam-ı Sabah kadar İstiklal Savaşı için tehlike arz etmemiştir.

Hükümet değişiklikleri, son Osmanlı Mebuslar Meclisi'nin basılıp İstanbul'un resmen işgal edilmesi, zamanla Ankara'daki Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nin bazı devletlerce tanınması, Anadolu hareketinin haklılık kazanması dahi Ali Kemal'in siyasî kanaatini değiştirmede. Yalnız Ali Kemal yabancılardan menfaat temin etmiş birisi değildi. Onun davranışını eski siyasî düşmanlığa, kin ve gururuna, inatçılığına bağlamak gerekir. Büyük Taarruz'dan sonra, haklılıklarını itiraf ettiği Ankara'daki idarecilerin, milletler arası ilişkileri kavrayamadıklarına kanaati olduğundan, barış görüşmelerinde lehimize bir şeyler başaracaklarına inanmadığını yazabiliyordu. Mihran ise, gelişmelerden korkarak 11 Eylül 1922'den itibaren onu gazetesinden uzaklaştırdı.

Zaferden sonra aleyhindeki gelişmelere rağmen, yurt dışına kaçmayan ve Peyam'ı yeniden çıkarmak hesapları yapan Ali Kemal, Ankara'daki hükümetin bilgisi dahilinde, İstanbul Emniyet Müdürlüğü elemanlarınınca 5 Kasım 1922'de Beyoğlu'nda Cercle d'Orient'da berber dükkânından kaçırılarak İzmit'e götürüldü; Ankara'ya sevki gerekiyorken Nurettin Paşa'nın tertibi sonucu 6 Kasım 1922'de serseri, şuursuz kalabalığa linç ettirilip asılmıştır.

Onun Mütareke'den sonra gazetecilikte yine başarılı olduğu, bir günde birkaç yazı ve tefrika yayımlayabildiği görülüyor. Peyam ve Peyam-ı Sabah'ın edebî ilavesini 32 sayı verdiğini; dil ve edebiyatla ilgili yazılar yazdığını, Ömrüm'ü yine Halep yılları sonuna kadar olacak şekliyle 32 tefrika halinde yayınladığını biliyoruz. 1918 sonlarından Mart 1919'a kadar cüz cüz çıkan Raşid Müverrih mi? Şair mi? kitap olarak da piyasaya sunulmuştur. Yahya Kemal'in, bitirildiği takdirde Ali Kemal'in en büyük eseri olacağına inandığı Kamus-ı Kemal adlı sözlük çalışması ise, eksik bir karalama halinde kalmıştır.

Ali Kemal, daha çok usta gazeteciliğiyle tanınmıştır. Siyasî kanaatlerindeki çelişkilere rağmen, gazetecilikteki başarısıyla ayakta kalmayı başarmıştır. Güzel Türkçesiyle devrinde en çok okunan yazarlardandır. Güzel kullandığına inanılan İstanbul Türkçesiyle çok kolay yazılmış havasındaki yazıları, Türk okurunun ilgisini çekmiştir. Geçmiş kültür ve edebiyatımıza vakıf olan Ali Kemal, devamlılık içinde bir yenileşmeye taraftardı. Çok değişik türlerde yazan Ali Kemal'in belli alanlarda derinleşemediği iddia edilse bile, siyasî tarih, eski edebiyatımız, gramer konularında yetkin olduğunu, gazete yazılarındaki Türkçesi ve kendine mahsus üslubuyla şöhret olduğunu söyleyebiliriz. Yazdığı beş romandan İki Hemsire ve Çölde Bir Sergüzeşt edebî, Fetret de tezleri ve ütopyik dünya kurma açılarından, yazarının feci akıbetinden ve siyasî olarak unutulmaya mahkûm edilmesinden dolayı uzun zaman gereken ilgiyi görememiştir.

Ali Kemal sistem adamı değildi. Liberalizme meyilli, saltanat ve hilafetle yaşatılacak bir Osmanlılık taraftarı idi. İlmî bir Türkçülüğün de karşısında değildi. Peyami Safa kapanan bu devir için "Taassup halinde İslamcılık İstanbul'dan İtilaf do-

namalarıyla beraber uzaklaştı, Vahideddin'le beraber kaçtı ve Osmanlılık politikası izmit'te Ali Kemal'le birlikte asıldı"³ hükmünü vermektedir.

B) Hikâyeleri

Ali Kemal'in telif ve tercüme hikâyeleri gazete, mecmua sayfalarında kalmıştır. Bazılarının kitap olarak basılacağı duyurulduğu halde, bunun gerçekleşmediği anlaşıyor. Birçoğunda yazar ismi verilmediği için bazılarının Ali Kemal'e ait olmama ihtimali de vardır. Hikâyelerin sadece adlarıyla hangi gazete ve mecmuada, hangi sayı ve yılda çıktığını vermekle yetiniyoruz:

Garam (İkdam, nr. 544, 1896), Bed-mest (İkdam, nr. 564, 1896), Nanta (İkdam, nr. 567, 1896), Masal (İkdam, nr. 581,1896), Bahar İçinde Hazan (İkdam, nr. 587, 1896), Şairin Zevcesi (İkdam, nr. 705, 1896), Zevcenin Defter-i Mülahazatından (İkdam, nr. 717, 1896), Şairin Zevcesi (İkdam, nr. 726, 1896), Miftah (Malumat, nr. 46, 1896), İlka'dan (Malumat, nr. 47, 1896), Hayat Kırıntıları-Margaut (İkdam, nr. 803, 1896), Hayat Kırıntıları (İkdam, nr. 825, 1896), Hayat Kırıntıları-Kerime (İkdam, nr. 866, 1896), Hayat Kırıntıları (İkdam, nr. 920, 1897), Son Kitap (Malumat, nr. 72, 1897), Nesteren (İkdam, nr. 1267, 1898), Lola (İkdam, nr. 1281, 1898), Bir Bedevi Kızı (İkdam, nr. 1287, 1898), Son Derman (İkdam, nr. 1290, 1898), Zavallı Refik (İkdam, nr. 1291, 1898), Yadigar (İkdam, nr. 1474, 1898), Küçük Hikâye (Saadet, nr. 4220/190, 1901), Şefika (Mecmua-i Kemal, nr. 1, 1901), Hacı Baba (Mecmua-i Kemal, nr. 1, 1901), Nil Kenarında (Mecmua-i Kemal, nr. 1, 1901), Tesadüf (Türk, nr. 66, 1905), Canan Gibi Şadan da Muhacir Oldu (İkdam, nr. 5963, 1913), Verda (Peyam-ı Sabah, nr. 1116/11546, 1922).

C) Tercüme Romanları

1) Alexis Pouillet'nin BİR MAHKÛMUN İZDİVACI yahut İSTAKAD KÖPRÜSÜ CİNA-YETİ romanının Ali Kemal tarafından tercüme edildiğini sanıyoruz.⁴ Seyfettin Özege, Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu c. 1-2, s. 158'de, 1306-1307'yi hicrî kabul ederek kitabın miladî 1889-1990'da basıldığını kabul ediyor. Fakat o sırada yurt dışından dönüp gizli siyasî faaliyet yapmaktan ikinci defa tutuklanıp Halep'e sürülen Ali Kemal'in bu eseri tercüme edip yayınlatabileceğini sanmıyoruz. Eser, büyük ihtimalle Ali Kemal Halep'te sürgün yaşarken tercüme edilmiş olabilir. Mütercim olarak açıkça Ali Kemal isminin verilmemesi bu sürgün olayıyla ilgili olsa gerek. Bu takdirde eser rumî 1306-1307, miladî 1890-1891 yıllarında basılmış olabilir.

³ Peyami Safa, Türk İnkılâbına Bakışlar, Ankara 1988, s. 53.

⁴ Alexis Pouillet, Bir Mahkûmun İzdivacı yahut Istakad Köprüsü Cinayeti (Mütercimi: Ali); c. 1-2, A. Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1306, 135 s. ; c. 3, A. Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1307, 137-208 s. ; c. 4 (Mütercimi: A(yın). Kemal), Ahter Matbaası, İstanbul 1307, 210-260 s.

2) Ali Kemal, Marcel Prévost'nun BİR MUAŞIKIN İTİRAFATI romanını Ali Münir müstear adıyla tercüme etmiştir.⁵ Roman, Saadet gazetesinde 50 tefrika halinde kalmış, kitap olarak basılmamıştır.

3) KADIN MEKTUPLARI.⁶ Roman, 1895-1896 arasında İkdam'da tefrika edildikten sonra İstanbul'da 1313/1896 ve 1330/1912'de iki defa basılmıştır. İkinci baskı Yeni Kadın Mektupları adıyla çıkmıştır. Kadın hassasiyeti üzerine başka romanlar da yazan Marcel Prévost'ya tutkunluğu olan Ali Kemal'in gazete okurunu hesaba kattığı bellidir. Tenkitlerinde kaliteli edebî eserlerin tercüme edilmesi gerektiğini savunan Ali Kemal'in buna pek riayet etmediği anlaşılıyor.

4) JÜLYET'İN İZDİVACI.⁷ Eser, Malumat mecmuasında 1896'da eksik tefrika edildikten sonra 1315/1898'de basılmıştır.

D) Te'lif Romanları

1) İki Hemşire⁸

Ali Kemal İki Hemşire'yi Halep'te 1310/1894'te yazdı. Baştaki "İfade-i Muharir"i Halep'te 4 Haziran 1310/16 Haziran 1894'te yazdığını görüyoruz. "Bu hikâye hayal üzerine örülmüş, dokunmuş bir hakikattir. Hem de pek sade, pek tabî bir hakikattir" diyor. Ona göre böyle sergüzeştler her zaman görülürmüş. Kendinde edebî mükemmeliyetler görmediği halde, yine de bu hikâyeyi yazmağa teşebbüs ediyor. Sami Paşazade Sezai ve Halit Ziya derecesinde görmüyor kendini. Hayatta her zaman mücadele etmek inancındadır. Eserinin incelenmeden, değerlendirilmeden mahkûm edilmesinden korkuyor. Eksikliği için mazerete sığınmıyor. "Binaenaleyh artık ah-sen-i makal (sözün güzelliği) sükûttur" diyor. Eser, Malumat'ta 15 sayı tefrika edildikten sonra, aynı yıl içinde 1315/1898'de kitap olarak da basılmıştır

Ali Kemal, sonradan ikinci baskı olan Bir Safha-i Şebap'ın -1329/1913'te basıldı-başına ayrıca "Bir İki Söz" başlıklı bir giriş bölümü koyar. Bunu Büyükada'da Haziran 1329/1913'te yazmıştır. Yazar, hikâye yazarı olmak iddiasında değildir. "Bu iki hikâye şebabımdan (gençliğimden), hatta evvel-i şebabımdan bir safhadır, Halep'te geçirdiğim bir ömr-i garibin hazin fakat munis bir hatırasıdır. Hikâye-nüvis değilim, ancak o vakalar hemen gözümün önünde cereyan etti, başımdan geçti, o kadar ki o eserleri yazmağa beni adeta cebren sevk eyledi gibi..." diyor. İki Hemşire'yi edaca

⁵ Marcel Prévost, Bir Muaşikin İtirafatı (Mütercimi: Ali Münir), Saadet, nr. 3199, 26 Kânunievvel 1310/7 Ocak 1895-nr. 3274, 10 Mart 1311/22 Mart 1895 (50 tefrika).

⁶ Marcel Prévost, Kadın Mektupları (Mütercim: İkdam'ın Paris Muhabiri), İkdam Matbaası, Dersaadet 1313, 250 s. ; 2. b. , Yeni Kadın Mektupları (Mütercim: Ali Kemal), Muhtar Halit Kitaphanesi, İstanbul 1330, 152 s.

⁷ Ali Kemal, Jülyet'in İzdivacı (Fransızca müellifi Marcel Prévost), Malumat ve Tahir Bey Matbaası, Kostantiniyye 1315, 142 s.

⁸ Ali Kemal, İki Hemşire, Tahir Bey Matbaası, Kostantiniyye 1315, 144 s. ; 2. b. , Bir Safha-i Şebap (içinde), Matbaa-i İkdam, Dersaadet 1329, 1-99 s.

da, tezce de çocukça buluyor. Çölde Bir Sergüzeşt'i ise iki noktadan da biraz daha kıymetli buluyor. İkinci baskıda kendinin İki Hemşire'den uzaklaştığını; ama Çölde Bir Sergüzeşt'in hâlâ onun şahsiyetiyle benzerlikler taşıdığını gördüğünü belirtiyor. Eserleri ilk yazdığı sırada, Halep'teki sürgün hayatı ona fevkalade görüldüğü halde, ikinci baskı sırasında pek sönük, pek hafif kalmış olarak hatırlanıyordu. Edebiyatımızla en çok meşgul olanlar yazarın gençlik yıllarını anlatan bu iki romanla ilgilenmeliydiler. Bu eserleri bazı yönlerden (üslup, imla, şekil vs.) değiştirmek istemiş, ama sonra vazgeçmiş. Vaka bir anlatıcı (Ali Kemal) gözüyle veriliyor. Romanın yazıldığı 1894'ten dört yıl önce Nisan 1890'da yazar Halep'te gezerken, zengin Hıristiyan bir ailenin neşeli kızları Viva ve Silva'yı görüyor. Biraz sonra bir kervan gelir, kervanda yorgun argın, sefalet içinde iki kız kardeş görünür. Ali Kemal onların haline acır. Şam'dan geliyorlarmış. Yazar sefaleti veremden daha acınacak bir şey olarak görüyor. "Bir sefilede beşeriyetin müthiş bir yarası tezahür eyler" diyor. İlk gördüğü kızlar saadet ve refah içindeyken, bu yeni gelenler sefalet içindeler. Ali Kemal, beşeriyetin her geçen gün bu bozuklukları düzeltmesini istiyor.

İki yıl sonra, yazar -1892 olmalı- bir Frenk tüccarının evindeki davette Viva ve Silva ile sohbet eder. Viva, Lamartine ve Loti'nin yazılarıyla İstanbul'u sevdiğini söylüyor. Ali Kemal ise, Loti'nin yazılarında İstanbul'u doğru yansıtmadığını belirtiyor, hayaliyyun (romantizm) ile hakikiyyun (realizm-natüralizm) arasındaki farklara dikkati çekiyor. Kız realistleri okumamış. Yazar orada Batılı yaşayış içindeki hanımlarla dans ediyor.

Yazar, kendini zahitçe yaşayış ve hasenat içinde düşünse de fazla sefahata dalmadan günlük nefsi lezzetleri tatmaktadır. Bir arkadaşı ise yiyip içmek, kadın sevmekle gününü geçiriyor. Bu, gerçek hayatta Ali Kemal'le Halep'e sürülen okul arkadaşı Kastamonulu Fahri'dir. Fahri, sürgün olmalarına sebep olan gizli faaliyet sırasında ve tevkifhanede ileri geri konuşmakla, devlet büyüklerine hakaret etmekle Ali Kemal'i tedirgin etmişti. Ali Kemal, arkadaşına o iki sefile kız kardeşi görüp göremeyeceğini soruyor. Arkadaşı onu kenar mahallede bir randevu evine, işret evine götürüyor. Bir ihtiyar erkekle Rukiye adında bir kadın işletiyorlar orayı. Rukiye'nin biraderinin kızları Zennub ve Şerife sefahat içinde fuhuş bataklığındadırlar. Anasız babasız kalınca halalarının ağına düşüyorlar. Şam'da iken 13-14 yaşlarındaymışlar. Her erkekle yatıyorlar. Yazarın arkadaşı Şerife'yle iki gece geçirir. Arkadaşı içkiye de aşırı düşkündür.

Şerife sesinin güzelliğiyle nam salar, adına şarkı bile çıkarılır. Pervasızmış, diğer fahişelere baskın çıkarmış. Zennub daha ihtiyatlıymış. Yazarın arkadaşı Şerife'ye nikâh bile teklif etmiş, ama Şerife ve Rukiye bunu reddetmişler. Rukiye çevreye başörtülü haliyle dindarlık görüntüsü veriyor. Şerife, gündün güne şehvetten çıldırmasıya zevk almaktadır. Bu arada Rukiye ev değiştirir. Kızları erkeklerin evlerine pazarlamaya başlar. Çapkınlar ise, fahişelerin kendilerine bağlı kalmasını isterlermiş, hatta bundan dolayı intikam bile alırlarmış. Ali Kemal burada ikiyüzlü ahlak anlayışını veriyor.

Yazarın meylinin olduğu Viva genç bir tüccarla nişanlanıyor. Arkadaşı ise hâlâ Şerife'ye tutkundur. Ali Kemal onu bu zaaftan vazgeçiremiyor. Bu arada Şerife kimden olduğunu bilmeden gebe kalıyor. Rukiye, bir Yahudi ebe tutarak çocuğu düşürmeye

çalışıyor. Yanlış ilaç ve uygulama sonucu Şerife kanama geçiriyor. Ali Kemal, bir doktor bularak Şerife'yi kurtarmaya çalışıyor. Maalesef Şerife acı çekerek ölüyor. Zennub bu faciadan etkileniyor.

Yazarın arkadaşı, kendi arkadaş grubunda daha fazla derbeder yaşayışı içindedir. Sefahat içinde yüzmektedir. Ali Kemal, bazen onlarla işret ve kumar meclislerine gitmektedir. Durumu kötüye giden arkadaşı intihar psikolojisi, vehimler içindedir. Bir gün başına bir kurşun sikarak intihar ediyor. Gerçekte de Kastamonulu Fahri; işret, sefahat, fuhuş bataklığında maddi zarurete düşünce, çaresizlik içinde intihar ediyor. Ali Kemal, bunu hatıratı "Ömrüm"de üzümlere anlatır.

Zennub veremdir, öksürükler içindedir. Rukiye yazarı evlerine davet eder. Zennub günden güne solmakta, ölüme doğru gitmektedir. Öbür yandan mesut kız kardeşlerden Silva da evlilik hazırlığı içindedir.

İki Hemşire, kahramanlarına kadar gerçek hayattan alınma, fuhuş bataklığı içinde hazin bir aşk hikâyesidir. Kanaatimizce Ali Kemal bu eserini ve Çölde Bir Sergüzeşt'i Fransız realist ve natüralistlerinin tesirinde kalarak yazmıştır. Mektep ve Mecmua-i Ebüzziya'daki yazılarında Emile Zola'yı takdir ediyordu. Onun yine Sorbon Darülfünunu'nda Edebiyat-ı Hakikiye Dersleri kitabında ve 1896-1898 arası İkdam gazetesindeki bazı yazılarında, realist edebiyat ve Anatole France'tan söz ettiğini görmekteyiz. Eser ilk çıktığında Malumat gazetesinde şu ifadelerle övülmüş ve tavsiye edilmiştir:

"Gazetemiz, muavinin-i tahririyesinde Paris muhabir-i mahsusumuz Ali Kemal Bey biraderimizin İki Hemşire ünvanlı eserleri, üslub-ı ifade ve mevzu itibariyle hemen bir misli daha olmayan suzişli, hissî, latif bir küçük hikâye, doğru söylemek icap ederse küçük olduğu kadar ibret-bahş büyük bir romandır. Muharririn iktidarı cümleye malum olduğu bu kitap hakkında uzun uzadıya beyan-ı efkârı zevaitten addeder ve karilerimize hassaten tavsiye eyleriz." ⁹

2) Çölde Bir Sergüzeşt¹⁰

Ali Kemal, Halep'te 1895 yaz ayları sonlarında son olarak bu eseri yazmış olmalı. Bunu eserde Seher'in bir mektubunun tarihinden çıkarabiliyoruz. (Mektup Teşrin-i Evvel (Ekim) 1311/1895 tarihli.) Roman, 1898'de Servet gazetesinde 29 tefrika halinde yayımlandıktan sonra aynı yıl kitap olarak da basılmıştır. Gazetedeki tefrikanın ilk sayısında eserin "millî hikâye" ibaresiyle tanıtıldığı görülüyor. Eserin Gustave Séon tarafından Fransızca'ya yapılan tercümesi ise, 1899'da Tahir Bey (Baba) tarafından İstanbul'da bastırılır. Yalnız Ali Kemal'in bundan sonradan haberi olmuştur.

Ali Kemal 1913'te İki Hemşire ve Çölde Bir Sergüzeşt'i Bir Safha-i Şebap adıyla bastırır. Sonuna ilk baskılarda olmayan "Hatime"yi koyar. Hatime'de kudretli ve ge-

⁹ (Yevmî) Malumat, nr. 324, 10 Nisan 1314/22 Nisan 1898.

¹⁰ Ali Kemal, Çölde Bir Sergüzeşt, Tahir Bey Matbaası, Kostantiniyye 1316, 141 s. ; 2. b. , Bir Safha-i Şebap (içinde), İkdam Matbaası, Dersaadet 1329, 100-208 s. ; Ali Kemal Bey, Aventure de Désert (Fransızca'ya tercüme eden Gustave Séon), Imprimeur-Éditeur Mehmet Tahir Bey, Costantinople 1899, 112 s.

niş bir hayale malik olmadığını itiraf ederek, çok sevdiği Çölde Bir Sergüzeşt'in ikinci cildini yazmak istediği halde yazamadığını belirtir.

Bu eserler Ali Kemal'i 1913'te bile müteessir ediyor. Halep'e sürgün giderken Seher ve ailesini tanıdığını, Seher'in onda derin izler bıraktığını belirtiyor.

Ali Kemal yanında götürdüğü annesi ve iki kız kardeşiyle Halep'e sürgüne giderken, vapurdan İskenderun'da iner. Oradan arabayla Halep'e gideceklerdir. Fakat meydana kalan 28-29 yaşlarındaki Safvet Hanım ile 2-2;5 yaşlarındaki çocuğu Nevber ve 16-17 yaşlarında üvey kızı Seher'e acırlar; onları da yanlarına alırlar. Bunlar, başka bir yerdeki suistimalinden geçici açığa alındıktan sonra, rütbe tenzili ile Tedmür Tuz İşletme Müdürlüğü'ne getirilen Subuhi Efendi'nin ailesidir. Safvet, Subuhi'nin ikinci eşidir. Daha önce o ailede beslememiş. Subuhi'nin eşi ihtiyarlayıp hastalandığında, Safvet kendisini evin hanımlığına hazırlamış, Subuhi onu nikâhlamış. Seher, Subuhi'nin ilk eşindendir. Safvet, Seher'i hor görüyor. Subuhi, ailesini yanına aldirtmak için bir kolcusunu gönderiyor. Adam bir aksilikten dolayı İskenderun'a zamanında gelemiyor. Ali Kemaller aileyi Halep'e götürüyor, evlerinde misafir ediyorlar. Kolcu on gün sonra Halep'ten aileyi alıp Tedmür'e götürüyor. Evin hanımı (Ali Kemal'in annesi) oğlu olsaymış Seher'i ona almış. Gerçek hayat biraz değiştiriliyor.

Seher güzeldir, melek tabiatlıdır. Mektep bitirmiştir. İstanbul'dayken arkadaşı Hayriye'nin babasına gelen gazete, mecmuaları, Tercüman-ı Hakikat, Tarık, Eşber'i okur. Enver-i Zekâ mecmuasını ve oradaki "Ömrümün Üç Ayı" hikâyesini heyecanla okur. Burada Ali Kemal'in hayatından izler vardır. Ömrüm'de bunlar açıkça anlatılır. Seher'in İstanbul'da zengin, kibar muhitten Hayriye, Fahriye, Melek, Aliye gibi arkadaşları vardır. Romanda bunlardan bazılarıyla mektuplaşması veriliyor. Bu biraz da Batı edebiyatından etkilenme sonucudur.

Safvet ve Seher, Tedmür'de sıkılıyorlar. Seher Hayriye ile mektuplaşıyor, eski günleri anıyor. Fahriye kısa evlilikten sonra boşanır; avare, hoppa yaşar. Tedmür'de ise Şam'daki genç hanımını bırakıp Tuzla'ya yeni gelen kâtip Recep, Seher'e talip olsa da, sinsiliği ve ayyaşlığı sebebiyle reddedilir.

Safvet, Seher'in evlendirilerek evden uzaklaştırılmasını istemekte, kocasına bu konuda kaprisler yapmaktadır. Yeni nahiye müdürünün sefahate düşkünlüğünden firengiye yakalanmış oğluna Seher istense de, Safvet bile buna karşı çıkar. Hayriye ile mektuplaşmalarından Seher, İstanbul'daki arkadaşlarının mutsuz evlilik hayatlarını öğrenir. Bu arada kuşpalazına yakalanan Nevber ölüyor; Safvet'in huysuzluğu artıyor. Safvet, Seher'i istemediğini açıkça belli ediyor.

Seher, Hayriye sayesinde İstanbul'daki arkadaşlarının aile facialarını öğrendikçe durgunlaşır. Safvet, Seher evlenmezse evi terk etmekten bile söz eder. Üstelik kocasını Hasan adlı bir kolcuyla aldatmaktadır. Durumu fark eden Seher, bu rezilliği babasına anlatamaz. Bir gün harabeleri gezerken, birkaç bedevî Arap genciyle karşılaşır. İçlerinden bir genç Seher'i çok beğenir. Şeyh olan babası, nahiye müdürüne çıkarak Seher'i oğluna ister. Seher istemeyerek razı olur. Hayriye'ye yazdığı mektupta, çöle gitmeyi, medeniyet dünyasından ayrılmak olarak görüyor; İstanbul âleminin rüyalarına girdiğini belirtiyor.

Seher evlendikten sonra, Subuhi Efendi evlat hasreti duymaya başlar. Safvet Hanım, görünüşte kocasını memnun ediyor görünerek Hasanla ilişkisini devam ettirmektedir. Ara sıra sinir nöbeti geçiren Subuhi Efendi, bir gün aniden eve gelince karısını âşığı ile yakalar. Nöbet geçirerek ölür. Safvet, Hasanla Şam'a gider. Orada kötü yola düşerek orta malı olur. Hayriye, Subuhi Efendi vasıtasıyla Seher'e son bir mektup gönderir. Mektup, nahiye müdürünün odasında iki yıl kaldıktan sonra bir meraklının eline geçer, sonunda Seher'e ulaşır ve Ali Kemal'in hikâyesine kaynak olur. Hayriye'nin nikâhı da, bilhassa ağabeyinin karşı çıkmasıyla bozulur. Ağabey kötü olabilecek bir evliliğe baştan karşı çıkıyor. Seher'in evliliğine ağlayan Hayriye'yi ağabeyi haksız bulur. Ağabeye göre bedevî genç, Seher'i İstanbul'daki arkadaşlarının evlilikleri göz önünde bulundurulursa, belki de daha çok mutlu edecekti. Hayriye de, arkadaş grubundan en çok Seher'in mutlu olacağına inanmaya başlıyor.

Gerçek olaylara dayalı İki Hemşire ve Çölde Bir Sergüzeşt, Ali Kemal'in diğer romanlarına, bilhassa Yıldız Hatırat-ı Elimesi ve Tunus'a göre, hikâye-roman tekniği, olay örgüsü tutarlılığı bakımından daha başarılıdır. Belki bunda, diğerlerinde ve bilhassa Fetret'te ideallerini, tasavvurlarını, sosyal meseleleri anlatma anlayışının etkisi olabilir. Fetret'i edebî açıdan değil, tezleri yönünden değerlendirmek gerekir.

3) Tunus¹¹

Eserin nerede basıldığı verilmiyorsa da, dağıtım yeri olarak "3 Rue Victor Considérant-Paris" gösterilmiştir. Kitap, Kahire'de Matbaa-i Osmaniye'de basılmış olabilir. Ali Kemal, 1899'da gezip etkilendiği Kuzey Afrika ve bilhassa Tunus üzerine gazete yazıları yazmış; Avrupa'da yapacağı bir şey kalmadığına inanınca, Ahmet Celalettin Paşa'nın eşinin çiftliğine müdürlük teklifini kabul ederek Ekim 1900'de Kahire'ye gitmiştir. Kitapta esas hikâye -roman-kısmı- 14 sayfadır. Eserin başlığı, basımdaki hareke yanlışlığı sonucu "Tunes" şeklinde okunsa da, anlatılan olaya göre Tunus olmalıdır. Son sayfa, son kelime "ezildim" den sonra virgül konması, eserin devamının olup olmadığına tereddüt uyandırır da, vakanın bittiği izlenimi ağır basıyor.

Eser, kapaktaki "Hikâyeden ziyade tarihe, felsefeye, hakikate temas eder bir sergüzeştir" cümlesiyle tanıtılıyor. Tunus, hikâye-roman tekniği bakımından çok zayıftır. Ali Kemal, birçok edebî türü daha ziyade düşüncelerini anlatma aracı olarak görmüştür. Onun edebî eserlerini, düşünce ve felsefesini tanıma açısından değerlendirmek gerekir. Bundan dolayı bu edebî eserler, hikâye-roman tekniği, kurgusu bakımından zayıf kalmıştır denilebilir. Ömrü siyasî çalkantılarla geçen, hırslıya birçok şey yapmak, yazmak isteyen Ali Kemal, bu edebî türlerde derinleşememiş sayılabilir. Her şeye yetişmek arzusu, günlük çalışmalar yapmasına da sebep olmuştur. Ama 1896'dan ölümüne kadar, gazete yazılarındaki hoş üsluplu Türkçesini herkes beğenmiş, takdir etmiştir.

¹¹ Ali Kemal, Tunus, Kütüphane-i Kemal, 1900, 16 s.

Eserde vaka bir anlatıcı –yazar- tarafından aktarılıyor. Anlatan Tunus’tadır. Kaldığı otel odasının balkonundan Akdeniz’i seyrederken, bir kadının denizde intihara teşebbüs ettiğini görüyor; onu kurtarıyor. Adı verilmeyen kadın, yaşadığı dramı anlatmaya başlıyor:

İtibarlı bir Fransız ailesinin kızı iken, rahibe olarak yetiştirilmek üzere bir manastıra veriliyor. Orada Gustave adlı bir rahipten İngilizce dersi almaya başlıyor. Dersler ilerledikçe kız, açık saçık hikâyeler anlatan Gustave’a âşık oluyor. Sevişen hoca ve öğrencisinin durumu rahibelerin dikkatini çekiyor. Skandalla birlikte Gustave manastırdan uzaklaştırılıyor. Kız da aşkı uğruna manastırdan kaçarak âşığıyla buluşuyor. İki âşık Tunus’a gidiyor. Gustave orada öğretmenlik yapmak istiyor. Aşkları önceleri yolunda gitmektedir. Onların bu gayr-ı meşru yaşayışı, Müslümanların çoğunlukta olduğu Tunus’taki Hıristiyan cemaatini rahatsız ve tedirgin etmektedir. Gustave bir gün eve dönmez. Daha sonra kilisenin kardinali, kadını Kartaca’daki makamına çağırır. Kardinal ona din düşmanlarına –Müslümanlar- karşı maskara olmamak için, adli bir çare aramadan işi kapatacaklarını söyler. Nedense Gustave’a ne olduğu anlatılmaz. Kardinal, kadına artık Gustave’ı göremeyeceğini, ailesinden cevap gelince Fransa’ya gönderileceğini belirtir. Kadın, Fransa’da geri kalan ömrünü Allah’a dua ile huzur içinde tamamlayacaktır. Kadın, ailesinin karşısına nasıl çıkacağını düşünerek üzülür. Gaflet uykusundan uyandığını hisseder ve intihar etmeye karar verir. Kadının Fransa’ya dönüp dönmediği boşlukta kalıyor.

4) Yıldız Hatırat-ı Elimesi¹²

Eser 1326/1910’da basılmıştır. Yazar olarak A(yın). Kemal adının verilmesini, Ali Kemal’in 31 Mart Vakası’ndan dolayı firarî olarak Avrupa’da bulunmasına ve Yıldız evraki arasında çıkan saraya gönderdiği jurnallerin gazetelerde yayınlanmasına bağlayabiliriz.

Vaka, İstibdat ve İkinci Meşrutiyet başlarında geçiyor. Bir kadının başından geçen olaydan oluşan eser sekiz bölümdür. Olaylar, bir anlatıcı –yazar- ağızıyla anlatılıyor. Anlatıcı, kızın ağabey gibi sevdiği biridir.

İstibdat devrinde lise tahsili gören hassas ruhlu kadın, yeni kadın tipini temsil ediyor. Kadın-erkek eşitliğine, kadınların erkekler kadar başarılı olabileceğine, ama zamanın buna engel olduğuna, “beşiği sallayan elin cihana hükmedeceği”ne inanıyor. Kız okullarının azlığı onu üzüyor. İlmî araştırmaları, düşünmeyi seviyor. Ona göre kadınlar sanattan uzak kalmamalı. Kendisi ud çalmaktadır. Kadın, dünyayı güzelliklerin kuşatması arzusundadır. Anlatan ise, insanın arzusu ile tabiattaki düzenin farklı olduğunu; tabiatla zayıfların kuvvetliler tarafından yok edilme gerçeğinin bulunduğunu belirtiyor.

Yazar, birlikte yaptıkları bir kır gezintisinde kızın birisine âşık olduğunu anlıyor. Kız sevdiğinin adını anlatıcının kulağına fısıldıyor. Anlatıcı tanıdığı o gencin faziletli

¹² A(yın). Kemal, Yıldız Hatırat-ı Elimesi, İkbâl-i Millet Matbaası, Dersaadet 1326, 33 s.

olduğunu belirtiyor. Bu arada anlatıcı, bir memuriyetle Akdeniz kıyısında güzel bir şehre gidiyor. İstanbul'dan ayrılacağı sırada kızın sevdiği genci görüyor.

Anlatıcı, memurluk yaptığı şehirde kızdan iki ay mektup alamıyor. Sonra bir mektup geliyor. Kız sevdiği gençle evlenmiştir. Bu arada İkinci Meşrutiyet ilan edilir. Kızdan üç ay yine mektup gelmez. Anlatıcı hem hürriyet ortamını ve hem de kızın saadetini görmek isteyerek İstanbul'a gelir. Uğradığı kızın evini matemli bulur. Kız onu kırdı gezintiye davet eder. Anlatıcının söylediği bir manzumede geçen "yıldız" sözü kızın bayılmasına sebep olur. Bu kelime ona Yıldız Sarayı'nın, yani Abdülhamit devri istibdadının uğursuzluğunu hatırlatıyormuş.

Kadın, İstibdat devrinin sonlarında mutlu yaşarken, bir mesirede gezintide bir adam ona uygun olmayan bir teklifte bulunuyor. O da adama hakaret ediyor. Başka bir gün adam, yine kadının karşısına çıkıyor. Kadın, oradaki bir zabıtaya adamı şikâyet ediyor. Zabıta, adamı görünce korkup kaçıyor. Adam hafiyelerdendir. Kadın bu durumu anlatmadan, eşine ev ve yer değiştirmeyi kabul ettirir. Fakat taşınacakları sırada, eve gelen zabıtalar eşini götürüyorlar. Kadın eşinden bir türlü haber alamıyor. Başvurularına kapalı, karışık cevaplar alıyor. Eşi gibi başka insanların da zulme uğradığını o zaman görmüş oluyor. Hakaret ettiği adam, eşine siyasî suç isnat etmiştir. Meşrutiyetle birlikte, bu şekilde suçlananlar sürgünlerden, hapislerden evlerine döndükleri halde eşi dönmemiştir. Kadın eşine ne olduğunu bir türlü öğrenemez. Bu yüzden hastadır, öksürmektedir. Vereme yakalanmıştır. Anlatıcı, İstibdat devrinin bu zulümlerinden nefret ettiğini belirtir. Anlatıcı, bu görüşmeden üç ay sonra kadının ölüm haberini alıyor.

Hikâye-roman tekniği bakımından Ali Kemal'in Tunus'la birlikte en zayıf romanı olan Yıldız Hatırat-ı Elimesi, düşünceleri aktarmada da başarısız sayılabilir. Eser, yazarın hayatıyla da tezat teşkil eder. Gençlik yıllarında ateşli bir Jön Türk olan Ali Kemal, sonradan jurnalciliğe bulaşmıştır.

5) Fetret¹³

Ali Kemal eseri 1911'de, 31 Mart Vakası'ndan dolayı kaçak yaşadığı Avrupa'da yazmaya başlıyor. Mukaddime'yi 1911'de İngiltere'de yazdı. Birinci Kitap, 1911 sonlarından itibaren forma forma çıktıktan sonra, 1329/1912'de kitap olarak basıldı. Eser Mukaddime'nin dışında Garip Bir Genç/ Baba Oğul/Rumeli Hisarı'nda Bir Müsamere/ Bir Arapça Dersi/ İki Mektep Arkadaşı/ Darülfünun-ı Osmani'de/ Matbuat-ı Osmaniye'de Bir Mübahase/ Bir Kır Âlemi/ Tahsil İçin Paris'e bölümlerinden oluşmuştur. M. Kayahan Özgül, Latin harfleriyle yayınladığı Birinci Kitap'ın başına koyduğu "Fetret yahut Dispotik Osmanlı'nın Ütopik Düşü" (s. 7-40) adlı incelemesinde, eserin geniş bir tahlilini yapmış, ütopik dünya kurma önemi üzerinde durmuştur.

Ali Kemal Mukaddime'de, Fetret'in hikâye olduğu kadar bir tarih ve tarihçe sayılabileceğini; tarihî gerçeklere dayalı olsa da tarih eseri olmadığını; tanıttığı tiplerin

¹³ Ali Kemal, Fetret Birinci Kitap, Muhtar Halit Kitaphanesi, Dersaadet 1329, 157 s. ; Fetret İkinci Kitap, Muhtar Halit Kitaphanesi, Dersaadet 1330, 128 s. (Biz ikinci cildin 64 sayfasını bulabildik.); Latin harfli baskı, Fetret (Hazırlayan M. Kayahan Özgül), Hece Yayınları, Ankara 2003, 199 s. (sadece Birinci Kitap).

edebiyat, basın ve siyaset dünyasındaki bazı kişileri yansıttığını; tasvir ve tanıtmada âciz kalsa da üslubuyla hem seçkinlere ve hem de halka hitap ettiğini; en güç meseleleri bile rahat anlatabildiğini belirtir.

Eser, Osman Fetret etrafında gelişen olaylar üzerine kurulmuştur. Ali Kemal, 1909 sonlarında İngiliz eşi Winifred'den doğan oğlu Osman Kemal'i 1930'ların liberal Türkiye'sinde (Osmanlı) idealist bir genç olarak düşünüp bu tipte ölümsüzleştirmek istemiştir. Osman Kemal doğduktan hemen sonra Winifred öldü. Çiftin 1904'te doğduktan kısa süre sonra ölen Baydur'dan sonra, 1906'da Selma adındaki kızları oldu. Osman Kemal ve Selma'yı İngiltere'de anne anne büyüttü. Selma ismini korusa da, Osman Kemal'e resmî olarak Wilfred Johnson adı verildi. Wilfred Johnson, İkinci Dünya Savaşı'nda İngiliz Hava Kuvvetlerinde pilot olarak görev yaptı. Onun oğlu Stanley Johnson milletvekili oldu. Stanley'in oğlu Boris Johnson ise, halen Londra Belediye Başkanıdır.

Osman Fetret'in babası Selman Bey'dir. Selman Bey, devletin karışıklık ve çöküş çağıyla özdeşleştirerek, fetretten çıkış umudunu da yansıtarak oğluna Osman Fetret adını koymuştur. Çocuk İngiltere'de yazarın çok övdüğü İngiliz terbiyesiyle büyütüldü. Osman Fetret, bedenlen olduğu kadar fikren ve manen de mükemmel yetiştirildi. Yazar, İngilizlerin çocukların doğar doğmaz yeteneklerinin geliştirilmesine yönelik terbiye ve eğitim sistemine hayrandır. Orada kendine güvenen, ayakları üzerinde durabilen çocuk, genç yetiştirilmektedir. İlk tahsili İngiltere'de alan Osman Fetret, liseyi Selman Bey'in daha çok bulunduğu Paris'te bitirir. Bu sayede Fransızca'yı iyi öğrenir. Türkçe ve Türk edebiyatını da babasının yardımıyla, İstanbul'daki akranlarından daha iyi öğrenir. Yirmi yaşlarında İstanbul'a dönerken millî duygu sonucu Türkçe yazmayı tercih ediyordu. Fetret hem irsî ve hem de kültürel olarak Doğu-Batı kaynaşmasını yansıtır.

Ali Kemal, romanda kendini tam olarak Selman Bey'le; bazı yönleriyle de Talebe Müfettişi Hakan Bey, Darülfünun'un (İstanbul Üniversitesi) genç tarih hocası Baydur Bey ve hatta Osman Fetret'le yansıtır. 59 yaşındaki Selman Bey, devrinin mükemmel aydınıdır. Hem Doğu'yu, hem de daha çok Batı'yı bilmekteydi. Batı ilmi, kültürü ve sanatını iyi kavrayarak Osmanlı'da ne yapılması gerektiğini iyi biliyordu. Selman Bey, Batılı bakış açısıyla meselelere bakan Doğulu aydın tipini yansıtır. 1897'de kısa süre Paris'te Talebe Müfettişliği yapan Ali Kemal bu durumunu, yurt dışına kaçıp yıllarını Paris'te geçiren vatansever Hakan Bey tipinde yansıtır. İkinci Meşrutiyet ve Mütareke'de Darülfünun'da, İkinci Meşrutiyet'te Mekteb-i Mülkiye'de siyasî tarih okutan Ali Kemal, bunları Baydur ve biraz da Osman Fetret tipinde yansıtmıştır. Hatta 1909'da Paris'te beş sayı çıkardığı Yeni Yol mecmuasındaki bazı yazılarını Osman Fetret imzasıyla kaleme almıştır. Selman Bey, bütün gayesini Osman Fetret'te görmek istiyor.

Romanda Selman Bey, eşinin hatırasına bağlı gösterilir. Çocuklarını mükemmel yetiştirmeye çalışmış ve bunu başarmıştır da. Baba-oğul iki arkadaş gibidir. Aralarında sevgi ve saygıya dayalı ilişki vardır. Gerçek hayatta ise, Ali Kemal çocuklarıyla pek ilgilenmemiştir. Çocukları anne anne İngiliz terbiyesiyle büyütülmüştür. Selman Bey, ideal liberal Osmanlı düzeninde, rakiplerine bile anlayışlı davranan birisidir.

Gerçekte ise, Ali Kemal hırçın, ihtiraslı biridir. Abdülhamit devri baskılarını yaşayan Selman Bey, baskının olmadığı, herkesin düşüncesini serbestçe sergileyebildiği liberal demokrasi özlemi içinde, devrinin vatansever, milliyetçi tipidir.

Osman Fetret, yirmi yaşlarındaiken vatani, milleti ve kültürüyle kaynaşmak için ablası Selma ile İstanbul'a gelir. İstanbul'da iki yıl kalıyor. Edip, tarihçi ve edebî mecmua sahibi birisini ziyaret ediyor. Bir gün de Servet-i Fünun Matbaası'nda Hayal-i Hıraman şiir mecmuası sahibi Hayret Bey ve tesiri altındakilerle görüşür. Onların tarih konusundaki bilgisizliklerine hayret eder. Şiir mecmuasını zoraki okur. Bunların Batı kültür, medeniyet ve edebiyatını fazla bilmediklerini anlar. Hayret Bey tipiyle Tevfik Fikret verilmiş olabilir. Selman Bey ise, bu hususta Tepebaşı'ndaki yemekte oğluna, Doğu'nun Batı'dan geri olduğunu; millî gururun, din ihtilafının bu gerçeği görmeyi engellediğini; o sırada Doğu'nun allamelerinin Batı'nın lise mezunları seviyesinde olduğunu; bizim yazarlarımızın gösterişli nesirleriyle edebiyat yaptıklarına inandığını; Hayret Bey gibileri kendi şartları içinde şair saymak gerektiğini; eksiklerine rağmen gençlerden ümitli olduğunu; Batı'yı iyi tanıyan yeni bir neslin yetiştiğini gördüğünü ve bunların Türkçe'yi Batı dilleri derecesine çıkardığını anladığını belirtir. Selman Bey'e göre, Türkçe 19. Yüzyıl başlarına kadar Arapça ve Farsça'nın kurbanı idi. Batılılaşma ile yazı dilimiz değişmeye başladı, sadeleşti. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'dan sonra bir fetret devri yaşandı, Türkçe'nin tabifleşmesi durdu. Yanlış bir yenileşme yaşandı. Bundan dolayı oğluna Fetret ismini vermiştir. Fetret'in nesli Osmanlı'nın ilerlemesini, yenileşmesini yoluna koyacaklardır. Yeni yetişenler Türkçe'yi daha iyi kullanıyor, Batı kültür ve medeniyetini daha iyi takip ediyorlardı.

Rumeli Hisarı'nda Fetretlere komşu Kerim Paşa'nın beş çocuğu vardır. Otuz yaşındaki Güzide, tanımadan, sevmeden biriyle evlenmek istememiştir. Yazarlığı olan kültürlü bir Türk kızıdır. Kadınların Türk toplumunda yerini bulamamasından, ezilmesinden yakınmaktadır. Küçük kardeş Seher de iyi yetiştirilmiştir. Zamanla Fetret'le aralarında başlayan ilişki nişanlanmaya kadar varacaktır. Samet, Mekteb-i Mülkiye'den Selman Bey'in öğrencisidir. İki aile arasındaki gece toplantılarında tarih, kültür ve medeniyet konuları, basındaki yazılar çerçevesinde genişçe değerlendirilir. Selman Bey, gazete yazılarındaki Fransız İhtilali ile İkinci Meşrutiyet arasında bağ kurulurken yapılan bilgi yanlışlıkları üzerinde durur.

Selman Bey, gençliğinde ders aldığı Şeyh Nebhan Kâmil Efendi'nin Osman Fetret'e de Arapça dersi vermesini sağlar. Nebhan Kâmil Efendi, Arapça öğretmenin ötesinde Fetret'e İslam Medeniyetinin gerileme sebebini; son durumda Batı Medeniyetine yönelmekten başka çare kalmadığını belirttikten sonra, "ilim için, marifet için, medeniyet için hudut yok; milliyet yok ve olamaz da, asar-ı irfan kâinatın malıdır, malı olabilir" (s. 54) diyor. Şeyhe göre geri kalanlar, yükselenlerin altında ezilirler; bu bir tabiat kanunudur. Yalnız Nebhan Kâmil, Araplarla zirveye çıkan İslam Medeniyetinin Türkler tarafından devam ettirilemediği saplantısına da sahiptir.

Selman Bey, bir gün kendilerini Rumeli Hisarı'ndan İstanbul'a götüren sandalcının Gülhane Askerî Rüştiyesi'nde okurken avare yaşayışa bulaştıkları arkadaşlarının

dan birisi olduğunu anlar. O arkadaşı okuyamadığı için üzgündür. Baba-oğul, eğitim sistemimizin çocukları iyi yönlendiremediğinde birleşiyor. Osman Fetret, gayesiz gençliğin fikren gelişemeyeceği, böyle nesilleri olan kavmin de medeniyet dünyasında geleceğinin olamayacağı inancındadır

Zamanında rüşvet ve suistimallere bulaşan, devleti soyan eski vali, nazır Neri-man Paşa, ihtiyarlıkta yaptıklarından pişman olarak iyilik yapmak ister; Çemberlitaş ile Nuruosmaniye arasında, Batı mimarî tarzıyla muhteşem bir Darülfünun yaptırır. Burada Selman Bey'in eski öğrencisi Baydur, Napolyon Bonapart'ın siyaseti üzerine konferans veriyor. 27-28 yaşlarındaki Baydur, Türkiye'deki tahsilinden sonra, üç yıl da Sorbonne'da tarih-coğrafya ihtisası yapıp İstanbul'a dönmüş, Darülfünun'da muallim muavini (doçent) olarak görev yapmaya başlamıştır. Baydur'un konferansına gelecek kadınlar için bir mahfel ayrılacağı duyurulur. Dar görüşlüler protesto etseler de, Şeyh Nebhan Kâmil Efendi ve onun gibi düşünenlerin basındaki yazıları sayesinde, bunun İslamiyet'e ve örfümüze aykırı olmadığı kabul görür. Gerçek hayatta Ali Kemal'in Maarif Nazırlığı zamanında da kızların üniversitede karma eğitimine karşı çıkmıştır. Baydur, Napolyon'un bize dost olmamasına rağmen, devrinde büyük rol oynadığını kaynaklara dayanarak anlatır. Konferansa ilgi büyük olur. Bazı fitneciler, Selman Bey'in rakibi olan Kahraman Bey'in Kâmran gazetesinde Baydur'u intihal yapmakla (hırsızlık) suçlayan bir yazısının çıkacağına inanıyorlar. Burada Kahraman Bey, herkese olur olmaz sataşan, kara çalan biri olarak gösteriliyor. Ali Kemal romanında, 1898'de İkdâm'daki bir yazısının intihal olduğunu ispatlayan Hüseyin Cahit Yalçın'ı karalamak için kıskanç, sevimsiz, iftiracı, herkese hücum eden Kahraman tipini kullanmıştır. Kahraman tahsili az, kültürü kıt olarak gösterilir. Kahraman'ı anlatılanlardan ve yazısından tanıyoruz. Kâmran da Tanin gazetesi olmalı. Kahraman yazısında, Baydur'u çok sert üslupla tenkit etmiş. Bu gelişme üzerine Selam gazetesini çıkaran Timur Bey -Selam, İkdâm; Timur Bey de Ahmed Cevdet olabilir.-, Selman Bey'den Kahraman Bey'in yazısını tenkit eden bir yazı ister. Selman Bey de gönderir. Yazıda Baydur'un Napolyon konusuna ve kaynaklara hakim olduğu; intihalin söz konusu olmadığı belirtilir. Ali Kemal, kendisine de bu hususta haksızlık yapılmış olduğunu ima etmiş olabilir. Bu seviyeli cevap üzerine Selman Bey karşıtları bile "bu herifi mağlup etmek için yazı yazmaktan men etmelidir, başka çare yoktur" diyorlar (s. 102). Makalenin yayınlandığı günün gecesi Selman, Fetret, Baydur, Selma Kerim Paşa ailesiyle bir araya gelirler. Güzide, Selman Bey sayesinde gençlerin iyi yetiştiğini, Baydur da Osmanlılarda Batı Medeniyetini almada istidat gördüğünü belirtir. Selman Bey, malî bir krizde servetini ve daha sonra eşini kaybettiğini, ama metanetini koruduğunu anlatır. Bunlar Ali Kemal'in yaşantısıyla örtüşüyor. İki ailenin bir araya geldiği son toplantıda, Selman Bey'in Güzide'ye alakası artar. Fetret de Seher tarafından sevildiğini hisseder.

Bu grup, daha sonra bir gün kıra pikniğe gider. Selma'nın resme yeteneği görülür. Yirmi yaşındaki Selma evlenmek fikrinden uzaktır. Selma, Güzide'ye kalbinin fikre bağlı olduğunu, idrakine danıştığını söyler. Baydur o piknikte Selma'ya alaka duyar. Selman Bey, İngiltere'de yeni gelişmelerin, eşitliğin kendiliğinden tekâmülle yayıl-

dığını, Fransa'da bunun inkılap ve ihtilalle olduğunu; bizde ise, iyi şeyler görülse de köklü bir inkılabın olmadığını, çaresiz ihtilale sığınıldığını belirtiyor ve "Demek, biz değişmezsek, yürümezsek, yükselmezsek aynı tehlikeye maruzuz. Demek, tekâmüle, olmazsa inkılaba, o da olmazsa ihtilale, fakat neticede şad, muvaffak bir ihtilale muhtacız..... Çünkü biz esasen, esbab-ı mebsutaya mebnî (bilinen, yaygın sebeplerden dolayı) tekâmüle, inkılaba muktedir olamadığımız için ihtilalciyiz, ihtilalci olduk... Bir kavmin terakkisine, necatına (kurtuluş) ihtilal kifayet etmez; bilakis, ekseriya mani olur, lakin tekâmül, inkılap gerektir." cümleleriyle konunun önemini vurgulamış oluyordu (s. 124, 125).

Piknikte Fetret'in Seher'e bir şiir parçası -Aslında Ali Kemal'in şiirinden bir bölümdür- okuması üzerine Selman Bey, şiirin Avrupa milletlerinde oynadığı rol üzerinde durur. Puşkin, Goethe, Petöfi gibi şairlerin milletlerini yükselttiklerini, bizde şiirin böyle bir rol oynamadığını belirtir. Baydur ise, sadece şiir bakımından değil, esas maarif sistemimizden şikâyetçi olmamız gerektiğini söyler.

Osman Fetret tahsilini geliştirmek için Paris'e, Selma İngiltere'ye döner. Fetret, babası ve Seher'den ayrı kalacağı için üzgündür. Fetret, vapurda tarihçilik üzerine düşünür. Genel bir dünya tarihi yazmak hevesi vardır. Yalnız tarihin tam doğru yazılıp yazılamayacağı endişesindedir. İki kardeş, vapurda yetmiş yaşlarındaki Hakan Bey'le tanışır. Hakan, Abdülhamit zamanında Harbiye'de okurken Fransa'ya kaçır. Aç yaşadığı günlerde, debdebe ile fakirlik arasındaki uçurum onda meslek-i iştirakiyuna (sosyalizm) hak verdiriyor. Bir parkta ümitsiz otururken, sevdiği adam tarafından terk edilen, ama sonra bir milletvekilinin yanında çalışarak ayakta kalıp durumunu düzelten bir Fransız hanımla tanışır. Kadın Hakan'a bir mecmuada iş bulur. Hakan onun sayesinde kültürlü tabaka arasına girer. İkisi nikâhlı olmadan birlikte yaşar. Ali Kemal, o gün için düşünülmeyecek olan bu beraberliği, olumlu bir tip olarak tanıttığı Hakan Bey'le bize normal bir hadise olarak anlatıyor. Burada nikâhsız mutlu bir beraberliğin olabileceği üzerinde durulmuş oluyor. Hakan bir yönüyle bize Ali Kemal'i verir. Uzun süre Türkiye'den uzak kalmıştır. İkinci Meşrutiyet'ten sonra, Paris'e gönderilen Osmanlı öğrencilerinin iyi yetişmemesi, gayesiz yaşamaları karşısında Maarif Nezareti, tecrübesi olan Hakan Bey'i talebe müfettişi olarak görevlendirir. Bu durum, Ali Kemal'in 1897'de kısa bir süre talebe müfettişi yapılmasıyla benzerlik gösterir. Hakan Bey, öğrencilerin hatalarını bildiğinden işleri yoluna koyar. Ona göre öğrenci daha Türkiye'deyken Fransızca'yı öğrenmeli, belli tahsilden sonra ihtisas için Paris'e gitmeliydi. Öğrenciler Türklüğünü de unutmamalıydı. Onun dirayetiyle durum düzelir, öğrenci sayısı da artar. Baydur da onun müfettişliği zamanında Paris'e gidenlerdendir. Hakan ile Selman eski dosttur. Hakan Bey, Fetret'i de yönlendirmeye başlar, ona geleceğe kalacak eser bırakması için tahsil yapmasını tavsiye eder. Gençlerimizin Paris'te Batı sanatları ve musikisini iyi kavradıkları takdirde milliyetimizi daha iyi yoğuracaklarına inanıyordu. Hakan, Avrupalılarla aynı ırktan olduğumuz için haliyle medeniyet ve ilimde istersek çabuk yükselebileceğimiz gibi bugün de yadırganabilececek bir görüşe de sahiptir.

Fetret İkinci Kitap (Paris)'te Genç Bir Türk/ Bir Cümbüş ki!../ -(Sorbon)'da Bir İmtihan/ Babıâli'ye İrca-i Nazar/ Bir Facia-i Aşk/ Bir Başka Macera-yı Elim/ (Marcel) Ne İdi? (Selmi) Nedir? Seyahat Tehzib-i Şebap Eyler/ Meşrutiyetten Meşrutiyete: İngiltere, Fransa ve Biz/ Fransa Meclis-i Mebusanı ve Fetret/ Fransa Matbuatı ve Fetret/ Fransa ve Fetret/ İstanbul'a Avdet gibi on iki bölüm olarak düşünülmüştür. Biz kataloglarda 128 sayfa olarak verilen eserin (Sorbon)'da Bir İmtihan bölümü dahil 64 sayfalık kısmını bulabildik.

Fetret, sefahat âlemlerine düşmeden ideali doğrultusunda Sorbon'da, tarih-coğrafya şubesinde tahsiline devam ederken, Paris'teki kültür, sanat çevrelerine de uğrar. Tanıştığı Mecdet (Mecdi) Bey, Âli Paşa üzerine doktora yapacaktır. Diploması olmasa da tarihî konulara derin vukufu olan, romantizm akımına meyilli; Rousseau, Baudlaire, T. Gautier, Hérédia ve Nedim'i beğenen; bunların yolundan yürüyerek Türk şiirinde yeni bir tarz kurmak isteyen; bu yolda bir kelime, kafiye için günlerce düşünen Zeval Bey, Muallim Naci'nin de yanlış tanıtıldığı kanaatindedir. Zeval Bey eski şiirimize vakıftır; Batı şiirini de iyi kavramıştır. Fakat henüz eser vermemiştir. Bu nitelemelerden Zeval Bey'in Yahya Kemal olduğunu anlıyoruz. Zeval Bey, aydınımızın kendisini de, Batı'yı da iyi bilmediği kanaatindedir. Hakan Bey, birikimini İstanbul basınına aktarmayan Zeval Bey'i tenkit etmekteydi. Yahya Kemal, Ali Kemal'den önce yurda döner. Ali Kemal ise, af sonucu 1912 Ağustos ayında yurda dönmüştür. 1913'te çıkarmaya başladığı Peyam'da Yahya Kemal ve bazı genç ediplere imkân tanımıştır. Ali Kemal-Yahya Kemal dostluğu Millî Mücadele'ye kadar sürmüştür. Yahya Kemal, birçok sahada derin bulmadığı Ali Kemal'in Türkçesini beğenmiş, gazetecilikteki verimi ve başarısıyla kendine mahsus hoş üslubunun kabul gördüğünü belirtmiştir.

Fetret Paris'te kadın-kız, işret, sefahat âlemlerine dalıp ilim tahsil etmeyi unutan, gençlikleri heder olan insanlar görür. Hakan Bey sayesinde Türk gençleri, bu yozlaşmadan nispeten kurtulur. Yine de bazı gençler ne yapacaklarını bilmemektedir. Fetret kötü yola düşmeden tahsiline devam eder. Mecdet Bey ise, doktora imtihanını vermek üzeredir.

Bölüm başlıklarına bakarak İkinci Kitap'ın geri kalan kısmında, Fetret üzerinden Fransa'nın medenî, sosyal, kültürel ve siyasî hayatının tanıtıldığını; Osmanlı ile Batı dünyasının karşılaştırıldığını, mükemmel yetişen Osman Fetret'in vatanına, milletine hizmet için İstanbul'a dönmesinin anlatıldığını çıkarabiliriz.

Tamamı üç cilt olarak -30 forma- yayınlanacağı İkinci Kitap sonunda duyurulan eserin üçüncü cildi çıkmamıştır. Belki de Ali Kemal üçüncü cildi yazmaktan vazgeçmiş olabilir. Bu bölümde mükemmel yetişen Osman Fetret, İstanbul'da üniversitede hizmet veren hoca olarak düşünülmüş olabilir.

Fetret'i makalelerden oluşan bir tarih eseri olarak değil, bir roman olarak değerlendirmek gerekir. Ali Kemal'in gayesi, hikâye anlatmaktan ziyade, fikirlerini hikâye-roman yoluyla okuyucuyu sıkmadan anlatabilmektir. Esere Doğu (Osmanlı) -Batı karşılaştırılması hâkimdir.

Osman Fetret, Haluk ve Asım tiplerini gerçek hayatla örtüşme açısından değerlendirirsek, Mehmet Akif'i canlandırdığı Asım tipinde daha başarılı saymak gerekir.

Ali Kemal, Fetret'te İkinci Meşrutiyet sonrası Türkiye'sinde görmek istediklerini anlatır. Hikâye etme ve olay örgüsü, kısaca roman tekniğı bakımından zayıf olan eser, İkinci Meşrutiyet'ten 20-25 yıl sonrası Türkiye'sinin (Osmanlı) ütöpik görünüşünü ve o zamanki Osmanlı sosyal yapısını irdelemek bakımından önemlidir. İhtirasları yüzünden hayatı çalkantılı geçen Ali Kemal, kendisi ve rakipleriyle ilgili olarak hissî davranırsa da her şeyi idealist planda ele alır. Romanda siyasî münakaşalar bile medenî seviyede geçer. Çelişkili hayat yolu ve siyasî kanaatlerinin edebî ve fikrî hayatını gölgelediğı Ali Kemal'in Fetret romanının gereken ilgiyi gördüğünü söyleyemeyiz.

ЛЕКСИЧЕСКИЙ СПОСОБ ПЕРЕДАЧИ ЗНАЧЕНИЯ МНОЖЕСТВЕННОСТИ В ТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ¹

Латфуллина Ландыш ГИНИЯТОВНА²

Категория множественного числа, наряду с другими морфологическими категориями, является одной из основных грамматических категорий, имеющих яркое морфологическое выражение в татарском языке.

В татарском языке эта категория представлена двумя формами: формой множественного числа, образуемой с помощью показателя, и противопоставляемой ей формой с нулевым показателем. Детальное описание значения каждой из этих форм поможет обнаружить взаимную противопоставленность их семантики. Например, татарская основа *ташлар* «камни» состоит из термина *таш* «камень» и аффикса *-лар*. Форма *таш* также может выражать значение множественности. То есть, она может функционировать и по линии единственного, и по линии множественного числа. В каждом отдельном случае требуются особые синтаксические условия.

Внешним показателем множественного числа в тюркских языках, в том числе и в татарском языке, служат четыре варианта аффиксов: *-лар/-ләр* и после носовых согласных *-нар/-нәр* (путём прибавления аффиксов к основе слова), и употребляются для обозначения одной словоформой предметов в количестве больше, чем два. (Надо отметить, что по вопросу о числе вариантов множественного числа в тюркских языках, отдельные диалекты могут расходиться с нормой литературного языка, отклоняясь от неё в ту или другую сторону. Например, в башкирском, азербайджанском и др. алтайских языках кроме «официальных» форм известны ещё диалектные аффиксы: *-дар/-дәр, -тар/-тәр, -зар/-зәр* и др.).

По происхождению аффикса *-лар* существуют некоторые гипотезы – в частности, такая, которая объясняет *-лар* из личного и указательного местоимения 3-го лица множественного числа *алар* (они).

¹ Tatarca'da Çoğul Anlamını Vermenin Leksik Yöntemleri

² Латфуллина Ландыш Гиниятовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания филологического факультета МПГУ, г. Москва = Latfullina Landış Giniyatovna, Filoloji İlimleri Doktoru, Moskova Devlet Pedagoji Üniversitesi, Dilbilgisi Kürsüsü, Filoloji Bölümü Doçenti. Moskova – Rusya Federasyonu.

Показатели множественного числа выступают и в глаголах 3-го лица множественного числа и именах-сказуемых – личные формы множественного числа: *(алар) укытучылар* ‘(они) преподаватели’, *(алар) язалар* ‘(они) пишут’, *(без) укучы-быз* ‘ученики мы’, *(сез) яза-сыз* ‘пишете (вы)’.

В татарском языке, как и в других родственных языках, некоторые имена существительные, формально употребляемые в речи в форме единственного числа, по своей семантике передают значение множественности.

Соотношение единственного и множественного чисел в тюркских (в татарском языке) языках отличается от русского языка. Слово *‘таш’* может означать не только ‘камень’, но и ‘камни’; слово *‘печән’* - ‘сено’ в татарском языке может означать и разновидность *‘сена’* - *‘печән(нәр) чабам’* и др. Форма единственного числа *‘таш’*, *‘печән’* – недифференцированная форма для обозначения коллективного понятия.

В тюркологической литературе никем не показан согласовательный характер категории числа у имён. Употребление качественных прилагательных только в единственном числе перед определяемыми словами (именами) во множественном числе является иным механизмом функционирования грамматических средств по сравнению с флективными языками. Например, *ак чәчәкләр* ‘белые цветы’, *яшь укытучылар* ‘молодые преподаватели’ и т.д.

Формальное множественное число в тюркских языках иногда ставится там, где его трудно было бы ожидать. Например, *‘Кояшкайларым’* - ‘моё солнышко’ – дословно: *‘мои солнышко’* - *‘Дустымның берсе килде’* - ‘Пришёл один из друзей’.

Если взять какое-нибудь татарское выражение *‘миңа ат кирәк’*, то оно в первую очередь понимается, как *‘мне лошадь (одна) нужна’*. Данное выражение может означать также *‘мне нужны лошади’*.

«Расширительное множественное число» ставится тогда, когда речь идёт не об однородном понятии, а о таком, в котором различаются отдельные несхожие элементы. Например, *‘Татарстанда карлар яуган’* - ‘В Татарстане снег выпал’ означает, что снег выпал в несколько приёмов, много и в разных местах; *‘Чәйләр эчтем’* – дословно ‘Я пил чай’ или ‘Я пил чай’ несколько раз.

Кроме того, особая форма формального множественного числа – передать собирательное значение, исходя из собственных имён; множественное число также ставится при ласкательных именах; употребляется для нарочитой вежливости; выражая во множественном числе абстрактные понятия или вещественные имена, характеризует язык фольклора ит.д.

Как и в большинстве языков мира, в тюркских языках можно встретить двойное множественное число. При этом первый показатель множественности заимствован из языков другой группы, а второй аффикс уже тюркского происхождения. Попавшие во многие тюркские языки, заимствованные слова из арабского языка, уже имеют «разбитые» множественные числа (путём изменения основы), внутренняя флексия которых совершенно чужда

тюркским языкам. Например, *fakir* (бедняк) – *fukara* (бедняки) – *фәкыйрә-ләр* (бедняки); *muslim* (мусульман) – *muslim-una* (мусульмане) – *мәселман* – нар и др.

Обратный пример представляет слово «басмач-и», которое употребляется в русском языке и было осознано русскими в плане своего множественного числа -и, хотя по-узбекски это нормальное единственное число: -чи – является словообразовательным аффиксом единственного числа.

Таким образом, лексический способ передачи количественных значений осуществляется за счёт семантики простых имён:

- наименования совокупности людей (народов, национальностей, племён, родов): *рус* (*русский*), *татар* (*татарин*), *осетин*, *чуваш* и т.д.;

- названия группы лиц, населения: *аудитория*, *коллектив*, *халык* (*народ*), *гаилә* (*семья*) и т.д.;

- животных, птиц, насекомых, рыб: *ат* (*лошадь*), *сыер* (*корова*), *каз* (*гусь*), *үрдәк* (*утка*) и т.д.;

- слова, обозначающие совокупность растений: *абагалык* (*папоротниковые заросли*), *агачлык* (*местность, заросшая деревьями*), *комлык* (*песчаная местность*) и т.д.;

- совокупность разных предметов: *акча* (*деньги*), *азык* (*пища*), *бакалея*, *сервиз* и т.д.;

- имена существительные, обозначающие парные части тела или других парных предметов: *колак* (*ухо, уши*), *каш* (*бровь, брови*), *бит* (*лицо, щека, щёки*), *аяк* (*нога, ноги*) и т.д.;

- непарные части тела: *мыек* (*ус, усы*), *чәч* (*волос, волосы*), *бармак* (*палец, пальцы*) и т.д.;

- совокупность материальных и духовных ценностей: *байлык* (*богатство*), *бирнә* (*подарок жене и его родным от невесты*), *мирас* (*наследие, наследство*), *коллекция*, *хәзинә* (*сокровище, достояние, ценность*) и др.

Также лексический способ реализуется через разряд числительных и ряд наречий типа *күп* 'много', *аз* 'мало' и т.д. Он в тюркских языках обладает уникальной особенностью, реализуется через соответствующие мыслительные единицы. Эта особенность заключается в том, что дискретное (прерывное) количество выражается сочетанием любого числительного с существительным, стоящим исключительно и непременно в единственном числе. Например, *ун китап* 'десять книг', *биш тау* 'пять гор' и др. Сочетание существительного с числительным даёт понятие дискретного количества, которое соразмеряется с определённым числом и противоречит числовой форме существительного *китап* 'книга', имеющего форму единственного числа.

«Способ, которым обладал в древности тюркский язык для того, чтобы выражать множество единичных предметов был не грамматическим, а лишь лексическим способом» (К. Гренбек). (Цит по: Сергеев В.И. Лексический способ выражения множественности в чувашском языке // Сов. Тюркология. – 1979. -№3, С.3).

В тюркском языкознании назрела необходимость продолжать разработку учения об этой категории как исключительно содержательной по своим функциям.

Литература

- Исследования по сравнительной грамматике тюркских языков. Том II. Морфология, АН СССР, Москва, 1956
- Севортян Э.В. К соотношению грамматики и лексики в тюркских языках. «Вопросы теории и истории языка», Москва, 1952
- Тумашева Д.Г. Морфология современного татарского языка (на татарском языке). Казань, 1964.

KAVRAMLAŞTIRMA HATASINA MARUZ KALAN İKİ GRAMER TERİMİ: DİL BİLGİSİ, EYLEM

Sezai GÜNEŞ¹

Son zamanlarda, edinilen bilgilerin doğruluk derecesini irdelemeye çalışan ve *kavram analizi* olarak adlandırılan bir yöntemle -özellikle fen bilimleri alanında- yürütülen araştırmalar, öğretim süreci içerisinde yoğun bir *kavramlaştırma hatası* yaşandığını ortaya koymaktadır. Araştırmalarda elde edilen bulgulara göre, öğrenciler aktarılan bilgileri o andaki zihni yaşantısı doğrultusunda sübjektif bir şekilde değerlendirebilmekte, amaca uygun olmayan kavramlaştırmalar yapabilmektedir.

Öğrenciden kaynaklanan ve "*kavram yanılması*" diye adlandırılan bu süreç, özellikle öğretici konumundaki kişiye büyük sorumluluklar yüklemektedir. Çünkü öğretici de, çoğu zaman aktardığı konu üzerinde iyice düşünmeden konuşmakta, tam veya doğru olmayan bilgilerden hareket ederek genellemeler yapmaktadır. Bu genellemeler de, saf beyinler tarafından -gerçeğin kendisiymiş gibi- algılanarak zamanla basmakalıp fikirlere dönüşmektedir.

Aynı şekilde -başta üniversiteler olmak üzere- eğitim ve öğretim kurumlarının hemen her kademesinde gerçekleştirilen Türk Dili öğretim sürecinde de büyük bir kavramlaştırma hatası yaşanmaktadır. Hatta dersin adı dâhil olmak üzere, temel terimlerin kullanımında büyük farklılıklar görülmektedir.

Bu yazıda, öğrenciyi *kavram yanılmasına* götüren ve öğreticiden (bu bir kitap da olabilir, öğretim elemanı da) kaynaklanan iki terimi ele aldık. Onlar hakkındaki yanlış anlayışları gündeme getirerek; aktarılan bilgiler üzerinde düşünebilmenin önemini vurgulamaya çalıştık.

Gramer mi? Dil Bilgisi mi?

Türkçe öğretim sürecinde en kolaycı yaklaşımlardan biri de, *gramer* teriminin *dil bilgisi* sözüyle karşılanmış olmasıdır. Hâlbuki Türkçe mantık düzleminde *dil bilgisi* terimi, sadece dilin işleyişiyle ilgili kuralları (bilgileri) değil, dil hakkındaki bütün bilgileri içerecek bir kapsamda kullanılabilir. Bilindiği gibi Türkçede belirtisiz isim tamlamaları genellik ve belirsizlik özelliği taşırlar. Bu nedenle, *dil bilgisi* sözüyle dile getirilen bilgilerin, dilin bütün yönleriyle ilgili / genel bilgiler olması gerekir. Yani

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Emekli Öğretim Elemanı / İzmir:

dil bilgisi terimiyle kast edilen “bilgi” elbette dil hakkındadır ama bu, sınırlandırılmamış bir bilgidir: Dilin ses yapısıyla ilgili bilgiler vardır; *ses bilgisi* diye adlandırılır. Yazımıyla ilgili bilgiler vardır; *imlâ kuralları* diye adlandırılır. Geçmişle ve bugünüyle ilgili bilgiler vardır; *dil tarihi* diye adlandırılır. Kısacası bütün bu bilgiler, dil ile ilgili bilgilerdir ve toplamda bu bilgilerin *dil bilgisi* başlığı altında sunulması çok normal bir durumdur.

Nitekim 1930’lu yıllarda H. R. Tankut tarafından hazırlanan “Türk Dil Bilgisine Giriş” adlı eserde, Türkçenin işleyişiyle (gramer kurallarıyla) ilgili bilgilerin yer almadığı görülür. Çünkü Tankut, bir gramer kitabı meydana getirmek niyetinde değildir; yalnızca Türkçenin tarihî gelişimi ve genel durumuyla ilgili bilgiler vermek amacındadır. Bu yüzden de çalışmasını adlandırırken “dil bilgisi” sözünü kullanmıştır. O, bu isimle asla *gramer* unsurunu kastetmemiştir. Bunun böyle olduğunu, yani kitabı hazırlamaktaki asıl amacının Türkçenin gramerini yazmak olmadığını başlangıçtaki şu sözleriyle dile getirir:

Biz burada dil üzerine genel bilgiler vereceğiz. Dilin mahiyeti, fonksiyonu, kuruluşu nasıldır? Dil bilgisinin esasları, kısımları, tarihi nedir? Tetkik ve mütalaa edeceğiz.

Görüldüğü gibi Tankut, çalışmasına *dil bilgisi* adını vermiş ama bu söze gramer terimini karşılamak gibi özel bir görev yüklememiştir. Kaldı ki yazar, kitabının başka bir yerinde “*Dil bilgisinin esasları, kısımları, tarihi nedir?*” diye sorarken, *dil bilgisi* terimini dille ilgili bütün bilgileri içeren bir kapsamda kullandığını açıkça beyan etmektedir.

Günümüzdeyse *dil bilgisi* terimi *gramer* terimi yerine kullanılmakta ve bu da aşağıda değineceğimiz bir takım olumsuz gelişmelere yol açmaktadır. Çünkü *gramer* terimi, bir dil hakkındaki bütün bilgileri içerecek kapsama sahip değildir; sadece ve sadece o dilin kurallarıyla ilgili bir alan çalışmasının ve bu alan çalışması sonunda belirlenen **kurallar bütününün** adıdır. Dolayısıyla *gramer* yerine, genel bir ifade gücüne sahip olan *dil bilgisi* sözünü kullanmak doğru değildir. İlle de *gramer* teriminin Türkçesi kullanılmak isteniyorsa, bizce *kural bilgisi* sözü en uygun karşılıktır (Güneş 2004, Önsöz). Bu inceliğe dikkat etmeyip de *gramer* yerine *dil bilgisi* sözü kullanılıncaya bakın neler yaşıyor:

1. “*Türkçe Dil bilgisi, Almanca Dil Bilgisi, Fransızca Dil Bilgisi, Arapça Dilbilgisi*” sıkça rastladığımız adlandırmalardandır. Herhangi bir dili öğretme amacıyla yazılan kitaplar böyle tuhaf adlarla yayımlanıyor! Tuhaflik nerededir, açıklayalım: *Türkçe, Almanca, Fransızca, Arapça* adlarının içerisinde zaten *dil* kavramı yer almaktadır. “*Türkçe, Almanca, Fransızca, Arapça*” adlarıyla “Türklerin, Almanların, Fransızların, Arapların konuştuğu **dil**” kastedilmektedir. Dolayısıyla *Türkçe, Almanca, Fransızca, Arapça* sözlerinden sonra tekrar *dil* sözünü kullanmak garip kaçmaktadır? Zira “Türkçe Dil Bilgisi” sözünün açılımında “Türklerin konuştuğu **dilin dil** bilgisi” gibi mantık dışı bir ilişki düzeni yer almaktadır.

2. *Dil bilgisi* sözüne yüklenen bu temelsiz işlev, ayrıca şöyle tuhaf bir adlandırmaya yol açmaktadır: “Türk Dil Bilgisi”. Biraz da bu tabiri irdeleyelim. “Türk” neyi

gösterir? Belirli bir toplumu veya bu topluma ait olan değerleri, insanları: *Türkler, Türk kültürü, Türk insanı gibi...* Peki *dil bilgisi* sözüyle ne kastediliyordu? Bir toplumun konuştuğu dilin kuralları etrafındaki toplam bilgileri. Bu demektir ki “Türk Dil Bilgisi”nden söz etmek, “**Türk olan dil** bilgisinden / **Türk olan** gramer”den söz etmektir. Doğru bir mantık mıdır bu?

3. *Dil bilgisi* terimiyle ortaya çıkan başka bir garabet de, “gramer kuralları” karşılığında kullanılan “dil bilgisi kuralları” sözünün altında yatmaktadır. Zira burada asıl kast edilen şey, dille ilgili kurallar olduğu halde, “dil bilgisi kuralları” adlandırılmasıyla Türkçe söz dizimi mantığına göre “bilginin kuralları” gibi maksat dışı bir beyan ortaya çıkmaktadır. Peki, bilginin kuralları olabilir mi? Ya da burada kast edilen şey, bilginin kuralları mıdır? Elbette değil! Kastedilen, dilin işleyişiyle ilgili kurallardır? Dolayısıyla “dil bilgisi kuralları” sözüne yüklenen anlam, sözün gramer işlevine uygun değildir.

Görüldüğü gibi *gramer* terimi yerine *dil bilgisi* sözünün kullanılması büyük bir mantık hatası içermektedir. Ne yazık ki bu kullanım, terimlerin üzerinde yeterince düşünülmediği, sorgulama yapılmadığı için normalmiş gibi geliyor ve yıllar yıldır devam ettirilip duruyor.

Fiil Ne Eylem Ne?

Kavram yanlışlarından biri de *fiil* ile *eylem* sözlerinin birbiriyle karıştırılmasından ibarettir. Aralarında Türk Dil Kurumu da olmak üzere bilgi kaynaklarının pek çoğu, bu iki terimden aynı şeylermiş gibi söz etmekte; *fiil* yerine *eylem*, *fiilimsi* yerine *eylemsi* sözlerinin kullanılması giderek yaygın bir kabul görmektedir. Böylece sırf köken olarak Türkçe değil diye *fiil* sözü Türkçeden dışlanmakta, onun yerine *eylem* sözünü kullanmak olumlu bir tercihmiş gibi takdim edilmektedir.

Bu gelişmeler, olayları sınıflandırma gücümüzün ne derece yetersiz, aynı zamanda kategorik düşünceden ne derecede uzaklaşmakta olduğumuzun da göstergesidir. Hâlbuki bundan 50 yıl kadar önce böyle bir sorun söz konusu olamazdı. Zira ilk baskısı 1958 yılında yapılan ve Türkçe ile ilgili ilk ciddi gramer çalışması sayılan bir eserde, *fiil* hakkında aklı başında bir tanımlama yapılmıştı. Muharrem Ergin eserinde, kendine mahsus o ağdalı üslûbuyla fiiller hakkında şunları söylüyordu:

Fiiller hareketleri karşılayan kelimelerdir. Hareket kelimesini burada tabii, geniş manası ile ele alıyor ve nesnelere zaman ve mekân içerisindeki her türlü yapma, olma ve durmaları için kullanıyoruz. Evvelce de söylediğimiz gibi kâinatta biri nesne, diğeri hareket olmak üzere iki unsur vardır. Nesnelere canlı, cansız, maddi, manevi bütün varlıklar ve mefhumlardır. Hareketler ise nesnelere zaman ve mekân içindeki yer değiştirmeleri; oluşları, duruşları; hulâsa her türlü faaliyetleridir (Ergin 1985, 280).

Tahir Nejat Gencan bu bilgileri beğenmemiş olacak ki, 1971 yılında Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan “Dilbilgisi” adlı eserinde, *fiil* karşılığında *eylem* sözünü kullanmaya başlıyor ve kendince şöyle bir tanım yapıyor:

Eylem, varlıkların yaptıkları işleri, devimleri, kılışları ya da onlarla ilgili oluşları, yargıları zamana ve kişiye bağlayarak anlatan sözcüktür (Gencan 1971, 229).

Tahir Nejat Gencan, sarf ettiği bu sözlerle iki açıdan mantık hatasına düşüyor. Şöyle ki:

1. Fiilleri açıklama amacıyla söylenen “*işleri, devimleri, kılışları... zamana ve kişiye bağlayarak anlatan sözcüktür*” ibaresi, normal (matar) fiillerin değil, çekimli fiillerin tanımlanması esnasında söylenebilecek bir sözdür. Herkesin bildiği gibi, çekimli bir fiile gramer çerçevesinde fiil denmez, *yüklem / yükleyen* denir.

2. *Eylem* sözü, ortaya çıktığından beri *hareket* kavramı karşılığında kullanılan ve yaygınlaşan bir sözdür. Yani *eylem* sözü, başlangıçta doğrudan *fiil* sözünü karşılama göreviyle türetilmemiştir. Ne yazık ki Gencan, olayı tersten düşünüyor; *fiil* sözünü *eylem* sözünü birbirlerinin karşılığıymış gibi ele alıyor. Oysaki bunlar eşanlımlı sözler değildir, birbirinden farklı unsurların adıdır. Bunlardan ilki yani *fiil*, sözel bir unsurdur; ikicisi yani *hareket* ise kavramsal bir unsurdur: Başka bir açıdan düşünecek olursak, fiil diye *hareket kavramlarını* adlandırmaya yarayan söz; *hareket* diye de fiilin içerdiği, yani onun adlandırdığı kavram kastedilir. Nitekim Muharrem Ergin bu gerçeği, yukarıdaki alıntıda “*fiiller hareketleri karşılayan kelimelerdir*” diyerek güzel bir şekilde dile getirmiştir.

Ne yazık ki *fiil* ile *hareket* terimleri arasında kurulan bu yanlış ilişki, daha sonra gelen -aralarında Türk Dil Kurumu olmak üzere- birçok bilgi kaynağınca devam ettirilmiştir.

Bu, *fiil* ile *hareket / eylem* terimleri arasındaki farka meselâ İngilizce sözlüklerde itibar edildiğini görürsünüz ama bizde rastlayamazsınız. Gerçekten de İngilizce sözlüklerde bizdeki *fiil* sözünün karşılığı olarak *verb*, eylem sözünün karşılığı olarak da *action* sözleri açıkça yer almaktadır. Ayrıca bunlar hakkındaki bilgiler hiçbir kafa karışıklığına yol açmadan takdim edilmektedir. Türkçe-İngilizce sözlüklere şöyle bir barksanız durumun böyle olduğunu görürsünüz. Nitekim biz baktık ve şunları gördük:

“**Action:** İş, hareket, eylem.”

“**Verb:** Fiil / **Verbal:** Sözlü, Ağızdan.”

(*Golden Dictionary*)

“**Action:** Amel, iş, çalışma, kuvvet” vs.

“**Verb:** Fiil.”

(Redhouse Sözlüğü)

Görüldüğü gibi İngilizce sözlüklerde *action* ve *verb* sözleri, adlandırdıkları kavramlar farklı olan iki terim halinde ele alınmakta, bunlardan birinden söz edilirken diğerine gönderme yapılmamaktadır. Oysa bizdeki sözlüklerde bu ikisi arasında mekik dokunduğunu; birinden söz edilirken mutlaka öbürüne gönderme yapıldığını görürsünüz. İşte örnekleri:

“**Fiil (Fİ'L):** İş, kâr, amel; zamanla ilgili olup manaya yol açan kelime, **eylem**”

“Hareket: 1. Sarsıntı, deprem. 2. Kimıldama, oynama, yer değiştirme. 3. İş işleme, iş görme, davranma. 4. Tavır, tarz, muamele, gidiş. 5. Yola çıkma.” vs.

(Ferit Develioğlu; Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat)

Ferit Develioğlu “hareket” maddesinde “fiil”e gönderme yapmıyor. Fakat “fiil” maddesinde, karşılıklardan biri olarak “eylem” sözüne yer veriyor. Bu arada, her ikisine de “iş, kâr, amel... iş işleme, iş görme” diye ortak bir karşılık bulmaktan çekinmiyor.

Türk Dil Kurumu’nca hazırlanan ve genel ağda yayımlanan “Güncellenmiş Türkçe Sözlük”te de buna benzer bilgi bulanıklıkları yer alıyor. Sözlükte, hem *fiil* ile *hareket* sözleri birbiriyle karıştırılıyor, hem de *hareket* sözünün yeni dildeki karşılığı *eylem* sözü ile İngilizce karşılığı *aksiyon* sözleri ayrı maddeler olarak ele alınıyor. Ve bunlar şöyle açıklanıyor:

“Fiil: 1. İş, davranış. 2. Dil bilgisi: Olumlu veya olumsuz olarak çekimli durumda zaman kavramı taşıyan veya zaman kavramı ile birlikte kişi kavramı veren kelime, **eylem.**”

“Hareket: Bir cismin durumunun, yerinin değişmesi, devinim, aksiyon.”

“Eylem: 1. Eyleme işi, **fiil**, hareket, aksiyon. 2. Bir durumu değiştirme veya daha ileriye götürme yönünde etkiye bulunma çabası. 3. Dilbilgisi: **Fiil**”.

“Aksiyon: Hareket, iş.”

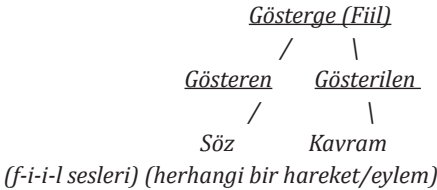
Yukarıda sunulan konu etrafındaki bu açıklamalar, terimler hakkında nasıl bir kafa karışıklığı yaşandığını göstermektedir. Peki öyleyse bu terimlerin doğru dürüst bir açıklaması nasıl yapılabilir? Bu soruya cevap olsun diye, dikkat çektiğimiz yanlışlardan arındırarak şöyle bir açıklama yaptık:

Hareket / Eylem (İng. Action): Varlık kategorisinde yer alan nesnelere bağlı olarak ortaya çıkan **yapmalara / olmalara** denir. Hareket terimiyle karşılanan şey, sözel (verbal) bir gerçeklik değil, yaşantıyla ilgili gerçekliklerdir. Eğer **hareket** gerçekleşirse, ortaya **iş** veya **olus** denilen süreç çıkar.

Fiil: Varlık kategorisinde yer alan nesnelere bağlı olarak ortaya çıkan olmaların, yapmaların yani hareketlerin adlandırılması göreviyle dilde var olan sözel (verbal) unsurlar / kelimelerdir. Bunların gerçeklikleri söze dayandığı için gramerde **hareket ismi** olarak da adlandırılırlar.

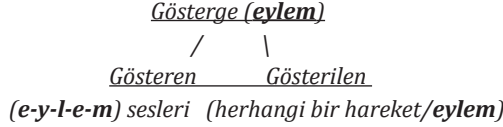
Bu tanımlar dışında, *fiil* sözünü bir gösterge olarak irdeleyecek olursak, şunlar söylenebilir: **Göstereni** (*f-i-i-l* seslerinden), **gösterileni** bu sesler yardımıyla adlandırılan herhangi bir *hareketten / eylemden* ibaret olan **göstergelere** *fiil* denir.

Bu durumu şematik olarak şöyle gösterebiliriz:



Bu şemadan anlaşılması gereken şudur: Hareket / eylem, fiilin kendisi değil, o fiilin adlandırdığı (gösterdiği), yani kapsadığı gerçekleştirmelerdir.

Şimdi de **fiil = eylem** şeklinde kurulan denklemin saçmalığını anlamak için, *fiil* sözünü kaldırıp, yerine *eylem* sözünü koyarak yukarıdaki şemayı yeniden oluşturalım:



Görüldüğü gibi, bu durumda *eylem* göstergesinin her iki unsuru (göstereni ve gösterileni) aynı terimden ibaret hale geliyor, dolayısıyla *eylem* sözü hem kapsayan hem kapsanan unsur durumuna geçiyor. Ortaya da “*Gösteren unsuru (e-y-l-e-m) seslerinden, gösterilen unsuru bu seslerle adlandırılan herhangi bir eylemden ibaret olan göstergelere eylem denir*” şeklinde mantık dışı bir tanım çıkıyor:

Bu açıklamalardan anlaşılıyor ki, *fiil* yerine *eylem* sözünün kullanılması mümkün değildir. Tersine bir davranış, “*zarf*” ile “*mazruf*”u birbirine karıştırmaktan başka bir anlam taşımaz. Kırtasiyeciden zarf satın alırken, “*Bana bir mektup verir misiniz?*” sözü ne kadar saçma ise, hareketleri / eylemleri adlandırmaya yarayan kelimelerin adı olan “*fiil*” yerine, onun adlandırdığı kavramı (yani eylemi) koymak da o kadar yanlıştır. Ne yazık ki bu yanlıştan hiç çekinilmiyor. Meselâ adının başına “*çağdaş*” sıfatı eklenerek yayımlanan bir gramer kitabında şöyle bir ifade yer alabiliyor:

“*Sıklık çatası (frequence voice), eylemin gösterdiği hareketin ardı ardına ya da sıklıkla yapıldığını gösterir.*” (Eker 2003, 293)

Böyle bir söz söyleyen kişi, ya **eylem = hareket** denklemini inkâr ediyor ya böyle bir denklikten haberi yok da, yanlış bir şekilde **fiil = eylem** denkliği kuruyor.

Haydi, buna bir anlık gaflettir diyelim, fakat bu gafletin yıllardır birçok gramer kitabında tekrarlanıp durmasına ne demeli?

Türkçede *fiil* unsurunu anlamak / anlatmak ne kadar zor bir işmiş! Bu terim, her boya küpüne batırılıp çıkarılıyor. Bir bakıyorsunuz tahtını adlandırdığı *hareket kavramına (yani eyleme)*, bir bakıyorsunuz *çekimli fiile / yükleyene* ya da bir eylemin gerçekleşmiş şekli olan *işe, oluşa* kaptırmış.

Nitekim Tahir Nejat Gencan’ın yukarıda *fiil* yerine *eylem* özünü kullanarak yaptığı tanımda, araya “*...oluşları, yargıları zamana ve kişiye bağlayarak anlatan sözcüktür*” ibaresini katarak *fiil* ile *çekimli fiili* nasıl birbirine karıştırdığını görmüştük.

Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan “Güncellenmiş Türkçe Sözlük”te de “*çekimli durumda zaman kavramı taşıyan veya zaman kavramı ile birlikte kişi kavramı veren kelime*” denilerek, aynı yanlış anlayış sürdürülmektedir.

Sıkça tekrarlanan, fiili tahtından indiren yanlış tanımlarından biri de şudur: “*Hareket, iş, oluş, kılış bildiren sözlere fiil denir*”. Bu tanımda *hareket* ile *iş, oluş* unsurları aynı kategoriye sokulmakta, ayrıca *fiil* ile *iş-oluş* unsurları arasında yersiz bir eşitlik kurulmaktadır. Oysaki *iş-oluş* diye, bir hareketin gerçekleşmiş şekline denir

ve de *iş-oluş* belirten bir söz artık fiil olmaktan çıkar, fiilden türeyen isme (ya bir *fiilimsiye* ya da *fil ismine*) dönüşür (Güneş 2004, 231). Meselâ *gelmek* fiilinin iş bildiren şekli *gelme* veya *geliştir*. *Gelme / geliş* ise artık fiil değil birer isimdir; *akmak* bir fiildir, *akma* veya *akış* birer isimdir.

Terimler üzerinde doğru dürüst düşünülmemesi ya da doğru terimlerin henüz yerleşmemiş bulunması, Türkçe öğretim faaliyetinin sağlıklı cereyan etmesinde karşılaşılan temel sorunlardan biridir. Çünkü adlandırmalar ve açıklamalar, ezbere dayalı bir zeminde gerçekleşmektedir. Bunun ardında, kendi bildiğine güven duygusu yatmaktadır. Bu yersiz güven duygusu da, kişiyi bildiği / öğrendiği üzerinde yeterince düşünmekten alıkoymakta, bir çeşit zekâ durgunluğuna sürüklemektedir. Hal böyle olunca da, düşünerek / düşündürerek öğretim süreci ortadan kalkmakta; aktarılan bilgiler basmakalıp yargılara dönüşmektedir.

Kaynakça

- Eker, Süer; Çağdaş Türk Dili, Grafiker Yayınları, Ankara 2003.
Ergin, Muharrem; Türk Dil Bilgisi, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1985.
Gencan, Tahir Nejat; Dilbilgisi, TDK Yayınları, İstanbul 1971.
Güneş, Sezai; Türk Dili Bilgisi, Özel Yayın, İzmir 2004.

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

İLK MÜSLÜMAN TÜRK DEVLETİ HANGİSİDİR?

Ferit HAKİMCAN¹

Dikkatinize sunulacak bu yazımızda, fikrimizce, Türk dünyası için önemli olan ilk Müslüman Türk devletinin hangisi olduğu meselesi üzerinde durmak istiyoruz. Türkiye sınırlarında kabul edilen ve öne sürülen resmi fikirlerde; yazılı ve sanal âlemdaki kaynaklara bakıldığında, bu alanda problem yok gibi, hemen hepsi ortak bir noktada birleşiyorlar: İlk Müslüman Türk devleti Karahanlı Devletidir. Mesela, Sosyal Bilgiler ve Tarih sitesinde (www.etarikh.net/tr/islamtarihi/ilkmusulmanturk-devletleri.htm) “a) *Karluk, Yağma ve Çiğil Türkleri ilk Müslüman Türk boylarıdır ve b) Karahanlılar Müslümanlığı kabul eden ilk Türk Devletidir.*” şeklinde bilgi verilmektedir.

Bir diğer kaynaktaysa “Karluk, Çiğil, Yağma ve diğer Türk boylarından meydana gelen Karahanlı Devleti 840-1212 tarihleri arasında, Türkistan ve Maveraünnehir’de hâkimiyet kuran ilk Müslüman Türk devletidir.” şeklinde bilgi verilmektedir. (<http://www.turklukbilgisi.com/karahanlilar-karahanli-devleti>)

Vikipedi’de şöyle yazılmıştır: “İslamiyet’i devlet dini olarak benimseyen Satuk Han döneminde Karahanlı Devleti’nin tamamına yakın bir bölümü bu dine geçmiştir. Karahanlı Devleti ilk Müslüman Türk devleti olmuştur. Halife ‘Nasr Bin Ali’ döneminde Abbasiler, Karahanlıları Müslüman ülkesi olarak tanımıştır.” (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Karahanlılar>)

Bir başka kaynakta ise (www.gozlemci.net/4531-turk-islam-devletleri.html) 868 yılında Ahmet b. Tolun (Tolunoğlu Ahmed) tarafından Mısır’da kurulan devletin Tolunoğulları adıyla ilk bağımsız Türk-İslam devleti olduğu fikrini öne sürer. Bu ne kadar devlet sayılabilir, tartışılabilir ama devletin kurucusu, Abbasilerin Mısır valisi olan Ahmet’in 868 yılında bağımsızlığını ilan ettiği hakikattir. Abbasiler, Tolunoğulları devletine 905 yılında son vermişlerdir. İkinci sırada İhşidiler devleti (935-969) gösterilmektedir. Muhammed Ebu Bekir Mısır’da vali iken bağımsızlığını ilan ederek İhşidiler devletini kurmuş. 969 yılında Fâtımîler bu devlete son vermişlerdir. Üçüncü Türk Müslüman devleti olarak Karahanlılar (840-1212) gösterilmektedir. “Karahanlıların en önemli dönemi 934 yılında başa geçen Abdülkerim Satuk Buğra Han zamanıdır. Bu hükümdarın Müslümanlığı kabul etmesiyle, devlete bağlı Türkler

¹ Prof. Dr.; Kazan Federal Üniversitesi / Tataristan – Rusya Federasyonu

arasında İslamiyet yayılmaya başladı. Böylece ilk Türk-İslam devletinin kurucusu oldu.” denilmiştir.

Bunları burada tekrar tekrar söylemeye ihtiyaç yoktur diye düşünüyorum. Esas fikir “ilk Müslüman Türk devleti Karahanlı devletidir” fikridir, ve hatta bu başlık altında birkaç kitabın yayınlanmış olması bu görüşün, yani ilk Müslüman Türk devletinin Karahanlılar olduğu fikrinin genel kabul gördüğünün bir delilidir. Mısır’daki kuruluşlar Müslüman Türk Devleti düşüncesine uygun değildir, en azından onlar Müslüman Türk idareciler tarafından yönetilmiş devletler olarak tarihe geçebilirler.

Karahanlı Devletinin kuruluşuna, onunla ilgili olaylara bakıldığında, onların başlangıç dönemi, ilmî yönden pek açık değildir. Karahanlı Devleti, 840 senesinde Uygur devletinin, Kırgızlar tarafından yıkılmasıyla, Orta Asya bozkırlarında, Bilge Kül Kadır Han tarafından kurulmuştur. Tabii, bizi bir vakit hükümdar olan Satuk Buğra Han ilgilendiriyor, çünkü onun idare ettiği dönemde devlette (bazı araştırmacılar doğu bölümünde der) İslam yayılmaya başlamıştı. Satuk Buğra Han’ın, doğum tarihi bazı kaynaklarda 915 olarak gösterilse de maalesef kesin olarak bilinmemektedir. Babası Karahanlı hükümdar ailesinden Bezir Han’dır. Babasının ölümü üzerine amcası ve üvey babası Oğulcak Kadır Han’ın himayesinde büyümüştür. Onun İslamiyet’i kabul etmesi *İslam Ansiklopedisi*’nde (İstanbul, Maarif yayınları, C. 6, 1955, s. 252-253) şöyle tasvir edilmiştir: “Bir Müslüman şehzade veya İslam-sufi vaizleri ile karşılaşma Oğulcak’ın yeğeni Satuk’un şahsen İslamiyet’i kabul etmesine ve sonra, bunu amcasına karşı muvaffakiyetle neticelenen mücadelesini müteakip, devletin garb kısmında İslamiyet’in resmen kabulüne (X. asrın başlarında) sebep olmuştur”. Demek ki, bu hadise Garbi Karahanlılara aittir ve onun tarihi de X. asır başları olarak gösterilmektedir.

2001 tarihinde Türkiye Diyanet Vakfı’na yayınlanan *İslam Ansiklopedisi*’nde ise (C. 24, İstanbul, s. 405-406): “Oğulcak’ın yeğeni Karahan Satuk b. Bezir Müslüman oldu (308/920 veya 333/945). İbnü’l-Esir, onun rüyasında gökten inen bir kişinin kendisine Türkçe olarak ‘Müslüman ol ki dünya ve âhrette selâmet bulasın’ dediğini, bunun üzerine rüyasında İslamiyet’i kabul ettiğini ve sabah olunca Müslüman olduğunu herkese açıkladığını kaydeder. Abdül-Kerim adını alan Satuk, amcası Oğulcak ile mücadele ederek başarı kazanmış ve Karahanlıların batıdaki topraklarında İslamiyet’in yayılmasına çalışmıştır”. Burada dikkatimizi çeken iki tarih var: 920 veya 945. Bu yıllarda Karahanlı Satuk Müslüman olmuş. Kendisi hangi yıllarda amcası Oğulcak’la taht için mücadeleye başlamış, bunun hakkında malûmat veren kaynakları, maalesef, bulamadık.

Ve, nihayet, başka bir kaynağa göz atalım, o da 2002 tarihinde Ankara’da yayımlanan çok ciltli “*Türkler*” setidir. Onun 4. cildinde yer alan Prof. Dr. Osman Turan’ın fikrini sizlere sunmak isterim. O, sayfa 295’te “İbn Fadlan seyahatinin gösterdiği üzere 921’de Volga Bulgarları İslâm dinine girmişlerdi. Bu suretle Hıristiyan dinine giren Tuna Bulgarlarından bir asır sonra İdil Bulgarları da şamaniliği terk ettiler. Bundan bir müddet sonra, 930’larda, Karahanlı Devleti’ni kuranlar da İslâm dinini kabul ettiler.” diye yazıyor. Demek ki, Karahanlı Devleti’nin İslamiyet’i kabul etme tarihini dakik olarak göstermek isteyen araştırmacılar 930’ları tercih ediyorlar.

Bu konuya nokta koyma amacıyla aynı kitabın aynı cildindeki Almanyalı Prof. Dr. Jürgen Paul'un yorumuna da dikkatinizi çekmek isterim (s. 460-468). J. Paul, Karahanlıların Müslüman olma tarihinin, onuncu yüzyılın ortalarından itibaren başlatılabilecek fikrini vurgulamaktadır. Daha kesin tarihleri söylemek için bunda çok dikkatli olunmasını ister. Çok şey efsane tarzında anlatıldığından dolayı, İbn Esfâr'in 960 yılında söylediği "200 bin çadır kadar Türk, İslam'ı kabul etti" cümlesine de fazla itibar edilmemesi gerektiğini yazıyor.

Karahanlı Devleti'nin İslamiyet'i kabul etmesi konusuna kısa bir netice çıkaralım:

1. 840 tarihinde kurulan Karahanlı devleti hükümdarı Satuk Buğra Han olduğu dönemde Müslümanlığı kabul etmiş, ama bu hangi tarihte olmuş, belirli değil.

2. Abdül-Kerim Müslüman ismini alan Satuk Buğra Han 24-25 yaşlarına geldiğinde (veya 932'de) Müslüman olmuş; kendisinin doğum tarihi belli değil ya da 915'te doğmuş. Ölüm tarihi ise 955 veya 995.

3. Ne zaman amcası Oğulcak'ı öldürüp han olduğu da belli değil, amcasının ölüm tarihini açıklayan kaynak da yok. 920-958 yıllarında hükümdar olduğu ihtimalini söyleyenler de var.

4. Karahanlı Devleti X. asır başında veya 930'larda İslam dinini kabul etmiş. Hatta sonraki tarihler daha mantıklıdır.

Türkiyeli tarihçilerin ve ilim adamlarının önceleri pek dikkat etmediği, şimdilerde daha çok dikkat çekmeye başladıkları bir tarihî kaynak vardır. O da Arap seyyahı ve âlimi İbn Fadlan'ın "*Risâle*"sidir.

Ahmed b. Fadlan b. Al-Abbas b. Raşid b. Hammad 921-922 yıllarında İdil (Etil) Bulgar Hanlığı'na gönderilen Abbasi Halifeliği elçilik heyetinin kâtibidir ve bu seferi anlatan seyahatnamenin yazarıdır. Türk tarihi ve kültürü için çok önemli bir kaynak olan bu seyahatnamesinde İbn Fadlan (Fazlan), İdil Bulgarları hakkında ayrıntılı bilgiler de sunmaktadır.

İslamiyet'i kabul etmiş olan İdil (Volga) Bulgarları hükümdarı İlteber Almuş, Abbasi Halifesi Muktedi-Billah'a, Abdullah Bin Baştu el-Hazari adında birini elçi göndermişti. Bulgar hükümdarı bu elçi ile birlikte gönderdiği mektupta, halifeden hükümdarlığının meşruiyetinin tanınmasını, Bulgarlara İslamiyet'i öğretecek fakihler ve muallimler gönderilmesini, Hazarlara karşı savunmada kullanılacak bir kalenin yapımında harcanmak için para yardımında bulunulmasını istemekteydi. Bunun üzerine Halife, Bulgar hükümdarına istediği şeyleri götürecektir cevabı bir elçi heyetinin gönderilmesini kararlaştırdı. Bu heyet 922 yılının mayısında Bulgar Hanının İdil (Volga) ırmağı boyundaki karargâhına ulaşmış.

Seyahatnameden anlaşıldığına göre, önceden de Müslüman olan Bulgarlar bir törende devlet çapında İslamiyet'i kabul ederler. Aynı vakitte hükümdar Almuş Han da Ca'fer ismini alır ve Ca'fer bin Abdullah adını taşımaya başlar. Demek, İdil Bulgarları Devleti Karahanlılar'dan önce yani 12 Mayıs 922'de Müslüman olmuştur.

İdil Bulgarları'nın eski Türk devletleri arasında ilk Müslüman devlet oldukları fikri biraz önce bahsettiğim çok ciltli "*Türkler*" setinde de yer almıştır. 3. ciltte tanınmış bilim adamı Prof. Dr. Abdulkadir İnan'ın "Müslüman Türklerde Şamanizm

Kalıntıları” makalesi basılmış. Burada o “İbn Fadlan’ın Seyahatname’sinden 30-40 yıl sonra Karahanlılar Devleti Türk İslam devleti olarak meydana çıktı.” fikrini öne sürer (s. 392). Bu meseleyi inceledikten sonra, Prof. Dr. Osman Turan ile Prof. Dr. Abdülkerim Özaydın da aynı neticeye gelmişler.

Sonuç

İlk Müslüman Türk Devleti hangisidir? Karahanlılar mı İdil (İtil) Bulgarları mı, sorusu tarih açısından önemli bir konudur. Tarihî bir kaynak olan ve İran’daki Meşhed İmam Rıza Kütüphanesi’nde bulunan İbn Fadlan’ın “*Risale*”sinin bu sahada araştırmalar yapan bilim adamlarınca incelenmesiyle, günümüzde ağırlık kazanan görüş yani ilk Müslüman Türk devletinin Karahanlı Devleti olduğu görüşü, daha kapsamlı tartışılabilir. Burada başka bir şey daha vardır: Türkiye’deki bazı bilim adamları İdil Bulgarlarının akrabaları şimdiki Tuna Bulgarları gibi Hıristiyan olmayınca Türk kökenli Müslümanlar olduğuna inandıktan sonra, durum değişir ümidinde kalıyoruz. İlmî araştırmalarda efsanelere değil bu konuyu ihtiva eden tarihî kaynaklara dayanmak “İlk Türk Müslüman Devleti” unvanının İdil Bulgar Devleti’ne ait olmasını gerektirir.

Kaynakça

- BOLŞAKOV, O. G. (2000), Utoçnenia k perevodu “Zapiski” ibn Fadlana //Drevneyşie gosudarstva Vostoçnoy Evropiy. 1998, M., s. 54-63.
- FRAEHN, C. (1832), “Die Altesten Arabischen Nachrichten uber die Wolga-Bulgaren aus Ibn-Foslan’s Reiseberichte”, *Memoires de l’Academie des Sciences de St.-Petersburg* . VI Serie, t. I.
- İNAN, Abdulkadir (2002), “Müslüman Türklere Şamanizm Kalıntıları”, *Türkler*, C. 3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- İslam Ansiklopedisi* (1955), C. 6, İstanbul, Maarif yayınları,
- İslam Ansiklopedisi* (2001), C. 24, İstanbul, Diyanet Vakfı yayınları.
- KOVALEVSKIY, A. P. (1956), *Knıga Ahmeda İbn Fadlana o ego puteşestvii na Volgu v 921-922 gg, Statyi, perevodı, kommentarii*, Harkov, 345 s.
- YAZICI, Nesimi (1992), *İlk Türk-İslam Devletleri Tarihi*, Ankara.
- ÖZAYDIN, Abdülkerim (2002), “Türklerin İslamiyeti Kabulü”, *Türkler* , C. 4, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.
- PAUL, Jürgen (2002), “Karahanlılar”, *Türkler*, C. 4, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- ŞEŞEN, R. (1995), *İbn Fazlan Seyahatnamesi Tercümesi*, İstanbul: Bedir Yayınevi.
- TOGAN, A. Zeki Validi (1939), *Ibn Fadlan’s Reisebericht/Abhandlungen fur die Kunde des Morgenlandes*, XXIV, 3, Leipzig.
- TURAN, Osman (2002) “Türkler ve İslamiyet”, *Türkler*, C. 4, Ankara, Yeni Türkiye yayınları.
- Puteşestvie İbn Fadlana na Volgu*. (Perevod i kommentariy pod red. akad. İ. Yu. Kraçkovckogo). M.-L., 1939, 212 s.

FOLKLOR VE KLASİK EDEBİYAT

Nizami HALİLOV¹

Bilindiği gibi, yazılı edebiyatın teşekkülü folklorla çok sıkı ilişkide olmuş ve sonraki gelişme çağlarında da bu ilişkiler daima devam etmiştir. Folklorla yazılı edebiyatın karşılıklı alâkası şifahi halk yaratıcılığı ile, bununla beraber yazılı şiirin de yüksek klasik örneklerini yaratmış bütün medeni halklar için sıradan bir haldir. Hem de bu tesir ve alâkalar her iki istikamette ortaya çıkar: Klasik yazılı edebiyat en yüksek zirvesine ulaştığında bile halk yaratıcılığından yüz çevirmiyor. Folklor da sırasında kendisinin muayyen gelişme dönemlerinde klasik edebiyatın imkânlarından beslenmeye başlıyor.

Azerbaycan edebiyat araştırmacılığında yazılı edebiyatla folklorun karşılıklı alâkalarına dair meselelerden birçok tetkikatlarda bahsedilse de, bu problem yeteri kadar araştırılmamıştır. Bu hususta yapılmış tetkikatların çoğunda bazı tenakuzlar da göze çarpıyor. Bu, daha çok yüzeysel araştırmalarda, folklorla mensup motif, mazmun ve bedii ifade vasıtalarının şairler tarafından istifadesine dair olayların sadece sıralanmasında, folklorla yazılı edebiyatın karşılıklı tesirini meydana getiren sebeplerin nazarı ve tarihî bakımdan açıklanmamasında kendini gösteriyor.

Her bir yazılı edebiyat şifahi halk yaratıcılığından, kolektif bedii düşünceden ayrılarak, ferdi tefekküre dayanan bir yaratıcılık türü gibi şekillense de, söz sanatının bu iki kolu arasındaki alâkalar hiçbir zaman kaybolmaz ve bu karşılıklı tesir onların her ikisinin zenginleşmesine vesile olur. Folklorla mukayese edildiğinde yazılı edebiyat başka halkların edebî imkânlarıyla daha çabuk, daha hızlı şekilde alâkaya giriyor ve böyle alâkalar neticesinde yazılı edebiyatta oluşan yeniliklerin büyük bir kısmı tedricen folklor âlemine de sirayet ediyor. Orta asırlar Azerbaycan edebiyatı da bu bakımdan istisna teşkil etmemiş ve komşu edebiyatlarla bilavasita temasta olmuş, bütün İslam dünyası edebiyatının ise bölgesel bir kolu olarak şekillenmiştir. Orta asırlarda bütün İslam dünyası edebiyatının öncü kolları sayılan Arap ve Fars edebiyatları Yakın ve Orta Şark halklarının folkloru ile münasebette bulunarak geliştiklerinden bu edebiyatlarda da folklor mevzuları oldukça zengindir. Klasik Azerbaycan edebiyatı ise bu edebiyatların güçlü tesiri altında şekillendiğinden söz konusu folk-

¹ Doç. Dr. Bakü Devlet Üniversitesi - Azerbaycan

lor mevzu ve motiflerinin ekseriyeti Azerbaycan yazılı edebiyatına da buradan dâhil olmuş ve sonuncunun vasıtasıyla Azerbaycan folkloruna da tesir etmiştir. Dünya edebiyat araştırmacılığının büyük temsilcilerinden olan D. S. Liçahev bu kabilden olan edebî tesir meselelerinden bahsederken, “Bir edebiyatın diğerine muhtelif tesiri edebiyat hayatının göstericilerinden biridir. Edebiyatlar karşılıklı alâkada bulunuyor ve böyle karşılıklı alâkaların şekilleri oldukça renklidir... Edebiyatlarda tesirin çeşidi umumi medeni tesirle sıkı sıkıya bağlıdır. Edebiyatların tesiri medeniyetlerin birbirine tesirinin yalnız bir kısmıdır. Bu, hususiyile de orta asırlar edebiyatlarına aittir. Edebiyatların tesir biçimleri umum medeni tesir biçimlerini tekrar ediyorlar... Halkların hayatının ilk merhalelerinde medeni değerler mübadelesi “yakın mesafelerde” ortaya çıkıyor. Daha sonraları yüksek manevi medeniyet inkişaf ettikçe mesafelerin rolü git gide azalıyor ve medeni alâkalar çok büyük sahaları aradan kaldırarak, arada yerleşerek halkları birbirinden ayıran devletleri, denizleri ve ülkeleri atlayıp geçiyor.” demektedir (12, 37-38).

İslam dininin kabulünden sonra Azerbaycan medeniyet sahasında ortaya çıkan köklü değişiklikler, şüphesiz ki edebiyatta da kendini göstermeliydi. O zamana kadar Oğuzların yazılı edebiyata sahip olduğuna dair elimizde hiç bir malumat yoktur ve Azerbaycan’da VII-XI. asırlarda edebiyatın yalnız Arap dilinde, XII. asırdan ise esasen Fars dilinde oluşması hadisesi ise gösteriyor ki, yeni şekillenen yazılı edebiyat bilavasita İslam edebiyatının tesiri altında teşekkül etmiştir. Bu edebiyatta “İslam medeniyeti ile alâkalı nasıl yeni mevzu, mazmun ve fikirler oluşuyorsa bununla beraber şiir sistemi ve estetik fikirler de meydana çıkıyor” (7, 82). O devirde medeniyet ve edebiyat sahasındaki resmi ideoloji, İslamiyet’i yeni kabul etmiş halkların folkloruna putperestlik âdet an’aneleri ile uğraşan ilkel ve İslamî kaidelere aykırı bir medeniyet olarak baktığından Türk folklorunun Arap dilli ve Fars dilli Azerbaycan edebiyatına tesiri oldukça zayıftı. Ancak XII. yüzyıldan itibaren Azerbaycan’da çiçeklenmeye başlayan Fars dilli edebiyat ister mevzu ve mazmunlar, isterse de tür ve şekil bakımından esasen Arap, Fars ve Hind folklorunun ve edebiyatlarının sentezi gibi şekillenmiş bedii vasıtalarından istifade ediyordu (9, 110; 13, 186). Bu edebiyatın, cemiyetin yalnız yukarı tabakaları için nazarda tutulan edebiyat olduğu bilinmektedir. Sıradan halk kitleleri için ise Fars dilli edebiyat anlaşılmaz idi. Yoksul ve bilgisiz halk kitlelerinin estetik taleplerini yalnız folklor an’aneleri ile bağlı olan eserler veya folklorla yakın dilde yazan el şairlerinin şiirleri, ozanların ve âşıkların söyledikleri masal, destan ve karavelliler, okudukları mahnılar karşılıyordu. Bundan başka, İran tetkikatçısı P. Hanleri’nin yazdığı gibi, geçmiş asırlarda oluşmuş eserlerin hemen hepsi halk tarafından kabul edilmiyordu. Her zaman öyle şairler oluyordu ki, sıradan insanların, hususiyile de köy ahalisinin ilgileri onlar için yabancı idi. Bu insanlar kendilerini ilgilendiren mevzulardan ve halk dilinde yazan şairlerden hoşlanıyorlardı. Böyle şiirleri halk ilgiyle dinliyor ve okuyordu. Ancak halk bu el şairlerinin adlarını hafızasında tutmuyordu ve onların eserleri halk arasında yayıldıktan sonra şifahi halk yaratıcılığının mahsulü gibi anlaşılıyordu (6, 64-65). Şüphesiz ki, bu söylenenler Azerbaycan el şairleri, hususiyile de ozanlar ve âşıklar için de karakteristiktir.

Bununla beraber XII. yüzyıldan, yani yazılı edebiyatın Azerbaycan'da genişleyip yayılması devrinden itibaren bu edebiyatın halk yaratıcılığı ile alâkaları artmağa başlıyor. Ancak Türk folkloru ile onların alâkaları hâlâ zayıftı. Mesela, Nizâmî "Hamse"-sinin temelinde masallar, efsaneler ve destanlara dayansa da, böyle masal ve efsanelerin çoğu komşularımızda veya daha uzak mesafelerde yaşayan halkların folkloru ile de alâkalıydı. Azerbaycan edebiyatına ise böyle folklor mevzuları esasen Fars ve Arap edebiyatlarından dâhil oluyordu. Çünkü bütün Şark edebiyatının öncü kolları olan Arap ve Fars edebiyatları İslamiyet'i nispeten geç, X. asırda, kabul etmiş Oğuz şairleri için bir nevi edebî örnek rolü oynuyordu. Umumi mevzular hakkında S. İbrahimov şöyle yazıyor: "Biz mevzuları araştırırken gördük ki, bütün şark edebiyatında en popüler mevzular esasen Arap menşeli ve Fars menşeli mevzulardır. Bu da söz konusu dillerin uzun bir tarihî süreçte devlet dili veya hâkim dil olması ile izah edilebilir. Uzun bir tarihî süreçte bahis konusu dillerin hâkim bir dil olması ile onlardan ister istemez edebiyatta da işlek dil gibi istifade olunmuştur. Neticede, Azerbaycan Türkçesinde tefekkür tarzı, cümle şekilleri, fikirlerin ifade kalıpları Fars ve Arap dillerinden geçirildi." (9, 110). Fikrimizce, bu izahata Oğuzların İslam dilini nispeten geç -Arap ve Fars edebiyatında bütün İslam dünyasında fikir, mevzu ve mazmunların şekillenip, sabitleşmesinden sonra- kabul etmesi hususunu da ilave etmek lâzımdır. Azerbaycan'da Türk dilli edebiyat ise daha geç, XIII. asırdan itibaren, gelişmeye başlamıştır ve bu edebiyat kendinden evvelki İslamî mevzu ve düşünceleri kabul etmeye mahkûm idi. Bu sebepten de bütün İslamî edebiyata Arap folklorundan gelen "Leylî ile Mecnûn", Yahudi folklorundan bazı dinî kitaplara dâhil olmuş "Yûsuf ve Züleyha", Fars folkloru ile ilgili olan "Hüsrev ve Şîrîn", "Varka ve Gülşah", "Vâmık ve Azrâ" vs. gibi mevzular Türk dilli edebiyatta da yaygınlaşmıştı. Esas kaynağı Hind folkloru olan "Sindibadnâme" ve "Binbir Gece" motifleri de şairlere muhtelif epik manzumeler yazmak için (mesela "Bahtiyâr-nâme", "Seyfû'l-mülûk" vs.) mevzular veriyordu (15, 27). Bütün bu mevzularda muhabbet motifleri ağırlık teşkil ediyordu. Azerbaycan yazılı edebiyatında yaygın olan bu muhabbet mevzuları ise tedricen folklorlara da sirayet ediyor ve XVI. asra kadar kahramanlık mevzularının esas mevki tuttuğu Türk masal ve destanlarında muhabbet mevzularına yol ve yer açıyordu (14, 36-39).

Böylelikle, folklor yazılı edebiyat için tükenmez bir menba, pınar olduğu gibi, yazılı edebiyat da kendi sırasında halk yaratıcılığının gelişmesine ve zenginleşmesine yardım ediyordu. Ancak folklorun yazılı edebiyata tesiri hakkında çok yazılsa da, yazılı edebiyatın folklorlara tesirinin pek araştırılmadığını söyleyebiliriz. Hâlbuki hele Nizâmî ve Hakanî'den başlayarak Azerbaycan klasik edebiyatının birçok temsilcileri kendi yaratıcılığında folklor mevzu ve motiflerinden istifade ederek, onları daha da zenginleşmiş halde yeniden şifahi halk edebiyatına aktarıyorlardı. İ. Abbasov'un haklı olarak yazdığı gibi, "Nizâmî ve Nevâî'nin mesnevileri esasında hazırlanmış 'Ferhad ve Şîrîn' mevzusundaki Azerbaycan ve Özbek destanları söz konusu eserlerdeki karakteristik epizodlardan ayrılan diğer eserler olarak ortaya çıkmıştır" (1, 156). Bu durum açıkça gösteriyor ki, İslam dini vasıtasıyla birbirine daha da yakınlaşmış halkların folklor yaratıcılığı ve yazılı edebiyatlarının da biri diğerini hayli

zenginleştiriyordu. Böylece, daha önce de söylendiği gibi, Yakın ve Orta Şark halklarının şifahi halk yaratıcılığına mahsus bazı mevzu ve motifler evvelce Fars ve Arap edebiyatlarına, sonradan ise bu yazılı edebiyatlar vasıtasıyla Azerbaycan edebiyatına dâhil oluyor ve sonuncudan da halk edebiyatına geçiyordu.

Bazen ise Azerbaycan şairleri bütün İslam edebiyatından gelen mevzu, fikir ve mazmunları kendi ferdî yaratıcılık süzgecinden geçirirken onlara o kadar yaratıcı surette yaklaşıyor ve yeni renkler veriyorlardı ki, tamamıyla yeni ve orijinal eserler ortaya çıkıyordu. Buna misal olarak “Ahmed Haramî” ve “Mihri ve Vefâ” eserlerini gösterebiliriz. Her iki eser didaktik mahiyetli muhabbet destanı olsa da, onların mazmunlarına Yakın Şark halklarının destan yaratıcılığında rast gelinmiyor. Birinci destanın ilk mısraında “Bu destanı bugün bünyâd edelim” denilmesi de gösteriyor ki, eseri başka destanlardan istifade ederek müellifin kendisi oluşturmuştur. “Ahmed Haramî” eserinin tetkikatçısı E. Seferli’nin fikrinde de “onun müellifi öz ruhuna, zevkine göre halka yakın bir sanatkar olmuş, edebî dünya görüşü, yaratıcılığı şifahi ve yazılı edebiyat an’aneleri arasında teşekkül bulmuş, halk arasında bir masalçı ve kıssahân gibi tanınmıştır... Eser edebî özellikleri, muhtevası, mefkuresi, dil üslup hususiyetlerine göre halk ruhunu ifade ediyor, onun gönlünden haber veriyor, masal ve destan an’aneleri ile sesleniyor.” (15, 145-146).

“Mihri ve Vefa” eserine gelince, bu eserin de mevzusu ve mazmunu folklorla, hususıyla de muhabbet destanları ile bağlıdır ve eserin adına da yalnız Oğuz halklarının edebî yaratıcılığında rast gelinir. Burada hatta Türk mitolojisinde çok yaygın olan kurt motifine de iki defa tesadüf ediliyor. Bilindiği gibi Türk mit ve rivayetlerinde kurt kurtarıcı, ona hürmet edenlerin hâmesi ve zor zamanlarda onlara kurtuluşun doğru yolunu gösteren bir tip olarak tasvir edilir (2, 42). “Mihri ve Vefâ” destanında da kurt, Vefâ’ya ve eserin diğer müspet kahramanlarına maksatlarına ulaşmaları yolunda kılavuzluk eden, onlara gerekli yerlere ulaşmakta yardımcı olan bir kurtarıcı tip olarak gösterilmiştir (10, 15):

*“Gördü karşıdan gelir bir canavar,
Ne canavar, endamı nekşi-nigar.
Geldi su içti, yine döndü geder,
Vefa durdu ana teferrüc eder.
Vefa aydır: Uşbudur ol canavar,
Dedi remmâl: Sen onun ardınca var.
Düşdü getdi ol canavar ardına,
Eyle getdi kimse irmez gerdine.
Vardı getdi canavar bir meşeye”
Düşdü Vefâ anda çok endişeye.*

Kadim Türk inançlarına göre kurt, halk arasında göklerin Türkleri muhafaza etmek için gönderdiği kutsal hayvan gibi anlaşılırdı.

Onun adının bozkurt (veya gökbörü) olması kurdun İlahi bir varlık olduğunun bir göstergesi kabul edilmelidir. Bazı mitolojik sistemlerde olduğu gibi, kurt kadim

Türklerde de Tanrının gönderdiği kutsal, kurtarıcı, koruyucu, hâmi, hem de ecdad gibi anlaşılmaya başladı.” (17, 102). “Ahmed Haramî” destanında, Yusuf Meddah’ın “Varka ve Gülşah” (XIV. asır), Şems’in “Yûsuf ve Züleyha” eserlerinde olaylar yazılı edebiyata mahsus şekilde meclislere bölünerek verildiği halde, “Mihri ve Vefâ” eserinde böyle meclisler yoktur. Halk destan ve masallarında olduğu gibi, burada da dâhil bölümler mevcut değildir.

“Mihri ve Vefâ” müellifinin eserinde Türk şifahi halk yaratıcılığından geniş surette istifade ettiğini gösteren durumlardan biri de burada, Azerbaycan muhabbet destanlarında olduğu gibi, Vefâ’ya ve Mihri’ye “buta” verilmesidir; eserin başkahramanları birbirilerini görmeden biri diğerine vurulur ve halk destanlarındaki gibi visale ermek için birçok engellerden geçmek zorundadırlar. Eserde “buta”, âşık ve mâşuka Hızır vasıtasıyla verilir.

Görünür, “Mihri ve Vefâ” destanının şifahi varyantlarının Türkmen folklorunda da yaygın olduğu görülmektedir. XX. asır Türkmen yazarı Ata Kauşutov aynı adlı (“Mihri ve Vefâ”) romanında bu muhabbet destanının mevzu ve motiflerinden genişçe istifade etmiştir (11). Annesi Türkmenistan’ın meşhur masalcılarından olan Ata Kauşutov’a folklor an’anelerinin annesi tarafından aktarıldığını söyleyebiliriz.

Bütün bu söylediklerimizden de anlaşıldığı üzere ister muhtelif edebiyatların, isterse de folklorla yazılı edebiyatın birbirine tesiri, ilk önce, mevzu problemi ile ilgili olmuştur. Ancak bu karşılıklı tesir ve alâkalar yalnız mevzu, mazmun ve motiflerle sınırlanmıyordu, böyle alâkalar söz sanatının diğer yapı unsurlarında ve mazmunlar sisteminde de kendini çok bariz şekilde gösteriyor. Mesela, “Kitâb-ı Dede Korkut”-taki “boy” motifi esasen “uzun” mecazı ile kullanıldığı halde (“Boyu Uzun Burla Hatun”), yazılı şiirin tesiri ile sonraki folklor yaratıcılığında, hususiyile de âşık şiirinde “servi boylu” ifadesi ile, hem de “ak yüzlü” veya “akça yüzlü”, “tatlı dilli”, “dar ağızlı”, “hörme saçlı” ve “çatma kaşlı” mecazları muvafık surette “ay yüzlü”, “şirin dilli”, “gönçe dehan”, “zincir zülflü”, “kaşı kaman” gibi ifadelerle değiştirilmiştir. “Kitâb-ı Dede Korkut”ta rast gelinen “al yanaklı”, “ince belli” gibi bedii ifadeler ise şifahi halk yaratıcılığında korunmakla beraber, yazılı şiire de nüfuz etmişler.

Hem yazılı hem de şifahi şiirde umumi mevzuların, motiflerin ve mazmunların bir hayli çok olduğu görülmektedir. Bunlardan birçoğunun, o cümleden Leyli, Mecnun, Ferhad, Şirin, şem, pervane, gül, bülbül mazmunlarının folklorla klasik edebiyattan dâhil olduğu şüphesizdir. Sade halkın, yazılı şiirden yalnız kendi ruhuna uygun mazmun ve motifleri seçip aldığı da bir hakikattir. Bu mazmunların menşei yazılı edebiyatla ilgili olsa da, onlar halkın gündelik hayatına uygun bedii vasıtalar idi.

Kaydedilen mazmunlar içerisinde halk yaratıcılığında çok geniş yayılanlardan biri de “felek” mazmunudur. Azerbaycan halk mahnılarında, bayatılarda ve âşık şiirinde bu mazmuna sık sık rast gelinir. “Felek” sözünün lügat manası “gök” veya “gök yüzü, sema” demektir. Talihten, bahttan şikâyet edilen mahnılarda çok zaman “sebeb olan” gibi sadece bu mazmuna müracaat edilir. Çok kadim zamanlardan insanlar talih meselelerinin tanrılar tarafından göklerde halledildiğini düşünüyorlardı (şimdi de böyle düşünenler çoktur), bunun da bu kadim anlayışla alâkalı olduğu görülmüyor. Bu maz-

mun Azerbaycan folkloruna klasik edebiyattan geçse de, gök yüzünün kadim Türklerde de en yüce ilahi güç (Gök tanrı) hesap edilmesini nazara alırsak (5, 92), o zaman “felek” mefhumunun Türkler arasında oldukça yaygın olmasının sebeplerini anlamak da zor olmayacaktır. Ancak Müslümanlaşmış Türkler İslam’ın kabulünden sonra artık kendi kadim inançlarından uzaklaşarak, gök yüzüne putperestliğin mirası olarak, her belanın menşei, insanlara ıstırap getiren bir kuvvet nazarıyla bakıyorlardı.

“Felek” mazmunu Azerbaycan folklorunda, bir kaide olarak, zulüm, ıstırap, şikâyet motifleri ifade edilen şiirlerde kullanılır. “Aslı ve Kerem” destanından alınan aşadaki dörtlükte de bunu açıkça görebiliriz:

*“Felek beni bağa bağman eyledi,
Bağman ağlar, bağça ağlar, gül ağlar.
Dost bağına ahmaz oldu sularım,
Süsen ağlar, sünbül ağlar, sel ağlar”*

Felekten şikâyet motiflerinden bahsederken, Rus Türkologu V. A. Gordlevski’nin söylediklerini de kaydedelim: “Şair soruyor ki, neden insanın hayatı ıstırapla doludur? Bunun günahı kimdedir? Bu meselede dünya görüşü istenilen halkın hayata bakışı ile örtüşen asıl Müslüman gibi o, bütün günahı talihin üstüne yıkıyor. Bu kahpe felek (talih) sevgilileri birbirinden ayırıyor; o, insanı vatanını terk etmeye mecbur ediyor; kısaca o, insanın kolunu kanadını kırıyor ve belini büküyor” (14, 243). Görüldüğü gibi, burada V. A. Gordlevski çok manalı “felek” sözünü mecazi anlamında, “talih”, “baht” manasında kullanmıştır. E. E. Bertels ise Zerdüştlüğün tekçi dünya görüşünden bahsederken, çok kadim geçmişte her şeyin yaratıcısı olan Zrvana (Sonsuz zaman) öğretisinin mevcut olduğunu kaydediyor. Bu meşhur şarkiyatçı, bütün İran halklarının edebiyatında ve folklorunda mevcut olan göklere şikâyet motifleri bu öğretiyle ilgili olarak ortaya çıktığını (3, 40) ileri sürüyor.

Öyle mazmunlar ve motifler de vardır ki, onlar Azerbaycan yazılı edebiyatına Türk folklorundan gelmiştir. Buna misal olarak Türk folklorunda, hususiyile de âşık şiirinde çok kullanılan “dağ” mazmununu gösterebiliriz. Türk folklorunda bu mazmun muayyen manada “felek” mazmununun yazılı edebiyatta oynadığı rolü yerine getirir, ancak hiç de onunla örtüşmez. Bir başka deyişle, lirik kahraman öz bahtından, talihinden şikâyet ederken veya hayatının en ıstıraplı ve zor anlarında daha sık dağlara seslenir ve sanki derdini dağlarla bölüşmeye çalışır.

“Kitâb-ı Dede Korkut” boylarında da dağ motiflerine sıkça rast gelinir ve bu destanın kahramanları da zor anlarında, en acı duygularını ifade ederken sık sık retorik şekilde Kazlık dağına müracaat ediyorlar. Boğaç’ın annesi oğlunu yaralı halde bulunca yüzünü “kışta yazda karı buzu erimeyen Kazlık dağı”na tutup şöyle diyor:

*“Biter senin otların, Kazlık dağı,
Biter iken, bitmez olsun!
Kaçar senin geyiklerin, Kazlık dağı,
Kaçar iken kaçmaz olsun, taşa dönsün...”*

“Kitâb-ı Dede Korkut” boylarında dağ motifine gösterilen böyle münasebetten bu motifin Türklerin epik âlemine ve bedii düşüncesine çok eski zamanlardan dâhil olduğu anlaşılıyor. Klasik Arap ve Fars şiirinde ise dağ motifine çok nadir hallerde rast geliniyor ve burada bu motif poetik fonksiyon taşıyor; yalnız sıradan manada kullanılıyor. Azerbaycan klasik şiirinde ise dağ mazmunundan daha çok azamet ve yükseklik remzi gibi istifade edilir:

*“Fuzûlî derd elinden dağa çıktı,
Dediler behtever yaylağa çıktı”*

Dağ motifi Azerbaycan âşık şiiri için daha çok karakteristiktir. Burada bu motif, esasen metanet, itibar, yenilmezlik, vakar remzi, bazen de seyrangâh ve avlak gibi tasvir edilir” (8, 53-54).

Böylelikle biz, Azerbaycan folkloru ile klasik edebiyat arasındaki alâkaların oldukça geniş ve çok renkli olduğunu görüyoruz. Ayrıca bu süreçte klasik edebiyat Türk folklorundan doğrudan, diğer halkların şifahi halk yaratıcılığından ise İslamî yazılı şiiri vasıtasıyla beslenmiştir. Oğuzların içtimai medenî hayatında meydana gelen köklü değişiklikler İslam dininin ve bunun neticesi olarak Müslüman medeniyetinin kabulü, göçebelikten tedricen yerleşik hayat tarzına geçiş vs. âmillerin tesiriyle o zamana kadar Türk folklorunda geniş olarak yayılmış kahramanlık destanları yerini tedricen muhabbet destanlarına bırakmaya başlıyor. Yazılı destanlarla onların tesiri altında folklorlarda oluşan muhabbet destanları arasında mevzu, fikir, motif ve mazmun bakımından hayli uygunluklar müşahede olunur ve bunlar esasen üç oluşum devrini ihata eder: Kahramanın çocukluk devrinden başlayarak onun sevgilisinden zorla ayrı kalmasına kadar olan devir, kahramanın sevgilisine ulaşmak için geçtiği imtihanlar devri ve nihayet, kahramanların karşılaşması ve bir birine kavuşması. Yazılı ve şifahi destanlar arasındaki uygunluklar mevzu, mazmun ve oluşum benzerlikleri ile sınırlanmıyor ve esas destan motiflerini, mahiyetçe onlara uygun olan mazmunlar sistemini de ihata ediyor. Bütün bunlar ise onların kökünün aynı kaynaklara dayanmasına ve daima birbiriyle karşılıklı alâkada olmasına delalet ediyor. Edebî alâkaların karşılıklı teması, evvela, halk üslubuna yakın tarzda ve sade dille yazılan müellif eserlerinde ortaya çıkıyordu. Halk ruhuna yakın olan böyle eserlere ise sıradan folklor âleminde genişçe yayılarak, şifahi halk yaratıcılığının gelişmesine ve daha da zenginleşmesine müspet tesirini gösteriyordu.

Kaynaklar

- Аббаслы, И., *Ареал распространения и влияния азербайджанских дастанов*. Баку, 2001.
 Bayat, F., *Oğuz Epik Anenesi ve “Oğuz-Kaçan” Destanı*. Bakü, 1993.
 Бертелс, Е. Э., *История персидско-таджикской литературы*. М., 1960.
 Ceferli, M., *Azerbaycan Muhabbet Destanlarının Poetikası*, Bakü, 2000.
 Hüseyinoğlu, K., *Azerbaycan Şiir Medeniyeti*. Bakü, 1996.
 Hüseyinoğlu, K., “Aşık şiirinde dağ motifleri”, *Dede Korkud* toplusu, Bakü, 2004, No: 1, s. 53-55.

Hanleri, Perviz, *Şiir ve Hüner*, Tahran, 1345 h.ş.

İbrahimov S., *Klassik Azərbaycan Poeziyasının İdeya-Mevzu Kaynakları ve Onların Tipologiyası XIII Esredek*. Bakü, 1999.

İsa, *Mehr ve Vafa*, Çapa hazırlayanlar ve müekeddimenin müellifleri: K. Şerifli ve A. Şerifli. Bakü, 2001.

Kauşutov A., *Mehr ve Vafa*, Aşkabat, 1956.

Qordlevski V. A., *Изб. Труды*. Т. 2, м., 1961.

Kumilyov L. *Kadim Türkler*. Bakü, 1993.

Лихачев Д. С., *Развитие русской литературы X-XIII веков. Эпохи и стили // Д.С.Лихачев. Изб. Работы*. Л., 1987.

Rüstemova A., *Azərbaycan Epik Şiirinin İnkişaf Yolları (XII-XVII Asırlar)*, Bakü, 1975.

Seferli E., *XVII-XVIII Asırlar Azərbaycan Epik Şiiri*, Bakü, 1982.

Seferli E., Yusifov, H., *Kadim ve Orta Asırlar Azərbaycan Edebiyatı*, Bakü, 1982

Şükürov A., *Mifologiya. 6-cı Kitab. Kadim Türk Mifologiyası*, Bakü, 1997.

AZERBAJYAN MUHACİRLERİNİN DÜNYA FOLKLORUYLA İLGİLİ ARAŞTIRMALARI

Almaz HASANKIZI¹

Giriş

Muhaceretteki Azerbaycan aydınlarının millî Türk folkloruyla ilgili çok sayıda araştırmaları vardır. Lakin zaman zaman onlar dünya halk edebiyatı hakkında da araştırmalar yapmışlar ve onları millî Türk folkloruyla mukayese etmişlerdir. Bu konuda Azerbaycan muhacirlerinin çoğunun -M. B. Mehmetzade'nin, M. E. Resulzade'nin, A. Ağaoğlu'nun, A. Caferoğlu'nun, S. Refik'in ve başkalarının- araştırmaları vardır.

Avrupa Medeniyeti Muhacirlerin Araştırmalarında

6 Nisan 1928 yılında Azeri Türk Gençler Birliğinde Mirza Bala Mehmetzade'nin "Milletlerin Uyanmasında Destanlar" adlı konuşması dinlenmişti. Söz konusu konuşma aktüelliğini koruduğundan 52 yıl sonra Ankara'da "Azerbaycan" dergisinde yayımlanmıştır. Mirza Bala XIX. yüzyılda Avrupa'da millî intibah devrini yaşayan Almanların gelişme yolunu inceleyerek şöyle bir sonuca varmıştır: "Kendi millî şahsiyetlerine temas ettikleri zaman Almanlar mefkûrelerini efsanevî-millî destanların ihtiva ettiği millî mahsuller etrafında kurdular. O zaman Almanya'da iki cereyan görülüyordu: Biri, tıpkı Azerbaycan'ın Rus müstevliliğinden ve Rus medeniyetinden ruh almak isteyenleri gibi kendilerini Fransa inkılâbının tesirine kaptırılmış, doğrudan doğruya Garp'tan, Fransa'dan ve Fransız medeniyetinden merhem arıyordu. Diğeriyse tarihin en uzak ve karanlık devirlerindeki içtimaî yaşayışı ve millî müesseseleri aramakla meşguldü. İşte, Alman milletinin birleştirici müşterek ruhunu Alman milletini uyandırıcı ve yükseltici dâhili ateşini bu insanlar buldular. On dokuzuncu yüzyılın milletperverleri her zaman bu tarzda düşündüler. Her yerde milliyet fikri, tarihî menşeleri, hayatı ve içtimaî müesseseleri tetkik etmek vasıtasıyla gelişmiş oldu."²

Dünya folklor medeniyetinden örnek vermekle, aslında M. B. Mehmetzade millî uyanışın, milletlerin azatlığının, birliğin muhkemleşmesinde halkiyatın çok mü-

¹ Doç. Dr., Bakü Kızlar Üniversitesi - Azerbaycan

² Mehmetzade, Mirza Bala, "Milletlerin Uyanmasında Destanlar," *Azerbaycan*, Ankara: 1970, yıl 18, sayı 191-196, s.11.

him hizmeti olduğunu bildiriyordu. Rus esaretinden kurtulma yolunda da folkloru esas bir şart gibi yaşıyordu: hatta araştırmannın isminden de bu görünmektedir: *Milletlerin Uyanmasında Destanlar*.

M. B. Mehmetzade, Lehistan'ın payitahtı Varşova'da Rus esaretindeki milletlerin oluşturduğu "Promete" teşkilatının kurultayında 1936 yılında şöyle söylemiştir: "Milletlerin uyanış, yükseliş ve düşüş tarihleri gösteriyor ki, millî hususiyetlerini ve millî kültürlerini koruyup yaşatmağa muvaffak olan her millet er geç millî bir devlet kurmağa adaydır. Millî hususiyetlerini ve millî kültürlerini yitirmiş olan milletler millî benliklerini ve ilham alacak millî kaynaklarını da yitirmişler demektir. Bu gibi milletlerin geleceği yoktur, onlara ölmüş nazariyle bakmak lâzımdır."³

Anlaşılan o ki, muhaceretteki aydınlar millî kültürün halkı hep yaşatacak, ayakta tutacak ve mücadeleye götürecektir esas vasıta olduğuna çok inanıyorlardı. Hakikatte de en doğrusu bu olsa gerek, çünkü Sovyet yönetimi de sözün gücünün kılıçtan daha keskin olduğunun farkındaydı, bu nedenle de esaretinde kalan Türk halklarının millî kimliklerini unutturmağa çalışıyordu. Ama muhaceretteki aydınlar sosyalist yönetiminin hilelerini dünya halklarına haykırıyorlardı ve yalnız, vatan Azerbaycan'ın değil de, bütün milletlerin esaretten kurtulmasını istiyorlardı: "Fin milletine, Finliğin uyanmasında büyük rol oynamış *Kalevala* gibi destanî eserler veren Karelya, İngerya ve onlarla birlikte Komi gibi ... ülkelerde haksızlıklardan başka mecburi sürgünler, sunî açlıklar ve Rus muhacereti yapmak suretiyle bu milletleri aradan kaldırmağa çalışıyorlar."⁴

Görülüyor ki Mirza Bala, Fin milletine kardeş olan, Sovyet zalimleri tarafından ezilen diğer milletlerin medeniyetlerini unutturmamak çabasını anlatarak, bu halkları kendi kültürlerini korumağa çağırılmaktadır.

Mirza Bala Mehmetzade folklorun, kahramanlığı yaşatan ve esaretten halâs olması için halkı mücadeleye götüren, millî kimliğini koruyan en güçlü vasıta olduğunu ispatlamak için Fin millî medeniyetinin muhteşem eseri "Kalevala" destanına müracaat etmiştir. "Denilebilir ki, 'Kalevala' olmasaydı Fin milleti bir millet gibi olmayacaktı."⁵ sözleri halk edebiyatına verilen önemin göstergesidir.

M. B. Mehmetzade 1952 yılında, Almanya'nın Münih şehrinde yayınlanan *Kafkasya* dergisinde "Dede Korkud" makalesini yayımlamıştır ve orada Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Edebiyat Cemiyetinin yaptığı toplantıda Rus esaretindeki halkların edebiyatına olan baskıya itiraz etmiştir. Bu toplantıda Rus olmayan milletlerin 'çok tehlikeli bir yolda' yürüdükleri bildiriliyordu. Litvanya, Estonya, ve Letonya gibi milletler "Garp-Avrupa medeniyeti karşısında eğilmekte", Ukrayna, Kuzey Kafkasya,

³ Mehmetzade, Mirza Bala, "Sovyet Azerbaycanda Türk Dilinin Ruslaştırma ve İmha Siyaseti Hakkında", *Kurtuluş*, Berlin: 1936, yıl 3, haziran, sayı 20, s.572

⁴ Süleymanlı, Mübariz, "Mirza Bala Mehmetzade'nin 'Kurtuluş' macmuasindeki yazıları hakkında", *Medeniyet dünyası*, XIV buraxılış, Bakü: ADMİU, 2007, s. 13.

⁵ Mehmetzade, Mirza Bala, "Milletlerin Uyanmasında Destanlar", *Azerbaycan*, Ankara: 1970, yıl 18, sayı 191-196, s.11.

Azerbaycan, Türkistan (Orta Asya), Gürcistan ve Ermenistan ise “millî geçmişini terennüm etmekte ve romantik hale getirmekte” suçlanıyordu.⁶

İran ve Türk Folklor Alâkaları

Muhacerette dünya medeniyetiyle mukayese yapanlardan biri de Selim Refik Refi’oğlu’ydu. Bakü’de 1930 yılında neşredilen *Azeri Edebiyatının Yeni Devri* kitabının müellifine Selim Refik, *Prof. Dr. Çobanzade’ye Cevap* eseriyle itiraz ederken dünya kültürüyle alâkalı mukayeseler de yapmıştır. Alman, Yunan, Latin, Fransız, İtalyan, İspanyol, Rus edebiyatlarında Rönesans devri tesirleri hakkında bilgiler veren Selim Refik söz konusu kitaptaki “Türklerin eski edebiyatının İran edebiyatını taklitten ibaret olması” fikrine itiraz etmiş ve araştırmalarının doğruluğunu halk edebiyatı vasıtasıyla bildirmiştir: “Öteden beri zenginliğiyle meşhur olan Azeri halk edebiyatı ve şiirleri halk arasında tanınan ve sevilen ozanlar, hatta İran kültürüyle çok fazla meşbu olan sahalarda bile yerleştikten sonra edebî an’anelerini muhafaza etmişlerdir... Esasen halk şiirleri halk arasında büyük rağbet görmüşlerdir. Hatta İran kültürünün çok kuvvetli tesiri altında kalan yerlerde bile Türk an’anelerini yaşatan ve klasik edebiyata karşı rekabet edenler sırf bu ozanlar olmuşlar. Gene bu edebiyat Gürcü ve Ermeni halk edebiyatı üzerinde müessir olmuş, hatta bilhassa, Ermenilerden Türkçe şiir yazan şairler yetişmiştir. İşte bu kuvvetli kültürün İslamî İran medeniyetine karşı gösterdiği mukavemet neticesinde yeni teşekkül eden edebiyatta -ki siz ona “Acem bozması” diyorsunuz- halk edebiyatının tesiri barizdir. O kadar ki, Acem şiirini takliden yazanlar da halk edebiyatı tesirinden kurtulamamış, âşıklar gibi hece vezniyle koşmalar, destanlar yazmışlardır.”⁷

Hatırlatalım ki, Türk folklorunun İran edebiyatına tesiriyle ilgili muhacerette zaman zaman fikirler söylenmiştir. İngiltere’de yaşamak zorunda kalan şair Hamit Nutki “Türklüğün Eren Ozanı Dede Korkud” makalesinde Fars ve dünya medeniyetinin büyük abidesi “*Şehname*” ile “*Kitab-i Dede Korkud*”u mukayese etmiş, destanı Türkleri millî kimliğinde saklayan “dirilik suyu”na benzetmiştir: “Tarihimizin derinliklerine inmek için, kimliğimizin bilincinde olmamız için, nefis bir üslubu öğrenmemiz için, kendimizde kalmamız için bir içim ‘hayat suyu’ büyük ganimettir. Firdevsî, İran medeniyetini canlandırmak için Dede Korkut’tan tahminen üç yüz yıl sonra İran’ın (hususen Farsların) elde kalan manzumelerinden hatıralar yazacak ve toplamına ‘Şehname’ denilecek... ‘Şehname’ Farslar için neyse, ‘Dede Korkud Kitabı’ da Türkler için aynı ve daha fazla değerlidir.”⁸

M. E. Rezulzade de Farsların “Şehname”si hakkında araştırmalarında zaman zaman fikirler söylemiş, hatta bir eserini *Asrımızın Siyavuşu* adlandırmıştır ki, burada Türk ve Fars kültür alâkaları da söz konusu olmuştur.

⁶ Mehmetzade, Mirza Bala, “Dede Korkut”, *Kafkasya*, Münih: 1952, №8, s.11.

⁷ Refik. Selim, *Profesör Dr. Çobanzadeye Cevap*, İstanbul: Bürhanettin Basımevi, 1939, s. 9-10.

⁸ Nitki Hamid. “Türklüğün eren ozanı Dede Korkud”, *Edebiyat gezeti*, Bakü: 11 aprel 2003.

Prof. Dr. A. Caferoğlu “İran’la Turan’ın paylaşılmayan Şirini” makalesinde Göktürkler zamanında Türkistan’ın “Turan” gibi tanındığı devir olduğunu, sonraki iktidar zamanında iki an’nenin tesirinin daha da güçlenmesi neticesinde “iki ayrı dilli, gelenekli, kültürlü ayrı cemiyetlerin ortaklaşarak sürdürdükleri hayatın mahsulü” olan “Şehname”nin ortaya çıktığını söylemektedir: “İran’la Turan’ın mücadelelerine ait hikâyelerdeki Turanlı kahramanlar tamamıyla Türk kahramanları sayılmışlardır.”⁹

Türk Folklorunun Avrupa Halklarının Kültürüne Tesiri

Türk medeniyetinin Avrupa halklarından çok yıllar önceden büyük bir gelişme yaşadığını A. Caferoğlu araştırmalarında defalarca ispat etmiştir. Mesela, 536’da kurulan ve Çin kaynaklarında “Tyukyu” olarak adlandırılan Göktürk devletinin zamanında dikilen “Kül Tigin”, “Bilge Kağan”, “Tonyukuk” abidelerini incelerken Caferoğlu, söz konusu devirde halka müracaat etme gibi bir an’nenin mevcudluğu ihtimalini ileri sürmüştür. Âlimin kanaatine göre, Göktürk devletinde okuma yazma bilen insanların mevcut olması bu abidelerin yazılıp dikilmesiyle sonuçlanmıştır: “Yoksa böyle bir hazırlıklı okur yazar kitlesi olmamış olsa idi, ne yazıtları yazan Türk yazıcılarına, ne de siyasi beyanname yayınlamağa ihtiyaç olurdu. Bahusus ki, abideler kendine muhatab olarak hem devrini, hem de gelecek Türk nesillerini göz önünde bulundurmak gibi çok önemli bir özelliğe sahip olmuştur. Demek ki, abideler Türk tarihine ve istiklal savaşına rehberlik etmek vazifesini de üzerine almışlardır. Bunu bizzat yazıtların üslubu ile oldukça işlenmiş bir edebi dilin kullanılmasında ve mevcudiyetinde görmek mümkündür. Bu dili mahdud bir çevre ve muhite mal etmek çok hatalı olur. Zira ilk iki kitabenin yazarı Yullıg Tiginle, üçüncü kitabenin yazarı ihtiyar ve yıpranmış millet hadimi Tonyukuk ne kadar alelade okuryazarların üstünde olurlarsa olsunlar, vücuda getirdikleri yazılı eserlerinde, şüphesiz, hem devirlerinin, hem de gelecek Türk nesillerinin kendi tarihlerini okuyup anlaması gerektiği noktadan harekete geçmiş bulunmaktadırlar.”¹⁰

Tahminen 745. yılda Göktürklerin mirası üzerinde kurulan, payitahtı Ordubalık olan ve büyük bir araziye ihata eden Uygur devletinin Türk dil ve kültür hayatının, hem de dünya medeniyetinin gelişmesindeki benzersiz hizmetleri olmuştur. Şöyle ki, onlar “kelimenin tam manasında komşu devletleri kışkıracak kadar terakki etmiş hukuki bir devlet yaratmışlardır. Devlet nizam ve intizamını muayyenleştiren kanunlar kabul etmişlerdir. Harici ülke ve memleketler nezdinde sefirler gönderilmiştir.”¹¹

Zaman zaman söz konusu olan ve tartışma doğuran bir meseleye -Garpla Şark arasındaki medeni alâkalara Ahmet Caferoğlu’nun açıklık getirdiği mülhazaları da çok önemlidir: “Türk milletine has göçebelik medeniyetiyle yaşayan Türkler, şüp-

⁹ Caferoğlu, Ahmet, “İranla Turanın Paylaşılmayan Şirini” *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul: 1972, VII, s.59-60.

¹⁰ Caferoğlu, Ahmet, *Türk Dili Tarihi*, İstanbul, Enderun kitabevi, I, s. 110.

¹¹ Caferoğlu, Ahmet, a.g.e., s.151

hesiz, buldukları sahanın durgunluğu ve temasta buldukları Avrupa kavimleri üzerinde tesir icra etmekten geri kalmamışlardır. Şark, kendisi aşıladığı tesir mukabilinde Garp'tan âdetâ hiç bir şey almamıştır. Biz bu gün Avrupa milletlerinin folkloru ile Türk folkloru arasında bir mukayese aparsak, Türk'ün hangi Avrupa kavimleri üzerinde tesiri olduğunu tespitinde çetinlik çekmeyiz. Çünkü tarihi muhaceretlerde akın daima Şark'tan Garp'a olmuştur.¹²

Garplılar Şark kültürüne her zaman büyük ilgi göstermişlerdir. 1891 yılının 5-12 Eylülünde Londra'da Şarkiyatçıların IX. kongresinde Şark'ta oluşan halkiyatı öğrenmek nedeniyle bir komisyon düzenlenmesi isteniyor ve herkes bu fikre iştirak ediyor.¹³ Bu da Garp araştırmacılarının Şark halkiyatına olan büyük merakının göstergesidir. Bu bilgi A. Ağaoğlu'nun "Şarkiyatçıların Kongresinde" makalesinde verilmiştir. Ağaoğlu orada "Şii Dininde Mezdeki İnançları" bildirisini okumuştur ve bu araştırmadan dolayı göre o İran şahının hediyesine layık görülmüştür.

M. F. Köprülü gibi, Almanların meşhur "Nibelung nağmeleri"nin esas kahramanının Hun hükümdarı Attila olduğunu bildiren A. Caferoğlu Türk kopuzunun ve şirinin muhtelif halkların kültür hayatına tesirini şöyle hatırlatmaktadır: "Hâlâ halk şiirlerini ve zaferlerini terennüm eden kopuzun Hun Türklerinin devrinden itibaren Macarlar, Çekler, Lehliiler, Litvanlar, Almanlar, Ruslar, Ukraynalılar, Finler, Afrika'da yaşayan yerli ahali ve nihayet, bütün Balkan milletleri tarafından benimsenilmesi ve istifadesi iddia edilen tesiri bütün vasıfları ile göstermektedir."¹⁴

Türk medeniyetinin Rus ve Avrupa kültürüne tesiriyle ilgili Azerbaycan'ın ayrı ayrı muhacir aydınları araştırmalar yapmışlar. Ahmet Ağaoğlu 1917 yılında İstanbul Üniversitesi'nde Rus dili ve edebiyatı dersi için yazdığı *Rus Edebiyatının Umumi Seciyeleri* kitabında eski zamanlardan iptidai Türk millî medeniyetinin dünya halklarının mitolojik folklor yaratıcılığına ciddi tesiriyle ilgili şöyle yazıyor: "Ağızdan ağıza söylenen ve bilahare yazı ile tesbit edilmiş olunan bu eserler bu kadar uzun bir mesafeyi geçerken tabiatıyla birçok tesirlere maruz kalmışlar. Bizce kaydolunacak bir noktadır ki, Alman sagaları üzerine Hun efsaneleri ne kadar derin bir tesir yapmışsa, Tatar efsaneleri de Rus binaları üzerinde o derecede tesir yapmıştır. Hatta Rus destanlarındaki kahramanlara 'bagatır'-'bahadır' namının verilmesi bu tesirin ne kadar esaslı olduğunu ispat ediyor."¹⁵

Ahmet Ağaoğlu Rus kahramanlarına verilen Türk menşeli "bagatır" sözünün etimolojisini incelemekle yetinmemiş, bu düşüncesini şöyle ispatlamak istemiştir: "Stasov, Potanin ve Miller gibi Rus müdekkikleri bütün Rus destanlarının Tatarlar'dan iktibas olduğunu iddia eylemişler."¹⁶

¹² Caferoğlu, Ahmet, "Folklorumuzda Milli Hayat ve Dil Bakıyeleri", *C.H.P. Konferanslar serisi, Kitap 16*, İstanbul: 1940, s. 22.

¹³ Ağaoğlu, Ahmet, "Şarkşünasların kongresinde", *Medeniyet dünyası*, XI buraxılış, Bakü: ADMİU, 2006, s.16

¹⁴ Caferoğlu, Ahmet, "Folklorumuzda Milli Hayat ve Dil Bakıyeleri", *C.H.P. Konferanslar serisi, Kitap 16*, İstanbul: 1940, s. 23.

¹⁵ Ağaoğlu, Ahmed, "Rus ədəbiyyatının ümumi səciyyəsi", *Azerbaycan, Bakı*, 1989 №1, s.149.

¹⁶ Ağaoğlu, Ahmed, a.g.m., s.149.

Hatırlatalım ki, XII. yüzyılda bir Rus şairi tarafından sanatkârlıkla yazılan “İgor ordusu hakkında destan”ı tam şekilde elde olunmasa da, eserden Kıpçak-Rus savaşları hakkında bilgi almak mümkündür. Ahmet Caferoğlu *Türk Dili Tarihi* eserinde söz konusu devrin manzarasını muayyenleştirmek bakımından destanın çok kıymetli bir menba olduğuna dikkat çekmiştir: “Bu savaşların sonu Rusların yenilgisi ile sonuçlanmış ve Rus knyazlığı ağır bir felakete uğramıştır. Destanın vatanperver şairi bu çok ağır durum karşısında, mağlubiyetin müsebbipleri olan Kıpçaklara karşı derin bir kin beslemektedir. Gazaplı ve kaygılı anlarda şair, hiç bir şeyden çekinmeden Kıpçaklara karşı ağır küfürler kullanmaktan kendisini alamamıştır. Eski zaman Türk ve Rus mücadelelerinin canlı hatıralarını yaşatan bu destan Rus milletinin ümitsizliği karşısında: “Bayraklarınızı indirin, kılıçlarınızı kınına sokun, dedelerinizden kalan şerefın artık sonu gelmiştir.” demekle, devri güzel bir şekilde canlandırmaktadır.”¹⁷

Destan Kıpçakların harp sanatı, medeniyeti, giyimleri, âdet ve an’anelerinin öğrenilmesi, bununla birlikte bir Türk boyunun Rus kültürüne, diline muhtelif sanat sahalarına ciddi tesirini araştırmak bakımından da benzersizdir. Ahmet Caferoğlu şöyle anlatıyor: “... XII. yüzyıl Rus vakayinameleri (letopisleri) Kıpçak asilzadeleri ile Rus knyazları arasında yaygın bir akrabalık bağlarının kurulmuş olduğunu yazmaktadırlar. Gerçekten de bir kaç Rus prensinin Kıpçak Türk prensesleri ile evlendikleri tarihi bir gerçektir. Bu yüzden Kıpçak düşmanlığına rağmen, Rus vakayinamesinde Kıpçak edebi tonu yerleşmeye muvaffak olmuştur. Tesir yalnız edebi sanatlara mahsus olarak kalmamış, Rus savaş kültürü ve maden sanatı alanında da verimli ve çekici olmuştur. Diğer Kıpçak hâkimiyeti altına girmiş milletler üzerindeki Kıpçak tesirinin, bilhassa folklor ve müzik sahalarında daha genişçe olması gerektir.”¹⁸

Ahmet Caferoğlu “Sovyetler Birliği Türkolojisi Araştırmalarında Rus kültür Üstünlüğü Davası” adlı makalesinde “İgor ordusu hakkında destan” ve onun sosyalist ideolojisi tarafından yanlış tebliğiyle ilgili geniş araştırma yapmış, 1971 yılında Münih’te Sovyetler Birliği’ni Öğrenme Enstitüsü’nün yayımladığı “*Dergi*”de neşrettirmiştir.¹⁹

Prof . Dr. A. Caferoğlu Türk halklarının muhteşem abidesi “Kitab-i Dede Korkud”u incelerken dünya halklarının yarattığı büyük sanat eserleri hakkında tetkikatlar yapmış ve onu Fransızların “Roland şarkısı”, Almanların “Nibelung şarkıları”, Rusların “İgor ordusu hakkında destan”ıyla mukayese etmiştir.²⁰

Türk millî kültürü eski zamanlardan başlayarak dünya halklarının medeni hayatında derin izler bırakmıştır. Bu hem folklor hem halk musiki sanatını dikkatle araştırırken açıkça görünmektedir.

¹⁷ Caferoğlu, Ahmet, *Türk Dili Tarihi*, İstanbul: Enderun kitabevi, II, s.160.

¹⁸ Caferoğlu, Ahmet, a.g.e, s.160.

¹⁹ Caferoğlu, Ahmet, “Sovyetler Birliği Türkolojisi Araştırmalarındaki Rus Kültür Üstünlüğü Davası”, *Dergi*, Münih, 1971, sayı 66, s. 22-34.

²⁰ Caferoğlu, Ahmet, *Azerbaycan Dil ve Edebiyatının Dönüm Noktaları*, Ankara, Yeni Cezaevi matbaası, 1953, s. 5.

Uygurların Türk edebî dilinin gelişmesindeki hizmetleri, kültür tarihindeki faaliyeti çoktur, hatta Prof. Dr. Erol Güngör *Tarihte Türkler* eserinde bu merhaleyi Türk medeniyetinin en zengin devri olarak değerlendirmiştir: “İslam’dan önceki Türk tarihinde medeniyet eserleri bakımından en zengin dönem Uygur çağı olduğu için Türkiye Cumhuriyeti zamanında ‘medeniyet’ kelimesi yerine Uygur adının yanlış şekli olan ‘uygar’ sözünden ‘uygarlık’ diye bir söz uydurmuşlar. Bu gün bazılarının ‘medeniyet’ yerine kullandığı ‘uygarlık’ sözünün aslı budur.”²¹

Malum, Göktürklerin yarattığı “Orkun-Yenisey” abideleri, Uygur metinleri, M. Kaşgarlı’nın *Divanü Lugati’t-Türk*’ünde verilen folklor örnekleri o kadar gelişmiş şekildedir ki, onların çok eski devirlerden beri mevcut olan bir toplum tarafından yazıldığını ispat ediyor. Sadece Uygur kültürünü araştırdığımızda hayret ediliyor. Avrupalılardan çok evvel kâğıdı kullanan, kitap basmayı bilen, elifbası, yazı medeniyeti, minyatür, mimarlık sanatında harikalar yaratan Türklerle ilgili Macar âlimi Prof. Laszlo Rasonyi *Tarihte Türklük* kitabında: “1878 yılında Regel seferi heyeti ilk önce Taklamakan çölündeki harabe şehirler üzerine dikkati çekti. 1890 yılındaysa Bover nam İngiliz zabiti Kuça harabelerinden çıkan ve IV. yüzyıldan kalan elyazmalarını satın aldı. Biraz sonra bütün dünyanın dikkati buraya çevrildi. Hedin’in coğrafi araştırmaları yüzünden Ruslardan Kozlo Rovorovski, Oldenburg, İngilizlerden Aurel Stein (1900-1901, 1906-1908, 1913-1916), Japonlardan Otanif, Fransızlardan Pelliot (1906-1909) ve Almanlardan Grünwedel (1902-1903, 1905-1907), V. Le Coq (1904-1906, 1913-1914) heyeti seferleri müzeleri dolduran eserler getirdiler. Berlin’deki ‘Museum for Wolkerkunde’nin freskleri, yazıtları, heykelleri onlardandır. Bu eserler ve kaynaklar yardımıyla bugün Uygur kültürünü tasvir edecek durumdayız.”²² diye yazmaktadır.

Bütün Türk toplumları kültüre, sanata, musikiye fevkalade önem vermişlerdir. Eski Türk destanlarında ve seyyahların yazdığı yol hatıralarında bunu görmek mümkündür. Mesela, Şinasi Tekin’in “Uygurlarda Musiki” isimli makalesinde gösterilmiştir ki, 981 yılında Uygur iline gelen Çin elçisi Vang Yen Te’yi musikiyle karşılamışlar.²³

Bundan ilave, tapılan eski bir minyatüre göre, hatta Türklerde orkestranın varlığı belirlenmiştir. Türklerin eski musiki medeniyetinin izleri hala dünya kültüründe kendini muhafaza etmektedir. Bu daha çok musiki aletlerinin mukayesesi zamanı aydın görünüyor. Onlardan kopuzun ehemmiyeti hayret edilecek kadar büyüktür. Şöyle ki, “...aslı itibariyle tam bir Türk millî musiki aleti olan kopuz bir çok Türk kavimleri arasında epeyce zamandan beri kendi izini kaybettiği halde, aksine olarak daha dün diyebileceğimiz yakın bir zamana kadar ecnebi kavimler arasında mazideki varlığını muhafaza etmiş ve bununla da kalmayarak, kendi refakatiyle söylenen ve çağrılan bir nevi türkü ve şarkı edebiyatı türetmiştir.”²⁴

²¹ Güngör, Erol, *Tarihte Türkler*, İstanbul, Ötüken, s. 44.

²² Laszlo, Rasonyi, *Tarihte Türklük*, II. baskı, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1988, s.108-109.

²³ Tekin, Şinasi, “Vang Yen Tenin seyahatnamesinde anlattıkları” *Hayat Tarih*, 1968, s. 77.

²⁴ Caferoğlu Ahmet. “Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu”, *Ülkü*, İstanbul, VIII, 48, 1937, s. 411.

Buradan şunu çıkarıyoruz ki, hem kopuzun tarihini, yayılma sahasını incelemekle aslında hem de bu aletle ifa edilmek maksadı ile oluşturulan hususi edebiyat türlerinin de dünya kültürüne tesirini öğrenmek mümkün olacaktır.

Malum, kopuz dinî ayinler süresinde vazgeçilmezlerinden olmuştur. Çek kopuzu hakkında Ahmet Caferoğlu'nun verdiği bilgilerden anlaşılıyor ki, bu aletten Hıristiyan kavimler de kendi dinini yaymak maksadıyla faydalanmışlardır: "...XIII. asır sonları XIV. asır başlangıcına ait yazma Velislav incilinin bir minyatüründe Hıristiyan akteslerinden bir kadının elinde bugünkü Rumen kopuzundan farklı bir musiki aleti vardır... Tıpkı aynı kopuz tasvirine 1312 yılına ait diğer kadim bir Çek minyatüründe tesadüf ediyoruz. Bir farkla ki, sonucuda kopuzu elinde tutan bir melektir."²⁵

"Dede Korkud" destanlarından fevkalade güce malik kopuzun hem eğlence zamanı hem de ibadette emsalsiz rolü olduğunu Prof. Dr. Meherrem Kasımlı da bildirmektedir: "Kopuzun ruhlar dünyası, ilahi âlemlerle bağlantılı yerini yetirdiği tarihî vazifelerden de gözüküyor. O her şeyden evvel kam, bakış ve ozanın merasim icrasında istifade ettiği alettir. Bu nedenle, eski çağlarda da kopuz ve onun musikisine eğlenceden daha çok ibadet vasıtası gibi bakılmıştır."²⁶

Uygur, Kıpçak, Anadolu, Türkistan, Kırgız vb. Türklerle beraber, onların meskunlaştığı Moldova, Macaristan, Romanya, Mısır, Suriye, Almanya, Çek, Rusya, Ukrayna, Litvanya, Lehistan, Balkanlar hatta Afrika'da kopuz, bununla birlikte ondan türeyen musiki aletleri hakkında A. Caferoğlu "Cihan Edebiyatında Türk Kopuzu" eserinde incelemeler yapmıştır. Tetkikatçı bu eski aletin yayıldığı coğrafyayı belirlemiş, mukayeseler yapmıştır.

Ahmet Caferoğlu'nun "Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu" araştırmasında dünyadaki halklara duyurmak istediği bu fikirlerin aydınlaştırılmasına ihtiyaç yoktur: "Türk'ün yaratıcı kuvvet ve kabiliyetini görmek istiyor musunuz, dönün biraz da geçmişinize bakın. Orada siz Türk'ü hepimizin arasında öz manevi varlığı ile yaşamakta görüyor ve Türksüz medeniyet olmayacağınıza kani oluyorsunuz. Misal mı istersiniz, işte size: Kobuz ..."²⁷

Sonuç

Türk medeniyetinin, dilinin ve edebiyatının oluşma zamanının çok eski devirlere dayandığı hususunda artık dünya bilginlerinin hemfikir olduğu bir gerçektir. Lakin Türk halkları için bu tarihî gerçeği ispatlamak o kadar da kolay olmamıştır. XX. yüzyıla kadar Türklerin millî kültürünün daha eski zamanlara ait olması, bu medeniyetin diğer halklara tesirini kabullenmek istemeyenler muhtelif doğru olmayan fikirler söylemişler ki, bunlar da objektif araştırmacıların itirazı ile karşılanmıştır.

²⁵ Caferoğlu, Ahmet, a.g.m., s. 414.

²⁶ Kasımlı, Meherrem, Ozan-aşık sanatı, Bakü: Uğur, 2007, 304 s.

²⁷ Caferoğlu, Ahmet, a.g.m. s. 426.

Mesela, XIX. yüzyılda Fransa'da "Türkler'in millî bir destana mâlik olmadıkları" fikrini söyleyen Lotuenau isimli bir âlime Prof. Dr. M. F. Köprülü *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında itiraz etmiş ve: "...Slavların ve Finlerin, Germenlerin, Fransızların eski halk edebiyatındaki destanî 'epique' motiflerin ilk numuneleri Türk-Mongollara aittir; Merkezî Asya kavimlerinin vücuda getirdikleri destanî halk edebiyatının ilk esaslarını kurmak rolü bu suretle Atilla'nın Hunlarına dönüktür. Hakikatte de Atilla'nın ve Hunların Avrupa'nın orta çağdaki destanî edebiyatı üzerinde tesirleri o kadar büyüktür ki, Alman edebiyatının bazı tarihçileri onun Germen destanındaki Agamemnon'a benzetmektedirler... Güney Doğu Avrupa milletlerinin -Sırb'ların, Yunanlar'ın vs.- bu cins mahsulleri üzerinde de yine Türklerin büyük tesiri olmuştur."²⁸ diye yazmıştır.

Türklerin folkloruyla ilgili bazı yanlış tasavvurların oluşmasının bir çok nedenleri vardır. Şöyle ki, Bakü'de 1926 yılında gerçekleşen Birinci Türkoloji Kurultayı'nda Akademik V. V. Bartold Türk halklarının edebiyatını, dilini, tarihini inceleyen araştırmacılarla ilgili olarak: "Tarihi hayatı boyu, bazı istisnalar olmakla Türkler öz dillerinde tarih-i edebiyat yaratamamışlardır. Göçebe Türk tayfalarının edebiyatı bize, elbette, daha çok onların medeni komşularının malumatlarından bellidir, lakin hatta Türklerin istila ettikleri ülkelerde yerleşik hayata geçtikleri ve Türk sülalelerinin hakimiyeti altında medeni devletler yarattığı yerlerde de mağlub edilenlerin medeniyetinin tesiri o kadar güçlüydü ki, edebiyatın, hüsusiyle de nesrin dili Türk dili değil onların dili olurdu... Türk halklarının tarihini öğrenmek için Türkolog olmak kifâyet değil. Hangi devirle ilgilendiğinizle bağlı olarak, Sino-log, Arabist veya İranist da olmak lâzımdır."²⁹ demiştir. Buradan da anlaşılıyor ki, araştırmacının bir çok dili bilmesi kifayet etmiyor, o hem de o kavimlerin kültürünü, edebiyatını, tarihini iyice öğrenmelidir. Diğer bir nedeni Türkiye'de Türkoloji'nin kurucularından olan Prof. Dr. Ahmet Caferoğlu açıklıyor, şöyle ki, bir halkın eski tarihinin doğru incelenmesi için onun araştırmacısının kendi kanından olması vaciptir. Ahmet Bey hayranı olduğu Mahmut Kaşgarlı hakkında yazarken, Türklerin tarihi ve dilinin, onların manevi dünyasını tam manası ile anlayamayan başka milletler, o cümleden Avrupalılar tarafından doğru öğrenilmesinin mümkün olmadığını bildiriyor ve *Divanü Luğati't-Türk*'ün müellifinin Türk olmasının eserin değerini daha da yükselttiğine ayrıca dikkat çekiyor. M. Kaşgarlı'nın yabancı menbalardan daha çok Türklerin kendisine istinad ederek kaleme aldığı, uzun ve gergin emeğinin behresi olan "Divan"ının Türk dilinin, edebiyatının, tarihinin, coğrafyasının öğrenilmesinde her zaman başlıca bir menba gibi kıymetlendiren A. Caferoğlu: "Bilindiği üzere, eser Arapça'dır. Yazarı ise bir Türk düşünürü ve filologudur. Orta Asya'yı mükemmelen biliyor ve anlardı. Orta Asya'ya ait Arapça kaynaklardan faydalanacağına, dosdoğru, Türk milletinin bir başa kendisinden öğrenmeyi daha uygun

²⁸ Köprülü, Mehmet Fuat. *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötügen, 1986, s.64-65.

²⁹ Nerimanoğlu, Kamil Veli – Ağakışiyev, Aliheyder, 1926. *Yıl Birinci Bakü Türkoloji kurultayı (Stenogram materyalları, bibliyografi ve foto senedler)*, Bakü, 2006, s. 31.

bulmuştur. Bu yüzden eseri hem orijinal, hem de uniktir. Asıl değeri de bundadır. Türk olmayanları da ihmal etmemiştir.”³⁰ diyor.

Bu düşünceyi Prof. Dr. Tofik Hacıyev de desteklemektedir. O, Murad Acı'nın *Kıpçak Çölünün Yavşanı* eserine hasrettiği “Kıpçak Çölü Hakkında İlmî Ballada” makalesinde kanaatlerini şöyle açıklamaktadır: “Kıpçak Çölünün Yavşanı eseri bize diyor ki, her Türk halkının tarihini kendi oğlu yazmalıdır. Doğru diyor. Türk halklarının ve millî devletlerinin dünyaya takdim olunan, dünya ansiklopedilerine yazılan tarihini yabancılar, başkaları yazmışlar ve kendi halklarının ve devletlerinin menfaatlerine göre tasvir etmişler. Türk halklarının tarihî bir birinden tecrit olunmuş şekilde öğrenilmiş; ona göre de umumi köke geden yol her zaman karanlık kalmış.”³¹

Büyük hızla değişen dünya kültüründe eski Türk medeniyetinin, folklorunun te-sirini daha derinden aydınlatırmak Türk'ün kendi evlatlarının vazifesi olarak kal-maktadır.

Kaynaklar

- Ağaoğlu, Ahmet, “Rus edebiyatının ümumi seciyyesi”, *Azerbaycan*, Bakü, 1989 №1, s.146-160.
- Ağaoğlu, Ahmet, “Şarkşünasların kongresinde”, *Medeniyet dünyası*, XI buraxılış, Bakü, ADMİU, 2006, s. 7-18.
- Caferoğlu, Ahmet, Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu”, *Ülkü*, İstanbul: VIII, 45, 1936, s.203-215; 48, 1937, s.411-426.
- Caferoğlu, Ahmet, “Folklorumuzda Millî Hayat ve Dil Bakiyeleri”, *C.H.P. Konferanslar serisi, Kitap 16*, İstanbul, 1940, s. 21-36.
- Caferoğlu, Ahmet, *Azerbaycan Dil ve Edebiyatının Dönüm Noktaları*, Ankara: Yeni Cezaevi Matbaası, 1953, 26 s.
- Caferoğlu, Ahmet, “Sovyetler Birliği Türkolojisi Araştırmalarındaki Rus Kültür Üstünlüğü Davası”, *Dergi*, Münih, 1971, sayı 66, s. 22-34.
- Caferoğlu, Ahmet., “İranla Turanın Paylaşamayan Şirini”, *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul, 1972, VII, s.59-68
- Caferoğlu Ahmet. *Türk Dili Tarihi*, İstanbul: Enderun Kitabevi, 2000, I. c., XIV + 200 s.; II. c., IX + 246 s.
- Hacıyev, Tofik. “Kıpçak çölü hakkında balada”, *Edebiyyat gazetesi*, 12 avgust 2005, № 32 (3421).
- Güngör, Erol, *Tarihte Türkler*, İstanbul, ty. Ötügen, 425 s.
- Kasımlı, Meherrem, *Ozan-aşık sanatı*, Bakü: Uğur, 2007, 304 s.
- Köprülü, Mehmet Fuat., *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Ötügen, 1986, 438 s.
- Laszlo, Rasonyi, *Tarihte Türklük*, II. baskı, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1988, 560 s.
- Mehmetzade, Mirza Bala, “Sovyet Azərbycanda türk dilinin ruslaşırma ve imha siyaseti hakkında”, *Kurtuluş*, Berlin, 1936, Yıl 3, Haziran, S. 20, s. 572-576.

³⁰ Caferoğlu, Ahmet, *Türk Dili Tarihi*, İstanbul, Enderun kitabevi, 2000, II, s. 22.

³¹ Hacıyev, Tofik, “Kıpçak Çölü Hakkında Ballada”, *Edebiyyat gazetesi*, 12 avgust 2005, № 32(3421).

- Mehmetzade, Mirza Bala, "Dede Korkut", *Kafkasya*, Münih, 1952, No: 8, s.10-12
- Mehmetzade, Mirza Bala, "Milletlerin Uyanmasında Destanlar", *Azerbaycan*, Ankara, 1970, Yıl 18, S. 191-196, s.10-12.
- Nerimanoğlu, Kamil Veli - Ağakışiyev, Eliheyder, *1926. yıl Birinci Bakü Türkoloji kurultayı (Stenogram materyalları, bibliyografi ve foto senedler)*, Bakü, 2006, 356 s.
- Nitki, Hamid, "Türklüğün Eren Ozanı Dede Korkud", *Edebiyat gazetesi*, Bakü, 11 aprel 2003.
- Refik, Selim, *Profesör Dr. Çobanzade'ye Cevap*, İstanbul, Bürhanettin Basımevi, 1939, 23 s.
- Süleymanlı, Mübariz, "Mirza Bala Mehmetzade'nin 'Kurtuluş' mecmuasindeki yazıları hakkında", *Medeniyet dünyası*, XIV buraxılış, Bakü: ADMİU, 2007, s. 13.
- Tekin, Şinasi, "Vang Yen Tenin Seyahatnamesinde Anlattıkları", *Hayat Tarih*, 1968, s. 77

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

ANKARA HUKUK'LU GENÇLERİN ÇIKARDIĞI 3 SAYILIK BİR DERGİ: *HEP GENÇLİK*

Bu yazıyı, ağabeyinin de şiirleri bulunduğunu söyleyerek bu dergiyi bana hediye eden, anne tarafından akrabam Zeki (Kumrulu)'nun kızkardeşi, şimdi merhume Kadriye Hanım TeYZe (Kumrulu)'ye ithaf ediyorum. Ruhunu şâd olsun.

Ahmet Cüneyt ISSI¹

Giriş Niyetine

Genç Türk Edebiyat Birliği ve Hep Gençlik Dergisi: Kısa Tarihçe

Bir grup Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğrencisinin İstanbul Darü'l-Fünûn'unda olduğu gibi, bir 'öğrenci cemiyeti' kurmak maksadıyla Samet Ağaoğlu öncülüğünde başlayan girişimleri, 1.1.1929 tarihinde "Genç Türk Edebiyat Birliği" adlı bir 'birlik'in kurulmasıyla sonuçlanır². Ağaoğlu'nun başkanlığında kurulan ve kısa zamanda "edebiyatçılar topluluğu" görünümü alan birlik, *Hep Gençlik* adıyla, ilk sayısı Mart 1930'da çıkmaya başlayan ancak 3 sayı devam edebilen bir de edebiyat dergisi yayınladı. Samet Ağaoğlu'nun *edebiyat ve yazarlık hatıralarım Genç Türk Edebiyat Birliği ve Hep Gençlik Dergisi ile başlar* dediği bu süreçte, yanında kurucular olarak sınıf arkadaşları "Hamit Macit Selekler, Zeki Kumrulu, Atılâ Ali Rüştü, Edip Alp Hilmi gibi edebiyatı sevenler, yayımlanmayan şiir ve hikâye yazarlar da var"³. Otuz kişilik bir arkadaş topluluğu olduklarını söylediği birliğin diğer bazı isimleri ise şunlardır: Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Kemal Çağlar, Hıfzı Oğuz Bekata, Cevat Perin, İbrahim Saffet Omay⁴.

Birlik içinde yer alan ve şiirleri *Hep Gençlik*'te yayımlanan isimlerden Ahmet Muhip Dıranas, Erdal Öz'ün kendisiyle yaptığı mülakatta bu isimlere bir kişiyi daha ekler: Sahir Kurutluoğlu. Dıranas'a göre, Genç Türk Edebiyat Birliği "bir edebî görüş çerçevesinde samimiyetle birleşmiş ve o günlerin edebî heyecanını dolguncasına yaşamış bir topluluk"tur⁵. Bilindiği gibi Dıranas, Ankara Hukuk Fakültesi'nde iki yıl ka-

¹ Doç. Dr., Muğla Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - Türkiye

² Samet Ağaoğlu'nun biyografisi için bkz. Cemile Tarhan, *Edebiyat- Siyaset Bağlamında Samet Ağaoğlu ve Samet Ağaoğlu'nun Eserleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2008, s. IX+253.

³ Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1978, s. 16.

⁴ Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1978, s. 15-17; Babamın Arkadaşları, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul (tarihsiz), s. 84.

⁵ Erdal Öz'ün "Dıranas'la 1962 Yılında" adlı mülakatından (Milliyet Sanat Dergisi, S. 7, s. 49-55, Ağustos 1980) akt. Mustafa Kırıcı, *Ahmet Muhip Dıranas, Hayatı, Fikirleri, His Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s. 18.

dar okuduktan sonra İstanbul'a geçecek ve İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünü bitirecektir.

Derneğin kurucu yazar/şairleri arasında Ankara Hukuk Fakültesi'nden olmayanlar da var. Söz gelimi, ilk sayıda iki şiirine yer verilmiş olan Behçet Kemal Çağlar, 1929 yılında Zonguldak Maden Mühendis mektebini bitirmiş, ardından Maden Tarama Enstitüsü Merkez Mühendisi olarak Ankara'da göreve başlamıştır. Yani, dergi çıkmaya başladığında Ankara'da memur olarak bulunmaktadır. Şahir Kurutluoğlu ise, o yıllarda İstanbul Darülfünunu Hukuk Fakültesinde öğrencidir⁶.

Hep Gençlik dergisinde "Adnan Sacit" takma ismi ile hikâyeleri yayınlanan Samet Ağaoğlu, bu kadroda yer alan Ahmet Muhip Dıranas ve Behçet Kemal Çağlar'ın şair olarak şöhrete ulaştığını, Hamit Macit'in edebiyat tarihine adını yazdırdığını, kendisinin ise hikâyeci olarak edebiyat tarihinde yer aldığını söyler⁷.

"Genç Türk Edebiyat Birliği" üyeleri, kendilerini kamuoyuna tanıtmak, sanattaki tutumlarını ortaya koymak için, Nazım Hikmet ve arkadaşlarının "Putları Yıkıyoruz" kampanyasına karşı bir karşı, karşı kampanya başlatırlar. Bunun için, ilk iş olarak Nazım Hikmet'in aşağıladığı Namık Kemal'le ilgili, Türk Ocağı'nda bir toplantı tertip ederler.

"Toplantının gününü ve konusunu bildiren el ilanlarını da Ankara'nın sokaklarında Birlik üyeleri halka dağıttı: 'Genç Türk Edebiyat Birliği ve Hep Gençlik dergisi. Namık Kemal'in Hatırasını takdis 28 ikinci teşrin 1930. Ruhu bizimle beraber olan Namık Kemal'in büyük ismini yâd etmek için Birliğimiz bugünü seçti. Aziz vatanperverlerin benliğimize mukaddes bir ateş halinde yanan heyecanı en ulvî hissimizdir. Genç Türk Edebiyatı Birliği.'"⁸

Ardından, kendilerine "manevi önder" olarak Mehmet Emin Yurdakul'u seçerler ve hemen bu konuyu onunla görüşmeye giderler. Samet Ağaoğlu, anılarında bu tercihin nedenini ve şairle görüşmelerini şöyle anlatır:

"Burada kanatları altına sığınabileceğimiz manevi bir rehber ihtiyacımız vardı. Hâlbuki orada ellerini öpebileceğimiz tek bir insan kalmamış gibiydi. Ocakların eski reisleri birer birer, bazısi siyasetin, bazısi kaprislerin kurbanı olmuşlardı. O zaman aklımıza Milli şâir geldi. Onun sevimli beyaz yüzü, bir güneş gibi dağınık kalplerimizi etrafına toplayabilirdi. Hemen karar verdik, gidip görecektik, birliğimize manevi reis olmasını isteyecektik. O günü hiç unutmuyacağım. Ne istediğimizi öğrenir öğrenmez gözleri yaş doldu. Titrek, ahenkli sesi heyecandan kısılmıştı, "Biliyordum" diye başladı, "bu gençliğin benim hizmetlerimi nihayet takdir edeceğini biliyordum. Bugün bana mukadderdi. İşte şimdi kuzularının başında mesut çoban gibiyim."

Fahri reisimizi birliğimizin merkezi olan küçük dükkâna davet ettik. Bize hayattan bazı fıkralar anlattı, şiirler okudu, yeni nesillerin vazifeleri üzerinde fikirlerini söyledi. Sonra hep beraber caddeye çıktık. Otuz arkadaşlık. Milli şâir'i ortamıza

⁶ Şahir Kurutluoğlu hakkında bkz. http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/kemal_sahir_kurutluoglu

⁷ Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1978, s. 17.

⁸ *A.g.e.*, s. 17.

almıştık. Adeta nümayiş yürüyüşü halinde ve herkesin hayret dolu bakışları arasında Karaoğlan Çarşısı'ndan geçerek Ulus Meydanı'na kadar geldik. O meclise gitti, biz dağıldık"⁹.

Bu tercih, akabinde görüşme ve sonrasında ise şairle birlikte Ankara sokaklarında yapılan yürüyüş, bir gövde gösterisi gibi okunabilir.

"Nazım Hikmet ve arkadaşlarının açtıkları "Putları yıkıyoruz" kavgasının yine bir karşılığı olarak Ankara'daki milliyetçi şâirlerle bir çeşit sokak gösterileri yapmayı düşündük. İlk seçtiğimiz de rahmetli Mehmet Emin Yurdakul oldu. Kendisini birliğe davet ettik, biraz oturduktan sonra başta Behçet Kemal, otuz kadar arkadaşın ortasında Samanpazarı'ndan Belediye'ye doğru yürümeye başladık."¹⁰

Hep Gençlik Dergisi, duruşlarını ve sanat tutumlarını belirginleştirmek, edebiyat kamuoyundaki tanınırlıklarını artırmak için üçüncü iş olarak, derginin ikinci sayısında (Nisan 1930), Yakup Kadri hakkında, polemik başlatacak bir yazı yayınladı. Yazının başlığı "Kendisini Peygamber Zanneden Adam"dır ve altında, isim yerine "Hep Gençlik" yazmaktadır. Ancak, hatıralarından, bu yazının Samet Ağaoğlu tarafından kaleme aldığını öğreniyoruz:

"Derginin Nisan 1930 tarihli ikinci sayısının ilk yazısı. İmza yok, ama yazar ben.

Yazının ismi de "Kendisini Peygamber Zanneden Adam". Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarını isimlerini söylemeden çıkış tarihlerine göre bir adamın ruhundaki bunalımın perdeleri olarak ele alıyor; eserleri değil, yazanı tahlil ediyor, sonunda da Karaosmanoğlu'nun kendisini peygamber zannettiği hükmüne varıyordum. Bana bu yazıyı yazdıran daha çok hissi sebeplerdi."¹¹

Yakup Kadri'nin "Hep Gençlik Mecmuası Yazı Hey'etine" başlıklı cevap yazısı, derginin 3. sayısında yayınlanır. Yine *Hep Gençlik* imzalı olmakla birlikte, Samet Ağaoğlu tarafından yazıldığını bildiğimiz "özür" mahiyetindeki yazı, dergide Yakup Kadri'nin yazısının hemen arkasına konmuştur.

"Rahmetli Karaosmanoğlu bu yazının cevabını hemen verdi. Cevap, derginin Mayıs 1930 tarihli üçüncü sayısında yine benim yazdığım bir çeşit özür dileme ile birlikte çıktı."¹²

"Genç Türk Edebiyatı Birliği"nin iki yıl gibi kısa bir ömrü olmuştur. Birliğin yayın organı olan *Hep Gençlik* dergisinin yayın hayatını üç sayıdan fazla devam ettirememesi de bu birliğin uzun ömürlü olmamasında etkili olmuştur diye düşünülebilir."¹³

⁹ *Babamın Arkadaşları*, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul (tarihsiz), s. 84 (Ağaoğlu, o günü *İlk Köşe* adlı kitabında da anlatmaktadır. s. 22).

¹⁰ Samet Ağaoğlu, *İlk Köşe*, s. 22.

¹¹ *A.g.e.*, s. 18.

¹² *A.g.e.*, s. 19.

¹³ Abdullah Acehan, "Yeni Türk Edebiyatının Devirleri ve Genç Türk Edebiyat Birliği", *Turkish Studies Dergisi International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1 Winter 2011, p. 608 (Yazıda, Acehan'ın bu yazısından ve elbette ki kaynakçasından çok istifade edilmiştir).

Hep Gençlik'te Kimler/Neler Var?

Genç Türk Edebiyat Birliği'nin yayın organı olan *Hep Gençlik*, aylık dergi olarak Mart 1930 yılında yayın hayatına başlar ve ancak üç sayı çıkabilir. Ankara, Yeni Gün Matbaasında basılan derginin ilk sayısı, sunuş niteliğindeki bir yazı ile başlıyor. Yazının altında, "Hep Gençlik" adı bulunmaktadır. Anlaşıyor ki, yazıda ifade edilenler, dergiyi çıkaranların ortak görüşüdür. Sözü edilen yazının başlığı H. İbsen'in bir trajedisinin (dergide, *trajedi* kelimesinin yerine "*facia*" kelimesi kullanılıyor) adı "Solnes Lø Konstruktör" (Türkçesi, "Mimar Solnes"). Önce, kısaca eserin özeti yapılıyor ve ardından, eserde üzerinde durulan mesele, bir bakıma, *Hep Gençlik* kadrosunun edebiyatla ilgili bakış açılarını ve eleştirilerini dile getirmek için kullanılıyor. İbsen'in bu eserinde hikâye kısaca şöyledir: Mimar Solnes, memleketinin mimarisinin yegane hâkimi olan bir *üstad*'dir. Yanında çalışan ihtiyar, vaktiyle Solnes'in yanında çalıştığı üstadıdır. Solnes, şimdi onu yanında çalıştırdığına göre, sanatında "kendinden evvelki nesli geçmiştir" ve bunun gururuyla, ihtiyara çok zalim davranmaktadır. Solnes'in yanında, hakikaten çok yetenekli olan genç bir adam da çalışmaktadır. Bu, ihtiyarın oğludur ve Solnes, "vaktiyle ihtiyara yaptığını o da kendisine yapmasın diye", sürekli "daha cahilsin, daha yetişmedin, benim nasihatlerime muhtaçsın" diyerek onu eleştirmekte; gencin kendine güven duymamasını sağlamak için elinden geleni yapmaktadır. Solnes'in çok ciddi bir korkusu vardır: Kendisinin yaptığı ve içinde çalışmalarını yürüttüğü "Hakimiyet Evi"nin kapısının bir gün gençler tarafından çalınması, içeri giren gençlerin sanatını aşarak, tıpkı ustasına yaptığı gibi, kendisine kötü davranmaları, küçümseyip aşağılamaları.

Vaktiyle Solnes'in çok güzel bir kilise yaptığı şehirde yaşayan genç kız, kilisenin açılış sırasında Solnes'i kilisenin yüksek kulesinin üzerinde görmüş ve âşık olmuştur. O da kıza âşıktır. Kızın, kendisini bir kere daha öyle yüksekte görmek istediğini söylemesi üzerine, ihtiyarlamasına rağmen, mukavemet edemez ve yaptığı Hakimiyet Evi'nin kulesine çıkar. En tepeye ulaştığında başı döner, kızın alkışları arasında yere düşüp ölür.

Hep Gençlik, İbsen'in özetlenen bu oyununun sonunda, şu soruyu sorar: "Acaba bizim üstadlarımız da bu günkü hakiki istidadı olan gençleri Solnes'in ruhu ile mi (okuyunuz, yazmayınız, cahilsiniz diye) san'attan men ediyor? (s. 2).

Anlaşıyor ki, *Hep Gençlik*, üstadların yazmaktan alıkoymak, otoritelerinin ilâhî hâye devam etmesini sağlamak için gençleri küçümstediklerini, yazmayı bilmediklerini söylemek suretiyle onları sanattan uzak tuttuklarını düşünmektedir.

İlk sayıda, 6 şair ve 12 şiir yer almaktadır. Bu şairlerin hepsi, Genç Türk Edebiyat Birliği'nde yer alan şairlerdir ve yayınlanan şiirleri şunlardır: Behçet Kemal (Çağlar): "Görmeye Gelmişim", "Atmaca; Ahmet Muhip (Dıranas): "Bahar Şarkıları"¹⁴,

¹⁴ "Bahar şarkıları" başlığı, şiirin sonunda ve parantez içinde verilmiştir. Aslında burada iki şiir yer almaktadır ve birinci şiir (ki başlık da, en sonda yer almasına rağmen, esasen bu ilk şiire aittir) ile ikinci şiir arasına, iki şiiri birbirinden ayırmak için, bir işaret konmuş. Demek ki, ikinci şiirin başlığı yok. Ahmet

“Kendim İçin”¹⁵, Hamit Macit (Selekler): “Ol”, “Sol”; Atılâ Rüştü: “Halı”, “Öldüğüm Zaman”, Edip Alp Hilmi: “Üç Yerde Üç Kalemim”; S. Korkmaz: “Fatma’nın Mektubu”; Zeki (Kumrulu): “Kışlak Dönüşü”.

Ankara Köy Hocası Matbaasında basılan 2. Sayı, Nisan 1930 tarihinde yayınlanmıştır. Kapakta, imtiyaz sahibi olarak Genç Türk Edebiyat Birliği, idare müdürü İbrahim Saffet, mes’ul müdür olarak da Edip Alp Hilmi gösterilmektedir. Bu sayıda, ilk sayıdaki şairlerin yanına birer şiirle Ali Kemal ve Zeki Murat eklenir. Ali Kemal’in şiirinin başlığı “Sönmek”, Zeki Murat’ın şiirinin başlığı ise “Çeyizlerim”dir. İlk sayıda olduğu gibi bu sayıda da şiirleri bulunan diğer şairler ve şiirleri şöyledir: Behçet Kemal, “İrkimın Şairine; Ahmet Muhip, “Serenat”; Hamit Macit, “Sen”; Atila Ali Rüştü, “Öldüğüm Zaman”; S. Korkmaz, “İkimiz...”, Edip Alp Hilmi, “Ben ve Sır”.

İkinci sayıda, yeni bir uygulama olarak, okurlardan gelen şiirlerden iki tanesi seçilmiş ve “Gelen Yazılar” başlığı altında değerlendirilmiştir. Bu şiirlerden biri, Hulusi Yılmaz’ın “Yalnızlık”, diğeri ise H. Oğuz’un “Kızıl Şafaklar”ıdır.

Hep Gençlik dergisinin Mayıs 1930 tarihli 3. ve son sayısının yeni şairleri şunlardır: “Bıraktım” adlı şiiriyle B. K. Rumuzlu bir şair, “Bekleme Saati” adlı şiirle Nazım Hakkı. İlk iki sayıda da şiirleri yer alan diğer şairler ve şiirleri ise şunlar: Hamit Macit’in “Onun İçin”, Ahmet Muhip’in “Bulutlar”, S. Korkmaz’ın “Bıraktım”, Zeki (Kumrulu)’nun “Oduncu”, Atila Ali Rüştü’nün “Gurbette Akşam, Edip Alp Hilmi’nin “Kafam”.

Hep Gençlik dergisinde hikâye türünde eser veren iki isimden biri, Adnan Sâcîd takma adıyla Samet Ağaoğlu, diğeri ise, 3. sayıda bir hikâyesi yayınlanan İbrahim Saffet. Samet Ağaoğlu’nun derginin ilk sayısında iki hikâyesi yer alıyor: “Gittikçe Azalan Şey” ve “Otobüs ile Yaylı”. İkinci sayıdaki hikâyesinin başlığı ise “Ben ve Oğlum”. İbrahim Saffet’in 3. sayıdaki hikâyesinin adı “Ampuller ve Siyah Elmaslarım” başlığını taşımaktadır.

Hep Gençlik dergisi, o günün önemli sanat ve edebiyat adamlarıyla yaptığı mülâkatları “Mülâkatlarımız” başlığı altında değerlendiriyor. Buna göre, “Mülâkatlar” serisinin birincisi, “Nurullah Ata Bey’le” başlığıyla yayımlanan ve eleştirmen Nurullah Ata ile yapılan mülâkattır (S. 1, ss. 10-14). İkinci sayının “Mülâkatlarımız” sütununda Hm. As. tarafından Ertuğrul Muhsin’le yapılmış olan “Ertuğrul Muhsin Bey’le” başlıklı mülâkat yer almaktadır (“S. 2, ss. 26, 27-32). 3. sayının mülâkatını ise Hamit Macit (Selekler) şair Faruk Nafiz Çamlıbel’le yapmıştır (“Faruk Nafiz Bey’le”, ss. 44-46).

Hep Gençlik dergisinde sanat ve edebiyatın çeşitli meselelerini konu edinen yazılara da yer verilmiştir. Bu tür yazılardan biri, derginin ikinci sayısında yer alan ve Kenan isimli biri tarafından yazılmış olan “Romanda Ne Aranır?” başlıklı yazıdır. Yazı, esasen E. M. Forster’in *Aspect of the Novel* adlı eserinden hareketle (Kitap, son-

Muhip Dıranas’ın *Şiirler* adlı kitabına baktığımızda, “Bahar Şarkıları”nın küçük bazı değişikliklerle kitaba alındığı görülüyor (YKY, İstanbul 2001, s. 21). Ayrım İşaretinden sonraki başlıksız ikinci şiir ise kitapta yok. O nedenle, yazının sonunda, “Ekler” adlı kısımda, şiirin tam metnini vereceğiz.

¹⁵ “Kendim için” başlıklı şiir de Dıranas’ın *Şiirler* adlı kitabında yoktur. Şiiri, yazının sonunda, “Ekler” kısmında vereceğiz.

radan *Roman Sanatı* adıyla Türkçe'ye çevrilecektir) romanda dikkat edilmesi gereken materyal ve teknik unsurlar tanıtılmakta, bunların roman için önemine temas edilmektedir. (ss. 24-26).

Üçüncü sayıda bu türden bir yazı, Yusuf Kenan tarafından (muhtemelen, 2. sayıdaki yazarla aynı kişidir) yazılmıştır ve "Ehramlar Kuruldu" başlığını taşımaktadır. Başlığın altında yer alan "Diyarbakir Lisesi Edebiyat Muallimi Kemal Askerî Bey'e cevap" ifadesinden, yazının bir 'cevap' olarak kaleme alındığı aşikârdır. Edebiyat ekol ve akımları üzerinden edebiyat ve sanatta *yeni*'nin ölmezliğini, bununla birlikte her devirde yeni'ye karşı muhalefeti ele alan yazının ilk birkaç paragrafını, yaz hakkında bir fikir versin diye, buraya alıyoruz. Ancak, bunun öncesinde, yazının derginin ilk sayısındaki "Solnes Lö Konstrüktör" adlı sunuş yazısında söylenenlerle benzer kanaatleri dile getirdiğini vurgulayalım.

"Uzun senelerden arda kalan dar ufuklu heyecanlar yeni neslin engin ruhunu dolduramaz oldu. Zamanın tesirile rengi uçmuş güzellikler, bayatlamış estetik kaideleri üzerine kurulan sanat abideleri artık yeni nesli tatmin edemiyor. Onların coşgun heyecanı eski esasatın dar çerçevesine sığmıyor. Taşıyor. Onun içindir ki san'at, güzellik mefhumlarında mühim değişiklikler, hamleler yapıldı. Ve yeni neslin şuuruna tek bir fikir hakim oldu: Yenilik... Her şeyde ve hep yenilik.

Fakat gençliğin bu şuurlu hareketinin karşısına ihtiyar mekteplerin eski zihniyetli "İlim ve Edebiyat Softaları" çıkıyor. Kendi düşüncelerine, kanaatlarına uymayan herhangi bir akideye, fikre ulu orta hücum eden bu zavallılar yeni heyecanı, yeni düşünceleri maskaralıkla, şarlatanlıkla itham ediyorlar.

Biz bu gibi reaksiyonları pek tabii buluruz. Çünkü: her yenilik cereyanı böyle "eskilikle" çarpışmış, mücadele etmiştir. Ancak bu gafillere şunu hatırlatmak isteriz ki: hiçbir bedii ve ilmi esasa istinat etmeyen tecavüzleriyle asıl kendileri şarlatanlık ediyorlar ve bununçündür ki ölüm harharesine benzeyen eninleri gençliğin gür sesi yanında sönüp kalıyor" (s. 38).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, *Hep Gençlik* dergisi, dikkat çekmek, kendilerini tanıtmak için sayfalarında dönemin güçlü kalemleriyle ilgili polemik yazılarına yer vermiştir. Samet Ağaoğlu'nun, anılarında, kendisinin yazdığını söylediği ve derginin ikinci sayısında yayınlanan "Kendini Peygamber Zanneden Adam" adlı yazı (Nisan 1930, ss. 17-19), bu türden bir yazıdır¹⁶. Ağaoğlu'nun Yakup Kadri'yi hedef aldığı bu yazısıyla ilgili düşüncelerini yukarıda vermiştik. O nedenle, burada tekrar üzerinde durmayacağız. Yakup Kadri, yazıya derginin 3. sayısında ve oldukça yumuşak bir dille, tevazu içinde cevap vermiştir. Cevap yazısının başlığı "'Hep Gençlik' Mecmuası Yazı Heyetine"dir. Yakup Kadri, 2. sayıda yayınlanan yazının başlığının "Kendini Peygamber Zanneden Adam" değil, "Peygamber Zannedilen Adam" olması gerektiğini, esasen kendisinin -alçak gönüllülükten değil- Peygamber tipini hiç sevmemiş olduğunu, sevdiği tipin martir (kurban) tip olduğunu ifade eder. "Ortada apaçık duran

¹⁶ Bu yazıyı "Ekler" kısmında -aynen- vereceğiz.

hayatıma bakınız. Orda göreceksiniz ki ben bir ağır çarmıhı inleye inleye sırtımda taşıyan adamdansa başka bir şey değilim.” (s. 33).

Yakup Kadri, sözü edilen yazıda kendisine yöneltilen eleştirilerin hepsine cevap verdikten sonra yazısını şöyle bitirir:

“Bu satırları size hemen bir baba şefkatle yazdım. Şahsıma yapılan hücumlara her vakit cevap vermek mutadım değildir. Çünkü kendi şahsıma beş paralık ehemmiyet vermem. En çok nefret ettiğim insan gene kendimimdir. Bu izahı vermektense maksadım, sizin gönlünüzü almaktan ve edebiyat tarihine ait bazı noktaları tenvir etmekten ibarettir. Hepinizi Allah’a emanet ederim” (s. 34).

3. sayıda yer alan H. G. tarafından kaleme alınmış bir başka yazıda, Faruk Nafiz’in bir gazetede yayınlanmış “Değersiz İşler” başlıklı yazısına cevap verilmektedir. Yazının başlığı, Faruk Nafiz’in başlığıyla aynıdır: “Değersiz İşler”. Faruk Nafiz’in “Değersiz İşler” adlı, cevap hakkı doğurana yazısının nerede yayınlandığını bilmiyoruz. Ancak, yazının ilk paragrafından da anlaşılıyor ki, Faruk Nafiz’in yazısının konusunu, *Hep Gençlik* dergisinin Yakup Kadri’yle ilgili yazısı oluşturmaktadır. Şairle yapılan mülakatın da yer aldığı bu sayıda yer alan cevap yazısının ilk birkaç paragrafı şöyle:

“Aziz şair Faruk Nafiz Bey’in bir fıkrası bu serlevhayı taşıyor ve bizi başkalarının şöhretlerini (Roma) nın heykellerini baltalayan Barbarlar gibi yıkmak istemekle ve başkalarının omuzlarına bir sincap çevikliğiyle tırmanarak kendimizi göstermeğe çalışmakla itham ediyor. Buna sebep ve delil de (Kendini Peygamber Zanneden Adam) hakkındaki musahabemizdir.

O musâhabede mevzu bahsettiğimiz zatın bu nüshamızdaki mektubu çok şükür onda da böyle haksız bir telakkinin uyanmadığını gösteriyor ki doğrusu da budur.

...Şimdi biz soruyoruz; hangi şöhreti yıkmak istiyoruz? Birliğimizi tesis ederken onu reis intihap etmiştik ve bembeyaz ışıklı başı kadar temiz ve haklı şöhreti olan Mehmet Emin’i baş seçmiştik ve yine biz ilk defadır ki Namık Kemal gününün tes’idini arzu etmiş ve bunu kendilerine söylemiştik.” (s. 35, 36).

Sonuç

Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğrencilerinin kurduğu Genç Türk Edebiyat Birliği’nin dergisi olarak yayın hayatına başlayan *Hep Gençlik* dergisi, gençlik gibi, kısa ömürlü olmuştur. Yalnızca üç sayı çıkabilmiştir. Bununla birlikte, daha sonradan şöhret olacak Behçet Kemal Çağlar ve Ahmet Muhip Dıranas’ın ilk şiirleri, bu dergide yayınlanmıştır. Birliğin kurucusu da olan Samet Ağaoğlu, ilk hikâyelerini bu dergide yayınladıktan sonra, bu türde adını duyuracaktır. Ayrıca, Nurullah Ata, Muhsin Ertuğrul ve Faruk Nafiz’le yapılan mülakatlar, her zaman ilgi görecektir çalışmalardır.

Genç Türk Edebiyat Birliği, adında da vurgulandığı gibi, milliyetçi (Türk) ve Anadolu bir anlayışın temsilcisidir. O nedenle, sanatta ve fikirde Mehmet Emin Yurdakul ve Faruk Nafiz Çamlıbel’i kendilerini model olarak benimsemişlerdir. Bu bağlamda, *Hep Gençlik* dergisinin Nazım Hikmet ve arkadaşlarının “Putları Yıkıyoruz”

hareketine aksülamel göstermek, milliyetçi sanat anlayışını pekiştirmek maksadıyla çıkarılmaya başlandığı söylenebilir.

Kaynakça

ACEHAN, Abdullah, "Yeni Türk Edebiyatının Devirleri ve Genç Türk Edebiyat Birliği", *Turkish Studies Dergisi International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/1 Winter 2011, p. 608

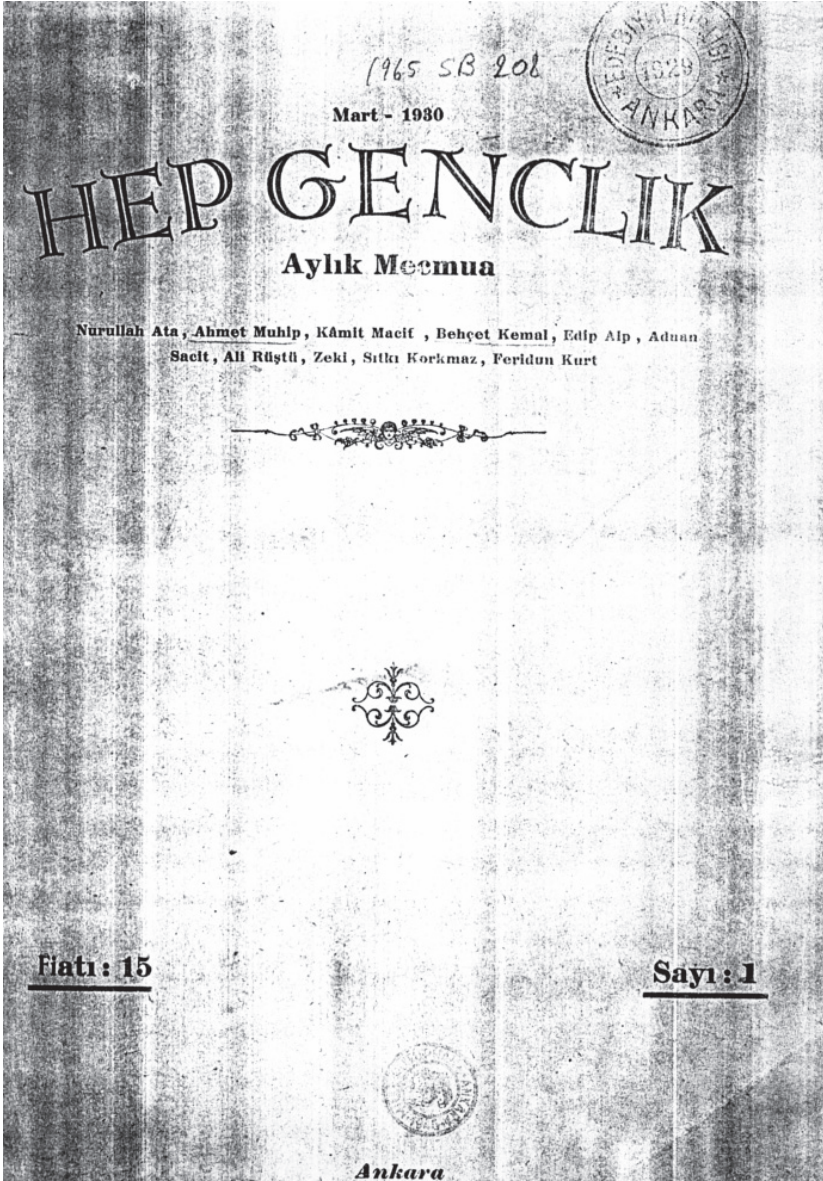
AĞAOĞLU, Samet, *İlk Köşe*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul 1978.

AĞAOĞLU, Samet, *Babamın Arkadaşları*, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul (tarihsiz).

KIRCI, Mustafa, *Ahmet Muhip Dıranas, Hayatı, Fikirleri, His Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997

TARHAN, Cemile, *Edebiyat- Siyaset Bağlamında Samet Ağaoğlu ve Samet Ağaoğlu'nun Eserleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2008, s. IX+253.

http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/kemal_sahir_kurutluglu



Ahmet Muhip

Titrek bir damladır aksi sevincin ,
Yüzünün sararmış yapraklarında ;
Ne zaman kederden taşarsa için
Şarkılar taşursın dudaklarında ..

İşlerken hâlyanı sestem örgüler ,
Bir çini vazodan döktülen güller
Gibi hâyalinde fecirler güler !
Buruşmuş bir çiçek parmaklarında ..

Gözlerin kararan yollarda üzgün
Ve bir zambak kadar beyazdır yüzün ;
Süzülüp akasya dallarında gün
Erir damla damla ayaklarında ..

Sesin perde perde genişledikçe
Solun gözlerinden yağarken gece ,
Sürür eteğini silik ve ince
Bir gölge bahçenin uzaklarında ..

Sen böyle kederden taşığın akşam ,
Derim : Dudağında şarkı ben olsam :
Gözlerinde damla , içinde gam ,
Eriyen renk olsam yanaklarında ...



Baharı sürtyerek beyaz eteklerinde
Kucağını alevden güllerle doldurup , gel !
Baharı sürtyerek beyaz , eteklerinde
İnce parmaklarıyla pencereyi vurup , gel ! .

Bir su gibi süzül , gel ; ve derinden bir seda
Kadar yorgun bakışın içime döksün emel ;
Bir ra'se gibi gezsün avuçların altında
İçimdeki hazdan da ılık bir gülüşle , gel ! ..

Leylaklı bahçelerden geç bir yaz seherinde
Ve rüzgâr dağıtırken güler saçlarını tel , tel ,
Sabahı sürtyerek beyaz eteklerinde
Kapına bahar gibi sarı fulyalarla , gel ! .

- Gözlerinde, gecemden uçan rüyalarla , gel ! ..

(Bahar şarkıları)



Kendim için

İğri duvarları ıslak odanda
Ruhunu bir puta vakfetmekteşin ;
O kimyagersin ki toprak potanda ,
Renk ve fer , gün ve nur eritmekteşin . . .

Sert kemiklerine yapışıp derin
Şeklin erimişte kalmış gözlerin ;
Bir başka âleme dalmış gözlerin ,
Hazzını içtikçe sen litmekteşin . .

Ne zaman kolumun şehdamarından
Doldurduğun kaptı küflenirse kan ,
Mutlaka meçhulün unmanlarından,
Akseden nağmeler işitmekteşin . .

Reğin perde perde uçmuş, ne çıkar !
Madem ki , ruhunda bir çağlıyan var;
Madem ki , her zaman taze bir bulur
Üstünde fecirler seyretmekteşin . . .

Hâmit Macit

OL

Ruhuma dol ve eri ,
Ufka işle şehri ,
Kızıl , alev gülleri ,
İncileyen şebnem ol !

Yansa süzülse ruhun ,
Elde üzülse ruhun ,
Renkli bir gülse ruhun
Uçsun rengi , mütphem ol !

Kalbini koy bir sesin
İnce aksine , hazin
Yalnızlığa söylesin :
Emel , tımit , elem ol ,

SOL

Mademki seninçin yüreğin üzgün ,
Mademki bu sessiz üzletimdeyim ,
Gözlerim kanmasın ışığa bir gün
Yıllarca ufuktan nur bekliyeyim .

Sende renk olurken gül dudağa haz ,
Dağılırken bende dalğa dalğa haz ,
Sesimde bir üzgün , solmuş ihtizaz :
„ Sende sol , sevgilim , nolar ! „ diyeyim .

Sol , damla damla , sen , rengini ver , sol !
İçimde alev , sol ! gözümden fer , sol !
Değince sana bu titrek eller sol !
Ki asla visale erişmiyeyim . . .

Mülakatlarımız : I

Nurullah Ata bey'le

Mecmuamız için edebi mülakatlar tertibini düşündük. Memleketinizde san'atı en ciddi ve dürüst telekki eden ve edebiyat hakkında muayyen fikirleri olan Nurullah Ata B, bu husustaki ricamızı kabul etti. Kendilerine Gazi Terbiye Enstitüsü'nde mülaki olduk. Sorduk, söyledi, yazdık :

— Şiir hakkında telakkiniz ?

— Şiirin ne olduğunu ve iyi şiir neye dediğini, tarif etmeği mümkün göremiyorum. Ancak bir şiiri okuduğum zaman ona iyidir ve ya fenadır diyebilirim. Bazı şiirleri sadece ahenkta olduğu için sevdiğim gibi bazılarından da sırf bu sebeple nefret ederim.

Şiir "eda" dandır. Eda tarif edilemeyeceği gibi o da tarif edilemez. Şiir Şairin getirdiği edadadır : Necip FAZIL yeni bir ton getirmiştir, şairdir. Faruk NAFİZ hiç bir şey getirmemiştir, o halde şair değildir.

Bazan da şair, yeni zannettiğimiz bir eda getirir. Fakat gün geçtikçe bunun yeni olmadığını görürüz : meselâ Rıza Tefik'in şiirleri. Biliyorum ki bugün hâlâ bir çok kimseler [ben de onlardanım] Filozof'un şiirlerinden çok hoşlanıyorlar ; fakat bu geçmeğe malikumdur.

— Şiir sıze gaye için bir vasıta mıdır, yoksa bizzat gaye midir ?

— San'at san'attan başka bir şey için olamaz. Ancak San'at san'at için dir = L'Art pour l'art nazariyesinin hakiki manasını düşürerek aleyhinde bulundum. Ve gene de aleyhindeyim " L'Art pour l'art nazariyesi zannederim, evvelâ Theophile GAUATIER tarafından ortaya atılmıştır. Ve bunda, nefis san'at de bütün san'atler gibi bir şeydir ve nasıl kunduracı

zinin bitmek , fırtananın kopmak , kanadın kırılmak tehlikeleri altında bir dünyadan diğercine uçan genç adamın heyecanını tarihte hangi bir sergüzeştçi hissetti ?

Evet , mesafe mefhumu kalkıyor . Hatta zaman mefhumu bile . . . Sesli sinemanın bu gün , hançerlerinin havaya verdiği tonla beraber hareketlerini de kaydettiği insanların meselâ yüz sene sonra bir perdede akseden hayalleri canlı sayılamaz mı ? . . . Bir küçük madenli dairenin hareketile dünyanın bütün şehirlerini muti birer köle gibi karşında söyletebiliyorsun . . . Bu ne tahayyül edilmez bir zevk . . . Bazen zannediyorsun ki kendisinden çok uzak olduğu memleketini bir daha görmeyeceksin , şarkılarını bir daha işitmeyeceksin . . . Mevcudiyetinden şikâyet ettiğin düğmeyi çevir . . . İşte memleketinin havasından kopup gelen sevdiklerinin şarkıları . . . Bunun heyecanı senin tüylerini ürpermez mi ? Tabiatın trilyonda biri olduğun halde ona hâkim olmak . . . Bu ne yaman bir zevktir . . . Düşün, bin sene evvel ancak allahlara izafe edilen kudretler bu gün senin elindedir . Bilmiyorum , yeni bir din çıkacak mı ? Merak ediyorum . Eğer zahir ederse allahı her yerde hazır ve nazır diye mi ta'if edecek ? . . . Böyle ise çok hata eder . Çünkü insan bu gün her yerde hazır ve nazır olmuş . . .

Niçin şaire bir şey kalmadı ? Şair görüldüğünü terennüm etmeyecek mi ? . . . Yine görüldüğünü anlatsın . . . Aşklarını mehtaplı bir ormanın içinde değil ; tayyarenin kanatlarında yaşasın , ve , tabiate hâkim olan insanı terennüm etsin . . .

İşte o gün böyle bir münakaşa yaptılar . Ben bunları köşemden dinledim ve bana öyle geldi ki , hepsi doğrudur .

Adnan Sacit

İçin maharet köseleye bir şekil vermekse şair için de bir takım kelime-leri alienktar bir surette yan yana getirmektir manası vardır. Bu manaya aleyhtarım. Fakat san'ate kendisinden başka bir gaye tasvur etmek de, meselâ ahlaka, dine, siyasete ve her hangi bir şeye alet etmek de gültüncüdür. Edebiyat propaganda aleti olamaz. Zaten edebiyatı herhangi diğer bir gayeye esir etmek isteyenler bilahara cezalarını görmüşler, yani kendinden sonra gelen nesiller içinde gültünc olmuş, unutulmuşlardır.

Bugün edebiyattan hiç bir şey anlamayıp ancak görenekle filan, falan muharriri alkışlayanlardan başka Alexandre Dumas fils'in (babasından bahsetmiyorum; o hiç olmazsa ukala değil) piyeslerinden ve denilen La Dame aux Camelias münasebetsizlikten hoşlanacak kimse tasavvur edemem.

— Hayatınızda bir mektebe intisab ettiniz mi ?

Hiç bir şair kendiliğinden filan ve ya falan mektebe intisabedemez onun tanpèrmanent'i onu o tarafa sürükler. Bir zamanlar ben de edebiyatla faal bir surette uğraşabileceğimi zannetmiştim. Bir iki şiir tecrübe ettim, beğenmedim; tenkitle uğraştım. onları da beğenmedim. Ve artık bu Klusta hiç bir tatlı zehabım kalmamıştır. Ancak muvaffak oldudum, Klasik şairler gibi yazınk ve meselâ Jean Moreas'a takit etmek istedim. Romantik şiir kadar fenama giden hiç bir şey yoktur.

Türk edebiyatından ziyade Fransız edebiyatı ile uğraştım ve halâ da firenk muharrirlerini daha çok okurum. Son zamanlarda, yani 5-6 senendenberi Hugoy u Lamartine' i, Vigniy'yi ne zaman aşam bütün hüsnü niyetine rağmen devam etmek kabil olmuyor. Bilhassa Vigniy bir takım mahalle kavesi felsefesine vermek istediği asabette insanı ancak güldürtüyor. Fransızlarda, zaten şiir yoktur. Diğer lisanları bilmediğim için onların şairleri hakkında ancak kitaplardan fikir edinebiliyorum. Almanlarda İngilizlerde bulunduğu gibi, fikirden münkûn merite tecerrüt edip hissini bütün coşgunluğu ile anlatacak şair Fransa'da, hemen hemen hiç gelmemiştir. Fransızlar âkil bir millettir, yayı her şeyden ziyade akla. İdrake ehemmiyet verirler. Bunun içindir ki coşgunluğa vabeste olan şiir orada inkişaf edememiştir. Buna mukabil Trajedi, Roman, zannedirim. hiç bir memlekette onlarda olduğu kadar temiz ve yüksek bir mevkî'e çıkamamıştır, hele Almanlarda roman yoktur.

Beni son zamanlarda en ziyade roman meşgul ediyor. Şimdiye kadar roman yazmağa teşebbüs etmedim ve etmiyeceğim. Çünkü roman veya trajedi yazmak dünyanın en asil mesgalesi olduğu kadar, en de güç olanıdır. Böyle bir şeye casaret edemem. Benim romanla meşgul olmam ancak rus, ingiliz ve fransız romanlarını okumaktan ibaretir. Ve zannediyorum ki kari de, sadece filan veya falan münakkidim irşadile boş satlerini hoş geçirmek için kitap alan adam değil, fakat güzeli, yeniyi bulmağa ihtirasla çalışan adamsa, o da kendine göre, bir san'atkârdır.

-- Münakkit ve tenkit hakkında fikirleriniz ?

-- Münakkit de diğer sanatkarlar gibi bir san'atkârdır: nasıl şair kendi hislerini söylüyorsa o da kendi hislerini ve kendi fikirlerini söyler. Biliyorum ki münakkitte bitaraflık gibi ne olduğumu ve neye yarayacağımı bir türlü anlayamadığım bir meziyyet ararım. Bitaraf adam iki kişinin kavgasını hariceten seyreden ve bu kavgaya iştirâk etmiyen adamdır. Edebiyatta da münakkit böyle olacak olursa, edebiyatı seyredip iştirâk etmiyen adam olur ki böyle bir adamın edebiyat hakkında söylediği sözleri dinlemekte mazurum. Münakkidi Peyami SAFA bey gibi bazı büyük üstatlarımız yazdıkları eserleri halk kütlesine tanıttacak bir nevi çığırtaın zannediyorlar. Böyle adamların da luzumu vardır; mesela Fransada bazı kimselerce ve dirayeti ve bazı kimselerce de aptalığı

yaparlar. Ve bazı tiyatro müdürleriyle, kitap nasirlerine para kazandırılır. İyi bir meslek, ama edebiyatla alakası müphem. Münakkit filan kitap iyi ve filan kitap fena, der. Bunun manası sadece, hence öyledir demektir.

Ben bir eseri beğenip beğenmemek için kimsenin irşadına muhtaç değilim. Ancak münakkitleri de okurum. Çünkü bir roman kahramanının hislerini takipten ne derece hoşlanırsam, bir fikrin münakkidin kafasında geçirdiği istihaleleri takipden de o derece zevk alırım. Hele sevdiğim veya sevmediğim bir roman hakkında yazılmış teraktileri okumak ve bu husustaki kendi fikirlerimle o münakkidinkini karşılaştırmak, bir nevi sessiz münakaşaya girmek bayıldığım şeylerden biridir.

Bir eseri beğenmek veya beğenmemek için hiç kimsenin irşadına muhtaç olmadığımı söyledim. Fakat evelce tanıdığım bir muharrir hakkında yazılmış tenkitleri okurken fikrinin değiştiği de vakidir. Çünkü münakkidin söylediği sözler beni ikna edebilir. Kanaat getir - dikten sonra, eski fikrimde ısrar bir nevi hamakat olur. Ben kimsenin esiri olmayı arzu etmemki kendi kendimin ve bilhassa dükkü ben - liğimin esiri olmayı kabul edeyim. Bizde münakkit yoktur; bazı kimseler Edebiyat tarihine uğraşır, bazıları birbirlerini methetmek, zemmectmek veya okudukları eserleri hülâsa etmek gibi gayet ulvi ve - zaiife meşgul oluyorlar. Meselâ İbrahim NECMÎ bey seyrettiği piyeslerin mevzuunu ertesi günü gazete de uzun uzadıya anlatıyor. Bana öyle geliyor ki o zat, tiyatro tenkidini "bir nevi" kitabet vazifesi " addediyor.

Şimdi söyleyeceğim sözü belki bir gurur, bir kibir eseri addeder - sizin ama değildir: bu memleketinde yalnız ben tiyatro tenkidi yazdım. İyi yazdım demiyorum; hatta evelce de söylediğim gibi yazdıklarım kötü idi, ama tiyatro tenkidi idi. Diğer zevatın yazdıkları çok güzel yazılar olabilir, yalnız tiyatro tenkidi değildir. Bir insan 20 satırlık gayet güzel manzume yazabilir; fakat buna Sone demeye kalkacak olursa kabul edemeyiz. Malum olan şekilde yazılmış bir sone de fena olabilir ama sonedir. Bunun gibi benim yazdıklarım tiyatro tenkidi idi. Tiyatro tenkidinde aklıma geldi; gazetelerde okudum: Darülfedayi hankulâde bir piyes tercüme ettirmiş, oynuyormuş. Emile Mazaud'un Dardameli'i (Onlardan biri) Zaten Darülfedayide son bir kaç sene zarfında Ertuğrul Muhsinin himmetle iyiye doğru bir tekâmül görüyoruz. "Reşat Nuri" Beyin manasızlıklarının oynandığı devirden kurtulmak üzreyiz. Bu adamlar kendileri kötü yazdıkları gibi Fırenklerde de en kötü ne varsa onu seçiyorlardı: bir takım vodviller ve yahut ukalaca dramlar...

Ertuğrul MUHSİN bunlara bir aksülamel yaptı: Fransanın Bo'evard tiyatrolarında çok para kazanan ve bunun için tüccarı kıymetli inkar edilemeyecek piyesleri oynayıp şerefini terzil etmekten mümkün olduğu kadar içtinap ediyor. Onun da hataları, dalaletleri olabilir. Fakat kendisinde bir san'atkar ruhu olduğunda şüphe yok. - Bunu söylerken aktör Ertuğrul MUHSİN'i düşünmüyorum, zaten Ertuğrul MUHSİN'i hiç sahnede görmelisin. Ancak piyes intihap eden Ertuğrul MUHSİN'den bahsediyorum - Ertuğrul MUHSİN bir san'atkar olduğu ve bize Rusla - rın, Almanların, Fransızların edebi piyeslerini temsil etmek istediği için - dir ki, memleketi kendi keselerinden ibaret zanneden bazı kimseler onu hiyaneti vataniye ile itihana kadar gittiler ve bunu karanlıkta, yani isimlerini ortaya çıkarmadan, hem de Ertuğrul MUHSİN memleketinde yok - ken yaptılar.

— Divan edebiyatı bir şey getirmiş midir? getirmemiş midir?

— Memlekete bir şey getirmek ve ya getirmemekten ne kastedildiğini bilmiyorum . Ancak diyebilirim ki Divan edebiyatında çok güzel şiirler var; bugün de büyük şairlerimiz kimlerdir diye düşündüğümüz zaman hatırlamıza gene Fuzuli, Baki, Nef'i Nedim geliyor. Ancak ben bugün bu şairlerin eskisi kadar okutulmasına taraftar değilim. Bu da onların güzelliğini ve kuvvetini takdir ettiğim içindir. Baki'nin, Nedim'in şiirleri güzel; fakat Şark - Müslüman medeniyetinin istediği güzellikte.. Onları okurken bizde eskiye doğru bir hasret uyanması tabiidir. Çünkü o günlere bizde yakınız ; Nedim'i okurken başına kavuk, sırtına samur kürk giymek ihtiyacını duyuyorum . Bunun içindir ki onları gençlere okutup bu ihtiyaçları canlandırılmamalıyız . Biz garp medeniyetine girdik ; o halde içiniz ne kadar çekerse çeksin gözlerimizi çevirip ayrıldığımız kıyıya bakmamalıyız, onun da güzellikleri vardır ve bunun için tehlikedir...

— Bugünün edebiyatı , son neşriyat hakkında fikirleriniz ?

— Bir şey okumuyorum ki . .

— Edebi şöhretlerden sevdiğiniziz ?

— Şiirde Ahmet HAŞİM , Yahya KEMAL , Necip FAZIL , Nazım HİKMET , Sonra genç ihtiyar bir takım şairlerin bir iki mısraı , manzumesi . Bu dört isimden başka yaşayan şairler içinde üzerinde ısrar edecek kimse görmüyorum .

— Ya Abdülhak HÂMİT B.

— Hâmit Beyden şimdiye kadar hemen hemen hiç hoşlanmadım. Güzel beyitleri yok değil : Meselâ ,

(Cananım o gücü hali eyvah ! - Eyvah benim o gücü halim)

Fakat Hâmit beyi düşündüğüm zaman hatırıma bunlardan ziyade :

Nekadar aşkile severdi beni

Acaba şimdi nerdedir Eugenie

Bedevi kulbesinde güş eyler

Nâgamatı tıyuru badihava

Olur meddahı âdem ne askerdir bu asker

Kahrı hayranı âlem ne leşkerdir bu leşger

Gibi zarafetinden şüphe ettiğim beyitler geliyor . Geçen sene Hâmit Bey dahimdir , değilmidir ? gibi acip münakaşalar oldu . Belki dahidir , ama ilim ve san'atın acaba hangi şubesinde ? herhalde şiirde değil ..

Bu güncü iyi şairlerimiz arasında Nazım HİNMET'i de söyledim . Ancak Nazım HİKMET beyin edebiyatı bir takım içtimai siyasi, akidelere aletetmeğe kalkması insanın sinirine dokunuyor. Onun şiirlerini okurken : , Bu adam fena yazmıyor, ama, niçin şiiri bir takım yabancı düşüncelerin uşağı addererek tahkir ediyor „ diye isyan edeceğim geliyor.

Nesrimizan başında, bence gene, Ahmet HAŞİM gelir. Sonra Yakup KADRİ, Falih RİFKİ var.

Son 10-15 sene zarfında her terkipsiz yazıya „Güzel türkçedir„ denildi. Tıbki Halit Ziya Beyin sade terkipli yazılara, güzel yazı„ dediği gibi Zaten bugün kü nesirlerde gördüğümüz, gene hep, Halit Ziya beyin düşüncesi ve hissedişidir . Ancak kelimelerde fark vardır. Yoksa, pek zannediyorum ki Ruşen EŞREF ve Hakkı SÜHA Beyler için de güzel yazı nümunesi el'an Halik ZİYA beyin „ Müsyü Kongurusu " dur .

— Edebiyat mecmuaları hakkında fikriniz ?

— Bence Türkiye 'de şimdiye kadar çıkmış en iyi en güzel mecmua Dergâh tır ve sizin çıkaracağınız mecmuanın da böyle bir şey olmasını temenni ederim . O mecmua yazı yazarları arasında , belki estetik fikirler birliği filan gibi bir şey yoktu; fakat , bir nevi coşgunluk birliği görünüyordu . Yahya KEMAL , Ahmet HAŞİM , İsmail HAKKI , Yakup KADRİ gibi memleketimizde en ziyade zevk sahibi üstatlar o

Otübüs ve yaylı

Artık Keçiören yollarında dolgun vucutlu , parıl parıl gemli yuvarlak top semerli nakışlı heybeli rahvan yürüyüşlü merkepler yok .

Artık cins ve oynak atların üzerinde genç çocuklar yetişğin deli - kaulılar tozu dumana katmıyor .

Geniş faytonlarının içinde arabacılarının y rız gayretlerini güderken bir birine selâm veren ihtiyarlar kayboldu .

Şimdi bu yollarda tarihten evvel yaşamış acaip egri büğrü cüsseli canavarlar gibi her renkte her biçimde kâh boğozu kesilen bir horoz yaygarasile kâh tozda tepinen bir çek haykırışle bir birinin arkasından sür'atle geçen otübüsler var .

(Keçiören) en güzel şeylerinden birisini bu suretle kaybetti medeni- yetin her vasıtası karşısında olduğu gibi merkebin, atın, arabanın , otübüsün önünde eğileceği , intihabı kaybetmiş bir siyaset adamı gibi çekileceği muhakkaktı. Muhakkaktı ki her yerde olduğu gibi Ankaranın bu köşesinde de makinenin baş döndürücü kaba ahengi tabiatın müteva- zin sakin ve şiir dolu nâmesini bastırarak buranın insanlarından da yavaş yavaş etrafı görerek rüzgârın saçları okşayan ellerini duyarak güneşin damarlara batan iğnelerinin rahavetinde ,dünyaya dalarak karın yeknesak ve nihayetsiz beyazlığına doyarak yürümenin zevkim alacaktı fakat bu kolay olmadı bu iki vasıfım, arabamın ve otübüsün mücadelesi bir facia ile otübüse galebe verdi .

Araba yıkılırken öyle bir ses çıkardı , Öyle bir fırtına kopardı-ki

Ethem çavuş harpte ayağını kaybettikten sonra memleketine dönmüş bir Ankaralı idi iri , burma kumral bıyıklı çehresinde çok sakin ve tatlı bakışlı gözlerle herkesin kalbini kazanan bu sabuk asker biriktir- diği beş on kuruş parasile geniş bir yaylı yaptırmış . İki zinde ve kuvvetli beygir almıştı arabasının içini sedirlerle döşemiş çok rahat bir hale getirmişti onunla her gün sabahleyin Keçiörenden muayyen olan

mecluuda , bazıları çocuk denilecek kadar genç olan bir takım haveskârlara yol gösterirdi ve onlarla beraber koşarlardı .

İsimlerini saydığım dört zat şimdiye kadar Türkiyede gördüğüm en iyi edebiyat hakemleridir . - Bir de Abdülhak ŞİNASI ... Vakti bir Yahya KEMAL , bir Yakup KADRİ , hatta bir Ahmet HAŞİM edebiyat haricinde bir takım endişelere kapılıp , beğenmedikleri , beğenmelerine inkân olunyan , yazıları da pöhpöhlenmişlerdir . Fakat bana öyle geliyor ki buna kendileri de gülerler . Yahya KEMAL in ;

Bir lubbüdü'r eihanda elez-zilezuizin

Her mısra'güzidesi Faruk Nafizin ..

heyline, zannederim, en ziyade sinirlenen gene Yahya KEMAL dir Ama, ne yapalım ki Yahya Kemal bey, büyük sairliğine rağmen, kendisine, her ne bahasına olursa olsun , molla edilmek gibi bir zaaf gösterir . Zaten söylediği beyitin ihtiva ettiği lüküm doğrudur . Faruk Nafiz beyin her güzide mısraı dünyanın en leziz seyi olabilir , ama henüz o güzide mısraı söylemek lütfundan bulunmadı .

— Bugünkü bu .. Edebiyatımızın istikbali hakkında ne düşünüyorsunuz?

— Falcılığım yok .

Teşekkür ettik . Ayıldık ...

MEHMED'İN İŞK-NÂME'SİNDE AŞK VE VAK'ANIN KURULUŞUNA ETKİSİ¹

Fahri KAPLAN²

Giriş

Klâsik Türk edebiyatının en temel konusu olarak vasıflandırabileceğimiz “aşk”, kağırlıklı olarak gazelerde ve mesnevilerde işlenmiştir. Gazeller, daha ziyade aşkın sonucu olarak ortaya çıkan kristalize bir anda yoğunlaşmış duyguları anlatırken mesnevilerde aşkın başlangıcını, gelişimini ve vardığı aşamayı gösteren bir “aşk hikâyesi” bulabilmek mümkündür.

Klâsik Türk edebiyatında aşkla ilgili mesneviler, -gerek beşerî gerekse ilâhî aşkı işlesin- genellikle çift kahramanlı aşk hikâyeleri olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada incelenen Mehmed'in İşk-nâme'si de (Yüksel 1965) esas konusu Ferruh ve Hümâ'nın aşkları ve bu aşk etrafında teşekkül eden maceralar olan, bunun yanında eserdeki bazı kahramanların aşk maceralarını da anlatan bir aşk ve macera mesnevisidir.

Klâsik Türk şiirinde estetik ve edebî açıdan en öne çıkan tür gazel olmakla birlikte aşk olgusunun gelişiminin seyri açısından mesneviler bize çok daha fazla veri sunmaktadır. Zira gazelerde aşk ve aşkın tetiklediği duygular beş-yedi beyitte yoğun olarak işlenirken, konusu aşk macerası olan ve tahkiyevî niteliğe sahip bir mesnevide ise kahramanların aşk sürecinde yaşadıkları hâlleri ve aşk olgusunun tekâmül sürecini bulabilmek mümkündür. Gazeller uzun soluklu aşk ilişkisini anlatmaya değil, aşkın kristalize olmuş bir veya birkaç ânını anlatmaya uygun metinlerdir. Gazelerde aşk, içinde bulunulan hâlin estetik bir biçimde ifade edilmesi şeklinde yer alıp yaşanan hâl ve duyguların derinliğini ifade ederken; mesnevilerde ise aşk, bu duyguların gelişim ve değişim sürecini ifade etmekte, aşkın yaşattığı hâl ve duyguları tetikleyen olayları ve süreci işlemekte; böylece metin boyu süreklilik arz eden, değişimleri, gelişimleri ve sonucu olan bir macerâyı, “aşk macerası”nı ele almaktadır. Mesnevilerde aşkın hikâye boyutunun ağırlık kazandığı bu yapıdan dolayı şairler genellikle ince ruh tahlillerine girmek yerine aşkın ve üzüntünün insan vücudundaki objektif alametlerini zikretmekle yetinmişlerdir. (Şentürk 2002: 487) Kahramanların süreçte yaşadıkları yoğun hâller, gerilimler ve derin duyguları belirtmek için de şairler genellikle mesnevilerin içinde kahramanların dilinden gazeller yazmışlardır. Bununla

¹ Bu makale, “Mehmed'in İşk-nâme'sinde Aşk Olgusu, Vak'a Kuruluşuna Tesiri” başlıklı yüksek lisans tezi çalışmam esas alınarak hazırlanmıştır.

² Arş. Gör. Muğla Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

birlikte bu duyguların zaman zaman gazelden ayrı olarak tahkiyevî metin içinde de anlatıldığı görülmektedir.

Sonuç olarak mesnevilerdeki aşk olgusunun “aşkın hâlleri” diye vasıflandırılabilir “*vuşlat, ayrılık, kıskançlık, fedâkârlık, ızdırıp, kahır, sadâkat*” vb. duyguların gelişim ve değişim sürecini; kısaca “aşk macerası”nı bulabileceğimiz bir nitelikte işlendiği söylenebilir.

Aşk Nedir?

Aşk, insanoğlunun yaşayıp üzerinde en çok konuştuğu, yazdığı, söz söylediği, anlam yüklediği kavramların başında gelmektedir. Yaşayanlar için hayatı yeni baştan başlatan, ona değer katan, ruhunu yücelten “aşk” a dair pek çok söz söylenmiş, şiirler yazılmış, yorumlar yapılmıştır. (Özden 2007: 7) Ama bu sözler, şiirler, yorumlar aşka dair, aşkla ilgili sözler olup aşkın ne olduğu üzerine değildir. Ne olduğu üzerine söz söyleyen şairler de esasen aşkın belli başlı vasıflarını almışlardır. Bu durum da aşkın tanımlanabilen değil ancak yaşanabilen, tadılabilen, hissedilebilen bir olgu olmasından kaynaklanmaktadır. Mevlânâ de Mesnevi’inde yer alan şu mısralarda bunu dile getirmektedir:

*“Birisi ‘âşıklık nedir?’ diye sordu.
Dedim ki ‘benim gibi olursan bilirsin.
Aşk sayıya sığmaz, ölçüye gelmez sevgidir.”*
(Özden’den alıntı 2007: 19)

Şeyh Gâlib’in “adı aşk” redifli gazelindeki bir ifadesine göre ise aşk: “Cân u cânandan müberrâ muttasıl bir bilinmez müddeâ”dır.

Tanım, bir şeyin ne olduğunu açıklamak demektir. Dolayısıyla tanımda bulunmak, her şeyden önce bir varlığın, olayın, olgunun sınırlarını belirlemektir. Aşk ise bu sınırlara sığmayacak bir hâldir. Nitekim, Leo Buscaglia, “sevginin aynaya benzetelebileceğini, sevenlerin birbirinin aynası olduğunu, birbirinin sevgilerini yansıtırken sonsuzluğu görebileceklerini belirtip, buradan ‘sevgiyi tanımlamak, onu sınırlamak demek’ sonucuna ulaşmaktadır.” (Özden 2007: 26)

Ünlü mutasavvif İbn Arâbî de, aşkın tanımının yapılamayacağını ancak tadılacağını; tadanın da ne olduğunu anlatamayacağını belirtir. (Kanık 2002: 11)

Bütün bunların ışığında söyleyebiliriz ki aşk, tanımlanması güç olan, hatta mümkün olmayan; daha ziyade yaşanıp hissedilecek bir hâldir. Aşk üzerine söylenen sözler ise aşkın kişide oluşturduğu etkinin ve hâllerin ve aşkın tezahürünün ifadesidir.

Aşk ile ilgili tanımlamaların tamamına yakınının, bizzat “aşk”ı tanımlamak yerine, onun sonuçlarını ve insanda ortaya çıkardığı hâlleri anlatmakta olduğu görülmektedir. Bizzat “aşk”ı şöyle tarif etmek mümkündür: Aşk, “güzellik”in başta görme duyusu olmak üzere, işitme, dokunma, koklama ve tatma duyularıyla algılanması ve alt beyne iletilen bu sezgi ve bilgilerin, alt beyindeki merkezleri uyarması sonu-

cunda, kalbe gönderilen sinyallerle kalp atışlarının yükselerek algının tüm vücûda yayılması yoluyla yaşanan yoğun bir “haz”dır.

Aşkın Türleri

1. İlâhî Aşk

Allah aşkı. Kur’an-ı Kerim’de Allah’a duyulan sevgi hubb, vedd gibi kelimelerin müştakları ile ifade edilmiştir. (Yalsızuçanlar, Birgül 2010: 13) İlâhî aşk kavramı ise tasavvufta işlenmiş, Allah’a duyulan sevgi de aşk olarak ifade edilmiştir. (Kaplan 2008) İlk dönem mutasavvıfları “aşk” kelimesini kullanmazken İslam tasavvufunda “aşk” kavramını ciddi biçimde ilk inceleyen Ahmed el-Gazzalî’dir. (Kaplan 2008; Ayvazoğlu 2004 :62)

İbn Arabî, ilâhî sevgiyi “O onları sever, onlar da onu sever” (Kur’an, 5/54) mealindeki ayete de işaret ederek hem Allah’ın kulu sevmesi hem de kulun Allah’ı sevmesi bakımından değerlendirir. İbn Arabî, Allah’ın kulunu hem kendisi için hem de kulu için sevdiğini söyler. Kulun Allah’ı sevmesi ise Allah’ı sadece Allah için sevmeye, Allah’ı kendimiz için sevmeye, Allah’ı hem Allah için hem de kendimiz için sevmeye, ya da Allah’ı bütün bu sayılanların dışında sevmeye şeklinde olur. (Kanık 2002: 47-48) Yine İbn Arabî’ye göre aşk, muhabbetin aşırılaştırılmış şeklidir (Kanık 2002: 78) ve şu mealdeki ayet de bunu ifade eder: “İnananlar ise Allah’ı aşırı derecede severler.” (Kur’an 2/165)

Daha ziyade tasavvufî literatürde kullanılan “ilahî aşk” kavramı belki de en çok şiir sahasında işlenmiştir. Pek çok mutasavvıf şâir, “ilâhî aşk”ı dile getiren şiirler yazmışlardır. Bu hususta ilk zikredilmesi gereken isimlerin başında Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî gelmektedir. Aşkı bir süreç olarak gören Mevlânâ, insanın ilâhî aşka ulaşma yolunda beşerî aşk ile iyice yoğrulması gerektiğini söyler. “Aşk, çileli bir yoldur. Bunun için hayatta çekilen sıkıntılar, yaşanan acılar, insanı hamlıktan kurtarır, benlikten sıyrır. İnsan sevgiyle pişer, bu yolda suret sahibi bir sevgiliden, suretten münezzehtir (...) olan Tanrı’ya ulaşır. Nitekim ‘Bizim peygamberimizin yolu aşk yoludur’ derken kastettiği budur. Mevlânâ’ya göre beşerî aşkı şehvet zannedenler aşkı asla anlamamışlardır.” (Yakıt 2010: 141)

Mevlânâ, İlâhî güzelliğin yarattığı güzelliklerin ardına gizlendiğini, eğer O yarattığı güzelliklerin ardına gizlenirse, O’nun güzelliğine tahammül edilemeyeceğini belirtir. “Allah’ın lütfü, güzelliği şekilsiz olarak yüz gösterseydi, eğer o yarattığı bütün güzelliklerin, güzel gözlerin arkasında gizlenmeseydi, onun güzelliğine tahammül edebilir miydik? Bu sebeptendir ki, peygamberler bize perdecilik eder miydi; bize ötelemlerden bahsederler miydi.” (Can 2009: 87-88)

2. Mecâzî Aşk

Mecâzî aşk, beşerî ve insana has tabii sevgidir. Klâsik İslâmî şiir geleneğinde “ilâhî aşk”a “hakikî”, “beşerî aşk”a ise “mecâzî aşk” denilmiştir.

Süleyman Uludağ’ın, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü’nde “ilâhî aşk” ve “mecâzî aşk” hakkında verdiği bilgiler klâsik Türk şiirindeki aşk telâkkisine de ışık tutacak ni-

teliktedir. Uludağ, mecâzî aşkı ruhânî-aklî aşk ve tabîî aşk olmak üzere ikiye ayırır. Ruhânî aşk, ilâhî güzellikten varlıklara yansıyan güzelliklere duyulan aşk olup böyle bir aşkla erkek ve kadının birbirini sevmeleri, iffetli ve nezih bir aşktır. Ayrıca böyle bir aşk ilâhî aşka yükselmeyi sağlayabilir. (Uludağ 1991: 59-60) İlâhî aşk maddesinde Mevlânâ'nın bir gazeliyle de örneklendirilerek belirtildiği gibi böyle bir beşerî aşk ile ilâhî aşk arasında çok yakın bir münasebet vardır.

Tabii aşk ise “güzelliği ve ondan kaynaklanan aşkı ilâhî kaynağa bağlamasını bilmeyen halkın ve avamın aşkı”dır. Süleyman Uludağ böyle bir aşkın meşru sınırlar içinde kalmak sûretiyle tabîî bir aşk olacağını, meşrû sınırlar aşıldığında ise behimî (hayvânî) bir aşka dönüşeceğini belirttikten sonra Ruzbihan'ın “Ahbarü'l-âşıkîn” isimli eserinden yararlanarak hangi aşkın hangi insan için söz konusu olacağını açıklar. Buna göre: İlâhî aşk müşâhede ve tevhid ehli için; aklî aşk ârifler için; ruhânî aşk aydınlar (havas) için; tabîî aşk halk (avam) için; behimî aşk aşağılık kişiler (erâzil) için söz konusudur. (Uludağ 1991: 60)

“Beşerî aşk” olarak da adlandırılabilir “mecâzî aşk”ta kavuşma, ayrılık, neşe, sevinç, coşku, dert, ızdırap, keder, üzüntü vb. duygular ilişkilerin gelişiminde doğrudan hissedilir. (Bu durumlar ilâhî aşk için de söz konusudur ancak onda aynı şeylerin hissedilmesi biraz da metafizik bir duyusla alâkalıdır.) İlâhî aşk mutlak bir güzelliğe duyulan aşkken mecâzî aşkta görecelilik söz konusudur. Bir kişiye göre güzel olan ve bu güzelliği sonucu âşık olunan biri, bir başkasını o kadar etkileyebilir.

3. Platonik Aşk

Yaygın tabirle “tek taraflı aşk” olarak bilinen ve Platon'un aşka dair görüşlerinden yola çıkılarak “platonik aşk” olarak ifade edilen bu aşk anlayışı (Özden 2007: 68) “geçici güzelliklere değil, güzellik ide'sine, salt güzelliğe duyulan aşkın ifadesidir.” (Ayvazoğlu 2004: 61)

Platon'un aşk felsefesiyle örtüştürüldüğü için “platonik aşk” olarak ifade edilen bu aşk türünü sadece Platon'un felsefesi kapsamında değerlendirmek eksik olacaktır. Platonik aşkı suretten arındırılmış, aşkın kendisine aşk olarak da düşünmek mümkündür.

Geçici güzelliklerden yüz çevirmesi yönüyle tasavvuftaki aşkı da andıran bu anlayışın izleri İslam mutasavvıflarının eserlerinde de görülmektedir. (Ayvazoğlu 2004; Özden 2007: 73) Ancak Platon güzellik anlayışını idealar dünyasında kurarken mutasavvıflar bunu tevhid inancı doğrultusunda işlemiş ve mutlak güzellik sahibi olan Allah'ın aşkında fenâ ve bekâ bulamayı (fenâfi'llah ve bekâ-bi'llah) amaçlamışlardır.

Sevgi bahsinde kendi yaşadığı hâl ve tecrübelerden de yola çıkarak önemli değerlendirmelerde bulunan İbn Arabî, “sevginin sevgisi” veya “aşka aşk” diye ifade edebileceğimiz ve “platonik aşk” ile örtüştürebileceğimiz aşk türü ile ilgili de değerlendirmelerde bulunur. İlâhî bir hâl ile gelmiş tat ve lezzetin sevgide bulunan en lezzetli şey olduğunu belirten İbn Arabî, bunun biraz altında sevginin sevgisinin, aşk sevgisinin geldiğini ifade eder. (Kanık 2002: 29-30)

Platonik aşkı suretten arındırılmış, aşkın kendisine aşk olarak da düşündüğü müzde böyle bir aşkı yaşayan âşığın isteği sevgiliyle vuslattan ziyade kendi gönünde ve hayâlinde yaşattığı aşk düşüncesiyle baş başa kalmak olacaktır. Bununla birlikte platonik aşktaki aşkın tek taraflı olmasının âşığın vuslatı istememesinin yanında, âşığın sevdiği tarafından reddedilmesi veya âşığın sevgiliye aşkını açmaktan çekinmesi gibi çeşitli sebepleri olabilir.

Sonuç olarak; Platon'un sevgi üzerine düşünceleriyle de özdeşleştirildiği için "platonik aşk" olarak adlandırılan aşk türünün bazen tek taraflı aşkı, bazen sır olarak gizlenen aşkı, bazen de aşkın bizzat kendisine duyulan aşkı ifade ettiğini söylemek mümkündür.

B. Aşkın Hâlleri

İnsandan insana, mizaçtan mizaca, anlayıştan anlayışa çeşitli tezahürleri görülen ancak özünde aynı değerleri barındıran "aşk", çeşitli hâl ve duyguları beraberinde getirmesi yönüyle bütün bu his ve hasletlerin taşıyıcısı durumundadır. Aşk sürecinde âşık; vuslattan ayrılığa, fedâkarlıktan ızdıraba, sadakatten kıskançlığa, kahırdan ölüme pek çok hissi yaşamaktadır. Her aşkta ve âşıkta bu his ve hasletlerin hepsi görülmemekle birlikte, bir aşkta görülen belli başlı hâller olarak bahsedilen durumları saymak mümkündür. Bu hâllerin aşkla ilişkisinin incelenmesi, aşkın süreç ve neticelerinin âşığa kazandırdıklarının ve yaşattıklarının görülmesini sağlayacaktır.

1. Aşk ve Vuslat

Sevenle sevilenin, âşık ile mâşuğun bir arada buluşması, bir ve beraber olması diyebileceğimiz vuslat, aşk sürecinin meyvesi ve âşıkların varmayı arzuladıkları hâl olması yönüyle de bir hedefidir.

"Kavuşma" anlamına gelen vuslat, aşk sürecinin can alıcı bir noktasını oluşturmaktadır. Aşk yolunda çekilen sıkıntılar sevgiliye kavuşmak içindir. Ayrılığın âşığa acı vermesinin sebebi de kavuşmanın gerçekleşmemiş olmasıdır.

İbn Arabî, şu mısralarıyla sevginin, aşkın gayesinin vuslat olduğunu söylemektedir:

*"Sevginin gayesi kavuşmaktır insanda
Bir teni bir tenle bir canı bir canla."*

(Kanık 2002: 64)

Bununla beraber, vuslata karşı aceleci bir tavır takınmak ve sevdiğimiz insanın illâ bizi sevmesini beklemek ham bir tavidir. "(...) Çünkü vuslata giden yolun uzunluğu, kısalığıdır ki aşkın ömrünü belirler. Sevdiğimiz insandan bizi sevmesini beklemek yahut yalnız bizi sevenleri sevmek, nihayet kuru bir alışveriş, hatta belki kaba bir değiş tokuştur. Burada önemli olan, aşkın içini ne ile doldurmak gerektiğinin belirlenmesi, böylece aşkı kabalıktan kurtarıp zarafete, sırça saraylardan bir numune olan gönle konulacak inceliğe büründürmektir." (Pala 2007: 19)

Vuslatın aşkı hafiflettiğine dair bir görüş olmakla beraber, vuslatla birlikte aşkın artık marifete dönüştüğünü de söylemek mümkündür. (Kılıç 2009: 185-186) Belki de vuslatı, ayrılık zamanında çekilen sıkıntıların meyvelerini derme zamanı olarak da düşünebiliriz.

2. Aşk ve Ayrılık

Ayrılık duygusu, klasik Türk şiirinde “ayrılık”, “hicran”, “fırat” gibi kelimelerle ifade edilir.

Aşk sevgiliye karşı duyulan iştiyaksa bu iştiyâkı besleyen en önemli unsurlardan biri sevgiliden ayrı olmaktır. Bu yüzden ayrılığın aşkı tetiklediğini söylemek mümkündür. Aşkın büyüklüğü nisbetinde ayrılıktan duyulan acı da artar. Bu acılar ise kişinin aşk yolunda pişmesini ve sabredip olgunlaşmasını sağlar.

Mevlânâ, Mesnevî’sinin ilk beyitlerinde insanı sazlıktan koparılmış bir neye benzeterek, insanın ebedî yurdundan koparılarak bu dünyaya gönderildiğini, dolayısıyla vuslat (ölüm) ânına kadar da inlemeye devam edeceğini belirtir. İnsan-ı kâmil böyle bir iştiyakla yanıp tutuştuğu için de ayrılık acısıyla pişer ve aşkın çeşitli hâllerine vâkıf olur. Bu yüzden Mevlânâ, aşk derdini anlatabilmek için ayrılıktan parça parça olmuş bir kalp istemektedir:

“Ayrılık, bağırimi parça parça eylesin, tâ ki aşk derdini anlatabileyim.”

(Çelebioğlu 2007: 43)

Ayrılık, yaşattığı acı ile âşığı arındırır ve olgunlaştırır; ruhunu yücelterek kendisi ve sevgilisi ile olan ilişkilerinde kristalizasyon sağlar.

3. Aşk ve Kıskançlık

Aşkın beraberinde getirdiği, tetiklediği en belirgin duygulardan biri de kıskançlıktır. Kıskançlık, kısaca sevgilinin asla paylaşılmaması duygusudur.

Âşığın mâşuğunu herkesten kıskanmasının yanında hep ondan bahsetme isteği de göze çarpar. Taşlıcalı Yahya Bey’in:

*“Kaşki sevdiğimi sevse kamu halk-ı cihân
Sözümüz cümle hemân kıssa-i cânân olsa”*

(Pala 1999: 340)

beytini ister ilâhî aşk isterse de beşerî aşk açısından ele alalım, âşığın herkesin kendisiyle aynı isteği taşımasını istemesi de aşkın yaşattığı hâllerden biridir. Bunun tam zıddına olarak kişinin sevgilisini kimseyle paylaşmaması, başkalarının ona kendi gözüyle bakmasını istememesi de âşıkta çokça görülen bir vasıftır. Yahyâ Bey, herkesin sevgilisini sevmesini, ondan bahsetmesini isterken Fuzûlî:

*“Severim zahidi kim kuşe-i mihrabını sever
Ham-ı ebrûna rakibim olup olmaz halî”*

beytinde mihrabın köşesini seven (işin şeklinde, vasıtasında kalıp özüne ulaşamayan) zahidin sevgilisine talip olmadığı için kendisine rakip olmadığını, bu yüzden onu sevdiğini söyler. Yahya Bey ve Fuzûlî'nin sevgililerinin sevmeleri konusunda söyledikleri tamamen zıt görünmekle beraber, bizlere aşğın her iki hâli de duruma göre yaşayacağı, hissedeceği gerçeğini anlatmaktadır. Zaten aşk, zıtlıkları bir araya getirir, bir arada yaşatır, bir arada sevdendir. Aşkta önemli olan fiilin dış kabuğu değil, özüdür. Verilen örneklerde her iki âşık da bunu sevgiliye duydukları derin muhabbetten ötürü yapmaktadırlar. Bu derin muhabbet bir âşıkta herkese sevgiliden bahsetme arzusu uyandırırken, diğer âşıkta sevgilisini herkesten kıskanma hissini tetiklemekte, onu sevgilisinin üzerine titretmektedir. Buradaki kıskançlık aşk kaynaklı, sevgi kaynaklı bir kıskançlıktır ve hasetten, kötü kalplilikten kaynaklanan bencilce bir kıskançlıkla karıştırılmamalıdır.

4. Aşk ve Ölüm

Ölümlerle aşk arasında çeşitli ve farklı ilişkiler göze çarpmaktadır. Beşerî bir aşkta taraflardan birinin ölmesi ayrılığa sebebiyet verirken; ilâhî aşkta ise ölüm vuslattır.

Aşk derdi yakıcılığı dolayısıyla zaman zaman ölümle de özdeşleştirilmiştir. Fuzûlî'nin "Leylâ ve Mecnûn" mesnevisinde annesi Leylâ'ya âşık olan Mecnûn'a:

*"Can verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i cândur
Aşk âfet-i cân olduğu meşhûr-ı cihandur"*

(Doğan 2007: 190)

diye öğüt vermektedir.

Tabii ölümün dışında sevgili uğrunda nefsinin (ego) öldürmek, nefisten geçmek aşkta önemli bir merhaledir.

*Yoluna cânâ revân etsem gerek cânım dedim
Yüzüme bin hışm ile bakdı dedi cânın mı var*

(Pala 1999: 242)

5. Aşk ve Fedâkârlık

Aşk, âşıktan fedâkârlık ister. Bu fedâkârlığın boyutu kişinin sevgisiyle doğru orantılıdır. Fuzûlî:

*Cânımı cânân istese eğer minnet cânıma
Bir can nedir ki fedâ etmeyeyim cânânıma*

diyerek aşğın fedâkârlığının sevgili için gerekirse canını fedâ edecek kadar olduğunu ifade etmektedir.

İbn Arabî, âşğın her türlü dosta karşı Sevgilisini tercih etmesi gerektiğini belirtir. (Kanık 2002: 149) Âşık bunu gönülden yapar. Âşık, sevgilisi uğrunda çeşitli acılara, sevmediği şeylere katlanır, fedâkârlıkta bulunur. Tıpkı gül yetiştirmek için dikene

su verilmesi gibi; çekilen sıkıntılar, katlanılan fedâkârlıklar sevgili uğrunadır, zayi değildir:

“Zâyî olmaz gül temennâsıyla virmek hâre su”
(Akyüz 2000: 31)

diyen Fuzûlî, gül için dikene verilen suyun boşuna olmadığını söylemektedir.

6. Aşk ve İzdırap

Aşk ve ızdırap birbiriyle çok ilişkilidir. Aşk yolunda, sevgiliye kavuşma yolunda giden âşık, bu süreçte çeşitli sıkıntılarla karşılaşır. Aslında yaşanan bu sıkıntılar, insanı pişirir ve ona değer katar. Bu yüzden âşıklar yaşadıkları bu sıkıntılardan şikâyet etmemiş, onlarla yoğrulmayı seçmişlerdir. Bu yüzden Fuzûlî:

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabib
Kılma derman kim helâkim zehr-i dermânındadır
(Akyüz 2000: 172)

diyerek aşktan ve beraberinde getirdiği sıkıntılardan hoşnut olduğunu belirtir.

“Aşk dâvâya benzer cefâ çekmek de şâhit. Şâhidin yoksa davayı kazanamazsın ki!” (Yakıt’tan alıntı 2010: 76) diyen Mevlânâ da devamında aşk yolunda çekilen sıkıntılardan sabredildiğinde insanı kötü ve yanlış huylardan arındıracağını belirtir. (Yakıt 2010: 76)

Bir süreç ve hâl olarak aşk; ızdırap, dert ve gözyaşıyla doludur. Bunu ifade sadesinde Yunus:

“Türlü türlü cefanın adını aşk virmişler”
(Özden’den alıntı 2007: 31)

demektedir. Necâtî Bey de “aşk” redifli gazelinde:

Mihnet ü derd ü gam ü hecre komuşlar ad aşk
(Tarlan 1992: 274)

diyerek Yunus’un ifadesine paralel bir anlatımda bulunmuştur. Her iki şairin de mısraları aşkın dert, keder ve ızdırapla dolu bir süreç ve hâl olduğunu ifade etmektedir.

İzdırapın âşıktaki tezahürü, ayrılıkta olduğu gibidir.Yani, sevgili uğruna çekilen ızdırap, âşığı arındırır; onun ruhunu yüceltir.

7. Aşk ve Kahır

Aşk, ızdırapla paralel olarak kahır da getirir. Vuslatın olmadığı, âşığın maşuktan yüz bulamadığı veya vuslatta olsa da aşk içinde gelgitlerde âşığa sıkıntı verecek hadiselerin yaşandığı hâller âşık için kahredici olabilir.

Kahır, bir tasavvuf terimi olarak “Hakk’ın yardımıyla nefsi ezmek, arzularını kırmak ve onu dizginlemek” (Uludağ 1991: 272) anlamında kullanılır. Böyle bir nefis

terbiyesi “insan-ı kâmil” olma yolunda önemli olduğu gibi, âşıktaki olgunluğa da işa-rettir.

Kahır, istenilen durumun gerçekleşmemesi karşısında yaşanan bir histir. Âşık için en kahredici hâllerin başında sevgiliden ayrı kalmak, ona kavuşamamak gelir.

8. Aşk ve Sadakat

Aşkla en çok ilişkisi olan hâl ve vasıflardan biri de sadâkattir. Kelime anlamı olarak “dostluk, vefâlılık, içten bağlılık; doğruluk, yürek doğruluğu” anlamlarına gelen sadâkat, âşığın en belirgin vasıflarından biridir.

Sadâkat, aşkı ayakta tutan temel değerdir. Bu yüzden esas kural koymak olmayan; aksine kuralları alt üst eden aşkın belki de tek kuralı sadâkattir:

“Aşk, kural tanımaz. Kural koymak ve bu kurallara uyulmasını istemek, ahlâkın işidir. Ancak aşkın da kendine göre bir ahlâkı vardır, olmalıdır da. Aşk ahlâkının en belirgin özelliği de sevenin, sevgilisine veya sevdiğine karşı dürüst olması, onu aldatmamasıdır. Kural tanımayan aşkın belki de tek fakat çok etkili ve esaslı bir kuralı vardır: Samimi ve sadık olmak.” (Özden 2007: 96)

9. Aşk ve Azim-Kararlılık

Âşık, sevgiliye kavuşmak için, önüne çıkarılan bütün engelleri aşmak için büyük bir azim ve kararlılık gösterir. Bazı tahkiyevî metinlerde, âşığa çıkarılan engeller, onun sınanmasını ve böyle bir sevgiye ve sevgiliye lââyık olup olmadığının ortaya çıkmasını sağlayıcı bir yöntemdir. Kısacası, bir “hak etme”nin yoludur. İçinde ayrılık da barındırdığından, bir tür olgunlaşma ve arınma sürecidir.

C. Mehmed’in Işk-nâme Adlı Eseri ve Yapısı

Işk-nâme, Şair Mehmed tarafından 1398’de tamamlanarak Emir Süleyman’a sunulmuştur. (Mengi 2004: 90) Bugünkü bilgilere göre Türk edebiyatında Işk-nâme (Aşk-nâme) ismiyle yazılmış mesnevilerin ilki olan Mehmed’in Işk-nâme’si, diğerlerinden farklı olarak tasavvufî bir eser olmayıp beşerî aşkın işlendiği bir mesnevidir. (Banarlı 1971: 396) Eserde esas olarak bir aşk hikâyesi anlatılmakla birlikte pek çok beyitte dinî, ahlâkî ve insanî değerler hikmetli sözlerle ve eğitici bir üslûpla kaleme alınmıştır. (Emlik 2007: 402) Mehmed, Işk-nâme’yi Mısır’da bir dellâlin sattığı Tatarca eserdeki hikâyeyi Osmanlı Türkçesiyle yeniden yazarak kaleme almıştır. (Yüksel 1965: 20) Mehmed hakkında bugüne kadar elde edilmiş bilgiler, yazarın eserin başında kendisi hakkında verdiği bilgilerden ibarettir. (Yüksel 1965: 15)

1. Olay Örgüsü

Çift kahramanlı bir aşk hikâyesi olan Işk-nâme’de vak’a, zincirleme bir şekilde devam eden eserin sürükleyiciliğini sağlayan bir konumdadır. Işk-nâme müellifi, eserin olay örgüsünü Ferruh ve Hümâ’nın birbirilerine kavuşma yolunda yaşadıkları vakaları merkeze alarak ve bu vakaların yanına küçük vakalar ekleyerek kurmuştur.

Eserdeki hikâyeyi özetleyecek olursak:

Numan Şah'ın oğlu Ferruh'un, Hurrem-âbâd şehrinin şahının kızı Hümâ'nın bulunduğu şehre gelmesiyle gelişen olaylar, Hümâ'nın önce rüyada görerek sonra da Ferruh'un dostu Hurrem'in çizdiği nakşı görerek Ferruh'a âşık olmasıyla karşılıklı bir aşk hikâyesini başlatır. Dâyesi Parsa'nın çeşitli öğütleri karşısında ona aşka nasihatın kâr etmeyeceğini söyleyen Hümâ, Hurrem'in aracılığıyla Ferruh'la haberleşir. Daha sonra Dâyesi Parsa'yı da aşkına ikna eden Hümâ, Ferruh'u kısa aralıklarla saraya davet eder. Âşıklar buluştuklarında işret meclisi düzenleyip karşılıklı şiirler okurlar. Beraber olmanın mutluluğunu yaşarlar. Bu arada Hindistan ve Kışmîr Şahları oğulları için Hümâ'yı babası Hümâyûn Şah'tan istemektedir. İki ateş arasında kalan Hümâyûn Şah beylerini de toplayarak aldığı karar sonucunda iki tarafı savaştırarak galip gelene kızını vereceğini bildirir. Savaş sonucunda Kışmîr Şah'ının ordusu galip gelir. Bu durumda Hümâ'nın Alemşah ile evlendirilecek olması üzerine Hümâ ve Ferruh, yanlarında Hurrem'le birlikte kaçarlar. Ancak bir süre sonra Hurrem, bir nehir akıntısına kapılıp gözden kaybolur. Ferruh ve Hümâ zenciler kalesine vardıklarında Ferruh yaralı olarak kaçar, Hümâ ise zencilere esir düşer. Sehm adlı bir bey Ferruh'u yaralı olarak bulur ve onun tedavisine yardım edip derdini dinler. Ferruh, bir süre sonra Hümâ'yı aramak için, teşekkür ederek Sehm'le vedalaşır. Hümâ ise kendisini esir eden zenci beyini öldürür, esaretten kurtulup yoluna devam eder. Hümâ'nın yoluna çıkan çeşitli şehirlerdeki beyler ve gemici Kaygan gibi kötü niyetli kimseler, onun güzelliğini görünce ona talip olurlar ve yer yer de zorlarlar. Ancak Hümâ, her birisinden bir şekilde kurtulmayı başarır. Daha sonra Hümâ, Ferah şehrine varır. Bu şehrin sultanı yeni vefat etmiş, vefat ederken de tahtının belli bir varisi olmadığı için şehirlerine dışarıdan gelen ilk ehil ve ulu kişiyi başlarına geçirmelerini etrafındakilere vasiyet etmiştir. Hümâ Ferah şehrine ulaşınca şehrin ileri gelenleri onu sultanlığa ehil görüp, ona sultanlık teklif ederler. Hümâ da onlara kendisinin Hoten şahının oğlu olduğunu, yüzünün güzelliğinden dolayı peçe taktığını bu hâliyle kendisini kabul ederlerse şehre sultan olacağını belirtir. Teklifinin kabul edilmesi üzerine Hümâ şehre sultan olur. Bu arada akıntıya kapılan Hurrem bir dala tutunup kurtulmuş ve daha sonra vardığı şehirde hapse düşmüştür. Diğer taraftan Numan Şah da oğlu Ferruh'u merak etmektedir. Onun Ferruh'u bulması için görevlendirdiği Hengâm da Hurrem'in bulunduğu hapse düşer. Hemgâm ve Hurrem böylece karşılaşır ve sonrasında hapisten kurtulurlar. Hurrem daha sonra Zor şehrine varır. Bu şehrin padişahının kızı ve Hurrem birbirlerine âşık olur. Zor padişahı onları bir arada eğlenirken yakalayınca kızını idam ettirmek ister. Hurrem ile Zor padişahının kızı bunun üzerine kaçarlar ve yolları Hümâ'nın sultanı olduğu Ferah şehrine düşer. Hümâ, Zor padişahından kızını Hurrem için ister. Zor padişahı bu isteği kabul etmeyip Hümâ'ya savaş açar. Hümâ da ordusuyla Zor padişahını mağlup eder ve âşıkların evlenmesine vesile olur. Ancak gerdek gecesinde Zor padişahının kızını yılan sokar ve kız ölür. Bu hadiseyle derin üzüntü yaşayan Hurrem, Hümâ'dan izin alarak Ferruh'u aramak için yola koyulur. Bezm şehrine varan Hurrem, oranın sultânı Sencer'in kızına âşık olur. Kızın da ona âşık olması üzerine sinirlenen Sencer, Hurrem'i hapse attırır; kızını da mağaraya kapatır. Bir süre sonra Bezm şehrinde ortaya çıkan bir

arşlan köylüye korku salar ve Sencer'in oğlunu öldürür. Bunun üzerine Sencer, şehri başka bir yere taşır. Bu sırada Ferruh, Hümâ'yı ararken Hümân adlı, Sultan Âd'ın kızını seven bir âşıkla karşılaşır. Onun sevdiğine kavuşması için Âd'ın şart koştuğu üzere sarhoş edilip kızdırılmış boğayı öldürür. Ancak Âd, kızını vermemekte direterek ondan Mehlâ adlı bir savaşçı ile savaşmasını ister. Ferruh Mehlâ ile savaşacakken Sultan Âd'ın kızını kaçırmak için oynadığı oyunu fark edip Mehlâ ile dost olur. Ferruh, Mehlâ ve Hümân daha sonra kızı kaçıran Âd'ın askerleriyle savaşım galip gelirler ve Hümân sevdiğine kavuşur. Daha sonra Ferruh, Mehlâ ile ilerlerken yolları Bezm şehrine düşer ve Ferruh, oradaki aslanı öldürür. Bunu haber alan Sencer, Bezm şehrine geri döner ve Ferruh'a iltifat eder. Hurrem'i orada hapiste gören Ferruh'un Sencer'den Hurrem'i serbest bırakmasını istemesi üzerine Hurrem hapisten kurtulur. Daha sonra Ferruh, Hurrem'den durumu öğrenir ve Dil-güşâ'yı da yanlarına alarak şehirden uzaklaşırlar. Durumu öğrenen Sencer, peşlerine adamlarını salar. Askerler Ferruh, Hurrem ve Dil-güşâ'yı yakalayamaz ancak Mehlâ'yı öldürürler. Ferruh, Hurrem ve Dil-güşâ yollarına devam ederken bir köye varırlar. Bu köydeki kötü kalpli biri Dil-güşâ'yı elde etmeye çalışır. Mesele yörenin sultanına gider. Oranın sultanı da Ferruh'un daha önce yardım ettiği Hümân'dır. Hümân, Ferruh'u tanır ve onları Dil-güşâ'ya göz koyan kötü niyetli adamın elinden kurtarır. Ferruh, Hurrem ve Dil-güşâ'nın bir sonraki durakları Tûs şehri olur. Yörenin beyi Tûs, Dil-güşâ'ya göz koyar ve onları esir eder. Bu arada Ferruh'u arayan Hengâm da Tûs şehrine gelir. Ferruh'la konuşur ve durumdan Hümâ'yı haberdâr eder. Hümâ da bir ordu kurup Tûs şehrine yürür ve Tûs'un askerlerini mağlup ederek Ferruh, Hümâ ve Dil-güşâ'yı kurtarır. Âşıklar, böylece başlarına gelen çeşitli hadiselerden sonra kavuşmuş olurlar. Hümâ, halkına şimdiki dek başından geçen maceraları anlatır ve asıl kimliğini açıklar. Hümâ, esasında Ferruh için yollara düştüğünü söyleyip Ferruh'u onlara tanıtır. Halkın da rızası ve onayından sonra Ferruh tahta geçer. Hümâ Ferruh'a Ferah şehrini tanıtmaya başlar. Ancak şehrin kalesi Hurremâbâd'ı gezerlerken Ferruh kaleden düşüp yaralanır. Ferruh'u tedavi etmesi için haber verilen doktor Câbir ise Tus'un yeğeni çıkar. Câbir, Ferruh'tan haber alınca Tûs'un intikamını almak için ordu kurup Ferah şehrine saldırıya geçer. Ona mukabelede bulunan Hurrem, askerlerinin mağlup olması üzerine merkeze dönerek Ferruh ve Hümâ'yı durumdan haberdâr eder. Bunun üzerine Hurrem'in de tavsiyesiyle Ferruh, Hümâ, Dilgüşâ ve Hurrem gemiye binip şehirden ayrılırlar. Ancak yolda gemileri kaza yapar. Ferruh ile Dil-güşâ bir tahtaya, Hümâ ile Hurrem de bir başka tahtaya tutunup kurtulurlar; ancak âşıkların (Ferruh ile Hümâ; Hurrem ile Dilgüşâ) yolları ayrılır. Ferruh ile Dilgüşâ'nın vardıkları şehirde oranın beyi olan Sa'd onlara sahip çıkar. Ferruh, Sa'd'ın düşmanı Hürmüz'e karşı kahramanca savaşır ve Sa'd'ın ordusunun galip gelmesinde önemli katkı sağlar. Ferruh'un kişiliğindeki kemâle, fesahatine ve kahramanlığına hayran kalan Sa'd, onu kızı ile evlendirmek ister. Ferruh'un kabul etmemesi üzerine Sa'd, Ferruh ve Dilgüşâ'yı hapsedir. Sa'd, bir süre sonra vezirini Ferruh'a gönderip teklifini yineler ve kabul etmemesi durumunda Ferruh'u idam ettireceğini söyler. Dilgüşâ'ya da danışan Ferruh, zoraki olarak teklifi kabul eder. Gerdeğe götürüldüğünde ise Hümâ'yı hatırlayarak bayılır. Diğer taraftan, Hümâ ve Hurrem'in vardıkları şehirdeki kötü ka-

rakterli bir bey olan Uc, Hümâ'ya talip olur. Hümâ onu reddedip karşı koyunca da Uc, Hümâ'yı bağlayıp esir eder. Hümâ, kurtulmak için Allah'a dua eder. Yolda giderken Ferruh ile karşılaşan Hurrem, durumu Ferruh'a anlatır. Ferruh, bunun üzerine Uc'un yaptığı zulmü Sa'da haber verip Sa'd'dan asker alarak Uc'u mağlup eder ve Hümâ'yı kurtarır. Ferruh'un maşuğunu kurtarmak için savaştığı haberini alan Sa'd, Ferruh'a mektup yazıp Hümâ'yı bırakmazsa üzerine ordu salacağını bildirir. Sa'd'ın kendisi üzerindeki emeğinden dolayı Ferruh, onunla savaşmaktan kaçınır ve Hümâ, Hurrem ve Dilgüşâ ile birlikte yakınlardaki Ferâme şehrine geçer. Ferâme şehri şâhı Husbân, Ferruh, Hümâ, Hurrem ve Dil-güşâ'yı en güzel şekilde ağırlayıp onlara sahip çıkar. (Muh-temelen Ferâme şehri ve şâhı Husban Ferruh veya Cumhur Şah ile ilişki içindedir. Belki de eserin baş kısımlarındaki atlamada bu ilişkiye değinilmiş olabilir.) Bu arada Hengâm da Cumhur Şah'a Ferruh'un başından geçenleri anlatmıştır. Cumhur Şah da oğlundan haber aldığı için sevinmiş ve Ferruh'u getirmesi için veziri Kâmil'i ve Hengâm'ı görevlendirmiştir. Vezir Kâmil ve Hengâm ilerlerken Ferruh'un babası Numan Şah'a haber vermek için gönderdiği Hurrem ile karşılaşır. Kâmil, Ferâme şehrine gider. Hurrem de Numan Şah'a gidip müjdeyi ulaştırır. Sonrasında Ferruh, Hümâ ve beraberindekilerle Numan Şah'ın yanına varmak için yola koyulur. Numan Şah, uzun zamandır aradığı ve büyük bir hasretle beklediği oğlunu şehrin girişinde karşılar, onunla hasret giderir ve saadet bulması için düğün emrini verir. Ferruh ve Hümâ, ihtisamlı bir düğünle evlenip gerdeğe girerler. Numan Şah, oğlu Ferruh'u tahta geçirir. Vezirliğe Hurrem, subaşılığa da Hengâm getirilir. Numan Şah, oğlu Ferruh'a tahtı devrederken dünya saltanatının geçiciliğini hatırlatıp adaletten, doğruluktan, güzel ahlâktan ayrılmamak; kötülükten ve zulümden uzak durmak gerektiğine dair öğütler verir.

Mehmed'in Işk-nâme'sinin vak'a kuruluşu incelendiğinde olayların merkezinde Ferruh ve Hümâ'nın aşkları görülmektedir. Ferruh'un Hurrem-âbâd şehrine gelmesi ve orada Hümâ'nın ona âşık olması; âşıkların gizlice buluşup eğlenmeleri, birbirlerine şiirler yazmaları, mektuplaşmaları; Hümâ'nın Ferruhla buluşup saraydan kaçması; eserin sonundaki vuslata kadar yaşadıkları çeşitli maceralar hep Ferruh ve Hümâ'nın aşkları etrafında gelişmekte, başka bir ifadeyle Ferruh ve Hümâ'nın aşkları bu olayların tetikleyicisi, kaynağı durumunda olmaktadır. Bununla birlikte eserde yer yer başka hikâyeler de verilerek olaylara ve hikâyeye çeşitlilik kazandırılmıştır.

Eserdeki hikâyenin başından sonuna kadar vakalarda hızlı ve sürekli bir değişme görülmektedir. Bu da eserin olay merkezli ve olay ağırlıklı bir yapıda olduğunu göstermektedir. Işk-nâme aşk konulu bir mesnevi olmakla birlikte buradaki aşk; felsefe, hikmet, düşünce vb. unsurlardan ziyade –elbette eserde bunların da yeri vardır ancak eserde teoriden çok pratik öne çıkar- olay, macera, hikaye unsurları etrafında anlatılmaktadır. Bu da eserde çok sık gelişen ve değişen hadiseler zincirini beraberinde getirmektedir.

Eserdeki olayların gelişimi ve işlenişi açısından Hümâ ve Ferruh'un Hurrem-âbâd şehrinde kaçmaları vak'a seyrindeki kırılma ve gerilimin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Hümâ ve Ferruh kaçmadan önce sakin ve istikrarlı bir şekilde gelişen olaylarda, maceradan ziyade âşıkların birbirlerine olan sevgileri, bu sevgilerinden duy-

dukları lezzet ve bu lezzeti dile getiren şiirleri, yer yer kısa süreli ayrılık gibi hâllerden gelen üzüntüler vb. durumlar anlatılmaktadır. Eserin bu bölümündeki olayları şiir tadında ve psikolojik tasvirlerin ağırlıkta olduğu vakalar olarak değerlendirmek mümkündür. Hümâ ve Ferruh, Hurrem-âbâd şehrinden kaçtıktan sonra gelişen olaylarda ise değişkenlik, hareketlilik ve macera öne çıkmaktadır. Daha önceki bölüm hemen hemen tamamen Ferruh ve Hümâ'nın aşkları etrafında şekillenirken bu bölümde, Hurrem'in Zor padişahının kızı ve Dil-güşâ ile yaşadığı aşklar; Hümân adlı âşığın aşkı ve bunun etrafında gelişen maceralar; Bezm şehrinde ortaya çıkan aslan ve Ferruh'un onu öldürmesi vb. çeşitli olaylar karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu vakalar, eseri monotonluktan kurtaran, ona çeşitlilik katan hadiseler olmakla birlikte eserdeki ana vak'a baştan sona Ferruh ve Hümâ'nın aşklarıdır. Bu bölümdeki olayların çeşitliliği ve girilen pek çok macera hikâyedeki gerilimi ve heyecanı canlı tutmaktadır. Vuslata giden yolda yaşanan zorluklar ve kahramanların bunlar karşısındaki tutumlarıyla onların aşklarındaki kararlılık ve sadakati gösterilmekte -dolayısıyla aşklarının büyüklüğü vurgulanmakta- ; aynı zamanda bütün bu maceralarla hikâyeye sürükleyicilik katılmaktadır.

Işk-nâme'nin olay örgüsünde karşılaşılan bazı motifler, Türk ve İran mesnevi-lerindeki bazı hikâyeler ile ortak özellikler taşımaktadır. Hümâ'nın yüzünde nikap ile şehre girip kendini erkek olarak tanıtmaması Attar'ın İlâhî-nâme'sindeki "Kocası Sefere Çıkan Namuslu Kadın" hikâyesinde kullanılmış bir motiftir. (Öztekin 2007: 436) Yine Hurrem'in Zor padişahının kızı ve Dil-güşâ ile olan iki aşk hikâyesinde görülen kötü karakterli ve zorba babanın (veya yakınların) kızlarını veya kardeşlerini alt sınıftan birisini sevdiklerinde öldürmeleri veya cezalandırmaları yine Attar'ın İlâhî-nâme'sinde "Belh Beyi ile Kızı" hikâyesinde yer alan bir motiftir. (Öztekin 2007: 436)

2. Şahıs Kadrosu

Işk-nâme'de şahıs kadrosu genel olarak değerlendirildiğinde, Ferruh ve Hümâ'nın öne çıkan karakterler olduğu görülmektedir. Eser, bir aşk ve macera mesnevisidir ve bu aşk macerasının baş karakterleri Ferruh ve Hümâ'dır. Eserin başlangıcında Ferruh'un babası Cumhur Şah'ın dünyaya gelişi, evlenişi vb. durumlar verilerek Ferruh'un kimliği, sülalesi, aile çevresi vb. bilgiler okuyucuya verilmiştir. Aslında başlangıçta anlatılan bu olaylar daha ziyade sözü Ferruh'a getirmek içindir. (Eserin bu bölümünde oluşan atlamadan dolayı Ferruh'un doğumu ve Hümâ'nın şehri Hurrem-âbâd'a gelene kadar yaşadıkları hakkında tam bilgi sahibi değiliz.) Eserin gelişiminde de devam eden maceraların ana ekseninde Ferruh ve Hümâ'nın aşkları vardır. Âşıkların kavuşma yolunda karşılarına çıkan engeller ve kâh ayrı düşüp kâh kavuşmaları eserde temel gerilimi oluşturur. Eserin sonunda da Ferruh ve Hümâ kavuşurlar ve babası tahtını Ferruh'a devreder. Ferruh ve Hümâ'nın aşkları etrafında gelişen maceraların ana eksenini oluşturduğu bu hikâyede, kadın kahraman Hümâ'nın da erkek kahraman Ferruh kadar aktif olması dikkat çekmektedir. Klâsik Türk edebiyatındaki iki kahramanlı aşk mesnevilerinin pek çoğunda zorlu, tehlikeli ve kahramanlık gerektiren maceralara daha ziyade

atılan erkek kahramanlardır. Işk-nâme'de ise kadın kahraman Hümâ, erkek kahraman Ferruh gibi aktif, atılgan, savaşçı, kahraman biridir. Kendisini elde etmek isteyen pek çok kötü niyetli kimseden çoğu kez bu cesur, kahraman ve savaşçı yönüyle, bazen de zekâsı ve stratejisiyle kurtulmayı başarmıştır.

Eserde Ferruh ve Hümâ'dan sonra en çok öne çıkan karakter Hurrem'dir. Ferruh'un yardımcısı olan Hurrem, eser boyunca Ferruh'a Hümâ ile kavuşması konusunda yardımcı olmakla birlikte biri sevgilisinin ölümüyle diğeri de vuslatla sonuçlanan iki aşk macerasıyla eserdeki iki temel yan hikâyenin baş kahramanıdır. Zor padişahının kızı ve Dil-güşâ ile yaşadığı aşklarda sevgililerine kavuşmak için karşısına çıkan tehlikeleri göze alan ve bunlarla mücadele eden fedâkâr bir âşık olan Hurrem, Zor padişahının kızı ile olan macerasında Hümâ'nın; Dil-güşâ'ya kavuşma konusunda da Ferruh'un -ve nihayetinde evlenme konusunda hem Ferruh'un hem Hümâ'nın-yardımlarını görmüştür. Dolayısıyla Hurrem, Ferruh ve Hümâ'nın kavuşmalarına yardımcı olduğu kadar onlardan yardım da görmüştür. Bu üçlü, eserde kader birliği etmiş, hikâyenin baş kısmından sonuna dek birbirlerine destek olmuşlardır.

Ana konusu aşk olan Işk-nâme'de aşkıyla dikkat çeken bir diğerkahraman da Hümân'dır. Ferruh'a anlattığına göre bir ilin başında Şâh olan Hümân, Sultan Âd'ın kızı olan sevgilisine kavuşmak için yollara düşmüştür. Âd'ın kızını vermek için sarhoş edilip kızdırılmış boğayı öldürmesini istediği Hümân, boğayı görünce kaçmıştır. Hümân'ın hikâyesini dinleyip onun hâlini anlayan Ferruh, ona yardım eder ve Âd'dan kızını Hümân için isteyerek Âd'ın şartı olan kızdırılmış boğayı öldürür. boğayı öldürür. Daha sonra, kızın babası Âd'ın isteği üzerine Mehlâ adlı yiğidin de karşısına çıkan Ferruh, Âd'ın onları oyalayıp kızı kaçırdığını fark edince -Mehlâ ve Hümân ile beraber- Âd'ın askerleri ile savaşır kızını alır. Daha sonra Ferruh ve Mehlâ çekilerek kızını Hümân'a teslim ederler. Bir âşık olarak Hümân değerlendirildiğinde, sevgilisi uğrunda tacı tahtı terk edip yollara düşmesi yönüyle aşkı uğrunda dert ve ızdırabı göze almış, aşk derdi ona dünyayı unutturmuş, samimî bir âşık olduğu söylenebilir. Ancak boğayı görünce kaçması bir eksiklik gibi değerlendirilebilecekse de bu, onun âşıklığından ziyade savaşçılığı ile ilgili bir durumdur. Aslında âşığın ölümüne atlaması sevgilisini kurtarmak için olsa âşiğaya yarasır bir vasıf olarak değerlendirilecek bir durumdur. Ancak baş edemeyeceğini anladığı bir boğa karşısında kaçmaması kendi ölümünden başka bir şeye yaramayacaktır. Bu açıdan düşünüldüğünde söz konusu hadiseyi, onun âşık kimliğinden ziyade savaşçı kimliğine dair bir durum olarak değerlendirmekte fayda vardır.

Eserdeki kötü tavır ve davranışlarda bulunan, kötü karakterli tipler ise aşktan uzak, sadece kendi bencil arzularını düşünen ve bunları elde etmek için her türlü kötülüğü mübah gören tiplerdir. Bu tiplerin bazıları Hümâ'yı zorla elde etmek isteyen kimseler olarak karşımıza çıkarken bazıları da kızlarının alt sınıftan bir kimseye -Hurrem'e- âşık olması karşısında adeta çıldıran ve onlara çılginca ve insafsızca cezalar veren sultanlardır.

Genel olarak değerlendirildiğine aşk maceraları etrafında şekillenen Işk-nâme'deki hikâyede başkahramanlar Ferruh ve Hümâ; Hurrem ile Dil-güşâ ve Zor padi-

şahının kızı; Hümân ve sevgilisi birbirlerine büyük tutku ve sadakatle bağlı birbirlerini samimi duygularla seven âşıklardır. (Bu konuda yukarıda ismi geçen kişilerden hakkında bu değerlendirmeleri net bir şekilde yapamayacağımız tek kişi Hümân'ın sevgilisidir. Zira eserde onun duygu ve düşüncelerine pek yer verilmemiştir.) Eserde bu kahramanların pek çok engelleyicileri ve yardım edicileri olmuştur. Bu kahramanların aşk maceraları eserdeki olayların temelini oluşturmakta ve beşerî bir aşktaki çeşitli hâlleri bizzat olaylar ve kahramanların olaylar karşısında yaşayıp hissettikleri üzerinden göstermektedir.

3. Zaman

İşk-nâme'de vaka zamanı Numan Şah'ın tahta geçmesiyle başlar, Ferruh'un Hümân ile evlenip tahta geçmesiyle biter. Eserdeki olaylar bu iki olayın arasında gelişir. Eserdeki olayların toplam süresinin ne kadar olduğu belli değildir. Ayrıca şair, eserde herhangi bir olayın tarihi veya ne kadar sürdüğü gibi hususlarda –bazı istisnalar dışında– pek bilgi vermez. Zira anlatıcı okuyucunun dikkatini zamana değil, vakanın ne şekilde cereyan ettiğine ve neticesine çekmektedir. Bu, geleneksel anlatılarda sıkça görülen bir hususiyettir. “Geleneksel anlatılarda zaman, vakanın zihinlere taşınması için bir araçtı. Aslında pek de önemsenmeyen bir araç... (...)Sonuç olarak bu tür metinlerde, zaman blok olarak ve soyut işaretlerle veriliyor, okuyucunun zihinsel yoğunlaşması, daha çok vak'a üzerinde gerçekleştiriliyordu.” (Tekin 2009: 112-113)

Anlatıcı, eserde geçen zamanla ilgili pek bilgi vermemekle beraber, eseri yazdığı zaman hakkında bilgi vermiştir. Mehmed İşk-nâme'sinin sonundaki “Der-Tarih-i Kitâb” bölümünde Hicrî 800. Senede Rebiülahir ayınının 10. günü geçtiği bir zamanda eserini tamamladığını söylemektedir.

Anlatıcı, vakanın seyrini değiştirecek bir durum yaşanmadığı zamanları hızlıca geçmiştir. Ferruh ve Hümân'ın Hümâyûn Şâh'ın sarayından kaçıp yollara düştüklerinde -Hurrem de suya kapıldıktan sonra- Türkistan ilinin sınırına gelene kadar at sırtında günlerce yol almaları:

“Giderlerdi dün ü gün durmadın hiç”

(Yüksel 1965: 3965. beyit)

mısrayla anlatılmaktadır. Hurrem, Hengâm ve Zor padişahının kızının Zor padişahı tarafından idam edilmekten kaçıp Ferah şehrine ulaştıkları süre de:

Kız ü Hengâm ü Hurrem gitdi üç gün

Ferah şehrine şâd irişdi bir dün

(Yüksel 1965: 4895. beyit)

beytinde üç gün olarak belirtilmiştir. Bu beyit de zamanın muayyen olarak belirtildiği az sayıdaki örneklerdendir. Eserde zamana ait bu tür ifadeler, süre belirten ifadelerdir. Bu ifadelerde belli bir tarih, devir, çağ vb. söz konusu değildir. Ancak eserin yazılış tarihinden ve kahramanların yapısı, dönemin devlet, hükümdarlık ve siyaset

anlayışı vb. unsurları dikkate alındığında hikâyenin “Orta Çağ” olarak adlandırılan dönemde geçtiği anlaşılabilir.

Şair, tahkiyevî metinlerin genel yapısına uygun olarak eserdeki vakaları genellikle bilinen geçmiş zaman ifadesi kullanarak anlatır. Anlatıcı, Ferruh ve Hümâ'ya söylediği gazellerde ise genellikle geniş zamanlı fiiller kullanmakla beraber, kahramanın içinde bulunduğu an ve hâldeki his ve heyecanları anlatmaktadır. Böylece hem hikâye içinde hem de hikâyedeki gazellerde okuyucu olayın geçtiği, duygunun yaşandığı zamanın (şimdiki zamanın) içine çekilmekle birlikte bu zaman, anlatıcı tarafından genellikle geçmiş ve geniş zaman ifadeleriyle verilmiştir. Işk-nâme'nin genelinde geçmiş ve gelecek zaman eklerine pek yer verilmemesi sadece bu esere has bir özellik değil, klâsik Türk şiirinde sıkça görülen bir durumdur. Şimdiki zaman ve gelecek zaman eklerinin geç ortaya çıkmaları, şiir sesine uymamaları, aruz veznine uydurulmasındaki zorluk, şiirdeki edebî gerilimi oluşturmaya müsait olmaması gibi sebepler yüzünden bu ekler klâsik Türk şairleri tarafından fazla tercih edilmemiştir. (Açıkgöz 2007: 6-8)

Eserde zaman konusunda en dikkat çekici atlama, Numân Şah'ın Cumhur Şah'ın kızı ile evliliği anlatıldıktan sonra Ferruh'un büyüyüp Hümâ'nın şehri olan Hurremâbâd şehrine gitmesidir. Eserin burasında sebebini bilmediğimiz bir atlama da vardır. Sedit Yüksel de eser incelemesinde vakanın özetini verirken burada bir atlama olduğunu, Numan Şah'ın macerasının yarıda bırakılarak eserin asıl kahramanı Ferruh ile Hümâ'nın aşklarına geçilmekte olduğunu belirtmektedir. (Yüksel 1965: 24) Muhtemelen yazar bu geçişi Numan Şah'ın macerasını yarım bırakmadan yapmış ve bahsedilen durum eldeki nüshaya ait bir eksiklik olsa da; yazarın Ferruh'un büyümesine kadar olan yılları hızlı bir şekilde geçtiği aşikârdır. Zira eserde şairin asıl anlatmak istediği Ferruh ve Hümâ'nın aşkları ve bu aşkın etrafında teşekkül eden maceradır. Bu, Mehmet Tekin'in Roman Sanatı adlı eserinde ifade ettiği gibi masallarda ve destanlarda da sıkça görülen bir hususiyettir. “Modern romanlarda ciltler boyu sürecek bir serüven, masalın, gerekli fakat pek de önemsenmeyen bir ayrıntısı olarak üç cümle ile sunulmaktadır. Masalın gereğidir bu. Zira burada önemli olan, bundan sonraki serüvenin sunulmasıdır. Destan türünde de hemen hemen aynı uygulamayla karşılaşırız.” (Tekin 2009: 112) Işk-nâme'nin baş kısmı da zaman açısından değerlendirildiğinde masal ve destanlarda sıkça görülen bu uygulamayla karşılaşılmaktadır.

4. Mekân

Mehmed'in Işk-nâme'sinde sürekli değişen bir mekânla karşılaşılmaktadır. Bu biraz da Işk-nâme'nin başkahramanları Ferruh ve Hümâ'nın –ve Hurrem gibi ön plânda olan yardımcı kahramanların- sabit bir mekânda kalmayıp kavuşma yolunda çeşitli maceralara atılması ile ilgili bir durumdur. Işk-nâme'deki mekânlar bazı sembolik anlatımlarda rastladığımız hayâlî veya mücerret mekânlar değil, gerçekçi mekânlardır. Ancak, Işk-nâme'deki mekân tasvirleri modern romanlarda gördüğümüz realist tasvirten ziyâde klâsik Türk şiirinin estetiğiyle yoğrulmuş mekân tasvirleridir.

Eserde mekân tasvirleri kişilere bağlı, eserin kahramanları merkeze alınarak yapılmaktadır. Anlatıcı, bir an bile eserin kahramanlarından ve olaydan bizi uzaklaştırmamaktadır. Dolayısıyla da mekân tasvirlerini kısaca geçmekte ve burada yoğunlaşmamaktadır. Bazı modern romanlarda gördüğümüz ayrıntılı mekân tasvirleri, İşk-nâme’de pek görülmez. Zira böyle bir tasvir için öncelikle durmak, beklemek, gözlemlemek gerekir. İşk-nâme’de ise sürekli gelişen, değişen olaylar vardır. İşk-nâme’de olaylar arası geçişler ve buna paralel olarak da kahramanların ruh hâllerindeki değişimler çok hızlıdır. Anlatıcının anlatımdaki tercihi (kahramanlar ve olaylar üzerinde yoğunlaşması) ve hadiselerde sürekli önemli gelişme ve değişimler olması –dolayısıyla yazarın hikâyeye pek çok olayı sığdırması ve anlatımı bu olaylar üzerinde yoğunlaştırması- da ayrıntılı bir mekân tasviri için uygun bir zemin değildir. Eserin genelinde tasvirler az, olaylar ağırlıktadır. Ancak bununla birlikte -özellikle hikâyenin ilk kısımlarında çok fazla hareketin ve değişimin yaşanmadığı bölümlerde- tasvirî anlatımlarla da karşılaşmaktadır. Ancak tasvirlerin yoğun olduğu yerlerde psikolojik tasvirler öne çıkmaktadır.

Eserde mekânın öne çıkmamasının belli başlı sebeplerinden biri eserin başkahramanlarının şartlar gereği belli bir mekânda ikamet edememesidir. Eğer eserin ana olayları belli bir yerde geçse idi belli bir mekân öne çıkabilirdi. Ancak Hümâ’nın Alemşah’la evlendirilmemek için Ferruh’la beraber saraydan kaçmasıyla iki kahraman da mekândan mekâna, maceradan maceraya sürüklenmektedir. Dolayısıyla bu da, eserde belli bir mekânı öne çıkarmaz. Ancak çok sayıda mekânı bize sunar. Mekândaki değişim, olaylardaki değişime ve gelişime bir işaret olduğu gibi esere sürükleyici bir macera hikâyesi özelliği katmaktadır.

Eserdeki mekânlar, kahramanların yaşadıkları duygularla ve ruh hâllerleriyle paralel bir ilişki içindedir. Sevinçli anların mekânları genel olarak günlük güneşlik, suyun, yeşilin bol olduğu, tabiatın bütün canlılığı ile insanı cezbedtiği mekânlardır. (meselâ, Yüksel 1965: 2300.-2310. beyitlerdeki mekân tasviri) Üzüntülü ve karamsar duyguların hâkim olduğu mekândaki unsurlar ise zaman zaman tıpkı kahraman gibi yalnız, biçâne, âvâre mekânlardır. (Yüksel 1965: 4557-4560. beyitler)

Pek çok mekâna sahne olan eserde, olaylar arası geçişe paralel olarak mekânlar arası geçiş de söz konusudur. Bu geçişler anlatılan kahramanın bir mekândan bir başka mekâna ulaşması şeklinde olabildiği gibi anlatıcının bir hikâyeden başka bir hikâyeye geçmesiyle de olur.

Genel olarak değerlendirildiğinde İşk-nâme’de mücerret ve sembolik değil, müşahhas ve gerçek bir mekân ile karşılaşmaktadır. Mekânlar tasvir edilirken klasik Türk şiirinin duygu, düşünce ve estetiğine bağlı kalınmıştır. Ayrıca hikâye, olayların gelişimine bağlı olarak çok farklı mekânlarda geçmektedir. Mekânlar çok sayıda olmasına rağmen mekân tasvirleri kısa tutulmuş; eserde mekân ön plana çıkarılmayarak şahıslar ve vak’a merkeze alınmıştır.

5. Bakış Açısı

Mehmed’in İşk-nâme’sinde anlatıcının bakış açısı “hâkim bakış açısı”dır. Hâkim bakış açısına sahip anlatıcı “zaman ve mekân ile sınırlı değildir. Nerede aranırsa ora-

da hazırdır. Kahramanların bütün geçmişini, her türlü hususiyetlerini zihinlerinden geçirdiklerini bilir, iç konuşmalarını duyar.” (Aktaş 1991: 96) Anlatıcı, eserin girişinden sonuna kadar kahramanlara, onların yaşadıklarına, hissettiklerine, düşündüklerine vakıftır ve bunları okuyucuya aktarır.

Anlatıcının bir hikâyeden çok başka bir mekândaki hikâyeye geçmesi de mekânla kayıtlı olmadığını göstermektedir. Anlatıcı bu tür geçişlerde sadece okuyucuya bilgi vermek amacıyla hangi kahramanın hikâyesine geçiş yaptığını haber verir. Bezm şehrinde aslanın ortaya çıkması ve Sultan Sencer’in şehri başka bir yere taşıması hikâyesinden Ferruh’un macerasına geçiş yapmak için anlatıcının:

*Yine Ferruh sözünü kılalum yâd
Sözün sâzını kılsun lütf ile yâd
(Yüksel 1965: 5224. beyit)*

demesi bu tür geçişe bir örnektir. Yine, akıntıya kapıldıktan sonra bir süre hikâyesinden bahsedilmeyen Hurrem’den tekrar bahs açmak için anlatıcı:

*Zemânumuz çü hurremdir be gâyet
Yine Hurrem’den açalum hikâyet
(Yüksel 1965: 4599. beyit)*

şeklinde bir ifadeyle bu türden bir geçiş yapmıştır.

Eserde o ana kadar hiç adı geçmeyen bir kahraman esere dahil olduğunda ona ait belli başlı özellikleri vermesi de, anlatıcıdaki hâkim bakış açısının bir tezahürüdür. Hümâ’nın Şah Adil’den kaçarken gemisine bindiği Kaygan’ın:

*Geminün ı(s)ı vardı adı Kaygan
Tatâr idi savaştan ü çığırgan
(Yüksel 1965: 4476. beyit)*

ifadeleriyle esere girer girmez hem isminden hem de kişilik özelliklerinden bahsedilmiştir. Bu da anlatıcının hikâyedeki her unsura hâkim bir perspektiften olaylara ve durumlara yaklaşmasının; kısacası, hâkim bir bakış açısına sahip olmasının tabii bir neticesidir.

Ana konusu aşk olan Işk-nâme’de kahramanlar aşkın getirdiği pek çok hâli yaşamaktadırlar. Bu da kahramanların iç dünyasıyla ilgili bilgilerin okuyucuya verilmesini gerektirir. Hâkim bakış açısında anlatıcının gerek dış dünyada gelişen hadiselere gerekse kahramanların iç dünyasında düşündüklerine ve hissettiklerine vakıf olması, Işk-nâme yazarının eseri hakim bakış açısına sahip bir anlatıcı tarafından anlatmayı tercih etmesinin başlıca sebebi olarak düşünülebilir.

6 Anlatma Problemi

Işk-nâme’nin yazarı Mehmed olmakla birlikte eserdeki hikâye bir anlatıcı vasıtasıyla okuyucuya aktarılır. Mehmed, hikâyeyi kendi kimliğiyle anlatmamış; hikâyeyi

anlatmak için oluşturduğu itibârî bir şahsa anlattırmıştır. Şair, hikâyeye giriş yaptığı “Kitab Evveli” başlıklı bölüme başlarken:

*Sözün bendini açan köhne üstâd
Bugün bir kıssa bigi kıldı bünyâd
Ne kıssa kim şekerden dahı şîrin
Yüzi mâh-ı münevver zülfi Pervîn
Lâtif ü nâzik ü dil-bend ü rânâ
Çü hüsnî cennet ü ma'sûk-i zîbâ
Kaçan kim lutfiyile tola evrâk
Abîr ü anbere gark ola âfâk
Haberdür kim safâ virür cihâna
Yazana işidene okiyana
Tağit koma gönülde gussayı gel
Öğün dirşür eşit bu kıssayı gel*
(Yüksel 1965: 745-750. beyitler)

ifadeleriyle hem söz kilidini açan üstad bir anlatıcının bu kıssayı naklettiğini söylemekte hem de onun sözlerindeki güzellik ve safa vericilikten bahsederek okuyucuyu bu kıssayı dinlemeye davet etmektedir. Sonuçta eseri kaleme alan Mehmed'dir. Ancak Mehmed, eseri günlük hayattaki kimliğiyle nakletmez. Zira eser itibârî bir metindir. Ferruh, Hümâ, diğer kahramanlar, Hitay ülkesi, Ferah şehri vb. hep bu itibârî metne ait unsurlardır. Dolayısıyla yazar itibârî dünyaya ait bu şahısları kendi kimliği yerine itibârî bir kimlik vasıtasıyla anlatmayı tercih etmiştir. Bu, yalnızca Mehmed'in Işk-nâmesine has bir durum değil, tahkiyevî eserlerin yapısı gereği genel bir hususiyetidir. Yazar, itibârî metinle ve bu metne bağlı olarak kurduğu dünyadaki unsurlarla paralel olarak o itibârî sahanın içinde olayları nakledecek anlatıcıyı oluşturmak durumundadır. (Aktaş 1991: 84) Işk-nâme'de bakış açısı incelenirken belirtildiği gibi bu itibârî şahıs (anlatıcı), eserdeki olaylara, zamana, mekâna; kahramanların bugününe, geçmişine, geleceğine, iç dünyasına, mizaç özelliklerine vb. unsurlara hâkim bir durumdadır. Bu yönüyle anlatımda her türlü genişliğe sahiptir. Anlatıcı eserdeki sınırlı bir zaman ve mekânda yer alan bir kahraman olmadığı için konudan konuya; zamandan zamana; mekândan mekâna geçiş yapabilir. İtibari metne hâkim durumdaki anlatıcı, kahramanları konuşturacağı zaman sözü geçici olarak onlara bırakır. Eser içinde pek çok örneğini gördüğümüz bu tarz anlatıma en belirgin örneklerden biri, Ferruh ve Sehm arasında geçen diyalogdur. 3994. beyitten 4093. beyte kadar olan yüz beyitlik kısımda (Yüksel 1965: 155-157) sadece Ferruh'un sözü Sehm'den aldığı:

“Cevab eydür ana ol haste mehcûr”
(Yüksel 1965: 4012. beyit)

mısraında yukarıda sözü edilen hâkim bakış açısına sahip anlatıcı devreye girmiş, onun dışında sözü Ferruh'a ve Sehm'e bırakmıştır.

Ayrıca, hikâyenin baş kısımlarında Ferruh ve Hümâ'nın karşılıklı söylediği gazelerde de kahramanlar anlatıcı konumdadır. Ferruh ve Hümâ'nın karşılıklı yazdıkları mektuplarda ise (Yüksel 1965: 2801-3341. beyitler) kahramanların sözleri mektuptaki ifadeler aracılığıyla aktarılmıştır.

Işk-nâme'nin baş kısmındaki tevhid, naat, din ve devlet büyüklerine yazılan övgüler, kitabın yazılma sebebi gibi bölümlerde anlatıcı yazarın kendisidir. Yine kitabın sonundaki "Münacaat ve Hâtıme-i Kitâb" ve "Der-Tarih-i Kitab" başlıklı bölümlerde de anlatıcı Mehmed'dir. Zira kitabın başındaki ve sonundaki bu bölümlerde itibarî hikâye yoktur. Aksine gerçek kimliğiyle Allah'a yalvaran; peygamberi, din ve devlet büyüklerini öven; eseri yazma sebebini açıklayan ve kitabı bitiriş tarihini belirten bir yazar vardır. Zaten yazar eserin dibâcesinde:

*Muhammed kuluna bağışla bir dil
Rızânı eylesün âlemde hâsıl*
(Yüksel 1965: 142. beyit)

ve:

*Înâyet eylegil tâ kim muhalled
Ola râzı Muhammed'den Muhammed*
(Yüksel 1965: 213. beyit)

beyitlerinde ve son kısmındaki münâcâtta:

"Muhammed kuluna bir hoş nazar kıl"
(Yüksel 1965: 8675. beyit)

mısraında kendi kimliğini açıkça belirtmektedir. (Yüksel 1965: 15)

D. Işk-nâme'de Aşk

Işk-nâme, adından da anlaşılacağı gibi aşk konulu bir mesnevidir. Eserin esasında Numan Şah'ın oğlu Ferruh ile Hitay ülkesinin şahı olan Hümâyün Şah'ın kızı Hümâ'nın aşkları anlatılmakta; bunun yanında eserdeki diğer kahramanların yaşadıkları aşklara da zaman zaman yer verilmektedir. Işk-nâme'de aşk olgusu incelenirken öncelikle eserin baş kahramanları Ferruh ve Hümâ'nın aşkları, aşka bakışları, aşk karşısındaki tutumları, aşkın onlar üzerindeki tesiri incelenecek; ardından eserdeki diğer belli başlı kahramanların aşkla ilişkisi üzerinde durulacak; esere hâkim olan aşk anlayışı değerlendirildikten sonra; eserde aşkın olay örgüsüne, bakış açısına ve anlatma problemine tesiri ele alınacaktır.

1. Ferruh ve Aşk

Cemşid Şah'ın ölümüyle tahta geçen Numan Şah'ın oğlu olan Ferruh, çift kahramanlı bir aşk mesnevisi olarak vasıflandırabileceğimiz Işknâme'nin erkek başkahramanıdır. Mehmed'in Işk-nâme'sinde hikâyenin baş kısımlarında sebebini bilme-

diğimiz bir atlamayla Hümâ'ya nasıl âşık olduğunu bilemediğimiz Ferruh, babası Numan Şah'ın sarayını bırakıp maşuğu Hümâ'nın şehri olan Hurremâbâd'a gelmiştir.

Ferruh, sevgilisine kavuşmanın yollarını arayan, bunun için önüne çıkan engelleri cesaret ve kararlılıkla aşmaya çalışan bir âşıktır. Gayesi daima vuslattır ve eserin sonunda da Hümâ ile kavuşur. Ancak bu kavuşma kolay olmamıştır. Bu süreçte yaşadıkları karşısında takındığı tavırlar, olayların gelişimine göre tercihleri Ferruh'un karakterini ve aşka bakışını vermesi açısından önemlidir.

Ferruh, Hümâ'ya derdini açmak için ilk olarak yoldaşı Hurrem'in tavsiyesiyle Hümâ'nın gittiği kiliseye nakşını çizdirir. Zaten Ferruh'u rüyasında görüp âşık olan Hümâ'nın aşkı, Ferruh'un duvardaki nakşını görmesiyle daha da alevlenir. Ferruh, Hümâ ile buluştuklarında kavuşma coşkusuyla gazeller söyler. Hümâ ile buluşacakları başka bir zamanda sarhoş olup uyuyakalınca Hümâ'nın gönlünü almak için arka arkaya fasih ve zarif ifadelerle dolu mektuplar yazar. Ferruh'un Hümâ'ya aşkını anlatmak için başvurduğu bu ifade yolları onun aksiyoner kişiliğinin yanında sözden anlayan, ruhunu sanatla yoğurmuş, ruh inceliği ve zarafetine sahip bir kişi olduğunu göstermektedir. Aslında Ferruh'un hem aksiyoner-mücadeleci hem de ruh inceliğine sahip bir kişi olması onun sağlam kişilik ve karakterinin yanında her yönüyle iyi bir eğitim aldığını da göstermektedir. Ferruh, bir şehzâdedir. Bugün Orta Çağ dediğimiz dönemde şehzâdeler, hem savaş teknikleri hem dinî-mânevî donanım hem de ilim ve kültür alanında çok iyi yetiştirilmekteydi. Ferruh'un da hem mücadeleci hem de ince ruhlu bir karakter taşıması onun hem iyi eğitim almış bir şehzâde, hem de kişiliği olgunlaşmış, çeşitli vasıfları kendinde taşıyan biri olduğuna bir işarettir. Aynı zamanda Ferruh'un kendinde var olan bu istidatları böylesine kullanabilmesi de aşkın insanı olgunlaştırdığını, gerçek âşığın olgun bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Ferruh, eser boyunca pek çok vasfıyla idealize edilen bir tiptir. Ancak bu, hatalardan arındırılmış bir idealize etme değildir. Hümâ ile buluşacakları bir zamanda sarhoş olup uyuyan Ferruh, daha sonra hatasını fark ederek telafi etmek için hemen harekete geçmiş Hümâ'ya çeşitli mektuplar yazarak kendisini affettirmiştir.

Ferruh, cesaret ve kararlılık sahibi bir karakterdir. Ferruh, Hümâ ile buluştuklarında kendilerini görerek peşlerine düşen saray hâdimini bir ok darbesiyle öldürdükten sonra, yardımcı Hurrem kendisine nasihatler vermeye başlar. Şâhın hâdimini arayıp işin aslını er ya da geç öğreneceğini, bu yüzden şehirde kalmanın doğru olmadığını söyleyen Hurrem'e Ferruh, ezelde ne takdir edildiyse onun olacağını, korkunun ecele faydası olmadığını ve atılan okun geri dönmeyeceğini söyleyerek Hümâ'nın şehrinde kalır. Bu sözleri ve tavrı Ferruh'un aktif bir tevekkül anlayışına sahip olduğunu göstermenin yanında aşk yolundaki kararlılığının ve cesaretinin de göstergesidir.

Babası Hümâ'yı Kışmîr Şah'ının oğlu Alemşah'a vermeye karar verince Hümâ ile kaçarak uzun ve tehlikeli bir yolculuğu göze alması da aşk yolundaki kararlılığını ve cesaretini göstermektedir. Ferruh, aktif bir âşıktır.

Ferruh yeri geldiğinde Bezm şehrindeki aslanla mücadele edip onu öldürmesi, yeri geldiğinde onu himayesine alan Sa'd'ın düşmanı Hüzmüz'e karşı kahramanca

savaşıp savaşın kazanılmasında etkin rol oynaması, ve hikâyenin son kısımlarında da Hümâ'yı kurtarmak için onu esir eden Uc adlı beye karşı kurduğu orduyla onu mağlup etmesi gibi özellikleriyle bu cesur ve kahraman yönünü ortaya koymaktadır.

Ferruh, aynı zamanda başkalarının yardımına da koşan diğergam bir âşıktır. Hümâ'dan ayrı düştüğü bir sırada karşılaştığı Hümân adlı bir âşığın derdini dinleyip o yörenin Sultanının kızına âşık olduğunu öğrenen Ferruh, Hümân'a yardım etmek için sultanın şartını yerine getirir ve sarhoş edilmiş kızgın bir boğayı süngüsüyle öldürür.

Aşkı uğruna her türlü cesareti gösteren ve hiçbir fedakârlıktan çekinmeyen, hatta başkalarının da yardımına koşan Ferruh, hikâyenin sonunda Hümâ'ya kavuşur ve tahtı ona bırakan babası Cumhuriyet Şah'ın yerine sultan olur.

Vuslat ve ayrılıklar arasında gidip gelen Ferruh'un Hümâ ile aşk macerası eserin sonunda vuslatla neticelenir. Bu vuslat ve ayrılık süreçleri Ferruh'a aşkın içindeki sevinç, kahır, ızdırıp, sadakat, fedâkarlık gibi pek çok durumu yaşatmıştır.

Ferruh, maşuğu Hümâ'ya karşı sadakat içinde hareket etmiştir. Gerçi Ferruh'u himaye eden Sa'd onu zorla kızıyla evlendirmişse de Ferruh bunu canını kurtarmak için bir strateji olarak kullanmıştır. Zaten gerdekte de Hümâ'yı hatırlayarak düşüp bayılmış ve Sa'd'ın kızı ile beraber olmamıştır. Bu durum Ferruh'un Hümâ'ya olan aşkıdan ve sadakatinden kaynaklanmıştır.

Ferruh, Hümâ'ya kavuşmak için çile ve tehlikeyle dolu pek çok maceranın içine girmiştir. Ferruh, babasının yanında bir şehzâde olarak yaşamak varken önce Hümâ'nın şehri Hurrem-âbâd'a gelmiş –gerçi Ferruh'un Hurrem-âbâd'a niçin geldiği eserin başındaki atlamadan dolayı tam olarak bilinmese de Hurrem'in aracılığıyla Hümâ ile iletişim kurma çabalarına bakarak Hümâ'yı aramak için Hurrem-âbâd'a geldiği düşünülebilir. Öyle olmasa da devamındaki maceralar onun Hümâ için neleri göze aldığını, nelerden feragat ettiğini göstermektedir- ardından da Hümâ ile saraydan kaçarak uzun ve tehlikelerle dolu bir maceraya girmiştir. Ferruh'un rahatını terk edip çileli ve tehlikeli bir maceraya girişmesi onun fedakârlığını göstermektedir. Ayrıca yaşadığı sıkıntılar onu aşkıdan vazgeçirmek şöyle dursun, onun Hümâ'ya olan aşkını belki daha da arttırmış ve aşk yolunda pişmesini sağlamıştır. Ferruh yaşadığı sıkıntılardan yer yer şikayet etse de hiçbir zaman yılmamış ve sevgilisi Hümâ'ya kavuşmak için hepsini göğüslemiştir.

Ferruh, Hümâ ile olan aşk macerasında ızdırapla dolu sıkıntılı anlarına mukabil sevinç, neşe ve coşkuyla dolu pek çok ânı da yaşamış ve hikâyenin sonunda mutluluğa ulaşmıştır. Ferruh'un asil sevinç ve mutluluğu yakaladığı anlar, Hümâ ile kavuştuğu anlardır. Böyle zamanlarda Ferruh coşkulu, mutlu, dertlerinden azâde olmuş bir şekilde neşe içindedir. Böyle anlarda Ferruh ve Hümâ, kurdukları eğlence meclislerinde yiyip içerek bu mutlu anlarının tadını çıkarmışlardır.

Sonuç olarak Ferruh'un hem ince bir ruha sahip bir âşık, bir şâir olmanın yanında kahraman bir savaşçı olduğu görülmektedir. Ferruh'un Hümâ'ya duyduğu aşk, onu maceradan maceraya sürüklemiş ve bu süreçte ona vuslat, ayrılık, sadakat, sevinç, mutluluk, dert, ızdırıp gibi aşkın acı tatlı pek çok cilvesini ve hâlini yaşatmıştır. Fer-

ruh, bütün bunlarda aşkına ve mâşuğuna sadakatli davranmış; aşkındaki samimiyeti, sadakati ve kararlılığı göstermiştir.

2. Hümâ ve Aşk

İşk-nâme'nin kadın başkahramanı olan Hümâ, Hıtaş ülkesinin şâhı Hümâyun Şah'ın kızıdır. Sarayda yaşayan Hümâ'ya dâyesi Parsâ eşlik etmektedir.

Hümâ, Ferruh'a rüyada görerek âşık olmuş, daha sonra Hurrem'in kilise duvarına çizdiği Ferruh nakşını görünce içindeki aşk, daha da alevlenmiştir. Zaten Ferruh da Hümâ'ya âşık olup babasının yanındaki saltanatı bırakarak Hıtaş ülkesine Hümâ'nın şehri Hürremâbâd'a kadar gelmiştir. Hurrem'in de aracılık etmesiyle Ferruh hakkında bilgi sahibi olan ve onun da kendisine aşkını öğrenen Hümâ, bundan sonra Ferruhla karşılıklı olarak şiirler yazar ve onu saraya davet eder. Bu süreçte âşiklar, onlara eşlik eden Parsa ve Hurrem'in de aracılığıyla gizlice buluşur.

Gerek rüyada görüp âşık olduğunda gerekse Ferruhla buluştuğunda dâyesi Parsa'nın onu bu aşktan vazgeçirmeye yönelik öğütlerine karşı Hümâ, aşka nasihatın kâr etmeyeceğini dolayısıyla onun kendisini anlamadan verdiği öğütlerin bir faydası olmadığını söyleyerek aşk yolundaki kararlılığını göstermiş ve daha sonra Parsa'nın da kendisine yardım etmesini sağlamıştır.

Pek çok aşk mesnevisinde ve hikâyesinde eserin kadın kahramanları erkek kahramanlara nazaran daha pasif bir tavır takınırken İşk-nâme'de eserin kadın kahramanının da aktif bir tavır takındığını görüyoruz.

Hümâ, babası kendisini Alemşah'a vermek istediğinde Ferruhla birlikte kaçır. Gittiği yörelerdeki iffetine göz diken kötü niyetli beylere karşı onlarla cesurca mücadele eder. Zenciler kalesine geldiklerinde esir alınan Hümâ, Zenci beyini öldürerek kurtulur. Ardından karşılaştığı ve kendisiyle evlenmek isteyen o bölgenin şâhı Âdil'i diplomatik bir dille oylar, ondan süre ister ve kaçmayı başarır. Yine kendisini esir edip bağlayan gemici Kaygan'ın gemisini elinden alarak ondan kurtulur. Bütün bu durumlarda Hümâ'nın aktif bir tavır aldığı görülmektedir.

Ferruh, gittiği yerlerdeki beyler tarafından kahramanlığı ve fesahati ile dikkat çekerken Hümâ da güzelliğiyle dikkat çeker. Hatta çoğu kez kötü niyetli ve zalim beylere esir düşer ama bir şekilde kurtulmayı başarır.

Hümâ, Kaygan'ın gemisine binerek Ferah şehrine varır. Ferah şehri halkı da sultanlarının vasiyeti üzerine şehre gelecek ilk ulu ve ehil kişiyi sultan yapacaklardır. Hümâ şehre geldiğinde de onu sultan yaparlar. Hümâ bu süre içinde halkı memnun eden âdil bir yönetim gösterir.

Hümâ da tıpkı Ferruh gibi başkalarına da yardımcı olan diğergam bir âşıktır. Birbirlerini seven Hurremle Zor padişahının kızını evlendirmek için Zor padişahına mektup yazması ve sonra kendisine savaş açan Zor padişahını mağlup etmesi Hümâ'nın hem cesaretini hem de diğergam yönünü göstermektedir.

Hümâ, Ferruh'a rüyasında görerek âşık olmuştur. Bu rüyasından çok etkilenen Hümâ daha sonra kilise duvarında Hurrem'in nakşettiği Ferruh sûretini görünce aşkı daha da artmış, içindeki aşk ateşi alevlenmiştir.

Bir âşık olarak Hümâ'nın en belirgin özelliklerinin sadakat, vefa, azim, aşk yolunda karşılaşılan sıkıntılara sabır ve onlarla baş etme gücü olduğu söylenebilir. Hümâ, sevgisinde sâdık bir âşıktır. Onun Ferruh ile kavuşmasının karşısında pek çok engel çıkmasına rağmen Ferruh'tan vazgeçmemiştir. Alemşah gibi bir sultan oğluna verilmesi söz konusu olduğunda da, Şah Âdil kendisini istediğinde de o, bunları bir şekilde atlatmıştır. Zira o, Ferruh'u sevmektedir ve Ferruh'a olan sevgisinde eser boyunca sadık ve vefalı olmuştur.

Hümâ, Ferah şehrine sultan olduğu sırada yanına ulaşan mâşuğu Ferruh'a tahtını bırakmıştır. Bu da onun fedâkâr yönünü ortaya koymaktadır. Eserin yazıldığı dönemin toplum yapısının yöneticilik işlerinde erkeği öne çıkarmasının da bunda etkisi olmakla birlikte yine de Hümâ'nın böyle bir tercihte bulunması fedakârlık olarak değerlendirilebilir. Yine Ferruh için başka bir sultan çocuğunu reddedip babasının sarayından kaçması, Hümâ'nın aşkının yanında bu aşk için göze aldığı fedâkârlığını göstermektedir.

Hümâ da -tıpkı Ferruh gibi-, bir âşık olarak *sadâkât, doğruluk, fedâkârlık, cesaret* vb. olumlu özelliklerle mevsuf bir âşık, hatta bir "âşık-ı sâdık"tır. Ferruh'a karşı hep vefalı olmuş, sadakat içinde hareket etmiş, ona kavuşmak için pek çok şeyden fedâkârlıkta bulunmuş ve bir çok sıkıntı ve cefâyı da göze almıştır. Eserin sonunda bütün bu sıkıntıları sevinçle sonlanan Hümâ, hikâyenin başından sonuna, ideal ve sâdık bir âşık portresi çizmiştir.

3. Eserdeki Diğer Kahramanların Aşkla İlişkisi

Işk-nâme esasında Ferruh ve Hümâ'nın aşkını konu edinen bir mesnevi olmakla birlikte, eserde başka kahramanların da aşk hikâyelerine yer verildiği görülür.

Işknâme'de Ferruh ve Hümâ dışındaki kahramanlardan en öne çıkan Hurrem'dir. Bu, eserin genelinde böyle olduğu gibi aşk konusunda da böyledir. Hurrem, eserde biri Zor padişahının kızı ile biri de Dil-güşâ ile olmak üzere iki farklı aşk hikâyesiyle yer alır. Bunun yanında Hümân adlı bir emîrin aşk hikâyesi ve Ferruh'un ona yardım edışı de eserde yer almıştır.

I. Zor Padişahının Kızı ile Hürrem

Hurrem ile Zor padişahının kızının aşkında ilk âşık olan Zor padişahının kızıdır. Zor Padişahı, Hurrem'in nakşını gördükten ve onu görüp dinledikten sonra ailesinin yanına gidip Hurrem'den övgü dolu sözlerle bahseder. Babası ondan bahsederken çok etkilenen Zor padişahının kızı, Hurrem'e henüz görmeden âşık olur. Eserde, Zor Padişahının kızının âşık oluşu ve aşkın onun üzerindeki ilk tesirleri incelendiğinde (Yüksel 1965: 4759-4778. beyitler) ilk dikkati çeken Zor padişahının kızının Hürrem'i henüz görmeden, sadece evsâfını işitince ona âşık olması, gaybî olarak gönlünde onunla alâka kurması, şâirin ifadesiyle "gönlünün gâib yüze ta'lik kılması"dır. Aşkın onun üzerindeki tesirine; ve bu tesir altındayken davranış ve sözlerine dikkat edildiğinde; ilk olarak derdini babasına açmaktan çekindiği, daha sonra annesi ve dâyesinden yardım istediği görülmektedir. Ayrıca âşık, (Zor padişahının kızı) ma'sû-

kunu (Hürrem'i) görmek için sabırsızlanmaktadır. Hürrem'i gördüğündeki hâli ise şair tarafından bu âlemi ve nakışlarını unuttuğu, gönlünü verip aşkı satın aldığı, aşk karşısında cümle hatunun köle olduğu ifadeleriyle anlatılmaktadır. Zor padişahının kızı, aşkın tesiriyle dünya ve içindekileri unutmuş, kendinden geçmiştir. Şair, söz konusu mısralarda aşk karşısında bütün kadınların köle olduğunu, daha doğrusu karşı koyamayacağı bir durum yaşadıklarını söylemektedir. Şair, bu durumu bizzat Zor padişahının kızına anlattığı bölümlerde Zor padişahının kızı; dâyesinden öncelikle hâlini gözlemesini ve anlatacağı sırlarını gizlemesini istemekte; devamında da vafının söze sığmayacağı bir derde uğradığını, aşkın ciğerini doğradığını, ateşe düşen anber gibi derdinin gizli kalamayacağını, çaresiz kaldığını, gönlünü Hürrem'e verdiğini, bağındaki yarayı nasıl saracağını bilemediğini, gönlünden sabrın ve durup dinlenme düşüncesinin gittiğini, gönlünden avâre olduğunu, kendinde tedbir düşüncesinin kalmadığını, fikrinin de aşk karşısında âciz kaldığını söylemekte; dâyesinden kendisini yardım etmesini istemekte, eğer yardım etmezse kendisini ayrılık acısının, dâyesini de ona yardım etmediğinden dolayı çekeceği kaygının, vicdan azabının öldüreceğini söylemektedir.

Bütün bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi Zor padişahının kızında aşkın ilk tesiri çok derin olmuştur. Bu derin tesirin neticesinde de derdini kendisine yakın gördüğü ve muhtemelen ona yardımcı olacağını düşündüğü kimseler olan annesine ve dâyesine anlatmıştır. Nitekim düşündüğü gibi de olur, devamında dâyesi Hürrem'e giderek Şahın kızının kendisine âşık olduğunu söyleyip böyle güzel bir teklife bigâne kalmaması yönünde öğütler verir ve Hürrem'i kızla buluşmak için saraya gizlice gelmeye ikna eder.

Hürrem, kızın yanına gelince yenilir, içilir, bir eğlence meclisi düzenlenir. Gece şah, kulağına eğlence meclisinden gelen seslerle uyanır. Merak edip sesin geldiği yerdeki kapının deliğinden bakınca düzenlenen eğlence meclisinde kızının Hürrem'le eğlendiğini görür ve küplere biner. Adamlarına onları bağlamalarını söyler ve sabah olunca da onları astıracağını belirtir. Başlarına da bir hâdimi diker. Babası gidince zor padişahının kızı başlarında bekleyen hadime yalvarır, bilgisizlikten bir iş yaptığını söyler ve ondan kendilerine yardım etmesini ister. Hadim de zaten kıza yardım etmeye hazırdır. Onlara birer de at bulup kaçmalarına yardımcı olur. Zor padişahının kızı ve Hürrem atlarına binip kaçarlar. Sabah olunca kızını ve Hürrem'i yerinde bulamayan Zor padişahı da onları arayıp bulmaları için peşlerinden adamlarını gönderir. Bu arada Zor padişahının kızı, Hürrem ve Hengâm üç gün kadar gittikten sonra Ferah şehrine varırlar. Onların Ferah şehrine vardığını öğrenen Zor Padişahı da Hümâ'ya elçi göndererek şehirlerine yeni giren bu kimseleri kendisine teslim etmesini ister. Hümâ, adamlarına onları arattırıp buldurur. Adamları onları bulup getirince Hürrem ve Hengâm'ı görüp tanıyan Hümâ, onlara sahip çıkar. Zor padişahının elçisine de Şâh'a haber yollamasını ve onun da kabulüyle Hürrem ile kızını evlendirmek istediğini söyler. Zor padişahı bu haber karşısında öfkelenir ve askerleriyle Ferah şehrine yönelir. Zor padişahının askerleriyle üzerine geldiğini haber alan Hümâ, Hengâm ve Hürrem ile beraber kurduğu orduyla yola çıkıp Zor padişahına

karşı koyar. Hümâ, ordusuyla Zor padişahını mağlup eder. Sonrasında yapılan bir düğünle Hürrem ve Zor Padişahının kızı evlenirler. Ancak gerdek gecesinde Zor padişahının kızı yılanın sokmasıyla ölür.

Eserde ismi verilmeyen Zor Padişahının kızının, babasına yakalanma tehlikesini de göze alarak Hürrem'i saraya aldığı görülmektedir. Çünkü Hürrem'e âşık olduğunda dâyesine anlattığı gibi aşk ondan "sabr ü ârâm"ı gidermiş; onu dayanamaz hâle getirmiştir.

Zor padişahının kızının -tıpkı Hümâ gibi- sevdiğiyle evlenmek için sarayı terk ettiği görülmektedir. Ancak Hümâ'nın sarayı terk etmesiyle Zor padişahının kızının sarayı terk etmesinin sebepleri farklıdır. Hümâ, maşuğu Ferruh'tan başka biriyle evlenmemek için sarayı terk ederken; Zor padişahının kızı canını kurtarmak için kaçmak durumunda kalmıştır.

Hürrem ile Zor padişahının kızının aşkında Hürrem'in hissettiklerinden pek bahsedilmemektedir. Zaten Hürrem burada âşık olan değil, aşk teklifini kabul eden kişi durumundadır. Zor padişahının kızını seviyorsa da bu, aşk ifadesiyle verilmemiştir. Zor padişahının kızının gerdek gecesinde yılan sokması sebebiyle ölümü karşısında:

*Göriccek anı Hürrem kıldı feryâd
'Acâ'ib düğün oldı turfa dâmâd
(Yüksel 1965: 5026. beyit)*

beytinde Hürrem'in feryâd kıldığından bahsedilir. Ancak Hürrem'in duyguları ayrıntılı olarak tasvir edilmez. Zor padişahının kızının ölümünün ardından vakalar; Hümâ'nın acı haberi alınca Hürrem'i çağırıp dünyanın fâniliğinden bahsederek öğütler vermesi ve bu öğütler karşısında Hürrem'in Hümâ'dan icazet alarak Ferruh'u aramak için hazırlanmasıyla devam eder. (Mehmed 1965: 5027- 5064. beyitler)

Zor padişahının kızı ile Hürrem'in aşkında ilk âşık olan ve aşkta yaşadığı derin duygulardan bahsedilen kimse Zor padişahının kızıdır. Zor padişahının kızında aşk; yakıcı, harâb edici bir hâl almış iken Hürrem'in sevgisi bu tür derin duygulara ve ayrıntılı ruh hâli tasvirlerine girilmeden verilmiştir.

II. Hürrem ile Dil-güşâ

Numan Şah'ın veziri Kâmil'in oğlu olan, Ferruh'un yardımcısı ve can dostu Hürrem'in eserde yaşadığı ikinci aşk macerası Sultan Sencer'in kızı Dil-güşâ ile dir. Zor padişahının kızının ölümü üzerine Hümâ'dan icazet alarak Ferruh'u aramak için yollara düşen Hürrem, Bezm şehrine varır. Buraya vardığında meydana kurulmuş bir çadırda:

*Kimi Zengi idi kimi Rûmî kimi As
(Yüksel 1965: 5071. beyit)*

ifadesiyle verilen farklı görünüşteki insanların toplandığını görür. Orda gördüğü bir kişiye buradaki manzaranın sebebini sorar. O kişi de Hürrem'e bu şehrin sultanı

Sencer'in Dil-güşâ adlı güzelliğinin sıfatı beyana sığmayacak bir kızı olduğunu, onun güzelliğiyle herkesin mest olduğunu, onun son derece düzgün bir kişi olduğunu ve babasıyla bir anlaşma yaptığını söyler. Bu anlaşmaya göre çeşitli yerlerde kurulacak meydanlarda yedi gün boyunca gezecek, farklı yerlerden gelen şehzadeler bu meydana bekleyecek, eğer Dil-güşâ içlerinden birisini beğenirse elindeki altın turuncu ona fırlatacaktır. Hurrem'e bilgi veren şahıs, Dil-güşâ'nın sekiz yıldır altın turuncu elinde tuttuğunu ancak henüz kimseye fırlatmadığını söyler. Hurrem, bu anlatılanlara içten içe tan ederek, insanların bu tür işlerle uğraşmasına şaşırır. Ancak yine de dinlenmeye çekilince bu anlatılanları düşünür. Ertesi sabah sözü edilen meydana giden Hurrem, Dil-güşâ'yı bekleyenleri dizilmiş görür. Bu sırada Dil-güşâ da meydana gezmektedir. (Yüksel 1965: 5072-5100. beyitler) Bu sırada Hurrem, Dil-güşâ'yı görür ve ona âşık olur. Hurrem, Dil-güşâ'yı görür görmez beğenmiş, ona âşık olmuştur. Hurrem'in o an hissettiklerinin ne kadar derin olduğunu belirtmek için şair, o ateşle nâle kılsa yeri olduğunu söylemektedir. Ancak Hurrem yine de sabretmiş ve edeceği feryadın onu daha fazla hırpalayacağını düşünerek bunun çaresinin sabreyleyip Allah'ın ihسانیyla bu zor işlerin kolaylaşmasını beklemek olduğunu kendi iç konuşmalarında söylemiştir. O günün gecesinde Hurrem'in gözüne uyku girmemiştir. (Yüksel 1965: 5101- 511. beyitler)

Gece boyunca Dil-güşâ'nın aşkıyla yüreği parça parça olan ve gözü uyku görmeyen Hurrem, sabah olunca Dil-güşâ'nın dolaştığı meydana gider ve kendisindeki aşk eserini görüp anlaması ümidiyle saf bağlayanların yanına geçer. Dil-güşâ, Hurrem'i görür görmez onun kendisine olan aşkını anlar ve ikisi, sadece bakışlarıyla birbirleriyle anlaşılır:

<i>Yanına durdu Hurrem bir nazardan</i>	/	<i>Ki göre anlaya ışıki eserden</i>
<i>Gözi tûş oldu buna Dil-güşâ'nun</i>	/	<i>Elini dutdı gönli ol beşenün</i>
<i>Didi kim bu yigit turfa kişidür</i>	/	<i>Hakikat görürem sevgü (i)şidür</i>
<i>Gönül sizer ki vardur ışk nişânı</i>	/	<i>Ki gözler böyle gözler uş nihânı</i>
<i>Meseldür kim dünyede söylenür ol</i>	/	<i>Gönülden gönüle açuk olur yol</i>
<i>Birez kıldı nazar geçdi yine tîz</i>	/	<i>Velî çün yok durur 'ışk içre perhîz</i>
<i>Mükerrer (kef-elif) ta'cîl kıldı</i>	/	<i>Bu meydân işini ta'tîl kıldı</i>
<i>Egerçi kendüyi gizlerdi dâ'im</i>	/	<i>Göz açup Hurrem'i gözlerdi dâ'im</i>
<i>Çü avlar idi uğradı şikâra</i>	/	<i>Nigârîn Hurrem'e Hurrem nigâra</i>
<i>Şu resme âşık oldu bî-behâne</i>	/	<i>Ki bir kez âh kıldı âşıkâne</i>
<i>Biri birine oldu hâl ma'lûm</i>	/	<i>Ki kıl olmadın oldı kâl ma'lûm</i>

(Yüksel 1965: 5115-5125. beyitler)

Beyitlerden de anlaşılacağı gibi Dil-güşâ da Hurrem'e âşık olmuştur. Şair bunu, gönülden gönüle yol olduğunu söyleyerek ifade etmektedir. O güne kadar sekiz yıl boyunca kimseye karşı böyle bir alâka hissetmemiş olan Dil-güşâ, Hurrem'e ilk görüşünde âşık olmuştur. Şair bu durumu "Çü avlar idi uğradı şikâra / Nigârîn Hurrem'e Hurrem nigâra" (Mehmed 1965: 5123. beyit) şeklinde gayet veciz bir söyleyişle anlatmaktadır. Şâir, Dil-güşâ'nın "bî-behâne" âşık olduğunu söyleyerek âşık olmak için herhangi bir sebep veya mesned aramadığını belirtmektedir. Gerçi Dil-güşâ ilk başta

Hurrem'deki aşk nişanından etkilenip dikkatini ona yöneltmiştir ancak kısa bir sürede kendisi de ona karşı bir sevgi hissetmiş ve birden bu hâl içine girmiştir. Dil-güşâ ve Hurrem, birbirleriyle hiç konuşmadan sadece bakışlarıyla ve hâllerleriyle birbirlerini anlamışlardır. Dilgüşâ, Hurrem'i görüp bunları hissettiği sırada elindeki turuncu atmak istemişse de son anda –şairin ifadesiyle- “atna mehmiz vurmuş”, atmamıştır. (Yüksel 1965: 5126. beyit) Hurrem, Dil-güşâ'yı ikinci kez gördüğü ve Dil-güşâ'nın onu ilk kez gördüğü, birbirleriyle konuşmadan hâllerleriyle anlaştıkları bu karşılaşmadan etkilenmiş, adeta sarhoş olmuştur. (Yüksel 1965: 5130-5133. beyitler)

Ertesi gün, kendisine talip olanların toplandığı meydana gelen Dil-güşâ'nın hâl ve tavırları aşağıdaki beyitlerde tasvir edilmiştir:

<i>Başı boş hûşdan içi tolu gam</i>	/	<i>Dili sözden tihî gözü tolu nem</i>
<i>Gönül hicrân ilinden zâr ü hasta</i>	/	<i>Beden fûrkat kemâlinden şikeste</i>
<i>Cemâli safhasına toz konmuş</i>	/	<i>Kemâli gölgesinden günü tolmış</i>
<i>Kararmış hâtırı gelmez karâra</i>	/	<i>Hayâli hayli gitmişdür şikâra</i>
<i>Hayatından dükenmiş idi revnak</i>	/	<i>Gamun bahrinde gark olmuşdı zevrak</i>
<i>Çü uğradı bu resme kahr ü cevve</i>	/	<i>Yarin göre diyü bakardı çevve</i>
<i>Nazar kıldı ki Hurrem zâr oturmuş</i>	/	<i>Cihânun varlığından el götürmüş</i>
<i>Kim ola ışk için bağlaya ihrâm</i>	/	<i>Ki kılubile bir dem sabr ü ârâm</i>
<i>Bu ışk oddur gönül panbuk misâli</i>	/	<i>Odun panbuğa olsa ittisâli</i>
<i>Mecâl olmaya ayruk hiç karârı</i>	/	<i>Gerek bir yirde kim yana karârı</i>
<i>Çahnsa bir kezın ışk tablbâzi</i>	/	<i>Komaz hatırda hergiz gizli râzi</i>
<i>Kiçe suya bıraktı oda cânı</i>	/	<i>Turunç ile nigârin atdı anı</i>

(Yüksel 1965: 5136- 5147. beyitler)

Bu beyitler, Hurrem'in aşkının Dil-güşâ'nın hâline, tavrına, fizikî görünümüne ve psikolojik yapısına etkilerini vermenin yanında aşkın kişi üzerindeki umumî tesirine dair de özlü ifadeler içermesi bakımından dikkat çekicidir. Dil-güşâ'nın hâlini tasvir eden beyitlerde aşkın onun ruhunda ve bedenindeki etkileri verilmektedir. Buna göre Dil-güşâ; yaşadığı yoğun etkiden başıboş, adeta sarhoş, içi gam dolu, dili söz söyleyemeyecek hâlde, gözü yaşlı, gönlü ayrılık acısıyla hasta bir şekilde inlemekte, bedeni ayrılıktan muzdarip, yüzünün güzelliğine toz konmuş, hayâlinin süsü kaçmış, gönül denizi gamla boğulmuş bir hâldedir. Eserdeki diğer âşık olan kahramanlarda görüldüğü gibi aşk, Dil-güşâ'yı da normal hâlinde bir başka hâle taşımıştır. Bu dertten gözü başka şey görmemekte, gönlü de başka kaygılara kapalı bir hâldedir. Aslında Dil-güşâ'ya âşık olan Hurrem de ondan farklı değildir. Aşkın Hurrem'deki etkisi daha önceki beyitlerde de tasvir edilmiş olup hikâyenin yukarıda verilen beyitlerinde de Dil-güşâ'nın bakışını Hurrem'e çevirmesi; onun da dünyadaki diğer varlıklara ilgisini kesmiş bir şekilde ağlayarak oturduğunu görmesi anlatılarak iki âşığın da hemen hemen aynı ruh hâleti içinde olduğu ve birbirlerine karşı aynı duyguları besledikleri anlatılmıştır. Devamında gelen beyitlerde ise aşkın âşıktaki etkisine dair genel ifadeler verilerek aşk duygusu ve insana etkileri anlatılmıştır. Burada verilen beyitler, sadece Dilgüşâ ve Hurrem'in aşkına dair söylenmiş sözler değildir. Aşkın insandaki genel etkisinden bahsedilen bu beyitler; Ferruh ve Hümâ'nın aşkı

temel konusu olmakla birlikte içinde başka aşk hikâyelerinin de geçtiği, ana konusu aşk olan ancak aşkın daha çok macerası ve hikâyesinin yer aldığı Işk-nâme’de aşka dair düşünce, tecrübe ve hikmetli sözlerin verildiği beyitler olması yönüyle ayrıca değerlidir. Dilgüşâ’nın ve Hurrem’in hâlleri verildikten ve aşkın âşıktaki genel tesirinden yola çıkan bir bakış açısıyla Dil-güşâ ve Hurrem’in aşkı konu edildikten sonra Dil-güşâ’nın elindeki turuncu attığından bahsedilmiştir. Aslında Dil-güşâ, Hurrem’i ilk kez gördüğü bir önceki gün de turuncu atmaya düşünmüştür ancak son anda vazgeçmiştir. Aradan geçen bir günlük sürede ise içindeki aşk ateşinin nasıl arttığı, aşkının nasıl derinleştiği ve aşkın âşıktaki sabır ve karar bırakmayacağına dair beyitler verilerek Dil-güşâ’nın turuncu atmasının perde arkası verilmiştir.

Dilgüşâ, Hurrem’e elindeki turuncu fırlattıktan sonra bunu gören babası Sencer öfkelenir. Sencer’i öfkeleniren bunca yıl o kadar şehzâde yolunu gözlemişken kızının Hurrem’i tercih etmesidir. Öfkesi, Sencer’in gözünü kör etmiş ve Sencer adamlarına kızı ile Hurrem’in ateşe atılmalarını söylemiştir. Yanındakiler Sencer’e öfkeyle hareket etmenin doğru olmayacağını söyleyerek onları öldürmek yerine Hurrem’i hapse, Dil-güşâ’yı da akrep dolu bir mağaraya atmaya ikna ederler. İlerleyen bölümlerde Ferruh’un Bezm şehrine gelip oradaki aslanı öldürerek Sencer’in dostluğunu kazanması, Hurrem’i hapiste görüp onu serbest bıraktırması ve Ferruh ile Hurrem’in şehirden ayrılırken Dil-güşâ’yı hapsediği mağaradan kaçırmalarıyla olaylar devam eder. Sencer’in peşlerine düşmesi ve yanlarında bulunan Mehlâ’yı öldürmesi üzerine Ferruh’la birlikte bir an önce oradan uzaklaşan Hurrem ve Dil-güşâ yaşadıkları bazı maceralardan sonra Hümâ’nın sultanı olduğu Ferah şehrine ulaşırlar.

Sencer’in şehri Bezm’den Hümâ’nın şehri Ferah’a ulaşınca kadar yollarının düştüğü yerlerde Dil-güşâ’nın güzelliğiyle dikkat çekmesi ve söz konusu yerlerdeki kötü kalpli beylerin ona göz dikmeleri, Dil-güşâ’nın da Hümâ’nınkine benzer bir çekicilik ve güzellik taşıdığını göstermektedir. Dil-güşâ da, tıpkı Hümâ gibi, bu güzelliğinin yanında iffet sahibi bir kişidir. Aslında Hurrem de gerek Zor padişahının tevaccühünü kazanırken, gerek de duyduğu samimi sevgiyle Dil-güşâ’nın dikkatini çekerken ne kadar karakterli ve marifetli bir âşık olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla –tıpkı Ferruh ve Hümâ’da olduğu gibi- Hurrem ve Dil-güşâ, pek çok olumlu özellikleriyle birbirlerine uygun âşıklardır. Ferah şehrine varıldığında Ferruh ve Hümâ hasret giderip eğlendikleri gibi Hurrem ile Dil-güşâ’nın düğünleri de yapılır. Böylece âşıklar kavuşmuş ve muradına ermiş olurlar.

Hurrem ve Dil-güşâ, evlendikten sonra eserin sonuna kadar çeşitli maceralar yaşarlar. Sonunda Ferruh ve Hümâ ile birlikte Cumhur Şâh’ın ülkesine gelirler. Ferruh, babası Cumhur Şâh’ın yerine sultan olurken Hurrem de onun veziri olur. Hurrem ile Dil-güşâ’nın vuslatından sonra vurgu, artık onların aşklarından çok yeni maceralarda alacakları rollere kaymıştır. Aslında ana konusu aşk hikâyesi olan Işk-nâme’de girilen maceraların ana sebebi/tetikleyicisi, âşıkların kavuşmalarıdır. Ferruh ile Hümâ’nın kavuşmasıyla eser sona erdiği gibi Hurrem ile Dil-güşâ’nın kavuşmasıyla da onların aşklarına yapılan vurgunun yerini maceralardaki rollerine yapılan vurgu almıştır. Âşıkların birbirlerine olan sevgileri, vuslatla birlikte devam etmesine rağmen

men gerilimin ortadan kalkmış veya azalmış olması anlatıcuyu gerilimin yoğun olduğu alanlara yöneltmiştir. Aslında Hurrem ve Dil-güşâ'nın Ferah şehriden ayrılırken gemileri alabora olmuş; Ferruh ile Dil-güşâ; Hurrem ile de Hümâ aynı yere çıkmışlar ve sonuçta âşıklar birbirlerinden ayrılmışlardır. Eserin bu bölümünde daha ziyade Ferruh ve Hümâ'nın ayrılıklarına vurgu yapılmış olmasında da eserin ana konusunda Ferruh ve Hümâ'nın aşkı olması, Dil-güşâ ve Hurrem evliyken Ferruh ile Hümâ'nın henüz kavuşmamış olmalarının onların aşkıdaki gerilimi daha da arttırması gibi sebeplerin rolü vardır.

Sonuç olarak ana konusu Ferruh ve Hümâ'nın aşkları olan Işk-nâme'de Hurrem ve Dil-güşâ'nın aşkları da esere yeni bir heyecan katan; onu zenginleştiren bir macera olmuştur. Hurrem ve Dil-güşâ'nın taşıdığı özellikler ve yaşadıkları aşklarla Ferruh ve Hümâ'nın arasında pek çok paralellikler vardır. Her iki aşıkta da âşıklar birbirlerine sâdik olup, samimi ve temiz duygularla birbirlerini sevmektedirler. Her iki aşık, netice olarak da paralellik göstermiş, âşıklar birbirlerine kavuşmuşlardır.

III. Hümân ile Şâh Âd'ın Kızı

Işk-nâme'de aşkıdan bahsedilen bir diğer kahraman, Hümân'dır. Hümân'ın esere girişi Ferruh'la tanıştığında olur. Ferruh, yolunun ayrı düştüğü Hümâ'yı aramak için Sehm'den izin alarak yola çıkmış, bir süre sonra kendisine eşlik eden Sehm'in adamlarının da yanlarında getirdikleri yiyecekleri ve hayvanları alıp kaçmasıyla yalnız kalmıştır. Oralardan geçen bir gemiye binmek istemişse de gemide yer olmadığı için binememiştir. Bir süre sonra ise büyük yelkenli bir gemi Ferruh'un bulunduğu yere gelmiş, gemideki bir grup esir aldıkları kişileri indirerek bazılarını öldürmüş, bazılarını esir etmişlerdir. Ferruh da olanları izlerken onlar tarafından esir alınmış; ancak daha sonra onlarla çarpışarak onları mağlup etmiş ve esir almıştır. Bu sırada Ferruh'un gözüne güzel sûretli, şahlığa lâyık bir kimse takılır. Ona kim olduğunu sorar. Rahat etmesi için de onu serbest bıraktığını, ona zarar vermeyeceğini söyler. Bu kişi Hümân'dır. Hümân ona hikâyesini anlatarak Sabâ mülkünde Tican şehrinin emiri olduğunu, Âd adlı bir şâhın kızının güzelliğini duyunca ona talip olduğunu, Âd'ın ise kızını vermek için sarhoş edilmiş kızgın bir boğayı öldürmesini istediğini, kabul edip meydana çıktığında canını kurtarmak için geri kaçtığını, o günden sonra bir gemi yaptırıp sevdiği kızın bir gün kenara gelmesini beklediğini, o yüzden böyle bir maceraya giriştiğini anlatır. Bundan sonra Hümân Ferruh'a:

*Kızı bunda sanup huş eylemişem
Kaza işin ferâmûş eylemişem
(Yüksel 1965: 5339. beyit)*

der. Önceki beyitlerde aşkının daha ziyade hikâyesinden bahseden Hümân, bu beyitte aşkın onda oluşturduğu etkiye değinmekte; sevdiğini görme umuduyla adeta sarhoş olup, başa gelecek başka şeyleri unuttuğunu söylemektedir.

Ferruh, Hümân'ı dinledikten sonra kendisinin de aşk derdiyle yaşadığını, dolayısıyla onun hâlini anladığını söyleyerek beraber hareket edip onun ne müşkülü varsa

kendisinin yapacağını belirtir. Ferruh ve Hümân, gemiye binerek Âd'ın ülkesine ulaşırlar. Hümân, Âd ile daha önce aralarında birtakım olaylar geçtiğini, onun pek çok adamını denize döktüğünü, bu yüzden ona görünmek istemediğini söyler. Bunun üzerine Ferruh'un Âd'a tek başına gitmesi yönünde karar alırlar. Ferruh, önce vezire, ardından sultana derdini anlatır. Bir kardeşi olduğunu söyleyerek kızını onun için ister ve bunun için şart koşulan boğayı öldürme işine talip olur. Ferruh, sarhoş edilip kızdırılmış boğayı öldürür. Ancak, kızını Hümân'a vermeye pek istekli olmayan Âd, Ferruh'tan düşmanı Mehlâ ile savaşıp onu mağlup etmesini ister. Âd, böylece her hâlükârda iki düşmanından birinden kurtulma düşüncesindedir. Ferruh'la Mehlâ karşılaştıklarında Mehlâ aceleye gerek olmadığını, birkaç gün beklemenin yerinde olacağını söyler. Ferruh da bu teklifi kabul eder. Âd ise bu sırada kızını gizlice oradan gönderir. Ancak Ferruh, Mehlâ ve Hümân'ın yanına gelen bir kişi onlara Âd'ın kızını gönderdiğini haber verir. Bunun üzerine Hümân, Ferruh ve Mehlâ bir gemiye binerek Âd'ın kızını götüren askerlerin peşine düşerler. Çarpışma sonucunda Hümân, Ferruh ve Mehlâ galip gelir. Hümân ile kız kavuşurlar.

Hümân'ın Âd'ın kızına âşık olduğu ve bu uğurda yaptıkları eserde anlatılmakla beraber, Âd'ın kızının Hümân'a karşı hissettiklerinden bahsedilmemiştir. Hümân, Ferruh ve Mehlâ'nın Âd'ın askerlerini mağlup etmesinden sonra da Âd'ın kızının duygu ve düşüncelerinden eserde bahsedilmemektedir. Ancak kızın herhangi bir tepki vermemesinden de herhangi bir olumsuz durum olmadığı, kızın da Hümân ile bir arada bulunmaktan memnun olduğu, en azından buna razı olduğu düşünülebilir.

4. Esere Hâkim Aşk Anlayışı

Mehmed'in Işk-nâme'si, ana konusu Ferruh ve Hümân'ın aşkı olan, bunun yanında başka aşk hikâyelerini ve bu hikâyelere konu olan kahramanların çeşitli maceralarını konu edinen bir aşk ve macera mesnevisidir. Eserin ana konusunu oluşturan Ferruh ve Hümân aşkı ile diğer aşk hikâyeleri, beşerî aşkı anlatan hikâyelerdir. Eserde Hüsn ü Aşk'ta olduğu gibi tasavvufî bir aşk yolculuğu (seyr ü sulûk) veya alegorik bir anlatım yer almaz. Işk-nâme, Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevisinde olduğu gibi mecâzî aşktan hakikî aşka geçiş türünde bir eser de değildir. Işk-nâme, eserin başından sonuna dek âşıkların birbirleriyle kavuşmak için mücadele ettikleri, beşerî bir aşk hikâyesini anlatan bir mesnevidir. Bununla birlikte tasavvufî bir anlatım olmasa da âşıkların tevekkül, kadere itimad ve Allah'a dua edip yalvarma gibi konularda dinî duyarlılıkları görülmektedir.

Işk-nâme'de aşkın felsefesinden, teorisinden ziyâde aşkı yaşayan âşıkların hikâyesi yer almaktadır. Bununla birlikte eserde, aşka dair bazı özlü ve hikmetli sözlere de rastlanır. Bunların önemli bir kısmı atasözü, özdeyiş, mesel vb. niteliğinde olup bir kısmı da şairin anlatıcının dilinden aktardığı ifadeleridir.

Işk-nâme'de aşk, idealize edilmiş bir şekilden ziyade günlük hayattaki pratiğiyle karşımıza çıkar. Işk-nâme'deki âşıkların hâllerini anlatan beyitlerde sevgilisinden başka şeyleri gözlerinin görmediği, dünya ve içindekileri unuttuklarından bahsedilmektedir. Bu, böyle olmakla birlikte eserdeki âşıklar münzevî bir hayat

yaşamamışlardır. Dünya ve ondaki nesnelere el çekmemişlerdir ancak bu nesnelere onlar için amaç değil bir araç konumunda olmuştur. Bu yüzden gerektiğinde aşkları uğruna yaşadıkları saraylarını terk edip tehlikeli maceraları göze almışlardır.

İşk-nâme’de sembolik, dolaylı bir anlatım veya metafizik bir aşk anlayışı öne çıkmaz. Aksine eserdeki aşk doğrudan anlatılan ve somut özellikleriyle karşımıza çıkan beşerî bir aşktır. Eserde gerdek gecesine dair yapılan tasvirler de İşk-nâme müellifinin aşkı soyut, kapalı anlatımlardan ziyade en somut ve canlı biçimiyle tasvir ettiğini; herhangi bir dolaylı anlatıma başvurma kaygısı taşımadığını gösterir.

5. İşk-nâme’de Aşkın Olay Örgüsüne Tesiri

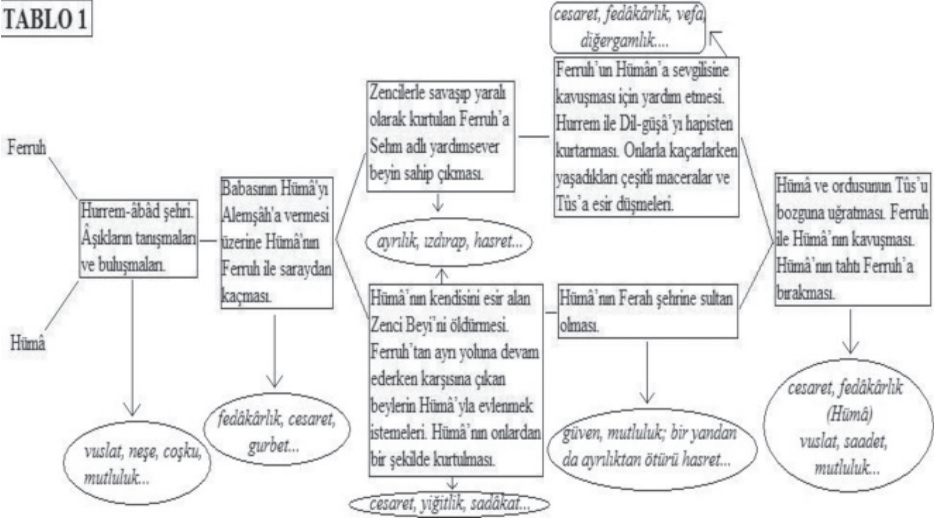
İşk-nâme’de olay örgüsü, âşıkların kavuşma yolunda yaşadığı maceralarla şekillenir. Dolayısıyla aşk, olay örgüsüne baştan sona tesir eder; hatta olay örgüsünde belirleyici bir roledir. Vakalar eserde gerilimi ve heyecanı, okuyucuda merak ve ilgiyi arttıran unsurlardır. Olay örgüsü, olayların birbirine zincirleme bir şekilde bağlanmasıyla teşekkül eder. Ancak birbirine bağlanan bütün bu olayların bir çıkış noktası (kaynağı) ve varılmak istenen noktası (amacı) vardır. İşk-nâme’de olay örgüsünün büyük bir bölümünü Ferruh ve Hümâ’nın maceraları oluşturmaktadır. Ferruh ve Hümâ’ya -ikisi de şah çocukları iken- yaşadıkları saraylarını terk ettirip onları maceradan maceraya sevk eden unsur birbirlerine âşık olmalarıdır. Dolayısıyla aşk, vaka kuruluşunun büyük bölümünü oluşturan olayların çıkış noktasıdır. Aynı zamanda aşkın gayesi ve meyvesi olan vuslat da yaşanan bütün olaylarla ulaşılmak istenen noktadır. Eser boyunca vaka zincirlerindeki son halkaya eklenecek olan halkanın “vuslat” olup olmayacağı eserdeki temel gerilimi oluşturur.

Eserde, Ferruh ve Hümâ’nın aşklarının yanında Hurrem ve Hümân’ın da aşk maceralarına yer verilmiştir. Bu kahramanların aşkları, esere yeni olaylar eklenmesini de beraberinde getirmiştir. Gerek Hurrem’in Zor padişahının kızı ve Dil-güşâ ile birlikte giriştiği maceralar, gerekse Âd’ın kızına âşık olan Hümân’a Ferruh’un da yardım etmesiyle gelişen olayların kaynağında sevgililerin birbirlerine duyduğu aşk ve bunun neticesinde ortaya çıkan kavuşma arzusu yer almaktadır.

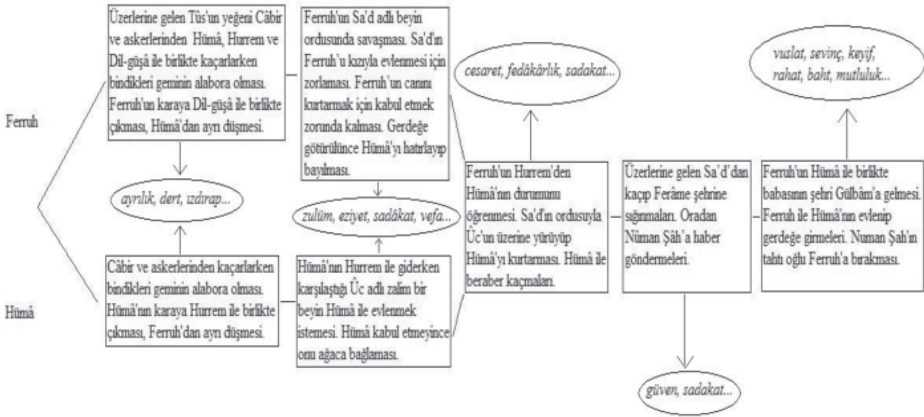
Ferruh ve Hümâ’nın aşkları, hikâyenin başından sonuna kadar pek çok maceraya sahne olmuştur. Özellikle Hümâ’nın saraydan kaçıp Ferruh’la birlikte yola düşmesinden sonra kahramanların başına pek çok hadise gelmiştir. Bu hadiseler de eserde ana hikâyeye katkıda bulunan yan hikâyeler durumundadır ve olay örgüsüne yeni halkalar eklemiştir; metni zenginleştirmişlerdir. Ferruh ile Hümâ’nın bu maceralarında âşıkların sık sık ayrıldıkları ve belli zamanlarda da kavuştukları görülür. Âşıkların tam anlamıyla kavuşup evlenmeleri ise eserin son bölümünde olmuştur. Ferruh ile Hümâ’nın maceralarını bir tablo halinde görebilmek, eserin bu iki ana kahramanının aşkları etrafında gelişen maceraların olay örgüsüyle ilişkisini tesbit açısından açısından fikir verici olacaktır:

(Not: Tablo 2’de gösterilen olaylar, Tablo 1’deki olayların devamı durumundadır.)

TABLO 1



TABLO 2



Görüldüğü gibi eserde Ferruh ve Hüma'nın aşkları etrafında pek çok hadise gelişmiştir. Hatta eserdeki ana maceraların temelinde sürekli Ferruh ve Hüma'nın aşkları vardır. Kahramanların aşkları etrafında gelişen hadiseler, eseri diri tutan ve ona insanî sıcaklık katan pek çok duyguya da zemin hazırlamıştır. Eserde vuslatın sevincinden ayrılığın ızdırabına; neşeden acıya, hüzünden mutluluğa, hasretten vuslata, cefadan vefa ve sadâkate pek çok hâl ve duygu "aşk"ın tetiklediği olaylar sonucunda yaşanmış ve gelişmiştir. Işk-nâme'de Ferruh ve Hüma'nın aşklarının yanında Hur-

rem'in yaşadığı iki aşk ve Hümân'ın aşkı ise eserdeki tamamlayıcı, eseri zenginleştirici olaylara zemin hazırlamıştır. Bütün bunların ışığında denilebilir ki İşk-nâme'de "aşk"; olayların başlatan, şekillendiren, onlara yön veren olgu durumundadır.

6. İşk-nâme'de Aşkın Bakış Açısına Tesiri:

Aşk, gözle görülür elle tutulur bir hâl olmadığı için içsel/derûnî bir nitelik taşımaktadır. Aşkın âşıktaki tesirinin onun dışına yansıyan yönleri olmakla birlikte âşığa hissettirdikleri, âşğın yaşadığı elemeler, içinde kopan fırtınalar vb. hâller âşğın iç dünyasına ait hâllerdir. Bu hâlleri okuyucuya en geniş şekilde verebilecek anlatıcının âşğın iç dünyasına da hâkim, ne hissettiğini, ne düşündüğünü bilen bir anlatıcı olması gerekmektedir. Dolayısıyla aşk konusunu işleyen böyle bir tahkiyevî metinde en uygun anlatıcı, hâkim bakış açısına sahip anlatıcıdır. Nitekim eserin genelinde olaylar, hâkim bakış açısıyla verilmiştir. Eğer tek bir kahraman tarafından olaylar verilseydi, sadece o kahramanın hissettiklerine, düşündüklerine, gördüklerine, duyduklarına vakıf olunabilirdi. Oysa eserde pek çok kahramanın macerasına yer verilmektedir. Bu maceraların kaynağını da "aşk" oluşturmaktadır. Ferruh, Hümâ, Hurrem, Zor padişahının kızı, Dil-güşâ, Hümân gibi kahramanların maşuklarına karşı hissettikleri; aşkın onların davranışları ve fizikî görünüşlerine etkisinin yanında iç dünyasındaki tesirleri, hâkim bakış açısı kullanılarak rahatlıkla verilmiştir. Başka bir bakış açısıyla yaklaşılsaydı saydığımız kahramanların tek tek söz almaları, konuşmalarını, anlatıcı konumuna geçmeleri gerekirdi. Yazar, böyle bir yöntemde başarabilirdi. Ancak böyle bir yöntemde, bir araya gelen âşıkların aynı anda hissettiklerinin ve düşündüklerinin verebilmesinde yaşanacak zorluklar, bunun giderilmesi için aynı olayın tekrar anlatılması vb. pek çok zorluk düşünüldüğünde hâkim bakış açısıyla kahramanların yaşadıkları düşünce, hâl ve hisleri aktarılabilmenin çok daha kolay olduğu söylenebilir.

İşk-nâme'nin genelinde –tıpkı klâsik tahkiyevî metinlerin pek çoğunda olduğu gibi- hâkim bakış açısı görülmekle beraber yer yer kahramanların da sözü aldıkları görülür. Bu, aşkla ilgili psikolojik çözümleme ve tasvirlerin yapıldığı beyitlerde daha fazla görülür. Aşk karşısında hissettiklerini bizzat kahramanın anlatması, aşkın etkilerinin birinci ağızdan aktarılmasını sağlamakta; böylece aşk ve onun âşıktaki etkisi, âşğın yaşadığı hâller ve hissettikleri okuyucuya daha etkili bir şekilde sunulmakta; okurun kahraman anlatıcı ile arasında sıcak bir bağ kurmasına kapı açılmaktadır.

Eserde hâkim bakış açısına sahip anlatıcının hadiseleri genel olarak aşk penceresinden değerlendirip anlattığı görülmektedir. Zaten eserin adı "İşk-nâme", eserdeki temel konunun aşk olduğunu ve bakış açısının da aşk merkezli olduğunu düşündürmektedir. Nitekim eser baştan sona aşk ve aşk etrafında gelişen hadiselerden oluşur ve bakış açısı da buna göre şekillenir. İşk-nâme'de anlatımın gerilimini sağlayan unsurlar, aşk etrafında şekillenir. Bu da eseri diri tutan, onu yönlendiren, okuyucuyu heyecana sevk eden durum ve hadiselerin aşk merkezi etrafında veya aşk merkezli bir bakış açısıyla geliştiğini göstermektedir.

7. Işk-nâme'de Aşkın Anlatma Problemine Tesiri

Işk-nâme, itibârî metinlerin yapısına uygun olarak hikâyenin itibârî bir anlatıcı tarafından anlatıldığı bir eserdir. Bu itibârî anlatıcının sözü zaman zaman itibârî kahramanlara verdiği de görülür.

Aşkla ilgili beyitlerde anlatım, zaman zaman hâkim bakış açısıyla eseri nakleden ve hikâyeye başlarken “sözün bendini açan köhne üstâd” tabiriyle tavsif edilen anlatıcı tarafından verilir. Bu anlatıcının âşıkların hâlini nakledip aşka dair hikmetli sözler söylediği görülür.

Hâkim bakış açısına sahip anlatıcı aşkla ilgili beyitlerde de zaman zaman söz almakla birlikte, çoğu kez âşık kahramanların bizzat söz aldıkları görülür. Kahramanların bizzat söz alması, aşkın yaşattığı ve hissettirdiği hâllerin nakleden değil, bizzat yaşayan tarafından verilmesini sağlamaktadır.

Işk-nâme'de, Hümâ'nın babasının sarayından ayrılmasına kadar olan kısımda Ferruh ve Hümâ'nın ağızından yazılmış gazellerle de aşkın anlatıldığı görülmektedir. Bu gazeller aşkın etkisinin âşık kahraman tarafından yoğun hissedildiği zamanlarda yazılmıştır. Bu gazelleri Ferruh ve Hümâ, zaman zaman mektup gibi birbirlerine derdini anlatmak için yazmışlar; kimi zaman da içinde buldukları hâli ifade sadesinde söylemişlerdir.

Işk-nâme'de kahramanların sözlerini, yazdığı mektuplarla ifade ettikleri bir bölüm de vardır. Ferruh ve Hümâ'nın karşılıklı mektuplaşmaları şeklinde geçen bu bölüm, Ferruh'un sarhoş olup uyuyakalması sebebiyle Hümâ'nın davetine gidemeyişinden dolayı özür beyan etmek için yazdığı mektuplar, Hümâ'nın ona karşı sitemleri, sonra Ferruh'un –Hurrem'in tavsiyesiyle- alttan almaktan vazgeçip bir taktik olarak Hümâ'ya rest çekmesi, Hümâ'nın da bunun üzerine Ferruhla barışması şeklinde devam eder. Görüldüğü üzere bu mektuplar vasıtasıyla âşıkların aşklarını ifadeleri yanında sevenlerin ilişki içinde yaşadığı gelgitler, yaklaşma-uzaklaşmalar, naz ve niyazlar anlatılmıştır.

Işk-nâme'de “aşk”, bakış açısı üzerinde olduğu gibi anlatma probleminde de etkilidir. Zaten anlatma problemi de bir yönüyle bakış açısı ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü eserin bakış açısı, anlatıcının bakış açısıdır. Anlatma problemi de anlatımın kimin vasıtasıyla anlatıldığının ifadesidir. Işk-nâme, başından sonuna dek bir ana aşk hikâyesi ve birkaç yan hikaye diyebileceğimiz yine aşkla ilgili hikâyelerden oluşan bir metin olduğundan dolayı eserde anlatıcı tarafından anlatılanın baştan sona aşk olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç ve Değerlendirme

Mehmed'in Işk-nâme'si, esasında Ferruh ile Hümâ'nın aşkını ve bu aşkın etrafında gelişen maceraları konu edinen; bunun yanında eserdeki başka kahramanların aşklarını ve maceralarını da işleyen bir aşk ve macera mesnevisidir.

Eserde işlenen aşk, beşerî aşktır. Işk-nâme, daha ziyade eserdeki belli başlı kahramanların aşk yolundaki maceralarının yer aldığı, dolayısıyla aksiyonun öne çıktığı

bir eserdir. Eserde felsefî veya tasavvufî bir duyarlılık öne çıkmaz. Ancak bu, eserde hikmetli sözlerin olmadığı anlamına gelmemektedir. Eserde yer yer atasözleriyle yer yer de veciz ifadelerle aşka, insana, hayata, ilâhî nizamın işleyişine dair hikmetli sözler yer almaktadır.

İşk-nâme kahramanları, sürekli vuslatı arayan kahramanlardır. İşk-nâme'deki hikâye, âşıkların sürekli vuslatı ve onun yollarını aradıkları, bu uğurda karşılıklarına çıkan çeşitli tehlikeleri göze aldıkları bir hikâyedir. Eserde esas olarak vurgulanan, âşıkların ayrılıkları ve ayrılık acısıyla çektikleri değil; kavuşma arzuları ve bu yolda giriştikleri maceralar sonucunda kavuşmalarıdır. Eserde yer alan ayrılık süreci, sadece kavuşma yolunda bir engel ve eserdeki maceranın ve gerilimin devam ettiricisi durumundadır. Varılmak istenen -ve en sonunda varılan- ise vuslattır.

Eserde işlenen aşk beşerî aşk olmakla beraber İşknâme'yi dindışı (lâdinî) bir mesnevi olarak görmek yanlış olur. Aslında klâsik Türk edebiyatının sanat telâkkisine bağlı hiçbir eser için bu söylenemez. Zira bu iki aşk, hakikat mecaz ilişkisi içinde değerlendirilmiştir.

İşk-nâme'nin ana hikâyesi Ferruh ve Hümâ'nın aşkı olmakla birlikte eser, içinde pek çok hikâyeyi barındırmaktadır. Hurrem'in Zor padişahının kızı ve Dil-güşâ ile Hümân'ın da Âd adlı şahın kızı ile aşkı ve bu aşklar etrafında gelişen maceralar bunların başlıcalarıdır. Zaman zaman Ferruh ve Hümâ'nın da kendi aşk maceralarındaki rollerinden başka bir macerada yeni bir role giriş yaptıkları görülür. Meselâ Hümân'ın aşk macerasında Ferruh, sevdiğine kavuşması için Hümân'a yardım eden bir yiğit kişi konumundadır. Zor padişahının kızı ile Hurrem'in kavuşması için de Hümâ, önce Zor padişahına mektup yazmış, ardından üzerine gelen Zor padişahının ordusunu bozguna uğratmış ve en sonunda da düzenlediği bir düğünle âşıkların evlenmelerine vesile olmuştur. Hurrem ile Dil-güşâ'nın aşkında ise Ferruh, Hurrem ve Dil-güşâ'nın hapisten çıkmalarında büyük rol oynamış, onlarla beraber yaşadığı çeşitli maceraların ardından Hümâ'nın sultan olduğu Ferah şehrine gelmiştir. Burada Ferruh ve Hümâ, kavuşmalarının mutluluğunu yaşamakla beraber, öncelikle Hurrem ve Dilgüşâ'nın düğünlerini yapmışlar, evlenmelerine önyak olmuşlardır.

İşk-nâme'deki hikâye tasvirlerin değil; olayların, hareketin ağırlıkta olduğu bir hikâyedir. Eserde durağanlık ve sükûnet değil; devinim ve hareketlilik hâkimdir. Eserdeki kahramanlar da sürekli bir hareket hâlindedirler. Sadece kendi işlerinde değil, başkalarına yardım etmek için de harekete geçmekten çekinmezler. Özellikle Ferruh, çok cesur, atılgan ve savaşçı bir yapıdadır. Bezm şehrinde aslanla savaşıp onu mağlup eder. Yine Hümân'a sevgilisine kavuşma hususunda yardım etmek için Hümân'ın mücadeleye cesaret edemediği sarhoş edilip kızdırılmış boğayı öldürür.

İşk-nâme'de mekân tasvirleri az olmakla birlikte eser, psikolojik tasvirler bakımından doyurucudur. Âşıkların yaşadıkları hâller, aşk karşısında hissettikleri gerek anlatıcının dilinden gerekse de âşık kahramanın dilinden ayrıntılı bir şekilde ve etkileyici bir üslupla tasvir edilmiştir. Özellikle Ferruh ve Hümâ'nın dilinden yazılmış

gazellerde âşıkların yaşadıkları his ve hâller, –bu türün yapısına paralel olarak- duygu yoğunluğu ve çağrışım gücü yüksek mısralarla verilmiştir. Bu gazeller Hümâ'nın babasının sarayından kaçmadan önceki bölümlerde yer alır. Maceranın ve aksiyonun ağırlık kazandığı diğer bölümlerde ise gazel kullanılmamıştır.

Eserin genelinde hikâye, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tarafından nakledilir. Hâkim anlatıcının sözü yer yer eserin kahramanlarına bıraktığı da olur. Eserin bir bölümünde Ferruh ve Hümâ'nın karşılıklı yazdığı mektuplar, Hümâ'nın saraydan kaçıp Ferruh'la yola çıkmasına kadar olan bölümde ise yer yer Ferruh ve Hümâ'nın dilinden yazılmış gazeller vasıtasıyla anlatım sağlanmıştır.

Sonuç olarak Mehmed'in İşk-nâme'sinin başta Ferruh ve Hümâ'nın aşkı olmak üzere içinde birkaç aşkın hikâyesini anlatan; ve "aşk"ın duygu ve hâl kritiğini içeren bir aşk ve macera mesnevisi olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- AÇIKGÖZ, Nâmık (2007), *“Ân'ı ve Gelecek'i Yaşamayan Şairler”*, in *Memoriam Şinasi Tekin, I Journal of Turkish Studies, Volume 31/I*, Harvard University.
- AKTAŞ, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AKYÜZ, Kenan; BEKEN, Süheyl; YÜKSEL, Sedit; CUNBUR, Müjgan (2000), *Fuzûlî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2004), *Aşk Estetiği*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BANARLI, Nihad Sâmî (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Fasikül: 5*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- CAN, Şefik (2009), *Dîvân-ı Kebîr – Seçmeler /Mevlânâ, c. 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- ÇELEBİOĞLU, Amil (2007), *Mesnevî-i Şerif (Mevlânâ)*, Mütercim: Süleyman Nahifî, Sadeleştiren: Âmil Çelebioğlu, Timaş Yayınları, İstanbul.
- DOĞAN, Muhammet Nur (2007), *Leylâ ve Mecnun (Fuzûlî)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- EMLİK, Mehmet (2007), *Mehmed'in İşk-nâme Mesnevi'sinin Günümüz Türkçesiyle Nesre Çevrilmesi ve Mesnevideki Eğitim Unsurları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- KANIK, Mahmut (2002), *İlâhî Aşk/ İbn Arabî*, İnsan Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mahmut (2008), “Aşk Redifli Gazellere Göre Klasik Türk Şiirinde Aşk” Köprü Dergisi Kış 2008 sayısı. Erişim tarihi: 25.05.2011, <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=904>
- KILIÇ, Mahmut Erol (2009), *Sûfi ve Şiir*, İnsan Yayınları, İstanbul.
- MENGİ, Mine (2004), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÖZDEN, H. Ömer (2007), *Aşk Felsefesi/ Türk ve Batı Düşüncesinden Örneklerle*, Arı Sanat Yayınevi, İstanbul.
- ÖZTEKİN, Nezahat (2007), *“Attâr'ın İlâhî-nâmesi'ndeki İki Hikâyenin Anadolu Mesnevilerindeki İzleri”*, *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3, Summer 2007*.
- PALA, İskender (1999), *Divan Şiiri Antolojisi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- _____ (2007), *Kitâb-ı Aşk*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla (2002), *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- TARLAN, Ali Nihad (1992), *Necâtî Beg Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

- TEKİN, Mehmet (2009), *Roman Sanatı 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
ULUDAĞ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul.
YAKIT, İsmail (2010), *Mevlânâ'da Aşk Felsefesi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
YALSIZUÇANLAR, Sadık; BİRĞÜL, Mehmet Fatih (2010), *Aşkın Halleri*, Sûfî Kitap, İstanbul.
YÜKSEL, Sedit (1965), *İşknâme (Mehmed) (İnceleme-Metin)*, Ankara Üniversitesi Basımevi.

1960–2000 ЕЛЛАР ТАТАР БАЛАЛАР ШИГЪРИЯТЕНДӘ «ОБРАЗ» МӘСЪӘЛӘСЕ¹

Л. И. МИНҺАЖЕВА²

ХХ гасырның 1960–2000 елларда татар балалар шигърияте зур гына үзгәрешләр кичерде, ул яңа социаль–фәлсәфи концепцияләр, шәхес турында яңа идеяләр житлегү чоры буларак бәяләнә ала. Чөнки әлеге елларда яңарак әдәби модель, поэтик принциплар формалашты. Шигърият башлыча традицион рухта үсте. Эмма поэзия бу чорда жәмгыятьнең алга таба үсешен күрсәтү аша герой концепциясен дә камилләштерде. Беренче планга аңа гына хас шәхси сыйфатлары белән үзфикергә ия, үз–үзен һәм тирә–юньдәге хәлне реаль бәяләүче, тормышта актив гражданлык позициясендә торучы герой образы чыгарылды. Әдәбиятта тарихилык, психологизм, халыкчанлык сыйфатлары көчәйде. «Хәзерге балалар әдәбиятының күтәрелеп, жанларып алуы алтмышынчы–сиксәннече елларда булды. Бу елларда әдәбият мәйданына (биредә проза күздә тотыла) талант ияләре күбрәк килде, әйбәт эсәрләр күбрәк чыкты» [4;124]. Әлбәттә, әлеге фикер белән килешкән хәлдә аңа беркадәр төзәтмә кертеп, үстөрөп жибәрергә дә мөмкин. Беренчедән, яңарыш прозада гына бармады. Ул поэзия һәм драматургия жанрларында да ачык чагылыш тапты. Икенчедән, тема, проблема һәм конфликттагы үзгәрешләр, ягъни яңарыш яңа буын авторлары эсәрләрендә генә түгел, бәлки мәгълүм, әдәбиятта инде танылу алган язучылар ижатында да актив яңгырады. Нәтижәдә әдәбият сан һәм сыйфат ягыннан үсте.

Дөрөс, 60нчы елларда поэзия зур үсешкә иреште дип әйтү хаклык булмас. Мәгълүм булганча, бу чорда да Коммунистлар партиясе идеологиясе язучыларга юл күрсәтүче ролен үтәвен дәвам итә. Нәтижәдә «схематизм», «барыннан да элек тематик ярлылык, бертөрлелек нык күзгә бәрелә» [2;12].

1980 нчы еллардан исә бу өлкәдә дә яңа үсеш чоры, яңарыш дәвере башланды, балалар өчен махсус язылган чор лирик эсәрләрен аерым карау, бәяләү ихтыяжы туды. Чөнки соңгы еллар балалар әдәбиятының, шул нисбәттән, балалар поэзиясенә дә әле ныклы тикшеренү объекты булганы юк.

¹ 1960-2000 Yılları Tatar Çocuk Şiirlerinde “Tip” Meselesi

² Л.И.Минһажева, Филология һәм сәнгать институты (КФУ) доценты = L. İ . Minhaceva, Doç. Dr., Kazan Federal Üniversitesi Filoloji ve Sanat Enstitüsü – Tataristan / Rusya Federasyonu

Мәгълүм ки, әсәрдә лирик геройның табигатен аңлау юнәлешендә автор шәхесе әһәмиятле урын тота, чөнки шагыйрь, лирик субъект ачыклык кертүче үзәк булып тора. Нәкъ менә шуңа күрә әлеге мәсьәлә еш кына галим-тикшеренүчеләрнең дә игътибар үзәгендә. Әмма, лирик герой әсәрләрдә автор кичерешләренә тәңгәл булмаска да мөмкин. Бу нисбәтгән, «Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлегендә биргән аңлатма кызыклы: «Лирик герой – лирикада автор образын, автор аңын белдерүче ысулларның берсе. Л.г. һәм шагыйрь тәңгәл килмәскә дә мөмкин» [1;98]. Автор биредә лирик геройның еш кына автор шәхесенә тәңгәл килмәвен һәм автордан аермалы буларак, сурәтләнү предметы да булып торуын асызыклай. «Лирик герой» төшенчәсенә чикләре һәм эчтәлегә әдәбият белемендә бәхәслә мәсьәләләрнең берсе булып калуын исә лирикада автор белән герой арасында чикне аеру кыенлыгына бәйли. Әлеге проблемаларны истә тоткан хәлдә, татар балалар поэзиясендә шагыйрь хисләрен белдерүче түбәндәге төшенчәләргә аерып чыгарырга мөмкин: «лирик герой», «рольле герой», «предметлы-поэтик дөнъя».

Фәндә, «лирик герой» термины ясылыгында, автор фикерен чагылдыруның субъектив формасы кузаллана: лирик герой – ул лирик кичерешләргә һәм сөйләмне бәйләүче субъект, авторның үзенә психологик һәм биографик яктан якын: гомумиләштерүләргә, шартлылык һәм типиклаштыру элементларын йөртүче әдәби образ. Поэзиядә еш кына «лирик герой» образы һәм автор образы тиңләштерелә – «лирикада шагыйрь образы, автор-шагыйрьнең әдәби чагылышы» кебек карала [8;185]. Бу хәл, әлбәттә, лириканың үзенчәлегә һәм турыдан-туры субъектлылыгы белән аңлатыла. Мисал итеп, Ә.Бикчәнтәева, Э.Мөәминова, Ш.Галиев, Р.Миңнуллин, Ф.Яруллин, Х.Халиков, Г.Гыйльманов, Р.Газизов, Ж.Тәржемәнов, Р.Вәлиева, Р.Мингалимов, Р.Корбан, М.Галиев һ.б. ижатын китерергә мөмкин. Димәк, тормыш тәҗрибәсе булган шәхес ижаты яшәешне балалар күзгә белән күрә, алар шикелле үк бәйли алган очракта гына кызыклы була ала. Чөнки лирик геройның табигате икекатламлы: биредә шагыйрьнең тормыш тәҗрибәсе, идеаллары һәм беркатлылык, баланың тирә-юнь белән садә мөнәсәбәтә чагыла. Мисал өчен Ф.Яруллинның «Рәхмәт сиңа, замана» шигыре:

*Малай чагым — шук чагым,
Сикереп торган туп чагым: ...
Шуңа хәзер куанам:
Син сабый дип башларымнан
Сыйпамады заманам [11;378].*

Күрәнә ки, автор бер үк вакытта ике төрле халәттә яши кебек – акыллы, тәҗрибәле, үткәннән нәтиҗә ясып алырдай өлкән кеше; хыялый, гади һәм беркатлы бала да. Димәк, шагыйрь талантының сере – ул балачакка бирелгәнлектә. Күрәсең, балачак хәтерә авторлар өчен истәлекләр генә түгел, бәлки, бүгенгә тоемлау өчен этәргеч тә:

*Хат алдым малайчагымнан,
Көтмэгәндә, бүген мин: ...
Хатка тәгәрәгән яшем
Пышылдады: «Сагына-ам!» –
Ничек аңлатырга икән
Шуны малайчагыма? [10; 354].*

Дөрес, лирик әсәрләрдә «зурлар» һәм «кечкенәләр» башлангычы төрле авторларда төрлечә. Алдагы мисалларда тормыш хәлләрен лирик кичерешләрнең субъекты булган өлкән кеше тарафыннан бирелүен, әмма балачак хатирәләренең биредә зур гына урын алып торуын күрдек.

«Лирикада рольле герой» термины белән исә (аерым очракта «сюжет персонажы» төшенчәсе дә кулланыла) субъект сөйләменең объектлаштырылганын, автордан биографик планда гына түгел, бәлки социаль, психологик планда да кискен аерылып торучы субъектның тасвирын атылар[8]. Чөнки лирикада уй-хисләрне йөртүче – бала, әлбәттә, герой-бала берничек тә автор образына тәңгәл түгел. Бу очракта автор игътибарын жәлеп иткән теләсә нинди хис-кичерешле шартлы герой үзәктә була ала. Р.Миңнуллинның «Юк инде...» шигыре, мәсәлән, баланың монологы формасында, өлкәннәрнең «тыюларынан» туган ризасызлык буларак язылган. Автор сөйләүче геройның хисләрен тулырак ачу өчен, махсус рәвештә лирик форманы сайлый. Үпкәләтелгән кечкенә бала образы лексик, фразеологик, ритмик интонация, синтаксик чаралар ярдәмендә тудырыла:

*Кимә, тимә, тотынма,
Килмә, көлмә, утырма,
Ялма, ятма, котырма! ...
Бу сүзләрдән туйдым мин,
Үземә чик куйдым мин [7;8].*

Сөйләм формасы, характеры үзе үк баланың тормышны танып-белү үзенчәлеген чагылдыра. Бу – лирик рәвештә эмоциональ дә, борчулы һәм садә сөйләп бирү дә. Лирик кичерешләр, хисләрнең драматик киеренкелеге үзенчәлекле, ул үпкәле интонациядә тасвирланган. Сөйләмнең ситаксик бизәлеше дә аерыла. Автор кабатлаулар, эмоциональ киеренкелекне арттыручы градация алымын куллана. Сүзгә-сүз кабатлау – композицион кабатлау аермачык. Кульминацион фикердә – «тыныч кына утырталмассыз мине» фикерендә инде баланың ныклы үз карашы формалашу асызыклана.

Фикерне Г.Гыйльманов ижаты мисалында да асызыкларга мөмкин. Аның «Мин – чын татар малае» шигыре, бу нисбәттән, аеруча уңышлы. Автор кечкенә шагыйрь-бала – Галимжан образын тудырып, укучыга үрнәк бирә. Лирик герой тарафыннан әйтелгән фикерләрдә бер генә үгет-нәсихәт тә, киңәш тә юк. Әмма тәрбияви юшәләш – бәхәссез. Чөнки герой үзеннән-үзе соклану, горурулану

хисләрен тудыра, яраттыра. Ул башына чигүле түбэтэй кигән, татарча матур итеп сөйләшә, догалар укый, туган илен ярата, аны сакларга эзер, әлегә әнисенә булыша, гомумән, милләтен хөрмәт итүче һәр татар кешесе күрергә теләгән «чын татар малае». Әмма иң әһәмиятлесе ул – гиперболалар ярдәмендә, хыялда тудырылган герой түгел, ә реаль чыбарлык, тормыштан алынган:

*Әйдәгез танышык:
Галимҗан – исемем...
Тәүфикълы булырга
Кирәген беләм мин.
Чын татар малае
Йөрәгем белән мин! [3;7].*

Биредә, субъектның лирик кичерешләре артында өлкән шәхес – автор үзе дә тоемлана. Бу хәл җөмлэләрнең үзенчәлекле төзелешендә, өлкәннәр фикерен кабатларга сәләтле булса да, сүзләрнең беркадәр бала сөйләменнән аерылып торуында чагыла. Дөрес, рольле герой образында авторның «эрүе» төрлечә булырга мөмкин. Аерым шигырьләрдә бөтенләе белән тәңгәллек булса, еш кына «зурлар башлангычы» да ачык төсмерләнә.

«Предметлы–поэтик дөнья» термины, шигъри текстларны өйрәнгән вакытта автор уй–фикерен чагылдыруда субъекттан тыш форма буларак, галимнәр тарафыннан, «кабул итү барышында әлегә дөнья һәм укучы арасында шәхес төп сурәтләнү объектыннан тыш калган вакытта» искә алына [8;59]. Мәгълүм ки, предмет образлары һәм детальләр автор хис–кичерешләрен чагылдыруда бик әһәмиятле чыганак һәм алар шагыйрь аңында туган тирә–юнь тормышның чагылышы буларак хезмәт итәләр. Әмма, тирә–юнь тормыш ваклыклары, көнкүреш чынлыгы – бөтен әйбер–предмет дөньясы лирикада реаль чынбарлык булып сурәтләнми, барыннан да бигрәк аның герой күңелендәге чагылышы кызыклы, еш кына сюжетлылык өстенлек итә.

Балалар лирикасында предметлы–поэтик дөнья төшенчәсенә мәгънәсе киң: балалар яшәешендәге әйберләр – яраткан уенчыклар, китаплар, киём, ташлар, хәтта пыяла кисәкләре һ.б. Иң кызыгы – болар өлкәннәр өчен бер дә кызыксыну уятырлык әйберләр түгел, әмма балалар өчен кыйммәт. Бу юнәлештә пейзаж лирикасы да үзенчәлекле урын тотта. Мисалга, Р.Корбанның «Сөзгәк болыт» шигыре:

*Күктә болыт көтүләре,
Күк тә зур болын кебек.
Болытлар да әле бәрән,
Әле бер колын кебек.*

Шигырьнең үзәгендә – күктә йөзеп йөрүче болытларга карап торган бала күзәтүләре. Бу күзәтүдән ассоциацияләр туа. Болыт – тәкә, колын,

куркынычырак ассоциация тудырганы – үгез һ.б. Образлы фикер, хыял алга таба үстерелә бара, нәтижәдә, болыт–хайваннар сынландырыла, жансыз предметлар жанлана:

*Сөзде берсен – жиргә утлар
Атылды яшен булып [5;44].*

Күренә ки, тормыш чынбарлыгыннан аермалы булган хыялдагы күренешләр туа. Ягъни, үзенчәлекле фикер агышы, образлылык, чагыштыру ярдәмендә романтик, беркадәр сәеррәк тә тормыш тудырыла. Әмма ул реаль жирлектә. Шагыйрь хыял һәм фантазия ярдәмендә реаль тормыш материалын танымаслык итеп үзгәртә. Гадәти хәлне – гадәттән тыш вакыйгага әйләндерү, көндәлекне тылсымга төрү – бу шулай ук уен, әмма ул рольле уен түгел, фарас кылу, әдәби күзаллау уены.

Поэзиядә табигать–яшәешне сынландыру – фольклордан башлап, балалар әдәбиятында традиция буларак дәвам иттерелә. Бу хәл бала фикерләве белән дә аваздаш, чөнки аның өчен жирдә жансыз предмет юк. Биредә интонация әһәмиятле, ул лексик сайлап алу, ритмик төзелеш, эмоциональ борылышлардан тора. Мәгълүм булганча, зурлар һәм балалар өчен дә бер үк предметлар бирелә, әмма нәниләр өчен үзгә интонация тудыру, балалар өчен үзгә психофизиологик халәт искә алыну мәжбүри:

*Балык әйткән
Баласына:
Әкрән уйна,
Ипләп уйна!
Бала балык
Тынламаган,
И сикергән! ...*

Ф.Яруллинның «Карлыгач» әсәре дә табигатькә бәйле рәвештә укучыны тетрәндереп жибәрә, яшәү мәгънәсе турында уйланырга мәжбүр итә. Көзгә көндә жылы якларга очмый калган карлыгач, кар–бураннар белән көрәшкәннән соң, беркөн тынып кала:

*Үлгән ул кочаклап
Канатсыз баласын [11;182].*

Автор аңын чагылдыруда төп форма предметлы–поэтик дөнья булган шигырьләрдә шагыйрь үзе кичерешләрне билгеләүче, сөйләмне башкаручы буларак күренми, ул бу тормыштан читтәрәк кала. Бу нисбәттән, автор позициясе әдәби текстларда кулланылучы «сөйләүче» формасына якын тора кебек. Әлбәттә, биредә аерымлыктар зур: вакыт–пространство ягыннан лирик

эсэрләр кысылган, һәр деталь эмоциональ тәэсирне арттыру бурычын йөртә, шунда ук бала фикере һәм шагыйрь-тәрбияче тоткан юнәлеш зур урын ала.

Карап үтелгән мисаллардан чыгып нәтижә яасак, «лирик герой» формасы зур урын алып торса да, өлкәннәр әдәбияты белән чагыштырып караганда, бу өлкәдә ул иң төп форма түгел. Беренче планга биредә «рольле герой формасы чыга». Һәм бу турыдан-туры баланың тирә-юньне танып белүе белән бәйләнә. «Рольле герой»лы эсэрләрдә лирик кичерешләрнең субъекты автордан аерылып торучы персонажлар – балалар. Бу хәл сюжет-композицияне, предмет-образны, интонацияне ачыклай. Дөрес, аралашу өчен биредә жанлы һәм жансыз предметлар сайлап алынырга мөмкин. Бу хәл аерым игътибарга лаек. Чөнки субъекттан тыш форма буларак, автор аңын чагылдыруда предметлы-поэтик дөнья шулай ук әһәмиятле, әйдәп баручы урын тотта. Беренче планга, бу очракта, шәхес, субъект түгел, ә предметлы-поэтик дөнья чыгарыла. Әмма ул авторның тормышны әдәби-образлы кабул итүеннән чыгып тасвирлана.

Шулай итеп, хәзерге чор балалар поэзиясен төп өч форма яссылында тикшерү, аның уңышларын һәм югары үсешен төгәлрәк ачыкларга ярдәм итә.

Әдәбият

- Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге / Төз.-авт. Д.Ф.Заһидуллина, В.Р.Әминова, М.И.Ибраһимов һ.б. – Казан: Мәгариф нәшр., 2007. – 232 б.
- Балалар әдәбияты өлкәсендәге төп житешсезлекләргә карата // Совет мәктәбе. – 1954. – №3. – Б.12.
- Гыйльманов Г. Әбием сихерче бугай. – Казан: Матбугат йорты, 1999. – 160 б.
- Ибраһимова Ф. Сабыйларны үз итеп... / Татар балалар әдәбияты. – Казан: Иман мәркәзе нәшр, 1998.–224 б.
- Корбан Р. Алмалы төн. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 96 б.
- Мингалим Р. Яңгырлы кичтә. Китапта. Бәхетле исем / Р.Мингалим. – Казан: Татар.кит. нәшр., 1977.– 86 б.
- Миңнуллин Р. Дөньядагы ин зур алма / Р.Миңнуллин. –Казан: Татар.кит.нәшр., 1992. – 144 б.
- Палкин М.А. Образ в лирике / М.А.Палкин. Лирика как искусство стихотворного слова.– Минск.: Вышш. шк., 1986. С. 15–43.; Ермоленко С.А. От лирического «я» – к образу «Другого»: возникновение «ролевой» лирики / С.А.Ермоленко. Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Введение в литературоведение. – Екатеринбург: УДГПУ, 1991. – С. 59
- Роднянская И.Б. Лирический герой / Литературный энциклопедический словарь под ред. В.М.Жожевникова и П.П. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.185
- Татар балалар әдәбиятыннан хрестоматия / Төз. Л.И.Минһаҗева, И.Х.Мияссарова. Т.2. – Казан: ТаРИХ, 2003. – 384 б.
- Яруллин Ф. Яз гөлләре / Ф.Яруллин. – Казан: Татар.кит.нәшр., 1996. – 336 б.

TYPES OF TATAR-FINN-UGOR LANGUAGE CONTACTS IN THE VOLGA-KAMA REGION¹

I. S. NASYPOV²

The language contacts are paid much attention to in the Tatar philology. Namely, different aspects were touched upon in the study of the Tatar-Russian bilingualism, Turkic words in the Russian language, linguacultural studies, onomasiology and dialectology. However, there still remains topical a problem of study of definite aspects of the history of the Tatar language in the general theory of the language contacts.

Studying the problems of the language contacts foreign and Russian linguistics has accumulated much scientific literature on the topic. However, both theoretical description and empirical approach are characterized by essential diversity. Systematization of the differences together with attempts to work out common approaches to the linguistic interpretation of some statements has already resulted in some obvious positive effect but couldn't overcome the existing diversity entirely. The reason of it, in our opinion, lies in the fact of the actual complexity of the problem of the language cooperation as well as in the many aspects of its demonstrations and approaches to its investigation.

In our article we are limiting our investigation to the problems closely connected with the object of the study and are essential for the theoretical reasoning of its definite statements.

Language as a complex living organism is constantly developing and changing with time due to its inner resources and outer impacts. The problem of language contacts is closely connected with a number of ethnic, political, socio-economic, cultural-historical conditions of the native speakers' contacts. It results in the acquisition of some foreign elements of a language by another one.

"Language contact" is used together with the terms "language mixture", "inter-language contacts", "language mutual contacts", "language interference", "language interaction", etc. It must be noted that there are many controversial opinions con-

¹ Volga-Kama Bölgesinde Tatar-Fin-Ugor Dil Bağlantılarının Çeşitleri

² PhD in Linguistics, Prof., FSBEE HPE "Sterlitamak State Pedagogical Academy named after Zainab Biisheva", e-mail: nasipov2004@rambler.ru = Ph.D. Dilbilim, Profesör, FSBEE HPE Zeyneb Biyşeva Adına Sterlitamak Devlet Pedagoji Akademisi – Rusya Federasyonu, e-mail: nasipov2004@rambler.ru

cerning the interpretation of the term “language contact”, nature of the language contact and definition of its types.

In Linguistics a language contact is interpreted in both narrow and broad senses. In a narrow sense a language contact is studied as a generic notion, i.e. as an object of study of one of its aspects, very often in the system of bilingualism. For instance, classics of the theory of language contacts – A. Martine, U. Weinreich, E. Haugen, V.U. Rosenzweig and others – define “language contact” as “a one by one use of two or more languages by the same people”, which are called native speakers of two (or more) languages, or language bearers” [12: 61], i.e. “in the process of communication, contradicting this type of interlanguage contacts to other types, while bilingualism is not its consequence” [9: 16]. Here it must be specified that V.U. Rosenzweig implies “speech communication between two language groups” in language contacts, but “their linguistic description is generally limited by the description of the contact between two languages” [10: 3]. However, it doesn’t mean that scientists have studied language contact as a purely linguistic problem. U. Weinreich noticed that “language contact can be better understood only in a broad psychological and socio-cultural context...The investigation of language contact can become deeper and better explained on the interdisciplinary level” [3: 26].

In a broad sense “language contact” is understood only when this linguistic phenomenon is not limited with bilingualism, but embraces as many phenomena referring to this problem as possible and takes into account all the diversities of its forms. From this point of view language contact is understood as “language contacts on one, several or all the linguistic levels established between relative and non-relative language systems due to some definite historical-geographical, socio-political, cultural, psychological and other extralinguistic factors” [9: 16]. Such an interpretation lets us study it as a general notion to denote any kind of interlanguage contacts, bilingual included. Lately, it is more common for many investigations of both Russian and foreign linguists [9: 16; 6: 27 etc.].

From the point of view of historical contact studies it is necessary to investigate language contact as an oral speech communication of two (many) neighbouring native ethnics (ethnic groups) as a result of intensive linguistic ethnic, domestic and economic and other relations. In reality when there is a case of interaction of ethnic groups language contact can be traced in speech, dialect (ethno-spoken, ethno-dialectal) consisting of and developing under the influence of a number of factors of linguistic and non-linguistic origin. Traditionally all the sphere of interaction – speech in synchrony, language in diachrony – used to be denoted as “language contact”. In this case – no matter whether we speak of synchrony or diachrony – we deal with the result of the language interactions reflected on all the language levels [6: 27; 7: 19-20].

To set types of language contacts it is possible to single out two basic criteria of the classification – based on interlinguistic and extralinguistic criteria. Notwithstanding the differences in setting the types of language contacts and their mixture

with the future results, there is a possibility to define their basic types in the most general way: 1) according to the way of getting into contact – direct, i.e. proximate, and indirect, i.e. distant; 2) according to the length and stability – casual, i.e. temporary, and permanent, i.e. stable; 3) according to the territorial disposition of the languages in contact – marginal, i.e. outer; and interregional, i.e. inner; 4) according to the genetic and structural identity – contacts of non-relative languages, relative languages and closely relative languages; 5) according to the results of contacts – with one-way and bilateral interactions; 6) according to the degree of participation of the language system level; 7) according to the degree of language interference – merging; 8) according to the character or functional status of the units in contact (languages and dialects) – inter-dialectal, above-dialectal, contacts of the literary language with the dialects and contacts of literary languages; 9) according to the character and type of bilingual groups in contact – with equal rights and unequal rights etc. [cf. 7: 20; 8: 44; 9: 17].

Direct language contacts are contacts established under the immediate communication of native speakers of two languages. Indirect language contacts are contacts between the two languages establishing the contact through the third language. Direct language contacts can be casual, i.e. temporary and permanent, i.e. stable. The latter, in their turn, are subdivided into the two subtypes: a) outer contacts between language groups belonging to different socio-political organizations and situated on the territories; b) inner contacts established in the process of communication between language groups belonging to one socio-political organization and living on the same territory [5: 6-8]. Marginal contacts are characterized by the contact between two languages situated on the neighbouring territories without deep penetration of mass population, i.e. penetration into the area of another language does not take place. Interregional contacts are characterized by a deep penetration of a big number of native speakers of one language into the territory of the other language native speakers [11: 7]. Distant contact is a language contact under monolingual conditions at the absence of a close contact between the languages distinguished only in borrowings. Proximate contacts are language contacts under bilingual conditions and immediate language contact which can result in not only borrowings but one of the language modifications and even an appearance of an absolutely new language system [2: 82-88]. Due to the structural correlation between the languages in contact there can be found contacts between non-relative languages; relative languages, “but very far from each other in their grammatical structures and basic word-stock” and closely relative languages [4: 4]. One-way contact is a language contact when a language level, lexical one, as a rule, is affected. Bilateral contact is a language contact with all the analogous levels of the languages in contact is affected. Transformational contact is a language contact when several language levels of one of the languages in contact are affected. Merging is a language contact when several levels of both the languages in contact are affected and as a result of this interaction some new language unions or new languages appear [1: 254]. “Language contacts

may be inter-dialectal, above-dialectal, literary language contacts with dialects and literary languages contacts" [8: 44].

Such an ambiguous typology can be explained by the fact that in the process of language interaction linguistic, psychological, social, ethno-historical and other factors coexist. It goes without saying that a scientist can concentrate his attention on a purely linguistic analysis. It is especially important to define a correlative importance of different factors of linguistic and extra-linguistic character in a certain case of language contacts [13: 5-6].

Surely, when analyzing certain languages in contact on a certain territory or region "we can admit a case of simultaneous distinguishing of several or even all the defined types of contacts" [8: 44]. "It must be specially noted that in the process of interlanguage contacts there is no direct and always equal correspondence between the social, psychological and linguistic presuppositions and their consequences. Certain historical conditions of realization and realization of these presuppositions turn out to be a decisive factor" [13: 16]. As a result, the character, contents and later consequences of Tatar-Finn-Ugor contacts in the Volga-Kama region are greatly influenced by the historical conditions of these languages contacts. "Surely, territorial disposition of the groups in contact plays a big role in the process of marginal contacts, but the degree of language (dialects) interactions depends on the character of the languages in contact, i.e. which of the languages in contact is a national leading language" [8: 44]. Thus, B.A. Serebrennikov defined the contacts of the Tatar and Udmurt languages as a typical example of marginal contact [11: 7]. We can admit that these contacts have not always and not everywhere been as such. We can also suppose that the language situation in different periods of the development of these people relations has been diverse.

"Investigation of inter-dialectal contacts is of great importance for the science, for it casts light to the history of the material culture of people who have been in immediate contacts for a long period of time...Thus, the study of inter-dialectal contacts is not only of a general theoretical character but also of an empirical plane" [8: 45]. Inter-dialectal character of the Tatar-Finn-Ugor contacts in the Volga-Kama region is also defined by the results of our investigation based primarily on the dialectal material.

So, basing on different types of language contacts and according to their well-known peculiarities, the following types of the Tatar-Finn-Ugor contacts in Volga-Kama region can be distinguished: 1) direct, i.e. proximate; 2) stable, i.e. permanent; 3) partially outer, i.e. marginal; 4) non-relative; 5) bilateral; 6) inter-dialectal; 7) unequivalent.

Literature

- Beletsky A.A.* Genesis and etymology // Problems of Linguistics: Reports and papers of soviet scientists in the X International Congress of linguists. – M.: Nauka, 1967. – P. 251-255.
- Bertagaev T.A.* Bilingualism and its typology in the system of usage // Problems of bilingualism and multilingualism. – M.: Nauka, 1972. – P. C. 82-88.

- Weinreich U.* Language contacts. Conditions and problems of investigation. – Kiev.: KSU, 1979. – 263 p.
- Gornung B.V.* To the problem of the types and forms of language contacts // Reports and papers of the Institute of Linguistics AS USSR. – 1952. – № 2. – P. 3-7.
- Zhluktenko Yu.O.* Movnikontakti (problem interlinguistiki). – Kiev: Vid-vo Kiev. Un-ty, 1966. – 136 p.
- Karlinsky A.E.* Basics of the theory of the language contacts. – Alma-Ata: Gylym, 1990. – 189p.
- Labunets N.V.* Russian geographic terminology in the situation of the language contact: ADD. – Ekaterinburg, 2007. – 51 p.
- Lizanets P.N.* Some theoretical problems of the language contacts // Studies of the Finn-Ugor languages and literatures in their contacts with the languages and literatures of the USSR peoples. – Uzhgorod, 1977. – P. 42-47.
- Opelbaum E.V.* Eastern-Slavonic lexical elements in the German language. – Kiev: Naukovadumka, 1971. – 271 p.
- Rosenzweig V.U.* Basic problems of the theory of language contacts // Novoyev lingvistike. – Part VI. – M.: Progress, 1972. – P. 5-22.
- Serebrennikov B.A.* On language contacts (Problem of the language substrate) // Voprosy yaz-ykoznaniya. – 1955. – № 1. – P.7-25.
- Haugen E.* Language contact // Novoye v lingvistike. – M.: Progress, 1972. – Part 6. – P. 61-80.
- Yartseva V.N.* Theory of substrate in the history of Linguistics // Reports and papers of the Institute of Linguistics AS USSR.– 1956. – № 9. – P. 8-32.

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

ДИАЛОГ МЕЖДУ ТАТАРСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРОЙ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ РУСТЕМА КУТУЯ.¹

М. НЕБОЛЬСИНА²

В истории национальных литератур России значительный интерес представляет творчество русскоязычных писателей. В современных исследованиях, посвященных русскоязычной литературе, определяются ее место и роль в истории национальных литератур, идет поиск новых, отличных от сформировавшихся в советский период, методологических подходов к ее изучению. В большинстве работ используется основывающийся на идеях М. Бахтина диалогический подход, в соответствии с которым феномены русскоязычной литературы рассматриваются как явления, возникающие на границе литератур (культур), в диалоге между ними.

На протяжении многих лет литературоведы разных стран задавались вопросом, что заставляет образы и темы разных культур взаимодействовать друг с другом, но не обедняя, а взаимообогащая друг друга.

Создание литературы, которая формирует образы иного национального мира началось еще в XIX веке, но особое развитие она получила в годы Советской власти. Позже возник и термин: «русскоязычная литература».

Писатели разных национальностей заговорили о себе, истории и традициях своего народа на русском языке. Сложнее всего было тем национальностям, которые не имели своей письменности, и им приходилось средствами чужого языка – русского, в данном случае – передавать мироощущение героя, фольклорный уровень его мышления, предметно-чувственный мир другой культуры (например, народы Севера).

Как отмечает Подобрый А.В. (1), при анализе диалоговых национально-культурных отношений в литературе 20-х годов XX века можно отметить практически полную доминанту одной культуры (русской) над другой, когда различные элементы (предметы быта, оружие, наряды и пр.) играли незначительную роль, создавали национальный колорит, становились лишь внешней приметой национальности персонажа. Автор сознательно вводил

¹ Rüstem Kutuy'un Sanatsal Kişiliğinin Temeli Olarak Tatar ve Rus Kültürleri Arasındaki Diyalog

² М. Nebolsina, Kazan G. İbrahimov Adına Dil, Edebiyat ve Tarih Enstitüsü – Tataristan / Rusya Federasyon

в произведении в один национальный мир героя другой национальности и средствами русского языка рисовал мир другой культуры Это говорит о том, что писатели уже в то время использовали все возможности различных культур, чтобы установить диалог между ними и сделать национальные миры достоянием русского читателя на основе взаимодостоинства всех наций и равного взаимоуважения между народами.

В середине XX века в Советском Союзе целенаправленно проводилась государственная политика, направленная на поддержание национальных писательских кадров, пишущих на русском языке. Произведения их издавались большими тиражами. Благодаря этому в нашей стране признанными поэтами и писателями были авторы, создававшие образ своей национальной культуры на русском языке, что способствовало ее адекватному восприятию носителями русской культуры. Примеров здесь можно привести множество: киргиз Чингиз Айтматов, казах Олжас Сулейменов, белорусы Василь Быков и Алесь Адамович; молдаванин Ион Друцэ; башкир Анатолий Генатуллин; осетин Гайто Газданов, чуваш Геннадий Айги; узбек Тимур Пулатов, украинец Виталий Коротич; таджик Тимур Зульфикаров; чукча Юрий Рэтхэу; нивх Владимир Санги и многие, многие другие.

Современная русскоязычная литература Республики Татарстан имеет собственные литературные традиции и корни и занимает сегодня особое место в художественной литературе республики, ежегодно пополняясь новыми яркими литературными именами, порождая талантливые произведения поэзии и прозы, драматургии и публицистики.

Самобытные произведения литературы и искусства, созданные русскоязычными татарами, такими как М. Львов (Рафкат Маликов), А. Мифтахетдинов, Р. Мустафин, Д. Валеев, Р. Мирхайдаров, Р. Солнцев (Ринат Сутиев), Р. Нуриев, И. Мухамедов, Р. Сабиров, А. Мушинский и другие принадлежат российской и мировой культуре. И пусть они не владеют татарским языком, но зато активно интересуются прошлым, настоящим и будущим татарского народа и отражают его историю в своих произведениях.

Так, Альберт Лиханов, указывая на диалог русской и татарской литератур в творчестве Рустема Кутуя, в предисловии к его книге «И слезы первые любви...» отмечал, что Р. Кутуй соединил в себе кровь отца с литературным языком И. Бунина и Ю. Казакова, и образно сравнил его творчество с прививкой черенка из поросли иной литературы к могучему дереву русской литературы, который не только прижился, но и дал необычайные плоды, «имеющие особый вкус и аромат и способные обогатить новыми качествами само это могучее дерево». (2)

В ноябре 2011 года Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан была проведена научная конференция, посвященная феномену русскоязычной литературы и приуроченная к 75-летию со дня рождения Р. Кутуя. В изданных по ее итогам материалах определены круг проблем изучения творчества Р.

Кутуя и возможные теоретико-методологические подходы к исследования русскоязычной литературы. (3)

Еще в 60-е годы поэт начал искать свое «Я» в далеком прошлом своего народа. Он проявлял глубокий, кровный интерес к его истории, написал цикл исторических баллад, которые были посчитаны крамольными и появились в печати лишь через двадцать с лишним лет. Так, в «Балладе о казанской сироте», опубликованной только в 1988 году в сборнике «Зажги свечу», поэт остро переживает историческую трагедию татарского народа:

*Всех,
Кто выше тележной чеки,
К аллаху!..
И ложилось тепло щеки
На плаху.
Борода к бороде,
Ухо к уху.
Глухо.
О хрящи хруст топора... (4)*

Интерес Кутуя к истории – не легковесное любопытство – его интерес глубоко личный, кровный. Ведь лишь лирика, в отличие от эпоса, способна выразить глубокие душевные переживания: в стихах автор как бы погружается в бездонную пучину прошлого, становится невольным участником событий минувших лет.

В русскоязычных произведениях Р. Кутуя часто встречаются татарские языковые единицы, актуализирующие межлитературный диалог. В большинстве случаев они выступают как предмет ценностного отношения: для лирического героя татарская речь выступает как припоминание о генетической связи с татарской культурой.

Связь Р. Кутуя с традициями национальной культуры обнаруживается также и на уровне отдельных образов. К таковым, в частности, относится образ коня – неотъемлемый в национальной картине мира татар.

Р. Кутуй относится к числу авторов, создавших неповторимый образ Казани. Лирический герой стихов, посвященных Казани, выступает как человек пограничья: ему равно близки и дороги ценности русской и татарской культур: «Казань входила в меня исподволь, полегоньку-потихоньку, как настойчивая нежность матерей запечатляется в характере сына – впечатывалась в сетчатку глаз ажурной решеткой, знаком летучего змея на камне, отдавалась в ступнях булыжной мостовой, заговаривала притаенностью девичьего монастыря, теплым ожерельем минарета Азимовской мечети... И, наконец, как задержанный вздох, белый силуэт Кремля...» (5)

В творческой индивидуальности Р. Кутуя диалогически соединяются начала, восходящие к традициям русской и татарской культур. Будучи

русскоязычным писателем, Р. Кутуй выступает в литературе как носитель такого ценностного отношения к культуре, в котором ценности одной культуры (татарской) осмысливаются в контексте другой (русской).

Свою неразрывную связь с татарской культурой Р. Кутуй подчеркивал и через обращение к творчеству татарских поэтов. В их числе, Тукай, Дэрдменд, Джалиль, которым поэт посвятил несколько своих стихотворений. Так, в 1960-е гг. Кутуй пишет стихотворение «Последняя ночь», посвященное Мусе Джалилю, вдохновившее впоследствии композитора Анатолия Луппова на создание музыкальной поэмы.

Дружеские отношения связывали Рустема Кутуя с Хасаном Туфаном, который хорошо знал его отца – Аделя Кутуя.

Переводы на русский язык произведений татарских поэтов и прозаиков: Сибгата Хакима, Салиха Баттала, Нури Арсланова, Равиля Файзуллина, Мударриса Агямова, Аделя Кутуя, Амирхана Еники, Вакифа Нуруллина, Магсума Насыбуллина и других современных ему авторов были формой диалога с татарской литературой.

Через переводческую деятельность поэт приобщался к традициям татарской литературы. Не владея в совершенстве татарским литературным языком, но, обладая поэтическим слухом и интуицией, поэт улавливал ритмические особенности переводимых стихотворений, а хорошее знание русского стиха позволяло ему находить формы, релевантные поэтике оригинала. Этим во многом объясняется высокий авторитет Р. Кутуя-переводчика у татарских поэтов.

В том, что произведения татарских литераторов, переведенные им ярко, мастерски, и вместе с тем, бережно и точно, стали не только доступны русскому читателю, но и являются всеобщим достоянием, велика заслуга Рустема Кутуя.

ЛИТЕРАТУРА

- (1) *Подобрий А.В.* Диалог национальных культур в русской прозе 20-х годов XX века / А.В. Подобрий // Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. док. фил. наук, Екатеринбург, 2008, С. 10.
- (2) *Кутуй Р.* И слезы первые любви... / Р. Кутуй // Москва: Молодая гвардия. – 1985. – С. 5
- (3) Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы и перспективы развития русскоязычной литературы в контексте национальных литератур», посвященной 75-летию со дня рождения Р.А. Кутуя. – Казань, 2011.
- (4) *Кутуй Р.* Песня вечерняя / Р. Кутуй // Казань: Татар. Кн. изд-во – 1993. – С. 27
- (5) *Кутуй Р.* Моя Казань, мой Татарстан / Р. Кутуй // Татарстан. – 1991. – № 1. – С. 7-10

ASYA HUNLARI DÖNEMİ'NDE DÖVME MUMYALARIN YER ALDIĞI KURGANLAR

J. ÖZLEM OKTAY¹

Asyalı Hunları Orta ve İç Asya'da varlık göstermiş ve ilk yurtlarının bugünkü Moğolistan'dan Altaylar'a kadar uzandığı saptanmıştır. M.Ö. IV. yüzyıl – M.S. 216 arasında varlık göstermiş olan Asya Hunları'na ait Pazırık kurganları 1929 yılında Rus arkeologlar S. I Rudenko ve M. P. Griaznov tarafından gün ışığına çıkarılmıştır. Sözü edilen kurganlar Altaylar'da, Büyük Ulagan Vadisi'nde, birleştikten sonra Teletskoye Gölü'ne dökülen Çulışman ile Başkaus nehirleri arasında Pazırık denen bölgede yer almaktadır. Kurgan 1 Ak-Alaha-3 ise batıda Kazakistan, doğuda Moğolistan ve güneyde Çin ile çevrelenen Ukok Platosu'nda yer almaktadır ve 1993 yılında N. V. Polosmak tarafından bulunmuştur. Yine Ukok Platosu'nda bulunan Kurgan-3 Yukarı-Kal'djin-2 mezarlığı 1995 senesinde V. İ. Molodina tarafından gün ışığına çıkarılmıştır.

Yıllık sıcaklık ortalaması çok düşük olduğundan, hatta yaz aylarının bile serin olması yüzünden ve mezar içlerine sızan suyun donmasından dolayı sözü edilen bölgelerdeki mezarların içinde buzlanma meydana gelmektedir. Böylece mezar içlerinde yer alan eşyaların ve mumyaların pek çoğu normalde bozulmadan korunmuştur. Ancak mezarların ve mezar buluntularının büyük kısmı mezar hırsızları tarafından tahrip görmüştür. Mezar buluntuları arasında savaş aletleri, günlük kullanım eşyaları, at kemikleri ile birlikte mumyalanmış naaşlar da karşımıza çıkmaktadır. Mumyalanmış naaşların üzerlerindeki dövmeler Türk sanatı açısından oldukça önem taşımaktadır.

Asya Hunları'nın Dövme Yapım Tekniği

Dövmelerin varlığı yaklaşık olarak 5000 sene öncesine dayanmaktadır. Dövmelerin yapım teknikleri bölgeden bölgeye değişiklik göstermektedir. Genel olarak üç adet dövme yapımından bahsedilmektedir: 1. Demir iğne batırma ve is ile ovma. 2. Küçük vuruşlarla tene işleme. 3. Dikiş yeri ya da yara görünümüne getirme.²

¹ Araş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü – İstanbul / Türkiye

² Polosmak, N. V., **Pazırıkskaya Kul'tura: Rekonstruksiya Mirovovzrençeskih i Mifologičeskih Predstavleniy**, Dissertatsiya na Soiskanie Uçenoy Stepeni Doktora İstoriçeskih Nauk, Rossiyskaya Akademiya Nauk Institut Arheologii Ethnografii, Novosibirsk 1997, s. 131-135.

Çalışma kapsamındaki dövmeler oldukça profesyonel düzeye sahiptirler, bununla birlikte dövme yaparken kullanılan araç gereçler oldukça basittir; tek bir iğne (şırınga). Dövme, boyayı ten altına enjekte etmek için iğne yardımı ile yapılırdı, bunu ten altına sızaran ve is olduğu düşünülen ve derine inen boya maddesi kanıtlamaktadır.³ Tenin hemen altında yer alan bildiğimiz yağ katmanı değil, ancak bunların da hemen altındaki kaslar yoğun biçimde renklendirilmiştir. Bununla birlikte aşağıda değineceğimiz “Bayan Asilzade” naaşı üzerinde yapılan bir takım teknik araştırmalar 20mm çapında delik izlerinin varlığını göstermiştir, burada yüksek derecede potasyuma, bu delikli bölgelerde demir, alüminyum ve silisyum kalıntılarına rastlanmıştır. Noktalı bölgelerin saptanması dövmenin ten üzerine uygulandığı görüşünü vermektedir. 15-30 arası küçük kümeleşmelerle bu noktaların bir bölgede toplandığı düşünülmektedir.⁴

Sözünü ettiğimiz dövmelerin yapıldığı boya maddeleri hakkında hemen hemen hiçbir yazılı belge bulunmamaktadır. Bununla birlikte, Sibiryaya ve Uzak Doğu bölgelerinde dövme yapmada boya olarak kömür, is, yağla, idrarla veya bitki öz suyu ile karıştırılmaktaydı; Kömür ve kül muhtemelen yanmış bitkiden elde edilmekteydi.⁵ Yukarıda sözünü ettiğimiz potasyumun varlığı bitki kökünün kullanımının hepsinden önde geldiğini kanıtlamaktadır. Ayrıca kazanın dış tarafından alınan isin kullanıldığına dair bilgiler de bulunmaktadır. Kanıtlanamamakla birlikte Hunlar’da dövmelerin uygulanması kadın işi olarak görülmekte idi.⁶

Tasvirler tenin üzerine çizilerek mi yapılırdı yoksa özel bir kalıp yardımıyla mı yapılırdı; bu netliğe kavuşmamıştır. Ancak muhtemelen bunlar ön işaretleme olmaksızın yapılan tasvirlerdi, bu yüzden tasvir yapılırken hata kabul etmeyen, telafisi olmayan dövme işi gerçek bir ustalık ve yetenek gerektirmekte idi. Dövme, kişi ölmeden çok önce, gençken ve daha zayıfken yapılmaktaydı.⁷ Mumya bulunduğu anda dövme rengi, gövdenin gri teni üzerinde neredeyse siyah vaziyettedir.⁸ Ancak bu renk aslında kişinin yaşam süreci boyunca beyaz ten üzerinde açık mavi veya esmer ten üzerinde koyu mavidir.

Asya Hun Mumyaları Üzerindeki Dövmeler

Dövme ile ilgili erken bir buluntu Proto-Türklerin Taştık dönemine ait olarak kabul edilen Oglakhty Dağının güney eteğinde bulunan mezardan ele geçmiştir. Burada

³ Jettmar, **Art of the Steppes**, 1967 , s.105. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen**, London 1970, s. 112.

⁴ Polosmak, a.g.e, 1997 s. 136.

⁵ Polosmak, **Vsadniki Ukoka**, Novosibirsk 2001, s. 231.

⁶ Polosmak, a.g.e, 1997 s. 138.

⁷ Rudenko, a.g.e, s. 122, Jettmar, a.g.e, s. 105.

⁸ Rudenko, a.g.e, s. 113.

kadın ve erkek mumyası yer almaktadır.⁹ Bunların yüzlerinde alçıdan yapılmış masif masklar bulunmuştur. Erkek mumyasının üzerinde, her iki omzunda, kollarda, sırt ve ensesinde mavi renkte dövme tasvirlerine rastlanmıştır. Bu tasvirlerin daha görünür ve anlaşılır olması kızıl ötesi ışıktaki fotoğraflama ile sağlanmıştır. Göğüs üzerinde, meme uçlarında dört benekten oluşan rozet şeklinde çiçekler görülmektedir. Her iki omuzda yer alan tasvirler birbirinin aynısıdır, bunlar kıvrımlı hatlardan oluşmaktadır; birbirine karşılıklı bakan parantezi andıran içbükey çizgileri dışta aynı mantıkla daha büyük olanlar kapsar, bunların aşağıda bağlı olduğu dövmeli kısım netliğe kavuşmamıştır, ancak genel olarak örümceği andırmaktadır. Kolun üzerinde, omuz kısmına doğru virgül işareti görülmektedir, işaretin kalın yeri göğüs tarafına doğrudur. Mumyanın kürek kemiği üzerindeki dövme tam olarak seçilememektedir. Ense kısmında ise beş çift şerit yer almaktadır. Sol kolun iç yüzeyinde, dirseğin aşağısında kirişli ve oklu bir yay dikkati çeker. Sağ kolda bir dövme daha vardır, bu oka benzeyen figür omuza doğru sivrileşmektedir.(Foto.1).

Oglakhty Dağının güney eteğinde bulunan mezardaki erkek mumyası üzerinde yapılan benzeri teknik uygulama (Kızıl ötesi ışıktaki fotoğraflama) Pazırık 2 ve Pazırık 5 kurganlarında bulunmuş olan dövmeli mumyalar üzerinde de yapılmıştır.¹⁰ Böylece söz konusu naaşlar üzerinde önceden tespit edilmiş dövmelere yenileri eklenmiştir.

Pazırık 2 Kurganı defin odasında tahnit edilerek kurutulmuş yani mumyalanmış, yaklaşık 50-60 yaşlarında, erkek naaşının vücudundaki dövmeler oldukça ilgi çekicidir. Bu yüzden bu erkeğe "Dövmeli Adam" da denmektedir. Dövme, çoğunlukla naaşın omzunu, kollarını, sırtının üst kısmını, baldırını ve az olarak da elini süslemektedir. Buradan anlaşılacağı üzere dövmeler sadece vücudun gizli yerlerine, gündelik hayatta görülmeyecek şekilde yapılmamıştır; örneğin ele ya da kola yapılan dövmeler her zaman göz önündedir.

Dövmeli Adam'ın üzerindeki tasvirlerin büyük çoğunluğunu fantastik hayvanlar oluşturmaktadır. Bu erkeğin göğsünün sol kısmının özellikle hasar görmesine rağmen kalbin olduğu yer üzerinde aslan-grifon olması muhtemel gerçeküstü bir hayvanın tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Bu hayvanın gövdesi adamın sol kolu altından geçer ve sol omuz-kürek kemiği üzerinden kendi arka kısmını uzatır; kuyruğu kalkık vaziyette ve spiral yapmaktadır, kuyruğunun ucunda ise grifon başı yer almaktadır (çizim.1, 2).

Sağ omzun bir bölümü dışında sağ kol üzerindeki, bilekten omuza kadar uzanan dövme günümüze ulaşmıştır (çizim. 3).En alta yukarı bükülmüş gövdesi ile bir eşek ya da yaban eşiği sadece geriye doğru yatık kulakları ve ağzı vurgulanmış olarak

⁹ Kızlasov.-Pankova, "Tatuirovki Drevney Mumii iz Hakasii (Rubej Naşey Erı)", **Soobsheniya Gosudarstvennogo Ermitaje**, LXII, 2004, s. 61, 65, 66.

¹⁰ Barkova-Pankova, "Tattooed Mummies from the Large Pazyryk Mounds: New Findings", **Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia**, 2 (22), 2005, s.48. Ayrıca bkz. Ögel, , **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre**, TTK Basımevi, Ankara 1962, s.68.

karşımıza çıkar, açık ağza ve badem gözlere sahiptir. Yine eşek ile aynı seviyede, kedi cinsinden bir yırtıcıya ait kuyruğu olan kanatlı bir gerçek üstü hayvan yer alır; kanadı, bacakları ve kuyruğu üzerinde kıvrımlı siyah hatlar tüy ve kürk izlemine vermektedir, badem gözlüdür; açık ağzından dişleri gözüken bu hayvan güçlü pençeleri ile eşeğe doğru ilerlemektedir. Karşılıklı olarak betimlenen bu iki hayvan üzerinde yukarı bükülmüş gövdesi ile bir dağ koçu görülür; gövdesinin ön kısmı vurgulanmıştır, boynuz ve göğsünde kıvrımlı hatlar, ön ayaklarında ise zig-zag oluşturan sert hatlar yer almaktadır. Bir yukarıda yine dağ koçu ile aynı pozisyonda sivri gagalı, geriye doğru, neredeyse kediye ait kuyruğuna kadar uzanan iki sıra dallı boynuzuyla bir geyik yer alır. Bunun dallı boynuzu ve kuyruğu grifon başları ile sonlandırılmıştır. Sözü edilen hayvanın da gövdesinin ele alınmış biçimi bir öncekine benzemektedir, ancak burada hayvanın gagası vardır ve gagasının üstü vurgulanmıştır. Bu gerçek üstü geyiğin yukarısında kanatsız, kulaklı, dişleri gözüken, pençeleri seçilen bir et obur yer alır, omuzun üzerinde ve kuyruk ucunda birer grifon başı vardır, genel hatları ile ele alınmış bu gerçek üstü hayvan başı önünde yürür vaziyettedir, başının gövdesine göre oldukça iri ancak kulağının küçük olduğu dikkati çekmektedir. Düzenlemenin en yukarısında ise yine gövdesi geriye bükülmüş, uzun dallı boynuzla sahip, sivri gagalı bir geyik bulunur. Bunun da dallı boynuzunda, sırtı üzerinde ve kuyruk ucunda grifon kafalarını görmek mümkündür; ön iki bacağı birbirinden oldukça ayırık betimlenen hayvanın göğüs, ense ve başında kıvrık hatlarla bir süsleme yapılmıştır. Düzenlemenin bütününde bir önceki hayvan hariç diğerleri badem gözlüdür, ancak bu hayvanın gözü kıvrık hatlardan dolayı net olarak seçilememektedir.

Sol omuz üzerindeki dövmeler daha az korunmuştur (çizim. 4).¹¹ Seçilebildiği kadarıyla birbirinden bağımsız üç figürden oluşur. Bunlardan alttan ikisi geyik ve üsteki de dağ keçisidir. Alttaki geyik genel hatlarıyla gösterilmiştir ve oldukça tahrip olmuştur, vurgulanmış boynuz dalı parçasından uzun ve iri boynuzun kuyruğa doğru uzandığı düşünülebilir, kuyruğun ucu grifon başı ile biter. Ortada yer alan geyiğin başında vurgulanmış sivri ve kancalı gaga, iri badem göz ve grifon kafaları ile sonlanan boynuz dalları vardır. Göğüs kısmı koyu kıvrık hatlarla dikkati çekmektedir, uzun kuyruğu kıvrılarak aşağıda sonlanmaktadır. En üstte dağ keçisi olarak tanımlanan toynaklı hayvanın baş kısmı tahrip olmuştur, bununla birlikte boynuzu ve göğsü üzerinde kıvrımlı kalın hatları seçebilmek mümkündür. Her üç hayvanın da gövdelerinin arkası yukarı doğru bükük pozisyondadır, bu hayvanlar hareket ediyor izlenimi uyandırmaktadır.

Bu erkek mumyasının üzerinde ilerleyen yıllarda yukarıda bahsedilen teknik çalışmalar mumyanın sağ elinde de bir takım dövmeler olduğunu göstermiştir. Başparmağı üzerinde tırnağa doğru bakan kanatlı bir hayvan tasviri yer almaktadır ve bunun dallara ayrılmış kuyruğu dikkati çekmektedir (çizim. 5).¹² Bu hayvanın başı

¹¹ Rudenko, a.g.e, s. 110-112, 261.

¹² Barkova-Pankova, a.g.m., 2005, s. 49.

küçüktür, başında ibik ve sarkık gerdan bulunmaktadır. Uzayan boynu üzerinde taramalarla tüy izlenimi veren görüntü yer almaktadır. Yine gövdesinin üzerinde de hafif çizgilerle tüy hissi uyandırılmaktadır. Bacaklar ve ayaklar adım atarken betimlenmiştir. Tüm bu detaylar incelendiğinde sözü edilen kanatlının horoz olduğu düşüncesi ağırlık kazanmaktadır.

Sağ bacak üzerindeki dövme farklı niteliklere sahiptir (çizim. 1). Sağ bacadaki en önemli tasvir, ayak bileğinden başlayıp diz kapağına kadar uzanan balıktır. Balığın başı diz kapağına doğru bakmaktadır, iki küçük yuvarlak gözü ve üçer içbükey çizgiden oluşan iki taraftaki solungacı yukarıdan betimlenmiştir, sağda ve solda üçer adet yüzgeci yer almaktadır, kuyruğu iki çatalıdır. Balığın ağız kısmında üç tane çizgiden oluşan bıyığı bulunmaktadır, buradan yola çıkarak balığın cinsinin burbot (morina cinsinden bir balık) olduğu ifade edilmektedir.¹³

Balığın aşağısında, ayak üzerinde incikten topuğa doğru uzanan figür, kedi cinsinden bir yırtıcı gerçek üstü hayvandır, güçlü ön pençeleri seçilebilmektedir. Badem gözlüdür, burnu karakteristiktir; yukarı doğru kıvrılır, bu tasviri ile sonraki dönemlerde karşımıza çıkacak ejderleri anımsatmaktadır. Boynuzda da sahip olan bu hayvanın ense kısmından sırtına doğru üç adet grifon kafası çıkmaktadır, hayvan yürür vaziyettedir, açık ağızından dişleri gözükmekte ve ağızından sanki ufak baloncuklar çıkmaktadır, ancak adamın sırtında, omur hizasında karşılıklı olarak yerleştirilmiş benzer noktalar bu baloncukların bağımsız olduğuna işaret etmektedir. Bacağın iç kısmına doğru dört adet boynuzlu geyik ya da koç birbiri ardı sıra yürümektedir. Ayakları birbirine değen bu hayvanlar dinamik bir etki uyandırmaktadır. Bacak kısmında yer alan hayvanların hepsi ana hatları ile taslak olarak betimlenmiştir. Sol bacak, mezar hırsızları tarafından tahrip görmüştür ve sağlam yerdeki dövme figürleri tanımlanmak için yetersizdir.¹⁴

Pazırık 2 Kurganı kadın mummyası; erkek mummyası ile aynı lahitte bulunan kadının erkeğe göre daha iyi korunduğu kırklı yaşlarında olduğu tespit edilmiştir.¹⁵ Kadının vücudu ve buna bağlı olarak dövmeleri de erkeğinki gibi kurgan hırsızlarından dolayı hasar görmüştür.

Kadının sol omuzu üzerinde gerçeküstü bir hayvan temsil edilmiştir. Bu hayvanın gövdesi toynaklı bir hayvana ve başı yırtıcı bir kuşa aittir (çizim. 6). Sözü edilen hayvanın gözleri içi boş büyük bir yuvarlaktır, yaprak şekilli kulağı vardır ve açık kancalı gagası bilyelidir. İri siyah boynuz dallarına sahiptir, bu boynuz dalları kartal grifon kafaları ile sonlanmaktadır; bunlar ikişer grup halinde karşılıklı olarak birbirlerine bakmaktadırlar. Hayvanın gövdesi kıvrık pozisyondadır ve içbükey olarak kavis yapar. Gövde kısmı ince bir çizgi ile verilirken bacak, gaga, boynuz gibi diğer uzuvları koyu hatlarla vurgulanarak gösterilmiştir.

¹³ Rudenko, a.g.e., s. 247.

¹⁴ Rudenko, a.g.e., s. 112.

¹⁵ İnan, "İkinci Pazırık Kurganı", **Makaleler ve İncelemeler**, TTK Basımevi, Ankara 1968, s. 508.

Kadının sağ kolunun üst kısmında bükülmüş sağrı dağ koyunu dövme olarak yer almaktadır (çizim. 7). Keskin kıvrık boynuzla sahiptir, boynuzun üzerinde hayvanın yaşını ifade eden çizgiler bulunmaktadır. Göğsü üzerinde ise kalın post izlenimi veren çizgiler görülmektedir. Gövdenin alt kısmı ve ön bacakları dışında kalan yerleri koyu olarak ifade edilmiştir. Arka ve ön bacakları üzerinde kıvrımlı hatları seçmek mümkündür.

Kadının sol kolunun dış kısmında bileğin biraz yukarısında, gerçekçi olarak betimlenmiş geyik boynuz dalları yer almaktadır (çizim.8). Kol aşağı indirildiğinde, bu boynuz yukarı doğru bakmaktadır. Bu boynuzun asıl tasvirinde bağımsız mı olduğu yoksa bir geyiğe mi ait olduğunu tahmin etmek güç bir durumdur. Ön kolun da dövme olduğu tespit edilmiştir, ancak buradaki ten iyi korunmadığı için dövmelerin tanımını yapmak güçtür.

Pazırık 5 kurganından erkek ve kadın mumyası üzerindeki dövmeler Kurgan 2'de bulunanlara göre daha iyi korunmuşlardır. Mumyalar kuru ve hafiftirler ve onların tenleri koyu ve kırışıktır. Erkek 55, kadın 50 yaşlarındadır, aynı tabutta yer almaktadırlar.

Bu kurgandaki erkek üzerindeki dövmeler omuzlarda, sırtta, kollarda ve baldırda yoğunlaşmaktadır. Kedi cinsinden et obur, daha çok kaplan olması muhtemel, sol omuz üzerinde yer almaktadır. Büyük bir kafa açık ağız ile profilden gösterilmektedir, omuzun tüm ön kısmını kaplamaktadır, ön pençeleri kola doğru aşağı uzanmaktadır, erkek mumya gövdesinin arka kısmında ise arka pençeler ve kuyruk sırtta omurgaya doğru yayılmaktadır. Figürün ön kısmındaki spiral ve kıvrımlı hatlar koyu olarak yer almaktadır ancak gövdenin arka kısmı içi boş ince bir çizgiden oluşmaktadır. Kaplanın arka pençeleri daha küçük gösterilmiştir; ön pençelerin oranı tenin kırışmasına bağlı olarak tam saptanamamıştır. Sözü edilen yırtıcının gözü profilden gösterilmiştir, bu dikkat çekicidir çünkü gözün profilden gösterilmesi Pazırık sanatta çok sık karşılaşılan bir durum değildir (çizim. 9, foto. 2).¹⁶

Sağ üst kol üzerinde bir at dövmesi tasvirine rastlanmaktadır. Sağrısı bükülmüştür, arka ayakları ise yukarı doğru betimlenmiştir (çizim. 10). Ön ve arka ayakları ve boynu vurgulanmıştır, boynunda yeleyi anımsatan kıvrımlı çizgiler mevcuttur.¹⁷ Dik kulakları yaprak şeklinde ele alınmıştır ve göz profilden, göz kapağı ile birlikte verilmiştir. Ağız muhtemelen yarı açıktır. Kuyruk kısmı ise hasar görmüştür.

Sağ ön kol iki hayvanı göstermektedir; bir vahşi at ve bir et obur. Her iki hayvanın gövdesi aşağı yani el tarafına doğru yönlendirilmiştir. Et obur hayvanın kuyruğu yukarı doğru kıvrılarak daire yapmaktadır (çizim. 11, foto. 3) ve sadece gövdesinin arka yarısı seçilebilmektedir. Atın sağrısı bükülmüştür, kuyruğu ise yaklaşık olarak orta kısmından sona doğru iki çatala ayrılmaktadır. Başında dik kulaklar, büyük badem göz, hafifçe aralanmış ağız ve kalın koyu dudaklar yer almaktadır. Ensesinde

¹⁶ Barkova- Pankova, a.g.m., 2005, s. 50-51.

¹⁷ Barkova- Pankova, "Tatuirovki na Altayskih Mumiyah", **Priroda**, 3, 2006, s. 65

ise yele izlenimi veren bir kıvrım bulunmaktadır. Et oburun ise gövdesinin ön kısmı hasar görmüştür, sadece arka iki pençesi ve yukarı doğru kıvrık kuyruğu seçilebilmektedir.

Mumyanın sırtında ve kalçasında iki figür dövme olarak yapılmıştır (çizim. 12, foto. 4). Bunlardan bir tanesi belin üst tarafında sağ kenarda yer almaktadır. Ancak bu figürün sadece alt bölümü seçilebilmektedir, kalan izlerden hayvanın dört ayaklı ve bir kuyruğa sahip olduğu anlaşılmaktadır. Sol kalça üzerindeki dövme mummyalama sırasında dikiş yüzünden netliğini kaybetmiştir. Bununla birlikte bir hayvanın başını ve ayaklarını ya da grifon kafalı bir kompozisyondan bahsetmek mümkündür.

Adamın elleri de dövmeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki başparmakta yürüyen kanatlı hayvanlar simetrik olarak yerleştirilmiştir (çiz.13,fot.5). Bu hayvanlar tırnağa doğru yönlendirilmiştir. Sağ el üzerinde uzun boyunlu, küçük kafalı ve kalın kancalı gagalı kanatlı seçilebilmektedir ve taslak olarak tasvir edilmiştir. İbik ve gerdan sarkıntısı görülmektedir. Gövdesi yuvarlak hatlıdır, ayakları oldukça tüylüdür, kuyruğu geniş ve gürdür ve kuyruk ucu geyik boynuz dalları gibi çatallara ayrılıp uçta kıvrılmaktadır. Bu kanatlının çalı horozu ya da orman horozu olduğu düşünülmektedir. Sol başparmak üzerindeki baş ve boyun kısımları iyi korunamadan günümüze gelmiştir. Kapalı kanatları koyu kalın yatay şeritlerle gösterilmiştir; geniş kuyruk açık ve kalkık vaziyettedir.

Bu adamın her iki baldırı da dövmelidir. Sol baldırının iç kısmında beş hayvandan oluşan bir kompozisyon yer almaktadır (çizim. 14). Dizin yanında bir karacanın gövdesinin ön yarısı gösterilmiştir; ön ayağı ve kürek kemiği betimlenmiştir. Pozisyon itibarı ile bu hayvan yatay olarak verilen ayaktan dize doğru birbiri ardı sıra yukarı doğru yürüyen üç toynaklı hayvanın dizilişi ile zıtlık oluşturmaktadır. Sözü edilen bu üç hayvanın dişi karaca ya da dişi dağ koyunu olduğu düşünülmektedir. Bunların ölçüleri birbirine yakındır, başları yukarı doğru kalkıktır, ağızları birbirinden çok az farklılık göstermektedir, dudakları ve küçük kulakları vurgulanmıştır. Her hayvanın dört ayağının uygulanışı hareket hissini uyandırmaktadır. Bir dağ koçu ise arkadan bunları izlemektedir. Gövdesi taslak olarak gösterilmiş bu hayvanın üç ayağı, kıvrık boynuzu ve ağzı vurgulanmıştır.¹⁸

Adamın ayak bileğinin ön kısmı üzerindeki dövmeye iki toynaklı, büyük ihtimal keçi, yukarı doğru yürümektedir (çizim. 15).Gövdelerinde sadece kürek kemiği ve uyluk kemiği bölgesinde sarmallı boşluklar bırakılmıştır, geri kalan yerler vurgulu olarak görülmektedir. Bacaklar hareket halinde ve hafifçe kıvrık olarak verilmiştir, birbirinden ayrıık vaziyettedir ve toynakları farklıdır.

Pazırık kurgan 5'deki Kadın mumyasının omuzlarının bu kurgandaki erkek mumyasındaki gibi dövmeli olmadığı görülmüştür. Bu biraz ilgi çekici gelmektedir çünkü omuzlar dövme için en uygun yerlerden biridir. Kadının kollarının önü ise tamamen dövme ile kaplıdır.

¹⁸ Barkova- Pankova, a.g.m., 2005, s. 52, 53.

Sol kol üzerinde büyük bir avcı kuş, muhtemelen kartal grifon,¹⁹ bir geyiğin ya da ren geyiğinin ensesinden yakalamaktadır, bu bir mücadele sahnesidir (çizim. 16). Yenilmek üzere olan hayvan ön dizleri üzerine çökmüştür ve arka ayakları gergin bir biçimde geriye doğru uzanmıştır, ayrıca hayvanın arka kısmı bükülmüştür. Bu hayvanın başı kadının kolunun iç kısmında betimlenmiştir, sadece kulağı ve boynuz dalı seçilebilmektedir. Kartal-grifon uzun bir gövdeye sahiptir. Başında kulakları dik vaziyettedir, iri gagası kancalı ve oldukça sivridir ayrıca gagasının üstü ifadeyi kuvvetlendirmek için vurgulanmıştır. Gözü de benzer biçimde koyu olarak karşımıza çıkmaktadır. Boynundaki baklava motifleri tüy hissi uyandırmaktadır. Pençeli ayağı farklılık göstermektedir. Kanadı bir noktadan çıkan hafif kıvrımlı çizgilerle gösterilmiştir, kanadının ya da kuyruğunun ucunda grifon başına rastlanmaktadır.

Kadının ellerinde de bir takım dövmelere rastlanmıştır (çizim. 17). Kanatlı bir hayvan sol baş parmakta kuyruğu gür ve dallara ayrılmış vaziyettedir, başparmağın tırnağına doğru yöneltilmiştir. İbiğinden ve sarkık gerdanından yola çıkarak bunun horoz olduğunu belirtebiliriz. Sol yüzük parmağı üzerinde iki taç yapraklı bir lotus tomurcuğundan oluşan düzenleme ile bir çember dikkati çekmektedir. Yine aynı parmak üzerinde diğer dövmelerden daha zayıf gözükmele birlikte dört yön motifi yer almaktadır. Kadının sağ eli üzerinde ise düz bir sapın birer ucunda birbirine karşılıklı olarak bakan üç yapraklı lotusu andıran süsleme görülmektedir.

Kadının sağ kolunun ön kısmında, dirsekten bileğe kadar birkaç figürden oluşan bir mücadele kompozisyonu yer almaktadır (çizim. 18).²⁰ Yukarı kısımda devasa boynuz dalları ile bir geyik ve bir kaplan yer almaktadır. Bu kaplan geyiği boynuz dallarından ve ön ayağından yakalamıştır ve sanki az bir süre sonra geyiği boğmak üzeredir. Geyik profilden gösterilmiştir; bütün ayakları toynakları ile birlikte net olarak seçilebilmektedir. Kulakları dik vaziyettedir ve içi boş yaprak formundadır, badem gözlere sahiptir, ağzı ise açıktır. Saldıran kaplan kendine özgü biçimde tasvir edilmiştir; arka tarafı profilden verilmiştir, ön kısım ise cephedendir ve başı yukarıdan gösterilmiştir. Gövdesi üzerindeki "S" şekilli vurgulanmış çizgiler kaplan kürkü izlenimi uyandırmaktadır.

Kompozisyonun aşağı kısmında bir ren-geyiği ya da alageyik ile iki et obur mücadelesi görülmektedir. Leopar geyiği sırtından ağzı ile, kaplan geyiğin ön ayaklarını pençesi ile yakalamıştır. Geyiğin sağrısı saldırının şiddeti ile bükülmüştür. Geyik iki adet boynuz dalına sahiptir. İçi boş badem göze ve alt alta verilmiş içi boş kulaklara sahiptir. Leoparın arka kısmı neredeyse profilden gösterilmiştir, ön kısmı cepheden ve başı yukarıdan verilmiştir. Bu hayvanın gövdesi üzerinde siyah benekler leopar kürkü izlenimi vermektedir. Başından kürek kemiğine kadar çift siyah noktalar inmektedir. Geyiğin içbükey kavis yapan sırtı ve boynuzlarının tasarımı tek bir ince çizgi ile sağlanmıştır. Et oburun sol pençesinin nasıl temsil edildiği tam olarak net

¹⁹ Kartal-grifon tanımı için bkz. J. Özlem Oktay, **Türk Sanatında Grifon Tasvirleri**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006, yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

²⁰ Barkova.-Pankova, a.g.m., 2005, s. 54-55.

değildir; geyiğin boyun hattı ile bu karışmaktadır. Genel olarak geyiğin boynunun çevresindeki çizgi de net değildir. Toynaklının başı ve ön ayakları arasında pençe-şekilli bir figür görülmektedir ve bunun da üzerinde noktalarla kaplı bir alan yer almaktadır.

Bu geyiğin sağında bir kaplan yer almaktadır. Kıvrılmış gövdesi uzatılmıştır ve yumuşak çizgilerle sınırlandırılmıştır; arka ayakları ise birbirinden oldukça ayrıktır. Sağ pençesinin pozisyonu net olarak seçilememektedir. Gövdesi üzerinde diğer kaplanda olduğu gibi “S” biçimli çizgiler yer almaktadır. Kompozisyona genel olarak bakıldığında dengenin hakim olduğu göze çarpar. Gerçek bir sanatsal tasarımın varlığı hissedilmektedir. Dövmenin önce bir taslağa yapıldığı düşünülebilir.

Kurgan1 Ak-Alaha 3'ten “Kadın Asilzade” olarak isimlendirilen kadının kolları ve parmaklarında dövmelere rastlamak mümkündür. Sözü edilen dövmeler kadının sol kolunda omuzdan bileğe kadar; sağ bileğinde ve başparmağında net olarak görülebilmektedir (çizim. 19). Çizimler beyaz ten üzerinde mavi renkte bulunmuştur.²¹ Kadının sol omzunda kancalı sivri gagalı, dik kulaklı, büyük badem gözlü, kısa kuyruklu bir geyik bulunmaktadır,²² bu geyiğin dallı boynuzu grifon başları ile sonlanmaktadır; ayrıca geyiğin gövdesi üzerinde de bir adet grifon başı yer almaktadır. Hayvanın gagası ve sağ ön ayağı hariç diğer ayakları vurgulanmıştır. Gövdesinin arkası geriye doğru bükülmüş vaziyettedir (foto. 6).

Bir önceki hayvanın hemen altında koç ile dört ayaklı bir yırtıcının mücadele sahnesi yer almaktadır. Koçun başı saldırının şiddeti ile yukarı doğru kalkmıştır; ön ayakları yarım daire çizmektedir. Arka ayakları ise hayvanın saldırısından dolayı oldukça birbirine yakındır; gövdesinin arkası ise yine geriye doğru bükük vaziyettedir. Boynuzu ve gıdığı çizgili, ağız açık, düşük kulaklı ve yuvarlak gözlü olarak gösterilmiş bu koçun arka ayaklarının yakınında noktali kürkü ile açık ağızından dişleri gözükken bir leopar betimlenmiştir. Leoparın uzun kuyruğu spiral yapmaktadır; başı vurgulanmıştır. Daha aşağıda tam olarak seçilemeyen gerçeküstü bir hayvan vardır; hayvanın boynuz dallarından ve sırtından grifon kafaları çıkmaktadır; sağ ön pençesi görülmemekle birlikte diğer üç pençe vurgulanmıştır; yukarı doğru kalkık çizgili kuyruğu kaplaninkini, gövdesi ise geyiğinkini anımsatmaktadır. Hayvan mücadele sahnesinin aksi yönüne, başı bilek tarafına doğru yerleştirilmiştir. Hayvanın kafası korunamamıştır.

Kadının sol bilek kısmında yine uzun boynuz dallı geyik kendini gösterir; ancak burada geyiğin kafası oldukça küçük ele alınmıştır. Kadının sol elinin orta parmağındaki dövme ise kötü korunmadan dolayı seçilememektedir. Kadının sağ başparmağında, tırnağa yakın bölgede koç olması muhtemel toynaklı gerçeküstü bir hayvan görülmektedir. Hayvanın ön ayakları vurgulanmıştır; arka kısmı geriye doğru büküktür (foto. 7).

²¹ Polosmak, a.g.e., 2001, s. 228.

²² Polosmak bu hayvanı “grifon gagalı” geyik olarak tanımlamaktadır.

Konuyla bağlantılı olarak Kurgan 3 Yukarı-Kal'djin -2'de bulunan erkek mumyasının üzerinde dövmelere de değinmekte fayda vardır. Yaklaşık olarak 25 yaşlarında olduğu düşünülen erkek mumyasının sol omzunda gerçeküstü, toynaklı bir hayvan bulunmaktadır.²³ Hayvanın başında sivri kıvrık gagası vardır, başının üzerinde iki adet grifon kafası çıkıntı yapmaktadır, bu grifon kafasına sırtta da rastlanır. Göğüs kısmında kıvrımlı hatlar kıl izlenimi verirken ön bacaklarındaki üçgen vb. geometrik şekiller kas hissini uyandırmaktadır, kısa bir kuyruğu vardır. Hayvanın ön kısmı vurgulu, arka kısmı ise şematik olarak verilmiştir. Hayvanın sol ayağı, adamın sağ omzundan göğsüne doğru inmektedir ve hayvanın diğer ön ayağı ise geriye doğru kıvrılmıştır, bu şekilde koşuyor izlenimi vermektedir. Hayvanın arka kısmı geriye doğru bükülmüştür.

Dövmelerin Sembolik Anlamları

Üslup bakımından bu kadar çok benzerliğin görülmesi bir çeşit "yazı ya da anlatım dili" olarak düşünülebilir. Hatta bir takım araştırmacılara göre bunların sihirsel işlevleri bulunmakta ve bunlar kozmogonik mitlerle ilişkilendirmektedir.²⁴

Pek çok eski toplumda dövme çocukluktan yetişkinliğe geçiş ile ilişkilidir ve dövme işleminin tamamlanması insanın özündeki değişimin kanıtı olarak görülmektedir. Dövme ile birlikte vücut yeniden kodlanmış gibi algılanmaktadır. Bu yeni vücut ile kişi şu özelliklere sahip olur; kahramanlık, ruh, bilgelik, hayvanın gücü. Dövme ve teni kazıma, bunlar ölümün ve ölümsüzlüğe geçişin dışsal işaretleridir. Bu dövmeleri taşıyan insanların yaşadıkları çevrede birbirlerini görmeseler bile öldükten sonra öteki dünyada bir şekilde iletişim kuracaklarına inanılmaktadır.²⁵

Anlaşılabileceği üzere dövmeler sadece süsleme amaçlı değil ama aynı zamanda bir takım sihirsel ya da sembolik değerleri barındırma veya terapi amaçlı yapılmışlardır. Dövmenin vücut üzerine yapılmaya başlanması ritüel bir çalışma hatta zoomorfik sembol geleneğinin aktarımı ve Şamanizmle ilgili olarak algılanmaktaydı.²⁶ Dövmeler oldukça önem taşımaktaydı çünkü ten üzerine yapılmaktaydı; ten yaşama doğum veren ve varoluşun başlangıcı olarak görülmekte, ayrıca soyun-kanın ifadesi idi.²⁷ Gördüğümüz dövmelerdeki yazı karakteri gibi birbirine çok yakın tasvirler bu

²³ Renaut, **Corporel et Signation Religieuse dans l'Antiquite**, These du Doctorat sous le Direction de M. Alain le Boulluec, Ecole Pratique des Hautes Etudes Section des Sciences Religieuses, 2006, (http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/27/52/45/PDF/1_Texte.pdf), (23.03.2012), s. 59.

²⁴ Antonini, "Religion and Mythology in the Art of Nomadic Peoples", **Civilizations of Nomadic and Sedentary Peoples of Central Asia**, Bişkek 2005, 2005, s. 243.

²⁵ Polosmak, a.g.e., 2001, s. 233, 236.

²⁶ Renaut, a.g.t, s. 69-70.

²⁷ Polosmak, N.V., "The First Report on a Burial of a Noble Pazyryk Woman of the Ukok Plateau", <http://sati.archaeology.nsc.ru/gen-i/Editions/Electronic/Bulletens/Herald/Vol1/Chapter7/Pol4.htm>, 01.02.2012, s.141. Polosmak, a.g.e., 2001, s. 235.

bağlamda aynı soya işaret etmek için kullanılmış olabilir. Aynı zamanda kabilenin varlığının somut bir işareti idi.²⁸

Dövmeli Adamın ayak bileği ve sırtında omurga hizasında uzunlamasına karşılıklı olarak yerleştirilmiş nokta şeklinde dövmeler (çizim. 1) bölgedeki acıyı ya da ağrıyı geçirmek için terapi ve sihir amaçlı yapılmış olabileceği düşünülmektedir, bu bir takım araştırmacılar tarafından “refleks-terapi” olarak isimlendirilmektedir.²⁹

Dövmede isin kullanılması da kötülöklere karşı koruyucu bir anlam içerebilir; Altaylılar ilk defa gelen misafirin burun ucuna kazanın dışından alınan isin sürmekteydiler. Bu şekilde yeni gelen kişiyi ateşe tanıtmış olmaktadır. Kazanın dışından alınan isin yukarıda bahsedilenlerle karıştırılıp uygulanması ateş-ocak-ev-aile’ye katılım ile ilgili olabilir çünkü kazan bozkır hayatında evin ocağını, merkezini sembolize etmektedir.³⁰ Yani kazan Türk dünyasında önemli bir semboldür.³¹

Dövme renginin mavi olması da sembolik anlam bakımından değer taşıyabilir; mavi renk Gök Tanrı ya da gökte olduğuna inanılan ruhlarla ilişkilendirilmekteydi. Yine bu renk akıl, sadakat, lekesizlik ve erdemin yanı sıra her şeyin yer aldığı sonsuz boşluğu da simgelemektedir.³²

Ele aldığımız dövmeler buldukları toplumda muhtemelen o kişilerin yerine, soyluluğuna ya da cesaretine belki de her üçüne birden işaret etmektedir. Dinsel bir tören esnasında da bu dövmeler kişiye ayırt edici özellikler vermektedir. Tasvir edilenlerin sayısı, buldukları yer, tasvir üslupları çeşitlilik göstermektedir ve cinsiyet, sosyal statü gibi farklı sebeplere bağlanmaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki Hun toplumunda her yüksek statüye sahip kişi dövme taşımak zorunda değildir, bununla birlikte değinilen dövmelerin daha çok savaşçılarla ilişkilendirildiği düşünülmektedir.³³ Bir takım araştırmacılar ise Yukarı-Kal’djin 2’de bulunan dövmeli mumyanın sıradan bir yere sahip olduğunu ve statüden daha çok kozmolojik bir anlam taşıdığını düşünmektedirler.³⁴

Ayrıca dövmelerin betimlendiği yerler de çeşitli sembolik anlamlara sahip olabilir. Altay folklorik geleneği olarak elin başparmağı insanın ruhunu ifade etmektedir ve yaşamdaki öz kaliteyi gösterir. Buna ek olarak Ural-Altay halklarının inancında sağ el başparmağı kendi köklerinin özü olarak da görülmekteydi. Bu yüzden Hunlar

²⁸ Renaut, a.g.t., s. 70.

²⁹ Rudenko, a.g.e, s. 112; Polosmak, a.g.e, s. 237.

³⁰ Polosmak, a.g.e., 2001, s. 231; Mednikova, **Neizgladimie Znaki: Tatuirovka Kak İstoriçeskiy İstoçnik**, Studia Naturalia, 2007, s. 29.

³¹ Ögel., **Türk Kültür Tarihine Giriş (4)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1978, s. 270; Çoruhlu, “İç Asya Türk Topluluklarına Ait Tunç Tören Kazanları ve Çin Sanatındaki Örneklerine Mukayeseli Bir Bakış”, **6. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, C. II, 21-26 Kasım 2005, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 1173-1174.

³² Çoruhlu, a.g.e., 2007, s. 280.

³³ Polosmak, a.g.e., 2001, s. 236.

³⁴ Barkova- Pankova, a.g.m., 2006, s. 68.

hem kadınların hem de erkeklerin baş parmaklarına dövme yapmışlar ve bu yönleri ile diğer kültürlerin dövme geleneğinden ayrılmışlardır.³⁵ Ayrıca ok atarken başparmağın dikkat çekmesi bu kısma horozların yerleştirilmesinin tesadüf olmadığını düşündürülebilir.

Omuz; düz ve geniş alanı ile vücutta görülme ve vücuda işleme bakımından en önemli kısımlardan biridir. Burada muhtemelen en önemli tasvirler yer almaktadır. Karşımıza çıkan mumyalardan üçünün omzunda (Pazırık 2'deki erkek, Ak-Alaha-3'teki kadın ve Yukarı-Kal'djin-2'deki erkek mumyası) gerçeküstü toynaklı hayvanın yani geyiğin yer alması bunun önemli bir kanıtı olsa gerek. Bunlar belki de öteki dünyaya geçişte üzerinde tasvir edildikleri kişilere yardımcı olarak görevlendirilmişlerdi. Bazı kaynaklardan çalışma ya da gündelik hayat esnasında döneme ait insanların gömlek değil bir omuzu açık bırakacak şekilde koyun postu giydiklerini öğrenmekteyiz. Ayrıca ileriki dönemde Uygurların Buda tasvirlerinde genelde kutsallığı vurgulamak için Budanın bir omzunu dışarıda bırakacak kıyafetlerle betimlenmesine de dikkat çekmekte fayda vardır.

Dövmelerde gerçeküstü hayvanların çoğunun enselerinde, sırtlarında, boynuz dallarının ucunda ve kuyruklarının bitiminde stilize grifon başlarının varlığı dikkati çekmektedir. Gerçeküstü bir hayvanın sırtından çıkan grifon motiflerinden birinin Dövmeli Adam'ın tam kalp hizasında yer alması tesadüf değildir. Bunların bozkır yaşamı gereği hareketli olmak için halsizliği ve zayıflığı uzaklaştırma amaçlı görüldüğü söylenebilir.

Dövmelerde tasvir edilen hayvanların sembolik anlamları arasında şunlar yer almaktadır; kaplan ve aslan gibi kedi cinsinden yırtıcı hayvanlar zafer kazanan, kuvvet ve kudret sembolü olarak görülmekte, alplik, yiğitlik ve hükümdarlık timsali olarak tanınmaktaydı. Kozmolojik bakımdan ise güneş ile ilişkilendirilmekteydi.³⁶

Geyik; Türklerde oldukça kutsal bir hayvan olarak görülen geyik kendisinden türediğine inanılan hayvanlardan biridir. Şamanın Gök tanrı ile görüşmek üzere gökyüzüne yaptığı seyahat sırasında veya tören anında geyiğin biçimine girdiği ifade edilmekte ayrıca ölen kişinin ruhunun da yine geyikle taşındığı bilinmektedir. Geyiğin ebedi hayatın, ya da ölümsüzlüğün sembolü olarak görülmesi çok erken devirlerden beri izlenmektedir. Geyik ayrıca soyluluk ve hükümdarlık işaretlerinden biridir.³⁷ Dövmelerde gördüğümüz boynuz dalları, kuyruk uçları grifon başları ile sonlanan ve ayrıca bazı örneklerde kendilerinin sırtlarından da çıkan grifon kafaları ile gösterilen geyikler düşüncemize göre az önce değindiğimiz anlamının kuvvetlendirilmiş ifadesidir. Çünkü benzer biçimde grifonlar da koruyuculuk ve kötü ruhları kovan başlıca özelliği ile birlikte hükümdarlık, cesaret, sonsuzluk, uğur getiren, ba-

³⁵ Polosmak, a.g.e., 2001, s. 234.

³⁶ Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Seyran Kitap, İstanbul 1995, s. 113-114, 117.

³⁷ Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi, **Toplumsal Tarih**, S. 18, Haziran 1995, s. 33-42; Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)**, C. I, TTK. Basımevi, Ankara 1971, s. 569.

harın müjdecisi, şifa veren ve uzun ömürle ilişkilendirilen fantastik bir hayvandır. Ayrıca bir boy önderinin ruhunu simgeliyor olabilir.³⁸

Kartal-grifon bir takım araştırmacılara göre yarı-göçebe dönemde zoomorfik ifadesi ile kartalın yerini almıştır.³⁹ Kartal-grifonlar ile kartalların ya da diğer yırtıcı kuşların tasvirleri bazı durumlarda birbirine çok yaklaşımaktadır. Biz burada yer alan ve kulakları olan yırtıcı kuşu ve geyik boynuz dallarından çıkan kuş başlarını kartal-grifon olarak yorumluyoruz.⁴⁰ Kartal-grifon da tıpkı diğer yırtıcı hayvanlar gibi algılanmakta ve zafer kazanan, kuvvet ve kudret sembolü, alplik, yiğitlik ve hükümdarlık timsali olarak düşünülmekteydi. Göğün hakimi olarak görülen bu hayvan güneş ile ilişkilendirilmekteydi.

At da geyik gibi şamanın gökyüzüne çıktığı bineği olarak görülmüş ve çoğu zaman gök unsuru ile ilişkilendirilmiştir, mutluluk, doğruluk, iyi neslin devamı gibi vasıfların simgesi olarak görülmüştür. Aynı zamanda at Türkler için kuvvet ve kudret temsilidir. Balık daha çok göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, bolluk, ve üreme ile ilişkilendirilmiştir. Dövmelerde başparmaklarda gördüğümüz horozlar muhtemelen kötü ruhları kovan, savaşçı, koruyucu bir hayvan olarak görülmekte, gün ağarışını haber verme özelliği ile güneş ile ilişkilendirilmekteydi. Koyun, koç ve keçi ise Gök Tanrıya sunulan hayvanlar arasında yer almaktaydı ve gök unsuruna ait olan özellikler bu hayvanlar için de geçerliydi.⁴¹

Türk sanatında geniş yer tutan ve dövme betimlerinde de karşımıza çıkan hayvan mücadele sahnelerinde vahşi hayvanlara karşı korunma, avlanma veya düşmanlarına karşı başarılı olma ve yenen hayvanın biçimine girme isteği yatmaktadır. Bu tarz sahnelerde yenen hayvanların başında aslan, kaplan gibi yırtıcılar ile grifon, aslan-grifon, kartal-grifon gibi gerçek üstü hayvanlar ve avcı kuşlar gelmektedir. Yenilen bir hayvan olarak tasvir edilen geyik, koç, koyun ve keçi gibi toynaklılar bu tür sahnelerde aydınlık-karanlık, iyi-kötü, güçlü-zayıf gibi zıt kavram çiftlerinden olumsuz olanı simgelemektedir. Yenen hayvan buradan da anlaşılacağı üzere güç, kudret, asalet, iyi, aydınlık, güneş gibi kavramlara işaret etmektedir. Dövmelerdeki mücadele sahneleri sadece kahraman savaşçıların kendileri arasında değil ama aynı zamanda kahramanlar ve canavarlar arasındaki mücadelenin anlatımı olarak da değerlendirilebilir.

Nadir olarak dövmelerde karşımıza çıkan lotus şeklinde yorumlanan çiçekler yenden doğuş, diriliş, yaradılış ile ilişkilendirilmektedir, evrenin gücünü bünyesinde barındırdığına inanılmakta ve ayrıca temizlik, saflık ve soyluluk anlamına gelmektedir.⁴²

³⁸ Oktay, "Erken Devir Türk Sanatında Grifon Figürünün Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları**, Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı, derleyen Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu, Kasım-Aralık 2009, s. 541-562.

³⁹ Jacobson, **The Art of the Scythians**, Köln 1995, s. 53; Cheremisin, a.g.m., s. 85.

⁴⁰ Perevodçikova, **Yazık Zverinih Obrazov-Oçerki Iskusstva Evraziiskih Skiskoy Epoh**, Moskova 1994, s.154; Cheremisin, a.g.m., 2009, s. 87.

⁴¹ Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalci Yayınevi, İstanbul 2011, s. 159-160, 163, 165-167, 171, 174.

⁴² Çoruhlu, "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus", Uluslararası **Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, 4-7 Eylül 1989, Ankara, AKM Yayınları, Ankara 1997, s. 156-157,159.

Görüldüğü gibi dövmelerin sembolik anlamları çeşitlilik göstermektedir, yüksek statü, soyluluk, kahramanlık, kişisel özgürlük, koruyuculuk, kutsal törenlerde verilen değer, bir soyun devamlılığının göstergesi, tedavi gücü olarak geniş bir yelpazeye sahiptir. Hatta sözü edilen sembolik anlamları ile tasvirleri XIII.yüzyıl şairi Rumi'nin edebi eserlerine yansımıştır; Şair Kazvin'de yaşayanların vücutlarına mavi renk asılan dövmeleri yaptırdıklarına değinmiştir.⁴³ Günümüzde bile Anadolu'nun bazı kesimlerinde uzun ömrü, hayat ağacını, bereketi ve nazara ve kötülöklere karşı korumayı simgeleyen dövmelerin yapıldığı bilinmektedir.

Çalışma Kapsamındaki Dövmelere Sanatsal Açından Bakış

Pazırık 2 kurganından kadın mummyası aynı kurgandan erkek mummyasına benzemektedir. Her iki mummyada da gerçeküstü hayvanlar ve toynaklılar benzer biçimde yer almaktadır. Kadın mummyası üzerindeki biraz daha ufaktır ve birbirinden bağımsız olarak durmaktadır. Kadının bileğinde yer alan geyik boynuz dalları Ak-Alaha 3'den ele geçen kadın mummyası üzerinde geyik ile birlikte betimlenmiş boynuz benzemektedir. Konu, üslup ve uygulama bakımından Ak-Alaha-3'deki kadın dövmeleri Pazırık 2'deki Dövmeli Adama, sanki tek bir elden çıkmışçasına, oldukça yakınlık göstermektedir; koçlar, boynuz dalları grifonla sonlanan kıvrık gagalı (grifon gagalı) geyikler ve kedigillerin canlandırılması buna örnek olarak gösterilebilir.⁴⁴ Pazırık kurgan 5'deki erkek mummyanın sağ ön kolundaki vahşi atın kuyruğunun çatallaşması bir takım araştırmacılara göre sunuların temsilinin özelliğidir. Sağrsı yukarı bükük vahşi at ile kuyruğu yukarı doğru kıvrık et obur hayvanın birlikte verilmesi Pazırık kurgan 2'den erkeğin sağ ön kolunda yer almaktadır.⁴⁵

Pazırık kurgan 5'den erkek mummyası üzerindeki dövmeler Pazırık kurgan 2'den mummyalar üzerindeki de benzerlik göstermektedir. Ayrıca temalar da benzer kompozisyonları sergilemektedir. Bununla birlikte Pazırık kurgan 5'te Pazırık kurgan 2 ve Kurgan-3 Yukarı-Kal'djin-2'de olduğu kadar gerçeküstü hayvan yoktur.

Bazı durumlarda tasvirlerin konumları da birbirine benzemektedir, şöyle ki; Pazırık 2'deki erkek, Ak-Alaha-3'teki kadın ve Yukarı-Kal'djin-2'deki erkeğin omuzlarının üzerinde aynı gerçeküstü toynaklı hayvanın (geyiğin) betimlenmesi oldukça ilgi çekicidir. Ancak Yukarı-Kal'djin-2'deki tasvir ufak detaylarında sanatçısının kendine özgünlüğünü göstermektedir.⁴⁶ Ayrıca Taştık dönemine ait olarak kabul edilen Oglakhty Dağının güney eteğinde bulunan mezardaki erkek mummyasının omzunda

⁴³ Renaut, a.g.t, s. 73.

⁴⁴ Barkova.- Pankova, a.g.m., 2006, s. 65. Renaut, a.g.t., s. 57.

⁴⁵ Barkova.-Pankova, a.g.m., 2005, s. 52.

⁴⁶ Polosmak, .a.g.e, 2001, s. 235.

da bir takım tasvirlerin yer alması Türklerde omuza dövme yapmanın çok eski bir gelenek olduğu kanıtlar niteliktedir.

Tüm bu benzerliklerle birlikte bazı durumlarda farklılıkları da gözlemlemek mümkündür, hatta bu farklılıklara bir mumya üzerinde rastlamak da mümkündür. Örneğin, Pazırık kurgan 5'den erkek mumyası üzerindeki dövmeler stil olarak birbirinden farklılık göstermektedir. Omuz üzerinde yer alan kaplan ve at figürleri stilize edilmiştir, ancak sol baldır üzerindeki toynaklılar şematiktir. Buradan anlaşılacağı üzere farklı figürler farklı zamanlarda farklı ustalar tarafından uygulanmıştır.

Pazırık Kurgan 5'deki kadın mumyası üzerinde tasvir edilen figürlerin diğer dövmelerden farklılık gösterdiği belirtilebilir. Bunlar farklı olarak stilize edilmişlerdir. Ayrıca bu kadın üzerinde kartal-grifon dışında gerçek üstü hayvan dövmesine rastlanmamıştır. Özellikle kadının sağ ön kolu üzerindeki et obur ve ot obur hayvan tasvirleri başka mumyalar üzerinde görülmekle birlikte hepsinin bir arada olduğu böyle bir kompozisyon Pazırık sanatında başka bir yerde saptanmamıştır. Pazırık Kurgan 5'deki kadın mumyasının el parmaklarındaki lotus benzeri bitkisel süslemelere diğer mumyalardaki dövmelerde rastlanmaması dikkat çekici bir noktadır.

Dövmelerde gördüğümüz hayvan tasvirlerinin çoğunu kurganlarda ele geçen çeşitli eşyalarda ve çeşitli malzemelerde görebilmemiz mümkündür; başka bir deyişle vücut üzerinde tasvir edilen figürler kıyafet, baş süsleri, gündelik eşyalar, silahlar, keçe eyer örtüleri, ahşap at koşum takımları vb. üzerinde de benzerleri ile karşımıza çıkarlar. Örneğin, Pazırık kurgan 2'deki Dövmeli Adamın bacağındaki balığın benzerini keçe eyer örtüsü pandantifi olarak görmek mümkündür (çizim. 21).

Dövmelerin genel tahliline baktığımızda öncelikle mumyaların yüzlerinin dövmeli olmadığı dikkat çeker. Burada yeri gelmişken Taştık Kültürüne ait buluntular arasında ölü maskelerine ve yüzleri boyalı Ürümchi mumyalarına değinmekte fayda vardır.⁴⁷ Ancak belirttiğimiz gibi bunlar dövme değil dövmeyi anımsatan boyalardır.

Boşlukta sanki hareket ediyor izlenimi veren ve bazen bir sıra halinde dövmelerle tasvir edilen hayvanların çoğunluğunun başı gövdelerine oranla büyük ele alınmıştır, boynuz, göz, gaga, toynak, pençe, ibik gibi hayvanlara karakteristiğini veren uzuvlar ile gövdelerinin ön kısımları çoğunlukla abartılmış ve/veya vurgulanmıştır. Ayrıca bir hayvanda hem belirli kısımların vurgulanması hem de belirli kısımların, özellikle arka kısımları, şematik bırakılması bu uygulamanın bilinçli yapıldığını ve sanatsal bakımdan geldiği noktayı gözler önüne serer.

Hayvanların bazı kısımlarının abartılarak ele alınması, gerçek üstü hayvanlara oldukça fazla yer verilmesi, hayvanların arka kısımlarının geriye doğru bükülmüş ve arka ayaklarının sırt üzerinde yukarı doğru kalkık olarak temsilleri, hayvanlardaki

⁴⁷ Jettmar, a.g.e., s. 80-81, figür. 41. Barber, **The Mummies of Urumchi**, New York 1999, levha. 3A.

stilizasyon ve yerleştirildikleri yere göre form almaları, ritm ve dinamikliğe sahip olmaları gibi özellikleri “Türk Hayvan Üslubu” ile örtüşmektedir.⁴⁸

Dendrokronolojik verilere göre dövmeli mumyalara sahip dört kurgandan en erken olanı Pazırık Kurgan 2’dir. Yaklaşık yirmi-yirmi beş yıl sonra Kurgan 1 Ak-Alaha-3 ve Yukarı-Kal’djin-2 yapılmıştır ve bunlardan 26-28 yıl sonra Pazırık Kurgan 5 meydana getirilmiştir.⁴⁹ Ayrıca dikkat çekilmesi gereken başka bir nokta daha çok gerçeküstü hayvanlı dövmelerin erken tarihli kurganlardaki mumyalarda yer almasıdır.

Sonuç

Sonuç olarak dövmeler sadece süslenme amaçlı değil ama aynı zamanda yüksek statü belirleyici, kahramanlık gösterici, koruyucu, sonsuz bağımsızlık, şifa verici, yazı karakteri ile bir takım gizemli bilgileri kendinden sonraki nesle aktarıcı ve kendi toplumunu tanımlayıcı özelliklere sahiptir.

Çalışma kapsamında şu verilere ulaşılmıştır;

Gerçeküstü hayvanların gerçek hayvanlara oranı daha azdır (Tab.1). Gerçeküstü kedi cinsinden hayvanlar Pazırık kurgan 2 erkek, Kurgan-1 Ak-Alaha-3 ve Kurgan-3 Yukarı-Kald’jin-2’de; Gerçeküstü kanatlı sadece Pazırık kurgan 5 kadın üzerinde; Gerçeküstü toynaklı hayvanlar Pazırık kurgan 2 kadın ve erkek, Kurgan-1 Ak-Alaha-3 ve Kurgan-3 Yukarı-Kald’jin-2’deki mumyalar üzerinde yer almaktadır (tablo). Bu gerçeküstü hayvanlardan ilk sırayı kedi cinsinden olanlar almaktadır. Gerçek hayvanlardan ise ilk sıra toynaklı hayvanlara aittir, bu hayvanlar Yukarı-Kald’jin-2’deki hariç hepsinde betimlenmiştir; kedi cinsinden yırtıcı ikinci sırayı alır ve Pazırık Kurgan 5 kadın ve erkek, Kurgan-1 Ak-Alaha-3; horoz Pazırık Kurgan 5 kadın ve erkek ve Pazırık Kurgan 2 erkek mumyasında gösterilmiştir. Balık ise sadece Pazırık kurgan 2 erkek mumyasında yer alır (tablo. 2a-b).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi dövmeler vücutta çeşitli yerlere uygulanmıştır: Pazırık kurgan 2 erkekte el, kol, bacak, sırt, omuz, göğüs ve ayak; Pazırık kurgan 2 kadında kol ve omuz; Pazırık kurgan 5 erkekte el, kol, bacak, sırt, omuz ve ayak; Pazırık kurgan 5 kadında el ve kol; Kurgan-1 Ak-Alaha-3’de el, kol ve omuz; Kurgan-3 Yukarı Kal’djin-2’de sadece omuz. Buna göre dövmeler en çok kol ve omuzda yer almaktadır, bunu el izler; bacak, sırt ve ayak kısımları eşit oranda dövmeye sahiptir, en az dövmenin görüldüğü yer ise göğüstür (tablo. 3a-b).

⁴⁸ Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 149; Gryaznov, **South Siberia**, Geneva, 1969, s. 197-198; Polosmak, a.g.e. 2001, s. 231; Cheremisin, “On the Semantics of Animal Style Ornithomorphic Images in Pazyryk Artifacts”, **Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia**, 37/1, 2009, s.87; Ayrıca Hayvan Üslubu için bkz. Rostovtzeff,, **The Animal Style in South Russia and China**, Hacker Art Books New York 1973.

⁴⁹ Han, “Maps and Chronology”, **Unesco Project Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains**, Chapter 1, 2007, s. 17

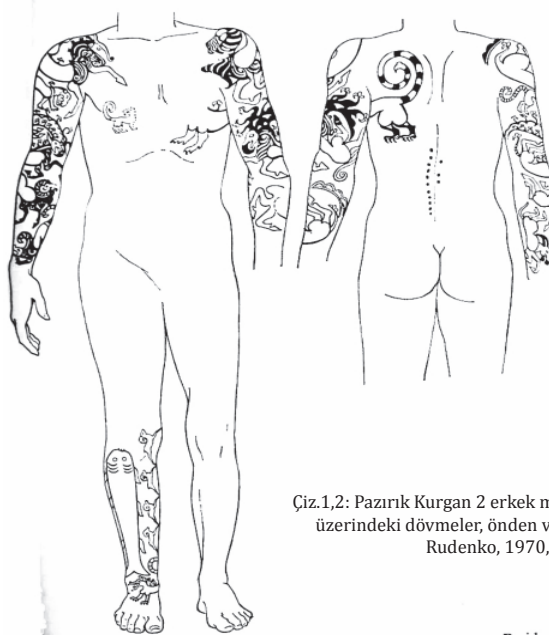
Kaynakça

- Antonini, Chiara Silvi, "Religion and Mythology in the Art of Nomadic Peoples", **Civilizations of Nomadic and Sedentary Peoples of Central Asia**, Bişkek 2005, s. 241-251.
- Barber, Elizabeth Wayland **The Mummies of Urumchi**, New York 1999.
- Barkova, L.L.-S.V. Pankova, "Tattooed Mummies from the Large Pazyryk Mounds: New Findings", **Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia**, 2 (22), 2005, s. 48-59.
- Barkova, L.L.-S.V. Pankova, "Tatuirovki na Altayskih Mumiyah", **Priroda**, 3, 2006, s. 65-69.
- Cheremisin, D.V., "On the Semantics of Animal Style Ornithomorphic Images in Pazyryk Artifacts", **Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia**, 37/1, 2009, s. 85-94.
- Çoruhlu, Yaşar, "İç Asya Türk Topluluklarına Ait Tunç Tören Kazanları ve Çin Sanatındaki Örneklerine Mukayeseli Bir Bakış", **6. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, C.II, 21-26 Kasım 2005, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 1173-1193.
- Çoruhlu, Yaşar, "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus", **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, 4-7 Eylül 1989, Ankara, AKM Yayınları, Ankara 1997, s.156-168.
- Çoruhlu, Yaşar, "Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi", **Toplumsal Tarih**, S. 18, Haziran 1995, s. 33-42.
- Çoruhlu, Yaşar, **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2007.
- Çoruhlu, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2011.
- Çoruhlu, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Seyran Kitap, İstanbul 1995.
- Gryaznov, Mikhail P, **South Siberia**, Geneva, 1969.
- Han, J., "Maps and Chronology", **Unesco Project Preservation of the Frozen Tombs of the Altai Mountains**, Chapter 1,2007, s. 17.
- İnan, Abdülkadir, "İkinci Pazırık Kurganı", **Makaleler ve İncelemeler**, TTK Basımevi, Ankara 1968, s. 507-509.
- Jacobson, Esther, **The Art of the Scythians**, Köln 1995.
- Jettmar, Karl, **Art of the Steppes**, 1967.
- Kızlasov, L.R.-Pankova, S.V., "Tatuirovki Drevney Mumii iz Hakasii (Rubej Naşey Eri)", **Soobsheeniya Gosudarstvennogo Ermitaja**, C. LXII, 2004, s. 61-67.
- Renaut, Marque Luc **Corporel et Signation Religieuse dans l'Antiquite**, These du Doctorat sous le Direction de M. Alain le Boulluec, Ecole Pratique des Hautes Etudes Section des Sciences Religieuses, 2006, (http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/27/52/45/PDF/_1_Texte.pdf)
- Mednikova, M.B, Neizgladimie Znaki: Tatuirovka Kak İstoriçeskiy İstoçnik, Studia Naturalia, 2007.
- Oktay, J. Özlem, "Erken Devir Türk Sanatında Grifon Figürünün Sembolizmi", **Türk Dünyası Araştırmaları, Prof. Dr. Oktay Aslanapa Özel Sayısı**, derleyen Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu, Kasım-Aralık 2009, S. 183, s. 541-562
- Oktay, J. Özlem, **Türk Sanatında Grifon Tasvirleri**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.
- Ögel, B., **Türk Kültür Tarihine Giriş (4)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1978
- Ögel, B., **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)**, C. I, TTK. Basımevi, Ankara 1971.
- Ögel, Bahaeddin, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre**, TTK Basımevi, Ankara 1962.

- Perevodçikova, E.V., **Yazık Zverinîh Obrazov-Oçerki Iskusstva Evraziiskîh Skiskoy Epoh**, Moskova 1994.
- Polosmak, N.V., "The First Report on a Burial of a Noble Pazyryk Woman of the Ukok Plateau", <http://sati.archaeology.nsc.ru/gen-i/Editions/Electrical/Bulletens/Herald/Vol1/Chapter7/Pol4.htm>, 01.02.2012.
- Polosmak, N.V., **Vsadniki Ukoka**, Novosibirsk, 2001.
- Polosmak, N.V., **Pazırıkская Kul'tura: Rekonstruksiya Mirovozzrençeskih i Mifologiçeskih Predstavleniy**, Dissertatsiya na Soiskanie Uçenoy Stepeni Doktora İstoriçeskih Nauk, Rossiyskaya Akademiya Nauk İstitut Arheologii Ethnografii, Novosibirsk 1997.
- Polosmak, N.V., "**Steregushie Zoloto Grifi (Ak-Alahinskie Kurganı)**", Novosibirsk 1994.
- Rostovtzeff, M., **The Animal Style in South Russia and China**, Hacker Art Books New York 1973.
- Rudenko, S.I., **Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen**, London 1970.



Fot.1: Oglakhty Dağının güney eteğinde bulunan mezardan erkek mumyası üzerindeki dövme.
Kızlasov, L.R.-S.V. Pankova, 2004, fot.3.



Çiz.1.2: Pazırık Kurgan 2 erkek mumya (Dövmeli Adam)
üzerindeki dövmeler; önden ve arkadan görünüm.
Rudenko, 1970, s.109.



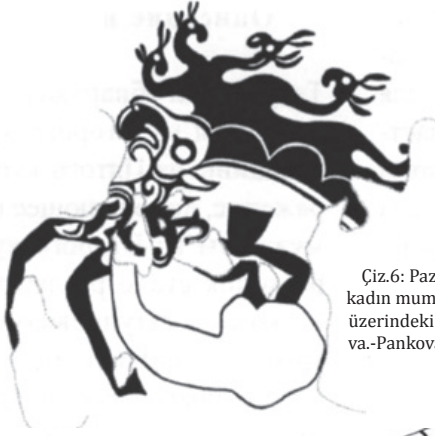
Çiz.3: Pazırık Kurgan 2 erkek mumyanın sağ omuz ve kolu üzerindeki dövmeler. Rudenko, 1970, s.111,çiz.53.



Çiz.4: Pazırık Kurgan 2 erkek mumyanın sol omuz ve kolu üzerindeki dövmeler. Rudenko, 1970, s.111,çiz.54.



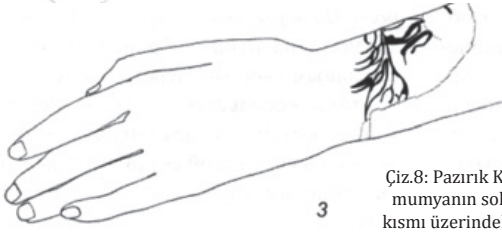
Çiz.5: Pazırık Kurgan 2 erkek mumyanın sağ başparmağı üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.1.



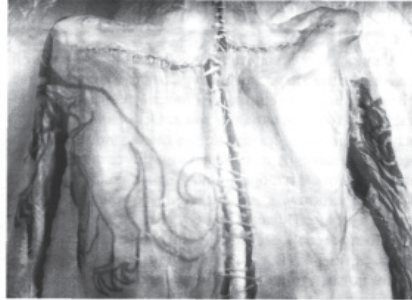
Çiz.6: Pazırık Kurgan 2 kadın mumyanın sol omzu üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.2.1.



Çiz.7: Pazırık Kurgan 2 kadın mumyanın sağ kolu üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.2.2.



Çiz.8: Pazırık Kurgan 2 kadın mumyanın sol bileğinin üst kısmı üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.2.3.



Çiz.9, Fot.2: Pazırık Kurgan 5 erkek mumyanın sol omuz üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.4.

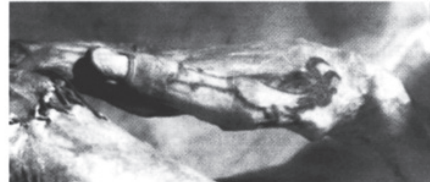


Çiz.11, fot.3: Pazırık Kurgan 5 erkek mumyanın sağ kol üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.6.

Çiz.10: Pazırık Kurgan 5 erkek mumyanın sağ el üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.5.



Çiz.12, fot.4: Pazırık Kurgan 5 erkek Mumyanın sırtında ve kalçasında dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.7.



Çiz.13, fot.5: Pazırık Kurgan 5 erkek mumyanın her iki başparmağı üzerindeki dövmeler. Barkova-Pankova, 2005, çiz.8.



Çiz.14: Pazırık Kurgan 5 erkek mumyanın her iki baldır üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.9.



Çiz.15: Pazırık Kurgan 5 erkek mumyanın ayak bileği üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.10.



Çiz.16: Pazırık Kurgan 5 kadın mumyanın sol kol üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.12.



Çiz.17: Pazırık Kurgan 5 kadın mumyanın elleri üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.13.



Çiz.18: Pazırık Kurgan 5 kadın mumyanın sağ kol üzerindeki dövme. Barkova-Pankova, 2005, çiz.14.



Çiz.19: Ukok Platosu, Ak-Alaha-3 kadın mumyası (Kadın Asilzade)'nin üzerindeki dövme. Polosmak, 2001, s.229.



Çiz.20: Kurgan 3Yukarı Kald'jin-2 erkek mummyası üzerindeki dövme, Polosmak, 2001,s.229.



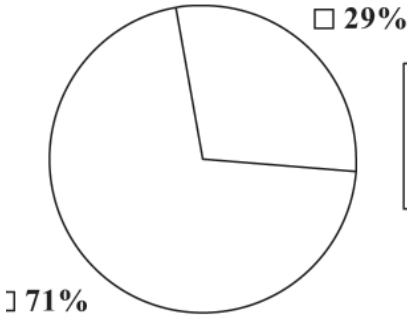
Fot.6: Ukok Platosu, Kurgan1 Ak-Alaha 3 Kadın Asilzade'nin sol omzundaki dövme. Polosmak, 2001,fig.152.



Fot.7: Ukok Platosu, Kurgan1 Ak-Alaha 3 Kadın Asilzade'nin sağ başparmağındaki dövme, Polosmak., 2001,fig.153.



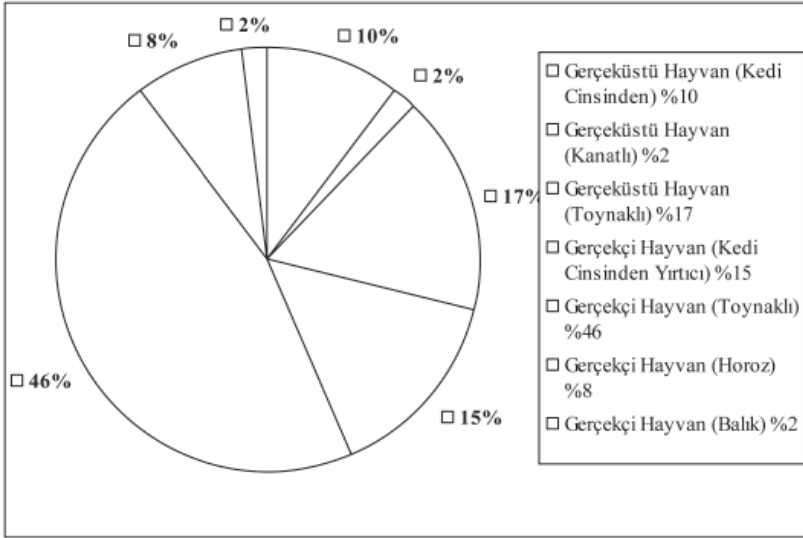
Çiz.21: Kurgan 1 Ak-Alaha1 balık formunda keçe eyer örtüsü pantantifi, Polosmak, 2004, çiz.43.



□ Gerçeküstü Hay vanlar	%29
□ Gerçek Hay vanlar	%71

Tablo 1: Tasvir edilen gerçek ve gerçek üstü hayvanların yüzde hesapları.

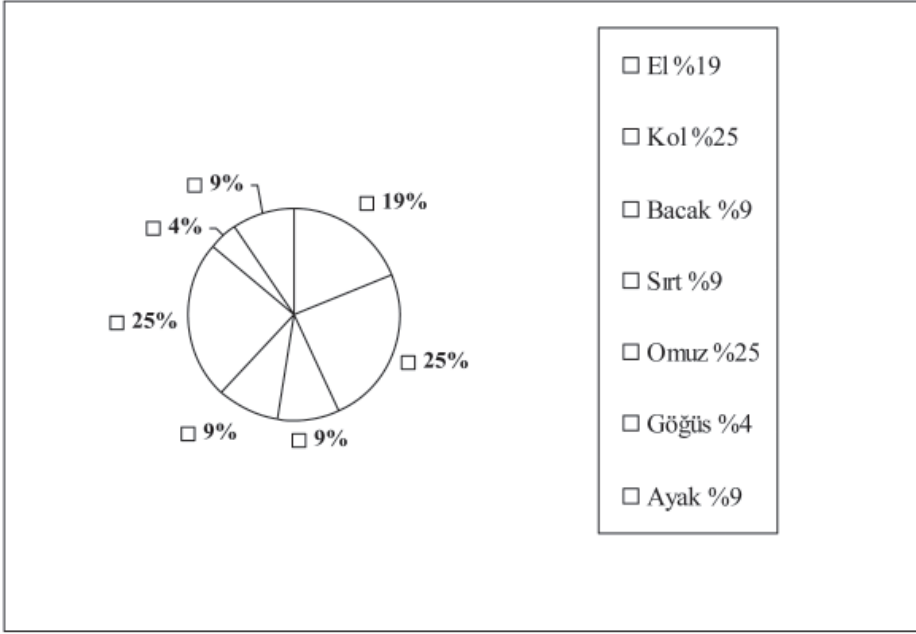
HALİL AÇIKGÖZ ARMAĞANI



Tablo 2a: Dövme olarak tasvir edilen hayvanların yüzde hesapları

Hayvanlar	Pazırık (erkek) 2	Pazırık (kadın) 2	Pazırık (erkek) 5	Pazırık (kadın) 5	Kurgan 1 Ak-Alaha-3	Kurgan 3 Yukarı-Kal'djin -2
Gerçeküstü kedi cinsinden	X X X X				X	
Gerçeküstü kanatlı				X		
Gerçeküstü toynaklı	XXXX	X			XX	X
Yırtıcı (kedi cinsinden)			XX	XXX	XX	
Toynaklı	X X X XXXX	XX	XXXXXXXXX	XXX	XX	
Horoz	X		XX	X		
Balık	X					

Tablo 2b: Dövme olarak tasvir edilen hayvanların buldukları mummyalar.



Tablo 3a: Dövmelerin gövde üzerinde buldukları bölgelerin yüzde hesapları.

Uzuvlar	Pazırık 2 (erkek)	Pazırık 2 (kadın)	Pazırık 5 (erkek)	Pazırık 5 (kadın)	Kurgan 1 Ak-Alaha-3	Kurgan 3 Yukarı-Kal'djin 2
El	X		X	X	X	
Kol	X	X	X	X	X	
Bacak	X		X			
Sırt	X		X			
Omuz	X	X	X		X	X
Göğüs	X					
Ayak	X		X			

Tablo 3b: Dövmelerin gövde üzerinde buldukları bölgeler.

ТАТАРСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА СИБИРИ¹

Ф.С. САЙФУЛИНА²

Краеведение, направленное на исследование письменных литературных текстов отдельного региона является одним из приоритетных направлений современного татарского литературоведения. Изучение и анализ литературного разнообразия отдельных регионов, в особенности географически отдаленных от литературного центра – Татарстана, открывает исключительную возможность выявления особенностей художественных творений писателей так называемой литературной периферии, а также сравнительного анализа творчества писателей отдельного региона в контексте всего литературного процесса. Изучение и анализ литературного наследия края, дает возможность выявления духовных приоритетов народа как в историческом плане, так и в современный период развития.

Данная работа посвящена исследованию некоторых представителей средневековой тюрко-татарской литературы, так или иначе связанной с Сибирью. Нужно отметить, что в последние два десятилетия особо актуализировалось изучение татарской литературы Тюменского края, как современного состояния, так и истории ее развития, что связано с общим состоянием самосознания сибирско-татарского народа, с активизацией национального движения.

Татары являются одним из коренных жителей региона, исторически проживающих на обширных территориях Сибири. Этим и объясняется сравнительное богатство региональной татарской литературы. Появление на литературной арене неповторимо ярких современных поэтов и писателей, а также обнаружение учеными все новых и новых письменных памятников тюрко-татарской литературы древности и средневековья, созданной в Сибири, объясняется также этим обстоятельством.

К настоящему времени в литературоведении определилось несколько взаимосвязанных подходов к изучению и анализу краеведческого материала:

¹ Sibirya Ortaçağ Tatar Edebiyatı.

² Ф.С. Сайфулина, Казанской (Приволжский) федеральный университет = F. S. Sayfulina, Kazan (Volga) Federal Üniversitesi – Tataristan / Rusya Federasyonu.

текстологический, исторический, литературоведческий, литературно-критический. Эти направления дают возможность комплексного исследования литературного процесса в регионе, и помогают в восстановлении утраченных культурных ценностей, многовековых литературных традиций.

Вместе с активным изучением современного состояния татарской региональной литературы – романов Якуба Занкиева, поэзии Булата Сулейманова, Шауката Гадельши (Сибгатуллина) – особое внимание уделяется выявлению новых имен, а также анализу и комментариям обнаруженных литературных памятников древности и средневековья.

Компетентное мнение известного во всем тюркском мире писателя и историка-богослова Ризаутдина Фахрутдинова, автора многотомного именитого труда «Асар» («Памятники»), который еще в XIX в. писал о том, что в Сибири мусульмане делают намного больше полезного по сохранению наследия отцов и дедов, чем мусульмане Поволжья, и, что литературные памятники древности необходимо искать в Сибири: именно сибирские татары в средние века оставили лучшие поэтические произведения [Фәхретдинов 1900: 30-31] послужило научным обоснованием дальнейших исканий в этой области. Вслед за ученым можем утвердительно сказать о том, что к XVIII-XIX вв. Тобольская губерния стала неким культурно-просветительским центром, объединяющим ученых-просветителей, выходцев из Сибири, Поволжья, Средней Азии, так как она являлась местом пересечений и взаимовлияний многих исторически родственных тюркских литератур и культур: уйгурского, казахского, татарского и др. Под влиянием разных литературных взаимосвязей и взаимовлияний татарская литература вобрала в себя многие качества восточной литературы, обогащаясь и развиваясь на основе богатых литературных традиций.

Наличие в крае в XIX веке библиотек, где хранились многочисленные редкие издания, привезенные из Бухары, Саудовской Аравии, Турции и др. мусульманских стран говорит о том, что сибирские татары были весьма образованными людьми. Только в библиотеке Ембаевского медресе (с.Ембаево, Тюменского района), собранной и организованной известным купцом Нигматуллой Кармышаковым, хранилось более 2200 книг и рукописей. Есть достоверная информация о том, что в городах Тобольске, Таре также функционировали библиотеки [Гарифуллин 2007: 52-55].

Отдельные ученые-историки края, опираясь на новые этнографические находки и исследования по ним, так же склонны утверждать, что Тобольская губерния, в частности, Карагайские юрты (д. Карагай Вагайского района), некогда являлись если не «оплотом суфизма», то непременно «центром мусульманского района»; «своего рода резиденцией сибирско-татарских или сибирско-бухарских хаджей, так или иначе связанных с конгрегацией Накшбандийа» [Белич 2004: 480-502; 2005: 33-36; 2005: 32-36], что также предполагает наличие художественной литературы суфийского направления. Добавляет уверенность в этом обнаружение учеными в 2005г. в деревне

Большой Карагай Вагайского района рукописной книги, представляющий сборник, составленный по аналогии современных хрестоматий, включающий различные тексты суфийского содержания – «краткого курса» обучения ритуальной практике исламского мистицизма.

При анализе тюрко-татарских письменных памятников древности и средневековья современная литературоведческая наука часто встречается с проблемами объяснения, трактовки и комментирования данных текстов, так как зачастую только этот подход к первичному анализу произведения помогает понять и воспроизвести основную мысль, заложенную в них для современного читателя. Учеными-текстологами на протяжении XX века проводилась объемная работа по восстановлению подлинных текстов, выяснению множества обстоятельств создания произведения, также определению места написания, что помогает раскрытию их идейного замысла, ответить на некоторые вопросы по уточнению содержания, выяснению языковых особенностей анализируемых произведений.

Одним из первых объемных литературных произведений, созданных в Сибири и исследованных молодыми регионоведами стало произведение «Насихатнамэ» («Книга наставлений») поэта Амдами [Талипова 2007: 22; Сайфулина, Талипова 2009: 180].

В вышеупомянутом труде Р.Фахрутдинов отмечает, что у него имеется рукопись «Книги наставлений», где указана точная дата написания произведения (конец XVII – начало XVIII вв.) и имя его автора – Худжа Шукур бине Гавас-бай, там же отмечается, что автор, посвятивший свое произведение «Стару и младу народа Таб», являлся «главой» – духовным наставником народа тобольских татар, исполнял обязанности ахунда-священнослужителя. [Фахретдинов 2006: 34-35]

Об авторе данного поэтического сочинения известно очень мало. Некоторые биографические данные о нем удалось обнаружить только в его произведении. Автор в своем творении называет себя именем Амдами (Һамдам), смысл которого близок к словам «близкий друг», «ближний»:

*Нәфсе әһледин әвергел йөзеңе,
Һәмдәме ит дәрвишларга үзеңе.*

Автор также подчеркивает, что это произведение – дар, переданный из рук самого Гаттара, что указывает на переводный характер произведения. Книга создана на основе поэмы персидского поэта Ф.Гаттара «Панднамэ» и служит распространению суфийских идей.

*Бу «Нәсыһәтнамә»не, кем, кылдым баян,
Шәйхе-Гаттар әйттеп ирде, бел гаян.
Башта тажиклар теле берлә иде,
Һәмдәми төрки теле берлә тиде.*

В последующих строчках Амдами подчеркивает также свое авторство:

*Һәмдәми бирде сәңа бу пәндне,
Һәмдәми изде сәңа бу кандне.
Һәмдәми әйтер сәңа, кем, и газиз,
Кер үзең дә, бар исә гакыл тәмиз.*

Многие поэтические строки «Насыйхатнамэ» и «Панднамэ» по содержанию и идейно-смысловой нагрузке сходны. Амдами придерживается основных идей Ф.Гаттара, но не всегда соблюдает до конца этот принцип. Можно считать, что на основе произведения «Панднамэ» Амдами создал литературный опус на тюрки, которое соответствует духу общества того времени. Как отмечено самим поэтом в стихотворных строфах, чтобы понять главную идею произведения, нужно иметь чистые намерения и светлый ум. Так, в ходе ознакомления с текстом можно встретить некоторые разъяснения автора по поводу написания своей книги, своих желаний и намерений.

Поэма состояла, по утверждению исследователей и самого автора, из тысячи строф-байтов, «Бу «Нэсыйхэт намэ» булды мең бәет, // Дусларга бәян мәндин ит./ Но до нас дошло всего около 950 строк (хотя «тысячи строф» может быть и поэтизированной метафорой).

Произведение подчинено дидактическим задачам; здесь нет логически выстроенного единого сюжета, нет и отдельных героев. Оно состоит из многочисленных глав, направленных на религиозную дидактику и наставления. В каждой главе произведения Амдами затрагивается определенная проблема морально-этического характера, после которой обязательно следуют наставления автора по поднятой проблеме.

В период средневековья дидактика, назидания, советы и увещевания становились традицией тюркоязычной поэзии. Следуя данным традициям, в своей книге Амдами преследует ту же цель, которая стояла перед суфийской литературой: указать путь, ведущий к познанию мудрости, истины. Поэт-суфий призывает быть терпеливым (сабр) всегда и во всех ситуациях: в дружбе и во вражде, в горе и в радости. Здесь же нужно подчеркнуть, что в рассуждениях суфийских писателей было много общего и традиционного, к тому же и «литературные традиции Средневековья не очень поощряли оригинальность темы, ценно было раскрытие уже известной тематики из различных и новых аспектов» [Миннегулов, Садретдинов 1982: 28].

Анализируемое произведение направлено на начитанного читателя, который разбирается в вопросах религиозной морали и философии, а также имеет жизненный опыт. Композиционное построение произведения служит раскрытию авторского замысла.

Книга «Насихатнамэ» начинается с традиционного предисловия, где возносится хвала Аллаху, затем пророкам, после чего объясняется причина написания данного произведения.

*Итәләм Аллага шөкер бикьяс,
Кем, бирептер безгә мөлек бикьяс.*

Разумеется, что для поэта-суфия под богатствами имеются в виду не материальные, а духовные ценности, о чем дает пояснения автор в своем произведении. Здесь упоминается о пяти дарах Всевышнего – это глаза, язык, сила слова, руки, ноги. Амдами также пишет о том, что человек – это само совершенство, ибо ему все даровано Аллахом:

*Кайсыдыр ул мөлек гәр сорса кеше,
Безгә тиде ул жавапның итеше.
Гакыл бирде белмәгә, күрмәгә – күз,
Әйтмәгә телне бирде, телдә – сүз.
Тотмага ал бирде, гизмәгә – аяк,
Бармыдыр мөлкәт болардин яхшырак?*

При этом автор напоминает читателю о том, что, имея руки для того, чтобы держать, ноги для того, чтобы ходить, можем ли мы говорить, что есть богатство лучше?

Многие мысли, заложенные в стихотворные строчки поэта, являются своего рода пояснением, трактовкой отдельных сур Корана.

*Кем, бер уч туфракка бирде гакылдин,
Афәрин, ул падишаһа әфәрин!
Ул ки Адәмгә киередер рухны,
Саклады туфран суыдин Нухны.*

Автор восхваляет Всевышнего Аллаха, так как только ему подвластно все мироздание, перечисляются его деяния, за которые человек должен быть благодарным и не должен ни на минуту забывать о нем.

В главе «Мунаджат», где по традиции суфийской литературы автор должен оставить о себе какие-либо данные. Здесь у Амдами следуют философские рассуждения о жизни, о том, что уже упущено, как следовало бы жить, чтобы стать на праведный путь. Конкретные данные по биографии поэта, к сожалению, в произведении отсутствуют.

В основной части произведения следуют многочисленные главы (автор их называет как у Ф.Гаттара «Пәнду-нәсыйхәт» («Назидания и наставления»)), направленные на нравоучение и религиозную дидактику.

Основная идея произведения связана с понятием «нафса», которая трактуется как один из главных зол общества и преподносится как алчность, жадность, ненасытность. Совершенным для суфия является человек, который победил в себе это чувство, он подобен Ною, который был предупрежден Всевышним и смог пережить на своем ковчеге всемирный потоп.

По всему тексту произведения автор излагает дидактические умозаключения, перечисляя правила (нормы) поведения в обществе с

позиции поэта-суфия. По мнению поэта, только с помощью Всевышнего Аллаха можно бороться с нафсом, с самым главным пороком человечества. При этом держаться подальше от злых людей, самому не совершать зло и избегать его, не соблазняться богатствами и обманчивостью жизни, не дружить с людьми, имеющими плохие привычки. Основное, что должен делать человек, борющийся с чувством нафса, по мнению автора, это – читать Коран, говорить правду, быть в молитве и восхвалять имя Аллаха. Не греши, ибо ты отдалишься от Всевышнего, не живи понапрасну, говори и молись во имя Аллаха – вот основной смысл назиданий автора данных поэтических строк. Автор считает, что упрямство, жадность, обидчивость и зависть – это качества человека, которые не достойны уважения.

В произведении лирический герой много размышляет о праведной жизни, глубоко задумываясь о совершенных деяниях. Он желает спасти свою душу и надеется, что в этом ему поможет крепкая вера. Из немногочисленных биографических данных известно, что Амдами был образованным человеком своего времени, принадлежал к высшему сану духовенства, он не мог не соблюдать основных требований шариата, которых придерживался каждый мусульманин, следовательно, не могло бы быть ничего предосудительного в его деяниях и поступках, что могло послужить причиной для огорчений и сожалений. Поэтому можем предположить, что содержание «Насихатнамэ» – это поэтическое обращение к читателю поэта-суфия, напоминающее ему о том, что всегда нужно помнить о Всевышнем и строить свою жизнь по канонам ислама. Поэма адресована грамотному и религиозно образованному читателю, который знаком с идеями суфизма, так как познание сути этого произведения требует глубокой образованности в сфере учений ислама.

Сам факт написания такого объемного произведения в стихах, а также результаты подробного разностороннего исследования «Книги наставлений» дают возможность сделать выводы о том, что в изучаемом регионе были развиты литературные традиции, и что этот автор не мог быть единственным писателем данного направления.

В подкрепление данной мысли смеем привести в пример объемное поэтическое произведение «Рэхэте-дил» («Душевная благодать») поэта средневековья Хувайды (Һөвәйдә), которое по рассуждениям литературоведа Ф.З.Яхина, подготовившего к изданию данное произведение, также может иметь «сибирское происхождение».

Как и многие произведения средневековья, «Душевная благодать» создано автором в жанре стихотворного дастана. По традиции тюрко-татарской литературы, в одном из глав, озаглавленном как «О книге и его авторе (да будет ему благословение Аллаха)», поэт оставляет некоторые биографические факты:

*Кәминә аты – Хужа-Нәзәрдер,
Атасының аты – Гаиб-Нәзәрдер.*

Многие авторы древности и средневековья в своих произведениях оставляют некоторые данные о себе, о своем окружении. Иногда даже эти довольно скудные материалы, бесспорно, являются очень ценным источником для определения авторства, времени и места написания литературного памятника, так как в большинстве случаев содержание произведения является единственным источником, откуда можно черпать данные об авторе произведения, о его мировоззрении и литературных пристрастиях. В анализируемом произведении автор называет себя Хужа-Назар, что привлекло наше внимание, по причине того, что именно так некогда называли себя знатные личности из сибирских татар. Здесь важно также обратить внимание на имя отца поэта, который в стихотворных строчках назван как Гаиб Назар, первая часть из которых является религиозным дополнением к имени, которое подчеркивает о приверженности данной личности к суфийскому сану. Здесь следует подчеркнуть, что в рукописных сибирско-татарских «Шәжәрә» (родословная), касающихся истории распространения Ислама в Сибири, среди многих имен шейхов упоминается также имя шейха Назара. В публикации Н.Ф.Катанова «О религиозных войнах учеников шейха Багауддина против иноверцев Западной Сибири», основанная на двух рукописях, написанных арабской вязью Сагъди Вакассом-ибн-Реджебом, Кашшафом-ибн-Абу-Саидом («Шайхларнинг гарбий Сибирдаги диний жасоратлары»), хранящихся в Тобольском музее [Катанов 1904: вып. XIY] читаем: «Из почивающих на берегу Иртыша святых – в Искере почтенный шейх Айкани/Икани; там же перед Искером шейх Бирий, шейх Назар, шейх Шерпети – все трое были родные братья из внуков Зенги-баба...».

Предположение о том, что отцом поэта Хувайды являлся никто иной как шейх Гаиб-Назар, являвшийся одним из 366 шейхов, проповедовавших в Сибири Ислам, получает косвенное подтверждение в анализируемом тексте.

Поэт пишет, что их род известен добрым именем. В произведении также упоминается название местности «Жәмйан», которую автор считает местом своего рождения. Для данного исследования может быть важным также то, что автор пишет о том, что он оторван от родной земли (тоскует на чужбине). Возникает справедливый вопрос: откуда родом этот поэт. Составитель книги осмеливается провести оссоциативные параллели, рассуждая по поводу того, что эта местность может быть нечто иное, как современный город Демьянка, расположенный на одноименном притоке Иртыша, хотя допускает и то, что поселения с таким названием есть также и в Узбекистане, а также в Иране.

*Күңел шәһрегә йегәнә газем кылды,
Китабым нәсриде, мән нәзым кылды –*

продолжает автор, знакомя читателя с теми обстоятельствами, которые предшествовали написанию данного произведения. Здесь сообщается о том, что он, человек, преклоняющийся Единственному Всевышнему Аллаху,

решил создать на основе прозы стихотворное произведение. Таким образом, остается возможность предположения о том, что данное произведение может быть создано на основе уже известного прозаического произведения.

Следуя традициям поэзии Средневековья, по ходу текста автор произведения несколько раз обращается к себе, делится с читателями своими размышлениями и чувствами по отношению своего творения, или же к содержанию написанного произведения.

Композиционное построение анализируемой книги в основном также подчинено данным традициям. Произведение «Рэхәте дил» состоит из введения (Башлам), здесь можно найти также строфы, которые можно отнести к части Мунаджат, основную часть книги, несомненно, занимают многочисленные главы-хикаяты (рассказы), объединенные между собой единой проблемой – религиозными наставлениями и назиданиями.

Во водной главе произведения автор посылает восхваления в адрес Всевышнего Аллаха:

*Сәнау-хамде Халлақы жиһанга
Ки хәкмен күрсәтеп яхшы-яманга,
Тотыптыр бисәтүн күкне мөгаллак,
Биреп шамсү-камәр дөнъяга раунак...*

В этом мире все подчинено воле Всевышнего: ничего не может произойти без его дозволения,- рассуждает автор в начале своего произведения. Сравнительно объемная глава, которой выделено чуть меньше десяти страниц поэтического произведения, дает читателю Кораническое представление о мире, где все сотворено могуществом Всевышнего Аллаха и подчинено определенной гармонии. Здесь присутствуют поэтические отсылки на события, происходившие с библейскими пророками, при этом поэтическая образность подразумевает религиозно образованного читателя:

*Биреп жан, мөште хакьга кылып жисем,
Ушал дам айтте данаи һәр исем.*

Здесь говорится о том, что Всевышний «вдохнул жизнь горстке земли» (т.е. подразумевается сотворение Аллахом Адама (саллаху галэйхиссалам) и что «в ту же минуту дал понятие обо всем». Эта строфа напоминает верующим о том, что уже при сотворении Всевышним Адаму (с.г.с.) все знания были уже предоставлены. В таком же плане в этой части идут упоминания, связанные с другими пророками. Поэтическими образами и символами автор уже в начале произведения приводит к мысли о том, что в этом мире все создано Всевышним Аллахом и, в конечном итоге, вернется к нему же.

Таким образом, глава Башлам настраивает читателя на то, чтобы воспринимать произведение, основанное на религиозной дидактике и

направленное исправлению нравов, что соответствует основной цели средневековой суфийской литературы.

Далее по тексту следует также традиционная глава, посвященная восхвалениям последнего пророка Мухаммада (с.г.с). Хувайда с благоговением упоминает имя последнего пророка, называет его эпитеты: «Мостафа» («Избранный Всевышним»), «Хабибе Хак» («Тот, кто достоин любви Истины (Всевышнего)), «Нэгине энбия» – пэйгамбэрлэр тажы, пэйгамбэрлэрнең йөзек кашы (ягъни Мөхəммəд пэйгамбэр), что означает самый драгоценный (значимый) из пророков, (подобно самой драгоценной короне) – такие эпитеты, без сомнения, были понятны читающей аудитории того времени. Обращает на себя внимание красочность поэтического слога Хувайды при описании достоинств последнего пророка:

*Вəжүдөдін мөзəйгəн булды фəреш,
Гобары кадмедер зиннəте гареш.*

- пишет поэт о Мухаммаде (с.г.с). В данной главе автор еще и еще раз подчеркивает значимость пророка для всех людей, который взял на себя обязанность защиты всех тех, кто верует во Всевышнего Аллаха и в Судный день ждет от пророка защиты.

Глава заканчивается словами обращения к читателю, где поэт выражает свое негодование по поводу того, что люди, зная о том, что все в мире им даровано Аллахом, не живут по предписаниям Корана, не следуют требованиям религии ислама, довольствуясь земными благами, забывают о духовном, при этом ожидают заступничества в Судный день. Если человек при жизни ничего не делает для того, чтобы получить защиту и заступничество, как же он может ожидать этого?

Следуя литературным традициям средневековья, автор посвящает также отдельные небольшие главы последователям пророка Мухаммада – праведным халифам Абу-Бакру («Бəянə Əбү-Бəкер Əс-Сыйддыйк разаллаһу тəгалə ганһ»), Умару («Бəянə Гомəр-Фəрук разаллаһу тəгалə ганһ»), Осману («Бəянə Госман Зин-Нурин разаллаһу тəгалə ганһ») Али («Бəянə Гали бинə Əбү-Талип разаллаһу тəгалə ганһ»). Известно, что Абу-Бакр по наставлению Умара распорядился о сборе воедино подлинных записей Корана; Осман пригласил переписчиков, сам тщательно проверял их и занимался распространением священной Книги, Али также занимался распространением Корана и следил за тем, чтобы не было искажений в его содержании. В указанных главах упоминаются их хвалебные имена – Абу Бакр называется преданным, Умар – мудрым (постигающим мудрость), Осман – светлым (излучающим свет, лучезарным), Али – сильным (как лев). Здесь можем отметить, что примерное такое же содержание имеет глава Башлам анализируемое нами выше «Насихатнамə» Амдами.

В главе, посвященном Хасану и Хусайну – детям Мухаммада (с.г.с) («Бəянə Хəсəнү-Хəсəн разаллаһу тəгалə ганһум»), которая следует далее, поэт пишет

об их трагической смерти, называя их «Коррәтел-гайнин» (ике күз карасы – драгоценные, как зеницы ока дети), «Жәкәр бәнде Солтаны Шаһы Кәүнәйн» (ике галәм шаһы Мөхәммәд пәйгамбәрнең кадерле бәгырь кисәкләре – бесценные сокровища души падишаха двух миров Мухаммада (с.г.с.)).

В этой части произведения далее следуют размышления автора по поводу своей жизни, о том, насколько он сам живет по предписаниям Ислама. Обращаясь к себе, поэт еще и еще раз пишет о довольстве, обращается ко Всевышнему с тем, чтобы Он принял наши молитвы и отвел от неправильных поступков. Мы желаем этого, так как нет другого, на кого могли бы мы полагаться,- рассуждает автор:

*Булай шакир, һӨВӘЙДА, и кәминә,
Ходайның һәр ни биргән нигъмәтенә.
Кабул кылгыл, Ходайа, шөкремезне,
Кабәхәтлыкга салма фикремезне.*

В этой главе автор еще раз упоминает свое имя и рассуждает о смысле жизни. Умудренный жизнью поэт обращается с высоты своих лет к тем, кто остается после него: «Не радуйся нажитому богатству, так как многие, также как я, держались за земные блага, стремясь найти в них поддержку, опору, создали семью, строили дом. Но, пришло время, оставив все, ушли, легли в землю. Всех постигло это – и друзей, и близких, и знакомых, все ушли: и стар, и млад. Все ушли в иной мир, не оставив после себя ни имени, ничего». – Вот философия автора, касающаяся смысла жизни. При этом поэт думает о душевной и телесной чистоте, пишет с надеждой на то, что он оставит после себя в память книгу, которая даст успокоение его душе.

Основная часть произведения состоит из многочисленных рассказов, разных как по объему, так и по содержанию, но объединенных единой целью. Книга направлена на назидание и наставление читателей на праведный путь, воспитание людей по канонам шариата. В самом начале произведения возникает конфликт между деяниями человека, направленными на получение земных радостей, физического удовольствия, получаемые от вкусной еды, богатой одежды и др. и служению Всевышнему Аллаху, выражаемое чтением Корана, пятикратного намаза, совершением добрых дел. Суть основного конфликта, заложенного в идейный замысел изучаемого произведения, можно оформить как конфликт духовного и материального.

В отличие от некоторых суфийских поэтов, которые напрямую призывают совершать благие дела, и, наоборот, не поддаваться соблазну мирских удовольствий, не подчиняться чувству нафса (алчности), поэт Хувайда демонстрирует это более доходчиво, на жизненных примерах. Все главы посвящены назиданиям по поводу веры и преклонения Всевышнему Аллаху, и наоборот, поэт призывает читателя не быть рабами своих страстей, не преклоняться мирским богатствам, не служить дьяволу в обличие денег

и богатств. Иначе, пишет автор, всех ждет наказание в виде адских мук. В Судный день не будет таким людям покровительства, не поможет отец – сыну, мать – дочери. Каждый человек, в конечном счете, получит по заслугам, по тем богоугодным делам, которые совершал, прибывая на земле. Человек, не знающий и не думающий о будущей загробной жизни, будет раскаиваться, но будет поздно, напоминает автор. Все люди предупреждены об этом, но в мирской суете они забывают о своей вере, о служении Всевышнему, размышляет поэт. Он призывает читателей не быть равнодушными, задумываться о своей душе, не предаваться мирским утехам, не собирать материальные блага, так как все в этом мире – бrenно, а вечна только душа.

Логически обосновано в то, что в тексте произведения довольно часто упоминается имя пророка Мухаммада, звучат выдержки из сур Корана, тем самым, подтверждается мысль о том, что поэт пишет не только свои умозаключения. Наставления, подтвержденные сурами из Корана, рассказы из жизни пророков вызывают у читателя доверие, возникает некое правдоподобие рассказанного события.

Рассматриваемое нами в рамках региональной литературы произведение суфийского направления сближает с литературой адаба целевая установка на назидательность и нравоучение. Данное произведение основано на исламской теории и направлено передать читателю специальные религиозные познания и преподать уроки морально-этического характера. Главная цель человека в такого рода произведениях – подготовка человека к иной жизни.

Таким образом, можем обратить внимание на то, что в рассмотренных произведениях много перекликающихся моментов. Как Амдами, также и Икани, веря в силу художественного слова, служили одной идее. Произведения носят философско-нравоучительный характер, направлены на воспитание у читателей морально-этических норм поведения по требованиям религии ислама. Поэты поднимают проблему воспитания и самовоспитания личности. Здесь удачно сочетаются мистические и мифологические представления о мире, использование религиозно-мифологических и мистических символов и образов усилило смысл и идейное содержание дидактических наставлений.

Таким образом, можем сделать следующий вывод о том, что на протяжении нескольких столетий художественная тюрко-татарская литература дидактико-просветительского, нравоучительного содержания выполняла очень важную просветительскую миссию и удовлетворяла духовные нужды и запросы представителей разных тюркоязычных народов. К таким произведениям, которые в свое время, бесспорно, занимали достойное место в образовании и воспитании людей, можем отнести анализируемые в данной работе произведения поэтов средневековья Амдами и Хувайды, введенных в научный оборот благодаря изысканиям ученых в последние десятилетия.

Литература

- Фәхретдин, Р. Асар. Беренче жөзъэ / Р.Фәхретдинов – Казан: Университет басмасы, 1900. – Б.30-31.
- Гарифуллин И.Б. Себердә татар китапханәләре // Тумашевские чтения: Актуальные проблемы тюркологии: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. – Тюмень: ТюмГУ, 2007. – С.52-55.
- Белич И.В. «О религиозных войнах учеников шейха Багауддина против инородцев Западной Сибири» (К 100-летию публикации Н.Ф.Катановым рукописей Тобольского музея) / И.В.Белич // Проблемы истории Казани: современный взгляд. – Казань, 2004. – С. 480-502.
- Белич И.В. О 366 «Друзьях Аллаха» / И.В.Белич // Сулеймановские чтения материалы VIII межрег. науч.-практ. конф. – Тюмень ИПЦ «Экспресс», 2005. – С.33-36.
- Белич И.В. Письменные источники по исламизации Сибири / И.В.Белич // Второй международный симпозиум Исламская культура в Волго-Уральском регионе. – Казань. – 2005. – С. 32-36.
- Талипова, Г.М. Тобольский поэт Амдами и его книга наставлений «Насихатнамэ» / Г.М.Талипова // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2007. – 22 с.
- Сайфулина Ф.С., Талипова Г.М. «Насихатнамэ» Амдами – литературный памятник средневековья (текстологический анализ). – Тобольск: ТГСПА им. Д.И. Менделеева, 2009. – 180с.
- Фәхретдин Р. Асар. – Казан: Рухият, 1906. – Б.33-34.

GURBETTEN GÖRÜNEN VATAN

(Azerbaycan Muhaceret Edebiyatında Hatıra Türü)

Vagif SULTANLI¹

XX. yüzyılın sonlarında Azerbaycan'ın yeniden istiklaline kavuşması ile geçmişi millî mefkure ışığında irdelemek, edebiyatın bilerek unutturulmuş şahsiyetlerinin yaratıcılık yolunu araştırmak, başka bir deyişle manevi-medeni hayatın karanlık sayfalarına ışık tutmak edebiyat tetkikatının başlıca vazifelerinden biri haline gelmiştir. Bu şekilde, son yılların semereli tedkikatları sayesinde birçok adların, imzaların üzerinden emperyalizmin vurduğu yasak damgaları silinmiş, tarihî hakikatlerin gün yüzüne çıkarılması istikametinde mühim adımlar atılmıştır.

Bu yönde atılan adımlardan biri de muhaceret edebiyatı ile ilgilidir. Yirminci yüzyıl siyasi muhaceretinin yaratmış olduğu bu edebiyat Azerbaycan bedii söz sanatı tarihinin en değerli sayfalarından birini teşkil etmektedir. O, siyasetle edebiyatın (yahud da aksine) kesişmesinden meydana gelmiş, buna göre de yalnız bedii zevkle ri okşamakla yetinmemiş, ciddi sosyal siyasi misyon taşımıştır.

Azerbaycan muhaceret edebiyatının önemli kollarından birini hatıra türünde yazılmış eserler oluşturmaktadır. M. E. Resulzade'nin *Bir Türk Milliyetçisinin Stalinle İhtilal Hatıraları*, Mehmet Altunbay'ın *Hürriyete Uçan Türk*, A. Vahap Yurtsever'in *Azerbaycan İstiklal Savaşından Hatıralar*, Ahmet Bey Ağaoğlu'nun *Altmış Yedi Yıl Sonra*, Samet Ağaoğlu'nun *Babamın Arkadaşları*, *Babamı Hatırlarken*, *Hayat Bir Macera*; Ümmülbanu'nun *Kafkasya Günleri*, *Paris Günleri*; Naki Keykurun'un *Azerbaycan İstiklal Mücadelesi Hatıraları*, B. E. Ağaoğlu'nun *Solovki'de Gördüklerim*, Aziz Alpout'un *Hayatımın Hekayetleri* vb. başka eserler bu edebî türe gereği kadar değer verildiğini göstermektedir. Hatta edebî eser yazma ile alâkası olmayanların dahi hatıra türünde yazılar yazması şüphesiz muhacirliğin tabiatından kaynaklanmaktadır.

Muhacerette yazılan hatıralar ilmi ve bedii benzerleri ile birbirinden ayrılmaktadır. Onların konu muhtelifliği de bir başka dikkat çekici husustur. Öyle ki hatıraların büyük bir kısmı Bolşevizmi tanıtmaya yönelik olsa da yine de hatırı sayılır kısmı herhangi bir şahsiyeti tanıtmaya, bir kısmı da Azerbaycan istiklâl savaşını anlatmaya yöneliktir.

Azerbaycan halk edebiyatının büyük ustası M. E. Resulzade, *Bir Türk Milliyetçisinin Stalin'le İhtilal Hatıraları* adlı hatıratında Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin son

¹ Prof. Dr., Bakü Devlet Üniversitesi -Azerbaycan

bulmasından sonra başına gelen hadiseleri, İ. V. Stalin'le münasebetlerini, hayatının Moskova'da geçen günlerini kaleme almıştır. Bu hatıralar İ. V. Stalin'in ölümünden derhal sonra yazılarak neşrolunmuştur. Yazarın İ. V. Stalin'in sağlığında hatıralarını niçin yayınlamadığını bilemiyoruz.

M. E. Rezulzade'nin *Bir Türk Milliyetçisinin Stalin'le İhtilal Hatıraları* adlı eserinde 20. yüzyılın başlangıcında Azerbaycan'da ve bütün Sovyetler Birliği'nde meydana gelmiş siyasi hadiseleri aksettirmiştir. Burada yalnız yazar eski bir cumhurbaşkanı olarak İ. V. Stalin'le münasebetlerini değil, aynı zamanda söz konusu devrin diğer şahsiyetleri hakkındaki kanaatlerini de ifade etmeye çalışmıştır.

M. E. Rezulzade'nin bahsolunan bu eseri Türkiye matbuatında büyük tartışmalara sebep olmuştur.

Eserlerini Fransızca yazmış olan Ümmülbanu'nun *Kafkasya Günleri* romanı da hatıra üslubunda yazılmıştır. Görkemli yazarın bu eserinde vatani Azerbaycan ile ilgili hatıralarının ışığında yakın tarihimizin bedii manzarası canlandırılmıştır. Otobiyografik tarzda kaleme alınmış eserin teması, yazarın biyografisi ile ilgili belgeler arasında kurulmuştur. Roman son derece samimi bir dil ile yazılmış, tasvir edilen olaylar lirik tarzın gerektirdiği kıvrak anlatımla zenginleştirilmiştir: "Yine geriye döneceğim. Geçmişim beni her zaman hayrete düşürür. Hem Şark, hem Alman hem de Rus âdetleri ile büyüyen çocuk bendim. Hayalperest, somurtkan, huysuz kızcağız bendim. Şimdi bile hayret ediyorum. Aklıma getirdiğim hatıralar bana yabancı görünüyor. Bunların bana ait hatıralar olduğuna inanamıyorum. Ben bu hatıralar arasında misafir gibi dolanıyorum. Bakü benim için uzak bir hayale, ailem ise geçmişti temizlemeye dönmüş. Bazen hayalde oraya giderek lezzet alıyor, bazen de karışıklığa düşüyorum."

Kafkasya Günleri romanını samimileştiren ve okuyuculara sevdiren bir husus da yazarın samimi itiraflarıdır. Öyle ki, Ümmülbanu şahidi olduğu devrin olaylarını olduğu gibi çıplak, sade bir şekilde tasvir eder, hiçbir şeyi okuyucudan gizlemez.

Ümmülbanu'nun *Paris Günleri* romanı da hatıra tarzında kaleme alınmıştır. Yazar bu romanında hayatının gurbette geçen günlerinin ağır, azaplı sayfalarını canlandırmaya çalışmıştır.

Samet Ağaoğlu'nun Türkiye'de yayınlanmış *Babamın Hatıraları*, *Babamın Arkadaşları* ve *Hayat Bir Macera* adlı üç kitabından ibaret hatıraları yazarın zengin yaratıcılığında özel bir yer tutar. Her üç hatıranın baş kahramanı edibin yüksek değer verdiği ve bütün yönleriyle canlandırmaya çalıştığı babası Ahmet Bey Ağaoğlu'dur. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, bu hatıralar olmadan büyük mütefekkirin ömür tarihçesini tam anlamıyla anlamak mümkün değildir.

Hatıralarda bir taraftan Ahmet Bey Ağaoğlu'nun karmakarışık ömür yolu araştırılır, onun akılda kalan sayfalarından bahs edilir, diğer yandan edibin hayatının edebiyat ya da siyaset ile ilgili kısımlarına dikkat getirilir. Onun münasebette bulunduğu şahsiyetlerden söz edilir. Bu şahsiyetler içerisinde bir zamanlar Türkiye'nin Millî Eğitim Bakanlığı yapmış Nazmi Selanikli, İttihat ve Terakki Cemiyetinin kurucularından Dr. Esad Paşa, Türk subayı ve milliyetçi Azerbaycanlı olan İbrahim Bey Cihangirov ve başkaları mühim yer tutar.

İki yıla yakın Malta esaretinde olan Ahmet Ağaoğlu hayatının en ağır günlerini yaşamak zorunda kalır. Edibin sürgünde geçen günleri onun romantik ruhunda yattığı dağınıklığı hayat yoldaşı Sitare Hanıma gönderilmiş mektuplarda yansıtılır. Önemli tarihî değere sahip olan söz konusu mektuplar Samet Ağaoğlu'nun *Babamın Arkadaşları* kitabına ilave edilmiştir.

Muhacerette oluşturulmuş hatırat örnekleri içerisinde Süreyya Ağaoğlu'nun *Bir Ömür Böyle Geçti* eseri de dikkati çekmektedir. Onun, babası Ahmet Ağaoğlu hakkında yazmış olduğu *Bir Ömür Böyle Geçti* adlı hatıraları büyük mütefekkinin yaratıcılığının ve biyografisinin bir çok karanlık noktalarının açıklığa kavuşturulması bakımından merak doğurur. Hatıratta Ahmet Beyin anne ve babasından, çocukluğundan, eğitim yıllarından söz edilir.

Süreyya Ağaoğlu, babası Ahmet Fransa'dan döndükten sonra vatanda geçirdiği günleri, annesi Sitare Hanım ile evlenmesine, bu evliliğin karanlık kalmış yanlarının aydınlatılmasına imkân yaratmış bir çok meraklı noktayı ortaya koymuştur. Bu ayrıntılar ister Ahmet Beyin, isterse de Süreyya Hanımın karakter yapısını öğrenmeye imkân verdiği için heyecanlı bir şekilde dile getirilir: "Aile hayatımızda hepimizi etkileyen bir durum vardı. Annem son derece sakin, yumuşak huylu, sabırlı; babam ise düzenli, her şeyle meraklanan, sıkça kendinden geçen insandı. Babam sofrada tuzluğun değiştirilmesine bile razı olmazdı. Sinirli olduğunda ise annem hiçbir zaman ses çıkarmaz, daha sonra konuyu gündeme getirirdi. Bu durumda babam hatasını kabul eder özür dilerdi."

Süreyya Ağaoğlu'nun hatıralarında Ahmet Beyin Ziya Gökalp, Ali Bey Hüseyinzade, Celal Sahir, Yusuf Akçura, Mehmet Fuad Köprülü, Abdullah Cevdet ve diğer şahsiyetler gibi fikir ve siyaset adamları ile alâkalarına yeterince yer verilmiştir.

Yazar, Ankara hayatının tasvirinde Mustafa Kemal Atatürk ile Ahmet Beyin münasebetlerine daha çok dikkat etmiştir. Süreyya Hanımın yazdıklarına göre bu iki şahıs arasında karşılıklı hürmet, güven ve muhabbet olmuştur. Mustafa Kemal'in en sadık dostlarından birisi olan Ahmet Beyin, Türkiye'de Matbuat Genel Müdürlüğü ve Anadolu Ajansı yönetim kurulu başkanlığı gibi görevlere getirilmesi bu güvenin neticesidir diyebiliriz. Ancak sonradan Atatürk'ün etrafında olan bir takım şahıslar Atatürk ve Ahmet Bey'in arasını açmaya çalışmışlardır.

Süreyya Ağaoğlu'nun hatıralarında Mustafa Kemal'in sonradan Ahmet Ağaoğlu'nu devlet görevine davet ettiği, bazı olumsuzluklar yaşanmış olmasına bakmayarak Ahmet Bey ile Atatürk arasında büyük bir muhabbetin olduğuna şöyle işaret edilir: "Biraz sonra Tevfik Rüştü, Atatürk'ün bizi çağırdığını söyledi. Gittik. Atatürk babama sarıldı ve 'Hasretin kalbimde, neredesin' şarkısının ardından:

- Seni özledim, dedi. Sonra ilave etti: 'Bir zamanlar Süreyya senin güzel olduğunu söylemişti. Haklıymış. Bu kafa ancak bir Türk'te olabilir!'"

Süreyya Hanımın hatıralarında Ahmet Bey Ağaoğlu'nun hayatının son günleri, özellikle de büyük mütefekkinin ölümü kederli ifadeler ile tasvir edilir: "Dr. Hasan Ferid Bey bizim odada bulunmamızdan daha da üzülüğünü söyleyerek dışarı çıkmamızı rica etti. Kapıdan çıkarken babam gözleri ile bizi takip ediyordu. Kısa bir

süre sonra Fethi Beyin söylediği gibi 'Bu dünyanın kapısını kendi elleriyle kapatıp' ebediyete kavuştu. Dr. Hasan Ferid Bey, babamın örtüsünü çıkarmak istiyordu. Nuriye abla ağlaya ağlaya ona yardım etti. Hepimiz kendimizi kaybetmiştik. Yıllarca saygı ile sevdiğimiz babamız şimdi her şeyden habersiz yatıyordu. Abdurrahman hıçkırığa hıçkırığa ağlıyordu. Gültekin:

- Bu benim babam değil, o sonsuz, hayat aşkı olan, coşkun, karakterli bir insandı, diyerek hıçkırıyordu. Her zamanki gibi sakin, yavaş yavaş ağlıyor, gelenler ile meşgul oluyordu. Samet kendisini yitirmişti. Gözlerinden yaşlar süzülüyordu. Ben ise bir damla da göz yaşı dökmüyor, sadece 'Nasıl olur, ne oldu o bilinç, o enerji', diye düşünüyorum, saygı duyduğum bir şeyi kaybetmiş bir garip gibi hissediyorum".

Aziz Alpout'un *Hayatımın Hekayetleri* eserinde yazarın vatanını Azerbaycan, İran, Türkiye ve Avrupa'da geçen günlerinin ayrı ayrı sayfaları yer almaktadır. Azerbaycan muhaceretinin birçok şahsiyetleri ile farklı siyasi mevki tutması onun hatıralarına da özel yansımayı talep ediyor. Fakat bu hatıralar 20. yüzyılın tarihi, siyasi hadiselelerine aydınlık getiren mühim kaynaklardan biri olarak değer taşımaktadır.

Mehmet Altunbay'ın *Hürriyete Uçan Türk* hatıratı ise geçen yüzyılın 20-30'lu yıllarında cereyan eden olayların tasvirine ayrılmıştır.

Söz konusu azap dolu günlerde Azerbaycan halkının başına getirilen facia ve muşibetler öyle korkunçtur ki, yazar okuyucuların buna inanmayacaklarını düşünerek şöyle yazar: "Anlattığım olayların hiçbir yerinde en ufak bir abartma ya da mübalağa yoktur. Aksine küçük yaşta olduğumdan bir çok olayların unutulmuş olduğu gerçektir. Fakat küçük beynimin unuttuklarını ve yine küçük olmam nedeniyle anlamadığım sözlerin boşluğunu zaman içerisinde kısmen de olsa annemin ve hâlâ Sovyetler Birliği'nde yaşayan ve seksen yaşına gelmiş olmasına rağmen benim ile mektuplaşmaktan korkan ağabeyim Cemil'in doldurmuş olduğunu söylemem gerekir".

1942 yılında Mehmet Altunbay, Hasan Zeynalı ile birlikte hürriyete kavuşmak arzusuyla Türkiye'ye kaçmak ister, fakat sınır askerleri tarafından uçağı vurulduğu için İran'a inmeye mecbur kalır. Büyük zorluklardan sonra onlar Türkiye'ye sığınabilmişlerdir. Uçak sayesinde Sovyet esaretinden kurtulan ilk insan olduğu için eser *Hürriyete Uçan Türk* adlandırılmıştır. Hatırlatmak gerekir ki, onun firar arkadaşı Hasan Zeynalı'nın da bununla ilgili ayrıca otobiyografik romanı vardır. Bir zamanlar Türkiye matbuatında yayınlanmasına rağmen, şimdilik bu hatıralar bulunup gün yüzüne çıkarılmadığından araştırmaların dışında kalmıştır.

Mehmet Altunbay 1960-1963 yıllarında Amerika'nın "Azatlık Radyosu"nda çalıştığı zamanlarda bu hatıralar esasında bir senaryo yazmıştır. Senaryo esasında çekilen film Türkiye'de çok beğenilmiş, sinemalarda ve televizyonlarda gösterilmiştir.

Teessüfle hatırlatmak gerekir ki, muhacerette oluşturulmuş olan çok sayıda hatıra edebiyatı örnekleri dikkatten uzakta kalmış, şimdiye kadar hususi araştırma konusu olmamıştır.

Kaynaklar

- Ağaoğlu, B. E., *Solovkide gördüklerim*, Bakü, Güneş, 2004.
- Ağaoğlu, Samed, *Babamı Hatırlarken*, Ankara, 1939.
- Ağaoğlu Samed, *Babamın Arkadaşları*, III. baskı (ilavelerle), İstanbul, Baha matbaası, 1969.
- Ağaoğlu, Samed, *Hayat Bir Macera*, İstanbul, Kitap yayınevi, 2003.
- Ağaoğlu, Süreyya, *Bir Ömür Böyle Geçti (Sessiz Gemiyi Beklerken)*, İstanbul, 1973.
- Alpout, Aziz, *Hayatımın hekayetleri*, Bakü, Kanun neşriyatı, 2011.
- Altunbay, Mehmet, *Hürriyete Uçan Türk*, Ankara, Sevinç matbaası, 1989.
- Keykurun, Naki. *Azerbaycan İstiklal Mücadelesi Hatıraları*, İstanbul, 1964.
- Resulzade, Mehmet Emin, *Bir Türk Milliyetçisinin Stalin'le İhtilal Hatıraları*, İstanbul, 1997.
- Ümmülbanu (Banin), *Kafkasya günleri*, Bakü, Yazıcı, 1992.
- Ümmülbanu (Banin), *Paris günleri*, Bakü, Kafkaz, 2006.

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

BİRLEŞİK TÜRK-TATAR DEVLETİ YARATMAK UĞRUNDA ŞEHİT OLAN BEKİR SITKI ÇOBANZADE¹

Ali ŞAMİL²

Giriş

Üniversitede okuduğumuz yıllarda (1968-1973) Bekir S. Çobanzade'ye karşı ittifakla benimsenmiş tek bir tavır yoktu. Onu sevenler, hürmet ve ihtiramla yâd edenler de vardı, hakkında keskin fikirler öne sürenler de! Onun hakkında söz açıldığında susmayı, sohbetten uzaklaşmayı tercih edenler de vardı.

Sözün kısası, Bekir S. Çobanzade ve onun gibilerinin hayatı, eserleri bir karışıklığın, kaosun içerisinde idi. Bu karışıklık yalnız ilim âleminde, edebî muhitte hâkim değil, cemiyetin bütün katmanlarını sarmıştı.

Sanki bir girdabın içerisinde idik. Bir yandan Stalin ve onun döneminde yönetici vazifesinde olanların büyük ekseriyeti tenkit edilirdi. Diğer yandan Stalin ve onun dönemini öven, sevdiklerini açıkça ifade eden, düşündüklerini ilginç örneklerle destekleyen insanlar da vardı. Arabaların ön camlarına yapıştırılmış Stalin resimlerine, evlerde büyük portre ve büstlerine sık sık rast gelinirdi. Kitapçılarda ve kütüphanelerde Stalin'in resimleri, kitapları satılmaz, okuyuculara verilmez, cadde ve meydanlarda heykeline, büstüne rast gelinmezdi. Ama küçük kasabalardan tutun büyük şehirlerin pazarlarının giriş çıkışına, sokakların kaldırımlarına kadar her yerde Stalin'in suretlerini ve büstlerini satana rast gelmek mümkündü. Bunu polis de görürdü, yüksek görevliler de. Ekseriyeti de ses çıkarmamayı tercih ederdi.

1. Bekir S. Çobanzade Konusu

1956 yılında yapılan Sovyetler Birliği Komünist Partisinin XX. Kurultayında cemiyetteki bütün eksiklerden Stalin sorumlu tutulmuştu. 1920-1950 döneminde hapse atılmış insanların büyük bir kısmı için beraat kararı verildiği ilân edilmişti. Bazı savcılar, KGB çalışanları, parti ve devlet kadrosunun önderleri de suçlu görülerek hapsedilmiş, işlerinden ve partiden atılmışlardı. Hattâ önderlerinden kurşuna dizilenler de olmuştu.

1920-1950 döneminde siyasî sebeplerden hapisle cezalandırılanların ekseriyetine sözde beraat kararı çıkarılmıştı. Ama gerçekler tamamen başka idi. Bu bera-

¹ Azerbaycan Türkçesinde olan makale Saim Osman Karahan tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmıştır.

² Dr., Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü Uluslar Arası İlişkiler Bölümü Başkanı

at de bir siyasî oyun idi dolayısıyla da insanlar bu beraatte bir anlam bulmadılar. Çünkü kurşuna dizilmiş, hapishanelerde bin bir işkencelerle öldürülmüş insanların bu beraate ihtiyaçları kalmamıştı. Uzun işkence ve eziyetlerden sonra hapisten azat edilenlerin ise yeniden içtimaî-siyasî, ilmî-edebî faaliyetle meşgul olacak halleri kalmamıştı.

Beraat verildiği ilân edilen insanların eserlerine beraat verilmemişti. Onlar hakkında tanzim edilmiş arşiv belgelerine herhangi bir kimse ulaşamazdı. Hatta bu tür belgelerin çoğuna en itibarlı âlimler dahi ulaşamazdı. Bundan dolayı da Bekir S. Çobanzade'nin eserleri neşredilemez, hakkında geniş araştırmalar yapılamazdı. 1920'li-30'lu yıllarda yayınlanmış kitapların çoğu imha edilmişti. Nice değerler, köşede bucakta kalmış tek tük kitaplar da kütüphanelerin özel bölümlerine, nadir eserler bölümüne aktarılmıştı. Dergilerde, gazetelerde basılmış makalelerinin çoğu kesilip, yırtılıp götürülmüştü.

Bütün zorluklara ve yasaklara rağmen, yetişmekte olan nesilde, az bir kısmında olsa da, Bekir S. Çobanzade ve onun gibilerine büyük ilgi vardı. Gazete ve dergilerden, elimize geçen eski kitaplardan okuduklarımızı birbirimize haber verirdik. Derslerde şair ve yazarlarla, ileri gelenlerle yapılan görüşmelerde Bekir S. Çobanzade ve onun gibi düşünenler hakkında sorular sorduğumuzda şöyle bir cevap alırdık: "Onlar suçsuz yere öldürüldü! Onlar günahsız idiler. Onlar hiçbir suç işlememiş, Sovyet hükümeti aleyhine hiçbir beyanatta bulunmamışlardı. Onlar sosyalizm kuruculuğunda var güçleri ile çalışıyorlardı. Onları şer isnat ederek, iftira ederek yok ettiler!"

Bazı âlimler, aydınlar, parti ve devlet görevlileri, sıradan komünistler ise tamamen başka türlü düşünür, fikirlerini gizlemezlerdi. Bu tipten olanlar Bekir S. Çobanzade'yi pantürkist, halk düşmanı, sosyalizm aleyhtarı olarak adlandırmakla yetinmezlerdi. Onları yabancı ülkelerin özel ve gizli servislerinin ajanları olarak da görürlerdi.

Birbirine zıt bu iki fikrin sahipleri hakkında fikir yürütebilirdik. Susanların, sohbetten kaçınanların ise ne düşündüklerini öğrenemezdik. Millî değerlere büyük önem veren, 1936-37. yıllarda hapse atılan âlim ve aydınlar hakkında zaman zaman matbuatta hoş sözler yazan kalem sahiplerinden yardım beklerdik. Onlardan fikirlerimizin berraklaşması için yardım etmelerini rica ederdik. Lâkin onlardan kesin bir cevap alamazdık.

Milletperver olarak tanıdığımız aydınlardan susmayı tercih edenleri şöyle değerlendirdik:

1. Onların yüreğinden 1930'lu yılların korkusu hâlâ çıkmamış olup, aynı durumlar bir daha tekrarlanırsa kendileri de hapsedilir diye düşünüyorlardı.

2. Onlar mahkemelerde şahitlik etmekle günaha batmışlardı. Yalanlarından vazgeçmek istemeyeceklerdi. Bundan da vicdan azabı çeker ve aniden, mahkeme ve soru belgeleri ortaya çıkarsa diye, korku içinde yaşıyorlardı.

3. Onlar hapsedilenlerin, kurşuna dizilenlerin eserlerini aşırarak kendi imzalarıyla bastırılmışlardı. Sohbetlere katılarak bu veya şu tarafın cephesini müdafaa ederlerse, edebî, ilmî hırsızlıklarının ortaya çıkacağından korkuyorlardı.

Çoğu zaman bu hırsızlıkları yapmış olanların adları da söylenir, hattâ mahkemeye verildiklerinden de söz edilirdi. İlim hırsızları olarak gösterilenler sıradan birileri değildi. Onların cemiyette büyük itibarları vardı. Kitapları yüksek ve orta öğretim okullarında okutuluyordu. Her gün yazdıkları bu ders kitaplarından yararlandığımız âlimlerin hırsızlıkla suçlanması hiç de hoş bir hal değildi. Fakat ben ve benim gibi düşünenler bu ithamı hoş karşılar ve bu tavrı arkadaşlarımız arasında da yaymağa çalışırdık. Çünkü ilmimize, medeniyetimize nice büyük darbelerin inmiş olduğunu görürdük.

Biz talebe iken Bekir S. Çobanzade'nin hapsedilişinden 30 yıldan biraz fazla bir zaman geçmişti. Ama onun yerini dolduran, onun yerini tutabilecek bir âlim daha yetişmemişti. Onu yakından tanımış olanlar bu büyük âlimin yalnız eserlerinden değil, pedagojik maharetinden de hayranlıkla söz ederlerdi. Ve gençlere yana yakıla derlerdi ki, iyi veya kötü eserlerini okuyup ne kadar büyük bir âlim olduğunu öğreneceksiniz, ama onun pedagojik maharetiyle, amfide kendinden geçişiyle, dinleyiciyi avucuna alma becerisiyle tanışamayacaksınız!

O yıllarda Bekir S. Çobanzade'yi onlarca âlimin felâketlere uğramasına sebep olmakla, hapsedilme şartlarını yaratmış olmasıyla suçlayanlar da vardı. Bizler ise onlara karşı çıkardık. Ne yazık ki, onlar da, biz de, fikirlerimizi ispatlayabilecek delillerimizi ortaya koyamıyorduk. Yıllar geçti. Sovyetler Birliği dağıldı. KGB arşivleri açıldı. İstintak materyalleri ile tanış olmak imkânlarına kavuştuk. Bekir S. Çobanzade'yi onlarca âlim ve önder mevkiindeki kişilerin "felâketlere uğramalarına sebep olmakla" suçlayanların hangi delillere dayandıklarını bu materyalleri görünce anladım.

Bekir S. Çobanzade ve onun gibi düşünen onlarca vatansever hapsedildiklerinde kendi akide ve isteklerinden vazgeçmemişlerdir. Hapishanede, dört duvar arasında bile, karşı tarafa, onları sorgu edenlere âdeta meydan okumuşlar. Onları itham edenler bile itham olunanların mantığı karşısında çaresiz kalmış.

Bekir S. Çobanzade 1937. yılının ocak 28'inde hapsolunana kadar Sovyet hakimiyetine karşı mücadele ettiğini, Zeki Yakub, Kentakoy Bilal, Esgerzade Salman Mümtaz, Adıgözelzade Elekber, Şirinskaya Reveda Hanım, Termatevosov Aleksandr Grigoryeviç, Hakverdiyev Abdürrehim, Ahundov Ruhulla, Hesenov İdris, Bukşpan Aleksandr Semyonoviç, Zeynalli Henefi, Zifeld Artur Rudolfoviç, Bakri Aleksandr Vasilyeviç, Bilenderli Hüseyin, Kiyasbeyli Medine Hanım, Feyzullayev K., Abbasov İsmayıl, Esgerov Baba, Akimova Asya, Refatov Asan, Ahundov Ağa, Sultanov Rüstembey, Alim Paşa-Solkar, Abusufyan, Edhem Fevzi, Şevki Bektöre, Yunusov Fikret, Hadi Alim, Eliyev, Tulyakanov Dusura, Keyyum Ramazan, Heşimov Atahan, Şakircan Rakim, Konkinbek Abdulla, Dursun, Keldenov, Borkev, Pernkanev vb. ile birlikte teşkilât kurduklarını söylüyor.³

Bekir S. Çobanzade, yüzden fazla Kırımlı talebenin Bakü'de okumasını sağlamıştı. Onların hepsi aynı dünya görüşünü paylaşan kimseler değildi. Biz Bekir S. Çobanza-

³ Babayev, Adil, (2003), *Elimizin ve Elmimizin soykırımı (I kitab)*, Bakü Üniversitesi Neşriyatı, Bakü, s. 86-89.

de'nin izahatından onların Kırımlı milliyetçi talebeler olduklarını çıkarabiliriz. Bekir S. Çobanzade'nin önderi olduğu ikinci grup, yani Kırımlılar grubuna Zeki Yakub, Kürkçü Hüseyin, Asiye Akimova, Toplu Osman, İsmayıl Ametov, Reşid Rıfatov, Abdürrehman Enan, Asan Refatov, Akmolla Tanabeyli, Osman Gekarbayev, Zeki Tarki, Bilal Bayasanov, Osman Bayasanov, Tofik Kasımov, Osman Şeyhamirov, Receb Celilov, Hacı oğlu Mehemmed, Yurkçi Ömer dahil idi.⁴

O, yalnız ülke dâhilinde gruplar meydana getirip onları yönlendirmekle kalmamıştı. Tataristan, Özbekistan, Türkmenistan, Kırım, Kazakistan ve Azerbaycan anti-sovyet teşkilâtlarının faaliyetlerini irtibatlandırarak onları bir merkezden idare etmeye çalışmış, muhacerette yaşayan Cafer Seyit Ahmetov ile bağlantılı iş görmüştür.

KGB arşivinde araştırma yaparken gördüğüm en büyük sorgu materyali Bekir S. Çobanzade'nindir. 1021 sahifelik bir sorgu materyalidir. Bu sorgu materyali bir daha gösteriyor ki, 1960-80'li yıllarda söylendiği ve yazıldığı gibi, Bekir S. Çobanzade "hiç sebepsiz yere", "birilerinin yüzüne karşı konuşmasından", birilerinin ona "iftira etmesinden" hapse atılıp kurşuna dizilmiş değildir. Onu böyle müdafaa etmek aslında Bekir S. Çobanzade'yi ve meslektaşlarını millet ve vatan karşısındaki büyük işlerini küçültmeye hizmet etmek demektir.

Bekir S. Çobanzade ve SSCB'nin esareti altında olan halkların yüzlerce milliyetperver evlâdı Sovyetler Birliği'ni dağıtarak Birleşik Türk-Tatar devleti kurmağa çalışmışlardır.

2. Bekir S. Çobanzade'nin Ömür Yolu

Milletinin azatlığı ve mutluluğu yolunda ölümden bile korkmayan B. S. Çobanzade şerefli bir ömür yaşamıştır. Öyle ki, ilim âleminde Bekir Vahab oğlu Çobanzade olarak tanınan insanın adı, ata adı ve lâkabı arasında hayli farklılıklar var. Kırım'da, Tavrida vilayeti Simferopol (Akmescit) kazasının Karasubazar kasabasının yakınındaki küçük Argun köyünde Abdülvahab'ın ailesinde 1893 yılı Mayısın 15'inde doğan çocuğa Abubekir adı verildi ve o devrin an'anesine binaen "dinine sadık" anlamını veren Sıdkı sözü de bu adına ilâve edildi. Çoban olan atasının adı bazen Kurd Vahab, Abdulvahab Bavbek, Bavbek Akay olarak hatırlansa da, esas belgelerde kendi adı ve babasının adı kısaltılarak Bekir Vahab oğlu Çobanzade olmuştur.⁵

7-8 yaşlarına kadar ailesi ile birlikte Karabiy yaylasında bulunan Bekir orada ata binmeyi, güreşmeyi öğrendi. Yusuf Ziya efendinin başkanlığında 1905 yılında kurulan Cemiyet-i Hayriyyenin açtığı Rüşdiye mektebinde okudu. Mektepte okurken, 1908 yılına kadar, boş vakitlerinde babasına sürüyü otlatmakta ve hayvanlara bakmakta yardım etmiştir. 1908 yılında, Rüşdiyeyi bitirdikten sonra onu İstanbul'daki Galatasaray Sultanîsi'ne gönderirler. İmtihanlar bittiği için onu Sultanî'ye kabul et-

⁴ Babayev, Adil, (2003), a.g.e. s. 88.

⁵ Otar, İsmail, (1999), *Kırımlı Türk Şairi ve Bilgini Bekir Sıdkı Çobanzade*, Lebib Yalkın Yayınları ve Basım İşleri A.Ş., İstanbul, s. 13.

miyorlar. Bekir, Maarif Nazırına müracaat ettikten sonra bu mektepte okuyabilmek için onay alabildi. Onun lisede okuduğu yıllarda Kırmılılar İstanbul'da içtimaî-siyasî faaliyetleriyle ile dikkatleri çekiyorlardı. Öyle ki, Kırmılı talebeler 1908 yılının aralık ayında Kırım Talebe Cemiyetini ve 1909 yılının sonlarında da Vatan Cemiyetini kurmuşlardı. Bu cemiyetlerin faal iştirakçisi olan Bekir S. Çobanzade ile müstakil Kırım devletinin kurucusu olacak Numan Çelebi Cihan'ın şiirleri bir arada, 1911 yılında kitap halinde basılmıştır.⁶

Bekir S. Çobanzade 1914 yılında Sultanî ile paralel, İstanbul Üniversitesi'nin nezdindeki üç yıllık Arap ve Fransız dillerini öğreten âli kursta da okur. Bu kursları bitirenler orta mekteplerde ve sultanîlerde ders vermek hakkını kazanmış oluyorlardı. 1914 yılında Kırım'a dönen B. S. Çobanzade; İsmail Bey Gaspıralı, Asan Sabri Ayvazov ve başka aydınlarla yakından tanışır. "Tercüman" gazetesine makaleler yazar, Rus dili bilgisini artırmak için Odessa'ya gitse de, Birinci Dünya Savaşının başlaması üzerine orada çok kalamaz. Besarabya, Kişinev, Romanya yolu ile yeniden İstanbul'a döner ve aynı yılın sonbaharından 1915 yılının sonbaharına kadar üniversiteye serbest dinleyici olarak devam eder. Burada ders veren Lipót Mosonyi, Çobanzade'nin istidadına hayran kalır ve onu Macaristan'da okumaya davet eder.

Galatasaray Sultanîsi'nden diplomasını 1916 yılının aralık ayında alan B. S. Çobanzade Macaristan'a gider. 1916 yılın 7 şubatında belgelerini Budapeşte Üniversitesine ve üniversite nezdindeki "Baron József Eötvös" Kolejinde verse de, Macar dilini gerektiği kadar bilmediğinden onu kabul etmezler. Bir baronun çiftliğinde çalışmasının yanı sıra, hazırlık kursunda Macar dilini gerektiği seviyede öğrendikten sonra B. S. Çobanzade 1916 yılının 12 Ekiminde Budapeşte'de Péter Pázmany'nin temelini attığı üniversitenin (*Bu üniversiteyi Péter Pázmany 1635'te kurmuşsa da, üniversite yalnız 1921 - 1950 yıllarında onun adını taşımış, sonra başka bir ad altında çalışmıştır. - A. Ş.*) Tarih-Filoloji Fakültesine kabul edilir. Bu üniversitede Gyula Nemeth, Gyula Mezsaros, Armin Vambery, Lajos Fekete, A. Csoma de Keryesi, Lajos Ligeti, İgnacz Goldzieher gibi meşhur Batılı dilbilimciler çalışıyordu. B. S. Çobanzade profesörlerden İgnacz Goldzieher'den, Gyula Nemeth'den, Abdul Latif'den ders alır, İgnacz Kunos'un rehberliği altında doktora tezini hazırlar.⁷

Vatandan uzak düşmesi onu duygusallaştırır. "Ezan Sesi", "Anam", "Babama", "Bilmiyim", "Bin Dokuz Yüz On Dokuz", "Bir Esirniñ Baş Taşına", "Budapeşt Akşamı", "Habber Aldım", "Hasret" ve başka şiirlerini Macaristan'da yazar. Yaratıcılığını dikkatle izlersek görürüz ki, B. S. Çobanzade şiirlerini genelde gençlik yıllarında ve vatanından uzakta iken yazmıştır.

Prof. Geza Kuun'un 1880 yılında tam metnini ve tercümesini neşrettirdiği "Codex Cumanicus"la tanışan B. S. Çobanzade, Şarkiyat Akademisinde "Codex Cumanicus'da Görülen Uyum Kanununun Bozulması ve Türk Dillerinde Telâffuzun Temel Problem-

⁶ Fazıl, Rıza - Nagayev, Safter, (2001), *Kırımtatar Edebiyatının Tarihi (Kısa Bir Nazar)*, Akmesic, s. 249.

⁷ Otar, İsmail, (1999), *Kırmılı Türk Şairi ve Bilgini Bekir Sıdkı Çobanzade*, Lebib Yalkın Yayınları ve Basım İşleri A.Ş., İstanbul, s. 16.

leri” adlı doktora çalışmasını hazırlar. Kıpçak lehçesinde yazılmış bu dil kanunları kitabının haberi Avrupa’da büyük ilgiyle karşılanmıştı. 1919 yılının nisanında doktora imtihanını veren B. S. Çobanzade mayısın 18’inde çalışmasını müdafaa ederek felsefe doktoru unvanını alır.⁸

B. S. Çobanzade’nin doktora tezini hazırladığı ve müdafaa ettiği günler, Macaristan’da çok karışık günler idi. Rusya’da Bolşeviklerin silâhli yolla hakimiyeti ele almasından ilham alan Macar komünistleri de Bela Kun’un (1886-1938) başkanlığında 1919 yılının 21 Martında Macaristan Sovyet Cumhuriyetini kurduklarını ilân etmişlerdi. Komünistlerin tatlı ve çekici vaatlerine aldanan B. S. Çobanzade de Macar komünistlerinin tarafını tutar. Lâkin bu hükümetin ömrü uzun sürmez. Sosyalist inkılâbının Avrupa’ya yayılmasının önünü almak için Antanta devletleri, Romenleri genç Macar devletinin üzerine yürümesi için tahrik ederler. Macaristan Sosyalist Cumhuriyeti 1919 yılının Ağustosunda yıkılır.

B. S. Çobanzade 1920 yılının Mart sonlarında Budapeşte’yi terk ederek İsviçre’ye gider. Lozan’da muhacerette olan Kırım Türklerinin millî teşkilâtı Millî Fırkanın başkanı Cafer Seydahmet’le görüşür, fırkanın kâtibi olarak çalışır. Bu görüşme ve işbirliği, milletlerinin talihi üzerine uzun uzadıya sohbetleri B. S. Çobanzade’nin dünya görüşünü derinden etkiler. Ömrünün sonuna kadar Cafer Seydahmet’le ilgisini kesmez, dünya görüşü değişmez. Lozan’dan İtalya’nın Napoli şehrine giderek kısa bir süre orada yaşayan B. S. Çobanzade 1920 yılının 17 Temmuzunda yeniden İstanbul’a gelir.

İstanbul’dan General P. N. Vrangel’in (1878-1928) işgali altında olan Kırım’a dönen Bekir S. Çobanzade Akmescit’te (Simferopol’da) yaşayarak Kırım Tatar Millî Demokratik Cumhuriyeti kurmak isteyen Millî Fırkanın (Halk Partisinin) saflarında faal bir şekilde çalışır.

B. S. Çobanzade 1921 yılında Totayköy Pedagoji Teknik okulunun açılışında yer alır ve burada Tatar Dili ve Edebiyatı derslerini verir. 1922 yılının Martında onu Tavrida Üniversitesi’nde dilbilgisi kürsüsünde doçent olarak çalışmaya davet ederler.

Veli İbrahimov’un çalışmaları neticesinde Akmescit’te üniversite açıldığında Bekir S. Çobanzade orada çalışmaya davet edilir. 1924 yılında Kırım Üniversitesine profesör olur. Kırım’da Özerk Cumhuriyetin Halk Maarif Komiserliğinde Tatar Dili ve Edebiyatı Şubesine, Halk Maarif Komiserliğinin Yüksek İhtisas İlimleri ve Devlet İlmî Şurasına başkanlık eden ve idare organlarına üye seçilen B. S. Çobanzade’nin hayatında 1924 yılı bir dönüm yılı olur.⁹

Aynı yıl onu rektör seçerler. Latin alfabesini yaymak ve yeni alfabeğe geçişi hızlandırmak için Kırım’a gelen Azerbaycan SSC Merkezî İcra Komitesinin başkanı Semedağa Ağamalı oğlu onu Bakü’de çalışmaya davet eder. Gözleve’de bulunurken B. S. Çobanzade Mirza Ali Bulgakov’un kızı Dilara ile evlenir. Bu evlilik iyi karşılanmaz

⁸ Fazıl, Rıza - Nagayev, Safer, (2001), *Kırımtatar Edebiyatının Tarihi (Kısa Bir Nazar)*, Akmescit, s. 288.

⁹ Fazıl, Rıza - Nagayev, Safer, (2001), a.g.e. s. 288.

ve sürmez de. Başkasının karısı olan bir kadınla evlenmesi, hatta kadının yanında getirdiği oğlu Mustafa'yı kendi soyadına geçirtmişse bile, uzun yıllar dedikoduya sebep olur.

3. Azerbaycan'a Gelmesinin Sebepleri

Kırım'ı yürekten seven B. S. Çobanzade'nin çevresindeki insanları, başladığı işini, rektörlük vazifesini bırakıp Bakü'ye gelmesini birçok şekilde izah etmek mümkündür.

1. Dilara hanımla, yani başkasının karısı ile evlenmekten doğan dedikodulardan, hoşnutsuzluklardan canını kurtarmak için Kırım'dan uzaklaşmış olacaktır.

B. S. Çobanzade'nin şahsî hayatının öğrenilmesine, aynı devirde yaşayan insanların hatıralarının toplanıp neşredilmesine dikkat edilmemiş olmasından ortada bu mülâhazayı destekleyecek belge yoktur.

2. Resmî dairelerin, özel hizmet organlarının baskı ve takibinden kurtulmak için Bakü'ye gitmiş olabilir.

KGB'nin arşivindeki ve devlet arşivindeki belgeler öğrenilmediğinden ve neşredilmediğinden bu mülâhazayı da belgelendiremiyoruz.

3. Herhangi bir gizli teşkilâtın, meselâ "Teşkilât-ı Mahsusa"nın, onu ve onun gibi düşünenleri Bakü'ye göndermiş olması mümkündür.

"Teşkilât-ı Mahsusa" ve bu türden teşkilâtın belgeleri de öğrenilemediğinden mülâhazayı belgelendiremiyoruz. Fakat B. S. Çobanzade ile aynı yıllarda Kazan'dan Aziz Ubaydullin'in, Taşkent'ten Halit Seit Hocayev'in, Tomsk'tan Abdulla Şerifov'un ve başkalarının da Bakü'ye gelişi, B. S. Çobanzade'nin KGB savcısına verdiği ifadede Cafer Seyid Kırım ile daima irtibatla bulunduğunu söylemesi, Birleşik Türk-Tatar devleti kurmak için teşkilâtlanmaları ve başka belgeler bu meselenin dikkatle öğrenilmesinin gerektiğini ortaya koymaktadır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi üç mülâhazanın her birini veyahut üçünü de destekleyebilecek belgeler ortaya çıkıncaya kadar şimdilik resmî versiyonun üzerinde duruyoruz: 1924 yılında S. Ağamalıoğlu davet ettiğine göre B. S. Çobanzade 1925 yılında Bakü'ye gelir ve burada Azerbaycan Devlet Üniversitesinin Şarkiyat Fakültesinde kürsü başkanı ve dekan olarak çalışmaya başlar.

1926 yılın başlarında Dilara hanımdan ayrılan B. S. Çobanzade Azerbaycan Opera Balet Tiyatrosunun solisti, Kazan Tatarı Rukiye Gireyevna ile evlenir. 1937 yılında Bekir S. Çobanzade hapsedilirken Rukiye Gireyevna'yı da 8 yıl ceza verip hapse atarlar.

4. İlmî ve Pedagojik Faaliyeti

Üniversitede profesör olan âlim Petersburg'a ve başka şehirlere ilmî seyahatlere ve tebliğler sunmaya davet edilir. O, ilmî eserlerinin büyük ekseriyetini Azerbaycan'da yazıp neşrettiği gibi, faal içtimaî, ilmî faaliyetlerini de burada sürdürmüştür.

Bekir Çobanzade üniversitede ders vermenin yanı sıra, Azerbaycan'ı Öğrenme Cemiyeti'nde ilmî kâtipli ve tarih, dilcilik şubelerine başkanlık eder. Sovyetler Birli-

ğinde yaşayan Türk, Müslüman halklarının kullandığı Arap alfabesinin Latin alfabesi ile karşılanması meselesinde elinden geleni esirgemeyen âlim yalnız Azerbaycan'da faaliyet göstermekle yetinmeyerek, 1926 yılında Semerkand'a gider, aydınlar ve hükümet adamları arasında yeni alfabenin üstünlüklerini ilmî esaslarla izah eder, Özbek dili ve edebiyatına dair materyaller toplar. Acaba, onun bu seferi sırf ilmî ehemmiyet taşımışsa, neden 1937 yılında KGB savcısı B. S. Çobanzade'den gizli teşkilâta Semerkand'dan, Buhara'dan, Taşkent'ten kimleri celp ettiğini soruyordu?

O, 1926 yılının Şubat sonları ve Mart başlarında Bakü'de yapılan Birinci Türkoji Kurultayının faal teşkilâtçılarından. Kurultayda "Türk-Tatar Dillerinin Karşılıklı Münasebetleri" ve "Türk-Tatar Dillerinin İlmî Terminolojinin Düzenlenmesinin Prensipleri" gibi yüksek ilmî değeri olan tebliğler sunar. Bu tebliğlerin ilmî değeri kurultay iştirakçileri tarafından da çok takdir edilmişti.

Yorulmak bilmeden Türk bölgelerini dolaşarak tebliğler sunan, materyaller toplayan âlim 1927 yılının Kasımında, 1929 yılının Ekiminde Kırım'da, 1928 yılının Ocak ayında Azerbaycan'da, 1929 yılının Mayısında Özbekistan'da yapılan İmlâ Konferanslarında konuşmaları ile Latin alfabesine geçişi hızlandırdı.

1925-29 yıllarında Azerbaycan Yüksek İlmî İdaresi'nde Terminoloji Komitesi'ne, 1929 yılından sonra Azerbaycan Devlet İlmî Tetkikat Enstitüsü'nün doktora şubesine, Yeni Türk Alfabesi Umum-İttifak Merkezî Komitesi'ne başkanlık eden Bekir S. Çobanzade'yi aynı yıl Moskova Şark Halklarının İlmî Tetkikat Enstitüsü'ne ve 1935 yılının 16 Martında Paris'teki Milletlerarası Dilcilik Cemiyeti'ne aslı üye seçerler.¹⁰

Kırım Türklerinin gençleri İstanbul'da tahsil görmeyi daima merak edegelmişlerdi. Lâkin Sovyet hakimiyeti yıllarında Türkiye'ye gidişin engellendiğini gören Bekir S. Çobanzade yüze yakın Kırımlı gencin Azerbaycan'ın muhtelif tahsil müesseselerinde okumaya getirilmelerini sağlar.

Britanya ve Erdebil nüshalarına dayalı Hataî divanının mukayeseli metnini hazırlayan, "Türk Dili Ve Edebiyatının Tedrisi Usulü", "Türk Grameri", "Kumuk Dili ve Edebiyatı Tetkikleri", "Türk-Tatar Diyalogolojisi", "Türk-Tatar Lisaniyatına Medhal", "Kırım-Tatar Edebiyatında Kurultaycılık ve Milletçilik", "Azeri Edebiyatının Yeni Devri, Nasyonalizmden Enternasyonalizme" vs. gibi ilmî eserleri neşrettiren âlim daima Sovyetlerin takip ve tazyikleri ile karşılaşmıştır. Bütün bunlara rağmen, A. Tahirzade ve V. Hulufu ile birlikte üç ciltlik "Azerbaycanca-Almanca-Rusça Lügat" üzerinde çalışır. Matbuatta sürekli onu, çalışmalarını ve eserlerini sert şekilde tenkit eden makaleler de yayınlanmıştır.¹¹

B. S. Çobanzade SSCB'de Türk halklarından filoloji sahasında Sovyet hükümetinin profesör unvanı verdiği ilk âlim idi. O, üniversitelerde Azerbaycan Türkçesinde, Özbekçe, Kumukça, Tatarca, Türkmence ders veren, üniversitelerde bölümler kuran ilk âlim olmakla birlikte, edebiyat tarihi ve nazariyesi, dilcilik üzerine 150'den fazla

¹⁰ Babayev, Adil, (1998), *Bekir Çobanzade*, Bakü.

¹¹ Kahramanlı, Nazif, (1994), *Karasubazardan Olan Professor*, Bakü.

makale yazmıştır ki, bunun da 100'e yakını Azerbaycan Türkçesinde dir. O, "boş bir yerde yüzlerle dilci ve edebiyatçı kadrosu yetiştirdiğini, bunların arasında SSCB'de ve hariçte tanınan onlarca yüksek ihtisaslı araştırmacı, asistanların bulunduğunu" yazmıştır.

5. Birleşik Türk Tatar Devleti Kurmak Üzründe Mücadelesi

Bütün bunlar hiç de sebepsiz değildi. Taşkent, Fergana ve Buhara yüksek tahsil mekteplerinde Türkoloji şubelerinin açılmasında büyük rolü olan, Dağıstan'da, Başkırdaştan'da, Tataristan'da tebliğler sunan Bekir S. Çobanzade Moskova ve Leningrad'ın yüksek mekteplerinde Türk dilleri, edebiyatı, edebiyat tarihi dersleri vermekle Türkologların yetişmesine çalıştı, hem de gittiği yerlerin aydınları arasında köprü vazifesi gördü. Bu seyahatlerdeki bir maksadı da Sovyetler Birliğini dağıtıp Birleşik Türk-Tatar Cumhuriyetini kurmak isteyenleri bir araya getirmek oldu.

Sovyet hükümetinin Bekir Çobanzade gibi istidatlı elemana büyük ihtiyacı olduğu için bir müddet onun milliyetçi faaliyetine ne kadar "göz yumsalar" da, dikkatlerini ondan ayırmıyorlardı. Daima gizlice izledikleri, takip ettikleri âlimi 1930 yılından itibaren matbuatta tenkit ederek yolundan döndürmeye çalışıyorlardı. 1931 yılında matbuatta ona karşı tenkit, tehdit ve tahkir dolu makalelerin sayısı arttı.

Bu makaleler arasında Mikayil Refili'nin, Mustafa Guliyev'in, Osman Efendiyev'in, Mehdi Hüseyin'in yazıları özellikle, göze çarpıyordu. Âlimin sadece kendisini değil, aile fertlerini, yakınlarını da incitiyorlardı. 1904 yılında doğmuş bacası Ziliha'yı da (Züleyha'yı) sıkıştırıyorlardı. 18 yaşında Akmesic'teki Darülmuallimatı (kadın pedagoji mektebini), sonra ise Kırım Pedagoji Enstitüsü'nün gıyabî şubesini bitiren Ziliha'yı (Züleyha) 1933 yılında Karasubazar'da çalıştığı 9 sayılı mektepteki işinden çıkardılar. Günümüze kadar ulaşabilmiş belgelerden görülüyor ki Ziliha ağabeyinden farklı olarak, mücadelesini açıkça yapmayı severmiş ve ağabeyinin makalelerindeki bazı cümlelere bakılırsa, onu suçlanmış. B. S. Çobanzade de bacasının (kız kardeşi) ithamlarına cevap olarak 1930 yılında şöyle yazmış: "Bana böyle bir makale yazmak kolay mı geldi, zannettin? Yüreğim kanayarak yazdım. Yaptıklarımın hepsini kendi elimle silmek kolay olmadı. Lâkin makalede az da olsa kendi ilmî ve içtimâî faaliyetimden niçin vazgeçtiğimi anlatmakla birlikte, onların ileride yine de dünya yüzüne çıkacaklarına ve benim adımla lekelemeye değil de, ebedileştirmeye hizmet edeceklerine emin olduğumu ifade ettim. Sen bunu anlamalısın, bunun için beni suçlamağa hakkın var, ama başka çarem kalmadı. Alt üst oldum, bu daha çok devam edecek mi, bilmiyorum."¹²

Arşiv belgeleri şunu gösteriyor ki, B. S. Çobanzade daima nezaret altında bulunmuştu. Kendisi, bunu bildiği halde, akidesinden de dönmemiş, yolundan da çekilmemişti. 1935 yılının sonunda Moskova'dan, merkezî komiteden, Azerbaycan SSC

¹² Adilov, Memmed, (2007). "Ön söz", *Bekir Çobanzade - Seçilmiş Eserleri*, Şark-Garb Neşriyyatı, Bakü, s. 11.

Halk Dâhili İşler Komiseri (o devirde KGB'ye de o başkanlık ederdi) Y. D. Sumbatov-Topuridze'ye B. S. Çobanzade'nin hapsedilmesi hakkında talimat gelir. Y. D. Sumbatov-Topuridze ise elde yeterince delil olmadığından B. S. Çobanzade'nin hapsini uygun görmez. O devrin kaidelerinden az çok haberdar olanlar iyi bilirler ki, Moskova'nın emirleri kolay kolay böyle cevaplandırılmazdı. Y. D. Sumbatov-Topuridze de Azerbaycan Komünist Partisi Merkez Komitesi birinci kâtibi M. C. Bağirov'la mutabık kalmadan böyle cevap vermeye cesaret edemezdi. 1920-30'lu yılların belgeleri ile tanış olduğumuzda M. C. Bağirov'un hakimiyettekiler arasındaki tartışmalara faal bir şekilde iştirak ettiğini görürüz. O, rakiplerine karşı mücadelede millî yönlü, istidatlı aydınlardan, vatanperverlerden de maharetle istifade etmişti. Rakipleri ise 1927 yılında onu Devlet Siyasî İdaresinin başkanlığından uzaklaştırmağa muvaffak olmuşlardı. Ayrıca, Sovyet hakimiyetinin kuvvetlenmesi için var gücüyle çalışan, defalarca bu yolda ölümle yüz yüze gelen M. C. Bağirov'u hapsedirmeye çabalamışlardı. M. C. Bağirov ise kendisine kurulan tuzaklardan maharetle kurtularak Stalin-Beria gruplaşmasına dahil olmakla, yeniden hakimiyetin daha yüksek basamağında yer almış, rakiplerini de gaddarlıkla ortadan kaldırmıştır.

1927 yılında onu vazifeden uzaklaştırdıklarında hakkındaki ithamlardan biri milliyetçilere, vatanseverlere arka çıkması olmuştur. M. C. Bağirov'un vazifeden uzaklaştırılmasından sonra Azerbaycan'da vatanseverlere karşı kitle hâlinde tutuklamalar olmuştur. Belgeler şunu gösterir ki, M. C. Bağirov rakipleri ile mukayesede sert ve gaddar olsa da, istidatlı, cesaretli, vatansever insanları korumağa da çalışmıştır.

İkinci Dünya Savaşının yaklaştığını gören Sovyet hükümetinin ileri gelenleri Bekir Çobanzade gibi insanları aradan kaldırmayı planladılar. Azerbaycan'dan yeterince delil olmadığı hususunda cevap aldıktan sonra, görülüyor ki, yukarıdan, lâzım olan deliller ve talimatlar gelir. Bu deliller de B. Çobanzade'nin hariçteki antisovyet teşkilâtlarla ve SSCB merkezi kurumlarında çalışsalar da, gizli teşkilâtların üyesi olan milliyetçilerle münasebetleri idi. İstintaklarda bu meseleler özellikle vurgulanır.

SSCB İlimler Akademisi Azerbaycan Şubesi'ndeki vazifesinden ve tahsil müesseselerinden uzaklaştırılan B. S. Çobanzade takip ve tazyiklerden, muvakkaten de olsa, uzaklaşmak isteğiyle, Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatrosu'nun solisti olan hanımı Rukiye Kerey (Girey) ile birlikte Kislovodsk'taki Gornyak (Maden işçisi) Sanatoryumu'na gider. Lâkin onun istirahati uzun sürmez. 1937 yılının 26 ocağında Azerbaycan SSC Halk Dahili İşler Komiserliği Devlet Güvenlik İdaresi'nin 4. şubesine bağlı 4. bölümünün reis muavini, güvenlik teğmeni Şer'in hazırladığı belgede şunlar belirtilir: "1893 yılı doğumlu, Simferopollu, Kırım Tatarı, SSCB vatandaşı, parti üyesi olmayan, dilci, 1924 yılından beri Bakü'de yaşayan, Azerbaycan Pedagoji Enstitüsünde ve Azerbaycan Devlet Üniversitesi'nde dil ve edebiyat kürsüsünün başkanı, önemli pantürkist şahıs, Kırım Millî Fırkası'nın eski kâtibi, Kırım Kurultayı'nın üyesi Bekir Çobanzade 1926 yılından beri Millî Fırka namına Müsavat Partisi'nin Merkezî Komitesi ile görüşmelerde bulunduğu (sanık Memmedhesen Baharlı'nın ifadesi), inkılâp karşıtlarıyla (Yakub Zeki, Şirinski vb.) inkılâp karşıtı, faşist ve zararlı işler

yaptıklarına, Ruhulla Ahundov'la parti ve Sovyet hükümeti aleyhine blokta Trotskici teşkilâtla birlikte çalışma konusunda konuştuklarına, eserlerinde ve tebliğlerinde inkılâp karşıtı, milliyetçi fikirler yaydığına binaen Azerbaycan SSC Cinayet Mecellesinin 72-73. maddelerine istinaden sorgulanmaya celbedilsin.”¹³

Bir yıl evvel B. S. Çobanzade'yi hapsedmek için yeterince delil olmadığını yazan Y. D. Sumbatov-Topuridze bu defa merkezin buyruğunu yerine getirerek tutuklama kararını imzalar. Karar Bakü'de hazırlandıktan iki gün sonra, yani 1937 yılının 28 Ocağında B. S. Çobanzade Kislovodsk'daki Gornyak Sanatoryumunda tutuklanarak Pyatigorsk hapisanesine, oradan da Bakü'ye getirilir. Sorgu materyallerinde onun Bakü'ye ne vakit getirildiği gösterilmemiş.

KGB mensupları Şer ve Ohanesov'un 7 Şubatta başladıkları sorgulama üç gün sürer. Sorgu materyallerinden belli oluyor ki, Azerbaycan'daki içtimaî-siyasî vaziyetten pek o kadar haberdar olmayan, hatta adamların adlarını, soy adlarını, meşgul oldukları vazifeleri bile doğru düzgün bilmeyen savcılarının elinde B. S. Çobanzade hakkında geniş bilgi var. İlk sorguda B. S. Çobanzade, üye olduğu gizli teşkilâtlarının faaliyeti ve başkanlık ettiği gruplar hakkında geniş bilgi verir. Sorgu materyallerini inceleyen filoloji ilimler doktoru, profesör Adil Babayev şunları yazar: “Birinci sorgulamada onu her şeyi anlatırsa onu salıvereceklerine inandırırılar. Filologlar saf-dil, her şeye inanıveren insan olur. Bu sebeple de o, müstantiğin tuzağına düşüverir.”¹⁴

Engin bir dünya görüşüne sahip, Avrupa'nın birçok ülkesinde belli aralıklarla yaşamış, onların özel hizmet organlarının sorgu suallerine cevap vermiş, gizli ve siyasî teşkilâtların içinde bulunmuş bir profesörün böyle saf-dil olabileceği inandırıcı görünmüyor. Bizce o, sorguya verdiği cevapla savcılara yalnız açıkça meydan okumuş olmaz, faaliyetlerinin tarihini de yazardı. Bu kanaate gelmemiz hiç de tesadüfi değil. 1930'lu yılların sorgu materyallerinde savcılara meydan okuyan, cemiyetin noksanlarını belirten mert kişilerin cevaplarına az rast gelmemiştik.

B. S. Çobanzade'yi genelde iki veya üç savcı aynı anda sorgulamış. Bu sorgulamaların 11'i üçer gün sürmüştü. Herhalde sorguya çağırılan, gizli teşkilâtta oldukça mühim bir şahıs sayıldığından 17-20, 23-25 Nisan ve 7 Mayıstaki sorgulamalarda Halk İşler Komiserinin muavini Gerasimov da bulunmuş. Genellikle B. S. Çobanzade'nin sorgulanmasında o devirde gaddarlıkları ile nam salmış Kirkoryan, Ohanesov, Zikov iştirak etmiş. 1937 yılının 16 Şubatından aynı yılın Ekim ayına kadar Bekir Çobanzade'nin 57 defa uzun ve işkenceli sorgulanması olmuş. Neticesinde 1021 sahifelik bir suçlama dosyası hazırlanmış.

Sorgudan anlaşılıyor ki, gizli teşkilât Azerbaycan'da beş grup şeklinde faaliyet göstermiş. Bu gruplardan ikisine Bekir Çobanzade başkanlık etmiş. Gizli antisovyet teşkilâtının Moskova'da, Leningrad'da, Samara'da, Astrahan'da, Saratov'da, Ulyanovsk'da, Orenburg'da, Donbas'ta ve Sibiry'a'da şubeleri olmuş. Teşkilâta Rusya Fede-

¹³ Bünyadov, Ziya, (1993), *Kırmızı Terror*, Azernesir, Bakü, s. 89.

¹⁴ Babayev, Adil, (2003), *Elimizin ve Elmimizin Soykırımı (1 Kitap)*, Bakü Üniversitesi Neşriyyatı, Bakü, 84.

rasyonu Halk Komiserler Şurası başkanının muavini Riskulov¹⁵, Rusya Federasyonu Merkezi İcra Komitesinin eski kâtibi Sencer İsfendiyarov¹⁶, Rusya Federasyonu Halk Maarif Komiseri Yumankulov¹⁷, Özbekistan Komünist Partisi Merkez Komitesi kâtibi Rahimbayov¹⁸, Kırım Muhtar SSC Halk Komiserler Şurasının başkanı Şuku Emirasan, Dağıstan Muhtar SSC Halk Maarif Komiseri Taho Kodi, Karaçay-Çerkez Muhtar SSC Merkezi İcra Komitesinin başkanı Ömer Aliyev, Azerbaycan SSC Merkezi İcra Komitesinin başkanı Soltanmecid Efendiyev, Zakafkaziya (*Transkafkasya*) Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti Halk Toprak Komiseri Dadaş Bünyadzade, Azerbaycan SSC Halk Maarif Komiseri Mustafa Kuliye, Azerbaycan Komünist Partisi Merkezi komitesinin eski kâtibi Ruhulla Ahundov vb. önderlik eden parti ve Sovyet devleti adamları da dahil imiş.¹⁹

Sorgudan belli oluyor ki, teşkilâtın faaliyeti hakkında yerel özel hizmet organlarının az-çok malumatı varmış. Lâkin özel hizmet organları teşkilâtı dağıtmağa, üyelerini hapsedmeye acele etmemiş, onların gücünden uzun müddet Sovyetlerin kuvvetlenmesinde istifade etmişler. 1936 yılında merkezden verilen emirle kitlesel tutuklamalara ve sorgulamalara başlamışlar.

Araştırmacıların bir çoğu bugün de hiçbir gizli teşkilâtın olmadığı, insanların haksız yere hapsedildikleri ve cezalandırıldıkları kanaatindedirler. Onlar fikirlerini bu teze dayandırırken derler ki, gizli teşkilâtın planı, programı, nizamnamesi olur. Ortada ise böyle bir belge yoktur.

B. S. Çobanzade'nin, R. Ahundov'un, S. M. Efendiyev'in vb. sorgu materyalleri arasında da gizli teşkilâtın program ve nizamnamesine rast gelinmiyor. Buna dayanarak gizli teşkilâtın plan, program ve nizamnamesi olmadığına dair hüküm vermek bizce doğru değil. Çünkü teşkilâtın üyelerinin, özellikle Moskova'da idareci vazifelerinde çalışmış Turar Riskulov'un, Sanjar İsfendiyarov'un (Asfandiyar), Abdolla Rahimbayev'in, Hapis Yumankulov'un vb. sorgu materyalleri, bir de KGB'nin faaliyet belgeleri elimizde değildir.

¹⁵ Burada sözü edilen kişi Kazak Türklerinden, 1920 yılında Türkistan Merkezi İcra Komitesinin başkanı, 1921-22 yıllarında Rusya Federasyonu Halk Komiserler Sovyeti başkanının millî meseleler konularında muavini olan, 1938 yılının 10 şubatında, 43 yaşında kurşuna dizilen Turar Riskulov'dur.

¹⁶ Burada sözü edilen kişi Kazak Türklerinden, Almatı Tıp Üniversitesi'nin kurucusu ve ilk rektörü, 1920-21 yıllarında Türkistan SSC'nin Sağlık ve Yer-Su İşleri Bakanı, Türkistan Komünist Partisinin baş kâtibi, 1927-28 yıllarında Moskova'daki "N. Narimanov - Şarkiyat Enstitüsü'nün rektörü, 1931-32 yıllarında Kazakistan SSC Sağlık Bakanı vb. vazifelerde çalışmış, 1938 yılının 25 şubatında kurşuna dizilmiş Asfandiyar Sanjar'dır.

¹⁷ Burada sözü edilen kişi Başkırđ Türklerinden, 1917 yılında Başkırđ Vilayet Şurasının ve Başkırđ hükümetinin üyesi, 1919 yıllarında Muvakkati Başkırđ Harbi İnkilabi Komitenin başkanı, "İrek" Başkırđ Milli Partisinin başkanı, 1921-31 yıllarında Ümumittifak Merkezi İcra Komitesinde Başkırđistan MSSR'in daimi üyesi vb. görevlerde çalışmış, 1937 yılında tutuklanmış Haris Yumakulov'dur.

¹⁸ Burada sözü edilen kişi Özbek Türklerinden, 1920 yılında Türkistan MSSC Merkez İcra Komitesinin başkanı, 1934-1937 yıllarında Tacikistan SSC Halk Komiserler Sovyetinin başkanı vb. vazifelerde çalışmış, 1938 yılının 7 Mayısında 42 yaşında kurşuna dizilmiş Abdolla Rahimbayev'dir.

¹⁹ Bünyadov, Ziya, (1993), *Kırmızı Terror*, Azernesir, Bakü, s. 92-93.

Fakat itham edilenlerin sorgulanmalarında onların faaliyet programları hakkında yetecek kadar bilgiye rast geliniyor. Meselâ, Azerbaycan SSC Halk İç İşleri Komiserinin muavini Gerasimov başkanlığında yapılan sorgulamada B. Çobanzade Sovyet hükümetine karşı isyanın başlamasının üç varyantından, "1. İsyanı dağ rayonlarından (Destafur'da, Gedebev'de, Kelbecer'de vb.) başlanması. (1930'lu yıllarda bu rayonlarda başlamış isyan ilk merhalede başarı kazanmışsa da ordunun gücü ile gaddarlıkla bastırılmıştır. – A. Ş.) 2. İsyana İran ve Türkiye ile serhat şehirlerden başlanması. Çünkü oradan hem silâh alınmalı, hem de eşkiya çeteleri şeklinde adamlar yardıma gelmeli idi, 3. İsyanın Bakü'nün kendisinde başlanması. Çünkü teşkilâtın hesabına göre, Bakü'yü ele geçirmek bütün Azerbaycan'ı ele geçirmek demektir."²⁰

Haziranın 25'indeki sorgulamada ise isyan zamanı Azerbaycan Komünist (Bolşevik) Partisi Merkezî Komitesi'nin birinci kâtibi M. C. Bağirov'u aradan kaldırmak, hâkimiyet başına 1891 yılında Gedebev şehrinin Karabulak köyünde dünyaya gelmiş, 1920 yılının 28 Nisanında Bakü şehir ve Kaza Halk Milisi İdaresinin reisi, Moskova'da Halk Milli İşler Komiserliğinde şube müdürü, Azerbaycan SSC Halk İçişleri Komiserinin muavini, Azerbaycan Komünist (Bolşevik) Partisi Merkezî Laçın Kaza Komitesi'nin kâtibi, Azerbaycan SSC Merkezî İcra Komitesi'nin kâtibi, halk içtimaî güvenlik komiseri, Sanayi Şurası İdare Heyetinin başkanı (ASE, 1987:288, X cild) vazifelerinde çalışmış Rehim Memmedcefer oğlu Hüseyinov'u getirmek planlandığı anlatılıyor.²¹

Sorgu materyallerinden anlaşılıyor ki, gizli milletçi teşkilâtın üyeleri ülkedeki rejimden memnun olmayan gruplaşmalarla, hatta Trotskici-Zinonyevci gruplaşmalarla da ilişki kurmağa çalışmış, onlarla birlikte harekete geçmenin yollarını müzakere etmişler.

Bir birinden habersiz, ayrı ayrı olarak sorgulanan gizli teşkilât üyelerinin verdiği ifadeler B. S. Çobanzade'nin söyledikleri ile çakışmaktadır.

Bu da şunu gösteriyor ki, gerçekten de Turan veya Birleşik Türk-Tatar devleti kurmak isteyen gizli bir grup faaliyette bulunmuş. Lâkin onlar gerektiği gibi teşkilâtlanarak isteklerini hayata geçirememişler yahut da isteklerini gerçekleştirmeye uygun şartlar olmamış.

Şunu da unutmamalıyız ki, böyle bir teşkilât yalnız Azerbaycan'da faaliyet göstermemiştir. 1934 yılında Sovyetlerin bünyesinde Garbî Sibiryaya Türk Cumhuriyeti kurmak isteyen grubun üyeleri de hapsedilmişler.

Uzun yıllar Azerbaycan Millî Güvenlik Bakanlığının arşivlerinde çalışmış, oradan elde ettiği materyallere dayanarak 10'dan ziyade kitap yazmış, filoloji ilimleri doktoru unvanını almış Celal Kasımov Azerbaycan Millî Güvenlik Bakanı general Namık Abbasov'un baş denetçiliğinde hazırlanan "*Repressiyadan Deportasiyaya Doğru*

²⁰ Bünyadov Ziya, (1993), a.g.e., s. 92.

²¹ Bünyadov Ziya, (1993), a.g.e., s. 92.

(Kızıl Kırgından Sürgüne Doğru)” kitabında (Celal Kasımov, 1998) şöyle der: “...bazı müellifler (*Sovyet devrinde repressiyaya - zulme maruz kalmış ilim adamlarından ve içtimâî-siyasî hadimlerden makaleler ve kitaplar yazan müellifler kastedilir - A. Ş.*) herhangi bir şahsiyet hakkında makale veya inceleme yazısı yazarken sık sık ‘güya antisovyet propaganda yapıp’, ‘güya Sovyet hükümetini sevmeyip’, ‘güya pantürkist olup’, ‘güya panislamist olup’, ‘güya milliyetçi olup’, ‘güya..’ gibi ifadeler kullanır ve bununla da ‘günahsız hükümlü’ portresi yaratmağa çalışırlar. Aslında ise bu günahsız hükümlülerin büyük ekseriyetinin günahı olmuştur. Aynı günahlar bugünkü nesle örnek olabilecek, iftihar edilebilecek, gururlanılacak günahlardır ve onları perdellemek tarihî tahrif etmekten başka bir şey değildir. Böyle ifadelerin kullanılması Sovyet devrinde makbul sayılsa da, bugün çok şaşırtıcı gelir. Elbette, biz repressiyaya maruz kalanların hepsini fark gözetmeden, müstakil Azerbaycan uğrunda mücadele etmiş olarak da takdim etmek istemeyiz.

Bolşevikler tarafından ‘İnkılap karşıtı milliyetçi teşkilât’ın üyeleri olarak adlandırılanlar onların yürüttüğü siyasete karşı itiraz edenlerdi. ‘İnkılap karşıtı milliyetçi teşkilât’ derken Sovyet hükümeti müsavatchıları, ittihatçıları, Turancıları, tek kelimeyle millî kurtuluş uğrunda mücadeleye katılanları göz önünde bulunduruyordu.

Arşiv materyalleri adlarını bugün de ‘güya’ ibaresi ile kullandığımız teşkilâtların gerçek mevcudiyetlerini ortaya koyar. Aynı zamanda muhacerette yaşayan Azerbaycanlı mütefekkirler de Bolşeviklere karşı gizli teşkilâtların faaliyetini inkâr etmezler.”²²

Gençliğinde sosyalistlere meyilli olan, Macaristan’da Komünistlerle bir sırada yürüyen Sovyet profesörünün antisovyet faaliyeti bugün de birçoklarına inandırıcı gelmez. Sorgu materyalleri ise onun dünya görüşündeki değişikliğe aydınlık getirir. Martin 3-5. günlerindeki sorguda pantürkizm fikrine İstanbul’da okurken sahip olduğunu, 1925 yılından sonra ise inkılâp karşıtı ruh halinde olduğunu söyleyen B. S. Çobanzade savcının “Siz mücadele derken ne düşünüyorsunuz?” sualine “Bence birincisi, Tataristan, Özbekistan, Türkmenistan, Kırım, Kazakistan ve Azerbaycan inkılâp karşıtlarının faaliyetini irtibatlandırıp tek merkezden idare etmek, ikincisi *diasporada* olan pantürkist ruh halindeki dairelerle ilişki kurmak. Bu cihetten ben C. Seydahmetov ve Prof. Köprülüzade’ye ümit bağladım.” Savcının “Bu tedbirleri hayata geçirmek için siz ne yapmıştınız?” sualine B. S. Çobanzade Bakü’de meydana getirdikleri beş -inkılâp karşıtı gruptan ve bu grubun üyelerinin faaliyetinden söz açar.”²³

Büyük âlim, coşkun Türkçü, esarete olan Türklerin kurtuluşu için çalışan Bekir S. Çobanzade’yi 1937 yılının 12 Ekiminde arkadaşları ile birlikte kurşuna dizdiler.

²² Kasımov Celal. (1998), *Repressiyadan Deportasyaya Doğru*, Mütercim Neşriyyatı, Bakü, s. 70-71.

²³ Babayev, Adil, (2003) *Elimizin ve Elmimizin Soykırımı (I kitab)*, Bakü Üniversitesi Neşriyyatı, Bakü, s. 85-86.

Sonuç

Zaman Bekir S. Çobanzade ve arkadaşlarının doğru yolda olduğunu ispatladı. Sovyetler Birliği dağıldı, esarete olan halkların bazıları kurtularak kendi müstakil devletlerini kurdular. Azerbaycan'da Bekir Çobanzade'nin "*Seçilmiş Eserleri*"nin 5 cildinin her biri 25 bin tirajla bastırılarak cumhuriyetin kütüphanelerine dağıtıldı. Beş ciltlik takıma oldukça akıcı ve dolgun önsöz yazan Memmed Adilov, müellifin ana dilinde yazdığı ve başkaları tarafından rus diline tercüme edilerek neşredilmiş bazı makalelerini, üslup hataları ile dolu olduğundan, şimdilik bu baskıya dahil edilmesini uygun görmediklerini söylüyor.²⁴

Bakü Devlet Üniversitesi'nin Türk Halkları Edebiyatı Kürsüsünün başkanı Ramiz Esger Bekir S. Çobanzade'nin bedî eserlerini dilimize uygunlaştırıp geniş bir önsöz yazarak neşretmiştir. TÜRKSOY kitapları serisinden 2011 yılında neşredilen birinci kitap "*Seçilmiş Şiirler*", 2012 yılında neşredilen ikinci kitap "*Seçilmiş Bedî Eserleri*" adıyla çıkmıştır. Onun bu hizmeti 2012 yılının Milletlerarası Bekir Çobanzade Mükâfatına lâyık görülmüştür.

Bekir Çobanzade'nin vatanı Kırım ise hâlâ da sıkıntılar içindedir.

²⁴ Adilov, Memmed, (2007), "Ön Söz", *Bekir Çobanzade Seçilmiş Eserleri*, Şark-Garb Neşriyyatı, Bakü, s. 13.

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

EMEL (1930 -1938) VE AZERBAYCAN YURT BİLGİSİ (1932-1934) DERGİLERİNDEKİ KIRIM HANLIĞI'NA DAİR MAKALELERİN TAHLİLİ

Nahide ŞİMŞİR¹

Emel Mecmuası

Bu aylık dergi Avukat Müstecib Hacı Fazıl Ülküsal'ın idaresi ve mesul müdürlüğü altında, Tahsin İbrahim, Pazarcıklı Tüccar Emin Zekeriya, Öğretmen Rıfat Mithat, Reşit Ali Osman, Musa Hacı Abdullah, Kâzım Seyyid Ahmet gibi idealist isimlerin yer aldığı bir grup tarafından 1 Ocak 1930 tarihinde Romanya/Pazarcık'ta yayınlanmaya başlamıştır (Ülküsal 1966 :161).

Derginin 18x30 cm. ebatında çıkan ilk sayısı 1 Ocak 1930 tarihini taşımaktadır. İlk iki yıl 1930-31'de on beş günde bir çıkan dergi, 1932 yılından itibaren aylık olarak çıkmaya başlamıştır. Aynı zamanda derginin boyutları da A5 boyutlarına küçülmüştür. Derginin basımı için yine Pazarcık'ta yayınlanan Bizim Sözümler Gazetesinin harfleri satın alınmış, Emel Mecmûası için de tahtadan harfler kazıtılmıştır. İlk sayı 1500 adet basılmış ve bunun 1200 tanesi abonelerine dağıtılmıştır (Karasu 2005:467).

Dergide yayınlanan makalelerin çoğunu fikir yazıları oluşturmaktadır. Derginin yayın politikasının temel unsuru Türk dünyasının meseleleri, siyasî ve askerî gelişmeler ile özellikle Cafer Seydahmed Bey'in yazıları sayesinde Emel "Kırım'ın istiklâl davasına" ve kamuoyunun aydınlatılmasına büyük katkı sağlamıştır. Dergide dizi yazılar halinde yer alan eğitim, sağlık köşeleri, hikâyeler, çeviriler, konferanslar, biyografiler, tanıtım yazıları, ata sözleri, mani ve şiir gibi folklorik malzeme yönünden de zengin bir içerik bulunmaktadır².

¹ Yrd. Doç. Dr. Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü - Türkiye

² Bakınız Emel Dergisi muhtelif nüshalar: Derginin yeni harflere çevrili tarafımızdan Faruk Genç, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1930 S.1-8, Balıkesir, 2010, 148 s.; Kadir Yılmaz, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1930 S.9-15, Balıkesir, 2010, 131 s.; Ekrem Kaçmaz, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1930 S.16-22, Balıkesir, 2010, 162 s.; Zeynel Taştan, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1930, S. 23-29, Balıkesir, 2010, 147 s.; Onur Ahmet Özden, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1931, S.6-12, Balıkesir, 2010, 177 s.; Erdal Tokay, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1931, S.37-41, Balıkesir, 2010, 99 s.; Ali Bahar, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1931, S.42-47, Balıkesir, 2010, 131 s.; Merve Üner, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1932, S.1-4, Balıkesir, 2010, 138 s.; Gülsevin Doğan, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1932, S.5-8, Balıkesir, 2010, 131 s.; Seniha Altan, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1932, S.9-12, Balıkesir, 2010, 125 s.; Burcu Kurnazoğlu, Emel Mecmûası Transkripsiyon 1934, S.1-4, Balıkesir, 2010, 114 s.; Tuğba Aygüneş, Emel Mecmuası 1935 S.1-4 Arası Sayılar Transkripsiyon, Balıkesir, 2011, 182 s.; Ayşen Yılmaz, Emel Mecmuası 1935 S.1-4 Arası

Emel Mecmuasındaki Dr. Abdullah Zihni Soysal'ın Makaleleri

Emel Mecmuasının ilk on yılında 1930 – 1936 yılları arasında Dr. Abdullah Zihni Soysal Kırım ile ilgili yazıları hanlığın iç politikası, hanların yarlıkları ve hanlığın Lehistan ile münasebetleri ile alakalıdır. Bu makaleler sırasıyla "Tatarlarla Lehlilerin Tarihi Münasebetleri", Yıl:1934, S.34; Kırım Hanları ile Polon Krallarının Siyasî Münasebetleri", Yıl:1931, S.36; Felçere Göre XVI.Asırda Kırım Hanlığı", Yıl:1933, S.11;"Elhac Selim Giray'ın Bir Yarlığı Münasebetiyle 1934,S.5; "Bir Leh Kolonelinin Kırım Hatıratı",1934, S.6; İslâm Giray Han'ın Leh Kralı ile Muahedesi",1934, S.9; "Kırımın Türkiye ve Lehistan ile Münesâbatı", Yıl:1935, S.8,9; "Kırım-Lehistan Dostluğu, Yıl:1935, S.10; "Kara Mustafa-Alexandr Sulkeviç",Yıl:1936, S.1³.

Emel Mecmuasında Cafer Seydahmed Kırimer'in Makaleleri

Cafer Seydahmed Kırimer'in Emel Mecmûasının ilk on yılında yayınlanan Kırım ile ilgi yazıları daha ziyade son devirle ve Kırım'ın istiklâlî ile ilgilidir. Dergideki Kırım'ın istiklâl mücadelesi ile ilgili Cafer Seydahmed Kırimer'in başlıca yazıları şöyledir;

"Kırım İstiklâl Davası", Yıl:1930, S. 12; "1917 İnkılâbından Sonra Kırım", Yıl:1930, S. 13; "Kurultay ve Kırım İstiklâl Davası", Yıl:1930, S. 16; "Alman İşgali ve Kırım İstiklâl Davası", Yıl:1930, S. 24; "Salamon Kırım Hükûmeti ve Wrangel Devrinde Kırım İstiklâl Davası", Yıl:1931, S. 26; "Bolşevikler Devrinde Kırım İstiklâl Davası",Yıl:1931, S. 28; "Kırım İstiklâl Davasının Sebepleri ve Esasları", Yıl:1931, S. 30; "Kırım'da Açlık", Yıl:1931, S. 33; "Kırımın 150 Yıllık Esirliği ve Tercüman'ın 50 Yıllığı", Yıl:1933, S.5; "Kırım Tarihinde Siyaset, Kültür ve Muhaceret" Eserine İlk Söz", Yıl:1938, S.4;⁴.

Cafer Seydahmed Bey, 1917'de Ukrayna'nın Kırım'ı ilhak politikaları karşısında "**Kırım, Kırımlılarındır!**" fikri (Şimşir 1995:57) yönünde çalışmalarda bulunduğu gibi.

Abdullah oğlu Hasan'ın Makaleleri

Abdullah oğlu Hasan tarafından kaleme alınan yazılar Kırım Hanlığı devrini konu almaktadır. Yazarın kaleme almış olduğu yazılar; "Adil Giray Sultan"Yıl:1933,

Transkripsiyon, Balıkesir, 2011, 147 s. ; Emin Akgöz, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1934 S.9-12, Balıkesir, 2011, 153 s; Mediha Avunyalı, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1936 S.100-102, Balıkesir, 2011, 163 s; Gamze Arslan, Emel Mecmuası Transkripsiyon Emel Mecmuası Transkripsiyon 1937 S.110 -113,Balıkesir, 2011, 151 s; Songül Başkar, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1937 S.114 -117,Balıkesir, 2011, s.145; Melek Bektaş, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1937 S.118 -121,Balıkesir, 2011, s.142; Göknu Özdemir, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1934 S.5-8, Balıkesir, 2011, s.134; Ümit Mermer, Emel Mecmuası Transkripsiyon 1938 S. 1-4, Balıkesir, 2011, s.121; Hatice Karademir, Emel Mecmuası Transkripsiyon, Balıkesir, 2011 lisans tezi olarak çalıştırılmıştır.

³ "Emel'in 10 Yıllık Fihristi", **Emel**, Yıl:10, S.145, 1939, s.13.

⁴ "Emel'in 10 Yıllık Fihristi", **Emel**, Yıl:10, S.145, 1939, s.33-35.

S.7-8; “Kırım’da Açlık”, Yıl:1933, 9; “Kırım Tarihine Dair Notlar”, Yıl:1934, S.3,5,8; “Vi-yana Önünde Kırım Süvarileri”, Yıl:1935, S.4 gibi başlıklara sahiptir.

Raif N. Giray’ın Makaleleri

Raif N.Giray’ın Kırım Hanlığı devrine ait “Kırımın İlk Kölemenlik Belgesi”,-Yıl:1935,S.7, S.2; “Kırımın Kölemenlik Belgeleri”, Yıl:1936, S.2,4 yazıları dikkat çekmektedir.

Emel Mecmuasındaki Kırımla İlgili Muhtelif Makaleler

Kırım’ın son devirlerine ait perakende makaleler arasında başlıcaları; Halil Fehim, “8 Nisan, Kırım’ın Musibet Günü” , Yıl:1930, S.7; Abdülkadir, “Orta Türk Destanları ve Kırım”, Yıl:1930, S. 22, 23, 29,35; H.Avcıköylü, “Kırımlı Seydahmet bin. Abdullah Efendi”, Yıl:1931, 28; E.M.,”Büyük Şehidimiz Çelebi Cihan”, Yıl:1931, S.3; Göktemir, “Kırımda Açlık Felâketinin Hakiki Amilleri”, Yıl:1931, S.2; Sınmaz, “Kırımın Yalı Boyu Açlığı ve Kırım Hükümeti” isimlerini taşımaktadır.

Azerbaycan Yurt Bilgisi Dergisi

Azerbaycan Yurt Bilgisi Dergisi Prof.Dr. Caferoğlu tarafından 1932-1934 yılları arasında yayınlamıştır. Derginin yayın Müdürlüğü’nü Prof.Dr. Ahmet Caferoğlu yapmış, Prof. Dr. Fuat Köprülü, Prof.Dr. Zeki Velidi Togan gibi isimler yayın kurulunu oluşturmuşlardır. Derginin istifade ettiğimiz kısımları **Azerbaycan Yurt Bilgisi** Yıl: 1-3 Sayı:1-36 Türk Dil Kurumu tarafından tıpkı basım (Ankara, 2008, 1462 s.) olarak yayınlanmıştır.

Derginin yazı kadrosunda müdür ve yazı kurulunun yanı sıra Ayaz İshaki, Abdullah Battal, Ahmet Talat, Dr Akdes Nimet, Asis Çiftçioğlu Hüseyin Nihal, Fevziye Abdullah, Mükrimin Halil, Kırımlı Cafer Seyit Ahmet, Resulzade M.Ali, Mehmet Efendizade İbrahim, Kırımlı Abdullah oğlu Hasan...v.b. pek çok kişinin makalesi, araştırması, şiir, deneme v.b. eserleri yayınlanmıştır. Türk Dil Kurumu ile ilgili yazıların özel bir yere sahip olduğu dergide, Azerbaycan tarih, edebiyat, kültür, coğrafya, istiklâl, iktisad, etnografya v.b. konuların dışında bütün Türk dünyasını muhtelif yönleri ile anlatan yazılar da yayınlanmıştır (Azerbaycan. 2008:I-IV). Bu makaleler arasında Kırıma ait olanlar Kırımlı Abdulahoğlu Hasan ile Bedriye Sabit tarafından yazılmıştır.

Kırımlı Abdulahoğlu Hasan’ın Makaleleri

Kırımlı Abdulahoğlu Hasan tarafından yazılan makaleler Kırım Hanlığı, tarihi ve kültürünü muhtelif yönleriyle anlatmaktadır. Kronolojik sıraya göre bu makaleler şöyledir:

“Kırım Tarihine Ait Notlar ve Vesikalar I Gazi Giray’ın Mektupları”, Yıl:1932, S:3,s.18-22; “Kırım Tarihine Ait Notlar ve Vesikalar II Gazi Giray’ın Mektupları”, Yıl:1932, S:4-5,s.161-166; “Kırım Tarihine Ait Notlar ve Vesikalar III Gazi Giray’ın Mektupları”, Yıl:1932, S:6-7,s.249-252; “Ceneviz Menbaalarına Göre XV inci Asır Kırım Hanlığı”,Yıl:1932, S.10, s.332-338; “Ceneviz Menbaalarına Göre XV inci Asır Kırım Hanlığı II”,Yıl:1932, S.11, s.372-378;“Kırım Türklerine Karşı Rus Siyaseti”, Yıl:1932, S.12,s.440-443;“Kırım Türk Tarihi Yazmalarının İmhasında Rus Barbarlığı”, Yıl:1933, S.13, s.37-40;“Halim Giray(1186 -1239)”, Yıl:1933, S.14, s.72-74; “Çelebi Cihan’ın Takibi, Yıl1933, S.15, s.122-124; “Kırımın Sukûtunun Yüz Elli Seneliği (1783-1933), Yıl:1933, S.17, s.220-224; “Assebü’S-Seyyar ve Ümdetü’l-ahbar’a Dair”, Yıl:1933, S.18, 243-246;“Fletçer’e Göre 16 ıncı Asırda Kırım Hanlığı”,Yıl:1933, S.19-20,278-283;“Vi-yana Önünde Kırım Suvarileri”, Yıl:1933, S.21-22, s.348-353; “Bir Tarihi Esere Dair Tevarih-i Tatar Han ve Dağistan ve Moskof ve Deşt-i Kıpçak Ülkelerindir”, Yıl:1933, S.24, s458-460;“İkinci Mehmet Giray Han I ”, Yıl:1934, S.25,s.15-19; “İkinci Mehmet Giray Han II”, Yıl:1934, S.27, s.103-106;

Bedriye Sabit

Kırım Hanlığı’nın Osmanlı Devletine bağlanmasını anlatan iki makale de Bedriye Sabit tarafından kaleme alınmıştır. Bu makaleler: “Kırımın Osmanlı İmparatorluğuna Eklenmesi Meselesi I”, Yıl:1934, S.30, s.206-214; “Kırımın Osmanlı İmparatorluğuna Eklenmesi Meselesi”, Yıl:1934, S.31-32, s.278-284.

Sonuç

Emel Mecmuasında Kırım Hanlığı’nın tarihi ile ilgili makaleler Dr. Abdullah Zihni Soysal’ın, Cafer Seydahmed Kırimer’in, Abdullah oğlu Hasan’ın,Raif N.Giray tarafından kaleme alınmıştır.

Azerbaycan Yurt Bilgisi dergisindeki Kırım Hanlığı’nın tarihi ile ilgili makaleler Kırımlı Abdullahoğlu Hasan ve Bedriye Sabit olmak üzere sadece iki yazar tarafından kaleme alınmıştır.

Emel Mecmuasındaki Dr.Abdullah Zihni Soysal’ın yazmış olduğu makalelerin bir kısmı içerik olarak Azerbaycan Yurt Bilgisi Dergisindeki Kırımlı Abdullahoğlu Hasan’ın makaleleri ile benzeşmektedir. Ancak içerik itibarıyla Kırımlı Abdullahoğlu Hasan’ın makaleleri daha zengindir.

İki dergideki Kırım Hanlığı ile ilgili makalelerin düzenlenerek bir plân dahilinde yayına hazırlanmasının Kırım Tarihi ile ilgili çalışmalara katkı sağlayacağını düşünüyoruz.

Kaynakça

- Azerbaycan (2008), **Azerbaycan Yurt Bilgisi** Yıl: 1-3 Sayı:1-36, Ankara, TDK yay.
- Karasu, Cezmi, (2005), "Dobruca Basın Tarihinden: Pazarcıkta Yayınlanan Emel Mecmûası", **Uluslararası Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Türk-Bulgar İlişkileri Sempozyumu**, Eskişehir, 11-13 Mayıs 2005.
- Şimşir, Nahide (1995), "Cafer Seydahmed Kırimer'in Türkiye'de Vakıfların Kaldırılması ile İlgili Görüşleri", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, S.105, İstanbul.
- Üküsâl, Müstecib, (1966), **Dobruca ve Türkler**, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay, Ankara.

Halil Açıkgöz 60 Yaşında

V. VASILOVIÇ DUBROVSKY'NİN TÜRKOLOJİ'YE HİZMETLERİ VE OSMAN AKÇOKRAKLI

Sebahattin ŞİMŞİR¹

Dubrovsky

Ukrayna Türkolojisinin önemli isimlerinden olan Dubrovsky 19 Mayıs 1897 tarihinde Çernihiv bölgesine bağlı Liskovitski kasabasında ruhani bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatına Çernihiv Ruhban Okulunda başlamış, daha sonra Nijın Tarih ve Filoloji Fakültesi'nden 1919 yılında mezun olmuştur. Lisan eğitiminden sonra Ukrayna Kültür Enstitüsünün Hatkov İlmî Araştırmalar Bölümünde, meşhur tarihçi Dimitro Bağaly'ın danışmanlığı altında 1925 yılında doktorasını tamamlamış ve savunmuştur. 1933 yılına kadar muhtelif devlet kurumları ile ilim ve eğitim yuvalarında çalışmıştır. Ancak, aynı yıl repressiya soruşturmaları çerçevesinde tutuklanmıştır. Sorgulamalar neticesinde, 1934 yılında, Ukrayna milliyetçiliği yaptığı gerekçesi ile 5 yıl süre ile toplama kampında kalma cezasına çarptırılmıştır. Cezası, 1939 yılında, yani İkinci Dünya Savaşı'nın başlarında serbest bırakılmış olmasına rağmen, Harkov'da yaşaması yasaklandığından, Poltava eyaletinde Ortaokul öğretmenliğine başlamıştır. Harkov'un Almanların eline geçmesinden sonra buraya dönmüş ve Ukrayna Eğitim-Öğretim Kurumu'nun başkanlığına seçilmiştir. Ayrıca, Harkov Üniversitesinde de görev almıştır. Savaşta Almanların geri çekilmeye başlaması sonucu o da 1943 yılında Almanya'ya geçip orada yaşamaya başlamıştır. 1956 yılından 24 Nisan 1966 tarihindeki vefatına kadar da Amerika'nın Virginia eyaletinin Richmond şehrinde yaşamıştır. ²

Dubrovsky ve Osman Akçokraklı

Dubrovsky'nin Türkoloji ile alakası onun Osmanlı Türkçesini öğrenmeye sevk etmiştir. Kısa sürede Osmanlı Türkçesini öğrenmek için mücadele ederken, meşhur Türkolog Samayloviç'in tavsiyesi üzerine bu dili öğrenmek için Akmesic Pedagoji Enstitüsü Profesörü Osman Akçokraklı'yla tanışmış ve ondan kısa bir süre ders almıştır.

¹ Doç. Dr. Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Balıkesir – Türkiye (ssimsir@balikesir.edu.tr)

² Koçubey, Yuriy Mikolayoviç, "VV. Dubrovsky (1897-1966)", Skhidniy Svit, S. 3.,2005, Kiev, s. 24-32.

Dubrovsky, hatıraları şeklinde kaleme aldığı *Ukrayna Şarkiyatçılığının Teşkili ve Tahribi*³ çalışmasında Osman Akçokraklı ile alakalı olarak, *Samayloviç'in tavsiyesi üzerine bu hususta Akmescit Pedagoji Enstitüsü Profesörü olan Osman Akçokraklı'ya müracaat ettim. Osman Akçokraklı, âlim bir hattat olup bu hususta İstanbul'dan diploma almıştır. 1930'da mezunen Akmescit'te bulunduğum zaman bu ilme yalnız iki hafta ayırabildim. Bu sebeple hergün yeni bir hat ile tanış olmak imkânı hasıl olmuştu. Profesör Osman Akçokraklı benim acele öğrenmemden ciddi bir muvaffakiyet beklemiyordu. Onun iddiasına göre, her hat için bir yıl lazımdı. Kendisi hattı 15 yılda öğrenebilmişti. Bununla beraber benim çalışmamı tatminbahş bulmuştu. Çünkü sabaktan sabaha kadar çalışarak, gerek hüsnühat terimleri ve gerekse geçen asırlara ait vesikaların kopyaları ile birkaç on adet defter doldurmuş bulunuyordum. Hareketimden bir gün evvel muhterem refikasının hazırladığı nefis çiğ böreklerimizi yerken, Profesör Akçokraklı kederle bir ah çekerek bana şu sözleri söyledi:*

*- Allahım! İstanbul'da ve Akmescit'teki ırkdaşlarımın Latin alfabesi faydasına olmak üzere, eski ve güzel Arap yazımızdan vazgeçecekleri bir zaman geleceğini ve aynı zamanda bir gavurun (Böyle bir tabir için benden özür diledi) gelip de benden eski yazıyı öğrenmek için iki haftada, talebemin bir yılda gösterdiğinden daha büyük muvaffakiyetler göstereceğini hiç aklımdan geçirir miydim!*⁴

Dubrovsky ve Türkoloji

Dubrovsky'nin kendisini Türkolojiye hasrettikten sonra, oluşturulan bütün teşekküllere dahil olduğunu görmekteyiz. Daha, 1925 yılında kurulan Umumî Ukrayna Şarkiyatçılar Birliği'nin kurucularından biri olmuştur.

Birlik, çalışmalarına hızlı bir şekilde başlamıştır. Sadece maruzalar okumak, tebliğler hazırlamak ve ilmi organları olan *Shidniy Svit* (Doğu Dünyası) dergisini yayınlamakla yetinmemiş, başka memleketlerin özellikle Kırım, Azerbaycan, Türkistan, Gürcistan, Kuzey Kafkasya ve Dağıstan Şarkiyatçı kuruluşları ve ilim adamları ile de irtibat tesis etmişlerdir. Birliğin, 1926 yılında gerçekleştirdiği Birinci Kurultay'ın katılımcıları hemen hemen Ukraynalı iken, 1929 yılı Ekim ayında toplanan İkinci Kurultay'a birçok yabancı alimler de katıldığı gibi, zamanın İstanbul Üniversitesi ilim adamlarından Mehmet Fuat Bey ile İran Maarif Veziri Furûğî de kurultayda hazır bulunmuştur.

Birlik, Türkiye'nin ilim ve kültür mahfilleri ile irtibat kurduktan sonra, 1928 yılında İstanbul'a bir kültür heyeti göndermiştir. Heyette yer alan Profesör A. N. Gliadstern (Başkan), Akademisyen P. G. Tıçına, Profesör V. M. Zummer ve Ukrayna şairi L. Pervomayskiy Moskova Hükümetinin böyle bir Ukrayna heyetinin seyahatine izin vermeyeceğini düşünerek, teker teker hareket ederek Türkiye'ye geldikten sonra Ukrayna heyeti olarak birleşmeyi kararlaştırmışlardır.

³ Dergi, Ocak-Mart 1955 S. 1, 68-75. (Haz. S. Şimşir, *Sovyet Tarihçiliği Nazarında Türk Dünyası*, İstanbul, 2009)

⁴ Dubrovsky, a.g.m, s. 20-21 (Haz. S. Şimşir)

Ukrayna Şarkiyatçılar Birliği bünyesinde yayınlanan Ruh adlı yayın organına Dubrovsky de Türk edebiyatından çevirilerle katılmıştır. Bu çeviriler arasında Ömer Seyfettin'den seçme eserler tercümesi, izahı ile beraber yayınlanmıştır. Ayrıca, Refik Halit'in *Yatık Emine*'sinin tercümesini neşretmiş ve *Memleket Hikâyeleri*'ni 1933'de çevirmesine rağmen bu eser basılamamıştır.⁵

Ukrayna'da Türkolojinin hızlı bir gelişme sürecine girmesi Türk – Ukrayna lügatine ihtiyaç doğurmuştur. Ancak, Moskova, Rus olmayan milletlerin dilinde yabancı lügat hazırlanmasına izin vermemektedir. Bir Türk – Ukrayna Lügat'inin lüzumuna kani olarak Ukrayna şarkiyatçılarından bir grup, yani P. G. Tıçına, A. P. Kovalevskiy, M. V. Gorban ve Dubrovsky, lügate Türkiye Türkçesine yakın olan Azerbaycan – Ukrayna Lügati şeklini vermeyi kararlaştırmışlardır. 1933 yılında yorucu bir ekip çalışması sonucu lügate ait malzeme tamamen hazır hale gelmiştir. Ancak, Lügat'ın hazırlık çalışmasında görev alanların tamamı kısa aralıklarla tevkif edildiklerinden basılma imkânı olmamıştır.

Şüphesiz Dubrovsky'nin Türkoloji olan hizmetleri arasında önemli sayılabilecek ve basılan çalışması ise, *Türk Kırım'a dair Tarihi Kaynak ve Araştırmalar* adını taşı-maktadı⁶ Burada, 1925'lere kadar ulaşan ve kütüphanelerde kayıtlı bulunan Kırım'a dair çalışmaların bibliyografik çalışması hazırlanmıştır ki, bu eserler bir müddet sonra adı geçen kütüphane kayıtlarında yer almamaya başlamıştır. Çalışmanın önemi bugün de önemini muhafaza etmektedir.

Dubrovsky'nin Teklifleri

Dubrovsky, Türkolojiye sadece vesika – eser çizgisinden bakmamıştır. O yeri geldiğinde çok sert cümlelerle eleştirilerini sürdürmüştür. Sözelimi Ukrayna'nın doğulu komşuları ile münasebetlerinden bahsederken, Türk dünyası ile ilişkileri daha çok tek taraflı, kasıtlı inceleyen Başbakanlık da yapan tarihçi Mikhaylo Gruşevski, meslektaş M. Pokrovski gibilerin çalışmalarını eleştirmekle kalmamış ve onlara bozkırdaki Türk kavimlerine bakış açısının tekrar gözden geçirilmesi ve değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.⁷

Dubrovsky, Moskova'nın emperyalist politikası, Ukraynalıların çoğunda mevcut olan Türkofil hislerine de son vermiştir. Dolayısı ile Ukrayna'da Türkoloji ve Türklüğe olan sevgi, her zaman Ukrayna milliyetçiliği ile Rusya karşıtlığı bir olmuştur.

Dubrovsky'ye göre, Rus ve Polonyalı tarihçiler doğu kaynaklarını kullanmadıkları için, sınırlı kaynaklarla araştırmalarını yapmışlar, Ukrayna kaynaklarını ise yok ettirmişlerdir. Bunun tabii sonucu olarak, Ukrayna ile Türkiye ilişkileri konusundaki Ukrayna arşiv materyalleri yeterli sayıda bulunmadığını, Polonya arşiv kaynaklarını

⁵ Koçubey, a.g.m., ay. yer.

⁶ Dergi, Y.2, S. 4, 1956 (Haz. S. Şimşir, s. 56-91)

⁷ Koçubey, a.g.m., ay. yer.

güvenilir olmadığını, Moskova kaynaklarının ise çok eksik olduğunu göz önünde bulundurarak, 17. yüzyılın ikinci yarısı Ukrayna tarihi için bu problemi çözebilenin tek yolu önce Türkiye'nin Devlet Arşivlerini, sonra Macaristan ve Romanya Arşivlerini araştırmak gerekmektedir. Bunun çözüm yolu da, İstanbul'da uzun vadeli çalışacak Ukrayna Türkologlar komisyonudur⁸ teklifini yapmıştır.

Sonuç

Ukrayna'nın 20. yüzyıl başlarında yetiştirdiği önemli isimlerden olan Dubrovsky, kısa süre içinde Türkoloji için önemli çalışmalarda bulunmuştur. Ancak, Stalin devri baskıları sonucu Ukrayna milliyetçiliği ile suçlanması ve sürgün edilmesi kendisinin halet-i ruhiyesini olumsuz yönde etkilemiştir. Sovyet rejiminin yapabileceklerini çok iyi bildiğinden II. Dünya Savaşının ortalarında önce Almanya'da, ardında da Amerika'da geçen hayatı boyunca eğitimini aldığı bilim dalına ne yazık ki gereken hizmeti yapamamıştır. Oysa, 1920'li yıllardaki heyecanı devam etseydi/edebilseydi, kanaatimizce bugün Ukrayna'nın en meşhur ve üretken Türkologlarından biri olabilirdi.

⁸ Koçubey, a.g.e., ay. yer.

İSMAİL HABİP SEVÜK'ÜN YAYINLANMAMIŞ “EDEBİYAT TARİHİ DERS NOTLARI” HAKKINDA

Rasih Selçuk UYSAL

Konumuzu İsmail Habip Sevük'ün Kastamonu Muallim Mektebinde edebiyat ve felsefe öğretmenliği yaptığı dönemdeki öğrenciler için hazırladığı **“Edebiyat tarihi ders notları”** teşkil ediyor. Bazen konferans metni zehabını verse de bunların ders notu olduğunu zaman zaman müellifin “Efendiler” diye hitap etmesinden ve programın Osmanlı edebiyatını içine aldığı için Türk edebiyatının ilk kaynaklarından burada söz edemeyeceği beyanından anlıyoruz.

Pek çok kaynakta Edremitli diye gösterilen İsmail Habip Sevük, aslen Sındırgılı olup, Sındırgı'nın Kocakonak köyündendir. Zeki Gezer Bey, İsmail Habip Sevük'le ilgili hazırladığı yüksek lisans tezinde bu yanlışa son verip, İsmail Habip Sevük'ün hayatı hakkında karanlık nokta bırakmamıştır diyebiliriz.

Yazar ve edebiyat tarihçisi olarak tanınan İsmail Habip Sevük, hukuk fakültesini bitirdikten sonra Kastamonu, İzmir ve Ankara'da edebiyat öğretmenlikleri, Edirne'de millî eğitim müdürlüğü, Antalya ve Adana'da maarif emniyeti yapmış, maarif eminliklerinin kaldırılmasından sonra Galatasaray Lisesi edebiyat öğretmenliğine tayin edilmiş, 1943 yılında da Sinop'tan milletvekili seçilmiştir. Millî Mücadele yıllarında Balıkesir'de “İzmir'e Doğru”, Kastamonu'da “Açıksöz” gazetelerinde başyazarlık yapan, ancak daha çok edebiyat tarihçiliği sıfatıyla öne çıkan İsmail Habip Sevük Bey, monografi, gezi ve hâtıra türlerinde de çeşitli eserler vermiştir.

İsmail Habip Sevük'ün Kastamonu Muallim Mektebinde edebiyat ve felsefe öğretmenliği yaptığı dönemdeki öğrenciler için hazırladığı **“Edebiyat tarihi ders notları”** yazarın daha sonra yayınlanan eserlerinden hem muhteva hem de yaklaşım tarzı bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu da son derece tabiidir aslında. Çünkü notlar 1330 tarihini taşıyor. Yani daha bizde edebiyat tarihi metodunun oturması için erken bir dönemin ürünleri bunlar. Şuara tezkireciliği ile başlayan ve sadece şairlerin kısa hayat hikâyeleri ile bazı şiir örneklerini ve kısmen de şairlerin üslup özelliklerini ele alan bizdeki eski edebiyat tarihi anlayışı daha bu tarihlerde metodlu bir edebiyat tarihçiliği temeline oturmamıştı. Gerçi çok öncelerde ta 1688'de G. B. Donaldo “Della letteratura dei Turchi”¹ adıyla bir kitap yazmışsa da bunun bizim tezkirecilerimiz veya edebiyat tarihçilerimize etki ettiğini gösterir herhangi bir işarete rastlayamıyoruz.

¹ Nâzım Hikmet Polat, “Türk Edebiyatı Tarihçiliği Çalışmalarının Neresindeyiz?, Beşinci Türk Kültürü Uluslararası Bilgi Şöleni, 17 Aralık-2002, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

Şuara tezkireciliğinden edebiyat tarihi anlayışına varabilmek elbette ki zaman alacaktır. Ziya Paşa, Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Recai-zâde Ekrem, Muallim Naci ve Mehmet Celal gibi isimlerin bu konuya yakın bazı çalışmaları olmakla birlikte, orta dereceli okulların müfredatına edebiyat tarihi derslerinin girmesinden sonra bizde bu isimle yani edebiyat tarihi yahut tarih-i edebiyat ismiyle basılan ve basım tarihi ile ilgili rivayetlerin değişik olduğu ilk eser Abdülhalim Memduh'un Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye² adlı 7 Reşrin-i Evvel 1303 tarihini taşıyan kitabıdır. Abdülhalim Memduh kitabında Osmanlı edebiyatını XV. asırdan XIX. asra kadar ve Akif Paşa ile başlayan "Devr-i Teceddüt" diye iki devrede ele alıyor. Ancak kendisi baş taraftaki "Bir takım keyfiyat-ı edebiyemiz" bölümünü de sayarak "Edebiyat-ı Osmaniye'nin tahrir-i ahvâli bu eserde üç kısma münkasımdır" diyor.

Şehabeddin Süleyman'ın 1328 yılında yayımlanan Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye'si ise Osmanlı edebiyatını üç bölümde 1) Hicrî XII. asır sonları ile XIII. Asrın başlarına kadar olan Birinci Devir, 2) Sonrası İkinci Devir 3) Üçüncü Devir yani "Edebiyat-ı Cedide" diye devirlere ayrılmış gösteriyor.

Aynı adlı eserlerin (Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye) üçüncüsü o zamanlar Dârülfünûn'da "Edebiyat Tarihi" müderrisliği yapan Fâik Reşâd Beyin F. Reşâd adıyla yayınladığı eser olup konumuzu teşkil eden edebiyat tarihi ders notlarında İsmail Habip Sevük'ün sık sık göndermelerde bulunduğu kitaptır. Fâik Reşâd Bey de Osmanlı Edebiyatını Âşık Paşa ile başlatarak on iki (12) devir halinde ele alıyor.

Edebiyat tarihi adıyla basılan bu üç eser ve belki de 1912 tarihinde Konya'da basılan Mehmet Hayrettin'in gene aynı adlı eserini de şayet görebildiyse dört eser, İsmail Habip Sevük'ün bugünkü edebiyat anlayışına ulaşmasına elbette ki yetmeyecektir. Gerçi edebiyatın devrelere ayrılmasındaki yeni yaklaşım, mesela Türk edebiyatını yalnızca Osmanlı edebiyatından ibaret saymayı ta Ergenekon destanına kadar gidilmesi teklifi, Orhun Âbidelerinden söz edışı, edebiyat tarihçisi Hippolyte Taine'den söz edilmesi ve tarih-i edebiyatta usul bahsi ile Fuat Köprülü'nün 1308/1892 yılında Londra'da toplanan Müsteşrikler Kongresinde sunulan bildirisinden haber verilmesi İsmail Habip Sevük'ün gene de zamanının bu konuda kalem oynatan diğer edebiyat tarihçisi yazarlarından önde olduğunu gösterir. Aslında o bu notlarda Türk edebiyatını Orhun Âbidelerine kadar götürmek düşüncesindedir ama müfredat programında dersin Osmanlı edebiyatından başlaması buna mâni teşkil ettiğinden, müfredata bağlı kalmak mecburiyetinden bunu gerçekleştiremiyor.³

² Bu eserin basım tarihi ile ilgili kaynaklarda değişik iddialar var. N. Hikmet Polat 1888 tarihini verirken Mehmet Güneş "Türk Edebiyatı Tarihçiliğinde Mustafa Nihat Özön ve Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi" adlı makalesinde 1306/1890 tarihini veriyor. Bk. A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED] 45, Erzurum 2011, s. 167-192.

³ Türk Milletinin pek zengin bir mâzi-i kadim edebiyatı vardır. Son asırda keşfolunan Türkistan'daki "Orhun Âbideleri" ve âbidelerdeki kitabeler, tamamen izhar etmiştir ki Türkler kendilerine mahsus bir sanata, kendilerine mahsus bir tarz-ı mimariye elhasıl bir medeniyet-i şahsiyeye mâliktirler.

Fakat gene de Fuat Köprülü'nün 1928 yılında neşredilen "Türk Edebiyatı Tarihi" adlı eserinin irtifasına varmak için epeyi mesafe vardır. Vardır çünkü İsmail Habip Sevük'ün daha sonra basılacak edebiyat tarihi tarzındaki eserleriyle, şimdi sözünü ettiğimiz edebiyat tarihi ders notları arasında ise anlayış bakımından kanaatimizce büyük farklar görülmektedir. Notlar Osmanlı İmparatorluğu zamanında kaleme alındıkları için hem tarihe hem de sosyal meselelerle, edebiyata yaklaşımları bakımından, İsmail Habip'in sonradan yayınlanacak eserlerinden çok farklı bir yaklaşım arz etmektedir. Ancak İsmail Habip Sevük'ün edebiyat ve edebiyat tarihine bakış anlamında bir arayış içinde olduğu da gene notların muhtevassından anlaşılmalıdır. Hatta edebiyat tarihimizi isimlendirmede bile bir tereddüt, bir arayış kendisini belli etmektedir. Ta başta başlık için düşünülen sahifelerde dahi mesela "Osmanlı Tarih-i Edebiyatı", "Osmanlı Hükümeti Tarih-i Edebiyat-ı Türkiye", arayışı yanında daha sonra "Osmanlı Hükümeti Tarih-i Edebiyat-ı Türkî" (s.6), "Tarih-i Edebiyat-ı Osmanî" (s.53) gibi değişik adlandırmalar görülebilmektedir. Notlarda, "Osmanlı Milleti" olamayacağı, Osmanlı olmakla Türklüğümüzü kaybetmediğimiz söylendikten sonra, "Uzak olmayan bir istikbal bize Türkçe lisânının istiklâlini izhâr edecektir. Biz bu mülahazaya istinaden "Edebiyat-ı Osmaniye" tâbirini kullanmayarak "Osmanlı Hükümetinde Edebiyat-ı Türkiye" ser-levhasının intihab edeceğiz" (s. 11) deniliyor. Görülüyor ki İsmail Habip Sevük bir yandan Osmanlıdan vazgeçemeyen, öte yandan, -devrindeki Türkcülük akımının da etkisiyle olsa gerektir- Türklük şuûruyla edebiyatımıza isim verirken Türk ismini kullanmakta, ama öte yandan ne olursa olsun bu konuda kararsızlığı edebiyât tarihimiz için net bir isim kullanamamasından anlaşılmalıdır.

Notlar baş tarafta yazarın "medhal" adını verdiği a) Malûmât-ı İbtidaiye b) Tarih-i Edebiyatı Usûl başlıklı girizgâhtan sonra "Osmanlı Hükümetinde Tarih-i Edebiyat-ı Türkiye" başlığıyla devam ediyor. Ana bölüm de buradan başlıyor diyebiliriz. Burada da İsmail Habip, Osmanlı hükümetinde diye başlık atmasına rağmen işe aslında Selçuklulardan başlıyor. Selçukîler başlığı içerisinde önce Türklerin mimarîdeki üstünlüğü ele alınıp arkasından Mevlânâ, Sultan Veled, Yunus Emre ve tasavvuf bahisleri işleniyor, nihayet edebiyatımızı altı bölüme ayırdığını belirterek bunların açıklamasına geçiyor.

Notlarda daha sonra yazacağı eserlerden farklı bir anlayış içinde olduğunu yukarıda söylemiştik. Esas farksa edebiyat tarihimizi sınıflandırırken ortaya çıkmakta. İsmail Habip Sevük, o zamana kadar yazılan edebiyât tarihlerinin hemen hepsinde olduğu gibi, bugün kabul gören 1- İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı, 2- İslâmî Devir Türk Edebiyatı, 3- Batı Etkisindeki Türk Edebiyatı, sınıflandırmasından çok farklı bir sınıflandırma ortaya koymaktadır. İsmail Habip Sevük, o zamanki sınıflandırmaları özetledikten sonra (Ziya Paşa, Şehabettin Süleyman, Fâik Reşâd Bey) kendi edebiyât tarihi sınıflandırmasını şu başlıklar altında topluyor.

"Birinci devre: Osmanlıların ibtidâsından yani Âşık Paşa'dan Fâtih zamanına yani Ahmed Paşa'ya kadar.

İkinci devre: Ahmed Paşa'dan Bâkî'ye yani Kanunî Süleyman'a kadar.

Üçüncü devre: Bâkî'den Nedim'e kadar.

Dördüncü devre: Nedim'den Selim-i Sâlis devrine kadar, yani Reşid ve Âkif Paşalara kadar.

Beşinci devre: Devr-i teceddütten Edebiyât-ı Cedîde'nin yani Halid Ziya ve Tevfik Fikret mekteb-i edebîsinden zamanımıza kadar cem'an altı devredir." diye altı bölüm olarak gördüğünü söylemekle birlikte, görüldüğü gibi aslında altı değil beş bölüme ayırıyor.

Notlarda bu bölümlerden yalnız ilk iki bölümün "Birinci Devre" ve "İkinci Devre" diye açıklamasından notların tamamlanmamış olduğu kanaatine varabiliriz. Sonra "İlâve" başlıklı bir ek varsa bile bu da aslında sözünü ettiğimiz bu bölümlerde eksik gördüklerini tamamlamak gayesine matuftur.

Yazar sınıflamasında "Birinci Devre"de edebiyatımızı -o zamana kadar çoklukla olduğu gibi- Âşık Paşa'dan başlatıyor. Âşık Paşa, Taftazanî ve Kadı Burhaneddin açıklamalarını Hikâye-nüvisân başlığıyla Süleyman Çelebi ve Mevlid açıklaması takip edip tekrar şâirlere dönülüyor ve sırasıyla Niyazi Bey, Şeyhî, Ahmedî, Hamzavî, Ahmed-i Dâî, Murâd-ı Sâni isimleri işleniyor. Bu devrenin genel bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra da İkinci Devre'ye geçiliyor.

İkinci Devre; Fatih Sultan Mehmedle başlatılıp Ahmed Paşa, Nizamî, Sinan Paşa, Bayezid-i Sâni, Sultan Cem, Sadî, Hamdî, Mihrî Hatun, Yunus Emre, Kadı Burhaneddinle son buluyor.

Bu iki bölümü "İlâve" başlığıyla eklemeler bahsinin takip ettiğini görüyoruz. Bu bölümde Mevlânâ konusuna geniş eklemeler ve açıklamalar getiriliyor.

Notlarda İsmail Habip Sevük'ün daha sonraki eserlerinden farklı olan belirgin yaklaşımı ise, şiir ve kafiye eskilerin gözüyle bakmış olmasıdır. Mesela kafiyeleme de sin'le sad'ın kafiyelenişinin büyük kusur görülmesi gibi yaklaşımlar, "kâr" kelimesi ile "dükkan" kelimesinin kafiyelendirilmesindeki büyük hata(!), İsmail Habip'in edebiyatımızdaki meşhur kafiyenin göz için mi, kulak için mi olduğu bahsindeki tartışmadaki göz için kafiyede kaldığını göstermektedir.

Notların bize ulaşmasının hikâyesine gelince... Notlar, İsmail Habip Sevük'ün bir arkadaşı tarafından ömrünü yazmağa hasretmiş İsmet Bozdağ Beye verilmiş; İsmet Bozdağ da notları manevî evlâdı mesabesindeki, yayına hazırlayanlardan Hayri Ataş'a vermek lütfunda bulunmuştur.

Notlar Arap asıllı Türk alfabesiyle ve İsmail Habip'in kendi hattıyla yazılmış olup, taslak havası taşımaktadır. Nitekim bazı sahifelerde mürekkep dağılmasından doğan kararmalar olup okuma zorluğu hatta bazı yerlerde imkânsızlığı ortaya çıkmaktadır. Biz metni okumağa çalışırken ve basıma hazır hale getirirken böylesi okumakta zorluk çektiğimiz yerleri çözebilmek için, zaman zaman konunun geçtiği kaynaklara müracaat etmek mecburiyetini hissettik. Veled Çelebi'nin, Cem Sultan'ın, Yunus Emre'nin ve diğer bazı şahısların eserlerine ait metin çözümlemelerinde tezkereler, divanlar ve araştırma eserlerine başvurduk. Burada göstermediğimiz bu başvuru kaynaklarını da çalışmamızın sonunda bir liste olarak vermeyi uygun gördük. Ayrıca metinde bazı kelimelerin eksik yazıldığı görülmektedir. Bunları tamamlarken

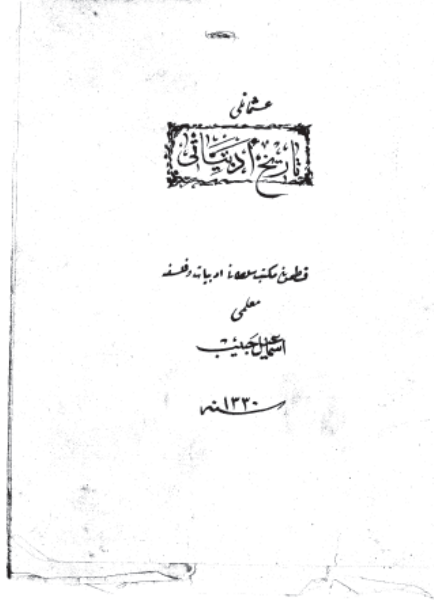
tamamlanan kısımları parantez içine aldık. Okuyamadığımız yerleri boş bıraktık. Te reddüde düştüklerimizi de soru işareti ile belirttik.

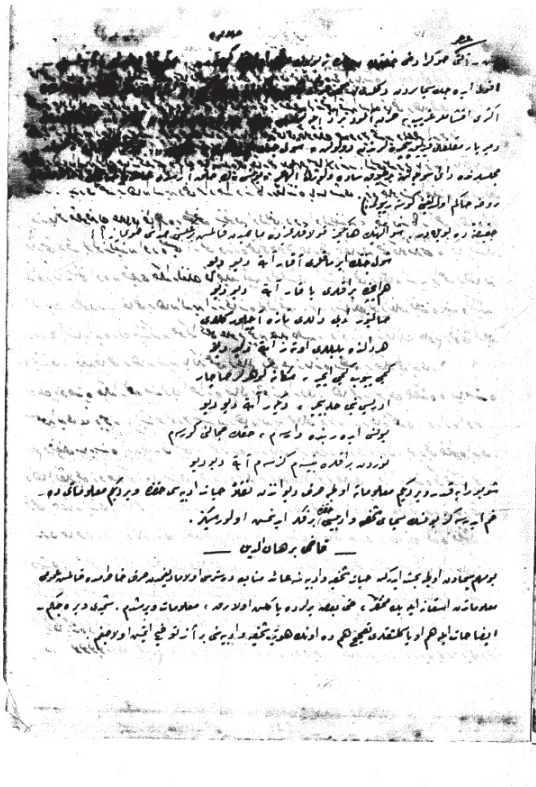
Eğer basılırsa bu çalışmamızın İsmail Habip Sevük araştırmacılarına sonraki yazdıklarıyla, bu notlar arasında bir mukayese imkânı sunacağına inanmaktayız.

Kaynaklar

- Ahmet Aymutlu, Fatih ve Şiirleri**, M. Sıralar Matbaası, İstanbul, 1959.
- Ahmet Paşa Divanı, Haz. Ali Nihat Tarlan**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992.
- A. Mertol Tulum, Tazarru'nâme**, 2. baskı, Hilmi Usta Matbaacılık, Ankara, 2001.
- Cem Sultan'ın Türkçe Divanı I-II-III, Haz. Halil Ersoylu**, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1981.
- Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Haz. Haluk İpekten**, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- Fahir İz, Eski Türk Edebiyatında Nazım**, Akçağ Yay. Ankara, 2000.
- Fâik Reşâd, Tarih-i Edebiyât-ı Osmaniye**, İstanbul, Zarafet Matbaası, Ebusuûd Caddesinde, Tarih: Yok
- Garibnâme, Çev: Bedri Noyan**, Ardiç Yayınları, Ankara, 1998.
- İskender Pala, Divân Şiiri Sözlüğü I-II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sevinç Matbaası-Ankara, 1989.
- Kadı Burhanettin Divanı**, Tıpkıbasım, Alâeddin Kırıl basımevi, İstanbul, 1943.
- Kadı Burhaneddin Divanından Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977.
- Kemal Eraslan, Divân-ı Hikmet'ten Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1983.
- Latifi Tezkiresi, Haz. Mustafa İsen**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- Mecdut Mansuroğlu, Mevlâna Celâleddin Rumi'de Türkçe Beyit ve İbareler**, Türk Dili Belleteni, 1954.
- Mecdut Mansuroğlu, Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri**, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1958.
- Naci Onur, Yusuf u Züleyha**, Hamdi, 1991, Ankara, Akçağ Yayınları
- Namık Kemal, Tahrîb-i Harâbât**, Matbaa-i Ebüzziya, Konstantiniye, 1303.
- Sehî Bey, Tezkire**, Tercüman 1001 Temel Eser İstanbul, 1980.
- Şehâbeddîn Süleymân, Tarih-i Edebiyât-ı Osmaniye**, İstanbul, 1328.
- Yunus Emre Divân ve Risâletü'n-Nushiyye**, Haz. Mustafa Tatçı, Sahafılar Kitap Sarayı, İstanbul, 2005.

Notların bazı sahifelerinin fotokopi suretleri





ARUZUN TÜRKÇEDE İŞLEYİŞ SİSTEMİ ÜZERİNE BAZI NOTLAR -NEV'Î DÎVÂNİ ÖRNEĞİ-¹

Şerife YALÇINKAYA²

Gazel herşeyden önce bir ses metnidir. Klâsik aruz eğitimi de yazıdan çok kulağa dayanır. Öyleyse sorulması gereken sorulan gazel icrasında imâle ve zihafın yerinin ne olduğu ve Türk şiirinin aruza uyumunda aruz kusuru olarak kaydedilen imâlenin bir ses zaafı olup olmadığıdır.

Aruz vezninin Türkçede kullanımı meselesine başta Ali Nihat Tarlan³ ve Haluk İpekten⁴ başta olmak üzere pek çok akademisyen çeşitli vesilelerle dikkat çekmişlerdir.

Şâirler; nun öncesi uzun vokali bir buçuk okumamaya, mısra sonlarında bilhas- sa kafiye ve rediflerde bileşik (yani bir buçuk değerinde) hece kullanmamaya, ister alıntı olsun ister Türkçe kelimenin aslını bozacak bir aruz uygulamasına başvur- maya özem göstermişlerdir.

Halûk İpekten'in 61 şâirin dîvânının vezin bakımından değerlendirilmesinde en yüksek frekansta kullanılan dört vezni şu şekilde değerlendirmiştir:

<i>Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün</i>	% 29,1
<i>Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün</i>	% 13,8
1 ve 2. : % 42, 9	

<i>Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün</i>	% 13,7
<i>Mef'âlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün</i>	% 11,9
1, 2, 3 ve 4: % 69,5	

¹ Bu makale Kültür Üniversitesi Uluslararası Türk Edebiyatı Sempozyumu'nda, 15-17 Nisan 2009'da sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir. Bazı yazıların bazı kişiler için yazıldığına inanırım. Halil Hoca ile gazelde sesi yoğun konuştuğumuz günlerde ona aruzla ilgili bir yazı yazmak istediğimi söylemiştim. O da aruzun ritmine dair bilgisayar ortamında ses grafikleri hazırlıyordu o zamanlar. Sevinmişti. Ama yazı bir türlü yayımlanamadı bir köşede gazelde ses düzenlemelerini ne kadar önemseddiğini bildiğim Halil Açıkğöz armağanını bekledi.

² Şerife Yalçinkaya, Doç. Dr., Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

³ Rahmetli Ali Nihat Tarlan hocanın derslerinde var, yok gibi tek heceli kelimelerin imâle-i memdûde ile okunabileceğine dair olan tespitini pek çok hocamızdan dinledim.

⁴ Haluk İpekten: Aruz Ölçüsü, Erzurum 1989.

Mustafa İsen, Âhî, Cemilî, Usûlî ve Seyyid Vehbi divanları taranarak İpekten'in elde ettiği genel sonuçları bu şairlerin kullandıkları kalıplarla mukayese etmiş ve verilen rakamları çeşitli yönlerden yoruma tabi tutmuştur⁵. İsen'in taradığı divanlar Haluk İpekten'in yorumlarını doğrular niteliktedir. Mustafa İsen s Türk şiirinde en çok Remel (%47,4) ve Hezec (%26,9) bahirlerinin kullanıldığı onları Muzarî, Müctes ve Hafif bahirlerinin izlediği Serî Mütekarip ve Kâmil bahirlerinin ise en az kullanılan bahirler olduğu neticesine varır. Bu sonucu da 16 Arap, 14 İran bahirine karşılık Türkçe'de 10 bahrin mevcut olduğu tespiti ile ilişkilendirir.

Yine aruzla ilgili sorulması gereken bir başka grup soru da vezin kusuru kabul edilen zihaf ve imaleye dairdir: Türkçenin aruza uyumu meselesinde; İmâle her zaman bir aruz kusuru mudur? Arap imlâsında yazılan vokallere mi gelir? İmâle alan kelimeler aynı zamanda aslî uzun vokalli midir? Türkçede zihafтан söz edilebilir mi? Türkçe kelimelerde med ve dolayısıyla imâle-i memdûde var mıdır?

Tunca Kortantamer (1993, s. 325-327) *"Nitekim, anlamla ve Türkçe'nin ses yapısı ile uyumlu bir imâle yahut meddin, aslında bir vezin kusuru olması gerekirken, şiirde etkili bir ses değeri haline getirmesi bunun en güzel örneklerindedir. Hemen burada, böyle elde edilmiş ses değerlerinin, Türkçe'nin kendi birikiminin aruzla birleşmesi sonucu ortaya çıkardığı değerler olduğunu da hatırlamakta yarar vardır."* tespitinde bulunurken imâlenin bir aruz kusuru olmadığına dair olan kanaatine işaret etmiştir.

Yine aynı yazının bir başka yerinde:

"Bütün bu özellikler Türk aruzunun kendine özgü bazı yanlarının varlığına işaret etmektedirler. Bunların tam anlamıyla belirlenebilmesi için bazı ön çalışmalar gereklidir. Bu çalışmalar, Türk şiirinde çok tercih edilen aruz kalıplarıyla Türk dilinin ses yapısı ve söz dizimi arasındaki ilişkileri, bu ilişkilerden doğan ses değerlerini İran ve Arap şiirleri ile karşılaştırmalı olarak incelemek, klasik Osmanlıca öncesi devirlerde geçerli sayılan aruz kurallarını, kullanılan kalıpları daha yakından tanımak, hece vezninin Türk aruzuna etkisini gözden geçirmek, Türkçe'de kullanılan uzun sesleri aruz açısından incelemek, Türkçe'deki aslî uzunluklarla tartışmaların sonuçlarından yararlanmak zorundadırlar." diyerek Klâsik Edebiyatın ilk devir divanlarında aruz kusuru olarak değerlendirdiğimiz kullanımların birer kusur olmayabileceğine değinmiştir.

Prof. Dr. Zeki Kaymaz aynı fikri, Osman Nedim Tuna'nın da derslerinde dile getirdiğini, "erken dönem Divan şairlerinde imâle diye gösterilen pek çok yerde aslî uzun vokalli kelimeler" olduğuna, örneğin "Sultan Veled Dîvânı bu gözle incelenirse aruz kusuru olarak değerlendirilen pek çok yerde şâirin Türkçesinde aslî uzunlukların yaşadığının görüleceğine" temas ettiğini ifade etmiştir.

Türkçede imâlenin asli ya da geçici uzunluklara getirilmesi düşüncelerine ek olarak bazı akademisyenler de bunu yazı ile ilişkilendirerek mümkün görürler. Sözelimi İskender Pala *"Türkçe kelimeler Osmanlı elifbası ile yazılırken vokalleri karşılayan*

⁵ Mustafa İsen: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1991, Aruzun Anadolu'daki Gelişme Çizgis, Türk Dil Kurumu Yayınları: 604, Ankara, 1994, s. 120-123.

imla harfleri (elif, he, ye ve vav harfleri), Türkçe'nin sessizleri gibi kabul edilebilir ve bu vokallerin bulunduğu heceler aruz gereği uzun okunabilirler. Tıpkı, tamlama -i'sinin istenildiği vakit uzun, istenildiği vakit kısa okunması gibi." diyerek Türkçede imaleyi imla ile ilgili görür.

Aruzun sesle olan ilişkisine en geniş şekilde değinen araştırmacılardan biri Muh-sin Macit'tir. Macit, pek çok divan dîbacesi ve tezkirenin aruza dair değinmelere yer verişinden, aruzun i'câz dahilinde düşünüldüğünden ve bunun en güzel örneği olarak Kur'an'da da kimi yerlerde kullanıldığından bahseder (Macit 1996: 77). Yine aruzla ilgili teorik kitaplarda da bu ilişki tartışıldığından bahisle bazı şekillerin belirli aruz kalıpları kullanılarak bestelenmesi meselesini konuyu Nevâyî'nin Mizân-ül-evzân'ıyla örneklendirir.

Dede Efendi'yle birlikte Türk musikisinin en önemli üç bestecisinden biri kabul edilen Maragalı Abdülkadir'in, yakın zaman Türk Müziği ustalarından olan Çinuçen Tanrıkorur'un usûl-vezin ilişkisinden bahseden çalışmalarına atıflarda bulunur (ayrıntılı bilgi için bkz. Macit 1996: 77).

Macit'in aruzu musiki ile ilişkilendirme konusunda verdiği bu örnekler, adı geçen musiki insanlarının görüşleri kültürde aruzla yazılmış bir eserin bir ses metni olarak kabul edilmesinin kuvvetli delilleridir.

Atabey Kılıç, Aruz İmlası Üzerine Notlar başlıklı aruz açısından son derece önemli noktalara temas eden makalesinde (2008) Eski Anadolu Türkçesi dönemi metinlerinde Farsca ve hatta Arapça kelimelere bile mudahale edilmesi konusunda dikkat çektikten sonra aruzda "kasr" diye bilinen bu hadisenin Farscadaki yansımalarından örnekler verir (efsâne > fesâne, mâh > meh). Araştırmacı, yayıma hazırladığı Pend-i Rical (15. yy. basları) adlı ahlaki mesneviden verdiği kelime imlasına dair bazı örneklerle durumun Arapça kelimelerde de karşımıza çıktığını delillendirir (sözgelimi habîb > habib, mi'râc > mirac, nahkûm > mahkum vdğr.).

Kılıç'ın aruz imlasında Türkçe kelimelerin özellikle vokaller bakımından aruzun tef'ile veya cüzlerine göre yazılması prensibine işaret ederek yaptığı Türkçe kelimelerin tek heceli olanlarının iki, çift heceli olanları en fazla dört farklı imlaya sahip oluşu tespiti edatlar, ve zamirle açısından büyük oranda doğrudur. Bununla birlikte özellikle isim ve fiil soylu kelimelerde kelimenin dilde ses olarak nasıl yaşadığına da dikkat etmek gerektiği düşüncesindeyiz. Bu da dilde ses olarak kelimenin hangi hecesinin uzun olarak söylenebildiğine ve kelimelerin hangi hecelerinin imale alabildiğine bakarak tespit edilebilir. Bu da bir divanın imâle alabilen kelimeler ve kelimelerin hangi seslerinin ne oranda imale aldıklarının tespiti ile mümkün olabilecektir.

Yukarıda izah edilen soruların cevaplarını aramak amacıyla bu çalışmanın temsili örneği olarak Nevî Divanı seçilmiştir. Bunun sebepleri şunlardır: Erken dönem klâsik şâirlerinde aruz açısından bir değerlendirme uzun vokaller konusundaki tartışmaları da içine alacaktır. Klâsik dönem şâirlerinden biri üzerinde bu tarz bir çalışma daha genellenebilir sonuçlar verebilir. Dolayısıyla Nevî, üzerindeki pek çok çalışmaya rağmen dil ve üslûbu açısından değerlendirilmesi gereken başarılı olduğu üzerinde birleşilen bir isimdir. Nevî bir İstanbul şâiridir, bu açıdan ağız özellikleri

tartışmalarını ber- taraf etmek için ideal bir örnektir. Ayrıca âlim bir şâirdir, belâgata, Arapça ve Farsçaya hâkimdir.

Çalışmamızda Pala'nın bugünkü alfabemizle kısa hece okunan datif (-e hali), aku- zatif (-i hali), ve iyelik (-î) gibi ekler ile izafet (tamlama) -î'si olarak gösterdiğimiz sesin, Osmanlı elifbasında bir "artı ses" ile gösterildiği şeklindeki tespitine katılarak "artı ses"leri (yani ekler), Kılıç'ın bana, sana ve gibi örnekleriyle temellendirdiği tes- pite katılarak da zamir, ve edatları dışarıda bıraktık. Bu yüzden Nev'î Divan'ındaki dikkatimiz gazeller kısmındaki isim ve fiil kök ve gövdeleri üzerine olacaktır.

Bu noktada hangi kelimeler neden ve nasıl zihaf aldı sorusu ile imale veya imâ- le-i memdûde olarak gördüğümüz heceler kelimelerin hangi hecesidir ve bunda bir prensip var mıdır sorularının cevaplarını bulmaya çalışacağız.

Nev'î Divan'ında 31 kelimedede 140 zihaf yapılmıştır⁶. Divanda zihaf görülen keli- meler ve kullanım sıklıkları aşağıdaki gibidir:

<i>Âhu</i>	1
<i>âyine</i>	8
<i>bâki</i>	1
<i>bâri</i>	5
<i>bengi</i>	1
<i>da'vi</i>	2
<i>hâci</i>	1
<i>hayli</i>	8
<i>hercâyi+lik</i>	6
<i>îsi</i>	1
<i>kâfiri</i>	1
<i>keşti</i>	1
<i>mâhi</i>	1
<i>ma'ni</i>	4
<i>müdde'i</i>	1
<i>müfti</i>	1
<i>Nev'i</i>	50
<i>rûzi</i>	1
<i>Sa'di</i>	1
<i>sâfi</i>	1
<i>sâki</i>	7
<i>sincâbi</i>	1
<i>sûfi</i>	12
<i>sürâhi</i>	2

⁶ Bu noktada Farsça muhaffef kelimeleri bir aruz kusuru olarak görmediğimiz için listeye dahil etmedi- ğimizi, Arapça kelimelerde ise belki klâsik asır şairi olduğu için Nev'î'de böyle bir kullanımın karşımıza çıkmadığını belirtmeliyiz.

<i>şer'i</i>	1
<i>tûti</i>	8
<i>vâdi</i>	6
<i>vâli</i>	1
<i>ya</i>	1
<i>yahud</i>	2
<i>ya'ni</i>	3

Yukarıda da görülebileceği üzere bu 31 kelimenin 27'sinde zihaf nispet i'sine yerleşmiştir. Bunlardan âyîne kelimesindeki zihafı kelimenin dilimizde ayna telaffuzuna geçişi ile ilişkilendirebiliriz. Ahu kelimesi ise Farsçada ahuyy imlası ile de yazılan ve dilimizde ikinci vokali kısalan bir kelimedir. Kısacası aruz öğretiminde zihaf bilgisini nispet -i'si dışında öğretmeye gerek olmadığını gösteren bir tablo karşımıza çıkmaktadır. Bol zihaf tespit edilen metinler muhtemelen yanlış okumaların veya vezin uygulamalarının neticesidir.

Bu noktada Arap aruzunda zihafın önemine değinmek durumundayız. Arap belagatinde aruz eğitimi zihaf üzerinden verilir. Bizim aruz bilgileri kitaplarımızın da bazıları bu yüzden zihafa önemli yer açmışlardır. *Sözelimi Es-Seyyid Hüseyin Hüsnî Burdurî'nin Mîzân-nâme-i Şu'arâ* isimli aruzla ilgili eserinde (Demirel: 2011) Mefâ'ilün, Fâ'ilâtün, Müstef'ilün, Mef'ûlâtü ve Fe'ûlün vezin cüzleri zihaf açısından değerlendirilmiş ve alabildikleri zihafın adları kaydedilmiştir.

Divanda 220 isim ve fiil kök - gövdesinde 882 imâle karşımıza çıkmaktadır⁷. Bunlardan tek heceli kelimelerin hangileri olduğuna veya daha fazla heceli olan kelimelerin hangi hecelerinin imâle aldığına, ya da bize göre dilde uzun yaşadığına bakmak ve sebeplerini izaha çalışmak yerinde olacaktır. Gerektiği yerde uzun vokalle işaretlenen bu kelimeler zaman zaman vezin gerektirdiği durumlarda kısa vokalli de kullanılmışlardır. Bu kelimeler şunlardır⁸:

<i>bAş</i>	58
<i>Ol-V</i>	39
<i>vAr</i>	47
<i>Aç-V</i>	23
<i>kAn</i>	28
<i>dİ-</i>	19
<i>yAra</i>	22
<i>İt-</i>	19
<i>ayAk(g)+V</i>	21

⁷ Bu listeyi vermek yazının hacmini aşacağından kullanım sıklığı 7'den fazla olan imaleleri listelemekle yetineceğiz.

⁸ Listede fiil kökleri “-” ile, isimler ek aldıkları durumlarda “+” ile gösterilmişlerdir. Büyük harfler uzun sese (imaleye) işaretir. “V” harfi vokalleri belirtmek için kullanılmıştır.

<i>yAra-</i>	17
<i>sU</i>	20
<i>sAn-V</i>	12
<i>yAş</i>	15
<i>gÖr-V</i>	11
<i>kAş</i>	13
<i>kO-V</i>	7
<i>kişİ</i>	13
<i>vAr-V</i>	7
<i>kAra</i>	12

Tabloyu şu şekilde izah edebiliriz:

1. Tek heceli Türkçe kelimeler artı vokal aldıklarında uzatma alabilmektedir.
2. Yukarıda görüleceği üzere metinde imalenin en sıklıkla görüldüğü kelimeler “baş” ve “var” kelimeleridir. Bunu “kan” ve “yara” kelimeleri takip etmektedir.
3. “yara” kelimesi, metinde 22 yerde imalelidir ve imale her seferinde kelimenin ilk hecesine getirilmiştir. Kelimeyi Farsçaya verdiğimiz ve “yâre” tellaffuzu ile geri aldığımız hatırlanacak olursa bu ses yükselişinin sebebi de izah edilebilir.
4. “kara” kelimesi için de benzer bir açıklama halk türkülerinde kelimenin “kâre” şeklinde yaşadığı ve edebî metinlerde “yâre” ile kafiyelendiği düşünülmektedir.
5. “kişi” kelimesi eserde 13 imale almıştır ve tüm imâleler kelimenin 2. hecesine getirilmiştir. Metnin hiçbir yerinde kelimenin ilk hecesinde imale yoktur. Kelimenin Yeni Türkçe devresine kadar “kişig” formunda yaşadığını hatırlarsak son hece vokalinin uzamasını açıklayabiliriz.
6. “su” kelimesindeki ses yükselmesinin de kelimedeki ses değişikliği ile ilgili olduğu açıktır (sub > sub > suw > sũ > su).
7. “ayak” kelimesinin ikinci hecesinde görülen ses yükselmesi ise dilde sedasızdan sedalya geçişte yükselen ses (k > g) olarak izah edilebilir ve kelimenin +vokal aldığı kimi durumlarda (21 yerde) ikinci vokali uzar. Bu kelimenin ilk hecesinin de uzun olabileceği şeklinde bir görüş vardır. Metinde 8 yerde kelimenin ilk hecesi uzundur.
8. “ayak” kelimesinin ikinci vokalindeki uzamanın, yani sedasızdan sedalya geçişte yükselen ses (k > g) hadisesinin diğer örnekleri şunlardır:

<i>ağlamAk(ğ)+V</i>	1
<i>barmAk(ğ)+V</i>	2
<i>ayırmAk(ğ)+V</i>	1
<i>çanAk(ğ)+V</i>	2
<i>ırmAk(ğ)+V</i>	4
<i>kılmAk(ğ)+V</i>	2
<i>kuçmAk(ğ)+V</i>	2

<i>olmAk(ğ)+V</i>	1
<i>toprAk(ğ)+V</i>	1
<i>yasAk(ğ)</i>	5
<i>yazmAk(ğ)+V</i>	1

Nev'î Divanı'nda tespit edilen bir başka husus da hangi dilden geldiklerine bakılmaksızın güzel he ile biten 33 kelime 44 yerde son hecesine imâle almasıdır. Anlaşılan o ki eskiler Pala'nın tespiti ile söylersek:

"Türkçe kelimeler Osmanlı elifbası ile yazılırken vokalleri karşılayan imla harfleri (elif, he, ye ve vav harfleri), Türkçe'nin sessizleri gibi kabul edilebilir ve bu vokallerin bulunduğu heceler aruz gereği uzun okunabilirler. Tıpkı, tamlama -i'sinin istenildiği vakit uzun, istenildiği vakit kısa okunması gibi."

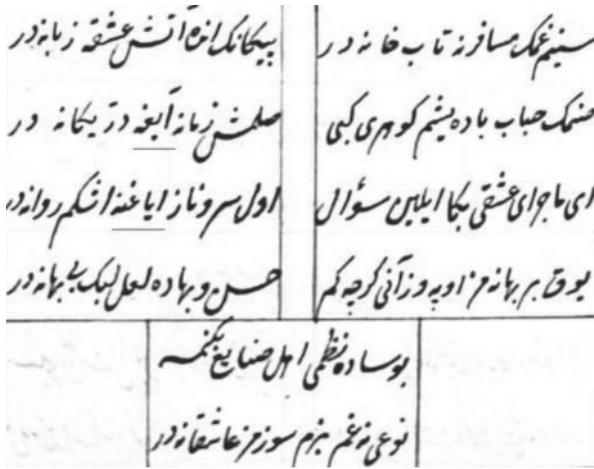
He ile biten kelimelerin son seslerine imâle almasının Nev'î Divanı'ndaki tüm örnekleri (isimlerde) şunlardır:

âyine
 benefşe
 beste
 bîçâre
 çifte
 girişme
 gonca
 gûşe
 hâce
 halka
 hamîde
 hemîşe
 kerre
 köhne
 lâle
 levendâne
 mesîre
 nâ-resîde
 pâ-bürehne
 pâre
 perde
 rûze
 suhte
 şerha
 şikeste
 şükûfe
 ta'ne
 tâze

tersâ-beçe
teşne
tevbe
tuhfe
ziyâde

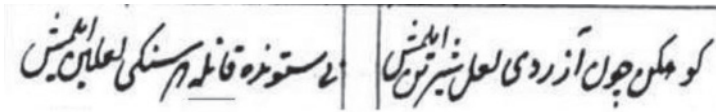
Aruzda kelimenin yazılışı değil okunuşu esastır. Müstensih de onu okunması gerektiği gibi yazar, ya da yazması gerekir:

Bunu Nev'î Divanı'ndan bir gazelle örnekleyelim. Divanın Lala İsmail 447 nüshasında 142b'de kayıtlı gazelde 2b mısra'ındaki "Ayağa" imlasıyla 3b mısra'ındaki "ayAğına" imlası vezin gereği farklıdır:



Divanda bunun sayısız örneğini bulmak mümkündür. Dolayısıyla müstensih dikkatli bir kişi ise kelimeleri vezin gereği nasıl okunmaları gerekiyorsa öyle imla eder.

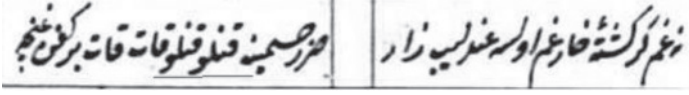
Bunu *kan* kelimesi ile örneklersek, aynı nüshada varak 159a'da, "eylemiş" redifli gazelin 1b mısraında imâle-i memdûde alan "*kan*" kelimesi elifle:



Kûhken çün ârzû-yı la'l-i Şîrîn eylemiş
Bîsûtûn'da kan ile her sengi la'lîn eylemiş

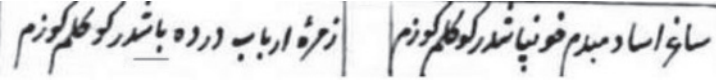
200/1

200a'da kayıtlı "gonca" redifli gazelin 4b mısraında kısa okunan "*kan*" kelimeleri ise vezin gereği elifsiz imla edilmiştir:



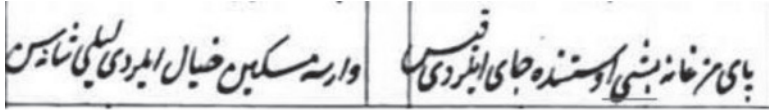
*Ne gam ger küşte-i hâr-ı gam olsa andelîb-i zâr
Sarası cismine kanlı kanlı kat kat bir kefen gonca*
430/4

Aynı durumu *baş* kelimesi ile de örnekleyelim. İmâle-i memdûde alan *baş*:



*Sâgar-âsâ dem-be-dem hûn-pâşdur gönlüm gözüm
Zümre-i erbâb-ı derde başdur gönlüm gözüm*
300/1

Kısa okunan *baş*:



*Pây-ı murgâna başı üstinde cây eylerdi Kays
Var ise miskîn hayâl eylerdi Leylî şânesin*
331/4

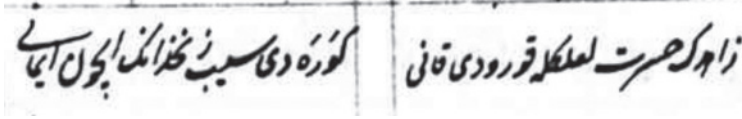
Eski kültürün müellifleri eğer Fuzûlî'nin, Nev'î'nin ve denkleri diğer âlim nâzım ve nâsirlerin üzerinde durdukları ilim bahsine kalben bağlı iseler ve yine devrin müstensihleri Fuzûlî'nin:

*Kalem kalem olsun eli o kâtib-i bed-tahrîrin
Ki fesâd-ı rakamı sûrumuzı şûr eyler
Gâh bir harf sükûtuyla eder nâdiri nâr
Gâh bir harf kusuruyla gözi kör eyler*

mısralarını kendilerine şiâr edinmişlerse kelimeleri veznen gerektiği gibi telaffuz ve imlâ etmişlerdir. Çünkü onlar bizim gibi geç nesil değildirlere ve önce metni okuyup sonra vezne dökmezler, onlar için söz sesle birlikte gelir.

Türkçe kelimelerde de her hece imâle kabul etmez, imâle alabilecek heceleri tespit etmek bazı okuma yanlışlarına düşülmesini engeller. Sözgelimi Mertol Tulum ve M. Ali Tanyeri tarafından neşredilen Nev'î Divanı'nda 526. numara ile kaydedil-

miş gazelin 1. beyitinde “ile” ve “kuru” kelimelerinin her iki hecesi de imaleli kabul edilmiş, üstelik kafiye sesi olarak (-ân) gazelin ana sesini belirleyen “kan” da kısa okumuştur.



*Zâhidün hasret-i la'lün ile kurudı kanı
Gevredi sîb-i zenehdânuñ için îmânı*

526/1

Oysa “*kuru*” kelimesi kanaatimize göre kurug > kurU > kuru ses değişmesinden dolayı ilk hecesine değil son hecesine imâle alır / ya da vokal uzundur. Yine müsten-sih uzun okunan sesleri elifle işaretlediği için hem uzun hem de kısa imlâ edilebilen “*kan*” kelimesinin de kAn imlâsı, “la'lün ile” ve “la'lünle” yazılışları arasındaki fark (Elbette metin, araştırmacı tarafından vezin gereği bu tür tasarruflarla okunabilir ama kanımızca bu konuda ihtiyaç hâsıl olmamıştır.) ve kafiye sesindeki uzunluk dik-kate alınmalıdır. Gazelde kafiyenin göz için mi, kulak için mi olduğu tartışmalarını yenileşme devrinde bırakır, gazelin herşeyden önce bir ses metni olduğunu düşünü-resek, beyit şu şekilde okunmalıdır:

*Zâhidün hasret-i la'lünle kurudı kanı
Gevredi sîb-i zenehdânuñ için îmânı*

Sonuç olarak, vezin bilmek kadar, Türkçede hangi hece, ya da hecelere imâle ge-lebileceğini de bilmek gereklidir. Adına ister yazılan / uzun okunan vokal, ister geçici uzunluk (ses değişmesi veya düşmesinden kaynaklanan), ister asli uzunluk diyelim Türkçe kelimedeki imale alabilecek yerler belirlidir.

Türkçe kelimedeki zihaf en azından usta şâirlerde az rastlanır, bir Türkçe metin-de onun da yeri bellidir ve o yer büyük oranda nisbet i'sidir. Dolayısıyla metinlerin tenkitli neşirleri yapılırken tartışılması gereken hususlardan biri de aruz imlasıdır.

Kaynaklar

- Aksoyak, İ. Hakkı (2008): “Osmanlı Şairlerinin “Aruz Tasarrufları ve Araştırmacıların Gereksiz Müdahaleleri”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 3/6 Fall 2008.
- Dilçin, Cem (1995): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara, s. 122-152.
- Eraslan, Kemal (1992): *Ali Şir Nevâî, Mîzânü'l-Evzân*, Ankara.
- Genç, İlhan (2005): *Edebiyat Bilimi, Kuramlar, Akımlar, Yöntemler*, İstanbul.
- İpekten, Haluk (2004): *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergah, İstanbul.

- İpekten, Haluk (1989): *Aruz Ölçüsü*, Erzurum.
- İsen, Mustafa -Osman Horata-Muhsin Macit-Filiz Kılıç-İ. Hakkı Aksoyak (2006): *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker, Ankara.
- İsen, Mustafa (1994): Aruzun Anadolu'daki Gelişme Çizgisi, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1991, Türk Dil Kurumu Yayınları: 604, Ankara, 1994, s. 120-123.
- Kılıç, Atabey (2008): Aruz İmlâsı Üzerine Notlar , *Turkish Studies -International Periodical For the Languages-, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 3/6, s. 471-487.
- Kortantamer, Tunca (1993): *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Akçağ Yayınları Ankara, s. 325-327.
- Macit, Muhsin (1996): *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 77-83.
- Muallim Naci (1313): *Aruz Nümunesi*, İstanbul.
- Onay, Ahmet Talat (1996): *Türk Şiirlerinin Vezni*, Ankara.
- Oter, Serda Türkel - Ali Yıldırım: Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s27/10turkel.pdf (erişim: 15.7.2011)
- Pala, İskender (2000): İmale İle Med Arasında Bir Hata, *İlmî Araştırmalar*, Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri Dergisi 10, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, , s. 108-112.
- Şafak, Yakup (2003) *Aruz Terimleri*, Konya.
- Tâhirü'l-Mevlevî (1327): *Nazm ve Eşkâl-i Nazm*, 1. Kısım, İstanbul.
- Tulum, Mertol - M. Ali Tanyeri (1977): *Nev'î Divânı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

TÜRK DÜNYASINDAN HALİL AÇIKGÖZ'E ARMAĞAN