

XVII. ULUSLARARASI DEYİŞBİLİM SEMPOZYUMU

26-27 Ekim 2017

e-BİLDİRİ KİTABI

Editörler

Prof. Dr. Mustafa Arslan
Doç. Dr. Mehmet Ali Çelikel
Şeyma Gürleyen

ISBN: 978-605-245-002-4



XVII. ULUSLARARASI DEYİŞBİLİM SEMPOZYUMU

26-27 Ekim 2017

e-BİLDİRİ KİTABI

Editörler

Prof. Dr. Mustafa Arslan

Doç. Dr. Mehmet Ali Çelikel

Şeyma Gürleyen

XVII. ULUSLARARASI DEYİŞBİLİM SEMPOZYUMU

PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

26-27 Ekim, 2017

e-BİLDİRİ KİTABI

INTERNATIONAL STYLISTICS SYMPOSIUM

Pamukkale University

Faculty of Science and Letters

October 26-27, 2017

e-PROCEEDINGS

ISBN: 978-605-245-002-4

This e-book can be used, photocopied and distributed without the prior permission granted from the editor as long as accurate citation or information on the source is mentioned.

Bu e-kitap, bilimsel üretimin yaygınlaştırılması amacıyla, uygun atıflama ve kaynağı belirtmek şartıyla editörün önceden izni olmaksızın kullanılabilir, fotokopi yoluyla çoğaltılabilir ve dağıtılabilir.

KURULLAR/ COMMITTEES

Sempozyum Onursal Başkanlar (Honorary Chairs)

Prof. Dr. Hüseyin BAĞ (Rektör/ Rector)

Prof. Dr. Ünsal ÖZÜNLÜ

Sempozyum Düzenleme Kurulu Onursal Başkanı (Honorary Chair of the Organizing Committee)

Prof. Dr. Ertuğrul İŞLER (Dekan/Dean)

Düzenleme Kurulu (Organizing Committee)

Prof. Dr. Mustafa ARSLAN

Prof. Dr. Arda ARIKAN

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL

Bilim Kurulu (Scientific Board)

Prof. Dr. Ünsal ÖZÜNLÜ

Prof. Dr. Arda ARIKAN

Prof. Dr. Erdoğan BADA

Prof. Dr. Yunus BALCI

Prof. Dr. Mehmet BAŞTÜRK

Prof. Dr. Nalân BÜYÜKKANTARCIOĞLU

Prof. Dr. Elizabeth DAHAB

Prof. Dr. Aysu ERDEN

Prof. Dr. Pierre FRATH

Prof. Dr. Serit KASKABASOV

Prof. Dr. Luminita MUNTEANU

Prof. Dr. Nejdet KELEŞ

Prof. Dr. Nurten SARICA

Prof. Dr. Işıl ÖZYILDIRIM

Prof. Dr. Hatice SOFU

Prof. Dr. Nijjati SUPİ

Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Nurten BİRLİK

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Ali CİN

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Dilek İNAN

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. Elvira LATIFOV

İÇİNDEKİLER

AHMET HÂŞİM'İN MERDİVEN ŞİİRİNİN DEYİŞBİLİMSEL BİR İNCELEMESİ

Arda Arikan (1-10)

FEHMİ K.'NİN ACAYİP SERÜVENLERİ ADLI ESER ÜZERİNE BİR POSTYAPISAL ÇÖZÜMLEME ÖRNEĞİ

Özgür Kasım Aydemir (11-18)

ÖLÜMÜN AĞITLARDAKİ METAFORİK ANLATIMI

Mehmet Sürur Çelepi (19-31)

YALNIZLIK VE ÖLÜM İZLEĞİ ÇERÇEVESİNDE DÖRT ŞAİR, DÖRT ÜSLUP

Atila Er (32-37)

GÜLTEN AKIN'IN ŞİİRLERİNDE FOLKLORİK UNSURLARIN SÖYLEYİŞE ETKİLERİ

Didem Gülçin Erdem (38-49)

MUAZZEZ İLMİYE ÇİĞ'İN İNANNA'NIN AŞKI SÜMER'DE İNANÇ VE KUTSAL EVLENME OYUNU ÜZERİNDE METİNLERARASILIK VE YENİDENYAZMA BAĞLAMINDA BİR OKUMA

Cafer Gariper (50-58)

BİR İLK KİTAP: *KEM GÖZLERE ANADOLU*

Cafer Gariper, Yasemin Bayraktar (59-67)

KUZEY GERMEN/İSKANDİNAV RUNİK ALFABE "FUTHARK"IN TÜRK TAMGALARI/GÖKTÜRK ALFABESİ İLE ORTAK KÖKENİ

Nejdet Keleş (68-84)

16.YY. ŞAİR TEZKİRELERİNDE ÖLÜM BAĞLAMINDA BİR DİL VE ÜSLUP İNCELEMESİ

Süleyman Solmaz (85-93)

YUNUS EMRE'NİN ŞİİRLERİNDE KULLANILAN ZAMİRLERİN YAPISI, KÖKENİ VE KULLANIM SIKLIKLARI

Turgut Tok (94-106)

AHMET HÂŞİM'İN MERDİVEN ŞİİRİNİN DEYİŞBİLİMSEL BİR İNCELEMESİ

Arda ARİKAN*

ÖZET

Deyişbilimsel bir çalışmanın iki yolla yapılabildiği genel kabul görmektedir ki bunların ilki metindeki dil kullanımının sistematik bir tahlilini yapmak ve metnin dilsel özelliklerini estetik bir kaygıyla yorumlayarak metnin taşıdığı anlamları ortaya çıkarmak, diğeri de kullanılan dilin başka dil sistemlerinden nasıl farklılıklar gösterdiğini ortaya koymaktır. Hangi yolu izlersek izleyelim deyişbilimsel bir okumanın odak noktası seslerin ve sözlerin metni oluşturan dil sisteminin oluşturucuları olarak kabul görülerek incelenmesidir. Bu çalışmada, Ahmet Hâşim'in "Merdiven" başlıklı şiirinin deyişbilimsel bir incelemesi özellikle şiirin söz ve ses dizimi bağlamında sunulmaktadır. Çalışmada şiirdeki sayısız söz ve ses tekrarının anlam boyutuyla olan ilişkisinin şiirin en önemli estetik özelliği olduğu savı tartışmaya açılmaktadır. Sonuç olarak bu şiirin özelinde, şairin çizdiği çerçeve dâhilinde, sözcük düzeyinde anlam arayışının imkânsızlığına vurgu yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Ahmet Haşim, deyişbilim, ses, sembolizm

AHMET HÂŞİM'S POEM "STAIRS": A STYLISTIC ANALYSIS

1

ABSTRACT

It is generally accepted that stylistic analysis can be processed in two complimentary ways. The first one assumes that the researcher completes a systematic analysis of the text while interpreting the linguistic devices apparent in the text in an aesthetically aware manner so that specific meanings can be ascribed to the particularities of the text. The second one, building onto the first one, aims to show how this systematic language use differs from other language systems. No matter which way we follow, a stylistic analysis must focus on the sounds as well as the utterances as components of a system that makes up a text. In this study, Ahmet Hâşim's poem, titled "The Ladder" is analyzed stylistically by focusing on the sounds and utterances to see how this language system is related with the meaning of the poem. It was seen that constant repetitions are closely related with the poet's concerns about the aesthetics and meanings inherent in the poem while it is equally valid to suggest that such a system makes interpreting the poem impossible because of the frame of the text set by the poet himself.

Keywords: Ahmet Haşim, stylistics, sound, symbolism

* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, ardaari@gmail.com

Giriş

Parkinson ve Thomas'ın (2000: s. 73) belirttiği gibi edebi metinlerin incelenme yöntemlerinde tarihsel süreç içerisinde değişiklikler olmuştur (Tablo 1). Geleneksel olarak bir edebi metin, özellikle de bir şiir, incelenirken anlam bulunduğu anda biten inceleme alternatif bakış açıları yerini en olası anlamın bulunmasından sonra bile alternatif anlamların da düşünülmesini ve incelenmesini içermektedir. Bu yönüyle son dönem edebiyat incelemelerinde metinlerin anlamlandırılması ve yorumlanmasında önemli açılımlar olmuş, birçok edebi metin yeni yorumlarla okuyucuların düşün dünyasını zenginleştirebilmiştir diyebiliriz.

Tablo 1. Geleneksel ve Alternatif Bakış Açılıyla Edebi Metin Çözümleme Süreci

Geleneksel Bakış Açısı			
Bu bir söz sanatı mıdır?	Evet	Anlamı bul	Dur
	Hayır	Dur	
Alternatif Bakış Açısı			
Edebi bir anlam taşıyor mu?	Evet	Olası anlamları incele	
	Hayır	Diğer olası anlamları incele	

Biçembilim yazınsal dilin günlük dilden farklılığına özel önem verirken “dil kullanımının durumsal bağlama ve değişik ortamlara bağlı olarak hangi biçimlerde ortaya çıktığını inceler” (Erden, 36). Yazınsal eleştiriyi yapan kişi “yazınsal bir metnin sözel yapısında birbirinden zıt görünen, sıra dışı dil kullanımlarının var olduğunu baştan kabul eder” (s. 37) ve yöntem olarak da “bir yandan dilbilimsel betimleme, diğer yandan da eleştirel yorum” yapar (s. 38). Leech'e göre eleştiren/yorumlayan kişi ya önce metnin dilbilimsel incelemesini yapar ve ardından da elindeki bulgularla metnin yazınsal yorumlamasını oluşturur ya da metnin yazınsal olma niteliği taşıyan kısımlarını seçip daha sonra dilbilimsel açıdan inceler (aktaran Erden, s. 38-39).

Wellek ve Warren (1983) dilbilim araştırmalarının edebi metinlerin incelenmesindeki önemine değinerek dilbilim çalışmaları “dilnin estetik bakımlardan rolünü araştırmak amacını güttüğü zaman, kısacası bir bakıma stilistik (üslup incelemesi) çalışması haline gelince edebi bir mahiyet kazanır” (s. 232) demekte ve “bir edebi eserin özellikleri ancak stilistik metotlarla ortaya konabileceğinden stilistik büyük önem taşımaktadır” görüşünde olduklarını beyan etmektedirler. Bilimsel olarak deyişbilimi yöntemsel olarak ilk kullananların Rus biçimcileridir ve onları takip eden

yıllarda deyişbilim (stylistics) terimini de ilk kullanan kişi, Saussure'den etkilenen, Charles Bally'dir (Kaya, 2009).

Üslûp terimini dili "seçme ve düzenleme işi" olarak tanımlayan Ökten (2017, s. 370) ayrıca üslûp bilgisinin özellikle gençlerde eleştirel düşünme becerilerini geliştirebileceğinden bahsetmektedir. Parkinson ve Thomas' (2000) göre deyişbilimsel bir çalışma iki yolla yapılabilir ki bunların ilki "edebi eserin dil sisteminin sistematik bir tahlilini yapmak ve onun özelliklerini estetik amacı açısından yorumlayarak genel manasını ortaya çıkarmaktır" (s. 237). Stilistik çalışmada uygulanabilecek ikinci yol birinci yolu reddetmeden farklılıklar üzerine yoğunlaşır ki "dil sisteminin başka dil sistemlerinden ne gibi hususlarda ayrılıklar gösterdiğini" (s. 237) inceler. Hangi yol izlenirse izlensin yazarlara göre bir deyişbilim bir çalışmada "ilk yapılacak iş seslerin tekrarı, kelime sırasında yapılan değişiklikler, yan cümleciklerin yerli yerine oturtulup oturtulmadığı gibi" hususların gözden geçirilmesidir.

Bir edebi metin yalnızca onu oluşturan dilbilgisi kuralları ya da noktalama işaretleri ile değil aynı zamanda onun okunduğu zaman, yani seslerle ifade edildiği zaman okuyucunun/dinleyicinin duygularına kattıkları ile de anlam kazanır. Wellek ve Warren (1983) da "iyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ vardır" (s. 230) demekte ve "kelimelerin kendi manalarından başka bir ses ve mana yoluyla veya türedikleri diğer kelimeleri hatırlatmak suretiyle taşıdıkları başka manaları da vardır" (s. 230-231) diye eklemektedir. Dolayısıyla bir şiirdeki ses birimlerinin anlamla ilişkilendirilmesi sürecinde tonlama gibi dilsel unsurların da önemi bulunmaktadır.

Şiirin ya da herhangi bir edebi metne anlam verme sürecinde metinde geçen ses bilgisine dayalı özelliklerin kattığı anlamın ortaya konulması kadar kullanılan sözcüklerin uzunluk ve kısalıklarına dikkat edilmesi de etki etmektedir. Wellek ve Warren (1983), Milton'un şiirlerinde kullanılan sözcükleri uzunlukları ve kısalıkları bağlamında değerlendirirken "bu çeşit kelimelerin şiirde kullanılması ise kelime ile işaret ettiği eşya arasında bir gerilim yaratmaktadır" (s. 241) demektedir. Öyleyse, şiirin uzun kelimelerden oluşması ile okuyucuda bıraktığı etki gerilimdir diyebiliriz. Her ne kadar birer iddiadan öte geçemese de, böylesi örneklerin insanın ruh sağlığı ile yazdıkları arasında ilişki olduğu görüşünü savunan Leo Spitzer gibi bilim insanlarının görüşlerini de desteklediğinden bahsedilebilir. Proust'un "a cause de" (yüzünden) deyimini sık sık kullanması, onun melankolik ve kendine mahsus fatalistik bir insanca sahip olduğunu göstermektedir" (aktaran Wellek ve Warren, 1983: s. 243) demektedir. Yine "Alman bilginlerinin çoğu, sarsıntılar geçirmekte olan, ne yapacağını şaşırılmış ve ıstırap çeken bir ruh ile yoğun, anlaşılması güç ve dolambaçlı bir anlatış arasında mutlaka bir paralellik olduğunu kabul ederler" (s.

245) diye belirten Wellek ve Warren (1983) yazarın böylesi bir üslubu taklit de etmiş olabileceğini de hatırlatırlar.

Üslup, deyişbilime göre, her bir yazın ve hatta her bir metnin ayrı ayrı değerlendirilmesini zorunlu kılan bir özelliktir ki Buffon bunu “Üslup kişinin kendisidir” şeklinde açıklamaktadır (akt. Kaya, 2009, s. 14). Her bir yazarın onu diğerlerinden ayıran bir sözcük seçimi ve sözcükleri sıralama alışkanlığı olduğu gibi, aynı yazarın her bir metninde o metni diğerlerinden ayıran özellikler de bulunmaktadır. Bir metnin Deyişbilimsel olarak incelenmesinde, öyle ki, işte bu yazar ya da metnin özellikleri dilbilimsel terimler aracılığıyla ele alınır. Örneğin, bir şiiri Deyişbilimsel bir açıdan inceleyen bir araştırmacı, metindeki eşsesli sözcüklerin (homophones) sayıca fazlalığına dikkat ederek sırf bu sözcüklere odaklanabilir. Yazımları farklı olan ancak aynı sesle ifade edilen eşseslilerin yazar ya da şair tarafından sıklıkla kullanılmasını anlam boyutuna yaptığı katkılarla inceleyebilir. Türk edebiyatı bağlamında değerlendirildiğinde, eşsesli sözcükleri kullanabilen bir yazarın üslubunun diğerlerinden farklı olduğu iddia edilebilir çünkü resmî belgelerde ya da bilimsel dildeki kullanımlarında eşsesli sözcükleri örneğini bulmak zor, hatta neredeyse imkânsızdır. Buna karşın, günlük dildeki sesletim alışkanlıklarımız eşsesli kelimelerin en azından günlük dilimizde yer etmekte olduğunu da gösterebilmektedir. Örneğin, bir konuşmada “Arda ne yaptı?” sorusuna yanıt olarak “Aarına gitti” (sesletim olarak) denildiğinde konuşmacının “ağır” ya da “ahır” sözcüklerinden birini seslettiğini de düşünebiliriz. Konuşmacı, bu noktada, ya Arda’nın kendisine yöneltilen laflara “kızdığını” ve gurur meselesi yaptığını (“Ağırına gitti.”) ya da konuşmacının onu bir büyükbaş hayvana benzetmek amacıyla onun “evine” gittiğini (“Ahırına gitti.”) kastettiğini söyleyebiliriz. Yine Antalya yöresinde sıklıkla duyduğum “kâr” sözcüğünün “kar” olarak sesletilmesi, Türk Dil Kurumu’nun sesli harflerimizden şapkeyi kaldırmış olduğu tevatürü de düşünüldüğünde pekâlâ eşsesli kelimelerin en azından günlük dilimizde var olduğunu kabul etmemizi sağlayacak örneklerdendir. Burada yazılı metnin değil, metindeki sözcüklerin ve öbeklerin sesletiminin ve daha da önemlisi tonlamanın önemi olduğunu vurgulamakta fayda görüyorum çünkü özellikle şiir ve diyaloglar duymak, duyurmak amacı taşıyan kullanımlar olup bu tarz metinlerin incelenmesinde yazılı ifadeye ek olarak onların sesletimdeki çeşitliliklerinin anlam boyutuna getirdiği zenginliği de öngörmek gerekmektedir.

Metinlerde karşımıza çıkan dilbilimsel ve deyişbilimsel unsurlar elbette ki bunlarla kalmamaktadır. Çokanlamlı sözcükler de (homonym) bir sözcüğün birden fazla anlamının olmasına işaret eder ki Türkçe çokanlamlı sözcüklerin çok fazla sayıda olduğunu hepimiz biliyoruz. Örneğin, “Arda’ya baktım” diyen bir konuşmacı ya “sağlık durumu iyi olmayan Arda’nın ihtiyaçlarını giderdim” ya da “gözümü Arda’dan ayırmadım” demek istemiş olabilir. Tonlamaya göre bu iletinin anlamı

“Arda’ya baktım; başkasına değil” ya da “Arda’ya baktım; sadece bu, onunla iletişime geçemedim” anlamlarını da içererek tümce olarak anlam genişlemesini işaret edebilir. Deyişbilim yani üslup çalışmaları söz konusu olduğu zaman, o halde, Türk edebiyatını çalışanlar dilde çoğu zaman saklı olarak yer alan eşesli sözcüklere de, gayet sıkça kullanılan çokanlamlı sözcüklere de odaklanmak ve sözcüklerin hem diziliş ve hem de anlam boyutundaki anlamlarına itinayla eğilmek zorundadırlar.

Bu çalışmada da, Ahmet Hâşim’in “Merdiven” başlıklı şiirinin deyişbilimsel bir incelemesi özellikle şiirin söz ve ses dizimi bağlamında sunulmaktadır. Çalışmada şiirdeki sayısız söz ve ses tekrarının anlam boyutuyla olan ilişkisinin şiirin en önemli estetik özelliği olduğu savı tartışmaya açılmaktadır.

Ağır, ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,
Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak...
Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta
Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta...
Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller;
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?
Bu bir lisan-ı hafidir ki rûha dolmakta,
Kızıl hevâları seyret ki akşam olmakta... (Haşim, 2008, s. 83)

Şiirin Deyişbilimsel İncelemesi

Şiirin deyişbilimsel incelemesini tamamlamak için daha önce Tablo 1’de sunduğumuz alternatif çalışma yöntemini bu deyişbilimsel çalışmada kullanmamız yerinde olur. Şiiri oluşturan ses ve sözlerin edebi dilin anlam boyutuyla ilişkilendirilmesini sağlayan bu yöntemin içeriği Tablo 2’de sunulmaktadır. Tabloda da görülebileceği gibi şiirin temel eksenini oluşturan ses ve söz birimlerinin her birine tek bir anlam atfetmemiz şiirin genel çerçevesi içinde olası değildir. Şiirde, örneğin, “ağır ağır” olarak betimlenen “çıkmaq” eyleminin “yavaş yavaş” ya da “hantal, kilolu,” anlamında kullanılmış olabileceği görülmektedir. Dahası genelde merdivenlerin basamaklarını tırmanarak yukarı çıkmak olarak algılanan bu eylemin belki de merdivenlerden dışarı çıkmak, artık merdivenleri terk etmek anlamında kullanılmış olabileceği de unutulmamalıdır. Yine “eteklerinde” sözü hem merdivenin alt ya da yan kısımlarını hem de merdivende bulunan kişinin eteklerine işaret etmesi olasıdır. Bununla birlikte “eteklerinde” ifadesi bir kadın giysisini çağrıştırmaktayken, şairin erkek olduğu ve metinde cinsiyete başkaca bir göndermede bulunulmadığı için anlamlandırmayı zorlaştıran bir kullanım olduğu görülmektedir. Buna ek olarak, güneş rengi ifadesinin belirsizliği, suların renkle mi eylemle mi olan ilişkisi, güllerin kandırılması ya da kanaması, perde perde ifadesinin

ciltte yaşlanmayla beliren kırıksıklara da eylemin an be an gerçekleşiyor olmasına da göndermede bulunması ve son olarak da alev gibi ifadesinin sıcaklık, renk ve duygusal his anlamlarına gelmesi şiirin anlamlandırılmasını imkânsız kılmaktadır.

Tablo 2. Şiirde “edebi anlam içermesi bakımından” incelenen birimler

Birimler	Olası Anlamlar
Ağır ağır	1. Yavaş yavaş 2. Hantal (ağırlık)
Eteklerinde	1. Merdivenin mi eteklerinde? 2. Merdivendeki insanın mı?
güneş rengi	1. Sarı 2. Kırmızı 3. Beyaz 4. Kızıl
Sular sarardı	1. Sarı renge dönmek 2. Çepeçevre kuşatmak
kanar güller	1. Kandırılır 2. Kan kaybeder
perde perde	1. Kırıksıklık 2. An be an
alev gibi	1. Sıcaklık 2. Renk 3. His

Şairin dehası sözcük içlerine sakladığı ikilemelerde de saklıdır. Şair yineleme, ikileme, çokluk bildirme türünde/anlamında olan sözcüklerin içine de yinelenen (bül-bül) ya da izdüşüm (hava) yaratan sesler yerleştirerek şiirin genel havasını sözcüklerin içine sindirerek güçlendirmiştir. Şiir metninde bu ses tekrarları kırmızıyla gösterilmiştir.

Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden.
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak.
Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak...
Sular sarardı... üzün perde perde solmakta.
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...
Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller.
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller...
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?
Bu bir lisân-ı hafîdir ki ruha dolmakta.
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...

Şiirdeki genel hava “neden?” sorusuna şairin “lisân-ı hafîdir” diye cevap vermesinde yani şiirin (varsa) anlamının örtük olduğunu alenen ilan etmesindedir. Buna karşın, anlam çıkarma çabasından vazgeçmeyen okur şairin bunun beyhude bir çaba olduğunu açıkça ifade etmesini göz ardı ederek anlam çıkarmaya, şiirde var olduğuna inanılan tek bir anlamı sabitleyerek şiiri kavramsallaştırma eğiliminden de vazgeçmemektedir kuşkusuz ancak şairin okuru bu noktada şaşırtması bununla da kalmaz. Şair çok anlamlı (polisemik) sözcükler kullanarak şiiri anlamamızı zorlaştırır. Şairin bizlere kurduğu bu oyun kullandığı sözcüklerin çokanlamlılığına dayandığı oyunlarıyla da bitmez. Sözcüklerin birçoğu kendi içlerinde tekrar eden sesler barındırır ve bu sesli oyunda tonlamamız her bir dizinin anlamını sabitlememizi zorlaştırır. Örneğin, “Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller” dizesi aşağıdaki anlamlara gelebilir (belki de bunların hiçbiridir; şaire içkin, bizim algılayamadığımız öznel ve başka bir anlam taşıyor olabilir):

1. Dallardaki kanlı bülbüller “alev gibi” dururlar. (İletinin vurgusu: renk).
2. Aleve benzeyen dallarda bülbüller “durur.” (İletinin vurgusu: hareket etmezler).
3. Aleve benzeyen dallarda duranlar “bülbüldür.” (İletinin vurgusu: Alelade bir kuş türü değil, bülbüldür).
4. Dallardaki kanlı bülbüllerin duruşu alev gibidir. (İletinin vurgusu: Tüm görüntünün betimlenmesi)

Şiirde su ve ateş imgelerinin baskın olarak kullanıldığını görmekteyiz ancak şiirdeki bu imgelerin anlam boyutunda ele alındığında geleneksel ya da alışıldık su ve ateş imgelerine benzemediğini, bu imgelerden suyun temiz, akıcı, saf ve ateşin de yakıcı, ısı ve ışık verici olarak betimlenmediğini görürüz. Örneğin su “sarardı”, denilirken ya suyun renk değişikliğine uğradığı ya da suyun çepeçevre kuşatması anlamında kullanılması durumunda alışıldık özelliklerinden çok başka bir anlam ve işlev yüklendiği görülür. Yine ateş de şiirde bir sözcük olarak geçmemekle birlikte güneş, alev ve yanmak sözcükleriyle birlikte akıllara gelmektedir. Şiirde güneş belirtilmeyen o müphem rengiyle, alev yalnızca dalları ya bülbülleri betimleyen bir renk olarak ve yanmak da “Sular mı yandı?” sorusu bağlamında yine müphem hatta doğal şartlarda imkânsız olan bir durumu niteleme amacıyla ele alınmıştır. Bütün bu örnekler de şiirde oluşturulan imgelerin anlamlandırılabilmesindeki boşlukları işaret eden dil kullanımından doğmaktadır. Belirsizliklerle dokunmuş bu şiirdeki imgeler okuyucuyu şiiri anlamlandırmada kararsızlığa itmektedir ve dolayısıyla okuyucuya şiirden geriye sadece şiirdeki “ses cümbüşü” kalmaktadır.

Daha önce belirttiğimiz, şiirin uzun kelimelerden oluşmasının okuyucuda gerilim yarattığı önermesini bu şiirde değerlendirdiğimizde görüyoruz ki şiir gayet kısa sözcüklerden oluşmaktadır. Böylesi bir söz düzeninde, bu şiir çerçevesinde, belirli

yapılan tek bir anlam taşıdığını iddia etmek zor değil, imkânsızdır. Örneğin, aşağıdaki söz yapıları incelendiğinde şairin vermek istediği anlamın (ki eğer varsa) belirgin olduğunu kabul etmek olanaksızdır:

Ağır ağır: 1. Hantal ve kilolu 2. Yavaşça.

Güneş rengi: Belirsiz bir renk.

Perde perde: 1. Kırışıklıklar 2. An be an.

Eteklerinde: 1. Merdivenin kenarlarında 2. Çıkan kişinin ayaklarında.

Sular sarardı: 1. Suların rengi değişti 2. Sular çepeçevre kuşatırdı.

Eğilmiş arza: 1. Yere doğru yönelmiş arz 2. Arza sunulmak için davranılmış.

Sonuç

Ölünceye kadar madde ile ruh arasında kararsız gezintiler yapan Hâşim'e göre mânâ, âhengin telkinâtından başka bir şey olarak da görülmemektedir (Yazar, yıl yok). Dolayısıyla Hâşim'in şiirinde anlamı, onun ifadesiyle ahengi açımlayarak anlayabiliriz. Nabi (1974), Haşim'in şiirlerinde sözcükler "ses cümbüşü içinde yüzerken" der ve Haşim hakkında da "O, 'belagata nerede rastlarsan boğazına sarıl' diyen Verlaine gibi düşünüyor" demekle şaire göre şiirin "nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisan" (s. 9) olduğuna kanaat getirdiğini ifade etmiştir. Öte yandan, Ahmet Haşim'in özellikle serbest müstезat kullanımında hem mısraı tek tek hem de bütün olarak diğer mısralarla birlikte müşterek düşündüğü ve böylece yeni ahenk kalıpları aradığı da bilinmektedir (Önal, 2008).

Hâşim'e göre "şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belagatli insan, ne de bir kanun koyucudur" çünkü "şairin dili nesir gibi anlaşılacak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın orta bir dildir" (Hâşim, 2013: s. 75).

Türk şiirinde bu kadar çok sık sözcük ve ses tekrarının olduğu başka bir şiir var mıdır bilmiyorum. Ancak görünen o ki sık tekrarın, anlamı ya da verilmek istenen mesajı pekiştiriyor olması açıklaması bu şiirde işlemiyor, tam tersi, tekrara dayalı böylesi bir ses sistemi yarattığı ses cümbüşü vasıtasıyla aslında şiirin daha da anlaşılabilir olmasına sebebiyet veriyor.

Peki böyle bir şiiri anlamak için nasıl bir açıklama kullanılabilir? Ahenk, uyum, sözcükler ve onları birbirine bağlayan dilbilgisi öğeleriyle yaratılan bir duygu olduğuna göre, şiirin biçimine bakmak en doğru yoldur diyebiliriz. Tunç (2014) 'Merdiven' şiirini metaforlar bağlamında incelediği çalışmasında geleneksel şiir araştırmalarında Türk bilim insanlarının "Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiirini her ne kadar özgün okumalara tabi tutsalar da şiirin hayatla ilişkisi olduğu konusunda

hemfikirdirler” demekte ve “Alıntılanan şiirin merdivenden nasıl çıkılacağı ile ilgili bir öneri değil de hayata gönderimde bulunduğu ve merdiven sözcüğünün gerçek anlamında kullanılmayıp yaşamın metaforu olduğu düşüncesi şiirle ilgili yorumlarda genel bir kabuldür” (s. 188) diyerek şiirin genel anlamının hayatla ilintilendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Tunç (2014), makalesinin amacını ve yöntemini de tekrar hatırlattığı son cümlesinde, “Ahmet Haşim’in şiirinde gündelik dilde yer alan üç farklı kavramsal metaforu birleştirerek özgün bir şiir oluşturduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır” (s. 191) demekte ve böylece ‘Merdiven’ şiirinin günlük dil kullanımı bağlamında bu şekilde açıklanabileceğini ortaya koymaktadır. Oysa bizzat Haşim’in “Nesrin müvellidi akıl ve mantık, şiirin ise idrak muntakaları haricinde esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, gâh-ü bigâh ufk-u mahsusatı akseden kutsi ve isimsiz bir menbadır” (akt. Evrimer, 1950, sayfa yok) dediği de gözönüne alındığında bu şiirin, diğer bütün Haşim şiirlerinde olduğu gibi, bir şiir olarak değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır..

Çınarlı (1973), “Bir musiki parçası gibi insanı sarıveren ve –anlamını düşündürmeden– tekrarlamak isteği uyandıran” dizeleriyle “ahenk ve ritm bakımından mükemmel” şiirler yazan Haşim’in “Kendisine yapılan itirazlar, şiirlerinin anlam bakımından biraz kapalı oluşundan doğuyor” diyerek aslında Haşim’in şiirlerini anlamlandırma sürecinde geleneksel edebiyatçıların bir çeşit “anlam fetişi” sahibi olmalarından kaynaklanan sorunu gözler önüne seriyor. Kanımca her şiir hayatla ilgili olmakla beraber şiirde geçen sözcüklerin ancak kasıtlı okumalarla hayat, ölüm, yaşlanma gibi deneyimlerle ilintilendirilebileceğine inanıyorum. Ancak bu çalışmada görülmektedir ki böylesi bir yöntem hem bilimsel çalışmanın hem de bu şiirin işleyişine ve ruhuna ve hem de şairin sanat görüşüne aykırıdır. ‘Merdiven’ şiiri, ancak ve ancak şiirde yer alan sözcüklerin ve tamlamaların günlük dildeki ilk anlamlarına işaret ettiği şekilde anlamlandırılırsa şiirin bu temaları içerdiği söylenebilir ki böylesi bir anlamlandırma da şiiri sanatın değil günlük dilin malzemesi ve hatta nesnesi konumuna indirir. Sembolist bir şair olduğu kabul gören Haşim’in sanatını sanatsal yaratım sürecinden uzak, gündelik dilin uzantısı olarak konumlandığını söylemek ne kadar imkânsız ve hatalıysa, bu şiiri gündelik dilin sınırları içinde anlamlandırma da o kadar hatalıdır demek zorundayız.

Hâşim’in şiirlerinde, en azından bu şiirinde anlamsızlığı, en azından hayatın anlamsızlığını görenler de yanılırlar çünkü şiirde bahsedilen hayatsa, Hâşim hayatın anlamsızlığından değil hayatın “lisân-ı hafî” oluşundan bahseder. Geleneksel yorumlarda karşımıza çıkabilecek olan “Hâşim ‘Merdiven’ şiirinde hayatın anlamsızlığından bahsediyor” önermesi bile kanımca tümüyle yanlıştır çünkü şiirde hayatın anlamsızlığından değil, sadece onun sır dolu oluşundan bahsediliyor diyebiliriz. Yani şaire göre hayat anlamsız değil, ancak ve ancak bilinemezlik olabilir.

Lewis Carroll ve Christian Morgenstern'in eserlerinden yola çıkarak bu gibi hayali kelimelerle edebi metinlerini işleyen yazarların "zaten anlaşılması imkânsız bu âlemi, dilin daha da anlaşılmaz bir hale getirdiği" (s. 242) üzerinde durmuştur. Şiirde birbirini dilbilgisi öğeleriyle kucaklamış bulunan sözcüklerin de bu şiirde yarattığı "mükemmel" anlam budur diyebiliriz. Bu anlam da her şeyden önce seslerle yaratılır ki anlam, sözcüklerle değil seslerle yaratılan lisân-ı hafî'dir.

Kaynakça

- Çınarlı, M. (1973). Haşim'i anarken. *Hisar Dergisi*, 3-4. (İstanbul Şehir Üniversitesi e-arşiv Sistemi, Taha Toros Arşivi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/10770>)
- Evrimer, R. N. (1950). Ahmet Haşim. *Hisar Dergisi*, sayfa no yok. (İstanbul Şehir Üniversitesi e-arşiv Sistemi, Taha Toros Arşivi: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/10773>)
- Hâşim, A. (2013). *Bize Göre*. İstanbul: Etkileşim.
- Haşim, A. (2008). *Bütün Şiirleri: Piyale/Göl Saatleri, Diğer Şiirler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaya, S. Ü. (2009). *Stylistic analysis of Charles Dickens's "Christmas Books"*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kocakaplan, İ. (2009). *Ahmet Hâşim*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Nabi, Y. (1974). *Ahmet Haşim: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık.
- Ökten, C. E. (2017). Üslûpbilim açısından Türk edebiyatı dersinin değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 12(25), 359-372.
- Önal, M. (2008). Edebi dil ve üslup. A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 36, 23-47.
- Parkinson, B. P. & Thomas, H. R. (2000). *Teaching literature in a second language*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tunç, G. (2014). Kavramsal Metafor Ve Şiirsel Metafor İlişkisi Bağlamında Ahmet Haşim'in "Merdiven" Adlı Şiiri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(11), 186-191.
- Wellek, R. & Warren, A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yazar, İ. (yıl yok). *Hâşim'in sanatı ve merdiven şiiri üzerine bir tahlil denemesi*. <http://web.deu.edu.tr/ilyas/yayinlarim/hasiminsiiri.html>

FEHMİ K.'NİN ACAYİP SERÜVENLERİ ADLI ESER ÜZERİNE BİR POSTYAPISAL ÇÖZÜMLEME ÖRNEĞİ

Özgür Kasım AYDEMİR¹

“Kaos, bazen kozmos için de olabilir.”

John D. Caputo

ÖZET

Bildiride, Hilmi Yavuz'un “Üç Anlatı” adlı eserinde yer alan “Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri” adlı postmodern nitelikli anlatısına ilişkin dil felsefesine ve anlambilime dayalı çözümleme gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Anlatının postmodern özelliğinin koşullandırımında, gerçekleştirilen çözümlemelerde yapısalcı anlayışın egemen olduğu hikaye tahlili kurgusu tercih edilmemiştir. İncelemenin ve değerlendirmelerinin ana yöntemsel taslağını, başta felsefe ve dilbilimde karşılık bulan postyapısalcılık olmak üzere, postmodern edebiyat anlayışının beslendiği düşünsel kaynaklar oluşturmaktadır. Temel ürünü dil olan sanat dalı ifadesiyle tanımlanabilecek olan edebi eserlerin çözümlenmesinde, dilbilimsel bakış açısının hakim olması gerektiği öncülünden hareketle, modernist üretimlerin aksine postmodern edebiyat okumalarında belirtilen disiplinlerarası yaklaşımın yanı sıra postmodernizme temel oluşturan ve daha çok felsefe ile dilbilim alanında karşılık bulan düşünsel akımların inceleme yöntemi olarak kullanımı çalışmada örneklendirilmiştir. Bu bağlamda dilbilimsel anlatı çözümlememiz, bir yönüyle post yapısal dil çözümlemesine dayalı anlam arayışı üzerinedir. Böylelikle anlambirimlerin töz niteliğiyle alımlanması olanağı yöntemsel kurgu bağlamında örnek metin üzerinden somutlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, postyapısalcılık, dilbilim, anlambilim.

GİRİŞ

Bildiride, Hilmi Yavuz'un “Üç Anlatı” adlı eserinde yer alan “Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri” adlı postmodern nitelikli anlatısına ilişkin dil felsefesine dayalı çözümleme gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Anlatının postmodern özelliğinin koşullandırımında, gerçekleştirilen dilbilimsel çözümleme de geleneksel ve klasikleşmiş *metin tahlili* yöntemlerinden köklü farklılıklar göstermektedir. İncelemenin ve değerlendirmelerinin ana yöntemsel taslağını, *post-modern edebiyat* anlayışının beslendiği düşünsel kaynaklar oluşturmaktadır. Belirtilen nedene dayalı olarak çalışmamızın felsefi özellikleri barındırması da –salt felsefe sınırları içerisinde yer alan bir çözümleme olmasa da- kaçınılmaz olmaktadır. Modernist üretimlerin aksine postmodern edebiyat okumalarının yüksek bir bilgi birikimini gerektirmesi de çözümlememizdeki çok yönlü felsefi göndermelerin doğasını oluşturmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında incelenen eser kadar incelemenin de postyapısalcı (bilimsel nitelikli bu incelememiz için postmodern adlandırımından çok, postyapısalcı adlandırımının daha uygun olacağı kanısındayız) nitelikli olduğunu belirtmeliyiz.

¹Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: okaydemir@gmail.com

ÇÖZÜMLEME/BULGULAR

Çözümleme denememiz, bir yönüyle post yapısal dil çözümlemesine dayalı anlam arayışı üzerinedir. Nitekim anlatının genelinde; terkipler başta olmak üzere kimi yazım özelliklerinin farklı işletimi bizlerin başlığı dahi farklı töz niteliğiyle alımlamamıza olanak sağlamaktadır. “Fehm (anlama, anlayış(a.i.))-i K(af-ka).’nın Acayip Serüvenleri” başlığını çoğu eserlerinde ortak bir anlamsal çözümleme üzerinde uzlaşamayan Kafka’yı anlamamanın acayip serüvenleri olarak da işletebiliriz. Anlamın öznel bireyselliğe dayalı ulaşılamazlığının postmodern düşüncenin temel uylaşımlarından biri olduğu göz önünde tutulursa, bunun emek istemesine karşın sonuçsuz kalmaya mahkum edilmiş bir serüven oluşu da henüz başlangıçta öngörülebilmektedir. K(af-ka) kurgusunun Türk Abecesi’ne geçiş ve aydınlanma ile ilişkilendirilişine dair Fehmi K’nın kabusunun anlatıldığı bir bölümden dayanak alabiliriz:

“...çocuklar var, tümü de birer mindere oturmuş, önlerindeki rahlelere konulmuş olan Elifba cüzlerine eğilmiş bir ağızdan elif üstün e, elif esre i, elif ötrü ö, be üstün be, be esre bi, be ötrü bö diye bağırıyorlar. Fehmi K. Korkuyor çünkü okuyamıyor. Hoca ikide birde değneğe uzanıp Fehmi K.’yı dövüyor... Fehmi K. Kaçmaya çalışıyor ama kımıldayamıyor. Tam o sırada... sarı saçlı bir adam giriyor. Fehmi K., onun yüzüne bakmaya çalışıyor ama o kadar aydınlık ki gözleri kamaşıyor-bakamıyor. Adamın elinde bir değnek var. Önündeki karatahtada bir harfi, eski harflerle ‘kaf’ harfinin karşısına yeni harflerle yazılmış (k) harfini gösteriyor: Efendiler, İşte buna K (ka) derler! Diyor. Fehmi K. , ‘kaf, ka oldu demek, diye düşünüyor...(s.150).”

12

Bu alıntıdan hareketle anlatının, okurlarını; anlamın yeni biçem ve nitelik değişimini anlayabilmenin acayip serüvenine çağırmakta olduğu da ileri sürülebilir.

“Postmodern kavramının ilk kez görülmeye başladığı alan mimaridir... Estetik modernizm ve postmodernizm arasındaki farklılıklara ilişkin düşünmeye başlamak yararlı da olabilir (Simith 2005;s.291)... Vurgu soğuk tasarımdan çok samimi tasarım üzerinedir...Radikal eklektisizm, melezlik ve geçicilik anıtsal tekdüzeliğin yerini alır.... Kişisel tarzda bir imzaya sahip olmaktan uzak, diğer tarzları kopyalayan ve ironik bir pastiş ile donatılan binalar söz konusudur...Jencks, binaların okunabilir bir metin gibi tensel zevklere düşkün, mizahi, şaşırtıcı ve şifrelenmiş olması gerektiğini yazar...Dikdörtgenler ve düz hatlardan çok, kıvrımların ve çıkmaz dar sokakların kullanımı söz konusudur (Simith 2005, 293).” Belirtilen özelliklerin, dil incelemelerinin ve edebî yaklaşımın üzerinde de güçlü bir erki bulunduğunu belirtebiliriz. Eserimizde kimi çıkmaz sokak nitelikli anlamsal akış karşısında farklı sokaklara yönelmeyi ve geri dönmeyi gözlemleyebilmekteyiz. Bu savımızın somutlanımında Fehmi K.’nın yaşamına ilişkin anlatımlardaki tikanıklıklarla sert bir biçimde karşılaşılmasını, anlatıcının yaşamına ilişkin art ve eş zamanlı geçişleriyle ilişkilendirebiliriz.

Anlatıda sıklıkla ve büyük bir genişlikle açılan konu ayrıçalarının nitel ve nicel odaklı olmak üzere mekana dayalı devinimi güçlkle ayrıştırılabilir bir bütünlük içerisindedir. Belirtilen girift devinim Aristoteles’in kinesis terimine karşılık gelen kavram alanı ile örtüşen kurguya sahiptir. Aristoteles’in üçe ayırmış olduğu kinesisten ilki niteliksel değişme, ikincisi niceliksel değişme, üçüncüsü de yer değiştirmedir. “Fehmi K.’nın Serüvenleri”nde somutlaşan postmodern edebiyatta belirtilen üç kavram da karma bir bütünlüğün sürekli devinimiyle işletilmektedir ki

bu geçişler sırasında kimi zaman anlatı yazarı da kaçırılan bir başka eylemin varlığını kabullenmektedir. Atlanılmak (ya da kaçırılmak) durumunda kalınan üçlü kinesisin, çoğu postiş nitelikli metinlerinin hemen ardışık paragrafında ise işlevsizliği ve gereksizliği belirtilmiştir. Uzun postişlerin hemen ardından konuya dönerken kimi kullanımlarda “gerçi bunlar bir siz okurların bir işine yaramayacak, burada konumuza ilişkin hiçbir şey yoktur” benzeri söylemlerle işlevselliğin de ironisi yapılmaktadır. Bu özelliğin, postmodern edebiyattan önce postmodern düşün akımınca da benimsenen, Heidegger’in “(das) gere”² kavramının işletilmesi niteliğiyle ele alınması ve değerlendirilmesi gerektiği kanısındayız.

Eserde özellikle erkin sahibi anlatıcı ve tiplerin konumlandırımı/güdümlenmesi baştan sona M. Foucault’un ünlü Panaptikon (panapticon)³ cezaevi yapısındadır. Anlatıcı “siz okurlar ne dersiniz deyin(s.89), kahramanımı istediğim şekle sokarım” benzeri söylemleriyle adeta merkezî gözlemevi olan Panopticon cezaevi müdürünün yerini almaktadır.

Samimi ve parçalı olma, pastiş ve yabancı kelimeleri kullanma, irrasyoneli ve (kimi zaman) uzman bilgisi olmaksızın yoruma kolayca ulaşılabilir olmayı kutlama eğilimindedir (Simith 2005;s.294). Çoğu zaman, çalışmadan açıktan çıkartılacak bir ders ya da mesaj yoktur. İncelediğimiz anlatıdaki işlevsizliğin açıkça bildirilişini yine bu özelliğe koşullamak gerektiği kanısındayız. *Bu tür ürünler, yerleşik estetik pratiklerle ve kavramlarla (örneğin, yazarlık, güzel sanatların değeri) alay ettiklerinden ve onlara meydan okuduklarından, çoğu zaman tarz olarak ironiktir. Postmodern çalışma ayrıca, alt kültürün (low culture) ifade biçimi olarak geçerli olduğundan çok, bizatihi alt ve üst kültür ayrımının artık yararlı ya da mümkün olmadığını ileri sürerek, sık sık üst ve alt kültür arasındaki sınırlara karşı koyar* (Simith 2005;s.294). Nitekim eserde de logosferin (sözkürenin) katmanlarının iç içe geçmişliği sıklıkla somutlanmakta. Bunda İstanbul beyefendisi ağzı ve aydın kimliği ile konuşan anlatıcının “poroğramında, imdi, deye, eyi, tohaf, gene” sözcüklerini kullanması, İngilizce, Fransızca kullanımların yanı sıra Arapça ve Farsça ağırlıklı metinde işletilen ve nadiren kullanılan “özdek, yazın, yerlem, uzam” benzeri öz Türkçe sözcüklerin işletimi ve beklenmedik seviyeli söylemlerden, birden, argoya geçişi (hadi ulen, hai orafan, lan, bok yemek, hergeleler...) de savımızın eserdeki somutlanmalarıdır. Böylelikle sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırı silme, elit ve popüler kültürle farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları seçme istemi ile seçkinleşmektedir.

Farklı dillerin işletimi ile yığın(mass)laştılmamış çoğulcu öznel bireyselciliğin işletiminin kuramsal temellerini atanlardan biri de Lyotard’dır. Ona göre “*Birçok insan, bilim, akıl ve “hakikat”in toplumsal sorunlara yanıt vereceğine ya da daha iyi bir dünya kurmamıza olanak sağlayacağına artık inanmıyor...Sonuç olarak bilgi (ve toplum)*

²Laflama, gevezelik, boş konuşma karşılığı olan das gere, Heidegger tarafından kavramsallaştırılmıştır. Bu kavram imaj doygunu postmodern çağ insanını çözümlemede aydınlatıcı bir açı verir. Özne yanban(cı) kılınmamak için bir kollektif öykünme girdabında savrulmayı yeğler. Böylelikle gere de yaygınlaşarak erkini kutsatır.

³ Panaptikon İngiliz yarıcı düşünürü Jeremy Bentham tarafından tasarlanmış olan ünlü modern hapishane projesidir. Çağının reformu niteliğindeki örnek hapishanenin yapısı yukarıda temsil edildiği şekildedir. Hapishane müdürünün merkeze yerleşip her mahkumu gözlemek ve yönetmek fırsatı bulabildiği bir yapıdır. Modernist ve yarıcı akımca reform niteliği taşımasına karşın panapticon, Michel Foucault’un postmodernist bakış açısından iktidarın modern disipliner iktidarın mimari bir eğretilmesi ve bireyi sürekli tedirgin kılan dayatması niteliği ile işletilerek modernist iktidarın tahtının, postmodernite tarafından da sallamasını da koşullandırmıştır.

büyük hümanistik görüşlerin kenara atılmasıyla birlikte lokal ve çoğul alanlara parçalanır (Simith 2005;s.295). Lyotard şöyle yazar: "Toplumsal bağ dilseldir, fakat tek bir iplikle örülü değildir...hiç kimse bütün bu dilleri konuşmaz, hiçbir evrensel meta-dile sahip değildirler...(Simith 2005;s.295-296)." Bu nedenle yukarıda belirtilen farklı dil evrenlerine dayalı işletimi, Lyotard'ın yine belirtilen postmodernist kuramsal temelini üzerine konumlandırmalıyız

"Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri" içerisinde işlenen; edebiyatta, sinemada vb. alanlardaki tüm dayanak nitelikli göndermelerin ortak özellikleri "klasik"likleridir. Klasik kavramlarının dahi farklı nitelikli okumalardaki hatalı işletimleri ise kesinlik sınırlandırımına bir karşı çıkış niteliğindedir. Oyunlarla kurgulanan bu karşı çıkışların ironik ayağını çoğu kez parodiler sağlamaktadır(s. 116, 119, 120). Böylesi kullanımların, postmodern edebiyatça benimsenmiş "metinlerarasılık" ve "oyun" kavramıyla da açıklanabileceği kanısındayız. Bu yolda kimi bilgilendirmelerdeki yanlışlık da yine bilinçle işletilmiştir. Örneğin eserde geçen: "...tuğla gibi romanları vardır, gelgelelim lafı uzatmaz. Hermann Hesse de öyle...(s.89)" söylemindeki bilgi de bir yanıltmaca oyunudur. Nitekim Herman Hesse'nin başta "Sidarta" ve "Bozkır Kurdu" adlı eserleri olmak üzere eserlerinin çoğunluğu hayli hacimsiz çalışmalardır. Hesse'nin hacimli eserlerinden olan "Narziss ve Goldmund" dahi ancak 311 sayfadır ve tuğla görünümünden hayli uzaktır. Yine anlatı tiplerinden İzzeddin Şadan Bey'in tercümesini yaptığı ve Dr Bernard Hart'ın yazdığı belirtilen "Deliliğin Psikolojisi" (s.123-124) adlı eser de M. Foucault'un ünlü, "Deliliğin Tarihi" adlı çalışmasının deformatif yansıması olarak değerlendirilebilir. Postmodernizmde önemli bir yere sahip olan deformasyonun, eserin hemen başında; uyandığında hamamböceğine dönüşmediği için sevinen Fehmi K. İle (ve dolayısıyla Kafka ile) işletildiğini görebilmekteyiz.

Postişe, kökten bir biçimde farklılık gösteren bağlam ve tarihsel dönemlerden seçilen üslup öğelerinin bir araya getirilmesine önem atfeden postmodernizm, buna uygun olarak düzenliliği, mantık ve simetriyi yadsır; çelişki ve karışıklıktan hoşlanır. Bu açıdan değerlendirildiğinde özellikle ana anlatı tiplerinin (Betimlenen hatta tematik odağı sürükleyen öznenin "kahraman" adlandırımıyla karşılamanın da bu gerekçeyle daha uygun olacaktır.) ailelerine ilişkin özelliklerin, çelişkili kurgusu da yine bilinçli bir şekilde işletilmiştir.

Sanatta özgünlüğe yer vermekle birlikte ve sanatçının dehalik barındırdığına şiddetle karşı çıkarak, sanatın salt yinelemeye dayalı bir ürün olduğunu ileri süren postmodernist kurgudan dayanak alan eserde bu yönüyle, açıklama bildiren ilgeçlerin ardından dahi bir açıklama cümlesinin ya da ifadesinin değil de salt açıklanacak söylemin yinelenmesinin işletimi de yine postmodernist yaklaşımın başarıyla uygulanmasının göstergesidir. Bu yöndeki uygulamaları da öncü postmodernist ve yapıbozucu Fransız düşünürü Deleuze'nin Farklılıklar ve Tekrar adlı eserindeki kuramlara dayalı olarak alımlanması gerektiği kanısındayız. Gilles Deleuze'nin belitilen eserindeki ana savlardan biri de Freud'un oedipus kavramına yüklediği sosyal baskıcı anlam evrenidir. Bu yaklaşımın yansımasını ise Fehmi K.'nın kabusunu Anette ile dahi paylaşamamasında gözlemleyebilmekteyiz.

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'nde; eklektizme, aktararak söylemeye, yapıntı ve rastlantısallığa önem verilmesi; anlatı yazarının geçmişine ilişkin bilgiler ile anlatı tiplerinin yaşam evrenlerinin kesişmeleriyle işletilmiştir.

Postmodernizmde metnin kendisi yazardan, yazar da bireyden daha üst bir konumlamaya sahip olduğu için, yazarın amacının ya da niyetinin ne olduğunu bilmenin bir önemi kalmaz. Bu öğretinin kuramcılarında Michell Foucault da; söylemin şekillendirdiği özneyi öne çıkaran kimi teorik söyleşilerinde dahi, Hilmi Yavuz gibi işlevsiz postişlere yer vermiştir⁴.

Postmodernizm, evrensel etiğin karşısındaki “öteki etiği”nin savunucusudur. Bu bağlamda bütün modern önceliklere, kariyer, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitlikçilik vb. kurallarına karşıdır. Anette ve Fehmi K.’nın tipik banka çalışanı -modernitenin temel çarklarından birindeki sistemin dayattığı biçimde işleyen sıradan bir dişli- olarak kurgulanması da yine bilinçli ve başarılı postmodernist yansımanın göstergesidir. Belirtilen anlatı tiplerinin iş yaşamlarına ilişkin hiçbir özgünlüğün bulunmaması, mekanik yaşam sürmeleri, kimi zaman anlatı yazarınca “görüldüğü gibi burada kayda değer hiçbir şey yok sevgili okurlar” benzeri söylemleriyle de pekiştirilmiştir. Hatta mekanik yaşam, “Bu onların göz göze gelme saatiydi. O yüzden göz göze geldiler...”(s.92) söyleminde de yine ironik bir üslupla belirtildiği üzere duygusal evrenlerinde dahi hüküm sürmektedir. Çünkü anlatı tipleri, modernitenin biçimlendirdiği ve konumlandığı kitle(mass) içerisindeki tek düze karakterlerden ibarettir.

Kaygı, modern benliğin temel deneyimi halindedir. Fehmi K.’nın kâbusunda odada mı yoksa salonda mı olduğu gibi gereksiz bir ayrıntının tedirgin ikilemini yaşaması ve henüz anlatının başında, histerik olarak nitelendirilmesi kuramsal altyapının örneklendirimlerinden. İnsan doğru seçimi yapıp yapmadığından, doğru kimliği üstlenip üstlenmediğinden ve bunun gereklerini tam olarak yerine getirip getirmediğinden tam olarak emin değildir. Nitekim özne bir aradalık evreninde soluk alı(nı)p ver(diril)mektedir. Postmodern kültürde özne, aşırı mutluluk ve coşku oynaklıklarına kapılarak, çözüldü, parçalandı, bağlantısızlaştı. Ancak yine de kaygılarından kurtulamadı. Yineleyici imgelemlerden çok yaratıcı imgelemlerle nitelenen ve merkezleşen postmodern benlik de artık endişe yaşamamaktadır. Postmodern özne bu kurgunun çok daha ötesinde, endişede yaşamaktadır...

Postmodern bir imaj kültüründe imajların, özne konumları bolluğu sunduğu görülmektedir. Çoklu ve istikrarsız kimlikler çağdaş kültürel çevrelerde evvelce olduğundan daha fazla kabul görmüş gibi görünmektedir. Uğraş alanları, yaşam şartları, ütopyaları ve atopyaları değerlendirildiğinde Fehmi K. ve Selim Taşıl’da daha belirgin olsa da, Anette’de de bu özellik görülmektedir (s.85, 88, 90, 122, 130).

*“ Cennetten, bir kubbeyle ayrılır gibi ayrıldığımız için
sadece düş görebildiğimiz bir cehennemde gibiyiz.”*

Ludwig Wittgenstein

Simülasyon gerçekliğin karşıtı değildir. Dünyaya ait gerçekliğin içinde çözülüp dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa bir süreçtir. Özellikle anlatının (anlamın?) sonuna yaklaşıldıkça (s. 149, 153) gerçek ile

⁴ Bakınız: Foucault Michel, Marx’tan Sonra, Söyleşi: Duccio Trombadori, Çeviri: Gökhan Aksay, Çiviyazıları Yay., İstanbul, 2004

simülasyonun ayrıştırılmazlığı Jean Baudrillard'ın ana söylemini edebiyatımızda güçlü bir şekilde örnelemektedir.

Postmodern sanatçı, sanat ile gerçek hayat arasındaki bağları koparma çabası içerisinde hep. Ayrıca bir edebiyat metninin diğer metinleri kullandığını oldukça yaygın olarak görürüz postmodern edebiyatta. Bunu bir kurmacanın diğer kurmacalardan yararlanması şeklinde düşünebiliriz. *Sosyal kuramda postmodernite tartışması, Fransız filozofları Lyotard ve Baudrillard'ın çalışmalarıyla başlar*(Simith 2005;s.294). *Lyotard'a göre, toplumlar sadece teknolojiler etrafında değil, ayrıca dil oyunları ve söylemler etrafında düzenlenir* (Simith 2005;s.295). Postmodern yazar dille adeta oyun oynar ve daima bilinene, gelenekleşmişe karşı koyarak okuru metne yabancılaştırır. Bu dil oyunlarının işletildiği yerlerde L. Wittgenstein'e de göndermeler yapılması (s. 139'daki bu işletimde özellikle Ludwig Wittgenstein'in, postmodernitenin aforozuna uğrayan yapısalcı Tractatus dönemi yargıları kullanılmıştır) yine metinlerarası işletimi örneklendirmektedir.

Postmodern edebiyatta okur sürekli olarak metnin veya yapıtın içine çekilmeye ve dolayısıyla kendi yorumunu ve sonucunu kurmaya zorlanır. Bunun için de okuru rahatsız edici, alışılmıştın dışında kurgular kullanılır. Eserde baştan anlatıcının ve anlatılanın değiştiği bölümlerde dahi belirtilen özelliğin güçlü hakimiyeti görülmektedir.

Postmodern öğretinin/egitimin "temel felsefesi; tek doğrunun; tek tip söylemin egemenliğine dayanmamak; çoğulcu katılımlı yeni dil dizgelerinin, yeni yorumların arayışında olmaktır. Kendimizi ancak "öteki"ni anlamak aracılığıyla anlayabiliriz. Bu nedenle ötekini dışlamamız sadece çoğul bir anlamayı önlemez; bir karşıtlığı bastırmayı da beraberinde getirir. Bunu önlemenin yolu eğitimi baştan sona bir diyalog; söyleşi haline getirmektir. Eserdeki özgün, birbirinden ve toplumun genelinden farklılıkları taşıyan bireylerarası diyalogların işletimi de (Bu diyaloglardaki kimi iletişimsizlik örnekleri de genel ironik yaklaşımla ilişkilendirilebilir.) anlatının postmodern kimliğinin güçlülüğünü perçinlemektedir. Nitekim özellikle Foucault ve Derrida tarafından işlenen sava göre postmodern birey, söylemce anlamlandırılan ve konumlandırılan bireydir.

Ütopya mükemmel toplumsal uzam tasarımı niteliğiyle temelde gerçek dışıdır ancak Foucault'un bu kavramın karşısında *konumlandığı* heterotopya, postmodern düşünce sistematğinde oldukça önemli bir yere sahiptir. "*Ütopyaların gerçek dışı uzamları, söylemin türemesine izin verir ve düşünülebilir (thinkable) anlamında bir olasılığa işaret ederken, heterotopyaların gerçek uzamları, mantık ve sözdizimi düzenlerini devre dışı bırakarak bu düşünülebilirliği zorlar* (DoğuBatı 19; s.128)." Anlatının gerek içeriksel, gerekse bu içeriği şekillendiren üsluba dayalı cümle kurgularındaki farklı hatta aykırı dizimsel özellikteki kullanımları heterotopyanın zorlanan sınırları olarak karşımıza çıkmaktadır. "*Özetle heterotopyada belli şeyler ve sözcükler görürüz ama onlardan alıştığımız anlamları çıkaramayız; daha doğrusu, bu şeylerin neden orada olduğunu ve bunlara neden bu adların verildiğini anlayamayız* (DB 19; s.128)." Bu anlamda ütopya söyleme izin verir; heterotopyalar ise "sözü kurutur, sözcükleri alı koyar, gramer olanaklarıyla daha kaynağında mücadele eder ve mitlerimizi eritirler (DB 19; s.129). Mitik özellikleri eritme eğiliminin ise yine postmodernizmin antiotoriteryanizm hatta Foucault ve Stirner'in kavramsallaştırmasıyla Liberteryanizm ile ilişkilendirmek kaçınılmaz olacaktır.

Postmodern kuramda ayna eğretilmesi oldukça önemlidir. Postmodernistler en başta yapısalcı ve göstergebilimsel(semiotics) ayna imgesine karşıdır. Bu karşı çıkışın okuru yönlendirici niteliği, henüz anlatıya başlanmadan, Dıranas'a ait şu dizelerin kullanılmasıyla işletilmiştir:

“Aynalara bakma, aynalar fenalık
Denizi, sonsuz olanı düşün artık...”

Buradaki ayna imgelemi daha çok izlenimci (empresyonist) bir sanat anlayışıyla da beslenen yapısalcı yaklaşımdır. Deniz ise sınırsız yorumlamalar evrenini karşılamaktadır. Ancak belirtilen karşı çıkış, ayna imgesinin postmodernistlerce kullanılmamasını değil, pek çok kavramda olduğu gibi onu farklı anlamlandırmayla işletmeyi koşullandırmıştır. “Ayna eğretilmesi yalnızca kendini öteki olarak algılamının ne kadar önemli olduğunu anlatmaz; aynı zamanda özne konumlarını oluşturan güçlerin, özne konumlarına dayalı farklı uzamları da nasıl icat ettiklerine işaret eder (DB 19; s.130)... Bu bakımdan aynayı figüratif anlatımın basit bir mecazı, betimlemeyi güçlendirmek için metne yapılan retorik bir katkı olarak anlamak hata olacaktır. Ayna Foucault'ta özgül bir anlam taşımaktadır: Öznenin inşası (DB 19; s.130). Bu özelliğe verilen önem; yapısal işletimde, özellikle eserde verilen dipnotlarda kendisini somutlamaktadır. Tüm dipnotlar 1(bir) ile numaralandırılmıştır. Bunun yalnızca iki istisnası vardır. Yalnızca 127. ve 146. sayfalarda “2” numaralandırması ile karşılaşmaktayız ki iki yerde de aynı rakam dizilim evreninin işletilmesi açıkladıkları öznelerin aynılıkları ile ilintilidir. Böylelikle bir öznel bireyden diğerine geçişte onun anlamlandırılışını güçlendiren dipnotlar (yorumlamalar...) da evren değiştirmektedir.

SONUÇ

Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri adlı postmodern anlatının yorumlamasında incelememizin başında belirttiğimiz üzere farklı ve derinlikli pek çok alana değinme gereksinimi duyduk. Nitekim postmodern edebiyatın ürünleri okurunu da belirtilen kuramların üzerinde konumlandırmıştır. Postmodernizme ilişkin ele aldığımız her kuramsal özelliğin eserimizde somutlanması ise onun başarısını koşullandırmaktadır. İncelememizi “kesin(!)” bir sonuç ile noktalayacak olursak, önce Selim Taşıl'ın soyadına değinerek karakterin soyadının “Müstehase”den fosil adlandırmasını da atlayarak taşıl kelimesine geçişi bir anlamda postmodernizme yöneltilen adlandırma odaklı temel eleştirilerden olduğuna yönelik çözümlememizi paylaşıp sonrasında da yine Selim Taşıl karakterinin ifadesiyle onun “baba Derrida”sına postmodern nitelikli bir gönderme yapabiliriz:

“Dost, bu kadar yeter. Daha ötesini okumak istiyorsan,
Git, sen kendin yazı ol ve sen kendin öz ol...”
(Cogito, Sayı 47-48, Yaz- Güz 2006, s.166)

KAYNAKLAR

- Baudrillard, J. (2005).**Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, (Çev: Oğuz Adanır), Doğubatu Yay., Ankara.
- Cogito. (2006). Düşünce Dergisi, **Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken** (Özel Sayı), Sayı: 47-48, Yaz-Güz 2006, İstanbul.
- Doğu-Batı. (2005). Düşünce Dergisi, **Söylem Üstüne Söylem**, Sayı:9, Kasım-Aralık-Ocak 1999, Ankara.
- Foucault, M. (2006), **Sonsuza Giden Dil, Seçme Yazılar 6**, (Çev:Işık Ergüden), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Simith, P. (2005). **Kültürel Kuram**, (Çev:Selime Güzesarı-İbrahim Gündoğdu), Babil Yay., İstanbul.
- Yavuz, H. (1995). **Üç Anlatı**, Can Yay., İstanbul.

ÖLÜMÜN AĞITLARDAKİ METAFORİK ANLATIMI

Mehmet Surur ÇELEPİ*

ÖZET

Bir kültürdeki en temel değerler o kültürdeki en temel kavramların metaforik yapısıyla tutarlılık içindedir. Metafor bir forma en az iki içeriğin sığdırılmasıdır. Bu lafzi anlam ile figüratif anlam arasında çözümü zor bir bulmaca yaratır. Metafor, metaforik bir ifadedeki bu iki anlam arasındaki gerilimin sonucudur. Metaforlar yaratıcıdır; çünkü zihnimizi mevcut ve aşikâr benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir; çünkü kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir ve böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler. Türkler, ölümün yarattığı travmayla ölümün ifade edilmesinde estetik birçok metafor kullanırlar. Metafor kullanılmasının ana nedenleri ölümün bulaşıcı olduğu düşüncesinden hareketle ölüm kelimesini anmak istememeleri, acının ifade edilmesinde söz sanatlarını kullanarak ölüye karşı vazifelerini yerine getirmeleri ve ölüyü ebedi kılma arzularıdır. Metaforların geneli, bu dünyadan öteki dünyaya seyahat şekilleri, ruhun bedeni terk etmesi, ölümün geride kalanlar üzerinde yarattığı acı ile ilgilidir.

Anahtar Sözcükler: Metafor, ölüm, ağıt

GİRİŞ

Doğumla başlayan hayat acının, soruların, kaçınmaların, korkuların, kutsala dönüşmenin kaynağı olan ölümle son bulur. Bu son buluş, bir travmaya neden olur ve beraberinde birçok ritüelin gerçekleşmesi için alan yaratır. Oluşan bütün ritüellerin esasını ölüme karşı duyulan korku, ölünün arkasından duyulan acı ve ölümlere karşı gösterilen saygı oluşturur. Ölümün tam ve kesin bir tükeniş olduğuna inanılmaz ve sadece ölenin canlılık durumunda bir değişiklik olduğu kabul edilir.

Türkler gibi uzun asırlar yarı göçebe yaşayan kavimlerde savaşta ölmek, hastalıkta ölmeye tercih edilir. Çin kaynakları, Tu-kiuların savaşta ölmeyi bir onur olarak saydıklarını ve bir hastalık sonucunda ölmekten utanç duyacaklarını anlatırlar. Bu tür bir ölüm, dünyayı terk etmenin ve gereklilik dedikleri şeye karşılık vermenin en ihtişamlı biçimidir. Ama ölümü hiçbir zaman istemezler. Şamanlarını övgüye boğarlar, çünkü iyileştirme gücüne sahiptirler (Roux 2006: 41). Savaşta ölmekten korkmayan, ölümü yeni dünya için bir başlangıç olarak gören Türkler, ölümün nedenleriyle ilgili çeşitli görüşlere sahiptirler. Kadim Türkler ölümün kötü ruhların işi olduğuna inanırlar ve buna uygun olarak kötü ruhları memnun etme veya korkutma ritüelleri düzenlerler. Genç bir insanın yaşlılarda olduğu gibi, doğal bir yolla ölmesinin mümkün olmadığına inanırlar. Ruhların böyle bir ölüme, o kişinin ruhunu çalarak veya yiyerek sebep olduklarına inanırlar. Bazı Sibiryalı halkları da hastalık ve onu takip eden ölümün sebebi olarak, bedenden ayrılan ruhun geri

* Yrd. Doç. Dr. Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, msururcelepi@gmail.com

dönmemesi ve söz konusu bedene kötü bir ruhun girmiş olduğunu düşünürler (Harva 2014: 230-231).

Ölümün yarattığı travma, geride kalanların çeşitli ritüellerle ölümlerinin arkasından duydukları acıyı ifade etmelerine neden olur. Ritüeller genel olarak Türklerin ruh tasarımları ile ilintilidir. Söz konusu ritüellerde ve anmalarda duyguların ifadesi olarak ağıtlar yakılır. Bu ağıtlar, yas törenlerinin söze dökülmüş halidirler.

AĞIT

Halk şiirinin başlangıçtaki ilk şekilleri olan ağıtlar, insanlığın ortak ıstırabının canlı bir şekilde ifade edildiği edebî metinlerdir. Hayatta kalanlar, ölenlerle münasebet kurabilmek için birtakım vasıtalara ihtiyaç duyarlar. Bazı özellikleri sebebiyle ağıtlar, ölenleri hatırlamada önemli bir vasıta vazifesi görmektedir. Onları, bu özellikleri sebebiyle birer sembol olarak düşünmek gerekir (Görkem 2001: XV).

İslamiyet'ten önceki devirlerde sığu deymi ile karşılanan ve hiç şüphesiz "sığtamak: ağlamak" fillinden türeyen ağıtlar, insanoğlunun ölüm karşısında veya canlı-cansız bir varlığını kaybetme, korku telaş ve heyecan anındaki üzüntülerini feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini düzenli düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türkülerdir. Ağıt söyleyen için ağıtçı sözü yaygınlaşmış ve ağıt yakmak deymi türemiştir (Elçin 2000: 290). Bunun yanında halk bu şiirlere ağıtın yanı sıra "ağı" da demektedir. (Onay 2013: 294).

Kadim Türk kültüründen bu yana ölü gömme ve yuğ törenlerine bağlı olarak ananesi zamanımıza kadar gelen ağıtlar ölen için söylenmiş methiye demektir. Ancak zamanla dünyanın faniliği, ömrün kısalığı, ihanet, sadakatsizlik, gençliğin geçişi, feleğin sitemleri, ayrılık gibi hâl, durum ve tasavvurlar ağıtın mana ve mahiyetini genişletir (Elçin 2000: 290). Ölen kişinin kişisel özellikleri, ona karşı duyulan sevgi, yaşayışı, yaptıkları ve geride kalanların duyguları özel bir ezgi ile yas günlerinin hemen başında dile getirilir (Gözaydın 1989: 30). Tabiat afetleri, yenilgi ile sonuçlanan büyük savaşların bıraktığı acılar, toplumca ya da birey olarak katlanılan yangın kıtlık, hastalık kırgını, ayaklanmaların ezilmesi, ünlü kişilerin ölümü gibi acıklı durumlar anıları derin iz bırakan ve ağıtların doğmasına meydan veren olaylardır (Boratav 1997: 15).

Yaş ve cinsiyet fark etmeksizin, Türkçe konuşan herkes, ölüm ve felaketlerin ardından ağıt söyleyebilmiştir. Bu durum zamanla Türk kültürü içinde sistemli bir ağıt söyleme geleneğinin oluşmasını sağlamış ve ağıt söyleyiciler yetişmiştir. "Ağıt Söyleme" deymi bu gelenek içinde ağıtın söylendiği coğrafya ve topluluklara göre "ağıt yakma", "ağıt düzme", "ağıt tutturma" gibi deyimlerle karşılık bulmuştur (Koçak ve Yakıcı 2005: 234).

METAFOR

Metafor terimi, edebiyat sahasında belagat çalışmalarında ve son dönemde dilbilimi araştırmalarında söz sanatları, anlam değişimleri gibi başlıklar altında incelenmektedir. Metaforun dilimize geçişi aşamasında kavram önceleri, bildiğimiz başka terimlerle karşılanmış daha sonra ise oluşturulmaya başlanan yeni terminoloji içinde isimlendirilmeye çalışılmıştır. Metafora; hem belagat hem de yeni oluşan dilbilim terminolojisi içerisinde yer aranması, kavramı karşılamaya çalışan birden fazla tanımı da beraberinde getirmiştir. Geleneksel tasnif altında çoğu kez mecaz,

istiare, açık istiare, kapalı istiare, temsili istiare, telmih ile özdeşleştirilen terim; dilbilim çalışmalarında öğretilme, eğretilme, deyim aktarması isimleriyle anılmaktadır. Dilbilim çalışmalarının birçoğu da bu terimleri, açık eğretilme, kapalı eğretilme, ölü eğretilme gibi geleneksel belagatin detaylarını dikkate alarak açıklamaktadır (Şahan 2014: 1-5).

Metafor bir forma en az iki içeriğin sığdırılmasıdır. Bu lafzi anlam ile figüratif anlam arasında çözümü zor bir bulmaca yaratır. Metafor, metaforik bir ifadedeki bu iki anlam arasındaki gerilimin sonucudur. Metaforlar yaratıcıdır; çünkü zihnimizi mevcut ve aşikâr benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir; çünkü kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir ve böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler (Demir 2015: 10).

Aristoteles "Poetika"da metaforu yabancı bir ismi soydan türe, türden soya, türden türe aktararak veya karşılaştırma yaparak yani paralellik kurarak kullanmak olarak tanımlar. Metafor kelimesinin Yunanca karşılığı olan "methapherein" taşımak aktarmak anlamına geldiğinden, metaforlar sözcüklerin bilinen anlamlarını yeni bir bağlama taşıdığı anlamını doğurur. Mesela "zaman bir nehirdir" ifadesinde zaman ve nehir sözcükleri bilinen anlamlarından farklı nehrin tek yöne akması şeklinde anlamlandırılabilir bir aktarıma tabi tutulmuştur. Akşam sözcüğü normalde günün bir bölümüne işaret eder. "Bir kimsenin hayatının akşamı" ifadesinde akşam anlamsal bir sapmaya uğrar. Burada akşam sözcüğü günün sonu olarak artık ihtiyarlık yani hayatın sonu anlamına mecaz olarak aktarılmış haliyle metafor olur. Dolayısıyla öznel olarak algılanan bir gerçeklik ve ona bağlı bir göstergenin metafor düzeyinde girdiği anlam ilişkisi (bağlam) zorunlu olarak anlaşılması gereken belirli bir mecazı, bir üst anlamı oluşturur. Bir metaforda belli bir durumdaki ilişkilerin fark edilmesini kolaylaştırmak için başka bir durumdaki benzer bir dizi somut ilişkiye atıfta bulunur. Metaforun özü, soyut ilişkileri anlamak veya formüle etmek üzere (her zaman olmasa da) somut bir imgenin kullanılmasında yatmaktadır (Ergün 2015: 88-89).

Ölümün soğuk yüzü karşısında insanoğlu, onu kendisinden ve yakın çevresinden uzaklaştırmak için pek çok inanç ve uygulama geliştirmiştir. Bu amaçla ölümün adını anmama, şifre ve örtmece sözler kullanma, başka dillerden alıntı kelimelerle karşılama gibi çeşitli metotlar kullanılmıştır. Ölümü ifade etmek için "Emrihak vaki olmak, ahret yolcusu olmak, ecel şerbetini içmek, günü dolmak, ömrü vefa etmemek, ömür defterini kapatmak, vadesi dolmak, adres değiştirmek, ahrete intikal etmek, dünyasını değiştirmek, dar-ı bekaya irtihal etmek, dünyaya veda temek, ebediyete geçmek, can borcunu ödemek, ruhunu teslim etmek, dünyaya gözlerini kapamak, toprak olmak, Hakk'a yürümek, rahmet-i Rahmana kavuşmak, sonsuzluğa intikal etmek, ruhunu teslim eylemek, son nefesini vermek, vefat etmek, yaşamını yitirmek/kaybetmek, dar'ül fenadan dar'ül bekaya gitmek, emanetini teslim etmek, emanetini tapşırarak, gözü yumulmak, evinden gitti(genç yaşta rahmetli olanlar için), evine gitti (güngörmüş, devran sürmüş; yaşlı ölenler için, yerine yerleşmek, köyüne yerleşmek, gerçeklere kavuşmak, kalıbı değiştirmek, kalıbı dinlendirmek, emaneti teslim etmek, don değiştirmek" gibi birçok kelime ve kelime grubu kullanılmaktadır (Ergun 2013: 134-137).

Türkler, ölümün yarattığı travmayla ölümün ifade edilmesinde estetik birçok metafor kullanırlar. Ölümün bulaşıcı olduğu ve savaş dışındaki ölümlerin kötü ruhların işi olduğu düşüncesi, ölümü ifade ederken “ölmek” fiilinin yerine metaforların kullanılması için bir alan yaratır. Zira ölüm kelimesini dahi kullanmak, kötü ruhları davet etmek demektir. Bir kültürdeki en temel değerlerin o kültürdeki en temel kavramların metaforik yapısıyla tutarlılık içinde oldukları unutulmamalıdır (Lakoff ve Johnson 2015: 50). Bu bağlamda Türklerin, ölümlerinin ardından düzenledikleri yas törenleri ve söyledikleri ağıtlar, kültürlerindeki kavramların metaforik yapısıyla tutarlılık içindedir. Bu metaforlar ölüm öncesi dönemi ifade etmekle başlar ölüm sonlarındaki yoğun aşına kadar devam eder. Bu yüzden bu metaforları belirli başlıklar altında bir araya getirmek gerekir.

Göç Metaforu

Türkler, ölümün tam ve kesin bir tükeniş olduğuna inanmazlar ve sadece ölenin canlılık durumunda bir değişiklik olduğunu kabul ederler. Ölen kimse yaşamasını herhangi bir biçimde sürdürür, geride bıraktıklarıyla ilişkiler kurar, hatta onların günlük yaşantılarını ve yazgılarını olumlu ya da olumsuz yönde etkiler (Örnek 2014: 91). Türk dünyasında ölümün ardından yaşamın devam ettiği inancı birçok ritüelde yaşatılır. Ölüm bir göç olarak kabul edilir. Örneğin Altay Şamanistleri, ölümü ölenin bu dünyadan veya güneşli dünyadan güneşin ve ayın olmadığı başka dünyaya göç etmesi olarak görürlerdi. Ölenlere genel olarak “keçkender” (göçkünler) denilirdi. Yaşanılan dünyadan göç etmenin yollarından biri de göçmen kuşlar misali “uçmak”tır. VIII. yüzyıldan itibaren Türkçe kitabelerde geçen “ruhun uçması” ifadesi, ruhun kuş şekline girmesi kavramının Türklerde de eski olduğuna işaret etmektedir. VI. Yüzyıldan kalma bir Çin kaydında, bir Türk Kağanının oğlu için şöyle denmekteydi: “Bir oğlu beyaz bir kuğu şekline girdi” (Esin 2001: 53). Türk dünyasında “uçmak” (ayrılmak) kelimesi ölenin yaşamına devam edeceği göğe uçmak anlamına gelir. Ölen kişi, kendisine hayatı bağışlayan Tanrı’nın yanına geri dönüyordu. Doğal olarak göklere, hava yoluyla, ölenin ikizi göç etmekteydi. Ölmek anlamını belirtmek için Türkçede “Uçmak” fiili törensel durumlarda daha fazla kullanılır. Kelime Moğolcada tam olarak göğe çıkmak fiilini karşılar. Etnografya verileri, ruhun ölüm halinde bir kuş şeklinde uçtuğunu söyleyen inançların halen etkin olan izlerini bize sergilemiştir. P. N. Boratav, Ankara’da ki cenazelerde ruhun sineğe dönüp uçtuğu bu yüzden ölü evine kedilerin alınmadığı, zira bu kedilerin, sinekleri yiyebilecekleri endişesinin hâkim olduğunu aktarır (Roux 1999: 158-159). Uygurların da inancına göre insanın ruhu öldükten sonra kuş veya böcek suretine geçer. Bu yüzden Uygur döneminde de vefat eden hakkında uçu denilir. İslamiyet’in kabulünden sonra bile öldü yerine “şonkar buldu” yani şahin oldu deyimi kullanılır (Barthold 2015: 26).

Ölenin canlı insanlardan ve nimetlerden ayrılışı, onun Altaylıların söylediği gibi başka dünyaya göç etmesini ifade etmektedir. Eski Türk yazıtlarında var olan bir başka kelime de “yoq bol” dur. Von Gabain “yog” kelimesinin yoq = yok etmek kelimesiyle aynı kökten gelmesi gerektiğini saptamıştır. Kendisi aynı zamanda yog kelimesinin besin, yemek, sevinç anlamına geldiği Moğol dilindeki anlam değişikliğini vurgulamıştır (Roux 1999: 262). Bu terim “hiç olmak” anlamında çevrilebilir. Başka dünyada yaşamını devam ettirirken bu dünyada hiç olmak anlamı

derin anlamlar barındırır (Potapov 2012: 191). Yok olmak terimi, hikemi bir tarzda Türk masallarında “Bir varmış bir yokmuş” şeklinde başlangıç formeli olarak karşımıza çıkar. Kısa bir anlatı olan masal, hayatın kısalığına kadim Türklerin “yok bol” fiilinden hareketle bir gönderme yapar ve masalın işlevine uygun hikemi bir tekerleme yaratarak didaktizmi devam ettirmek için her masalın başına bu tekerlemeyi yerleştirir.

Türk kültüründe ölümün bir göç olarak görülmesi ölümle ilgili birçok ritüelde belirginleşir. Ölüm diğer dünyaya göç olarak kabul edilir. Burdur’dan derlenen aşağıdaki ağıtta gencin ölümü “yiğit göçü” olarak ifade bulur;

Sarı çiğdem mor menekşe biçimi
Ağlaya ağlaya kan bağladı içimi
Bu göç aman yayla göçü mü
Yayla göçü değil yiğidin göçü (Koçak ve Yakıcı 2005: 239).

“Sal” bir su taşıdır ve yer değiştirmelerde sıklıkla kullanılır. Anadolu’da tabutun taşındığı tahta ve demir karışımı nesneye de “sal” ismi verilir. Bu durum “sal”da taşınanın öte dünyaya seyahate çıktığı anlamını doğurur. Hatta tabut da çoğu zaman ayaksız at olarak aktarılır. Ölümü ifade ederken kullanılan “imamın kayığına binmek” deyimi yine yolculukla ilgilidir. Sadece bu üç örnekte bile ölümü ifade ederken kullanılan metaforların yolculuk ve göç unsurlarıyla verildiği aşikârdır. Türkiye’den derlenen ağıtlarda da sal bir göç metaforu olarak sıklıkla kullanılır. Bunun bir örneği Çukurova’dan derlenen ağıtta şu şekilde yer bulur;

Kara toprak yarılıyor
Kazma kürek savruluyor
Okuntuna gelen beyler
Sal ucuna sarılıyor (Görkem 2001: 226).

Benzer şekilde Burdur’da bir annenin arkasından yakılan ağıtta “Sal kaldırmak” metaforu ölümü ifade etmek için kullanılmıştır;

Kaldır anam kollarını
Bekler idim yollarını
Benim anam çok gençti
Nasıl kaldırdılar sallarını (Koçak ve Yakıcı 2005: 238)

Günümüzde birçok ağıtta göç etmek, kuşa dönmek metaforları kadim Türk kültürünün yansıması olarak kullanılır. Örneğin Burdur ilinden alınma

“Avcılar gider geyik avına
Mehmet’im de gidivermiş bugün asıl evine” (Özdemir 2015: 88)

Ağıtında ölen Mehmet’in bu dünyadan göç ederek diğer dünyaya, asıl evine yerleştiği ifadesi ölümün yerine kullanılmıştır. Bu yolculuk için Kadim Türklerde olduğu gibi kuş donuna girilmiştir. Aşağıdaki ağıtlarda ölüm, kuş donuna girme metaforuyla ifade edilmeye çalışılmıştır.

“Guş gibi uçuverdi
Kafasdan kaçıverdi” (Özdemir 2015: 72).
“Gara guş oldum, uşdum havaya
Ganadım gırıldı, düşdüm çöl ovaya” (Özdemir 2015: 73).

Dirmil’de kocası ölen kadınlar, öldükten sonra kuş olacaklarını ve kocalarının da ulu bir ağaç, karlı bir dağ gibi kendilerine gölge yapacaklarını kadim bir yas kalıbında şu şekilde ifade etmektedirler:

“Dalından yüğsek uşdum evlerim
Kölgenden hoşça geçdim evlerim
Garlı dağlarım, aslan beğlerim
Goç yiğitlerim”

Bu ağıt metnine göre kadınlar, ulu bir ağaç gibi kendilerine gölge yapan ve onları ömürleri boyunca koruyan eşlerinin dallarından bir kuş olarak yüksek uçmuşlardır. Ayrıca kocaları onların karlı dağları, aslan beyleri ve koç yiğitleridir (Özdemir 2015: 73).

Murat Çobanoğlu için yazılan ağıtta da kuş gibi uçmak metaforuna yer verilir.
Şahin kuşu gibi uçtu yuvadan,
Tabipler çaresiz kaldı devadan,
Dostlar unutmayın hayır duvadan,
Kayıp etti Murat Çobanoğlu’nu (Taşlıova 2010: 33).

Bu göç esnasında bedensel hazırlıklara da dikkat edilir.

“Yağmur yağar yelli yelli
Sular akar milli milli
Ak kevinin üsdüne yollağyorun İrbeğem Ağamı
Yakaları gırmızı güllü”

Bu ağıta göre ölü, tıpkı askere gidiyor gibi uğurlanmış ve yeni yaşayacağı dünyaya o şekilde gönderilmiştir (Özdemir 2015: 70).

Ölen eğer genç bir kızsı ölümün ismi anılmaz, bu dayanılmaz acı “gelin vermek”, “evlendirmek” kelimeleri ile ifade edilir.

Çayırda da çifte mezar
Yel estikçe kumu tozar
Fadıma’mı gelin verdim
Mor belği hozar hozar (Görkem 2001: 207).

Bazen bu düğüne düğün davetiyesi olan okuntu bile gönderilir;

Kapıya diktirdim bayrak
Emmiler oynasın deynek
Çatal Mehmet düğün kurmuş
Okuntusu kanlı gömlek (Görkem 2001: 213).

Toprak Metaforu

Toprak, Türklerin, ölümü ifade ederken metafor olarak kullandıkları unsurların başında gelir. Toprak kişileştirilerek ölüyü gizleyen, ölüye kucak açan, bağrında yatran özelliklerle ifade edilir. Semavi dinlerde ve birçok yaratılış mitinde insanın hammaddesi olan toprak ve toprağa dönüş, ölümün yarattığı travmanın neticesi olarak ölümü ifade etmek için ve olumsuz değerlerle ifade edilir. Toprağın

her zaman ölüyü beklediğine ve doyumsuz olduğuna işaret edilir. Dede Korkut kitabındaki

“Onları da Ecel aldı, yer gizledi,
Fani dünya yine kaldı
Gelimli gidimli dünya,
Son ucu ölümlü dünya (Ergin 2001: 36)

dörtlüğünde ölümün ifade edilişi “yer gizledi” olarak aktarılmaktadır. Kahramanmaraş’tan alınan;

Sizler anam babam bense bir uşak,
Gara yerler oldu bana bir döşek,
Hayır dua edin orda gavuşak,
Baba hakgınızı siz helâl eylen. (Temiz 2005: 107).

ağıtında ise “gara yerler oldu bana döşek” ölümü ifade edilecek şekilde kullanılmıştır. Türklerde kara kelimesi bir renk ismi olmasının yanı sıra birçok metaforunda olumsuz bir anlam yüklenir. Aşağıdaki ağıtlarda kara kelimesi toprak ile birleşerek ölümü ifade eden unsur olarak metafor oluşturur.

Azrail’in sabrı taştı,
Kara toprak kucak açtı,
Hatun yengen koku saçtı,
Vay Hatice diye diye. (Temiz 2005: 234).

Sana derim gara toprak
N’ettin çifte guzuları
Kazel edip yaprak yaprak
Döktün çifte guzuları

Var oldular gelen gibi
Yok oldular yalan gibi
Bir kükremiş yılan gibi
Yuttun çifte guzuları (Görkem 2001: 204).

Sıra sıra kavaklar
Mor açıyor zambaklar
Ben Halis’e doymadım
Doysun kara topraklar (Elçin 2000: 310).

Annem bana çok söz söyledi
Fatma genç yaşta kara toprağı boyladı
Allahım nasıl kıydın gençliğime
Benim ölümüne bütün komşular ağladı (Artun 1976: 38).

Bazı ağıtlarda toprak kişileştirilmesi artırılarak ölüme sevinen bir insan hüviyetinde gösterilmektedir;

“Yaşım on altı büyüdüm nazik
Talih defterimde kaderim bozuk
Sevin kara toprak ömrüme yazık
Toz boran eyledi bu eller beni (Karaağaç 2013: 242)

Kara (Renk) Metaforu

Türk dünyasında yasın rengi olarak kabul edilen kara, birçok metaforla ölümü ifade etmek için kullanılır. “Kara giyinmek”, “karalar bağlamak”, “kara yere gitmek” ölümü ifade etmek için kullanılan metaforların başlıcalarıdır. Kırşehir’den derlenen aşağıdaki ağıtta gelinin ak gelinliğini çıkarıp kara bağlaması, insanların kara renkli elbiseler giymesi bir ölümün gerçekleştiğinin ifadesidir.

Ana ağlar bacı ağlar
Ağ gelinler gara bağlar
Hep kapandı büyük evler
Goca kaldı karıyman (Örnek 2014: 318)
Evlerinin önü asma,
Asmanın dalına basma,
Sen gediyon dezzemoğlu,
Giyerim garalar basma. (Temiz 2005: 161).

Burdur’da yakılan aşağıdaki ağıtta göçün gerçekleşeceği yer “gara yer” olarak ifade edilir.

Evimizin önü mersin
Ellemen dalında ersin
Sen gidiyorsun gara gara yere
Büyük küçük herkes gelsin (Koçak ve Yakıcı 2005: 239)

Kadim Türklerde ve günümüzde verilen toyların en önemli işareti toy yerinin belirlenmesi için dikilen “Toyrak”lardır. Günümüzdeki düğün toylarında birçok bölgede dikilen bayraklar birer toyrak vazifesi görürler. Fakat bayrağın renginin “kara” olması bu toyun, ömrün üç toyundan biri olan ölüm toyunun olduğunu gösterir. Aşağıdaki ağıtta bunun güzel bir örneğine yer verilir;

Keşki gelmeyeydin Çin’in iline
Bir oğlumun ölüşüne ne dersin
Kara Bayrak dikilir Çamlıbel’ime
Koç Hasan’ın ölüşüne ne dersin (Elçin 2000: 299).

Toy geleneğinin en önemli öğelerinden biri büyük katılımlı aş vermelerdir. Aş vermelerde kurulan kazanlarda pişirilen yemekler birlikte olmanın, paylaşmanın sembolleridirler. Aşağıdaki ağıtta kurulan kazanların “kara” olarak verilmesi, toyun ölüm toyu olduğuna ve ölümün ifade edildiğine bir örnektir

Köyümüze kara haber duyuldu
Bacım Latife cenazeme sarıldı
Kapımıza kara kazan kuruldu
Aherete yaralı gönderdin felek (Umucu 2013: 179).

Ruh Metaforu

Türkler ruh kavramı ile kutsallık arasında doğrudan bağlantı kurarlar. Ruh belirli bir beden içindedir ve ona bağlıdır. Hapsediği bu bedenden ancak ölümle bağımsızlaşır ve sadece bağlı olduğu bedeni etkiler. Her bireyde bulunan ruh fikri

kişiselliğin dinsel alana girmesini sağlar. Kutsal olan ruhtur, içinde yaşadığı beden ise profandır. Yani insanın kendisi, kutsallığı ve karşısını benliğinde taşır. Ruh yücelik fikrini içerir ve insanın bedenine girmeyi kabul ettiğine göre, her insanda bir parça yüceliğin varolduğu düşünülebilir. Ruh veya tin, Tanrı'dan gelen bir kıvılcımdır. Bu ise düalist düşünce çerçevesinde, nesnel dünyanın gereksinimleri ile moral yasaların aynı yerde olduğunun işaretidir (Tuğrul 2010: 76).

Türklerin ağıtlarında sıklıkla yer verdikleri can vermek, can almak, can çekişmek tabirleri, Türklerin ruh ve öte dünya tasarımları hakkında ayrıcalıklı bilgiler sunar. Can vermek ifadesinde can veriliyorsa mutlaka onu alan bir unsur gerekir. Can çekişmek tabiri muhtemelen canlı ve ruhlar arasında canı verip vermeme çekişmesidir.

Martin öter gürleyerek
Gannar akar şarlayarak
Yiğit yatmış can veriyor
Gara bıyık terliyerek (Görkem 2001: 212).

Yeryüzüne gelen bütün canlılar, mutlak surette yaşamak ve varlıklarını devam ettirmek isterler. İnanişe göre Yaradan, yaratmış olduğu kullarının canını alması için görevlendirdiği ölüm meleği Azrail ve ekibine, can verecek kimseleri aldatmalarını ve onları kendilerine inandırarak canlarını teslim almalarını emretmiş. Ölüm meleği ve ekibi, çeşitli şekillerde görünerek ölecek kişiyi bir şekilde aldatır ve canını teslim alırlarmış. Eski Altay Türklerinin inancına göre yer altı dünyasının tanrısı olan Erlik Han da, ölümü yaklaşan insanların canını alması için emrindeki ruhlardan Aldacı Han'ı yeryüzüne gönderir ve o da insanları aldatarak canlarını almış. Buna inanan Dirmil halkı ise bazı kadim ağıt metinlerinde şu şekilde durumu anlatmaktadır:

Evini, çocuklarını kime inandın da getdin a gızım
Akan sular bılanmış Kimbili zağar falanca kime inanmış (Özdemir 2015: 77).

Çadır Metaforu

Türkler ölümle yüzleştikten sonra, ölünün gömülene kadar sergileneceği ve yas ritüellerinin düzenleneceği çadırlar kurarlardı. Ölüler törenle çadıra konulurdu. Özellikle Hunlarda, Tu-Kiularda ve Moğollarda tespit edildiği üzere ölünün canlı iken içinde oturduğu yerin cenaze çadırı olarak kullanılması veya bunun yerini alan geçici bir inşaatın yapılması söz konusuydu (Roux 1998: 214). Ölüyü ve yakınlarını ziyaret etmek isteyenler bu çadıra gelirlerdi. Oğulları, torunları, akrabaları atlar ve koyunlar keserler ve çadırın önüne sererlerdi. Ölü bulunan çadırın etrafında at üzerinde yedi defa dolaşırlar ve ölü etrafında at yarışları yaparlardı. Çadıra gelenler ve akrabalar acılarının ifadesi olarak kapının önünde bıçakla yüzlerini kulaklarını keskin aletlerle çizer, saçlarını, sakallarını keser ve saç-baş dağıtırlardı. Yüksek sesle ağlaşırlardı. Birer yas göstergesi olan bu törenlerde abartılı sahneler yer alırdı. Bu törenler için "sığıt" kelimesi kullanılırdı. Ölüm için yapılan ağlamalar, yüz çizmeler, kendini yaralamalar, ölüye tapmaktan çok ölünün öfkesini gidermek içindi. Çünkü bu öfke cemiyet için tehlikeliydi. Yine, bu öfkeyi gidermek için ölünün evinin önünde koyu renkli bir hayvan kurban edilirdi (Ziya Gökalp 2014: 264). Çadır, bugünkü ağıtlarda kara kelimesiyle birlikte ölümü ifade edecek şekilde karşımıza çıkar.

Erciyes'in başı karlı

Ben ağlarım âh u zarlı
Battı beylerin ocağı
Kara çadır çatal evli (Esen 1997: 80).
Kara çadır orta direk
Bende de kalmadı yürek
Kara kakil perçemlice
Şu yurduna şahit gerek (Esen 1997: 100).

Bir yerleşim unsuru olan çadırın yıpranması, delinmesi ölümün habercisi olarak ağırlarda yer bulur;

Kara çadır delik delik
Ordu olur bölük bölük
Benim gardaşımın oğlu ölüğ
Ben nerelere gidem oy (Kayalı 2010: 188)

Ağaç Metaforu

Bazı Kadim Türk boylarındaki ölüm geleneklerine göre yeryüzünde bulunan bütün insanların, dünyanın merkezinden gökler âlemine kadar uzanan ulu bir ağaçta kendine ait bir dalı vardır. Vakti saati geldiğinde öleceği zaman, ölüm meleği eline bir nacak alarak bu ulu ağaçtaki kişinin dalını keser ve onun dünya ile bağlantısı kalmaz. Bunun sonucunda da o kişi ruhunu teslim eder. Bu inancın temelinde “ağaç kültü” kendini açıkça belli etmektedir. Çünkü eski Türk düşünce sisteminde ağaç, soyun devamıdır. Dallarının budanması da teker teker aile fertlerinin ölümüdür. Dünyanın merkezinde yer alan ağaç, başka Türk coğrafyalarında “kayın” ve benzeri ağaçlar olarak görülürken bazı ağıtlarda değişebilir.

“Evimizin önü gara erik fidanı
Galmadık gağri bıdanı bıdanı” (Özdemir 2015: 78).

Gök Metaforu

Eski Türk inanışlarına göre âlemlerin yaratıcısı olan “Tengri”, ulaşılmaz göklerde yaşamaktadır ve bunun için gökyüzüne ve Tanrının rengi olan gök’e (açık mavi) saygı duyulmaktadır. Ölüm meleği, Gök Tanrı’nın yanına çıkaracak olduğu iyi kalpli insanları Tanrı’nın en sevdiği renk olan gök renkli bir elbise içerisinde gökler âlemine çıkarmaktadır. Aksi bir durumda kötülük yapan kimseleri ise kara renkli bir elbiseye büründürerek yerin en aşağı tabakasına götürmektedir. İyi kişilerin gök renkli elbiseler içinde göklere yükseleceğini anlatan kadim bir yas kalıbı şu şekildedir:

“Ölüm donun gök müydü
Bu gurulu düzeni goğob de yürüğeğcek aklın yok muydu
Çoruna çocuğuna bi anacık / bobacık çok muydu” (Özdemir 2015: 79).

Gömlek Metaforu

Genelde bir erkek giysisi olarak kabul edilen gömlek, birçok ağıtta ölümü ifade etmek için kullanılır. Bir mücadele esnasında erkeğin üzerinde bulunan gömleğin kana bulanması sonucu oluşan “kanlı gömlek” metaforu çoğu zaman ölümü ifade etmek için kullanılır.

Ciğerlerim belik belik,

Kuzum yaralarım ezik,
Acı haber kanlı gömlek,
Anana haberin gelik. (Temiz 2005: 116).

Emirdağ'dan derlenmiş aşağıdaki ağıtta "kanlı gömlek" yerine "kanlı kazak" kullanılmıştır

Ceylan'ın saçları hacı tozağı
Al kan olmuş sırtındaki kazağı,
Edem kimler ile etmiş gezeği,
Saat onda kuruldu mu tuzağı (Kaya 1995: 5)

Kadim Türkler ölülerinin üzerine bugünkü kefene yakın işlevlere sahip "esük" adlı bir bez örterlerdi. Bugün ise İslami kaidelere uygun olarak kefen örtülmektedir. Çukurova bölgesine ait aşağıdaki ağıtta kefene ifade etmek için ise "yakasız gömlek" metaforu kullanılmıştır;

Yakasız gömleği biçiyor hoca
Merhamet ederdi yoksula aç
Beklerim mezarın üç gün üç gece
Kınar m'ola bizi el emmim oğlu (Görkem 2001: 261).

SONUÇ

Ölüme ikircikli yaklaşan Türkler, hem ölüleri için acı çekmiş hem de ölümün bulaşmaması için önlemler almışlardır. Bu önlemler cenazenin evden çıkmasından başlayıp gömme ertesine kadar devam etmektedir. Bu önlemlerin bazıları ölüm kelimesini hiç anmamaktır. Bu tedbir bazı metaforların ortaya çıkması içi bir alan yaratır. İlk başlarda bir önlem olan metafor kullanımı zamanla sanatlı söyleyiş olarak yaşamaya devam eder. Bu sanatlı söyleyiş, ölümün ve dolayısıyla belirginleşen acının edebi ifadesi olan ağıtlarda sıklıkla yer bulur. Türk kültüründeki en temel değerler, Türk kültüründeki en temel kavramların metaforik yapısıyla tutarlılık içindedir. Dolayısıyla Türklerin evren ve ruh tasarımlarının yansıması olan gök, toprak, ağaç, çadır, göç, ruh, kara (renk) gibi öğeler bir metafor yaratarak ölümü ifade etmek için ağıtlarda kullanılırlar.

KAYNAKÇA

- Artun, E. (1976). "Tekirdağ'dan Ağıt, Ninni ve Türküler", **Folklor**, Sayı 44, s.38-59.
- Barthold, V. V. (2015). **Orta Asya Türk Tarihi**, Divan Kitap, Ankara.
- Boratav, P. N. (1997). "Türk Ağıtlarının İşlevleri, Konuları ve Biçimleri", **Ahmet Şükrü Esen Anadolu Ağıtları**, s.13-27, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Demir, G. Y. (2015). "Çevirenin Ön Sözü, Metafora Dönüş", **Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Dilçin, C. (2000). **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Eberhard, W. (1996). **Çin'in Şimal Komşuları**, (Çev: N. Uluğtuğ), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Elçin, Ş. (2000). **Halk Edebiyatına Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Ergin, M. (2001). **Dede Korkut Kitabı**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergun, P. (2013), "Türk Kültüründe Ölümle İlgili Bazı Terimler", **Millî Folklor Dergisi**, Sayı 100, s.134-148.
- Ergün, E. S. (2015). **Edebi Metnin Yorumunda Algı ve Anlama Bağlı Özel Yaklaşım Sorunu: Türk Şiirinde Metafor Örneği**, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Çanakkale.
- Esen, A. Ş. (1997). **Anadolu Ağıtları**, (Yayına Hazırlayanlar Pertev Naili Boratav, Remy Dor), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Esin, E. (2001). **Türk Kozmolojisine Giriş**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Görkem, İ. (2001). **Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Gözaydın, N. (1989). "Anonim Halk Şiiri Üzerine", **Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı III, (Halk Şiiri)**, s.1-104, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Harva, U, (2014), **Altay Panteonu (mitler, ritüeller, inançlar ve Tanrılar)**, (Çev: Ö. Suveren), DoğuKütüphanesi Yayınları, İstanbul.
- Karaağaç, M. (2013). **Malatya'da Geçiş Dönemleri**, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sivas.
- Kaya, D. (1995). "Emirdağ Yöresi Ağıtları", **IV. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu**, Afyon.
- Kayalı, N. (2010). **Mersin Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri**, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.
- Koçak, A. ve Yakıcı, A. (2005). "Türklerde Ağıt Geleneği ve Burdur Ağıtlarının Bu Gelenek İçindeki Yeri", **I. Burdur Sempozyumu Bildirileri**, s.234-240.
- Lakoff, G ve Johnson, M, (2015), **Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)**, (Çev: G. Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Onay, A. T. (2012). **Türk Halk Şiirinde Şekil ve Türler**, (Hazırlayan Cemal Kurnaz), Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Örnek, S. V. (2014). **Türk Halk Bilimi**, Bilgesu Yayınları, Ankara.
- Özdemir, V. C. (2015). **Burdur-Dirmil'de Ağıt Geleneği ve Ağıtlar**, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Potapov, L. P. (2012). **Altay Şamanizmi**, (Çev: M. Ergun), Kömen, Konya.
- Roux, J. P. (1998). **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, (Çev: A. Kazancıgil), İşaret, İstanbul.
- _____, (1999). **Altay Türklerinde Ölüm**, (Çev: A. Kazancıgil), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- _____, (2006). **Orta Asya, Tarih ve Uygarlık**, (Çev: L. Arslan), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Şahan, K. (2014). **Türk Şiirinde Metafor (1923-1960)**, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Edirne.
- Tahtaişleyen, N. (2013), **Anadolu Ağıt Geleneğinin Özellikleri Ve Kültürel Süreklilikteki Rolü**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Taşlıova, M. M. (2010), "Kişinin Sözel Biyografisi Olarak Ağıtlar: Âşık Murat Çobanoğlu (1940-2005)", **Türkbilig**, Sayı 19, s.25-48.
- Temiz, M. (2005), **Andırın (Kahramanmaraş'tan) Derlenen Ağıtlar (İnceleme-Metin)**, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

- Tryjarski, E. (2012), **Türkler ve Ölüm**, (Çev: H. Er), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Tuğrul, S. (2010). **Ebedi Kutsal Ezeli Kurban- Çok Tanrılıktan tek Tanrıçılığa Kutsal ve Kurbanlık mekanizmaları**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Umucu, Z. (2013). **Kırşehir Kızılırmak Havzası Ağaçları (Araştırma-İnceleme-Metin)**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
- Ziya Gökalp, (2014), **Türk Medeniyeti Tarihi**, Toker Yayınları, İstanbul.

YALNIZLIK VE ÖLÜM İZLEĞİ ÇERÇEVESİNDE DÖRT ŞAİR, DÖRT ÜSLUP

Atila ER

ÖZET

Konu dil sistemi üzerine söz söylemek olunca, bilim insanı ve sanatçı bakışı olarak görünmez bir ayırımdan söz etmek mümkün olabilir. Bunun nedeni de bilimin araştırma konusunu belli bir yöntem izleyerek ele alması, buna karşın sanatçının böyle bir görevi üstlenmemesidir. Aynı konuya farklı yöntemleri temel alarak yaklaşmak, konunun çok boyutlu ele alınmasını ve bu ele alımlardan çıkarılan sonuçların zenginleşmesine olanak tanır. Bu nedenle ben Deyişbilim Sempozyumunu son derece önemsiyorum. Bilim insanlarımızın bir ömür vererek edindikleri ve sonrada tabiri caizse imbaklerinden süzerek bize sundukları çıkarımların yanı sıra, yine sanatına bir ömür adayan sanatçıların da kendi yöntemleriyle konuya katkı sunması, deyişbilim konusunun zengin bir perspektiften ele alınmasını sağlayacaktır.

Anahtar Sözcükler: Yalnızlık, ölüm, deyişbilim

Ben, deyişbilim alanına ömrünün 30 yılı yakın bir zamanını edebiyata adanmış biri olarak, bir sanatçı gözüyle bakmaya çalışacağım. Deyişbilimi, halk arasında üslup olarak tanımladığımız; deme, söyleme, anlatım biçimi, biçem ya da bireyin anlatım özelliklerini dilbilimsel ilkelere göre inceleyen bilim dalı olarak özetleyebiliriz. Üslubun yaşamımızdaki önemi ile ilgili hayatımıza sızmış birçok deyim vardır. Bunlardan en çok bilineni, “Üslub-û beyan aynıyle insandır”. Bu söz Ziya Paşa’ya atfedilse de, aslında Ziya Paşa’nın ünlü Fransız doğabilimci Georges-Louis Leclerc Buffon’dan Türkçe’ye çevirdiği bir sözdür. Sözün aslı “üslup insanın ta kendisidir” şeklinde. Bir doğabilimcinin neden üslup üzerine söz söyleme gereği duyduğunu merak edenler olursa; Buffon’un sadece bir doğabilimci olmadığını, aynı zamanda 18. Yüzyıl Fransa’sının en titiz üslup denemecilerinden biri olduğunu belirtelim. Çağları ve kilometreleri kat ederek günümüze ulaşmış bu söz, bize Buffon’un anlatım biçimine ne kadar önem verdiğini kanıtlar.

Anlatım biçimi, biçem, stil, üslup, dilde olduğu kadar, diğer farklı sanat disiplinlerinde de (müzik, resim, heykel, fotoğraf, sinema vb.) kendini farklı biçimlerde gösterir. Daha derinleşerek bakacak olursak; anlam dediğimiz olgu, içerik ve biçimin bir bütünüdür. Bu ikisi kesin sınırlarla birbirinden ayrılamadığı gibi, ünlü Fransız dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün de belirttiği gibi sanki bir kâğıdın iki yüzü gibidirler. “Saussure, dille bir yaprak kağıt arasında bir benzetmeye gitmekte, düşüncenin bu kağıdın ön yüzünü, sesin de arka yüzünü teşkil ettiğini, nasıl kağıdın bir yüzünü, arkasını kesip çıkarmak mümkün değilse, öylece düşünce ile sesi de birbirinden ayırmanın mümkün olmayacağını ileri sürmekteydi”¹. Elbette birçok bilimsel yaklaşım, bu göstergeleri farklı açılardan ele alarak inceler. Ancak anlam dediğimiz bu soyuldukça altından bir kat daha çıkan sonu gelmez tabakanın iki ana ögesi biçim ve içeriktir. Biçim ve içeriğin birbiriyle dansı sonucu sonsuz anlamlar

¹ Aksan, D. (2004) “Dilbilim ve Türkçe Yazıları”, Multilingual, İstanbul, sy. 67

dizgesi elde edebiliriz. Belki de insanın hayal eden ve hayal ettiğini semboller kullanarak ifade etme becerisine sahip olmasının en güzel sonuçları bu bitip tükenmek bilmeyen biçim-içerik dansının sonucudur.

“Her dil sistemi kendi yapısı gereği, dile getirdiği bütün bilgilere *a priori* (önceden) belli bir şekil veren ‘kavram-çerçevesi’ sağlamaktadır”². Peki deyiş, söyleme, deme, anlatım biçimi, biçem tüm bunların neresinde yer alır? Bilim insanlarımız kuşkusuz kendi araştırma yöntemleri ve araştırma nesnelere göre buna bir açıklık getirecekler ve çeşitli sınıflandırmalar ve sınırlamalar yapacaklardır. Fakat bir sanatçı gözüyle bakıp kendimize sorduğumuzda, üslubun “sanatçının parmak izi” olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz. Sanatın kendi işlevi ve doğası gereği anlam yaratan, yaratılmış anlamları bozan, yıkan ve sonra tekrar yeni anlamlar yaratan bir yanı da vardır. Elbette sanat sadece anlam üzerine odaklanmak zorunda değildir. Daha doğrusu sanatın temel işlevi karşısındaki bir anlam, bir ileti, bir mesaj göndermek değildir. Bu işlevlerinden sadece biri olabilir. Ama olmayabilir de. Çünkü sanatın olmazsa olmazı estetik değerlerdir. Sanatçı da sanat ürününün öznesi olarak alıcısına estetik değerler vaat eder.

Halk arasında hep sorulur, mutlaka duymuşsunuzdur; “Sanat toplum için mi, sanat sanat için mi?” İşte bakın bu sorunun yanıtı ikisi de olabilir. Toplum için yapılan da bir sanattır, sanat için yapılan da bir sanattır. İkisinin de özünde mutlaka estetik değerler olmalıdır. Ancak üslupları birbirinden çok farklıdır. Buradan nereye varıyoruz? Biz aynı şeyleri söylemek isteyebiliriz fakat nasıl söylediğimiz çok önemli. Neyi söylediğimizin yanında, nasıl söylediğimiz, sanatta, hatta hayatta da bizim parmak izimizdir, kimliğimizdir.

Şiir sanatını ele alacak olursak, yine biçim ve içeriğin yıllar boyu süren dansından söz etmek mümkündür. “Deyiş düzleminde, özellikle de şiirsel deyiş alanında yansımaları değerlerin büyük bir yeri vardır. Şiirsel deyiş ses biçimiyle anlam arasındaki örtülü bütün ikinci derecede çağrışımları değerlendirmeye yönelir”³. Dünya şiirinin en eski zamanlarından bu yana birçok dilde verilen ürünler, şairleri, akımları, dilleri deyişleri farklı olsa da birçok ortak izlek üzerinden yürümüşlerdir. Elbette bir sanatçının üslubu şudur, şöyledir diyebilmek için sadece izlekler üzerinden bir çalışma yapmak onlara çok büyük haksızlık olacaktır. Ancak burada zamanın darlığı ve konunun genişliğinden dolayı sınırlama yapmak durumundayız. Bu nedenle şiirde en çok işlenen izleklerden “yalnızlık” ve “ölüm” üzerinde durmak istedik. Kendimize dört şair belirledik. Şairlerimiz Cahit Külebi, Özdemir Asaf, Behçet Necatigil, Ümit Yaşar Oğuzcan. Bu şairler kuşakdaş sayılabilecek şairlerdir. Ancak herhangi bir akımı belirgin olarak temsil etmemektedirler. Amacımız bu dört şairin yalnızlık ve ölüm izleğini şiirlerinde ne şekilde ele aldıklarını, üsluplarındaki ortaklıkları, ayrılıkları belirlemeye çalışmak olacak. Ancak bunu yaparken bu dört şairimizin de Türkçe’nin çok değerli şairleri olduğunu ve üsluplarını derinlemesine incelemenin 15 dakikalık bir sunuma sığmayacağını tekrar hatırlatmak isterim.

² Grünberg, T. (2006), “Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme”, YKY, İstanbul, sy. 24

³ Aksan, D. (2004) “Dilbilim ve Türkçe Yazıları”, Multilingual, İstanbul, sy. 67

Özdemir Asaf bir şiirinde der ki; “Yöneldim gözlerinize baktım / Orada yansıyan bana baktım /Yalnızlığımı nasıl anlayacaktım.” Burada yalnızlık teması işlenirken Asaf ötekinden yola çıkar, yani ötekinde kendi yalnızlığını görür. Ötekiyle birleşme isteğinden çok, onun varlığı yüzünden kendi yalnızlığını anlar. Oysa Ümit Yaşar Oğuzcan “Bir dayak yemiş adamım şimdi/Bezginim kararsızım, yılgınım/Al götür beni o kayıp gecelerine/ Yeter ikimize yalnızlığım” dizelerinde yalnızlık teması ötekiyle birleşerek yaşanır. Oğuzcan’da yalnızlığını gidermek için ötekine ihtiyaç duyma hali vardır. Ayrıca, şair ötekiyle sen’li ben’lidir. Oysa Asaf ötekiyle mesafelidir. Öteki sayesinde yalnızlığını hatırlar ve ona bir minnet duymaz, teslimiyetçiliği yoktur. Aynı izleğin (yalnızlık) iki farklı şair tarafından işleniş şekli onların üsluplarını ortaya koymada ipucudur.

“Ben yalnızlığı / Gökte uçar gördüm/ Ben yalnızlığı/ Garip naçar gördüm/ Ben yalnızlığı gelip geçer gördüm. “Külebi’nin bu beşliğinde yalnızlık izleğinin kişileştirildiğini, zaman zaman güçlenip, zaman zaman azalan ama en sonunda da gelip geçen bir varlık ya da bir olgu gibi sunulduğunu görürüz. Aynı izlek için benzer bir üslup Özdemir Asaf’ta da gözlenmektedir. “Işıksız bir gölgedir yalnızlık”, “Mutluluğun gözü kördür/Yalnızlık sağır”, “Yalnızın odasında ikinci bir yalnızlıktr ayna” gibi dizelerde Asaf’ın tıpkı Külebi gibi yalnızlığı elle tutulur gözle görülür bir hale büründürme isteği göze çarpmaktadır. Yine “ayna” imgesi Necatigil’de de yalnızlığı betimlemede başvurulan bir sözcüktür. “Kırılısam insanlara/ Çaresi var/ Çekil yalnızlığa/ Güçtür aynalar”. Asaf yukarıdaki dizesinde ayna imgesinin salt düz anlamından yararlanırken, Necatigil ise; “kırılmak” eyleminin düz ve yananamlarından yararlanmış, ayrıca “ayna” imgesini “güç” sözcüğü ile birlikte kullanarak hem aynaların insanda yarattığı sıkıntıyı, hem de insana verdiği gücü çağrıştıracak şekilde açıklamıştır.

Yine Külebi’nin “Öyle özledim ki yalnızlığı bilsen/ Yöremiz kalabalık olmasın” ile Necatigil’in “O senin kuruntun/ Oldum olası gülmediğim/ Yalnızlığıma dönmeliyim/ Hangi teselliden bahsediyorsun” dizelerinde “yalnızlık” arzulanan, elde edilmek istenen, varıp gidilebilecek olan bir durak olarak okuyucuya sunulmuştur.

Asaf’ın “Yalnızlığın gidecek bir yeri yoktur/Boyuna kapısına döner, açan olmaz” ile Necatigil’in “Korkusu yalnızlık, zulmü kendine/ Acısı da öyle /Bir valiz göçebe/ Oradan oraya” dizeleri ise aynı izleğin tamamen zıt bir şekilde ele alındığını görürüz. Bir şairde, kendi yerinde kalmışlığı, durağanlığı ve kaçınılmaz olanı belirtirken, diğesinde ise kaçılması gerekeni, hareket gerektiren bir olgu olduğunu ve sürekli bir eylemsellik halini belirtir.

Yine Külebi’nin “Acı acıyı, geceler geceleri/Yalnızlık yalnızlığı yer bitmez/ Sen seni kemirirsin, bitersin” dizelerindeki acı ve gece ile birleştirilen ve asla sonu gelmeyen yalnızlık, Necatigil’de de “İçtiğimiz su ayrı gitmezdi eskiden/ Gülerdik beraber gülersek/Ağlarsak beraber ağlardık/Bilmiyorum şimdi o, nerededir ne yapar?/ Benim dört yanım yalnızlık, yalnızlık” şeklinde eski ve yeni durum karşılaştırmasının sonucunda tüm benliği olduğu gibi kavrayıp sıkan, boğan ve nefes aldırmayan, benliği yok eden bir duygu olarak ele alınmaktadır.

Ölüm izleği dünya şiirinde de sıkça işlenen başat konulardan biridir. İnsanoğlunun öleceğinin bilincinde olarak yaşayan tek varlık olmasının sebebidir belki de bu. Çoğumuzun ağzına bile almaktan imtina ettiği bu gerçekliği sanatçılar çok farklı biçimlerde cesurca dillendirirler. Seçtiğimiz şairlerin dizelerinden örnek verecek olursak; Oğuzcan bir şiirinde “Yıllar yılı öğrendiğimiz bir şey var/ Sensiz yaşamak güç/ Hele ölmek çok güç” derken; ayrılıkla ölümü teraziye koyar. Onun terazisinde sevginin yokluğu zor olsa da, ölüm ayrılıktan daha zordur. Asaf ise “Geleceğim, bekle dedi, gitti/Ben beklemedim, o da gelmedi/Ölüm gibi bir şey oldu/ Ama kimse ölmedi” derken; yine kendine has üslubuyla ötekine minnetsizliğini dile getirir. Ayrılıkla ölümü teraziye koyar ama ayrılık onun için ölüme benzese de ölüm değildir. Oğuzcan’daki ötekini merkeze koyarak ona teslim olma haliyle, Asaf’taki ötekinden kendini ayırarak yola devam etme durumu bu dizelerde de oldukça belirgindir.

Başka bir şiirinde Asaf “Sevgi ise, sevişeceğiz seninle/Kavga ise dövüşeceğiz seninle/ Ölümü de paylaştığımız yaşamda/Ortaklaşa bölüşeceğiz seninle” der. Burada ötekiyle bir barış ve birlikte hareket etme durumu vardır. Ölümü korkunç, istenmeyen bir olgu olarak göstermek yerine hayatın olağan ve yaşanılması gereken bir bölümü olarak ötekiyle birlikte ele alır. Ölümü karşıdakiyle paylaşır. Oğuzcan da “Sevenleriz, sevmeyi yaşamak bilenleriz/Yaşarken bile her gün bin defa ölenleriz” derken, Asaf’a son derece yakın bir üslup da durur. Ancak söyleyiş biçiminde ölümün esenliksiz bir gerçeklik olduğunu ve fiziksel ölümün dışında da yaşamda değişik ölüm çeşitlerinin olduğunu vurgular. Asaf’ın son derece yalın bir biçimde ele aldığı bu konu Oğuzcan’da benzer bir üslupla ancak içeriği birbirlerinden oldukça uzak şekilde incelenmiştir.

Külebi “Kaç yaşına gelirim geleyim/Ölmem ben gencim uzun yıllar/ Ayna gibi akan bir dere/ Ve dibinde beyaz çakıllar” diyerek ölüme meydan okur. Sanatçının her türlü otoriteyi, baskıyı ve zulmü reddeden, ona başkaldıran ve isyan eden yanını düşünecek olursak, ölüme dahi cesurca karşı gelmesinin şaşılacak bir yanı yoktur. Birçok dünya dini tarafından Allah’tan geldiği kabulüne dayanan ve asla karşı çıkılmaması, sessizce kabul görülmesi gereken “ölüm” olgusu, Külebi için de bir meydan okuma alanı olarak işlenmiştir. Dizelerinde zamanı ve teni aşan bir felsefi görüş dikkat çeker; kaç yaşına gelirse gelsin ölmeyecek olması fiziken mümkün değildir. Ancak şair kendini dibinde beyaz çakıllar olan ve ayna gibi akan bir dereye benzeterek, bir nevi şekil değiştirmiş, insan bedeninden çıkıp başka bir biçime girerek şiirinde kendine ölümsüzlüğü armağan etmiş ve bunu da okurlarına duyurmuştur.

Buna karşın Asaf “Ölebilirim genç yaşında/En güzel şiirlerimi söylemeden götürebilirim” diyerek, son derece gerçekçi ve yalın bir üslupla, yananamlara kaymadan ölüm ihtimalini kabullenmiş ve öldüğü için değil de yazamadığı şiirler için üzüldüğünü okurlarına duyurmuştur.

Necatigil ise “Ne kaldı şunun şurasında/ Ya on sene yaşarım ya yirmi/ Mezara kadar taşımak sevgimi/ Bir teselli olacak.” diyerek neredeyse kendi kendine aşağı yukarı bir ömür biçmiş, yine sadece Allah’ın bildiğine inanılan insan ömrüyle ilgili bir tahmin yürüterek sezdirimsel bir şekilde O’nun bu görevini kendi üstüne

almıştır. Necatigil’de ölüm gerçekliğini kabullenişin dışında, bunu çok da umursamama hali vardır. Asaf’ın yazamadığı şiirler için üzülmeye karşın, Necatigil’in tek tesellisi ise kendi ölümüne kadar sevgi duygusunu duyumsayacak, hissedecek olmasıdır.

Külebi yine “Hepiniz öleceksiniz/Tanrı katına çıkacaksınız utanmadan/Ruhlarınız koyup kaçacak sizi/ Topraklara gömüleceksiniz” dizelerinde ölüme isyanını sürdürür. Ancak bunu yaparken seçtiği özne “siz”dir ve bu bilinçli bir seçimdir kuşkusuz. Çağrı işlevi olan bu dizelerde Külebi okuyucusu ile kendini ayırır, daha doğrusu kendini ölümlülerden ayrı bir yere koyar ve onlara bu gerçekliği sert bir üslupla bildirir. Ayrıca ölenlerin utanmadan Tanrı katına çıkacak olmaları vurgusu ise “günah”, “cezalandırma”, “cehennem” olgularını çağrıştırmaktadır. Diğerleri bunları yaşarken şair bu dünyada ayna gibi parlayan bir dere olarak akmaya devam edecektir.

Oysa Oğuzcan “Bir gün hepimiz kabre zamansız düşeriz/Düştük mü riyasız ve yalansız düşeriz” derken, Külebi’nin tam tersine kendini de ölümlü olarak kabul ederek, bu gerçekliğin ne zaman olacağını asla bilemeyeceğini ve bir gün kendisinin de bunu yaşayacağını duyurur. Yine koşulsuz bir teslimiyet içindedir. Ayrıca yine Külebi’nin aksine tüm ölümlerin tertemiz bir şekilde bu dünyadan göçeceklerini savlar.

Necatigil, “Ölüm sen beni aldatamazsın aklımda” dizesiyle, Asaf’ın “Ölüm küçülür anlamakla.” dizesi de birbirine son derece yakındır. Ancak yine şairler kendi üslupları gereği farklılaşırlar. Necatigil ölümün hep zihninde yer aldığını vurgulayarak o umursamaz kabullenişini sürdürürken, Asaf ölüm gerçekliğini tüm yalınlığıyla kabul edip özümserse onun o soğuk yüzünü önemsizleştireceğini düşünür.

Şairler tarafından sıklıkla başkaldırılan, istenmeyen, esenliksiz bir duygu olarak işlenen ölüm izleği zaman zaman arzu duyulan bir olguya da dönüşür. Halk arasında “Allah canımı alsa da kurtulsam” diye dillendirilen bu duruma şiirde de rastlarız. Necatigil “Bıkkın kapandığın hücrede/Gönlünce ölümleri düşle” derken; olumsuz yaşam koşullarının uzun süre devam etmesi neticesinde ölümün istenebileceğini, hatta istenmesi gerektiğini söyler. Oğuzcan’da da aynı izleri sürmek mümkündür. “Dedim ya bir yere kadar yaşamak güzel/ Ama bir yerde ölüm güzel oluyor” dizesi bize yaşamın güzelliklerinin yanı sıra zorluklarının sürmesi durumunda ölümün arzulanan, istenen bir durum olabileceğini Necatigil’e göre daha yumuşak bir söylemle aktarır.

Sonuç olarak ne yazık ki, şiir ölümsüz olsa bile, şairler ölümlüdür. Hayatın bu gerçekliğine isyan da etseler, kendi ölümleriyle yüzleşerek nokta koyarlar. Çoğumuzun aklında yer etmiş olan, Necatigil’in “Adı, soyadı/Açılır parantez/Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl, bitti/ Kapanır parantez” ile Oğuzcan’ın “Doğdu, Ümit Yaşar/ Yaşadı, Ümit Yaşar / Öldü, Ümit yaşar/ İlahi Ümit Yaşar.” dizelerinde doğumdan ölüme tüm bir hayatın en yalın özetini görürüz. Bu iki şair için de ölümden sonrası yoktur. Hatta Oğuzcan “Öldü, Ümit Yaşar” dizesinden

sonra “İlâhi Ümit Yaşar” diyerek, tüm bu varoluş ve yok oluş gerçekliğini “ilahi” sözcüğünü bilinçli seçerek tiye almıştır.

Sonuç olarak, bu çalışmada amacımız çok geniş bir alanı kapsayan deyişbilimi bir ucundan yakalayıp kuşaktaş kabul edilebilecek Türkçe'nin dört büyük şairinin yalnızlık ve ölüm izleklerini bazı şiirlerinde hangi üslupla işlediklerini anlamaya çalışmaktı. Zamanın sınırlı olması nedeniyle şiir taramalarımızdaki tüm örnekleri buraya aktarmak mümkün olmadı. En çarpıcı olanlarını size yansıtmaya çalıştık. Sanatçının, şairin dünyası ne denli zenginse seçilen deyiş, biçem, anlatım biçimleri, söz sanatları da o kadar zengindir. Okuyucunun anlam dünyasını sarsan, onu sersemleten, alışlagelmiş kalıpları yıkarak estetik değerler içeren yeni yapılar kurma işi olan şiirin, öznelerince nasıl aktarıldığını size yansıtmaya çalıştık. Sabrınız için teşekkür ediyoruz.

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (2004), **Dilbilim ve Türkçe Yazıları**, Multilingual, İstanbul.
- Asaf, Ö. (2017) , **Çiçek Senfonisi, Toplu Şiirler**, YKY, İstanbul.
- Grünberg, T. (2006), **Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme**, YKY, İstanbul.
- Guiraud, P. (1999), **Anlambilim**, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul.
- Külebi, C. (1982), **Bütün Şiirleri**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Necatigil, B. (2017), **Şiirler, Bütün Yapıtları**, YKY, İstanbul.
- Oğuzcan, Ü.Y. (1970), **Seninle Ölmek İstiyorum**, Kültür Kitabevi, İstanbul.
- Oğuzcan, Ü.Y. (1992), **Yüzyıl Yanarım Yanmayı Öğrendimse**, Özgür Yayın Dağıtım, Ankara.

GÜLTEN AKIN'IN ŞİİRLERİNDE FOLKLORİK UNSURLARIN SÖYLEYİŞE ETKİLERİ

Didem Gülçin Erdem *

ÖZET

Gülten Akın, 1950 sonrası Türk şiirinin önemli isimleri arasında yer alır. Başlangıçta, İkinci Yeni çizgisinde inşa ettiği poetik kavrayış, 1970'lerden sonra yerini, bireysel duyarlığın da ötelenmediği toplumcu bir algıya bırakır. Halk şiiri geleneğini, şiirinin hareket noktası olarak tayin eden Gülten Akın, şiirlerinde halkbilgisi unsurlarına sıkça yer vermiştir. Bu çalışmada, Gülten Akın şiirinin folklorik içerik açısından zenginliğine dikkat çekilerek, şiirlerinde yer alan halkbilgisi unsurları tespit edilecek ve söz konusu unsurların, şairin şiirini kurmasındaki etkileri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Gülten Akın, folklor, şiir, halkbilgisi

*“Bir elinde tarihle gezer
Ötekiyle halkbilgisini tutmuştur”***

GİRİŞ

Gülten Akın, kadın dil ve duyarlığının Türk şiirindeki sembol isimleri arasında yer alır. 1950'li yıllardan itibaren Hisar, Varlık, Yeditepe, Türk Dili ve Mülkiye dergilerinde yayımlanan şiirleriyle dikkat çeken Gülten Akın'ın poetik kavrayışı, çeşitli araştırmacılar tarafından dönemlere ayrılmıştır. Genel görüş, şairin şiir anlayışının üç dönem halinde incelenebileceği yönündedir. Söz konusu dönemlerden ilki, bireyselliğin hâkim olduğu, tekil öznenin şiirinin yazıldığı dönemdir. Akın şiirinin ikinci dönemi, Oğuz Demiralp'in ifadesiyle, öznenin değiştiği, *“tekil kişinin sesinin yerini halk ya da köylü, genel kişi çoğul bir ses[in]”* aldığı bir döneme işaret eder. Akın'ın üçüncü ve son dönem şiirlerinin *“çoğunluğu fırtına dindikten sonra yazılmış izlenimini verir. [...] Şiirin öznesi yaşını başını almış, deneyim kazanmış kişidir. Geçmişle, kendisiyle hesaplaşma içindedir”* (2002:177-183)

Akın da şiirine ilişkin dönemseller tartışmalara katılır. Bu konudaki düşüncelerini *“İnce Şeylere Yolculuk”* başlıklı söyleşisinde şöyle ifade eder: *“Şiirlerim izleklerine göre dönemlere ayrılabilir. İlk üç kitabımda, Rüzgâr Saati, Kestim Kara Saçlarımı ve Sığda'da bireysel izleri, sonrakilerde toplumsal olanı baskın görebilirsiniz. Bireyseli daha çok, geniş dolayumlu atıflarla, yan anlamlardan geçerek sislendirilmiş, birinci anlam geriye çekilmiş olarak; toplumsal izlekleri ise (Kırmızı Karanfil, Ağıtlar ve Türküler, İlahiler...) anlamı belirginleştirici bir biçim içerisinde yazdım. Şimdilerde, yeni denemeler yapıyorum, kendi dilim içinde.”* (2001:127)

Gülten Akın şiirinin folklorik refleksler gösterdiği yönündeki tespitimiz, şairin kitap ve şiir isimlendirmeleriyle dahi kendini doğrular niteliktedir. Akın'ın, *Ağıtlar ve Türküler* (1976), *Seyran Destanı* (1979), *İlahiler* (1983), *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*

* Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
dgulcine@pau.edu.tr

(1972) şeklindeki kitap isimlendirmeleri ve “Kargış Ağıt” (Akın, 2010:11), “Avcı Osman Türküsü” (2010:14), “Bunalan Ozan İlahisi” (2010: 119), “Bitimsiz Gecenin Destanı” (2010:213), “Masal” (2013:78), “Leyla” (2013:87), “Yanlış Abdal” (2013:36) şeklinde örneklendirilebilecek şiir isimlendirmeleri, şairin duyuş alanının folklorik bir zeminde boy verdiğinin kanıtıdır.

Bu çalışmada, Gülten Akın şiirlerinde yer alan folklorik öğeler, söyleyiş düzeyinde ele alınacak; söz konusu mevcudiyetin hatırlama figürlerinin varlığı, dokusal özellikler ve halk şiirinin yeniden üretimi üzerinden kültürel bellek kodlarına uygunluğu tartışılacaktır.

Hatırlama Figürleri

Gülten Akın şiiri, kişisel belleğin olgusal bellekle desteklendiği kültürel hafızanın, nazımın gelenek oluşturucu ve sürdürücü işlevselliği aracılığıyla canlı tutulduğu örnekler arasında yer alır. Akın'ın şiirleri, kavramlar ve deneyimler arasındaki paslaşmanın ürünü olan hatırlama figürleriyle örülüdür. Hatırlama figürlerinin çıktısı, kayıt altına alınmanın, belgelemenin kendisi olduğu kadar, yeniden üretime ilişkin tali yolların da önünün açılmasıdır. Bellek dinamizminin, figüratif hatırlama görüntüleriyle işler hale getirildiği şiirler, Akın şiirinin genel karakteristiğini oluşturan dil işçiliğinin ve kolektivist reflekslerin varlığı bakımından biçimsel ve biçimsel açıdan paralellikler göstermekte olup izleklerin neliğiyle orantısal biçimde değişen tansiyon, göstergelerin geçişini kolaylaştırdığı gibi, çağcıl ritmin yakalanmasını da mümkün kılmıştır.

Geçmişle kurduğu ilişki üzerinden ânu biçimlendiren insanın söz konusu ilişkiyi kurmasının sağlayıcıları arasında tarihî belge ve bilgilerle, akış halinde oluşturulan zihinsel kodlamalar yer alır. Bu iki yönlü bilgi kaynağından beslenmek suretiyle insan, kozmos içerisinde kendisine ve çevresine ilişkin koordinatları belirgin kılıp anlamlandırır ve kayıt altına alır. “Bu sayede oluşturulan ortak belleğe ilişkin kodlar veya dönüşümleri, sonraki tarihsel dilimlerde de zihinsel akış halindeki varlığını hatırlamalarla ortaya çıkarır, çeşitli davranış, ifade ve uygulamalarla yansıtarak geçmişle olan ilişkinin sürdürülmesinde temel işlevler üstlenir.” (Arslan, 2017:9)

Assmann, hatırlanan içeriklerin eski zamanlarda yaşanmaları, olağanüstü olaylarla bağlantıları ya da hatırlamanın periyodik ritmi dolayısıyla zamansallık kazandıklarını ifade eder (2015:47). Assmann'a göre, kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk salt içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak da mekân yaratma eğilimi gösterir (2015:47). Nazım dilinde, anımsamanın zaman ve uzam dayanağı, soyutlama yoluyla inşa edilir. Çoğunlukla yönsemesi doğrudan bir mekâna yahut bir zaman kesitine işaret etmeyen modern ve modern sonrası nazım örneklerinde, anımsama parametreleri, metnin iç dinamizmini sağlamak, duyuş alanını güçlendirmek gibi amaçlarla yer alır.

Assmann'ın işaret ettiği, hatırlamanın figüratif göstergelerinin gruba bağlılığı, Gülten Akın şiirinde, şairin kendisini ilişkilendirdiği geleneksel yapının temsilcilerini

anması üzerinden somutlaşır. Akın, âşık edebiyatının önemli isimlerini anarak, şiirinin temellerini anımsattığı gibi, söz konusu isimlerin varlığından, kültürel belleğin yeniden üretilmesi ve sürdürülmesi bahsinde de yardım almış olur:

“Kocaman büyüğü aydınlığın ortasında
Bir kara leke yoksulluk
Bu nasıl bela
Bela ki bela
Ozan eden *Ruhsati*'yi
Veysel'i kör eden
Şah Turna'yı mapus
Yoksulluk.
Söylenir vezir adlarıyla
Gök medrese, görkemli çifte minare,
Kemerli, revnaklı, sırlı, ayetli
İzzettin Keykâvus Şifahiye

Biz kurmadık mı
Kimlerin sırtından geçmişti ola?” (2010:71)

Akın'ın şiirlerinde telmih sanatından faydalanarak, kültürel belleğe ilişkin önemli figürlere yer vermesi, paydaşı olduğu gelenekle bağlarını sağlamlaştırmıştır:

“*Hallac* kendim, *Nesimiyim*, öyle inandım ki
Tenimin dışına çıktım” (2013:21)

40

Belleğin lineer ve kozmotik bir işleyişi yoktur. Anımsamanın gerçekliği, onun taşıyıcıları ve öznelere tarafından belirlenir. Hatırlama figürlerinin yarattığı zihin sıçramalarının önemi buradan ileri gelir. Gülten Akın, şiirlerinde Türk kültür dizgesi içerisinde anlamlı olan halk hikâyesi, destan ve masal kahramanlarına yer vererek, gündelik dilin akışının debisini kültürel belleğe ait taşlarla düşürmektedir. Hatırlama figürlerinin Akın şiirindeki varlığı, şairin şiir dilini kurarken, verili dilin olanaklarını aşarak, çağrışımların yarattığı zihin sıçramalarıyla sözün çoğaltılmasını sağlar:

“Kim doğruysa aramalı
Yusuf u Kenan kuyusunda
Değilken Mısır'a sultan
Ey inanan
Sen ey inanan
Aracısız konuş kendinle” (2010:123)

“*Mecnun* masaldan atılmış -tele şov-
milyonla kopyeye bölünmüş *Leyli*
suretler ne gülümseyiş ne sır ne şaka
sandım ki gülümser maskeleri
suretler sandım” (2013:61)

“sen *Leyla* değilsin” dedi *Mecnun*
kavuştuğu andı
çıldırılmış sanıldı” (2013:87)

“Özlüyor ve dokuz yaşında
Tütüyor yaşlı kara gözleri
Babası. Son görüşüydü
Koroğlusu darda *Ayvaz*
İmge doru ata bindi
Al at yedeğinde” (2010:137)

“*Kırk haramilerden* kaçırduğumuz geceyi
Ninnileyip uyutuyoruz kollarımızda” (2010:29)

Assmann, kültürel belleğin içeriğinin, iletişimsel bellekten farklı olarak efsaneleşmiş bir köken tarihine ve uzak geçmişte yaşanan olaylara dayandığı görüşündedir. Bu görüş uyarınca, kültürel bellek için gerçekten ziyade hatırlanan; resmi tarihten ziyade alternatif tarih önemlidir. Dahası, kültürel bellekte gerçek tarih, hatırlanan tarihe ve ardından da kurucu bir tarih olma özelliği gösteren efsaneye dönüşür. (2015: 60-61) Gülten Akın, 16. Yüzyıl Osmanlı’sını derinden sarsan Celalî isyanlarından, Kurtuluş Savaşı’na dek, tarihte iz bırakan olayları şiir zemininde yeniden kurar. Okuyucuyu, alternatif tarih üzerinden yeniden düşünmeye çağıran Gülten Akın, tarihin, kolektif bellekte iz bırakan öznelerine de yer verdiği şiirleriyle ortak duyumsama alanının inşasını mümkün kılmış olur:

“Otuz iki esnafın piri *Ahi Evran*
Kentin kutsal derisini arıttı kirlerinden
Birikip güçlendi yeniden
Bizans’ın ucunda dölü *Oğuz*’un
Kılıçtan önce şed çekti
Ahi oldu peştamal kuşandı
Adı *Osman* olan
Girdi kaç dövüşe, çıktı kaç kıtlıktan
Yediği ağaç kabuğu
Soldu Mucur’un kavakları
Sebep aman aman aman
Efendim aman

Birinci Dünya, İkinci Dünya
Varıldı *Kurtuluşa*
Ustalaştı başkaldırmada
Anadolu Kırşehir
Başkaldırma
Girmiş bir kez mayasına
Baba İlyas’tan sonra

Baba İshak'tan sonra
Selçuk'tan Moğol'dan sonra
Ahi Evran, Osmanlı'ya.
Göğün kutsal düzenine
Başkaldıran Cacabey'iyle
Başkaldırma piri Mustafa Kemal'i
Sine-i vatanda
Canlarla karşıladı
Güllerle ağırladı." (2010:68-69)

Foucault, *Bilginin Arkeolojisi* adlı eserinde, "Yeni Tarihselcilik" kuramını formüle ederek tarih üzerinden yeni bir söylem inşa etmekten, söz konusu tarihsel kesite ilişkin yazılmış ve söylenmiş olanı aşan ve "bazen de onları altüst eden ince ve gözle görünmez metni yeniden kurmak"tan söz eder (2011:40-41). Gülten Akın, söz konusu inşa modelini uygularken, nazım dilinin de etkisiyle, ortak bir duyuş alanının temelini atıp tarihin öznelere adına söz isteyerek, aşağıdaki örnekte de görüleceği gibi, resmi tarihe dipnot düşer:

"Sütçü İmam ufacık dükkânında
Duydu kadınların haykırışını
Said'in vurulduğunu gördü
Yumuşak adamdır Sütçü İmam
Karıncaya basmaz düşünde
Ama koymaz hayın düşman
Sataşır bacısına, kardaşını vurur
Gün şimdi öfkenin günüdür
Kapar silahını Maraş şahanı
Said'i vurana boşaltır" (2010:251)

"Osman Hamdi Bey o çerçevede
Sonsuza değerken ve şimdi
İnce tüylerle yükselirken boyun
Kahverengi yakadan
Umur-u Ecnebi ile Aya İrini arasında
Ve saçlar hareli kumral bir başta
Yumuşak vuruşlarla toplanırken
Osman Hamdi Bey
Sayda'da kazılardadır" (2013:68)

Dokusal Özellikler

Doku, sembolik bir form olan dili malzeme olarak kullanan sanat türlerinin, dil ile olan ilişkiselliğine işaret eden bir kavramsallaştırmadır. Alan Dundes'nin ifadesiyle: "Çoğu türlerde ve sözlü bir karakterde olanların hepsinde doku (texture) hususi fonemlerin ve morfeplerin içinde yer aldığı dildir. Böylece halk bilgisinin sözlü formlarında dokuya ait (textural) özellikler dil ile ilgili özelliklerdir." (1998:108) Gülten Akın şiirinde, sözel

dokuya bağıllık gösteren kalıplaşmış ifadelere rastlanır. Modern ve modern sonrası şiirde sayıları oldukça az olan söz konusu kalıplaşmış ifadelerin Akın şiirindeki varlığı, şairin şiirini folklorik bir duyuş alanında inşa ettiği yönündeki savımızı destekler niteliktedir.

Kalıplaşmış Sözler

Deyimler-atasözleri

Deyimler ve atasözleri, sözlü kültürün ürünü olup geleneği sürdürücü kalıplar olma özelliği gösterirler. Deyimler, bir olgusalığın ifadesinde faydalanılan şablon yapılarıdır. Atasözleri ise, konuşma yahut yazı dilinde deneyim ürünü olan bir ifadeden faydalanarak sözün etkileme gücünü arttırmaya olanak taşıyan dil birimleridir. Gülten Akın da şiirlerinde söz konusu dil birimlerinden faydalanmak suretiyle gelenekle olan bağınu güçlendirmiştir. Akın'ın şiirlerinde deyim ve atasözlerinin varlığını, aşağıdaki örneklerle kanıtlamak mümkündür:

“Büyüyen kızımın boyunu görmeden
Gözü gözüme değmeden yârimin” (2010: 97)

“Tepeden tırnağa bir usanmışlık
Anı ne bellek ne
Bu şehirden bu parktan uzakta
Neresi olsa olur” (2014:12)

“Adam senin sulayıp biçtiğin
Çayır çimen değil bir başka
O makasında suyunda
Oturup kalktığın düşündüğünde
-Öleyim fal değil bilmişlik değil
Gün gibi ortalıkta-
Allahın şeytanı odur” (2014:12)

“Düşündü enine boyuna hürriyeti
Düşündü olan oldu bir kere
Boşuna... kımıldayamadı kolları
İmrendi çerçevede resimlere” (2014:25)

“Yâr olmadı felek ne çare
Hafiften bir rüzgâr esti
İnanılır şey değil ya gerçek
Göz göre göre değişti” (2012:25)

“Dostları vardı ufacık tefecik
Sayısını kimse bilmezdi kimse
Bir türkü söylerdi yavaştan
Bitmedik ekinler üstüne” (2014:25)

“Toprak cömertlikte berdevam
Yerli yerinde kitaplar dostlar
O yaşamaya gönüllü
Ölüm gözbebeklerine bakar”

“Bahar gelir alı-al moru-mor
Kuytu yerlerde deli mantarlar biter
Kaya kaya olduğun düşünmez
Yücelerde bir iner bir kalkar” (2014:31)

“Siz bir ellerinizi bıraksanız ben yalnızlığımı
Bir sonuna kadar yaşasak
Bu şiir olmayacak şeyler için
Bu şiir *buz üstüne yazıldı*
Bir kere söylenip unutulacak”

“Ay aydınlık gece kara
Gözlerimin ardında karanlık ölesiye
Canlı ve cansız ne varsa sımsıkı
Bu saat daha yakın daha el ele
Şimdi yalnızlığımdan utanıyorum
Durdum bekliyorum, gelme” (2014:41)

“Biter bir yenisi gelir o elindeki mi?
Benim yaşamam mı? *Ne gezer* canım
Hep böyle kesin mi düşünür isterim
Bir şey aktarır gibi bir elden bir ele
Haydi hep birden ne istediğini bilmemeye
O elindeki bitir gidelim” (2014:57)

“Toprağa bağlıyız
Toprağa bağlıydık ama değildik onun kölesi
Efendisi de değildik.
Bitmeyen bir Pazar kurduk
“Yazın başı pişenin
Kışın aşı pişer” diyerek
Aldık-verdik alışverişe oturduk” (2010:56)

“Kanı kanla yumazlar dedik
Bunu böyle belleyip bellettik” (2010:21)

“Bir gün tutunacaklar
Bir gün başları yukarda
Yüceltip kendilerini kendilerini
Bunun için

Onlara *yol göstermelisin*
Çok beklendin ama geldin
Ama hoş geldin” (2010:41)

Alkış-Kargış

Dilek sözleri, bir sembolik form olan dilin malzeme olarak kullanıldığı diğer birimler gibi kültüre ilişkin kodları barındıran ifadelerdir. Aynı kültür dairesinin paydaşı olan bireylerin, insan ilişkilerinden eşyayla kurdukları bağa dek, dünyayı kavrayışlarının neliğini ve nasıllığını sembolize eden söz konusu ifadeler, nida yüklü olmaları dolayısıyla da dikkat çeken dil birimleridir. Olay ve durumlar karşısında reaksiyon göstermenin bir yolu olmalarının dışında alkış ve kargışlar, kolektif düşüncenin, deneyimle ilişkilendirdiği iyi-kötü tartımının ve değer yargılarının somutlaşmış formlarıdır. Akın’ın şiirlerinde tespit edilen alkış ve kargışları, aşağıdaki gibi örneklendirmek mümkündür:

“Dayan ki dünya Ökkeş’i görsün
“Adamı sözünden, malı boynuzundan”
Bizi andımızdan tutsunlar
Ölürsek, gâvuru sürmeden
Leşimizi köpeklere atsınlar.
“Ala kanlı, yarı canlı olasin” dedi, düşmana
“Boyuna boz ipler ölçüle” dedi.
“Yıllarda üleşin kala, kara habarın gele”
“Ulum ulum ulasıcı, lep lep dökülesice”
Dedi Ökkeş’in anası” (2010:247)

Ağız Özelliği Gösteren Kullanımlar

Gülten Akın, kültürel belleğe ilişkin ortak kodlarla bezediği şiirlerinde, anlatıma güç katmak ve okuyucuyla arasındaki bağı güçlendirmek için ağız özelliği gösteren sözcüklere de yer vermiştir. Akın’ın, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde görev yapmış olmasının da etkisiyle, şiirlerinde kimi kelimelerin ağızlardaki kullanımlarıyla karşılaşılır.

Akın’ın şiirlerinde tespit ettiğimiz ağız kullanımlarını şöyle sıralamak mümkündür:

“Mapus”, “kargış”, “özge”, “bazan”, “kışlamak”, “bebe”, “zalım”,
“alkış”, “ilenç”, “amma”, “böğet”, “zulüm”, “aman”, “eğsik”,
“oklağaç”, “kapanca”, “bellemek”, “ufarak”, “çıtırgı”, “yazı”, “sahab”,
“emmioğlu”, “kardaş”, “karık”, “ilenmek”, “kımraşmak”,
“çığrışmak”, “helbet”, “emme”, “hayın”, “vallah”, “üşenik”, “erim”,
“çiyân”, “dürzü”, “kavil”, “şahan”, “yumak”, “komak”, “nicolmak”,
“yoğsul”, “kılâp”, “alaz”, “ökse”, “şakımak”, “caka”, “telek”, “ışgın”,
“teyellemek”, “zından”, “alnaç”, “ansımak”, “aksata”, “gelgeç”,
“ebrimek”, “sağalmak”, “ılımak”, “olanca”, “pabuç”, “sağrı”,
“yalınkat”, “od”, “gecelemek”, “çalımlı”, “betik”, “akça”, “ezik”,

“burada”, “sayrı”, “metelik”, “çizek”, “nerde”, “gücenmek”, “erte”,
“sığın”, “yolak”, “evvel”, “binit”, “şayak”, “urba”, “ışlak”, “iskarpın”,
“menevşe”, “bun”, “eğirmek”, “tayın”, “kancık”, “karı”, “ulân”.

Yeniden Üretim

Kültürel belleğin özel taşıyıcıları vardır. Uzmanlaşmış kültür taşıyıcısı konumunda olan bu kimseler tarih boyunca, şaman, ozan, rahip, yazar, filozof gibi farklı misyonlar da yüklenmişlerdir. Anlamın gündelik biçiminin dışına taşınması ve kültürel belleğin muhafaza edilmesi, bu misyonun yüklendiği kimselerin sorumluluklarının gereğidir. Burada insan belleği, yazının bir ön biçimi olarak "veri taşıyıcısı" olarak kullanılır. Bu bilgidен özellikle ritüel bilginin aktarılmasında faydalanılır. Ritüeller, yazılı olarak var olmamasına karşın oldukça katı uygulamaları gerektiren kurallara tabidir. (Assmann 2015:63)

Paul Connerton, “Toplumlar Nasıl Anımsar” başlıklı çalışmasında, anımsamanın açık, örtülü yahut deneyimin birçok düzeyinde çeşitli yollarla gerçekleştiğini kaydeder (1999:16). Nazımla kayıt altına almak, öteden beri kullanılagelen bir yöntemdir. Nazımda biçimsel ve biçimsel evrimleşmenin modern ve modern sonrası geldiği noktada, şairin tarihe geçirmek, kaydını tutmak gibi bir işlevi kalmasa da, bellek taşıyıcısı olma görevi devam etmektedir. Kültürel belleğin uzman taşıyıcısı olma görevini, figüratif hatırlama görüntüleriyle sağlayan şair, yaşanan gerçekliği yeniden kurarak, sözünü, tarihe deneyimin kesiştiği yerden, majör olanın minör tezahürleriyle örer.

Gelenekle kurduğu bağı her fırsatta dile getiren Akın, kimi şiirlerinde âşık şiirine özgü “tapşırma” geleneğinden faydalanarak şiirin son kısmında kendi adına yer verir. Şairin, sözlü kültür geleneğine özgü bir reflekse şiirlerinde yer vermesi, geleneğin yeniden üretimi bağlamında değerlendirilebilir.

“Gülten Akın acep gidişlerdesin
Acın dinlencede değil
Özlemin kanıyor
Mülkün örselenmiş
Ürünün dağılmış
Hangi yaz seni nen eyleyebilir?” (2010:125)

“Onlar benlerinin kölesi oldular
Değiller
Bir kendi sözlerinin bile sahabı
Gülten çok dostu gördün
Kalsınlar sağlıcakla” (2010:149)

Şairin, “Kışlalar Doldu Bugün” (2010:24) başlığını taşıyan şiiri, Urfa yöresinden derlenen aynı adlı türkünün “Kışlalar doldu bugün” şeklindeki ilk dizesiyle başlar. Türkünün ikinci dizesi: “doldu boşaldı bugün” şeklindeyken, şair ikinci dizeyi: “Boşalmadı doldu bugün” şeklinde kurar. Söz konusu dize, Akın şiirinde geleneğin, tersinleme yoluyla yeniden üretiminin somutlaştığı örnekler arasındadır. Akın’ın

halk şiirinin ölçü birimi olan heceyle kurduğu şiirler de mevcuttur. Hecenin 8'li kalıbıyla kurduğu, "30 Ekim Perşembe" başlıklı şiirinin bir bölümü olan ve "Ökkeş'in karısı nen çaldı oğluna" dizesinin ardından yer verilen aşağıdaki örnek, Anonim Halk şiiri biçimleri arasında yer alan ninninin yeniden üretimine işaret eder:

"Oklağam ekmek dolalı
Yumak yumağa Ulalı
Beyaz döşlüğü yamalı
Nenni oğlum, nenni nenni

Unu elekte eledim
Tahta beşiğe beledim
Gâvura ölüm diledim
Nenni oğlum, nenni nenni

Nen çalarsam uyur m'ola
Ak sabaha büyür m'ola
Düşmanları vurur m'ola
Nenni oğlum, nenni nenni

Anam gelir bir yanıma oturur
Babası Narlı'dan silah getirir
Ellik gâvuru da acım yetirir
Nenni oğlum, nenni nenni" (Akın, 2010:247-248)

Tekke Edebiyatı nazım türleri arasında yer alan ilahi de, şairin yeniden üretime tabi tuttuğu türler arasında yer alır. Dörtlüklerle kurduğu ilahi örneği, hecenin 7'li kalıbıyla kurulmuş, yine halk şiiri geleneğine uygun olarak redif ve uyaklardan faydalanılmıştır:

BUNALAN OZAN İLAHİSİ

Darıdan ufağım da
Dünya sığar içime
Dünyalara sığamam
Sığamam oğul

Bulut olsam olurum
Göge ağsam ağarım
Güzleleri gezerim
Yağamam oğul

Atmacam bukağılı
Ağzında karanfili
Bu yaman çelişkiyi
Çözmem oğul

Ozanım düşe geldim
Dönüp uğraşa geldim
Astım işlek kalemim
Yazamam oğul (2010:121)

SONUÇ

Gülten Akın, halk kültürüne ait unsurlara yer verdiği ve gelenekten izler taşıyan şiirlerinde, paydaşı olduğu kültüre ait bir duyuş alanı inşa eder. Kültürel belleğe ilişkin ortak kodlamalarla kurulan söz konusu ortaklaşma uzamı, şairin okuyucuyla arasındaki mesafeyi daraltan bir alandır. Geleneğe ait anlam alanlarına yaptığı işaret ve kodlamalarla Akın, şiir dilini kurarken, verili dilin olanaklarını aşarak, çağrışımların yarattığı zihin sıçramalarıyla sözün çoğaltılmasını sağlar.

Gülten Akın, modern çağ bağlamında eser veren bir şair olmasına karşın, şiirlerinde halk şiirine özgü bir takım estetik kurallardan faydalandığı görülmektedir. Şairin, halk şiirinin nazım biçimi olan dörtlükle kurduğu şiirlerinde, yine halk şiirinin yaygın kafiyeleşme sistematiğine uygun olarak yarım uyak kullanılmış, sözlü kültürün akılda kalmayı ve dolaşımı kolaylaştırmaya yönelik tedbirlerinden faydalanmıştır. Modern öznenin ontolojik meselelerini kadim halk şiiri biçim ve türlerini yeniden üreterek tariflendiren şair, modern şiirin verili dili aşan olanaklarıyla, geleneğin söyleyiş kolaylığını ve işlevselliğini birleştirmiştir.

Bellek dinamiklerinin, figüratif hatırlama görüntüleriyle işler hale getirildiği şiirler, özneler arasındaki gizil ortaklıklar üzerine kurulmuş olmaları dolayısıyla şairle okurun aynı tonda konuşabilme yetisinin sağlayıcısıdır. Yapılan çalışma sonucunda, Akın şiirinin, sosyolojik imgelemin kişisel tarihle kesiştiği yere ait temel hatırlama figürlerine ve göstergelerine sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Destan, ağıt, türkü, ilahi gibi türleri geleneğe yaslanarak, kendine özgü bir söyleyişle yeniden üreten şair, kendi ifadesiyle, kültürel hafızaya ilişkin önermeleri olan şiirlerini “anlamı belirginleştirici bir biçem içerisinde” (Akın, 2001:127) yazmıştır.

KAYNAKÇA

- AKIN, G. (2001). “İnce Şeyleri Anlamak”. **Şiiri Düzde Kuşatmak**, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 127-29.
- AKIN, G. (2007). **Kuş Uçsa Gölge Kalır**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKIN, G. (2010). **Ağıtlar ve Türküler- Toplu Şiirler II**, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKIN, G. (2013). **Uzak Bir Kıyıda- Toplu Şiirler III**, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKIN, G. (2013). **Beni Sorarsan**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKIN, G. (2014). **Kırmızı Karanfil-Toplu Şiirler I**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ARSLAN, M (2017). **Başkurt Türklerinin Tarihî Destanı İdigey ile Moradım**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- ASSMAN, J. (2015). **Kültürel Bellek**, (Çev: Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- CONNERTON, P. (1999). **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, (Çev. Alaaddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DEMİRALP, O. (2002). "Şair Ana", **Kitap-lık**, Sayı: 51, 177-183.
- DUNDES, A. (1998). "Doku, Metin ve Konteks", (Çev: Metin Ekici), **Milli Folklor**, Sayı:38, 106-119.
- FOUCAULT, M. (2011). **Bilginin Arkeolojisi**, (Çev: Veli Urhan) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MUAZZEZ İLMIYE ÇIĞ'IN İNANNA'NIN AŞKI SÜMER'DE İNANÇ VE KUTSAL EVLENME OYUNU ÜZERİNDE METİNLERARASILIK VE YENİDENYAZMA BAĞLAMINDA BİR OKUMA

Cafer GARİPER*

ÖZET

Mitik anlatılar, modern edebiyatın başlıca kaynaklarından biri olarak yeni edebiyat ürünlerinde uç vermekte, kimi kez kurucu metin olma özelliği taşımaktadır. Hikâye, roman, şiir ve tiyatro türünde çok sayıda yazar ve şairin mitostan geniş olarak yararlandığı, kimi zaman metinlerarasılık düzleminde söz konusu mitosları dönüştürerek yeniden yazdığı görülür. Bu da insanlığın anlatılacak hep bir öyküsünün olduğunu, yeni öyküler anlatırken de kaynak öykü durumundaki mitoslardan yararlandığını gösterir. Yazar veya şair, ister çağdaş bir anlatı kursun isterse eski bir öyküyü/anlatıyı metinlerarasılık düzleminde yeniden yazma yoluyla yeniden düzenlesin anlattığı, anlatacağı hep insana, onun açmazlarına ve anlam arayışına dönük olacaktır. Kendisini bir yazar olarak görmeyen Muazzez İlmiye Çığ, Sümeroloji alanındaki uzmanlığıyla *İnanna'nın Aşkı Kutsal Evlenme* adlı bir tiyatro oyunu yayımlamıştır. 1998 tarihini taşıyan bu oyunda Çığ, Sümer tarihinden, özellikle de mitolojisinden yararlanarak yeniden yazma yöntemiyle bir tiyatro oyunu ortaya koyma yoluna gitmiştir. Bu oyunuyla Muazzez İlmiye Çığ, tiyatronun canlandırma gücünden yararlanarak Gilgamesh Destanı'na yeniden hayat verir. Bunu yaparken de içerikten çok dil ve söylem düzleminde yenilik yapma yoluna gider. Bu bildiride Muazzez İlmiye Çığ'ın *İnanna'nın Aşkı Kutsal Evlenme* oyunu metinlerarasılık ve deyişbilim yönüyle incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Muazzez İlmiye Çığ, *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme*, metinlerarasılık, deyişbilim

A READING ON MUAZZEZ İLMIYE ÇIĞ'S PLAY INANNA'NIN AŞKI KUTSAL EVLENME IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY AND REWRITING

ABSTRACT

Mythical narrations, as one of the main sources of modern literature, give an edge in new literary products and sometimes carry the attribute of being founder text. It is seen that many writers and poets make extensive use of mythos in the genre of story, novel, poetry and theater, and sometimes rewrite the myths in the context of intertextuality. This shows that humanity has always a story to tell, and while telling new stories, it benefits from the myths that are source story. A writer or poet, whether sets up a contemporary narration or recomposes an old story/narration through rewriting in the context of intertextuality, s/he will always speak to human beings, for his dilemmas and search of meaning. Muazzez İlmiye Çığ, who does not see herself as a writer, published a play *İnanna'nın Aşkı Kutsal Evlenme* with her expertise in Sumerology. In this play published in 1998, Çığ went to the way to create a theater play through the rewriting method benefiting from Sumer's history, especially its mythology. With this play, Muazzez İlmiye Çığ, gives life to Gilgamesh Epic by taking advantage of the theater's animation power.

Keywords: Muazzez İlmiye Çığ, *İnanna'nın Aşkı*, intertextuality, stylistics.

* Yard. Doç. Dr., SDÜ Fen–Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

GİRİŞ

Mitik anlatılar, modern edebiyatın başlıca kaynaklarından biri olarak modern dönemin edebiyat ürünlerinde uç vermekte, kimi kez kurucu metin olma özelliği taşımaktadır. Hikâye, roman, şiir ve tiyatro türünde çok sayıda yazar ve şairin mitoslardan geniş olarak yararlandığı, kimi zaman metinlerarasılık düzleminde söz konusu mitosları dönüştürerek yeniden yazdığı görülür. Bu da insanlığın anlatılacak hep bir öyküsünün olduğunu, yeni öyküler anlatırken de kaynak öykü ya da arketip durumundaki mitoslardan yararlandığını gösterir. Kimi zaman da bu öyküler, çağdaş dünyaya sunulacak öykülerin ilk öyküler, ilk anlatılar şeklinde belirlediğini düşündürür. Yazar veya şair, ister çağdaş bir anlatı kursun isterse eski bir öyküyü/anlatıyı metinlerarasılık düzleminde yenidenyazma yoluyla düzenlesin, ona çağdaş bir yorum getirsin veya üsluplandırınsın anlattığı, anlatacağı hep insana, onun açmazlarına ve anlam arayışına dönük olacaktır. Metinlerarasılık düzleminde yenidenyazma yöntemiyle ortaya koyacağı metinde yazar, kendi sesini, duyarlılığını, söylemini, üslubunu, kısacası bütün dünya algısını metne katacaktır.

Kendisini bir yazar olarak görmeyen Muazzez İlmiye Çığ, Sümeroloji alanındaki uzmanlığıyla *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme* adlı bir tiyatro oyunu yayımlamıştır. İlk baskısı 1998 tarihini taşıyan bu oyunda Çığ, Sümer tarihinden, özellikle de mitolojisinden yararlanarak yenidenyazma yöntemiyle bir tiyatro oyunu ortaya koyma yoluna gider. Bunu yaparken de ana (model/alt) metne uygun manzum bir tiyatro eseri kurgular. Yazar, Sümer mitolojisinden aldığı bir kesiti kimi ekleme ve değişikliklere giderek genişletir, dönüştürür, kadın duyarlılığını ve üslubunu öne çıkaran tiyatro formunda bir eser ortaya koyar.

İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme'de sırasıyla "İçindekiler", "Önsöz", "Aşk Tanrıçası İnanna ve Kutsal Evlenme Öyküsünün Özeti" bulunmaktadır. Daha sonra "Sümerde Kutsal Evlenme Aşk Tanrıçası İnanna ile Çoban Tanrısı Dumuzi'nin Evlilik Öyküsü" başlığı altında "Birinci Perde", "İkinci Perde", "Üçüncü Perde" şeklinde asıl oyun kitaptaki yerini alır. Oyunun sonuna "Kaynakça" ve "Resimler" adlı bölümler eklenmiştir.

İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme oyunu, arkeoloji alanındaki çalışmalarıyla tanınan Muazzez İlmiye Çığ'ın Sümer edebî metinlerini Türkçeye çevirerek tanıtmaya isteğinin sonucu olarak ortaya çıkar. "Önsöz"de (Çığ 2014: 9-11) yazar bunu şöyle ifade eder:

"Bu çalışmalar arasında ve daha sonraki yıllarda, genellikle şiir tarzında yazılmış Sümer edebî kompozisyonlarını çeşitli yayınlardan Türkçeye çevirmeye çalıştım. Bunlar içinde Aşk Tanrıçası İnanna'nın bütün serüvenlerini kapsayan şiirlerini bir kitap içinde toplamayı düşünüyordum. Seyrettiğim bir opera, kutsal evlenme öyküsünün bir opera veya müzikal oyunun konusu olabileceğini düşünmememe neden oldu. Çünkü, tarihin bu en eski aşk öyküsü, binlerce yıl boyunca değişmeyen aşk, kin, acı, merhamet ve sevinç duygularını anlatmaktadır. Bunları düşünerek hikâyeyi üç perdelik bir oyun halinde düzenledim. Birinci perde, Tanrıça İnanna'nın Çoban Tanrısı Dumuzi ile evlenmesini; ikinci perde, Tanrıça'nın yeraltına gidişini, oradan çıkabilmek için kocasını yerine göndermesini; üçüncü perde, kocasının birçok uğraştan sonra yeraltından çıkarak karısıyla

birleşmesini, böylece bereket getirecek yeni yılın başlamasını konu etmektedir. Şiirleri düzenlerken, bazı yerleri kısaltmak ya da atlamak suretiyle konuya ve Türkçeye uygun hale getirmeye çalıştım. Bu şekliyle aslına uygun olarak daha anlaşılır duruma geldiği kanısındayım. Fazla olmamakla birlikte bazı boşlukları kendi ilavelerimle tamamladım. Ben ne bir edebiyatçı, ne de bir oyun yazarıyım. Amacım bu yolda çalışanlara, binlerce yıl önceye götürecek bir kapıyı açmak. Başarabilirsem ne mutlu bana!" (Çığ 2014: 9-10).

Çığ'ın ifade ettiği üzere seyrettiği opera, yazara kutsal evlenme öyküsünü tiyatro oyunu şeklinde düzenleyebileceğini esinler. Yazar, insanlığın bilinen bu en eski aşk öyküsü Sümer edebî metinlerini çevirmek yerine yenidenyazma yöntemiyle tiyatro eserine dönüştürme yolunu yeğler. Çünkü Sümer edebî metinlerinde insanlığın temel konuları olan, klasik edebiyatın sıkça işlediği, *aşk, kin, acı, merhamet* ve *sevinç* duyguları tiyatroya uygun görünüm sergilemektedir. Yazarın amacı, "bu yolda çalışanlara, binlerce yıl önceye götürecek bir kapıyı açmak"tır (Çığ 2014: 10). Bunun için de yazara, Sümer metinlerini tiyatro oyununa dönüştürmek uygun görünür.

Muazzez İlmiye Çığ, yazma yöntemi hakkında da bilgi verir. O, yenidenyazma yöntemiyle metni düzenlerken kimi kısımları kısaltma veya atlama yoluna giderek Türkçeye uygun hâle getirmeye çalışır. Fazla olmamakla birlikte kimi boşlukları da eklemelerle doldurma yoluna gider. Bu şekilde aslına uygun olarak daha anlaşılır bir metin ortaya koyduğu düşüncesini taşır (Çığ 2014: 10).

Kitabın okuyucuları/seyircileri oyunun konusu hakkında bilgilendirme amacı taşıyan "Aşk Tanrıçası İnanna ve Kutsal Evlenme Öyküsünün Özeti" (Çığ 2014: 13-17) bölümünde Sümer mitolojisinde yer alan İnanna'yı, İnanna ile Dumuzi'nin aşkını ve evliliğini ele alınır. Bereket kültürü çevresinde İnanna ile Dumuzi'nin öyküsünün Akad, Yahudi, Yunan, Latin, İslâm kültürlerindeki etkisine işaret edilerek bu evrensel öykünün insanlık tarihindeki yerinin gösterilmesine çalışılır. Yazar, mitik karakter İnanna'yı şöyle tanıtır:

"Sümer şairlerine göre Tanrıça İnanna, toplumun süsü, Sümer'in neşesidir. Ay Tanrısı Nanna'nın kızıdır. Akad'larda İştar, Musevilerde Astarte, Yunanda Afrodit, Roma'da Venüs adını taşıyarak yüzyıllar boyu çeşitli toplumların efsanelerinde yaşamıştır. Venüs yıldızını temsil etmektedir.

İnanna'yı Sümerliler yarattı. Kadınlarda izledikleri, görmek istedikleri bütün nitelikleri, onun şahsında toplamışlar, onu yüceltmiş, ona tapmış ve hakkında yığınlarla şiir, hikâye yazarak ölümsüzleştirmişlerdir.

O, güzelliğin, şuhluğun, çekiciliğin, şefkatin, hırsın, kavganın, önderliğin, kurnazlığın ve en önemlisi bereketin ve çoğalmanın sembolü olmuştur.

Öykülerinde Kabil ile Kain'in tartışmasını, Leyla ile Mecnun'un sevişmesini, çobanların erişilmesi güç aşklarını, kadının fethanlığını, insafsızlığını, erkeğin hayranlığını, umursamazlığını, kardeş sevgisinin en yücesini görüyoruz.

İnanna göğe, yere egemendi. Tanrıların en üstünü Enlil'e istediğini yaptırmayı, en akıllısı Enki'yi aldatmayı başarmıştır. Aşkı ve seksiyile, insanlara, doğaya yenilenme, çoğalma gücü vermiş, adına yapılan tapınaklarda, onun yerine seks görevi yapmak için Sümer'in en saygın kadınları yarışmışlardı.

Sümer şairlerine, ozanlarına bitmez, tükenmez bir ilham kaynağı olmuş, onun için yazılan öyküler, çiviyazısıyla ölmez kilden tabletler üzerine yazılarak zamanımıza kadar ulaşmıştır." (Çığ 2014: 13).

Oyunun sonuna "Kaynakça" ve "Resimler" eklenmiştir. "Kaynakça"da yazar, yararlandığı kaynakların künyelerini kaydeder. "Resimler" bölümünde ise çeşitli müzelere dağılmış Sümer tabletlerindeki kabartma resimler yer alır. Böylece Sümerler konusundaki uzmanlığıyla tanınan yazar, tiyatro eserlerinde pek görülmeyen belgelere dayalı bilgilendirmelere, kaynakçaya ve resimlere yer vererek okuyucularını ve/veya oyunu sahneye koyacak kişileri oyunun dünyasına hazırlamak, ön bilgi vermek istemiş görünmektedir.

İNANNA'NIN AŞKI SÜMER'DE İNANÇ VE KUTSAL EVLENME OYUNU

Üç perdeden oluşan oyunun birinci perdesinde İnanna ile Dumuzi'nin evliliği sahnelenir. İnanna'nın çiftçiyile evlenme isteğine ağabeyi güneş tanrısı Utu'nun karşı çıkarak çobanla evlenmesini salık vermesi, İnanna'nın buna itirazı, aralarında konuşmaları, çoban tanrısı Dumuzi'nin İnanna'ya aşkını ilan etmesi, evlenme konusundaki ısrarı ana metne uygun şekilde sergilenir.

Birinci perdede oyun, koro ile açılır. Koro, İnanna'yı şöyle selamlar:

"Gökte görülen o kutsala selam deriz!
Göğün kutsal rahibesine selam deriz!
Göğün yüce hanımı İnanna'ya selam deriz!
Ay Tanrısı'nın ilk kızı İnanna'ya selam deriz!
Göğün kutsal fahişesine selam deriz!
Saygın danışman,
Göğün süsü,
Uyku sona erince
Gün ışığı olursun.
Sümer halkı önünden geçer
Sana selam deriz!
Aydın yedinci gününde,
Ay hilal olunca
Kutsal su ile yıkanıp kraliçelik elbisesini giyinince
Davullar vurulur önünde
Sümer halkı önünden geçer.

Göğün yüce hanımına selam deriz!" (Çığ 2014: 21-22).

Daha sonra,

"Tanrıça İnanna, başında boynuzlu başlığı, yarıomuzu çıplak uzun bir elbiseyle içeri girer. Herkes olduğu yerde kalır.

İnanna:

Tanrıların baş tacı İnanna'yım ben

Babam bana göğü verdi,

Yeri verdi.

Krallığı verdi bana,

Savaşta koşmayı,

Saldırmayı verdi bana.

Seli, tayfunu verdi bana.

Göğü taç yaptı başıma,

Yeri sandal yaptı ayağıma.

Kutsal elbiseyi giydirdi üstüme.

Kutsal asayı verdi elime

Tanrılar serçe, ben şahinim,

Enlil Baba'nın yaban ineğiyim ben!" (Çığ 2014: 22).

Sözleriyle kendini tanıtır. Çevresinde saygı uyandıran İnanna ile sonraki sahnede kardeşi Utu evlilik üzerine konuşur. Utu'nun ısrarla çobanla evlenmesini istemesine rağmen İnanna, çiftçi Enkimdu'yla evlenmek istediğini söyler. Sonraki sahnelerde çoban tanrısı Dumuzi'nin İnanna ile evlilik konusundaki ısrarı, İnanna'nın ona itirazı ve aşığılamaları, arkasından İnanna'nın annesi Tanrıça Ningal'in konu hakkındaki düşüncesine başvurup çiftçiden vazgeçerek Dumuzi'ye yönelmesini sağlar. Dumuzi'nin evlilik teklifini kabul eden İnanna, görkemli bir düğünle evlenerek onu ülkenin kralı yapar. İnanna ile Dumuzi, karşılıklı sevgi sözleri söylerler:

"İnanna:

Güvey kalbimin sevgilisi, senin neşen hoştur bal tatlısı

Arslan kalbimin sevgilisi, senin neşen hoştur bal tatlısı.

Beni büyüledin, karşında titriyorum, güveyim yatak hazır.

Haydi gel yatağa!

El ele uyumak iyidir.

Kalp kalbe uyumak daha tatlıdır.

Dumuzi:

Yanımda bulunman yaşam, birlikte olman bolluk,

Seninle yatmam ise en büyük mutluluk." (Çığ 2014: 32).

İkinci perdede İnanna'nın yeraltına inmesi, kız kardeşi yeraltı tanrıçası Ereškigal tarafından yeraltına mahkûm edilmesi, babası tanrı Enki'nin yaratıkların yardımıyla yerine bir başkasının gönderilmesi şartıyla yeraltından kurtularak tekrar yeryüzüne çıkması, yokluğunda Ereškigal'in gönderdiği Nintu'yla beraber olan kocası Dumuzi'yi kendi yerine yeraltına göndermesi sergilenir.

İnanna'nın yeraltına inmesini kız kardeşi yeraltı tanrıçası Ereškigal, onun yeraltına hâkim olmak istediği şekilde algılayarak iktidar savaşı başlatır. Ereškigal, yeraltı kapısına gelip kendisiyle görüşmek isteyen İnanna'nın yedi kapıdan geçirilerek, her kapıda üzerindeki alınarak çıplak bir şekilde karşısına çıkarılmasını emreder. Böylece karşısında onu güçsüz düşürmek ister. İnanna'nın gökyüzünün ve yeryüzünün sahibi olduğu hâlde yeraltına inmesini, yeraltını da ele geçirmek arzusunda olduğu şeklinde yorumlar. Aralarında geçen konuşmadan sonra İnanna'yı cansız şekle dönüştürür. İnanna'nın yerine de yeraltından Nintu'yu Dumuzi'ye göndererek onu baştan çıkarmasını sağlar.

Üç gün üç gece İnanna'nın yeraltından çıkmasını bekleyen yardımcısı, onun kurtulması için tanrılardan yardım ister. İnanna'nın babası tanrı Enki, kızının kurtarılması için yaratıklarını yeraltına gönderir. Ereškigal'in gönlünü alan yaratıklar, İnanna'yı sağaltıp yeraltından çıkaracakları sırada yeraltı cinleri buna karşı çıkar. Çünkü yeraltına inenler bir daha yeryüzüne dönemez. Bu istek ancak tek şartla kabul edilebilir. O da İnanna'nın yerine birinin yeraltına inmesidir. Bu şartın kabul edilmesi üzerine yeryüzüne çıkan İnanna, kocası kral Dumuzi'nin Ereškigal'in gönderdiği Nintu'yla zevk içinde yaşadığını görür. Böyle bir durum karşısında İnanna, kızgınlık içerisinde cinlerin Dumuzi'yi yeraltına götürmesini emreder. Nintu'yu da kendisi cezalandırmak ister. Nitekim öyle de yapar.

Üçüncü perdede cinler tarafından yakalanarak ağın içine konan Dumuzi, güneş tanrısı Utu'ya yalvarır, elleri ve ayakları yılan kılığına girer ve ağdan kurtularak kaçmayı başarır. Annesinin ve kız kardeşinin yardımına rağmen peşini bırakmayan cinler, onu tekrar yakalayarak yeraltına götürürler. Bir süre sonra İnanna, Dumuzi'nin yeryüzüne çıkmasını, beraber olmalarını arzu eder. Çözüm olarak Dumuzi'nin kız kardeşi tanrıça Geştinanna, yılın altı ayını yeraltında geçirecek, Dumuzi, yeryüzüne çıkarak İnanna ile birlikte olacaktır. O, yeryüzüne çıkınca bolluk ve bereket gelecektir. Sahneye çıkan figüranlar şu şarkıyı söylerler:

"Fırtınadan sesli davul ile,
Tatlı sesli lir ile
Ruhu okşayan arp ile
Kalbi neşelendiren şarkıları söyleyelim:
Birleşince Tanrıçamız, Tanrımız
Bereket bolluk gelir ülkeye,
Ağıllar, ambarlar taşar,
Her tarafta şenlik var.
Ey Sümer halkı!
Yeni yıl geldi diye
Çalalım söyleyelim
Oynayalım gülelim.
Dualarla, şarkılarla
Barış ve mutluluk dileyelim." (Çığ 2014: 56).

METİNLERARASILIK, YENİDENYAZMA VE SÖYLEMLERARASILIK

Model/ana metinden kimi parçalar Samuel Noah Kramer'in *Sümer Mitolojisi* adlı çalışmasında yer almaktadır. Kramer, ana metinde eksik olan, silinmiş ya da anlamı çıkarılamayan dizeleri belirtmektedir. Söz konusu çalışmada yer alan metin parçalarıyla Muazzez İlmiye Çığ'ın kaleme aldığı tiyatro oyunu arasında paralellikler

ileri seviyede bulunmaktadır. Bu da Muazzez İlmiye Çığ'ın İnanna'nın öyküsünü yeniden yazma yöntemiyle tiyatroya uyarladığını gösterir.

Muazzez İlmiye Çığ, Gilgames Destanı'ndan aldığı İnanna'nın Demuzi ile evlenmesinin anlatıldığı metin halkasını tiyatro formunda yeniden yazarken kimi ekleme, çıkarma ve düzenlemelere başvurur. Araya açıklamalar koyması, yeniden yazma yoluyla varlık kazandırdığı metin halkasını perde ve tablolara bölmesi, koroyu eklemesi, yer yer müzikten yararlanması onun başvurduğu yazma teknikleri arasındadır.

Ana metinde Güneş Tanrısı Utu, kız kardeşi İnanna'ya şöyle seslenir:

"Ey kardeşim, çobanın her şeyi var,

Ey bakire İnanna, niye kabul etmiyorsun?

Yağı iyidir, hurma-şarabı iyidir,

Çobanın elinin dokunduğu her şey parlar,

Ey İnanna, her şeyi olan Dumuzi...

Mücevherler ve değerli taşlarla dolu, niye kabul etmiyorsun?

İyi yağını seninle yiyecek.

Kralın koruyucusu, niye kabul etmiyorsun?" (Kramer 2014: 179).

Yeniden yazma ile ortaya konan *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme'* de Utu'nun sözleri şu şekilde yerini alır:

"Kardeşim çobanla evlen!

Neden istemiyorsun?

Kaymağa sütü iyidir,

İnanna evlen Dumuzi ile!

Bereketin akik gerdanlığı ile süslenen sen

Neden isteksizsin?" (Çığ 2014: 25).

Görüldüğü üzere Muazzez İlmiye Çığ, ana metinde kısaltmalara, ayıklamalara başvurur. İnanna, çobanla evlenmeyi ana metinde şöyle reddeder:

"Her şeyi olan çobanla evlenmeyeceğim,

Yeni... de yürümeyeceğim

Yeni... de dua okumayacağım,

Ben, bakire, çiftçiyle evleneceğim,

Bitkileri bol yetiştiren çiftçi,

Tahılı bol yetiştiren çiftçi" (Kramer 2014: 179).

Bu söyleyiş, *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme'* de üç noktayla gösterilen okunamayan kısım atlanarak daha kısa biçime büründürülür:

"Çobanla evlenmeyeceğim

Yünü kaba giysileri kabadır onun

Çiftçi masam için tahıl,

Giysilerim için keten yetiştirir." (Çığ 2014: 25).

Kimi zaman da model metinde yer alan tekrarlar, yeniden yazma yoluyla ortaya konan metinde Dumuzi'nin İnanna'ya seslendiği mısraların yeri değiştirilir, yinelenen söyleyişlerde eksiltmeye gidilir:

“Çiftçinin benden fazla, çiftçinin benden fazla,
Çiftçinin benden fazla nesi var?
O bana kara giysisini verirse, ben de ona, çiftçiye kara koyunumu veririm,
O bana ak giysisini verirse, ben de ona, çiftçiye, ak koyunumu veririm,
O bana ilk hurma-şarabını ikram ederse, ben de ona, çiftçiye, *sarı* sütümü
ikram ederim,
O bana ilk hurma-şarabını ikram ederse, ben de ona, çiftçiye, *kisim* sütümü
ikram ederim,
O bana ‘yürek-buran’ hurma-şarabından ikram ederse, ben de ona,
çiftçiye, *bitki* sütümden ikram ederim,
O bana sulu hurma-şarabından ikram ederse, ben de ona, çiftçiye, *köpüklü*
sütümden ikram ederim,” (Kramer 2014: 180).

Bu anlatım, *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme*'de eksiltilerek, mısraların yeri değiştirilerek yeniden düzenlenir:

“Dumuzi:

Niçin çiftçiyi istiyorsun?

O sana siyah un verirse,

Ben sana siyah yün veririm,

O sana beyaz un verirse,

Ben sana beyaz yün veririm.

O sana bira verirse,

Ben sana tatlı süt veririm.

Çiftçinin benden fazla,

Sorarım sana benden neyi fazla?” (Çığ 2014: 25).

Muazzez İlmiye Çığ'ın yenidenyazma yöntemiyle kurguladığı *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme* oyununda model metnin söylemine bağlı kaldığı, aynı söylemi kadın duyarlılığını öne çıkararak sürdürmek istediği söylenebilir.

Evlilikte kadın (Tanrıça İnanna), her ne kadar tercihini öncelikle çiftçiden yana kullanmış olsa da kardeşi Güneş Tanrısı Utu'nun ve annesi Tanrıça Ningal'in tavsiyesi ve Dumuzi'nin evlenme konusundaki ısrarı üzerine çiftçiden vazgeçerek çoban Dumuzi'ye yönelmesi, onunla hayatını birleştirmesi, her iki metinde de karar verme mekanizmasının aynı şekilde çalıştığını gösterir.

Bütün bu uygulamalar yenidenyazmada yazarın başvurabileceği uygulamalardır. Yazar, model metin üzerinde az veya çok değişikliğe, eksiltme ya da çoğaltmaya gidebilir. *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme* oyununda Muazzez İlmiye Çığ'ın na metinden sınırlı eksiltme ve çoğaltma yoluna gittiği, metnin aslına elden geldiğince sadık kalmaya çalıştığı görülmektedir.

SONUÇ

Muazzez İlmiye Çığ'ın *İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme* adlı eseri, yazarın da ön sözünde belirttiği üzere, konusu Sümer mitolojisinden, Sümer edebî metinlerinden alınan İnanna ile Dumuzi'nin aşkı ve evliliği üzerine kurulmuş bir tiyatro oyunudur. Çığ, Sümer metnini orijinaline elden geldiğince sadık kalarak kimi ekleme ve çıkarmalarla yeniden düzenler, tiyatro formunda yenidenyazarak ona hayat verir. Önce söz konusu Sümer edebî metinlerini Türkçeye çevirerek

tanıtmak isterken destandaki çatışmalar ağının, tematik yapının tiyatroya uygunluğu onu böyle bir yola, tiyatro oyunu yazmaya sevk eder. Yazar, çağdaş bir yorum getirmek yerine metnin atmosferine sadık kalmayı, orijinalinin benzerini yazmayı yeğler. Sonunda destanın kuruluşuna uygun kadın-erkek ilişkilerini, bereketi, insanî duyarlılıkları sahnelemeye yönelik bir oyun ortaya çıkar.

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (1999). **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki, Ankara.

Aktulum, K. (2013). **Folklor ve Metinlerarasılık**, Çizgi, Konya.

Çığ, M. İ. (2014). **İnanna'nın Aşkı Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme**, Kaynak, İstanbul.

Kramer, S. N. (2014). **Sümer Mitolojisi**, (Çev. Hamide Koyukan), Kabalcı, İstanbul.

BİR İLK KİTAP: KEM GÖZLERE ANADOLUDEYİŞBİLİM VE SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

Cafer GARİPER*
Yasemin BAYRAKTAR**

Özet

Elif Şafak'ın *Kem Gözlere Anadolu* adıyla yayımlanan ilk kitabı 1994 tarihini taşımaktadır. Bu kitapta yazarın öyküleri yer almaktadır. Doksan beş sayfadan oluşan söz konusu kitapta on beş öykü bulunmaktadır. Bu öyküler, dış dünyayı, başkalarını yansıtmaktan çok, öznenin iç dünyasına dönük anlatımlar olarak belirginlik kazanır. Gerçeküstüçülük ve büyüğü gerçekçilikten izler taşıyan öykülerinde yazar, daha sonraki yazı hayatında, romanlarında sürdüreceği yer yer sanatlı bir söyleme başvurur. Bir yazarın kalem faaliyetinin başında ortaya koyduğu ürünler, onun daha sonraki dönemlerde yazacağı eserlere ışık tutacak kimi özellikler taşır, sanatının ne ölçüde değiştiğini ve gelişme gösterdiğini açıklamada katkı sağlar. Böyle bir düşünceden hareketle bu çalışmada Elif Şafak'ın *Kem Gözlere Anadolu* adlı kitabında yer alan öyküler, karakteristik özellikleri ve teknik yapısı öne çıkarılarak incelenmeye çalışılacak, söylem çözümlemesine başvurulacak, deyişbilim yönteminden yararlanılarak söz konusu öykülerin deyişbilimsel özelliklerinin belirlenmesine gayret edilecektir.

Anahtar kelimeler: Elif Şafak, *Kem Gözlere Anadolu*, ilk kitap, söylem, deyişbilim.

A FIRST BOOK: DISCOURSE ANALYSIS AND STYLISTICS ON KEM GÖZLERE ANADOLU

59

Abstract

The first book published by Elif Shafak in the name of *Kem Gözlere Anadolu* carries the date 1994. This book features stories of the author. There are fifteen stories in the book of ninety-five pages. These stories become more apparent as the narrative of the inner world of the subject, rather than reflecting the outside world. The writer in the story bearing traces of surrealism and magical realism applies an artistic discourse in her later writings and novels. The products that a writer presents at the beginning of the pen activity contribute to clarify the extent to which his art has changed and developed, with some features that will shed light on the works he/she will write later. With such a thought, we will try to examine the emotions, characteristic features and technical structure of Elif Shafak's *Kem Gözlere Anadolu* in this study, and try to analyze discourse and stylistic features of the mentioned narratives by using the methodology of stylistics.

Keywords: Elif Shafak, *Kem Gözlere Anadolu*, first book, discourse, stylistics.

*Yrd. Doç. Dr., SDÜ Fen–Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

** Yrd. Doç. Dr., SDÜ Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, e-posta: yaseminbayraktar@sdu.edu.tr

Elif Şafak'ın ilk kitabı *Kem Gözlere Anadolu* adını taşımaktadır. 1994 yılında *Evrensel Kültür Kitaplığı* yayınları arasında çıkan bu kitap, yazarın yirmi üç yaşında yayımladığı bir öykü topluluğu olmasıyla dikkat çekmektedir. Söz konusu kitapta Elif Şafak'ın en kısası üç, en uzununu on bir sayfadan oluşan on beş öyküsü yer alıyor. Öykülerin sonunda yazıldığı tarihi ve yeri gösteren kayıtlar da bulunmaktadır. Bunlar "Hicaz Makamı Pembelik" (s. 7-11), "Farelerin İntiharında Şiirsellik Aranırsa" (s. 12-17), "Tuğralı Öykülerin Son Kuşları Göçünce" (s. 18-26), "Kınalı Gecenin Bekâreti" (s. 27-32), "Cadılara Dair" (s. 33-36), "Mezopotamya Sarısı" (s. 37-39), "Kahve Değirmenleri ve Rüzgâr" (s. 40-44), "Dalgasız Denizlerde Kumdan Fetvalar" (s. 45-49), "Anadolu" (s. 50-58), "Toprağın Altında Dönen Rüzgârgülüne Övgü" (s. 59-65), "Çeyiz Sandığından Çıkan 40 Günlük Öykü" (s. 66-70), "Yedi Damla Diyar-ı Bıkr" (s. 71-75), "Sarı Sızı" (s. 76-79), "Topal Kartallara Tarihsiz Avcılar" (s. 80-87), "Üç Kırık Leblebişekeri" (s. 88-94) adlarını taşımaktadır.

Bu çalışmada *Pinhan* (1997), *Şehrin Aynaları* (1999), *Mahrem* (2000), *Bit Palas* (2002), *Araf* (2004), *Beşpeşe* (Murathan Mungan, Faruk Ulay, Celil Oker, Pınar Kür ile birlikte), *Baba ve Piç* (2006), *Siyah Süt* (2007), *Aşk* (2009), *İskender* (2011), *Ustam ve Ben* (2013), *Havva'nın Üç Kızı* (2016) romanları, deneme ve mülakatlarıyla edebiyat dünyasında yerini alan Elif Şafak'ın söz konusu öykülerinin anlatım teknikleri, deyişbilim ve söylem yönüyle çözümlenmesi yoluna gidilecektir. Bu yolla bir yazarın, yazarlık uğraşında ilk kalem denemelerinin karakteristik özellikleri belirlenmeye çalışılacak, daha sonraki yazı etkinliğinin arka planına bakış getirilmesi açısından bir temellendirme girişiminde bulunulacaktır.

Kem Gözlere Anadolu' da yer alan öyküler, adlarından başlayarak farklı bir dil, deyişbilim ve söylem taşıdığı ön bilgisini verir. Yazar, öykülerin "Hicaz Makamı Pembelik", "Farelerin İntiharında Şiirsellik Aranırsa", "Tuğralı Öykülerin Son Kuşları Göçünce", "Kınalı Gecenin Bekâreti", "Mezopotamya Sarısı", "Kahve Değirmenleri ve Rüzgâr", "Dalgasız Denizlerde Kumdan Fetvalar", "Toprağın Altında Dönen Rüzgârgülüne Övgü", "Çeyiz Sandığından Çıkan 40 Günlük Öykü", "Yedi Damla Diyar-ı Bıkr", "Sarı Sızı", "Topal Kartallara Tarihsiz Avcılar", "Üç Kırık Leblebişekeri" şeklindeki adlandırmalarından da anlaşılacağı gibi yer yer gerçeküstücü, uzak ve soyut, alışılmadık bağdaştırmalara başvurur.

Yazı hayatının başında, bir yazar adayı olarak Elif Şafak'ın öykülerinde geliştirdiği dil, deyişbilim ve söylem hemen dikkati çeker. Bunda rol oynayan başlıca sebeplerden biri, yazarın, büyümlü gerçekçilik ve gerçeküstüçülük anlayışına bağlı bir kurgu, deyişbilim ve söylem geliştirme çabası içinde olmasıdır. Şafak, olay örgüsünün ya da bir temanın/konunun belirleyici olduğu öyküleme yerine duyuları/kavramları ve duyguları merkeze alan yaklaşım içerisinde bir anlatım dünyası kurgulamayı yeğler. Bu bağlamda söz konusu metinler daha çok varlıkla, nesnelere ve başka insanlarla ilişkiler ağı kurmayı deneyen öznenin kendisini merkezileştirerek dış dünya üzerinden iç dünyasını anlamlandırması çabasının ürünü olarak anlam kazanır. Bu da dış gerçekliğin yıkımını, onun yerine iç gerçekliğin yükselişini ve dış gerçekliğin yerini almasını getirir. Bunun sonucunda da söz konusu metinler, gençlik yıllarının duyarlılığıyla birleşerek öyküyle sanatlı düz yazı arasında bir yerde konumlanır. Yaşanan hayatın ve dış dünyanın gerçekliği ihlâl edilir, yer yer masalsı/düşü metinsel gerçekliğe dayalı bir yapı kurulur.

Sonuçta metinlerin yapılanmasında/oluşumunda yirmi bir yirmi iki yaşlarında genç bir kadının duyarlılığı, kendini, çevreyi ve evreni alımlama biçimi belirleyicidir.

Değişibilim, antik Yunandan başlayarak 19. yüzyıl ortalarına kadar sözbilimin (Retorik) bir alt dalı olarak kabul edilmişken 20. yüzyıldan itibaren dilbilim araştırmalarında yeni bir alan olmuştur. Değişibilim, edebiyat eserlerine edebîlik değeri veren kurgu, dil kullanımı ve anlam değerlerini araştırır: “Yazınsal yapıtlardaki dil kullanımları, günlük dildekilerden ayrı olduğu için bazı deyiş özellikleri gösterirler. Değişibilim de bu deyiş biçim ve özelliklerini dilbilimsel yönlerden inceler” (Özünlü 1997: 63).

Dil, deyişibilim, söylem ve anlatım teknikleri açısından yaklaşıldığında *Kem Gözlere Anadolu*'da yer alan öykülerde şiirsel söylem, iç konuşma (monolog), gençlik dönemi duyarlılığı, eril ses, kopukluk ve savruklu, devrik cümle, yineleme/paralel anlatım, kesik cümle, soyut ve alışılmadık bağdaştırmalar gibi kimi anlatım teknik ve biçimleriyle karşılaşılır. Bir edebiyat ürününün anlatım teknikleri, deyişibilim ve söylemi üzerinde etkili olan öğelerden birinin varlık kazandığı edebi tür olduğu söylenebilir. *Gerçeküstücülük* ve *büyülü gerçekçilik* anlayışından izler taşıyan bu metinlerin, kurulması istenen öykü dünyasına uygun bir atmosfer yaratma çabasının ürünü olduğu, bunun için de söz konusu anlatım teknikleri, üslup ve söylemden yararlanma yolunun denendiği görülür. Ayrıca öykülerin neredeyse bütününde görülen mitik öğelerin de deyişibilim, söylem ve kelime seçiminde etkili olduğu dikkat çeker. Yazar, mitolojik bir dünyanın atmosferiyle günümüz dünyasını *büyülü gerçekçilik* düzleminde birleştirir, anlatmak istediği öyküyü şiirsel bir dille kaleme alır.

Kem Gözlere Anadolu, önemli tarafıyla *büyülü gerçekçilikten* ve *gerçeküstücülükten* beslenen öykü topluluğudur. I. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişmeye başlayan gerçeküstücülük (sürrealizm) ve bir tarafıyla ondan beslenen *büyülü gerçekçilik*, *Kem Gözlere Anadolu*'da yer alan öykülerin dünyasının kurulmasında rol oynar. 1950'lerde Türk edebiyatında kendini göstermeye başlayan gerçeküstücülükten yazar, belirli bir gecikmeyle yaralanma yoluna gider. Postmodern anlatıların dünya edebiyatında kendini gerçekleştirdiği, Türk edebiyatında da mesafe kaydetmeye başladığı yıllarda yazarın böyle bir öykü topluluğu ile okur önüne çıkması onun beslendiği kaynakları göstermesi ve yazı evrenine giriş sürecini göstermesi bakımından anlamlıdır.

Aklın belirleyiciliğine karşı çıkan gerçeküstücüler (sürrealistler), Sigmund Freud'un insanın iç dünyasına yönelik psikanaliz çalışmalarının sonucu bilinçaltının keşfini kendileri için çıkış noktası yaparlar. İnsanı serbestleştirme arzusuyla bilinçaltının ve bilinçdışının imkânlarından yararlanmak isterler. Buna göre düşler, bilinçaltına açılan ana yol kabul edilir. Artık sosyal hayatın, insan ilişkilerinin görünen yanının yani dış gerçekliğin yerini, insanın olayları, olguları algılayış biçimi ve onları anlamlandırış şekli almaya başlar. Bu anlayış, aklın denetiminden kurtulan saf düşüncenin işleyişini sergilemeyi, arzuların ahlaki ve sosyal önyargıların dayattığı tüm denetimden uzak serbestçe ifade edilmesini amaçlar. Estetik kaygıları ötelere, düşlerin mutlak gücünden, amaçsız düşünce oyunlarından gelen ve belirli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekçiliğine duyulan inançtan kaynaklanır. Bütün diğer psikişik mekanizmaları tamamen yıkmayı amaçlar ve hayatın temel problemlerinin çözümünü için onların yerine kendisini önerir (Waldberg, 1965: 67-72).

Bunu gerçekleştirmek için de otomatizasyona/otomatik yazıya başvurmayı, kendini serbest çağrışıma bırakmayı öngörür. Kısaca gerçeküstücülükte “akıl egemenliğine sürüklenen öznenin nesneleşmesiyle sonuçlanan modernist bilincin karşısına tek seçenek olarak akıldışı[nın] çıkarıl”ması söz konusudur (Kahraman 2005: 140).

Edebiyatta gerçekçilik, “gündelik yaşamı olduğu gibi sunmaya, yani sıradan ve olağan unsurları ve olayları doğrudan veya olgusal bir tarzda sunarak gerçekliği yansıtmaya çalışan bir yazma teorisi” (Arargüç 2016: 97) olarak anlam kazanır. Yansıtma ilkesi üzerine kurulan gerçekçilik, dış dünyanın bir benzerini kurma/kurgulama iddiasını taşır. Avrupa’dan Latin Amerika’ya taşınan ve orada gelişerek çeşitli ülkelerin edebiyatlarında etki alanı yaratan *büyülü gerçekçilik* de temelde gerçekçilik ilkesi üzerine oturur. Fakat “büyülü gerçekçilikte fantastik veya büyülü olan şey büyülü gerçekçiliğin gündelik yaşamında gerçekten olur veya yaşanır. Bu, büyülü gerçekçiliğin önemli özelliklerindedir ve onu başka dünya veya âlemleri mesken tutan fantastik edebiyattan ya da olayların kişinin zihninin derinliklerinde, düş veya rüyalarında gerçekleşen gerçeküstücü edebiyattan ayırır.” (Arargüç 2016: 97). Gerçekçiliğin göremediği veya görmezlikten geldiği dünyayı kuşatmaya çalışması onun daha kapsamlı bir gerçekçilik olabileceğini düşündürür (Arargüç 2016: 97).

Buna karşılık, üstte değindiğimiz gibi, gerçeküstücülük, rüyanın ve bilinçaltının işleyişini merkeze alır. Zihnin çağrışımları, hatırlama ve buna bağlı olarak insan ruhunun derinliklerinde yatan korkular, kompleksler, izlenimler, hatta öznenin baskılandığı/baskılandığı bütün öğeler, anlatımda belirleyici olur.

Bu ön bilgilendirmeden sonra Elif Şafak’ın *Kem Gözlere Anadolu* kitabında yer alan öyküleri anlatım teknikleri, dil, deyişbilim ve söylem yönünden kimi özellikleriyle kısa belirlemelerle değerlendirme yoluna gidebiliriz:

ŞİİRSEL SÖYLEM

Düzyazı metinlerde kimi yazarlar şiirsel bir söyleme başvurmayı yeğlerler. Devrik cümleler, çağrışımlar, ses benzerlikleri, imgelere sıklıkla başvurma, yineleme ve duygu yoğunluğu gibi yazma teknikleri ve etkinliği şiirsel söylemin kurulmasını sağlar.

“Söylem bir dilsel birimle gerçekleşir. Söylem bir şey hakkındadır ve alıcı ve/ya da vericiyi ilgilendirir ve söylemde alıcı, verici ve/ya da konunun varlığını içerir. Yani her söylemin bir öznesi, bir alıcısı ve bir konusu vardır. Bir söylem, vericinin kendi değer yargılarını (konuşma biçimi, tutumlar, davranışlar, yargılar, düşüngüsel tutumlar, vb.) yansıtır. Vericiye ait güç değerlerini yansıtır ve her söylemde verici bir bakıma yeniden kendisini oluşturur. Tutarlı bir dizgedir ve çoğunlukla iç ve dış bağlama gönderimde bulunur. Buna metinlerarasılığı ya da söylemlerarasılığı (*fr. Interdiscursivite*) da katabiliriz.” (Günay 2013: 25).

Kem Gözlere Anadolu adlı öykü kitabında şiirsel söyleme sıkça başvurulur. Anlatıcı, özellikle duygu yoğunluğunu vermek istediğinde montaj tekniğiyle şarkı sözlerinden, kimi şiirlerden yararlanmanın yanında şiirsel söyleme de yönelir. Nitekim şiirsel söylemi bünyesinde barındıran şu cümleler alt alta dizildiğinde şiir formuna kavuşacakmış izlenimini verir:

“Bu akşam benliğimizde dolaşan bir kasırğa var; yalnızca yıkmayı amaç edinen. Kaşlarımız kenetlenmiş birbirlerine; yaşlı bir hattat, son bir çabayla doğrularak ölüm döşeğinden, gölgeli mısralar oluşturmuş yüzlerimizde.” (Şafak 1994: 10).

Burada yazı hayatının başındaki yazar adayı için tehlikeli bir durumdan da söz etmek gerekir. O da edebiyatın edebiyat yapmaktan farklı bir şey olduğunun ayırımına varamamış olmaktır. Genç yazar adayı, biraz da yazısını beğendirmek itkisiyle söylediklerini etkili kılmak, bunun için de estetize etmek isteyecektir. İşte yazı hayatının başındaki kişi için şiirsel söylem bu noktada kurtarıcı gibi görünecektir. Fakat anlatıcı, şiirsel söylemin aşırı duyarlılığını hemen arkasından gelen sokağın diliyle dengeleme yoluna gider.

İÇ KONUŞMA (MONOLOG)

İç konuşma “okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.” (Tekin 2001: 265). *Kem Gözlere Anadolu*'da yer alan öykülerde iç konuşma/monolog tekniği sık sık başvurulan bir anlatım tekniğidir. Gerçeküstüçülüğe bağlı anlatıcı, dış dünyanın gerçekliğinin yerine iç dünyanın gerçeklik algısını koyduğu için iç konuşmaya sıkça başvurur.

Kem Gözlere Anadolu'da yer alan öyküler, çoğu kez duyarlı birinin iç konuşması izlenimini uyandırır. Bunda anlatıcının içe dönük bir bakış getirmesinin etkili olduğu düşünülebilir. Özne, iç konuşma yoluyla dış dünyanın gerçekliğini bozar, onu kendi alımlayışıyla yeniden düzenleyerek ifade etme yoluna gider. Bu noktada izlenimlerinin ve duygularının bir yorum süzgecinden geçirilerek aktarıldığı görülür. İç konuşma bu anlamda dışa vurulamayan duyguların ya da izlenimlerin başkaldırarak öyküde yer alması şeklinde anlam kazanır. Anlatıcı, iç konuşma yoluyla iç dünyasına atmış olduklarını, hatta tabiat ve tarih algısını değiştirerek sunar. Böylece yeniden kurgulanan bir dünya ve varlık âlemi ortaya çıkar. Okuyucu, bu dünyayı anlamaya ve daha çok algılamaya yönlendirilir:

“Oysa severdim ateşi. Sarının ellerinde biçimlenen renklere tutkundum; ve ne zaman yüzüme yayılsa o sıcaklık, yepyeni bir insan bulabilirdim gökyüzüne uzanmaya çalışan her alevde.

‘Her şey o gün başladı’ diyebilmek isterdim; ama başlangıcı olmadı bu öykünün. Yalnızca bir zaman geldi ki, çoğaldı, korku'nun harfleri; satırlara sığamaz oldu.” (Şafak 1994: 12)

İç konuşma, öznenin kendisini dolaylı ve içtenlikli ifade edişiyle metne katkı sağlar.

GENÇLİK DÖNEMİ DUYARLILIĞI

Daha önce de belirtildiği gibi *Kem Gözlere Anadolu*, yazarın henüz yirmi bir yirmi iki yaşında kaleme aldığı öykülerden oluşur. Bu sebeple öykülerde gençlik yıllarının duyarlılığını, çırpınışlarını, duygu yoğunluğunu bulmak mümkündür. Bu da yazarı zaman zaman santimental bir söyleme götürür. Hayatın ayrıntılarının ve ona bağlı olarak iç yaşantı çevresindeki duyarlılıkların öykülerde öne çıktığı gözlenir. Şüphesiz bunda öznenin psikolojik dünyası yanında söz konusu öykülerin

çocukluktan genç kızlığa/kadınlığa geçiş sürecinde biri tarafından yazılmış olmasının etkisi göz ardı edilemez.

Öznenin özel hayatında yaşadığı birtakım olayların ergenlik çağının isyanları üzerinden yeni arayışları ortaya çıkar. İlk öykü kitabı bir yazar için kaleme çatışmasının en yoğun olduğu dönemdir. Gençlik dönemi duyarlılığıyla birleşen arayışı öykülere yansır. İfade edilmek istenen, çoğunlukla duygusal bir yoğunlukta cümlelere yansır. Öykülerdeki santimental söylemde pesimistik bir yapı da dikkat çeker. Kadın kimliği, kolektif bilincin ve toplumsal kabullerin aksine bir başkaldırı olarak anlam kazanır. Daha çok kadınlar, çocuklar ve toplumun dışına itilmiş kişilerin varlığında kendini duyuran santimental ses, okuyucuda duyarlılık ve acıma duygusu uyandırır:

“Madem ki savaşlardır, uğruna kan dökülecek olanlar; ve madem ki bayraklardır gülleri çatlatıp, bülbüllerin ahını alanlar, o zaman, varsın nehir kıyısındaki küçük orospuları bilmesin gelecek kuşaklar. Nehirlere inat, dalgasız mürekkep denizleri kaplasın dört bir yanımızı. Daracık odaların meni kokularını bastıran, uçsuz bucaksız şölenler doyursun gözlerimizi. Madem ki utanmayı bilmeyen tarih kitapları, utanmayı başarırlar yüzyıllardır ve madem ki zaman hep onlardan yana; öyleyse, varsın övünsün çocuklarımız, geride bıraktıkları kandan anıtlarla.” (Şafak 1994 : 82).

Bu satırlar, gençlik dönemi duyarlılığıyla birleşen hümanist bir protestodan ve başkaldırıdan izler taşır.

ERİL SES

*Kem Gözlere Anadolu'*daki öykülerde aşırı duyarlı dişil bir sesin ve söylemin baskın olduğu görülür. Bunun yanında bir söylem biçimi olarak kimi zaman eril sesle karşılaşılır. Anlatıcı, sokağı, sokaktaki çocukların birbirleriyle olan çekişmelerini dişil bir ses ve söylemle dikkatlere sunarken “Aç ulan. Bakalım ibne misin, erkek mi” (Şafak 1994: 11) gibi eril söyleme yer verir. Yine toplumun kadınlara ve çocuklara yönelttiği olumsuz bakış açısının da öykülerdeki eril sesin etrafında kümelenildiği dikkat çeker. Tecavüz, bekâret ve toplumun olumsuzladığı cinsellik alanları öykülerde eril sesle yerini bulur. Elif Şafak, kadınsı duyarlılığı eril sesle birleştirerek kadına bakış açısını yeniden yorumlayarak dile getirir. Buna göre kadın, erkekte daha farklı bir varlık alanında yaşamaya mahkûmdur.

“Birer birer çekiyoruz gagalarımızı; hırka, boşluğun tadına bakıyor. Fermualarımızı kapatırken, yaşam sararıyor; ve ben biliyorum, bugün de akşam oluyor” (Şafak 1994: 11) cümlelerinde erkek çocuğa karşı gerçekleştirilen cinsel tacizin anlatımı, eril bilincin işleyiş mekanizmasını yansıtır.

KOPUKLUK VE SAVRUKLUK

*Kem Gözlere Anadolu'*da yer alan öykülerde yer yer kopuk ve savruk bir anlatımla karşılaşılır. Cümleler kimi zaman birbirini tamamlamaz. Gerçeküstücü anlayışa yaklaşan biçimde bilinçaltının işleyişi öne çıkar. Bunda rol oynayan etkenlerden biri, söz konusu kimi öykülerin olay örgüsünün gevşek dokuya sahip olmasıdır. Bilinçaltının işleyişinin öykülemenin merkezine alınması, anlatıcıda iz bırakan hayat sahnelerinin hatırlama ve serbest çağrışımla gelmesi metnin dünyasında yer yer kopukluğa ve savrukluğa yol açar. “Hicaz Makamı Pembelik”te

sokaktaki su birikintisinde yüzen kayıktan öznenin bilinçaltının çağrışımlarına geçen anlatım, arada kopukluk izlenimi yaratarak birden sokaktaki bir oyun sahnesine sıçrar, fakat bu sıçramanın yarattığı kopukluktan sonra yeniden kayık belirir:

“İlerde, altı çocuklu bir oyundur oynanan; aç, yırtıcı ve kusursuz bir oyun. Tedirgin bir tavırla yaklaşırım onlara; açılır çember, ben de katılırim yuvarlağın sınırlarına. Ortada, gölgelerimizin katmerleşerek üst üste yığıldığı noktada, yedi yaşlarında bir oğlan çocuğu üşür, titrer. Dişlerinin birbirine çarptıkça çıkardığı sesler, dağ gölüne atılmış bir taş nasıl umutsuzca dalgalandırırsa suların kıpırtısızlığını, öylece yayılır gider boşlukta. Bizlerse, kaşlarımızı çatıp, sırf korkudan tiksindiğimiz için cesur olduğumuzu sanırız.

Günbatımında, neşeye döner çember. Kollarımızı omuzlarımızda kavuşturduğumuzda, üst üste çekilir süngüler; yaşam, kilitlenir. Neşeye döneriz o tozlu tarlada; sanki bir halaya durmuşuz da düğün alayını bekleriz coşkuyla. O savurgan rüzgarda dönüp, kılavuzumu ararım. Bir köşeden bana bakar kayığım; sancılı, suskun, kağıttan.

Çocuk, arada bir başını kaldırıp, yalvaran gözlerle süzer hepimizi. Kırmızı hırkasının kollarıyla siler burnunu; ve yeniden toprağa dokunur, yerin altına kaçabileceğini umut ederek.” (Şafak 1994: 9).

Bir yazma biçimi olarak beliren bu kopukluk ve savrukluk, yazarın gerçeküstücü ve yer yer büyülü gerçeklikten beslenmesiyle ilgilidir. Yirmi bir yirmi iki yaşında genç bir yazar adayı, kendisini ifade edebilecek yönelim olarak gerçeküstücülüğü ve büyülü gerçekçiliği görmüş olmalıdır. Onun bu yazma ediminin karakteristik özellikleri, başta ilk romanı *Pinhan* olmak üzere diğer eserlerinde de dozajı azalarak sürer.

DEVRIK CÜMLE

Devrik cümle, kimi yazarlarca bir üslup özelliği olarak zaman zaman başvurulan yollardan biridir. *Kem Gözlere Anadolu’da* yer alan öykülerde devrik cümleyle sıkça karşılaşılır. Kitapta yer alan ilk öykünün ilk cümlesi devrik cümledir. “Hicaz Makamı Pembelik” öyküsü,

“Kağıttan bir kayık yüzüyordu kentin sokaklarında. Bir sene önce yağın yağmurlardan arta kalan tek anı olduğunu biliyor; yolculuğunu göletlerle sınırlı tutmamak için vargücüyle çırpınıyordu o ıslak manzarada. Küstürülmüş bir yerdi kayığın yaşadığı mekân; ve bir parça ekmekle gönlü alınsa, ağız dolusu öyküler yazmaya hazırды çoktan.” (Şafak 1994: 7).

cümleleriyle başlar. “Hicaz Makamı Pembelik” öyküsünde olduğu gibi diğer öykülerde de anlatım devrik cümleler üzerine kurulur.

“Cadılara Dair” öyküsünden aktaracağımız şu cümleler de yazarın devrik cümlelere dayanan yazma tavrını sergiler:

“Her akşam bir kadın çıplak ayaklarıyla ezer köy meydanını ve kalın saç örgüsünü açar hoyratça. Her akşam bir kadın, sarı saçlarını keser ve artık kendini rüzgârın ellerine bırakır, taşın laneti geçsin diye.” (Şafak 1994: 33).

Bu, bir tercih ve kendini ifade etme biçimidir. Elif Şafak'a yazar kimliğini kazandıracak olan daha sonra yazacağı romanlarda da, aynı oranda olmamakla birlikte, devrik cümlelerin üslup özelliği olarak belirdiği görülür.

YİNELEME

*Kem Gözlere Anadolu'*da yer alan öykülerde zaman zaman yinelemelerle de karşılaşılır. Kelime ve ek yinelemesinin yanında cümle ve cümleden daha büyük yinelemelerle de yer alır. "Kınalı gecenin Bekâreti" öyküsünün ilk paragrafındaki cümleler küçük değişikliklerle ikinci paragrafında ve her iki paragraftaki ögeler öykünün sonunda yinelenir:

"Denizden bir kadın çıktı; yemenisinde 7 ayrı renk, yüreğinde 7 ayrı düğüm taşıyan bir köylü kadın. Ellerindeki kınalarla beslemişti yol boyu. Kendi karnını doyurmak için denizin çocuklarına kıyamamıştı ama; aç, bitkin ve tepeden tırnağa kırılıyordu sanki. (...)

Şafak sökerken denizden bir kadın çıktı. Şalvarında taşıdığı yükleri birere birer silkeledi şehrimize." (Şafak 1994: 27).

Beş sayfa sonra bu ifade şöyle yinelenir:

"Şehirden bir kadın çıktı. Yemenisinde 7 ayrı renk, yüreğinde 7 ayrı düğüm taşıyan bir deli kadın. Şalvarında taşıdığı yükleri son bir kez silkeledi denizin rahmine." (Şafak 1994: 32).

Bu tür uygulamalar, yazar adayının yazı yolculuğunda kendini arayış denemeleri, bir başka söyleyişle kendi yazı evrenini kurma çabasının ürünü olarak değerlendirilebilir. Çünkü yazı hayatının başındaki yazar adayı da ancak yazıyla, dille sınılandıkça kendi kimliğini bulmaya ve inşa etmeye başlayacaktır.

KESİK CÜMLE

*Kem Gözlere Anadolu'*da kimi zaman kesik cümlelerle de karşılaşılır. Anlatımda cümle tamamlanmayarak cümleyi ve anlamı okuyucunun tamamlaması istenir. Şu anlatımlarda,

"Fırçalarımızın ucundan, yaşamı ayakta tutan üç kutsal sıvı damlıyor: Kan ve süt ve ersuyu." (Şafak 1994 : 34)

"Ve ay. Efsanelerde hüznü veya sevdalı ya da peçesinin altında binbir gizemi saklayan bir kadını canlandıran ve iri gözlerini yalnızca sevdiği şarkıları duyduğu zaman açan beyaz ve uzak ay... Gökyüzündeki yerini kendi tayin eden uçarı yıldızdan, yüceliğini göstermeyi seven sarı güneşten ve yarattığı korkuya tutkun kara buluttan ne farklı ve ne kadar yalnız..." (Şafak 1994 : 34-35).

cümlelerin tamamlanmadığı, sonunun ve anlamın okuyucuya bırakıldığı görülür. Bu türden alışkanlığı kırmaya yönelik uygulamanın okuyucu üzerinde etki yaratması beklenir.

SOYUT VE ALIŞILMADIK BAĞDAŞTIRMALAR

Bünyesinde gerçeküstücü ögelere de yer veren büyülü gerçekçilik, bir anlatım tarzı olarak soyut ve alışılmadık bağdaştırmalara başvurur. *Kem Gözlere Anadolu'*da yer alan öykülerde de soyut ve alışılmadık bağdaştırmalarla sık sık karşılaşılır. "Mezopotamya Sarısı" öyküsünde yer alan şu cümlelerdeki italik yazı karakteriyle belirginleştirdiğimiz soyut ve alışılmadık bağdaştırmalar bunu açıkça gösterir:

“Uzakta bir oyundu oynanan; yeni yıkanmış çarşaf, hıçkırıklarla lekeleniyor; renklerin fısıltıları duyuluyordu. Korkunç bir haksızlığı yapılan; yaşamın ilk yudumlarını içen bir can, kırmızıya boyanıyor; kimse ilk ağıtı yakmaya cesaret edemiyordu.” (Şafak 1994: 37-38).

Kem Gözlere Anadolu'da başka soyut ve alışılmadık bağdaştırmalarla sıkça karşılaşılır. “Dalgasız Denizlerde Kumdan Fetvalar” öyküsünde yer alan “neden hâlâ doğurmadın denizi; unutamadın geçmişini.” (Şafak 1994: 48) cümlesi buna örnek gösterilebilir.

SONUÇ

Kısaca belirlemeye çalıştığımız üzere Elif Şafak'ın *Kem Gözlere Anadolu* adını taşıyan ve öykülerden oluşan ilk kitabı, genç bir yazar adayının yazı hayatının başındaki yazma yöntemini, eğilimlerini, dili kullanma biçimini, deyişbilim özelliklerini, söylemini göstermesi bakımından üzerinde durmaya değer görünmektedir. Bu bildiriye ulaştığımız sonuç, yazarın ilk kalem denemelerinde yalnızlık teması etrafında öznenin iç dünyasında yoğunlaşan bir anlatım gerçekleştirme çabası içinde olduğu, psikanalitik çözümlere malzeme sunan sapmaları, cinsel çözümsüzlükleri daha ilk kalem denemelerinden itibaren eserlerine taşıdığıdır. *Büyülü gerçeklik* ve ondan da çok *gerçeküstücülük* üzerine kurguladığı öykülerinde şiirsel söyleme başvurduğu, yer yer kopuk ve savruk anlatımda bulunduğu, sanatlı bir dille yazdığı, yinelemelere gittiğidir. Bu öykü topluluğu bütün eksiklerine, boşluklarına, zaaflarına rağmen *Pinhan* ve diğer dikkate değer romanlarının kurmaca dünyasını hazırlayan yazarın yazı hayatına hangi noktadan başladığını göstermesi bakımından bildiri konusu olmaya değer görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Arargüç, M. F. (2016), **Büyülü Gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi**, Çizgi, Konya.
- Günay, V. D. (2013), **Söylem Çözümlemesi**, Papatya, İstanbul.
- Özünlü, Ü. (1997). **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Doruk, Ankara.
- Şafak, E. (1994). **Kem Gözlere Anadolu**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul
- Tekin, M. (2001). **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Ötüken, İstanbul.
- Waldberg, P. (1965). **Surrealizm**, Oxford University Press, New-York.

KUZEY GERMEN/İSKANDİNAV RUNİK ALFABE “FUTHARK”IN TÜRK TAMGALARI/GÖKTÜRK ALFABESİ İLE ORTAK KÖKENİ

Nejdet Keleş*

GİRİŞ

Orta Asya Türk dünyasında Kırgızistan Tamgalı Say (Vadisi), Talas Vadisi ve Issıq Köl üçgeninde bulunan ve Türk yazı alfabesinin kökeni olan binlerce tamgalı yazıtla, Anadolu’da Erzurum, Karayazı/Salyamaç köyü yakınlarındaki Cunni Mağarası, Ordu Mesudiye, Hakkâri Tirişin (Yeşil Ok) dikili taşları ve mağaralardaki duvarlar üzerindeki tipik at tamgaları ve diğer resim ve tamga-runik harfler bizi Göktürk/Orhun yazı alfabesinin kökenine götürür. MÖ 18 binden itibaren resim, MÖ 14 binden itibaren tamga olarak başlayan Türk yazı geleneğinin alfabeğe geçiş tarihlendirmesinde Türkologlar henüz kesin yargıya varamamışlarsa da MÖ 2. asırdan çok önce bu evreye geçildiği kuvvetle muhtemeldir. Zira bu tamga ve sembol şekillere Orhun yazıtlarından en az 2, 3 asır önce yazılan MS 3.-4. asırlardaki Yenisey kitabeleri mevcuttur. Türkistan ilmi heyetlerinin son zamanlarda buldukları Türkçe bazı kaya yazıtlarının ise Yenisey’den de en az 2-3 asır öncesine ait olduğu bilinmektedir. Böylece milat başlarına dek Türk tamgalarından oluşan alfabe yazısı belgelidir. Son evre olan Orhun’daki Göktürk Alfabesi M. Ergin’e göre toplam 38 harflidir.

MS 400’de Stanga/Gottland adasında 1903’te bulunan Kylever taşı üzerindeki yazıtta mevcut tamga/runların ilk 7 harfinden yola çıkılarak Futhark da denen Kuzey Avrupa-Germen/İskandinav 24 harfli runik yazılar ise genelde MS 200-1100 yılları arasında Kuzey Avrupa, İskandinavya ve Gotland adasında yaygınlaşmıştır. Çoğu Vikingler zamanı denen MS 793-1064 arasında Kuzey Germen/İskandinav halkları arasında (İsveç, Norveç, Danimarka) kullanılan bir alfabedir. Bu alfabeyle yazılan yazıların anlamı ve sırrı hâlâ çözülememiştir. Batılılarca Türk geleneğinde olduğu gibi Kuzey İskandinav Germenlerinin kayalara işlenen runik yazılarının Kuzey Latin, Grek, İtalya/Etrüsk veya Kimbern alfabe hurufatından esinlendiği kuramları mevcuttur, ancak bu tezler ispatlanamamıştır. Diğer en güçlü tez Batı Hunlarıyla yaşayan Gotların, İskandinavya’ya bu yazıyı taşımış olduğudur. Bu konuda oldukça yeterli dilbilimsel delil yanında Edda Destanları ve İskandinav mitolojisi de runik harflere Türkleri işaret etmektedir. “Run yazılarını icat etti” denilen mitolojideki baştanrı Odin/Wodan’ın da Türk olduğu ve run harflerinin Türklerden geldiği çoğu bilimsel eserde kayıtlıdır. Bu bildiri de 24 harfli Kuzey Germen/İskandinav runik alfabesinin 18 harfinin 38 harfli Göktürk/Orhun alfabesindeki tamgalarla tam benzer olduğu belgelenmektedir. Bu benzerlik bu araştırmada kullanılan kültürlerarası yayılma (difüzyon) ve metinlerarasılık kuramlarına göre tesadüf olamaz ve Futhark alfabesinin kökeninin Türk tamgaları olduğunu ortaya koymaktadır.

TÜRK TAMGALARINDAN GÖKTÜRK/ORHUN ALFABESİNE

Türk tamgalarının kökeni olan ilk çizim ve işaretler Saymalı, Yenisey¹ ve Talas üçgeninde rastlanan kaya yazıtlarında bulunur. Türk tamgaları Kırgızistan Fergana

*Prof. Dr. Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kınıklı Yerleşkesi, Denizli, nkeles@pau.edu.tr

Vadisî'deki, Saymalıtaş I ve II'de ilk kez 1900'lü yıllarda keşfedilir. Malitski (1906), Zima (1946) ve Bernshtham (1950) buraya araştırma ekipleriyle gelir. Yu Golendukhin, Masson'un görüşünü baz alarak "Saymalıtaş'ın geometrik stile dayalı en eski kaya resimlerinin MÖ 3000 yılına ait olduğunu ileri süren ilk kişidir" ve bu tezi Sher kanıtlar (Somuncuoğlu, 2011: 16vd.). Burada Bernshtham'a göre 91.900, Pomaskina 6000, Sher ise 9000 kaya resmi olduğunu yazar. 1991'de Kırgız Ulusal Bilimler Akademisi Arkeoloji Ekibi, K. Tashbayeva başkanlığında burayı araştırmaya başlar. Kırgız ekibin bulduğu bulgu sayısı Saymalıtaş I'de 10,000 II'de yaklaşık 1,500 kaya resmidir. Ancak bu Türk kültür bölgesinde ilk mağara kaya resimlerinin tarihi hemen Buzul Çağı bitimi olan "MÖ 14 binden sonra" başlar (Somuncuoğlu, 2011: 23). Saymalıtaş Millî Parkı'nda genelde bazı "mülkiyeti belirleyen mühür" (Somuncuoğlu, 2011: 500) olan tamgalar; "im, işaret, sembol, marka", (Somuncuoğlu, 2011: 154, 500-543), svatsika (gamalı haç) (Somuncuoğlu, 2011: 539), soyut-somut karma resimler, stilize resimler, insanlar, keçi, geyik, kurtla beraber "gökyüzü atları" olarak isimlendirilen at resimleri, "göklere çıkan şamanlar ve güneş-adamlar" çizilidir (Somuncuoğlu, 2011: 40). Bu resimlerin çoğu aynı zamanda Türklerdeki at ve şaman kültürüyle ilişkilidir (At resimleri; Somuncuoğlu, 2011: 51, 77-79, 173, 175). Bu resimlerin çizilme tarihi "MÖ 5000-1000 arasını gösteriyor" (Somuncuoğlu, 2011: 43, 234). Dolayısıyla Türk tamgaları Saymalı, Yenisey ve Talas üçgeninde rastlanan kaya yazıtlarıyla başlar ve yazı alfabeti olarak MS 8. asırdaki Göktürk İmparatorluğu zamanında yazılan Orhun/Orkun yazıtlarından² "yaklaşık üç-dört yüzyıl önce

¹Yenisey yazıtlarından bazıları Uyg-tarlık, Uyug-Arhan, Uyug-Turhan, Ulu-kem Ottok, Ulu-kem, Begre, Kemçik/Cigrak, Kemçik, Kayabaşı, Minuinsk, Oya, Oznaçennaya, Taşeba, Elegeş, Ak-yüs, Ulu-kem Karasu yazıtı ile Altın köl, Çakul, Açura, Aybat, Barlık, Tuba yazıtlarıdır (ayrıntı için bkz. Orkun,1994: 3-197).

²"Orhun âbidelerinin bulunuşu insanlığın en büyük keşiflerinden biridir. Orhun harfleri ile yazılı kitabelerden daha 12. asırda tarihçi Cüveynî Târih-i Cihanküşa'sında bahsetmiştir, ayrıca Çin kaynakları da çok eskiden bu âbidelerin dikildiğini bildirmekte idi. Fakat 18. ve 19. asırlara kadar Orhun harfli yazılar ve âbideler ilim âleminin meçhulü olarak kalmıştı. Önce Kırgızlara ait mezar taşlarından ibaret bulunan ve tek tük kelimelerle isimleri ihtiva eden Yenisey kitabeleri bulunmuştur. İlk defa nebatatçı Messerschmidt 1721 yılında Yenisey vadisinde bu yazı ile yazılı bir taş tespit etmiştir. Fakat Orhun harfli kitabelerin yolunu açan ve bu hususta ilim âleminin dikkatini çeken Strahlenberg olmuştur. 1709'da Poltava muharebesinde esir düşen bu İsveçli subayı Ruslar Sibiry'a sürmüşlerdir. Sürgünde 13 sene kalan, Messerschmidt'e yardım eden ve serbestçe gezip dolaştığı yerlerde incelemelerde bulunan Strahlenberg 1722'de vatanına döndükten sonra, 1730'da araştırmalarının neticesini yayınlamış ve bu arada eserinde meçhul Yenisey kitabelerinden de bahsederek bazıları yayınlamıştır. Bu yayın derhal ilim âleminin dikkatini çekmiş ve Orhun âbidelerinden bir iki asır öncesine ait bulunan Yenisey kitabeleri arka arkaya bulunmaya bağlamıştır. Nihayet 1899'da Rus bilgini Yadrintsev, sonradan Kül Tegin ve Bilge Kağan âbideleri olduğu anlaşılan Orhun hitabelerini bulmuş, bunun üzerine 1890 tarihinde Heikel'in başkanlığında bir Fin, 1891'de de Radloff'un başkanlığında bir Rus ilmî sefer heyeti mahalline gönderilmiştir. Her iki sefer heyeti de âbideleri yakından tetkik etmiş ve fotoğraflarını alarak dönmüştür. Fin heyeti getirdiği mükemmel fotoğrafları Avrupa ilim merkezlerine dağıtmış, öte yandan hem Fin heyeti, hem de Radloff, getirdikleri malzemenin fotoğraflarını büyük atlaslar halinde neşretmişlerdir. Bu atlas yayınları ile âbidelerin okunması çalışmaları hızlanmış ve daha başka yazıları da çözmüş bulunan Danimarkalı büyük âlim Thomsen, kısa bir zaman sonra, 1893'te Orhun yazısını çözmeye muvaffak olmuştur. Önce âbidelerde çok geçen Tengri, Türk ve Küt Tigin kelimelerini çözen Thomsen, sonra bütün âbideleri okumuş ve böylece Türk milletinin, ebedî minnettarlığına mazhar olmuştur. Artık bu çözümden sonra bir yandan Thomsen, bir yandan Radloff âbidelerin metni vs. tercümelemleri üzerinde adeta yarışa girmişler, bunu diğer âlimler takip etmiş ve zamanımıza kadar bu büyük Türk âbideleri elden düşmemiştir. Amerika'dan Japonya'ya kadar Avrupa'da ve medeni âlemde hemen hemen her dilde bu âbideler üzerinde araştırmalar yapılmış, 6 tanesi büyük olan Orhun harfli yeni kitabeler ve metinler bulunmuş, nesirler birbirini kovalamıştır. Son olarak genç Türk âlimi Talât Tekin Amerika'da Orhun Türkçesinin mükemmel bir gramerini ve kitabelerin yeni bir neşrini yapmıştır. Son zamanlarda Orhun sahası arkeolojik araştırmalarda da ön plâna geçmiş ve burada yüzlerce heykel, balbal, çeşitli

Yenisey bölgesinde kullanıldığı” (Somuncuoğlu, 2011: 44) tahmin edilir. Dolayısıyla Türk dillerinin evreleri MÖ 14. binden itibaren tamgalarla başlayıp Orhun ve Yenisey yazılarını da içeren yazı dilinden itibaren dokuz evredir³ (Bozkurt, 2002, 59-64; Keleş, 2009: 27vd). Türk kaya resimlerinin MÖ 18 binden, harfe yönelik tamgaların ise MÖ 14 binden, Haussig’in tahmin ettiği en erken MÖ 2. asra dek Türk runik alfabe ve yazı şekline dönmesi çok doğaldır. Zira bu tamga ve sembol şekiller Orhun’dan 2, 3 asır önce yazılan MS 4., 5. asırlardaki Yenisey kitabelerinde mevcuttur. Türkistan ilmî heyetlerinin son zamanlarda buldukları “Türkçe bazı kaya yazıtları”nın da Yenisey’den en az 2-3 asır öncesine ait olduğu buna delil olarak gösterilebilir (Orkun, 1994: 165). Böylece milat başlarına dek Türk run yazısı belgelidir (Bozkurt, 2002: 59-62; Haussig, 1997: 74; Kırzioğlu, 2003; Keleş, 2009: 27; Tezcan, 1990).

Türkler (Sümerler) alfabeyle dönüşen yazıyı MÖ 3200'lere gelindiğinde artık kullanmaya başlar (Çeçen ve Gökçek, 2005: 3-4; Boray, 2005: 47). Bu yazı da geçmişi kaya resimlerine dayanan Türk tamga geleneğine göre düz çizgilidir. Kavram ifade eden ideogramlardan oluşan bu tamga tipi Sümer yazısı Mısır Hiyeroglif Yazısı'na da etki etmiştir. Sümer'den tüm Mezopotamya, Finike ve Mısır'a kadar yayılan Sümer yazısı, Grek (Helen) tüccarlar ile Roma'ya, dolayısıyla Hint-Avrupa ilk-kök yazı dili olan Latinceye, Orta Asya Turani kültürün Mezopotamya ürünü olarak kaynaklık etmiştir (Tanilli, 2002: 178; McNeill, 2004: 34-62). MÖ 1500-700 İskit, Kimmer, MÖ 1000-800 arası bir Türk kavmi olan Etrüsk⁴, MÖ 4. asırdan beri Hiung-

eserler ve şehir harabeleri bulunmuştur. Burada Çekoslovak âlimi L. Jisl, Kül Tegin heykelinin başını da bulup gün ışığına çıkarmıştır. Bugün, Orhun kitabeleri üzerinde yapılan araştırmaların adları bile bir kitap teşkil eder. Orhun Abidelerinin manzum olduğunu ileri sürenler vardır. Hatta bir Rus bilgini bu hususta geniş bir deneme yapmış ve abideleri manzum olarak yayınlamıştır. Tabii, bu görüş doğru değildir. Fakat abidelerdeki dilin ve üslûbun ahengini göstermesi bakımından dikkate değer bir husustur” (<http://www.akintarih.>)

³ 1-Ana Altayca, Moğolcayla birlikte, 2- En Eski Türkçe; Ana Altaycadan ayrılmış Sümer dilini de kapsayan bağımsız Türk dilleri oluşumu devresi, 3- İlk Türkçe; tarihsel varlığı kabul edilen ilk Türk boylarının (Hun, Bulgar, Hazar ve Avar vb.) dilleri, özgün öndamaksal Türkçe r ve l seslerine haizdir; Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılırlar; l/ş ve r/z ses değişimine göre batıdakine lir- (Çuvaşça), doğudakine şaz- Türkçesi (Çuvaşça dışındaki Çağdaş Türk dilleri) denir, 4- Ana Bulgarca; MS 1.-6. asırlarda oluşan ve 5.-6. asırlarda kuzey Kafkasya ve kuzey Karadeniz’de yaşayan Bulgarların dilidir: r ve l sessiz harfli Türk dilidir ve aynı bölgede oturan Macarcaya da etki etmiştir. Çuvaşçada s, Ana Türkçedeki ş ünsüzü olacak olan en eski lç ünsüz grubunu korur, 5- Ana Türkçe; MS 1-2. asırlar Çuvaşça dışındaki tüm diğer Türk dilleridir; r ünsüzü z ünsüzüne dönüşmüştür, 6- Ana Türkçe; Türkçenin belgelenmeye başladığı dönem olup, Türk milletinin adı ortaya çıkmıştır (6.-13. asırlar). Moğolistan’da devlet kuran Göktürklerin (552-744), Uygurların (745-840), Maniheizt ve Budist Doğu Türkistan Koço Uygur Devleti’nin (840-1250) dilidir, 7- Orta Türkçe; 11.-16. asırlar yazı dili olarak Doğu, Kıpçak ve Batı Türkçelerine ayrılır. Karahanlı, Selçuklu, Moğol ve ilk Osmanlı dönemlerini içerir, 8- Yeni Türkçe; 17.-20. asırlar arası Osmanlı, Azeri, Türkmen, Çağatay ve Özbek dili ve yazını içerir, 9- Çağdaş Türkçe; Makedonya’dan Çin’e (Doğu Türkistan), Sibiry’a’dan Afganistan’a, Kafkasya’dan Romanya’ya, Ukrayna’dan Irak’a kadar Türk halkların lehçe ve ağızlarını içeren konuşma ve yazı dilidir (Bozkurt, 2002: 59-62). Türk dilinin “ana ilkeleri aynıdır, ancak biçimsel bazı değişimler gösterir; yani nakışlar aynı renkler farklı bir kilim deseni gibidir” (Bozkurt, 2002: 62).

⁴ İtalliklerden sonra İtalya’ya göç eden Etrüsklerdir. Etrüskler MÖ 1. bin ve 8. asırlar arasında Tiber ve Arnus ırmakları arasında onlara izafeten adlandırılan Etruria/Toscana bölgesinde sarp kaleler içinde şehirler kurup diğer yerli halkları 200 asır süreyle kesin hâkimiyetleri altına alırlar. Roma kurulduktan sonra dahi iki asır Roma kralları çıkarmış veya Avrupalı Roma Latinleriyle iktidar mücadelesine devam ederler. Grekler onlara Tyrrhen veya Tyrsen, Romalılar ise Tusci (Tusca) veya Etrusci (Etrusc) der. İtalya’da yerleştikleri bölgeye bu nedenle de önce Etruria, sonra da Toscana adı verilmiş, Etrüskler ise kendilerine Rasenna derler (Atlan, 1970: 6; Demircioğlu, 1998: 16). MÖ 754 yılında bugünkü Roma şehrinde kurulan ve gittikçe gelişerek MÖ 312 ve 308’de Orta ve Doğu Etruria’yı işgal eden Romalılar Etrüsk şehirlerini teker teker egemenliklerine katarak Roma İmparatorlu’nu kurarlar. MÖ I. binde ise Türk Etrüskler Anadolu’dan, başka bir görüşe göre ise Alplerin

nu (Büyük Hun İmparatorluğu) ve MÖ 3-4. asırlarda Batı Hunlarının Türkçe konuştuğu ve yazdığı bilinmektedir. Altheim'e göre Hunların ortak dilinin Türkçe olduğu (Bozkurt, 2002:17), Tekin'e göre de "Hunların Dili" incelemesinde örnek olarak verdiği tengli/tengri, kıngrak, kuo-d'yo (kut), yençi (hatun), teulo (toplu mezar), thok-tong (tutun) vb. yüzlerce çekirdek/kök-Türkçe sözcüklerle belgelendiği üzere Hiung-nuların dilinin Türkçe olduğu kesindir (Tekin, 1993: 9-59).

Böylece Orta Asya ve Mezopotamya'daki medeniyet alışverişindeki Türk ve İndogermen etkileşiminde genelde öğretici ve dominant kültür Türklerindir. Zira Türkçenin kökeni, etkisi ve yayılma alanı daha eski ve etkileyicidir. Türk yazı ve kültür varlığı sadece Orta Asya'da değil Anadolu, Mezopotamya ve Avrupa'da da öncüdür. Ali Sevin, Tuba Araştırmaları IV. (2001)'de MÖ 1200'lerde "Doğu Anadolu Hakkâri Stelleri" adını verdiği 13 mezar taşı bulmuş ve bunların Avrasya'daki Türk mezarlarının aynısı olduğu görülmüştür (Tarcan, 2003: 70). Azra Erzen "Urartular" adlı (1983) eserinde Doğu Anadolu'da MÖ 13 binden beri yazıyı kullanan Orta Asya kültürünü tespit etmiş, E. Feigl MÖ 4 binde Doğu Anadolu'da Proto-Türk varlığını kabul etmiştir (Tarcan, 2003: 71; Bayram, 1990). Ceylan'na göre de Doğu Anadolu Bölgesi, Türk kültür varlığının Erken Dönem'den günümüze kadar kuvvetle hissedildiği bir bölgedir. Bu bölgedeki Türk İnanç sisteminin yansımaları, kaya resimler, runik harfler, insan biçimli heykeller ve mezar taşlarında elde edilen veriler tespit edilmiştir (Ceylan, 2006).

Türk tamgaları Kazım Mirşan'a göre MÖ. 14. bin yıl öncesine dek uzanan Türk yazısıdır. Kaşgârlı Mahmûd, Dîvânü Lugâti't-Türk'te (1074) Türkmenleri açıklarken "Her biri hayvanlarına vurdukları ayırt edici bir damgaya sahip yirmi iki koldan oluşur. Bu kollar birbirlerinin hayvanlarını bu damgalarla tanır" (Mahmûd, 1074: 353) der ve bu 22 Türk boyunun ad ve tamgalarını gösterir (Mahmûd, 1074: 354). Tamgalar ilerleyen zamanda pekiştirilip geliştirilerek yerlerini "daha sonra

kuzeyinden, İtalya'ya girer. İlk Çağ tarihçisi ve yazar Cevat Ş. Kabağaç ile araştırmacı Kazım Mirşan'ın da tespit ettiği Roma Devleti'nin temeli olan kanalizasyonlu, surlu ilk şehirleri kuran Turanlı Etrüsklerdir. Roma şehir devletinin temelleri MÖ VII. asırlarda atılır. Tarkan denen ilk 7 krallarının adları ve kuruluş efsanesindeki kurt tarafından emzirilen çocuk efsanesiyle de kurucuları Türktür (bkz. Kabağaç, 1996, Tarcan, 2003, Tarcan, 2006, Tarcan, 2006b). Etrüsklerin son yıllarda yapılan DNA testleriyle Türk soyundan geldikleri artık ispatlıdır. Halaçoğlu'na göre de Etrüsk Dna'ları Türk soyunu gösterir: "TTK Başkanı Prof. Dr. Yusuf Halaçoğlu, 'Kazı çalışmalarında tarihçilerin ortaya çıkardıkları bulgular ile yine DNA testlerinden elde edilen bulgular, İtalyanların ataları olarak bilinen ve Roma tarihinde önemli bir yer tutan Etrüsklerin yüzde 97 ihtimalle Türk olduğunu ve Anadolu'dan yaklaşık 2 bin 500 yıl önce İtalya'ya göç ettiklerini ortaya koyuyor' dedi" (Sabah Gazetesi; Hürriyet Gazetesi; www.turkishjournal.com). Roma Devleti'nin hukuk temellerini de Etrüskler atar. Demircioğlu etnik bakımdan Etrüsklerin Latinlerden ve İtaliklerden tamamen farklı olduğunu ve İtalik yazılı kaynakların onları "geniş omuzlu, kalın boyunlu, koca kafalı ve küçük boylu" (Demircioğlu, 1998: 16) olarak tanımladığını belirtir ki, Hunlardan bahseden Avrupa kadim kaynaklardaki Hun tiplmesi bu tanımlamayla aynıdır. Etrüsklerin menşei hakkında genel kabul gören üç görüşten Alpler üzerinden İtalya'ya geldikleri artık mesnetsizdir. Halikarnaslı tarihçi Dionysios'un da (MÖ 65 - 7) savunduğu; Etrüsklerin MÖ 3. binden beri buranın yerli halkları olduğuna dair görüş zayıf, ama Hereodot'un da savunduğu "Küçük Asya'da Lydia sahillerinden hareket ederek deniz yolu ile İtalya'ya gelmişler ve sonradan onlara göre isimlendirilen Etruria'ya yerleşmişlerdir" (Atlan, 1970: 6) tezi ağırlık kazanmaktadır. Publius Vergilius Maro'un (MÖ 70-19) yazıya döktüğü öncü Latin Roma ozan ve tarihçileri MÖ 3. asır yazarları Naevius, Justinius ile sonraki 2.,1. asır ozanları Ennius, Pacuvius, Accius, Terentius, Lucilius anlatımlarını içeren Troya "Aeneas" (L'eneide) efsanesine göre ise, Roma'yı Troya'nın Paris'le kaçan Helena yüzünden Yunanlılarca yıkımından sonra Troya Kralı "Anchises'in oğlu Äneas" (Vergilius, 1995: 159) ve ailesinden gelen soyu kurar. Yaygın inanişâ göre bunlar Etrüsklerdir. Etrüsklerin Roma'dan sürülüp Latinlerin eline geçtikten asırlar sonra dünya hâkimiyetine giden Roma artık Avrupa'da Batı Hunları sınırlarına gelinceye kadar rakipsizdir.

büyük ata olacak, çeşitli alt tanrılı monoteizme bıraktılar; böylece tamga 'mühür' oldu" (Roux, 2007: 136). Bu MÖ 18 binden itibaren resim, MÖ 14 binden beri resim motifli (boğa, yılan, kutsanmış insan vb.) vb. kaya resimleri ve ideogramlarla kökenini bulan tamgaların 4., 5. asırlarda Yenisey ve Talas yazıtlarında kullanılıp 8. asır başlarındaki Orhun yazıtlarında son şeklini alarak yazı alfabesi olgunluğuna ulaşması çok doğaldır.

Tarihsel olarak kabul edilen ilk Türkçe (İskit) run yazı sisteminden beri bu yazı devam eder. Haussig buna delil olarak Teopenes'in "Kronolojik Tarih" adlı eserinde yazdıklarını verir. Burada Bulgar ve Hazarların ilk kez Hristiyanlaştırılmaları faaliyetlerinde Batılı misyonerlerin bu kavimlerin kendilerine has runik alfabe ve yazıyı geliştirip kullandıklarını yazar. Bugünkü Bulgaristan sınırları içindeki "Murtaflar ve Pliska'da bulunmuş olan run yazılarının Tuna Bulgarlarına ait olduğu anlaşılmıştır" (Haussig, 1997: 112) der. Dobruca'daki Murtaflarda bulunan belli başlı altmış kitabedeki runik yazı ile Talas ve Orhun yazıtlarının akraba olduğu görüşü de ağır basmaktadır; "Çoğunluk, sadece bu yazıtlardaki harflerin değil, aynı zamanda aynı hecelerin bu kitabelerden gelen müşterek işaretlerle yazıldığında birleşmektedir" (Haussig, 1997: 114). Aynı zamanda bu yazının Kuzey İpek Yolu boyunca hemen her yerde toprak kaplar, kitabeler ve mezar taşlarında kullanıldığı açıktır. Baharat, eczacılık, ıtriyat türlerinin muhafaza ve nakliyesi için kullanılan toprak (kil) kapların üzerinde "malların fiyatının, türünün ve kalitesinin Türk runik yazısıyla yazılmış olması" (agy) da bu görüşü destekler.

Hazarlar ile kehribar ve kürk ticaretinde olan bugünkü güney Asya'da Slavlaşan Norveçli Vikinglerin, yani Vareg veya Varyagların da bu yazıyı benimsemiş oldukları bilinir. Bugünkü "Rusların" adı da onlardan gelmektedir. Zira Slavlar kendilerini organize etmeleri için davet ettikleri Rurik kardeşler burada hanedan olmuştur. Slavlar onlara "Varyag ya da Rus diyorlardı ki, sonradan kendilerine verilen addır" (Öztuna, 1991: 178; Adji, 2001: 5). Aynı zamanda bu yazının Soğdlu ve Çinli tüccarların buralara hiç gelmemesinden de Türk yazısı olduğu ortadadır. Kuzey İpek Yolu ticaret dilinin Türkçe olduğu, ayrıca "mezar taşları, mülkiyet kaydı (tapu) ve Hristiyan Rumların mezar taşları Rumca olarak, ama runik harflerle yazılmış" (Haussig, 1997: 115) olması tüm Kuzey Kuzey İpek Yolu'nda kullanılan yazı alfabesinin kökeninin Türklerden geldiği tezini kuvvetlendirir. Yine bu teze ispat olarak Haussig Murtaflardaki 60 mezar taşının yanında Türk runlarıyla yazılan ve kilise Slavcası olan "Glagolitza Kitabeleri"ni de göstermektedir. Bu tezi kuvvetlendiren başka bir konu ise Hristiyan misyonerlerin uzun çabaları sonucu 7. asır ortasında Bulgar hanı Hristiyan olduğundan otağı olan Pliska'da üzerinde "runik işaretlerle yazılmış olan bir haç"ın olmasıdır (agy). Güney Rusya'daki diğer kavimlerden olan ticaret ortakları da Türk Hazar ve Bulgarların kullandıkları runik yazıyı bilmektedir ve bu yazı İpek Yolu'nun ortak yazısıdır. Hatta Slav açgözlülüğünden bıkan Mısır tüccarlarının Hazarlarla iletişim kurup bu yazıyı da öğrendikleri, bugün Cambridge de bulunan Hazar runik yazısıyla yazılmış İbranice bir kısa metinle belgelenir; Bu eser Eski Kahire, Geniza sinagogunda bulunmuştur (Haussig, 1997: 116). Caferoğlu tamga/runik yazı geleneğinin yayılma ve etki alanını şöyle özetler:

“Yenisey ve Orhun tipi abidelere, Orta Asya’yı, Moğolistan’ı ve Cenubî Sibiryay’ı içerisine alan geniş bir sahada bugün bile rastlanmaktadır. Bu ise yazıtların düşündüğümüzün üstünde bolca miktarda olduğuna ve aynı zamanda zengin bir okuryazar ve münevver Türk kitlesinin mevcudiyetine delalet etmektedir. Anlaşılan yazılı hitabet, bu Türklerde takdir edilecek bir alışkanlık haline getirilmişti. Yoksa, böyle bir hazırlıklı okuryazar kitlesi olmamış olsaydı, ne yazıtları yazan Türk yazıcılarına, nede siyasî beyanname yayınlamaya ihtiyaç olurdu” (2001: 110).

Yenisey abidelerindeki 160’a yakın harf işaretlerinin kısaltılıp Orhun abideleri harfler sisteminde 38’e indirilmesi gelişigüzel ve keyfi bir hadise olmamıştır. Bu yazıtlar artık yabancı menşee teorilerini kabul etmez ve Kırgızların yazısı olan Yenisey yazıları (8. asır Tukui (Göktürk) devlet yazısı Orhun olarak yerini alırken, gelişmiş siyasî ve dinî farklı sembolleri de uhdesine katmış olarak “Türklerin millî bir icadı olmuştur (Caferoğlu 2001: 124-125, bkz Tabela, Rünik Türk Alfabeti s. 135, Orkun 2011: 209vd.).

Sharlipp de bu tamgalara “Göktürklerden önceki eski Türk sisteminin harfleridir” (1992: 15) der. Bu Türk “run harfleri yazıtlar ve el yazmalarında kullanılmıştır” diyen Sharlipp “Türk mesteklaşım da bunları anlaşılmasız bulmuştur” diyerek onların Germen runlarından alındığını savlar (age: 16). Kafesoğlu ise bunun aksine bu konudaki ayrıntılı açıklamalarında Türklerin özgün alfabetiyle yazıldığı kesin olan Gök-Türk kitabelerinden (8. asır başları) Yenisey ve Talas yazıtları gibi “daha önceki çağlarda da yazıları vardı der” (1987: 122). Ancak “Göktürklerin malı olan run harfleri Uygurlarca pek kullanılmamış, Brahma Tibet ve Süryani alfabetleri de onların arasında Uygur alfabeti kadar revaç bulmamıştır. Uygurlar başlıca Soğd, Uygur ve Mânî alfabetlerini kullanmışlardır” (Caferoğlu, 2001: 161). Bu nedenle “Hind harfleriyle yazılı Türkçe metinlerin” (Caferoğlu, 2001: 163) bile olduğu kanıtlanmıştır. Türkler MÖ 2. asırdan beri kargaşa ve istikrarsızlıklar geçiren garbî Türkistan’da Hind kabileleri, Sak, Tohar, Hun, Tibet, Türk, Kırgız ve Moğol kabilelerle oturmuşlardır: “Buna rağmen kadim Orta-Asya tarihi Arap istilası devrine kadar istila edilene kadar en az temas edilmiş bir saha olarak kalmıştır. [...] ele geçen kaynaklar da istilalarla harap olup gitmiştir” (agy).

Tamgalı runik Türk yazısının en tekâmül etmiş hâli olan Orhun Abidelerindeki Göktürk alfabe yazısı yukarıdan aşağı ve sağdan sola bitişmeden yazılan üst üste nokta olarak “:” konulan tekâmül etmiş bir yazı dilidir artık. 1. anıtı 725’de Bilge Kağan’ın kayınbiraderi Tonyukuk kendisi için (2 parça; 62 satır), 2. anıtı 732’de Kül Tegin adına ağabeyisi Bilge Kağan (3 cihette 40+13: 53 satır), 3.sünü ölen Bilge Kağan adına bir yıl sonra oğlu kağan 735’de (41+15: 56 satır) yazdırmıştır (Orkun, 2011: 18-20). Bu yazıtlardan Bilge Kağan ve Kül Tegin anıtlarında kısmen Çince yazılar da vardır (Orkun, 2011: 80-84). Ergin de “Orhun yazısının Türk yazı dilinin başlangıcında en az birkaç asır evvel kullanıldığı anlaşılmıştır” der (Ergin, 2005: XXVIII) ve buna örnek olarak Orhun’dan 3, 4. asır önceki kitabe ve kâğıt üzerine yazılan Yenisey MS 4., 5. asır kitabelerini ve Türkistan ilmî heyetlerinin son zamanlarda buldukları “Türkçe bazı kaya yazılarını” örnek gösterir. Kırgızlara ait olan Yenisey Yazıtı’nda bulunan harflerin kökenini de Aristov ve Mallitsky gibi Türkologlar Orhun harflerinin menşee de olan “Türk tamgalarına irca etmektedirler” (Caferoğlu, 2001: 121). 5’i sesli, 4’ü vokalli konsonant, 5’i birleşik/çift sesli konsonant olan 38 harfli bu Gök-Türk yazısında on bin: yani tümene kadar

sayılabilmesi bu yazı alfabetinin Göktürklere gelinceye kadar “ideogramlardan teşekkül ettiğini ispat etmektedir” diyen Orkun izahata şunları da ekler:

“1923’ten beri çıkarılan Byulleteny Sredneaziatskogo Gosudarstvennogo Universiteta’nın dokuzuncu cüzünde Polivanov Türk harflerinden ↓ harfinin Türkçe ok ideogramından çıktığını gösterdiği gibi D harfinin de Türkçe’de [sic.] ay ve I harfinin ise süngü yani süngü ideogramından çıktığını ispat etmektedir” (1994: 16).

Thomsen’in Danimarka Kraliyet İlim Kurulu’na sunduğu beyannameyle “Orhun Yazılarının Deşifresi” adlı kitabı yayımlandıktan sonra olay netlik kazanmıştır. Bu bölgede bulunan diğer taş yazıtlarda (genelde Türkler Yü taşına yazarlardı) bu yazının büyük kavimler göçü zamanından (MÖ 2000-1500) beri kullanıldığını göstermektedir. Franz Babinger’in daha sonraları 16. asırla ait tarihi metinle Thomsen tarafından çözülmüş ve bu dil “Türk dilinin kaybolmuş batılı lehçesi” (Adji, 2001: 134) olarak belirlenir. Orhun Irmağı eski yatağında bulunan Koşo Çaydan bölgesindeki araları bir km olan bu 3 anıt Orhun yazıtlarının çevirisinde dikkati çeken hususlar şöyledir:

“Radloff’un, 1895, tercümesi de pek aceleye gelmiş ve bazı noktalar noksan veya yanlış olmuştur (Tengri, Türk ve Kül Tegin kelimelerini o çözer). En iyi tercümeyi yapan Prof. Vilhelm Thomsen, 1893, daha sonra metinlerdeki bazı noktaları izah ve düzeltme amacı ile 1916 da Turcica’sını çıkartmış, en nihayet de yazıtların bir ikinci tercümesini daha yapmıştır. Orkun, Türk yazıtlarını Divanı-Lügat-üt-Türk yardımı ile tekrar elden geçirmek ve şimdiye kadar çözülemeyen veya yanlış çözülen yerleri izah etmek dedelerimizin dili olduğundan bizim için daha kolay ve en önemli vazifelerimizden birisidir” (Orkun, 1994: 39).

Orhun yazıtlarındaki farklı run eklemelerin Thomsen tarafından Macar dilinde olduğu tespit edilir ve tarihsel olarak Macar kronolojisinden eksik bir tarihi olguyu açıklamasıyla olay aydınlanır. Yazı sağdan sola yazılan “Orta Avrupa’da uluslararası dil olma hakkıyla rolünü gerçekleştirmiştir. Zira tüm “kançılara işleri, alış-veriş şartları ve projeler vb. Türk dilinde yazılmıştır. Bu sebeplerden dolayı eski Türk ve eski Alman runları acayip bir şekilde birbirine benzemektedir” (Adji, 1994: 135).

Muharrem Ergin’de aynı görüşü şöyle özetler: “150’den fazla şekil” ihtiva eden Yenisey yazısından farklı olarak daha gelişmiş ve “38 harflik bir alfabe”den oluşan “Orhun yazısına ilim âleminde karakter benzerliği dolayısıyla, eski İskandinav, Germen gizli yazısına nispet edilerek Türk run yazısı, runik Türk yazısı adı da verilmiştir” (Ergin, 2005: XXIX). Kafesoğlu Germen runlarının ve Arami yazısının da en erken miladi (Germenlerinki 2. asır) yıllara düştüğünden bahisle Arami alfabetinde 22 harf Orhun alfabetinde 38 harf olmasını, ancak 10 harfin benzer olmasını da katarak Arami kaynağı reddeder (Kafesoğlu, 1987: 125). Kafesoğlu, Bulgar, Hazar ve Macarlardan (Sekel) Orta Asya, Uzak Doğu ve Orta Avrupa’ya dek çok geniş alanda yayılan bu yazının Orhun alfabeti olduğu kanaatindedir:

“Türklerin ‘değnekler üzerine çentik (oyma, biçme)ler yapmak’ veya ‘ok ucu ile balmumu üzerine işaretler çizmek suretiyle muhabere ve resmî vesikalarını tespit ettiklerine dair Çin yıllıklarında kayıtlar bulunduğunu [Liu ve Eberhard’dan dipnot N.K.] Türk yazısının menşeyini yine Türk çevresinde aramanın en makul yol olduğunu hatırlatalım” (agy).

Caferoğlu da “ay, yay, süngü, çadır gibi” Yenisey ve Orhun işaretlerinin (tamgaların) “millî Türk icadı” (2001: 127) olduğunu belirttikten sonra, yayın D ile ve sonra da tüm ya harfiyle başlayan kelimelere “tebcil edildiğini” ve bu harfin yaya benzemesini “Yenisey ve Orhun harflerine has” olduğunu yazar (agy). Yine “Fenikelilerin hurufatına da istimal edilen” Türk millî icadı olan ok işaretinin, “eski Türklerde hem muharebe silahı, hem de Türk boylarının taksimatı gibi bir etnik rumuzu mahiyetini haiz olmuştur” (2001: 128) der. Caferoğlu bu ok tamgasının sonraları Yenisey ve Orhun alfabesinde ak, uk, ko ve ku sesleri için kullanıldığını ve kalın t harfine ise “eb, ev, çadır” anlamı verilip, önce tamga olarak “çadır tasviri” sonrada Türk yazı dilinin yumuşak b harfi olduğu fikrindedir. Diğer tamga ise süngü; “süngük” resmidir ve s telaffuzlu harfe dönüşmüştür. Kırgızların Soldu boyunun, Kanglıların ve bugünkü Altaylıların boy damgası (tamgası, totemi) “aytamga”dır ve ay resmi Yenisey’de ay şeklinde mevcuttur. Orhun’da y (yay) ile temsil edilse de ay diftongu için bu işaret kullanılagelmiştir (2001: 28-129). Bu düz çizgili ve kolay işlenir rumuzlu (simge içeren) tamga ve harfler “hayvan derisi, taş ve sert eşya üzerine eğri, yuvarlak damgaların basılması kabil olmadığından, Türk damgaları, ekseriyetle müstakim çizgili olmuşlar ve Yenisey-Orhun hurufatı da bu eşkâli haiz olduğundan, muhakkak damgalardan doğmuştur” (2001: 129).

Kafesoğlu da bu konudaki ayrıntılı açıklamalarında yazıları olduğu kesin olan Türklerin Gök-Türk kitabelerinden (8. asır başları) “daha önceki çağlarda da yazıları vardı der” (Kafesoğlu, 1987: 122). Buna en büyük amilin devlet işlerinde yazıya ihtiyaç duyulduğu ve Türklerinde “çok geniş sahalara yayılmış büyük Türk İmparatorluklarını yazı olmadan idare” (agy) edemeyeceklerini gösterir. Ancak bu yazılı “vesikalar da bozkırların fırtınalı girdabında kaybolup gitmiştir” (Kafesoğlu, 1987: 123). Kafesoğlu, Hiuen Tsang kaynağına dayanarak “Gök-Türklerden önce Akhunların yazıları vardı ve bu Göktürklerinki gibi idi” (agy) der. 6. asırda Ogur boylarının yazısını tescil eden Priskopius, devamları olan Macarların “yaz+” (yazmak gibi) kelimesinden bahseder. Bunun dışında Ligeti, Chavannes, Németh, Gabain vb. Türkologlara dayanarak Kafesoğlu’nun da düşüncesi Türkçe run işaretlerinin (tamgaları) tüm Avrasya’da İpek Yolu ticareti başlangıcından Ortaçağ’a dek kullanıldığı ve bu bölgelerdeki tüm eski alfabelerin orijininin Türk tamgaları olduğu yönündedir. Tüm bunlar Avrupa’da ilk kez MS 3. asırdan sonra görülen, Hun Türklerinin Avrupa’ya geçişinden sonra yaygınlaşan ve bugün hâlâ çözülemeyen Germen run (Gotça; runa) yazıtlarının İskandinavya’dan Türkistan’a değil, tam tersi yönde yayılımını belgeler. Aşağıdaki bölümde görüleceği üzere İskandinav dilbilim ve tarih kaynakları ile İskandinav Edda Destanları da bu bilgiyi teyit eder.

KUZEY GERMEN/İSKANDİNAV RUNİK ALFABESİ

Kylever taşı üzerindeki ilk 7 run harfinden esinlenerek “Futhark” alfabeti de denen Kuzey Germen/İskandinav run yazıları MS 200 yıllarından 1200’lü yıllara dek Kuzey Avrupa, İskandinavya ve Gotland’dan İngiltere’ye kadar bir alanda, genelde güney İskandinavya’da (Jütland ve Gotland Adaları) savaşta ölenlere anıt yazısı olarak yaygınlaşmıştır. Bunlar Vikingler zamanı denen MS 793-1064 arasında 6500’ü bulan kaya yazıtlarıdır. 4-5 bini İskandinavya genelinde, 2-3 bini ise İsveç’te bulunur ve en meşhuru “Rök Yazıtı”dır. En eski Germen run yazıtı MS 3. asır “Øvre Stabu Yazıtı” ise Oppland/Norveç’tedir. Ancak Kuzey Almanya, Şlesvig Holştayn bölgesi

“Fibel von Meldorf yazıtı”nın MÖ 50-100. yıllardan kaldığı da tahmin edilmektedir (Düwel 2001)⁵.

Bu Germen runik alfabe belirtilen zaman dilimlerinde İngiltere’ye dek tüm Kuzey Avrupa Germen ve İskandinav halkları arasında (İsveç, Norveç, Danimarka) kullanılan bir alfabedir. Bu alfabeyle yazılan yazıların anlamı ve sırrı hâlâ çözülememiştir. Batılılarca Türk geleneğinde olduğu gibi Kuzey İskandinav Germenlerinin kayalara işlenen runik yazılarının da Kuzey Latin, Grek, aslında yine bir Türk kavmi olduğundan doğru bir tez olabilecek İtalya/Etrüsk veya Kimbern⁶ alfabe hurufatından esinlendiği kuramları mevcuttur, ancak bu tezler şimdiye dek ispatlanamamıştır veya tamamen terkedilmiştir. Bu Germen runlarıyla ilgili diğer en güçlü tez Batı Hunlarıyla yaşayan Gotların, İskandinavya’ya bu yazıyı taşımış olduğudur. Bu konuda oldukça yeterli dilbilimci yanında Edda Destanları da runik harflere Türkleri işaret etmektedir ve run yazılarını icat etti denilen mitolojideki baştanrı Oden, Odin veya Wodan’ın da Türk olduğu ve run harflerinin böylece Türklerden geldiği aşağıda bahsedilecek olan çoğu bilimsel eserde ve İskandinav/Norveç Edda Destanlarında kayıtlıdır.

Günümüze dek Kuzey Avrupa’daki tamgalı run yazıtların Türkçe olduğu düşünülmediğinden ya da değişik başka nedenlerden dolayı Batılılarca çözülememiş, ancak Türkçe oldukları kısım kısım ima ve kabul edilegelmektedir. Avrupa’da rastlanan ve çözülemeyen run yazıları İskandinavya’dan Türkistan’a değil, tam tersi yönde yayılımı söz konusudur: “Rün yazısının kökeninin, İskandinavya’da olmadıklarını bildikleri için İsveçli araştırmacılar onu İskandinavya’nın dışında aramışlardır. Örneğin İsveçli araştırmacı E. N. Tigerstadt ‘Çok zor ve şu anda bile çözüme ulaşılamayan sorun, run yazılarının nasıl oluştuğu sorunudur’” (Tarcan, 2003: 26). Ancak Tarcan, Norveçli araştırmacı Shell Artun’un Oslo Üniversitesi Gazetesi 12 Ekim 1994’te ‘Runik yazılar Orta Asya’dan geliyor. Alman kökenli değil, Türk kökenlidir. Bilinen ve zannedilenden 2000 yıl daha eskidir’ diye yazdığını aktarır (Tarcan, 2003: 27). Bunun yanında “Kâzım Mirşan, Gotland adasındaki run yazılı olduğu söylenen ve günümüze kadar okunamamış olan yazıtları Ön-Türkçe olarak çözmüştür” (Tarcan, 2003: 27) der.

Bu durum 24 harften oluşan “Futhark” harflerinin kökeninin Türk tamgalarının en gelişmiş yazı hâli olan Ergin’e göre 38 harflik Göktürk/Orhun alfabesi ile aynı temelden kaynaklandığını göstermektedir. Bu meyanda 18 Göktürk alfabesi tamga/run/harfinin Kuzey Germen/İskandinav run harflerinde aynı oluşu (ki, bunlardan 5 harf Kuzey Germen/İskandinav Göktürk harflerinin aynısı ancak ters yönlüdür) Futhark alfabesinin Türk tamgaları, yani Göktürk yazıtlarındaki alfabe kökeniyle aynı olduğunu ortaya koymaktır (Bkz. Tabela 1).

Germen Runik Alfabesinin Kökeni Teorileri

Germenlerin dünyanın hiçbir yerinde MS. 4. asırdan önce yazılı kaynakları bulunamadığından bu tarih evveli olan arkeolojik bulgular dahi sadece tahminlerle bazı bilgiler verebilmektedir ki; “odun ya da taşlara işlenen runik [tamga N.K] yazı işaretleri büyük ölçüde kayıptır” (Fricke, 1961: 9). MS. 383 ölümlü keşiş Wulfila’nın Gotça’ya çevirdiği İncil, Almanların daha doğrusu tüm Germenlerin ilk yazılı temel eseridir. İndogerme dillerinden yazıya dökülen en eski dili Yunanca (Grekçe) olup

⁵ Yazıtların listesi: <http://www.runenprojekt.uni-kiel.de/beschreibung/9/fundliste.pdf>.

⁶ Avrasya’da tarih sahnesine çıkan İndogerme bir kavim olan Kimbernler için bkz. Keleş, 2016: 41-49

ve Kreta uygarlıklarında MÖ 15. asra kadar geri gider. Ancak milat başlangıcından beri Germence Orta Avrupa'da yoğunluktadır. Fakat arkeolojik taş yazıtlar olarak en erken MS 3. asırdan kalma run harfleriyle yazılı taşların bulunduğu da ortadadır. Düwel'in tespitlerine göre Germen run Futhark harflerinin kökeni hakkında **Latin/Roma** (Runolog L. F. A. Wimmer, 1874, Pedersen, Askeberg ve Danlı runolog Moltke'nin, Roma kültür nüfuzu etkisi ve f, r, b ve m harflerinin benzerliği üzerine olan tezi), **Grek** (S. Bugge ve v. Frise'nin tezi, Greklerle karşılaşmadan önce Gotların bu yazıya sahip oluşundan bu tez çöker) ve **Kuzey Etrüsk** (C. J. S. Mastrander, 1926, Altheim ve Trautman'ın tezi; Kuzey İtalya Val Camonica kaya işaret ve yazıtlarını baz alır) **kuramları** öne sürülse de bunların hiç biri yeterince veri olmadığından ispatlanamaz ve teoriler boşa kalır.

Bunların dışında güncel ve fantastik teoriler de vardır. J. Werner özel silah ve giysiler üzerindeki runik yazılardan yola çıkarak bunların Roma geleneğine göre şahıs adları olduğunu, bunların zamanla büyüsel tılsımlı harf olmaktan artık çıkıp dünyevi ve eşya belirtici yazı anlamına girdiğini iddia eder. Diğer tüm araştırmacılar ise runları Germen bir kavme atfeder. Frisen ve Askeberg Pontus bölgesi, Vistül Nehri havzasında Gotları coğrafi uzaklıktan dolayı hesaba katmayıp (K. Karadeniz) Kuzey İtalya kuramı temsilcileri olarak Roma ve MS 2. asırda kuzey İtalya ile münasebete girebilecek bir kavmi runların mucidi olarak düşünürler.

Bu kavimler Baesecke'ye göre Kimbernler ve Teutonlardır. Bu tezi Altheim ve Trautman da savunur. Buna göre Kimbernlerin veya onların kalıntılarının Vercellae savaşından sonra (MS 101) Transpadana'da (K. İtalya'da) kısa süreli bulunmalarından Val Camonica'da bu resim ve yazıları aldıkları ve run yazısını kullandıklarını düşünürler. Bu tezde Kuzey İtalya (Etrüsk) alfabesindeki u, a, k, h, z, s, t, l, o harflerine benzeşmeyle run harflerinin en iyi formuna ulaştığından yola çıkılır. Ancak bu kurama ilk run yazıtlarının buraya coğrafya olarak uzakta olan Danimarka ve Norveç'te ortaya çıkması, güneyde ise MS 5. asırdan önce belgelenemediğinden dolayı itiraz edilmiştir. Bu itiraz da kesin değildir, çünkü güneyde yeni yeni kolay çürüyen maddeler üzerine yazılmış runlara benzer bulgular çıkarılmaktadır. Arnzt, Altheim'in tezini geliştirerek runların Alp Germenlerince bulunduğunu, sonra bu yazının Kimbernlerce devam ettirildiğini savunur, ancak bu Alp Germenlerinin etnik kökeni (Germenler veya Keltler) hâlâ tartışmalıdır. Düwel'e göre Germen run yazılarının oluşum zamanı birkaç güçlü delille en eski run yazısından yola çıkarak MS 2. asır sonları olarak verilmelidir. Ancak diğer yandan Kuzey İtalya/Etrüsk alfabesinden oluştu tezine dayanarak yeni araştırmalarla bu MS 1. asra kadar olasıdır. Bu görüş Kärnten Magdalensberg yerli Norik Alfabesi'yle tasdik edilmektedir. En eski run yazıtlarından yola çıkarak yazı bulgularına paralel olarak bu yazının başlangıcının 100 yıl erkene yani 1. asrın ilk yarısına çekilebilmektedir (1983: 90-93).

Ancak yukarıda da söylendiği üzere Norveçli araştırmacı Shell Artun'un 12 Ekim 1994 tarihli Oslo Üniversitesi Gazetesi " runik yazılar Orta Asya'dan geliyor, Alman kökenli değil, Türk kökenlidir. Bilinen ve zannedilenden 2000 yıl daha eskidir" (Tarcan, 2003: 27) tezi şu anda en güçlü kuramdır. Prof. Sven Lagerbring de "İsveççe ve Türkçe Arasında Benzerlikler Hakkında" adlı araştırma eserinde, 1764, "Danimarka, İzlanda, Kuzey Almanya ve İngiltere'de kullanılan İsveç efsane ve masallarında da anlatılan "Eski İsveççenin Odin (Oden, Wodan) tarafından

getirildiği" savını şöyle izah eder: "Oden Herwarar Masalı'nın I. bölümünde anlatılır. Oden, Tirkiar (Türkler) ve Asiemaen (Asyalılar) olarak tanıtılan büyük kitlenin önderidir. Are Frode de aynı öyküyü anlatır" (Lagerbring, 1774/2008: 33). Bunun gibi "Geç Edda" (Âltère Edda) diye adlandırılan 'Snorra Edda'ya adını veren destanların yazarı Snorri Sturluson'a izafeten (1178-1241) 'Sturluson, Ynglinge Masalı 5. bölümünde Oden'in çok mülkünün bulunduğu Tyrkland'dan (Türkiye; [Çevirmen Notu] A. G.) yolculuğunu ayrıntılarıyla anlatır" (agy) der. İsveçli Sturluson'un çalışmalarına dayanan Lagerbring, Ptelemeos'un belirttiği gibi Hazar-Kafkas Dağları arasındaki bölgelerde oturan Türklerin, Don Nehri (Eski İsveçcede Talais) doğusunda olduğunu, bunu Sturluson'un da doğruladığını yazar. Bu Türklerin göçebe olduklarından adlarının İbranice shut kelimesinden (Latince: Vagari) etkilenererek Schyther (İskitler) olarak anıldıklarını bildirir: "*Grek ve Romalılar bu bölgeye bundan dolayı Scythia (İskitya) der*" (Lagerbring, 1774/2008: 33). Lagerbring bu nedenle İsveçlilerin de kendi küçük ülkelerine Svithiod derken İskitya veya Svithiod hin mikla veya Stora Sverige'yi (Büyük İsveç) kastettiklerini bildirir. Bunun nedeni İsveçlilerin Odin'in soyundan geldiği, dillerinin de Türkçe kökenli olduğu gerçeğidir:

"Oden Almanya üzerinden yola çıktı ve önce Almanya'da durdu. Oradan Holstein üzerinden Danimarka'ya geçti ve İsveç'te durdu. Nihayet bu uzun yolculukların sonuna geldi. Buralara birer oğlunu kral olarak bıraktı ve yanlarına beraberindekilerden büyük gruplar verdi. Bu Sturleson'un kendi anlattığıdır ve Almanca, Danca ve İsveççenin temelde aynı dil oldukları konusunda tam bir neden sunar. İngiltere'nin ataları Anglosaksonların kökeni de aynı şekilde Oden'e uzanır. Onların dilleri de aynı Türklerin ve Asyalıların dilinin bir dalıdır. [...]. Bizim atalarımız Oden'in yoldaşları Türklerdir. [...] Oden ve yanındakiler Türk'tüler" (1774/2008: 33vd; bkz. Gürgün, 2009). Bu anlamda Prof. Dr. Lagerbring 200 Türkçe kelimenin İsveççede bulunduğunu da tespit ederek, kökenlerinin de Türk olduğu tezini savunur (1774/2008: 25, 41-66). İskandinav Germenlerinin baştanrı Odin/Wodan Türk mitolojisi, efsane ve destanlarındaki özelliklerinin aynısına bu nedenle sahiptir:

"Tacitus'un Roma'nın Merkür tanrısıyla eşdeğer gördüğü tekin olmayan vahşi avcı namı rüzgâr, fırtına, nefes, ruhların ve ahretin (Wallaha; Vallaha) tanrısıdır. Bu tanrı erken dönem avcılık kültürüne aittir, Şamanist özellikler taşır; bir Şaman'ın, av büyücüsünün gücünü uygulamadan önce korkunç deneyimler, Odin'in run harflerinin bulunduğu Yggdrasi (kutsal ağacının) -dişbudak ağacı- köküne nasıl vurduğu Edda'nın bilgilerinde mevcuttur" (Döbler, 1996: 135). Edlinger de "Ynglinge Efsanesi'ne (Masalı'na) göre Odin'in büyük servetinin bulunduğu Tyrkland'deki [Türk ülkesindeki N.K.] Asgard'dan; Gardariki'den (Rusya'dan) Saxland'a (Almanya'ya) göç ettiğini [...] Kral Svegdin'in de aynı efsaneye göre Tyrkland'dan [Türk ülkesinden N.K.] geçtiğini, unutmamalıyız" (1929: 6) der. Baştanrı Odin/Wodan bu tespitlere göre Türk'tür. Bunun gibi Avrupa'nın tarih öncesi çağlarında Türklerin Orta Asya'dan Kuzey Avrupa (Kuzey Almanya, Danimarka ve İskandinav) bölgelerine geldikleri ve Avrupa'nın tarih, köken ve kültür temel taşlarından oldukları artık sır değildir.

Geç Edda Destanları (Die Ältère Edda) I. Bölüm: Tanrılar Destanı'nın (Die Göttersage) 6.'sı olan ve tümü 4-6 satırlı olan Havamal/Des Hohen Lied (Yüksek

Destan) içerisinde bir bölümde geçen Odins Runenlied (Odin'in Run Destanı) 139-165. kıtalarda (Simrock, 1851: 48-51) 9 gece boyunca bir ağaca asılı olarak kalan ve Odin'in kutsadığı mızrakla yaralanan şaire "runlarla şarkı söylemenin öğretildiği" ve "runlarla düşünmesinin arttığını, bunun ona iyi geldiği, söz sözü açıp ona yeni sözler, iş işi açıp başka işler öğrettiği" söylendikten sonra 143. kıtada şöyle denir:

"Runları bulacaksın
ve kurul sütunlarını,
çok kuvvetli,
ve devasa sütunlar.
İlk hatip bunu buldu,
Tanrılar bunu yarattı,
Bunu en yüksek Tanrı çertti" (Simrock, 1851: 49).

Devamında 138-147. kıtalarda sütunlara Wodan/Odin'in ve diğer tanrıların çeltik bir yazı yazdığını, ozana bu tanrılar katında yaralanmamayı ve hilelerin geçmezliği, savaşma, bilgelik vs. 18 çeşit bilgi öğretildiği anlatılır (Simrock, 1851: 49-51). 147. kıtada ise:

"Run yazılarından şarkılar (destanlar) söylerim,
Bunları krallar bilmez,
Hiçbir insan evladı bilmez" (Simrock, 1851: 49),

denerek bu alfabe ve yazının ilahi ve tanrısal olduğu anlatılır. Bu durum Alman edebiyatında da 7. asırda bulunan Merseburger Zaubersprüche (Merseburg Büyülü Sözleri) denen çoğu run yazılı çözilemeyen yazıların anlatımında da kullanılır. Challaye'ye göre "Kuzey ve Avrupa dinlerinde" at ve kargayla özdeşleşen Wodan'ın kullandığı "ilk yazı harfleri olan runlar başlangıçta büyücülükte, tılsımların üzerinde kullanılırdı. Türkü (lied) ise ilkin bir sihirbazlık vasıtasıydı" (1960: 151). Bu meyanda Odin/Wodan, Tanrı Roma-Latin tanrısı Merkür gibi tanrılar arasında altın miğfer takan tek tanrıdır. Şaman din adamı ve kâhini olma özelliği de çok vurgulanır. Adı Avrupa kültüründe Wodanstag: Wodan'ın günü olarak Mittwoch (eski yüksek Almanca mettawech, İngl. wednesday) yani çarşamba gününe verilmiştir. Avrupa'da birçok yerin adı ondan gelir; Godesberg, Wodansberg, Wodanshusen, Wodaneswege. Buralar eski Germen kült merkezleridir. Edda Destanlarında adı Wodan olarak geçen Odin'e Güney Germen bölgelerinde de hürmet edilir: "Wodan ikinci *Merseburg Tılsımlı Sözlerinde* aktarıldığı gibi öncelikle bir tanrı değil bir büyücüdür, ormana seyahat eder. Bu bölgede runlar icat edilmiş olmalıdır. Arkeologlar buradan run yazılarıyla oyulmuş mızrak uçları bulmuştur. Böylece runik hurufatın icadı elbette Wodan/Odin'e dayandırılır" (Lagerbring, 1774/2008: 135). 24 harfli Kuzey Germen/İskandinav runik alfabenin 18 harfi, kökeni MÖ 18 bine kadar gidebilen Türk tamgalarının temelini teşkil ettiği ve Orhun yazıtlarında son tekâmülünü bulan 38 harfli Gök-Türk runik alfabesinin aynısıdır. Bu durumda henüz okunamayan bu Kuzey Germen bölgelerindeki yazının kökeni, okunması başarılmış Türk runik alfabesidir. Aşağıdaki Tabela 1, 2 ve 3'te bu harfler gösterilmektedir:

Tabela 2. Orhun tamga/harfleriyle Futhark/run harflerinde tam benzer 8 harf vardır















ORHUN	FUTHARK
 D	 G
 B	 O
 I ve İ	 L
 S	 i
 İÇ/Çİ (Vokalli Konsonanat)	 Z (R)
 LT/LD (Birleşik veya çift konsonant ses)	 E
 A ve E	 I
3 NÇ	3 S

Tabela 3. Orhun tamga/harfleriyle ve Futhark/run harflerinde ters yönde ama tam benzer 5 harf vardır

Tamga	Run
> o-u	< k
1 p	1 l
↓ ok/uk	↑ t
Ɔ k (ince)	Ɔ a
ʔ y	P w

Dolayısıyla 24 Kuzey Germen/İskandinav run harfinin 18 tanesi 38 harfli Orhun alfabesinden alınmıştır. Futhark run alfabesi anlamlı cümlelerle bugüne dek okunamadığından harflerine verilen anlam da demek ki doğru değildir. Orhun harflerine verilen anlamlarla yeniden bu tamgasal işaretlerin alfabe karşılığı kesinleşebilir.

SONUÇ

Runları ilk kullananlar yazıya MÖ 14. asırdan beri tamgalarla başlayan Türkler olup, bu yazı Orta Asya ve Mezopotamya'dan Kuzey İpek Ticaret Yolu'yla tüm Avrasya'ya; İngiltere'ye dek tüm Kuzey Avrupa ile İskandinavya'ya dek yayılmıştır. Kuzey Germen/İskandinav Futhark runik alfabe ise M.S. 3. yüzyıl ile 12. yüzyıl arasında, Kuzey Avrupa Germen halkları arasında (Kuzey Avrupa, İsveç, Norveç, Danimarka'da) kullanılan bir alfabedir. Yoğunluğu İsveç ve Norveç'de olmak üzere Avrupa da 6500 kaya yazıtının, bu alfabe ile yazıldığı kabul edilmiştir. MS 3. asırda başlayan 24 harfli Kuzey Germen/İskandinav runik alfabenin 18 harfi, kökeni MÖ 18 bine kadar gidebilen Türk tamgaların temelini teşkil ettiği ve Orhun yazıtlarında son tekâmülünü bulan 38 harfli Gök-Türk runik alfabesinin aynısıdır. Bu durumda kültürlerarası yayılma (difüzyon) ve metinlerarasılık kuramlarına göre henüz okunamayan bu Kuzey Germen/iskandinav bölgelerindeki run alfabesi ve yazısının kökeni, Orhun yazıtlarında mükemmelleşmiş ve okunması başarılmış olan Türk Orhun runik alfabesidir.

KAYNAKÇA

- Adji, M. (2001). **Kaybolan Millet, Deşt-i Kıpçak Medeniyeti**, Çeviren: Zeynep Bağlan Özer, 1, Baskı, No 277, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara
- Atlan, S. (1970). **Roma Tarihi'nin Ana Hatları. I. Kısım Cumhuriyet Devri**, No: 1529. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Bayram, S. (1990). **Kaynaklara Göre Güney Doğu Anadolu'da Proto Türk İzleri**, İstanbul.
- Boray, F. E. (2005). **Bilinmeyen Tarih ve Türkler**, Kum Saati, İstanbul.
- Bozkurt, F. (2002). **Türklerin Dili**, 2. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Caferoğlu, A. (2001). **Türk Dili Tarihi**, C. I, II, Cilt I, 4. Baskı, Alfa, İstanbul.
- Ceylan, A. (2006). **Doğu Anadolu'da İlk Türk İzleri**, XV. Türk Tarih Kongresi, 11-15 Eylül, Ankara.
- Challaye, F. (1960). **Dinler Tarihi**, (Çev.: S. Tiryakioğlu), Varlık, İstanbul.
- Çeçen, S. ve Gökçek, G. (2005). "Sümerce'de Kültür Tarihimize Dair İzler", **Akademi Günlüğü, Toplumsal Araştırmalar Dergisi**, Ankara, 1/1, 1-7.
- Demircioğlu, H. (1998). **Roma Tarihi**. I. Cilt. 4. Baskı. TTK, Ankara.
- Durmuş, İ. (1993). **İskitler (Sakalar)**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara.
- Düwel, K. (2001): <http://www.runenprojekt.uni-kiel.de/beschreibung/9/fundliste.pdf>
- Düwel, Klaus, (2001). **Runenkunde**. 3. erw. Auflage. Metzler, Stuttgart.
- Edda, (1859). **Eine sammlung altnordischer götter- und heldenlieder, Urschrift mit erklärenden anmerkungen, glossar und einleitung, altnordischer**

- mythologie und grammatik**, Lüning, Hermann, (Hrgb), Meyer/Zeller, Zurich.
- Edda, (1912). **Heldendichtung, Übertragen von Felix Grenzmer**, Mit Einleitungen u. Anm. von Andreas Heusler, I. Band, Diederichs, Jena.
- Edlinger, v. A. (1929). **Alte Beziehungen der Türkischen Sprachen zu den Indogermanischen**, Bamberg.
- Elisabeth, W. (2007). **Das Hakenkreuz. Geschichte und Bedeutungswandel eines Symbols**, Lang, Frankfurt am Main.
- Ergin, M. (2005). **Orhun Abideleri**, 35. Baskı, Boğaziçi, İstanbul.
- Freeman, C. (2005). **Mısır, Yunan ve Roma, Antik Akdeniz Uygarlıkları**, Çev., Suat Kemal, 2. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara.
- Fricke, G. (1961). **Geschichte der deutschen Dichtung**, 8. Aufgabe. Matthiesen Verlag, Hamburg, Lübeck.
- Gürgün, A. (2009). "Snorre Sturleson, Edda", **Bilim ve Ütopya Dergisi**, kaynak: <http://tarihderlemelerim.blogspot.com/2013/04/snorre-sturleson.html>, sürüm. 08.9.2017
- Haussig, H-W. (1997). **İpek Yolu ve Orta Asya Tarihi**, Çev., Müjdat Kayayerli, I. Baskı, Geçit, Kayseri.
- Hürriyet Gazetesi, (03.06.2007), <http://www.tumgazeteler.com/?a=2498618> (28.01.200)
- Kabağaçaç, C. Ş. (1996). **Bütün Eserleri, 13. Sonsuzluk Sessiz Büyür**, Derleyen Şadan Gökövalı. 3. Basım. Bilgi, Ankara.
- Kafesoğlu, İ. (1987). **Türk Bozkır Kültürü**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara.
- Keleş, N. (2009). "İlk Çağlardan Orta Çağ'a Dek Türkçenin İnogermen Dillerine Etkileri", **Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Aralık 9/43, 27-43.
- Keleş, N. (2016). **İndo-Germenler ve Türklerin Avrasya İlişkileri, Karışımları ve Etkileri (İlk Çağ'dan Orta Çağ'a)**, Boy, Denizli.
- Kırzioğlu, G. N. (2003). **Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El Sanatlarındaki İzleri**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Kürüm, T. (2002). **Avrasya'da Runik Yazı**, kaynak: <https://docslide.org/avrasyada-runik-yazi-t-kueruem-2002>.
- Lagerbring, S. (1774/2008). **İsveççenin Türkçe ile Benzerlikleri. İsveçlilerin Türk Ataları**, (Çev. ve Hazrl. A. Gürgün), 1. Basım, Kaynak, İstanbul.
- Mahmûd, K. (1074, 2005), **Dîvânü Lugâti't-Türk**, Çeviri, Uyarlama, Düzenleme, Serap Tuğba Yurtsever, 1. Basım, Kabalcı, İstanbul.
- McNeill, W. (2005). **Dünya Tarihi (A World History)**. Çev.: Alâeddin Şenel. 10. Baskı. İmge, Ankara.
- Orkun, H. N. (1994). **Eski Türk Yazıtları**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, No: 529, 3. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Orkun, H. N. (2011). **Eski Türk Yazıtları**, Birleştirilmiş 3. Baskı, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Öztuna, Y. (1991), **Devletler ve Hanedânlar, Avrupa Devletleri**, Cilt 4. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Roux, J-P. (2007). **Türklerin Tarihi, Pasifikten Akdeniz'e 2000 Yıl**, Çev.: Aykut Kazancıgil, Lale, A. Özcan, 3. Basım, Kabalıcı, İstanbul.
Sabah Gazetesi, 08.6.2006
- Sharlipp, W-E. (1992). **Die frühen Türken in Zentralasien. Eine Einführung in ihre Geschichte und Kultur**. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Simrock, K. (1929). **Die Edda, Götterdichtung Heldendichtung Skalda**, ins Deutsche übersetzt von Karl Simrock e-book, 1851. Kaynak: <https://germanenherz.files.wordpress.com/2014/03/simrock-karl-die-edda-1851.pdf>.
- Tanilli, S. (2002). **Yüzyılların Gerçeđi ve Mirası. İlkçağ: Doğu, Yunan, Roma, I. Cilt**, Adam, İstanbul.
- Tarcan, H. (2003). **Tarihin Başladığı Ön -Türk Uygarlığı: Resmî Tarihin Çöküşü**, Genel Yayın Yönetmeni: S. Kemal Ermetin, 2. Baskı, Töre Yayın Grubu, İstanbul.
- Tarcan, Haluk (2006). **Ön Türk Uygarlığı 1A: Evrensel Uygarlıkların Köken Kültürü**, Caft Editions Paris Yayınları, Paris.
- Tarcan, Haluk (2006b). **Kökenindeki Ön Türk Kültürünü Bilmeyen Avrupa Birliđi**. 2. Baskı, Caft Editions Paris Yayınları, Paris.
- Tekin, T. (1993). **Hunların Dili**, 1. Baskı, Doruk, Ankara.
- Tezcan, M. (1990). **Eski Türklerde Damga**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst. Erzurum.
- Vergilius, M. P. (1995). **Aeneas (L'eneide)**, Çev.: İ. Zeki Eyübođlu, Pagel Yayınları, İstanbul.

İnternet

- <http://www.akintarih.com/turktarihi/ortaasya/orhun/orhun.htm>, sürüm: 19.8.2017
- <http://www.runenprojekt.uni-kiel.de/beschreibung/9/fundliste.pdf>. 18.8.2017
- <http://www.turkishjournal.com/i.php?newsid=976>, 3.6.2007

16.YY. ŞAİR TEZKİRELERİNDE ÖLÜM BAĞLAMINDA BİR DİL VE ÜSLUP İNCELEMESİ

Süleyman SOLMAZ*

ÖZET

Biyografiler ve biyografik kaynaklar kültür ve edebiyatımız açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda Türk edebiyatının geriye dönük öncelikli biyografik eserleri arasında ilk sırayı Şu'arâ Tezkireleri almaktadır. Diğer yandan insanoğlunun serencamında doğumları, yaşantıları ve yaptıkları kadar ölümleri ile ilgili yazılanlar da edebi gelenek içinde yerini almıştır. Bu bağlamda Tezkirelerde eldeki bilgilerin ışığında, şâirlerin ölüm tarihleri, ölüm yerleri, ölüm şekli ve sebepleri, mezarının yeri, vefat anındaki son meslekî durumları verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca şairlerin ölümleriyle ilgili tarih şiirleri de kayıtlıdır. Bu çalışmada şair tezkirelerindeki ölüm ve ölüme dair ifade şekilleri ve bu ifade biçimlerinin verilmiş şekilleri ve bunlardan hareketle dil ve üslup incelemelerine yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Eski Türk Edebiyatı, Biyografi, Tezkire, Şair Tezkireleri, Ölüm

GİRİŞ

Yazılı ve sözlü bir anlatımda en zor olan ifade şekli, olumsuz bir durumu; içinde nefret ve tiksinti uyuracak bir şey olan bir olguyu anlatmaktır. Bu bağlamda korku ve dehşet duygularını da unutmamak gerekir. Bunlara ölüm, insanın tabii ihtiyacının anlatılması veya toplumda ortaya çıktığında mahcup olunacak ya da utanılacak bir durum veya olayın meydana gelmesi durumlarının izahını sayabiliriz.

Ölüm kelimesinin sözlük anlamına baktığımızda *can vermek, hayatın sona ermesi, yaşamaz olmak, hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu* gibi anlamlarla karşılaşırız. Çoğu zaman ölüm karıştırdığımız ecel ise, hayatın sonu, ölüm zamanı demektir.¹ Bu iki kelime ve kavramla oluşturduğumuz birleşik sözcüklerin sayısı bir hayli kabarıktır. Ölüm korkusu, ölüm fermanı, ölüm sessizliği, ölüp ölüp dirilmek, ölenle ölmeme, ölüm Allah'ın emri, ölümü göze almak, ölümüne susamak, ecel beşiği, ecel şerbeti, ecel teri, ecel sakisi, eceli gelmek, eceline susamak, eceliyle ölmek, ecele çare bulunmaz, ecel geldi başa baş ağrısı bahane bunlardan bir kısmıdır. Bu kavramlar birçok deyim ve atasözünde yaşamaktadır. Türk Dil Kurumu bununla ilgili kullanımların sayısını 153 olarak tespit etmiştir.²

Benzer ifade tarzları dilimizde başka yerlerde de görülmektedir. Tuvalet için kullanılan otuza yakın (tuvalet, hela, kenef, w.c (bu kelimeyi İngilizce telaffuz), ayakyolu, lazımlık, def-i hacet yeri, müsterah gibi adlandırmalar ile hastanelerimizde kullanılan bölüm adlandırmaları (bazen Arapça, bazen Latince yer yer Türkçe (Bevliye / İdrar Yolları, Üroloji, // Nisaiye, Jinekoloji, Kadın Hastalıkları vb.) en sık karşılaştığımız değişik ifadelendirme örnekleridir.

Yukarıda kısmen işaret ettiğimiz bu üsluba güzel adlandırma denmektedir.

* Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ssolmaz@pau.edu.tr.

¹ Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Ankara, 2005.

²TDK Türkçe Sözlük'te "ölüm" sözcüğüyle birlikte kullanılan sözcük, birleşik sözcük, deyim ve atasözlerinin sayısının 153 olduğunu ortaya koymaktadır. (<http://tdkterim.gov.tr/bts> E.T.:02.02.2009)

Edebî bir tür olan biyografinin edebiyatımızdaki ilk örnekleri şairlerin hayat hikâyelerini, onların doğum, aile, eğitim durumu, evlilik, memuriyet, sanat gücü, eserleri, ölümü gibi çeşitli durumlarını tezkire yazarının bilgisi dairesinde anlatan eserlerden meydana gelir. Bunlar içerisinde en zor ifade edilen bilgi şekli şairin ölümünün anlatılması olmuştur. Ölümün soğuk yüzü yazıya yansımam diye olsa gerek tezkireciler ölüm için onlarca değişik ifade şekilleri bulmuşlardır. Bugün de bu tür adlandırmalar devam etmektedir. Verem için ince hastalık denmesi bu doğrultuda değerlendirilmektedir. Türk Edebiyatında Mersiyeleri kitaplaştıran Mustafa İsen de kitabına “Acıyı Bal Eylemek” adını vermiştir³.

Tezkirelerde yer alan biyografilerde üzerinde önemle durulan noktaların başında şâirlerin vefat tarihleri gelmektedir. Doğum tarihlerinden pek bahsedilmemesine rağmen (tezkirelerin yazıldığı tarihte ölmüşse) ölümünden bahsedilmeyen şair hemen hemen yok gibidir. Tezkirelerde eldeki bilgilerin ışığında, şâirlerin ölüm tarihleri, ölüm yerleri, ölüm şekli ve sebepleri, mezarının yeri, vefat anındaki son meslekî durumları birkaç kelimeyle de olsa verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca şâirlerin ölümleriyle ilgili tarih şiirleri de kayıtlıdır.

Anadolu sahasında yazılan ilk tezkire olarak kabul edilen **Sehî Bey’in Heşt Behişt** adlı eserinde tespit ettiğimiz ifade biçimlerinden bir kaçışöyledir:

Abdülvâsi Çl.: Ka’betullâh’da olurken **fevt** oldu

Ferîdî: **Allah emrine varup** mezârı Edirne’dedür.

Hıfzî: İstanbul’da mülâzemetde iken gice kendü odasında yatduğı yerde urup katl itdiler... Mezârı İstanbul’da Galata yakasındadır.

Anadolu sahasında **Latifî** tarafından yazılan ikinci biyografik eser, **Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsıratu’n-Nuzamâ** adlı tezkiresinden:

Bezmî: Evâhır-ı ‘ahd-i Selîm Handa kûşe-i meyhanede câm elinde iken nakl itdi ve bezm-gâh-ı fenadan ‘işrethane-i bekâya ayağı götürüp gitti.

Cemâlî: Sultan Bayezid devrinün ahırlarında fevt olmuşdur.

Cenânî: Sultan Selim devrinde **nakl itdi**

Halîmî: Mısır seferinde mihr-i ömri Şam’a ve seyr ü seferi **encâma irmişdir**.

Hasan-ı Rûmî: Sultân Bâyezid-i mağfiret-mezîd devrinde bu külhân-ı ‘inâdan gülşen-i bekâya nakl itdi.

Figânî: (İbrahim Paşa hakkında söylediğı bir beytin duyulması üzerine) âkıbet kemâl-i zevâline sebep oldu. Belâü’l-insân mine’l-lisân fehvâsınca dil ucundan (yüzünden) cihân-ı vesîde dâr ve sırr-ı Enel-hak’dan râz açmadan iledüp Mansûr-vâr **berdâr etdiler**.

Vahyî: Sultan Selîm Hân devrinün âhirlerinde âhurete gitdi.

Mevlânâ Emirî: Süleymân Hân sa’âdet ü bahtla tahta geçdükleri tarihte fenadan bekâya nakl itdiler.

Sâni: Hüsnî ayının çar-dehi ve hüsn ü bahâ feleginün mihr ü mehi iken âftâb-ı ‘ömrine husûf-ı zevâl ve mehtâb-ı hayâtına kûsûf-ı intikâl irdi.

Hayret:) Dâr-ı fenâdan cânib-i bekâya gider.

Âşık Çelebi’nin Meşâirü’ş-Şu’arâsı’ndan

³ Mustafa İsen, Türk Edebiyatında Mersiye Acıyı Bal Eylemek, Ankara

Ahmed Çelebi (Pârepâre-zade) : Hikmet Allah'ın ol kazılıkta ecel önün aldı.
 Asafî: Diyâr-ı Haleb'de âhîrete intikâl itdi.
 Kaside-i 'ömri anda münkatî' bulup anda vefat kılmış.
 Bezmî: Rum illerinde geşt ü güzârda iken peymâne-i eceli toldı.
 Basîrî: Merhûm sinn-i hudûd-ı erba'in (seb'in)de iken ve erba'in (ve tis'amiede) mahrûse-i İstanbul'da **rihlet eylemişdür**
 Edâyî: Ba'dehu mâlik-i mülk-i deryâ-bâr, piyâle-gerdân-ı bezm-i ibtihâc u iftihâr hazretlerinün meclis-i şerifine irdi.
 Emânî: Diyâr-ı **âhirete irtihâl eyledi.**
 Hâfız-ı 'Acem: Karındaşı Kukla 'Acem tâ'undan **vefat itdükte** ana didüğü mersiye bu minval üzredür.
 Hâfız-ı Şirâzî: Ahir bî-ser ü sâ mânlıkda ve rüzgâr-ı perîşânlıkda **'ömri encâma ve subh-ı hayâta şâma irdi.**
 Hasan Çelebi: Merhum 'Îsâ gibi 'âleme mücerred gelüp yine **evc-i semâ-yı 'uluvva mücerred gitdi.**
 İshak Çelebi: Fî'l-vâkı bu fâller ana hasb-i hâl olup ol arazî-i mukadresede rûz-ı 'ömrine şâm-ı ecel irdi.
 İlâhi: Mülâzım iken **vefât eyledi.**
 İlâhi Beg: Ol şâh-ı 'Ali-sıfat tîg-i Zü'l-fekâr-âsâsıyla Haleb'de İlâhi Beg'i **iki biçdi.**
 Nizâmî: Sultan Mehemed, mezkûr İstanbul'a da'vet eylemiş, yolda gelirken ecel irüp **âhirete rihlet eylemiş.**
 Usulî: Rûm'a gelüp gâh Yenice'de gâh Evrenos Beg oğlu Abdî Beg yanında sancaklarda bile olup âhir **fevt olmuşdur.**
 Vahdî: Edirne'de Hâssa Haracı Emîni iken **fevt olmuşdur.**

Gülşen-i Şu'arâ'da şâirin ölüm târihi ve ölüm sebebi gibi hususlar, târih belirlemede göze çarpan hususlardır. Herhangi bir târih verilmeden de şâirin ölümü verilmiştir. Ahdî ölüm haberini verirken, fevt, mevt, dâr-ı bekâ, ukbâ vb. tabirler kullanmıştır.

Sultân Mustafâ: Sene tis'in ve tis'âmi'ede emr-i pâdişâhi ile boguldu (Solmaz, 2005: 101).
 Sultân Cihângir: Târih-i mevti sene sittin ve tis'âmi'edür (Solmaz, 2005: 104).
 Bidârî:... sene semân ve sittin ve tis'âmi'ede ecel peyki aña dest-res buldı (Solmaz, 2005: 237).
 Penâhî: Ol rû-şinâs biñ dürlü i'zâz ile beyne'n-nâs zindegânî idüp merhûm şâhzâde Sultân Mehemed Câmî'inde hâfız-ı kütüb namıyla ser-efrâz iken ravza-i câvidânı isteyüp külli zâikatül-mevt şarâbın nûş idüp kayd-ı dünyayı ferâmûş eyledi. Kâne sene ihdâ ve seb'in ve tis'âmi'e (Solmaz, 2005: 234).
 Celîlî: Âhirü'l-emr sene ihdâ ve seb'in ve tis'âmi'ede 'âlem-i fânîden kişver-i câvidâniye revâne oldı (Solmaz, 2005: 250).
 Hüseyinî-i Bağdadî (tokuz seksen beş),
 Derûnî (tis'a ve sittin ve tis'âmi'e 969), Rızâyî (müellifin kardeşi, selâse ve sittin ve tis'âmi'e, 963), Rindî (müellifin amcasının oğlu, selâse ve tis'in ve tis'âmi'e, şâirin kendi oğlu Zühdi, babasının ölümüne şu târihi düşürmüştür: Âh kim nahl-i kaddi Rindî'nün / Sarsar-ı båd-ı ecel sındı/ Aglayup Zühdi didi târihin/ Bezmi yan-dırdı firâk-ı Rindî (993), Sehâbî-i 'Acem (ihdâ ve seb'in ve tis'âmi'e 971), Fuzûlî (selâse ve

sittin ve tis'âmi'e, 963 taun hastalığından), Fazlî Çelebi (ihdâ ve seb'in ve tis'âmi'e 971), Firdevsî (ihdâ ve seb'in ve tis'âmi'e 971), Fedâyî-i Edirnevî (tis'a ve sittin ve tis'âmi'e 969), Lâzımî (tis'a ve sittin ve tis'âmi'e 969), Murâdî-i 'Acem (semân ve sittin ve tis'âmi'e 968).

Ölüm târihi verilmeden, öldüğü haber verilen şâirler ise, şunlardır:

Cenâbî Paşa: Pâdişâh-ı âsmân-menzilet ve Sultân-ı keyvân-rif'atün sâye-i himâyet ve pirâyeye-i devletünde Anatolî paşası iken fevt oldu (Solmaz, 2005: 105).

Fikrî Beg: Hazret-i Mollâ Hüdâvendigâr birle müşerref-i nâmdâr olup âhirü'l-emr bir agalıkla taşra çıkup vilâyet-i Bagdâdda şâhenşâh-ı 'âlî-şânun eyyâm-ı sa'âdet-fercâmında sâhib-tabl u 'âlem ve fermân-dih-i hayl ü haşem ya'nî sancak begi olmuş iken fevt olmuş (Solmaz, 2005: 188).

Cüdâyî-i 'Acem: Her birinün musâhabetinden müstefid olur iken dünyâ-yı dündan nevmîd olup maraz-ı ta'ûn ile fevt oldu (Solmaz, 2005: 258).

Zîneti-i Sîrozî: Dânişmend iken fevt olmuş zihn-i latîfi şî'rde envâ'-ı zînetle ârâste ve tab'-ı şerîfi nazmda fûnûn-ı ma'rifetle pîrâste eş'âr-ı dil-keşi sûznâk ve ebyât-ı bî-gışşı pâk ve nakş u savt edâsında hûb-nakş olmagla meclis-ârâ ve sâhib-edâ kimesne idi (Solmaz, 2005: 335).

Fikrî Efendi: Mâşîzâde Dervîş Çelebi dimekle meşhûr vâlid-i 'azîzi Semâniye'de müderris iken fevt olmuşdur (Solmaz, 2005: 463).

Kâtibî Efendi: Bu denlü perîşânlıktan kurtulup cem'iyet-i hâtır ile pâdişâhun eyyâm-ı sa'adetinde âsûde-hâl ve müferrihü'l-bâl iken fevt oldu (Solmaz, 2005: 491).

Lâzımî: Bu şî'ri didüğü günün ertesi fevt oldu İnnâ lillahi ve innâ ileyhi râci'ûn (Solmaz, 2005: 505).

Muhyî Çelebi: 'Ale'd-devâm zamân-ı cevânîde ilâ hazîhi'l-eyyâm bir an ta'tilde geçirüp fevt idüp zelil ol-mamışdur (Solmaz, 2005: 529).

Ümîdî: Bîmâr olup mevt zamânında cism-i zerdine bakup bedîhe bu beyti dimişler.

Sarardı cism-i zârûm oldu altun / Bizi harçlanmak ister gibi gerdûn (Solmaz, 2005: 214).

Sultân Mehemed: Ol pertev-i dîn-i nûr-ı Muhammedî şehzâdelerün ser-âmedi idi 'âlem-i fânîden dârü'l-bekâyâ rihlet idüp kûşe-i 'uzlet ihtiyâr idindi (Solmaz, 2005: 102).

Figânî: Dâr-ı İstanbûlda ber-dâr olup ser-efrâz-ı dünyâ ve mümtâz-ı 'ukbâ olmuş (Solmaz, 2005: 466). Sultân Cihângîr: Evân-ı cevânîde devr-i zamâ-ne-den asîb irişüp ol şehzâde-i cihâna 'arsa-i rûzgâr-ı nâ-hemvâr teng ü tar görünüp cihân-ı bî-vefâdan bûy-i vefâ görmeyüp şehri Halepde 'âlem-i bekâyâ cân atup revâne oldu (Solmaz, 2005: 104).

Mehemed Efendi: 'Âkıbetü'l-emr dârü'l-fenâdan cânib-i serây-ı 'âlem-i bekâyâ 'azîm ve taraf-ı huld-ı berîne ve sû-yi hûr ü 'ayna müteveccih olmuş ve hadd-ı zâtında ehâlî-i fihâm ve mevâlî-i 'izâm ve beyne'l-hası ve'l-avâm arasında sâhib-ma'ârif ü esrâr-ı 'ulûma vâkıf imiş (Solmaz, 2005: 158).

Hasan Çelebi Tezkiresi'nde de bu bilgilere rastlamak mümkündür. Ayrıca bu tezkirede bazı şâirlerin şehit olma, boğulma, katledilme, hastalanarak ölme gibi vefat sebepleri de belirtilmiştir. Hasan Çelebi Tezkiresi'nde de 110 şâirin vefat kaydına rastlıyoruz. Bunlardan 13 şâirin ölüm tarihi belli iken, 8 şâirin ise öldüğü dönemden

söz edilmiştir. Dönemlerden bahsederken genelde padişah adı verilmiştir. Yine 5 şâirin öldüğü yer açıkça verilmiş ve 3 şâirin de mezarının nerede olduğu söylenmiştir. Kınalı-zade Hasan Çelebi Tezkiresi'nde vefat bildiren ifade kayıtları çeşitlilik göstermektedir. Bu ifade kalıpları genel olarak **şâirin ölüm şekline ve ölüm nedenine bağlı** olduğu gibi, **şâirin makam ve mevkisi ile şâirlik kabiliyetine göre şekillenmiştir**. Şâirlik kabiliyeti iyi olan bir şâirin ölümü verilirken genelde süslü bir anlatıma başvurulmuştur. Bu haber cümlelerinin bazılarının devamında bir de dua cümlesi yer almaktadır.

Bu ifade kalıplarından bazıları şunlardır: gâr-ı gurûrdan sarây-ı sürûra rihlet itmişler (eyledi, itmiştir) (16 tane)

Sultan Murâd: Şimden girü sefer-i âlem-i 'ukbâya hâzır olup çeşm-i cân ve dîde-i cinânunu cenâb-ı dünyâdan döndürdüp riyâzı mülket-i bekâya nâzır ol pādşâh-ı muzaffer ü mansûr dahı sarây-ı sa'âdet-pîrây ve taht-ı pür-serverlerine gelüp tertîb-i mukaddemât-ı ziyâfetine mübâşeret idüp 'ulemâ ve sulehâ ve meşâyih ü fukarâyı da'vet kılup huzûr-ı mevfü'rü'l cevrlerinde tecdîd-i mebânî tevbe ve inâbet eylemişler ve bu hâletden bir ay mikdârı müddet geçmedin bu gâr-ı gurûrdan sarây-ı sürûra rihlet itmişler. Nevvera'llâhu Te'âlâ kabrehu (Sungurhan, 2009: Metin a 62).

Sinân Efendi: Sene sitt ve semânîn ve tis'amî'e saferinde civâr-ı rahmet-i Rabbü'l 'izzete intikâl u rihlet eyledi (Sungurhan, 2009: Metin a 402).

Bu örneklerin dışında Hasan Çelebi Tezkiresi'nde tespit edilen ölüm haberleri verilmiş biçimleri şöyledir:

deryâ-yı mevvâc bî-bün ü kerâne intikâl ideler (itmiştir, eyledi) (10 tane)

keştî-i vücûdı gark-ı deryâ-yı fenâ ve memât oldı (1 tane)

'ummân-ı bî-kerân-ı fenâ ve memât oldı (1 tane)

şükûfe-i hayâtı sarsar-ı fenâ ve tündbâd-ı memât ile rîzân oldı (1 tane)

ser-hayl-i mazlûmân ve şâh-ı şehîdân eyledi (1 tane)

keştî-i vücûdı gark-ı deryâ-yı fenâ oldı (1 tane)

'âlem-i 'ukbâya revân olmuşdur (3 tane)

kârbân-ı hayât ü bekâsına menzil-i 'adem ü fenâ mahall oldı (1 tane)

vefât idüp (itmiştir) (4 tane)

pençe-i ecelden mahlas bulmayup matla'-ı hayâtı makta'-ı memâta irmişdi (1 tane)

âhirete intikâl ü irtihâl itmiştir (10 tane)

cânını cânib-i Hakka teslîm itmiştir (1 tane)

bezm-i 'ömri âhir olup (1 tane)

bu bezm-i fenâdan ayak kaldurmuşdur ve sefîne-i hayâtı deryâ-yı memâta taldurmuşdur (1 tane)

vedâ'-ı cihân-ı fânî itmiştir (1 tane)/ vedâ'-ı 'âlem-i fânî itmiştir (1 tane) / vedâ'-ı serây-ı cihân itmiş idi (2 tane)

lebbeyk-gûyân-ı terk-i köhne-cihân idüp (1 tane)

Sânî: 'Acebdür ki ol dil ber-i hûn-hâr gamze-i cân şikâr ile bir ânda niçe bin 'âşık-ı dil-figârı öldürürken 'uşşâkdan biri ol şûh-ı dil firîbi mukârin-i rakîb ve ol gonçe-i nâzenîni hâr-ı agyâra karîn gördükde sabr u karârı ve tahammül ü ihtiyârı kalmayup katl eylemiştir (HÇ, Metin a: 195).

Ca'fer Çelebi: Ve Mevlânâ Necmî Çelebiden nakl olunur ki Mevlânâ-yı mezbûr katl olduğundan üç dört gün mukaddem mezbûre vardukda bir tâze gazel didüm içinden bu beyti gâyetle begendüm didi ol beyt budur
Şi'r: Ben şehîd-i tîg-i 'ışk oldukda râh-ı yârda
Yumadın defn eylenüz tenden gubârı gitmesün
Fî'l vâki' katl olındukda ol re'îs-i mazlûmânı kanı ile Sultân Selîm Câmî'i yanında Nişâncı Mescidi dimekle ma'rûf mescidde ki kendüsi binâ eylemişdür defn eylediler (Sungurhan, 2009: Metin a 202),

Bu minvalde Sa'yî, Feyzî, Mevlânâ Lutfî, Nihânî katledilmiştir.
'âlem-i vücûddan mün'azil ü münhali' oldu (1 tane)
'azm-i 'âlem-i bekâ eylemişdür (1 tane)
'ömri encâma ve subh-ı hayâtı şâma irdi (1 tane)
terk-i harîm-i cihân itmiş idi (2 tane)
fevt olmuş idi (2 tane)
garîk-i deryâ oldu (1 tane)
terk-i diyâr eyledi (2 tane)
rûh-ı revânı 'âlem-i fânîden mülket-i câvidânîye revân olup (1 tane)
riyâz-ı cennet ve hayâz-ı âhirete intikâl ü rihlet eyledi (1 tane)
sûzen-i ecel ile dîde-i hayâtın dikmiş idi (1 tane)
fenâ şümûl-ı memât ile pür olup (1 tane)
sehâb-ı vücûdı nesîm-i fermân-ı perverdigâr ile perîşân u tâRûmâr olmuşdur (1 tane)
şehîd eylemişdür (olmuş idi) (2 tane)
maktûl olup (1 tane)
şehbâz-ı rûh-ı revânı 'âlem-i bekâya tayerân itmişdür (1 tane)
'âlem-i mücerredâta revân olmuş idi (1 tane)
hâne-i cihândan tarîk-i fenâya revân olup (1 tane)
âhirete nakl itmişdür (1 tane)
'âlem-i bekâya rihlet itmişdür (1 tane)
cânını Rabb-ı kerîme teslîm eyledi (1 tane)
pertev-endâz-ı 'âlem-i vücûd olmakla vücûd-ı 'âlem-fîrûz u mes'ûd olmuş idi (1 tane)
cânib-i âhirete sâ'ik ü kâ'id oldu (1 tane)
mahkeme-i muhkeme-i âhirete 'âzim olmuşdur (1 tane)
bu cihân-ı fânîden güzer itmişdür (1 tane)
diyâr-ı 'ukbâya intikâl ü irtihâl ile firâkî mü'eddî-i tellâk u visâl oldu (1 tane)
terk-i 'âlem-i vücûd-ı müste'âr ve hicret-i mülket-i hestî-i nâ-pâydar idüp dünyâ-yı denâ'et-medârdan âheng-i diyâr ve inne'l-âhirete lehiye dâru'l-karâr itmişdür (1 tane)
bu 'âlem-i vücûddan terk-i diyâr idüp âheng-i rihlet-i dâru'l-karâr eylemişdür (1 tane)
terk-i 'âlem-i hudûs u 'adem itmişdür (1 tane)
âheng-i 'âlem-i bekâ itmiş idi (1 tane)
irtihâl-i dâru'l-bekâya âheng itmişdür (1 tane)
sebzezâr-ı 'âlem-i bekâya hırâm eyledi (1 tane)
Me'âlî Hakka kıldı cânı teslîm (1 tane)
'urûc-ı 'âlem-i bekâ idüp mihnet-i mülket-i fenâdan halâs u rehâ buldı (1 tane)

'âzim-i dâr-ı cinân oldu (1 tane)
...terk-i mahkeme-i cihân itmişdür (1 tane)
kârvân-ı ecel ile 'âlem-i fenâdan sefer idüp mülket-i bekâya revân oldu (1 tane)
sefîne-i hayâtı 'ummân-ı fenâya gark olmagla diyâr-ı âhirete 'âzim oldu (1 tane)
terk-i 'âlem ü hâk itmiş idi (1 tane)
terk-i dâr-ı cihân ve âheng-i sarây-ı cinân itmişdür (1 tane)
bu dâr-ı fenâdan hareket ile sarây-ı bekâda sâkin oldu (1 tane)
âftâb-ı hayâtı zemîn-i memâtda gurûb eyledi (1 tane)

Bu ifade kalıpları, şâirin ölüm şekline, şâirin kimliğine ve şiir kabiliyetine ve makam ve mevkiine göre şekillenmiş ve çeşitlilik göstermiştir. Öte yandan bu kalıpların dışında, şâirin ölüm hadisesi tarih düşürme yoluyla da verilmiştir. Şimdi de birkaç şâirin ölümünün tezkirede nasıl geçtiğine göz atalım:

Sehâbî: Sene seb'în ve tis'ami'ede ebhire-i 'anâsır-ı mütekâsifeden müctemî'a olan sehâb-ı vücûdı nesîm-i fermân-ı perverdigâr ile perişân u târûmâr olmuşdur.

Târîh: Didi Selmân vefâtına târîh/ Rûh-ı pâk-ı Sehâbîye rahmet (980)

Usûlî: Ba'dehû Şeyh Gülşenî gülşen-i cinâna intikâl ve bu dâr-ı 'anâdan sebzezâr-ı bekâya irtihâl eyledükde yine Rûma 'avdet eyleyüp gâh Yenicede ve gâh Evrenos Begün oğlu 'Abdî Begün yanında iken vefât idüp gûyende-i bezm-i fenânun usûline uymagla terk-i sohbet-i bekâ ve meclis-i hayât eyledi (Sungurhan, 2009: Metin a 135).

Hayâlî-i diger: Bundan ziyâde itnâb u ishâb mûcib-i melâlet ü sa'âmet-i sâmi' idüğü nûr-ı âftâb-ı 'âlem tâb gibi zâhir ü sâtî'dür Edirne'de sene erba' ve sittîn ve tis'ami'ede dâr-ı fenâdan sebzezâr-ı bekâya irtihâl ve 'âlem-i eşbâhdan mülket-i ervâha intikâl itmişdür. Vefâtına şu'arâ çok târîh dimişdür. Cümleden 'Arşî nâm şâ'ir ü müverrih dimişdür (Sungurhan, 2009: Metin a 290).

Fuzûlî: Hudûd-ı seb'în ve tis'ami'ede küllü men 'aleyhâ fânin bâdesinden sekrân u ser-gerdân ve sahbâ-yı küllü şey'in hâlikun illâ vecchê ile mest ü ser-gerdân oldukda terk-i 'âlem-i vücûd-ı müste'âr ve hicret-i mülket-i hestî-i nâ-pâyedâr idüp dünyâ-yı denâ'et-medârdan âheng-i diyâr ve inne'l-âhirete lehiye dârul-karâr itmişdür (HÇ, Metin b: 170),

Necâtî: Kabri meşhûr u ma'rûfdur. Merhûm Sehî Beg mezârın yapdurup târîh-i vefâtına Gitdi Necâtî hây (914) dimişdür. Merhûm Necâtî şâkirdlerinden olan Mevlânâ Sun'î târîh-i mezbûrun hurûfını kalb idüp Gitdün Necâtî âh dimişdür.

Târîh: Nâ-gâh işitdi Sun'î bî-çâre rihletün / Târîh didi mevtüne gitdün Necâtî âh (914) (Sungurhan, 2009: Metin b 346).

Mesihî: Âhir-i kâr bir kaç bin akçe timâr ile rûzgâr geçürüp tokuz yüz on sekizde Mesihâsâ 'urûc-ı 'âlem-i bekâ idüp mihnet-i mülket-i fenâdan halâs u rehâ buldı. Mesihî fevt şod (918) târîh vefâtıdır (Sungurhan, 2009: Metin b 285).

Nihânî: İstanbulda Mustafâ Paşa medresesinde müderris iken erbâb-ı salâh u takvâ ile enîs ve meşâyih-i sâdât ile celîs olmagın terk-i hizmet-i tadrîs idüp 'âzim-i tavâf-ı beyt-i Hudâ ve rûy-mâl-ı rüsûl-i müctebâ olup ol sa'âdet-i 'uzmâya fâ'iz ve devlet-i 'ulyâyı hâ'iz oldukda gâyet-i zevk ve nihâyet-i sürûr u şevkle fedâ-yı dil ü cândan havf u bîm itmeyüp hezâr ta'zîm ü tekrîm ile Mısra': İtdi Mevlâsına cânını Nihânî teslîm (972) (Sungurhan, 2009: Metin b 388)

Kühnü'l-Ahbâr' da da vefat kaydının verilmesine itina gösterilmiş ve değişik kalıplarla bu konu tezkiredeki yerini almıştır:

Ahmed Paşa: Ba'dehû mezbûrun vefâtı ve '**âlem-i bekâya nakl u harekâtı** sene isnâ ve tis'amine târihinde vukû' bulup...

Eşherü'l-Uşşâk Seyyid Nesîmî: ...'ulemâ-yı Haleb katline fetvâ virdiler. Nefs-i Haleb'de derisini yüzdürüp siyâsetle helâk itdürdiler.

Habîbî: Pâdişâh-ı mağfurun zamanında Rûm'a gelüp **vefat etmiştir.**

Hasbî: Ol şeb ki mezbûrı bağlayup kollarından **asarlar.** Yani ki 'örf ü işkence envânı edâ itmeğe sa'y iderler.

Mevlânâ Şeyhî: '**Ömri müsa'id olmayup** nâ-tamâm kaldukda hemşire-zâdesi Cemâl-i bi'l-ihitimâm tamâm itmüştür.

Mu'idî: Kendüsi tarîkdan feragatla hacc-ı şerîfden gelürken Mısır'da ikâmet idüp beytü'l-mâl kitâp evinden evkâfını ebîyât nazmına sarf iderken **dünyadan gitmiştir.**

Necâtî: Bu hâlde ki sene erba'a ve öşr ve tis'amie hudûdunda **tûfân-ı beliyât-ı 'âlemden necât bulmuş.** Sefîne-i pür-sekîne-i tâbûtı bahru'l-'irfân-ı 'ummân-ı ehl-i safâ olan Şeyh Ebü'l-Vefâ mahallesinin sâhilinde ikâmet lengerini bırakup anda defn olunmuş.

Sehî Beg: Vefâtı sene hamse ve tis'amiede vukû' bulup mu'ammer olup çok yaşadığını bildürmüş.

Muhyî (Gâlibâ sene hamse ve elf esnâlarında **Edirne kâdîsı iken fevt oldu**),

Makâlî (sene isneyn ve tis'ine dek hayât-ı zindegânîsi ta'ayyün buldı),

Hayretî: 'Âkıbet sene isnâ ve erba'în ve tis'amie hudûdunda **rıhlet eylemiş**)

Firâkî Vâ'iz (Gâlibâ sene tis'în ve tis'amiede vefât itmesi mütebâdirdür),

Yahyâ Beg'in biyografisinde seksen yaşından fazla olduğuna dair bir bilgi var. Yahyâ Beg: merhûm Yahyâ Beg tâ sene selâse ve semânîne dek hayâtda idi. Gâlibâ hisâb-ı 'ömri seksenden ziyâde iken rıhlet itmiş idi.

Beyânî Tezkiresi'nde de vefat kayıtlarına dikkat edilmiştir.

Sultân Mustafa: Hicret-i nebeviyyenün tokuz yüz altmış senesinde sâkî-i devrân elinden peymânesi tolup câmkeş-i şerbet-i şehâdet olmuşdur.

Ahmed: Sene tokuz yüz kırkda rûh-ı cismîn Rabb-ı kerîme teslîm eylemişdür.

Bâkî Efendî: Ba'dehû Mekkeye kâdî olup andan İstanbul olup Ba'dehû beş def'a kâzî'asker olup sonra sene semân ve elf Ramazanının evâsıtında **vefât itdi** (Sungurhan, 2008: 30).

Ubeydî: Yüz elli akçe Zagra kâdîsı iken sene tokuz yüz seksende **andelîb-i cânı gülistân-ı cinânda gazel-hân olmuşdur** (Sungurhan, 2008: 117).

Hâtemî: Tokuz yüz yirmi ikide âlem-i bekâya rıhlet (Sungurhan, 2008: 53),

Hayâlî: Erba'în ve tis'amie'de terk-i cihân-ı fânî (Sungurhan, 2008: 63),

Sa'dî Efendî (tokuz yüz kırk beşde **ser menzil-i sa'âdet-i ebediyyeye vâsıl** (Sungurhan, 2009: 86).

SONUÇ

Tezkirelerde, şairin ölümü meselesi verilirken genellikle olayın zamanı, yeri, şekli, sebebi; son meslekî durumu, meşguliyeti; ölümünden hemen önce içinde yaşadığı olay ve durumlar, mezarının yeri gibi hususlar birlikte verilmeye çalışılmaktadır. Bu durum her şairde aynı değildir. Şairin ölüm haberini verilirken,

bu haberi oluşturan bilgilerin ve bunlarla ilgili ayrıntının verilmesi esnasında esas olan tezkirecinin bu konuda sahip olduğu veya olabileceği bilgi durumu önemli rol oynamaktadır. Bunun yanı sıra şairin sosyo-kültürel konumu ile bizzat tezkire yazarının bu konuda sahip olduğu ve içinde bulunduğu ilgi, anlayış ve tercihler de önemli bir etkidir.

KAYNAKÇA

- Canım, R. (2000). **Latifî, Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratu'n-nuzamâ (İnceleme-Metin)**, AKM yay., Ankara.
- İsen, M. (1993). **Acıyı Bal Eylemek-Türk Edebiyatında Mersiye**, Akçağ Yay., Ankara.
- İsen, M. (1994). **Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı**, AKM Yay., Ankara.
- Kılıç, F. (2010). **Meşâirü'ş-Şu'arâ**, İstanbul Araştırmaları Ens. Yay., İstanbul.
- Solmaz, S. (2005). **Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı**, AKM Yay., Ankara.
- Solmaz, S. (2012). **Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Şairin Dünyası (Ahdi-Gelibolulu Ali- Kınalızade-Beyani)**, Akçağ Yay., Ankara.
- Sungurhan, A. (2009). **Kınalızâde Hasan Çelebi-Tezkiretü'ş-şu'arâ**, ekitap.kulturturizm.gov.tr/
- Sungurhan, A. (2008). **Beyânî Tezkiresi (Tezkiretü'ş-şu'arâ)**, ekitap.kulturturizm.gov.tr/
- Tolasa, H. (1983), **Sehî, Latifî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yy.da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi**, Ege Üni. Edebiyat Fak. Yay. No: 4, İzmir.

**YUNUS EMRE’NİN ŞİİRLERİNDE KULLANILAN ZAMİRLERİN YAPISI,
KÖKENİ ve KULLANIM SIKLIKLARI**
Turgut TOK*

*“Beni bende demen ben bende değılem
Bir ben vardır bende benden içerü”¹*

GİRİŞ

Türk Dili’nin en güçlü şairlerinden biri Yunus Emre’dir. Şiirleri yüzyıllar boyunca dilden dile dolaşmıştır. Yunus Emre’nin şiirlerinde kullandığı dil üzerine genel çalışmalar yapılmış olmasına karşın, derinlemesine Yunus’un şiir dilini oluşturan yapılar hakkında yapılan çalışma çok azdır. Üslup çalışmalarında veya şiir incelemesi çalışmalarında elimizdeki en önemli malzeme şairin kullandığı dildir. Şairin standart dil kullanımının sınırları içerisinde hangi dil yapılarını sıklıkla kullandığı veya dil yapılarının sınırlarını hangi ölçüde değıştirdiğı önemlidir. Bu noktadan hareketle üslup çalışmalarında dil malzemesinin derin yapısının ele alınması gerekliliğine inanmaktayız. Yunus Emre, şiirlerinde zamirleri kullanma sıklığı, zamirlere verilen anlam derinliğı bakımından dikkat çekici bir şairdir.

Bu çalışmada Yunus Emre’nin şiir dilinde kullandığı zamirler, yapı ve köken bilgisi ekseninde irdelenecek; ayrıca zamirlerin kullanım sıklıkları değılendirilecektir. Yunus Emre’nin şiirlerinin yazıldığı dönemde diğer dillerle olan etkileşim zamir kullanımlarından hareketle tespit edilmeye çalışılacaktır. Zamirler, kendi içerisinde işaret, kişi, dönüşlülük ve belgisiz zamirleri olarak sınıflandırılmaktadır. Çalışmada Yunus Emre’nin şiirlerinde kullandığı zamirlerin sınıflandırılması yapılacaktır. Türk Dili’nde genel anlamda işaret, kişi ve dönüşlülük zamirlerinde alıntı zamir kullanılmamaktadır. Bu durum, Yunus Emre’nin şiirlerinden hareketle irdelenecek, belgisiz zamirlerindeki alıntı sözcükler ve alındığı dil belirlenecektir. TDK Genel Türkçe Sözlükte zamir, “(isim, dil bilgisi) Kişi, dönüşlülük, gösterme, soru ve belirsizlik kavramları vererek varlıkların yerini tutan söz, adıl” şeklinde açıklanmıştır. Zeynep Korkmaz, zamirleri şöyle tarif eder; “adların yerini tutan, kişileri ve nesnelere temsil veya işaret ederek karşılayan gramer kategorisidir.” (Korkmaz: 2003, s.399). “Zamirler, nesnelere temsil veya işaret suretiyle karşılayan kelimelerdir.” (Ergin:2002)

Türkçede Şahıs Zamirleri adlı çalışmasında Yıldız Kocasavaş, zamirler ile ilgili şu değılendirmeyi yapmaktadır: “O halde zamir, diğer nesne adları gibi direkt nesneyi karşılayan kelimeler olmayıp konuşan (mütekellim), konuşulan (hitap edilen), üçüncü şahıs

* Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edb. Fak., Türk Dili ve Edb. Böl. Kınıklı / DENİZLİ

¹ Bu mısralar, Yunus Emre’ye ait olarak bilinmekle birlikte, M. Tatçı’nın Y. Emre Divanı adlı çalışmasında bulunmamaktadır.

(mütekellim ve muhatabın dışındaki) gibi varlıkları temsili olarak veya işaret etmek suretiyle belirleyen kelimelerdir." (Kocasavaş: 2004, s.29)

İNCELEME

İncelemede Dr. Mustafa TATÇI tarafından hazırlanan, 1991 Akçağ Yayınları basımı **Yunus Emre Divanı** adlı eser esas alınmıştır. Zamirler, türlerine göre, geçiş sıklıkları ve aldıkları eklerle birlikte tablolar halinde verilmiştir.

Kişi Zamirleri

Kişi zamirleri tekil	1.tekil "ben"	Geçiş sıklığı	2. tekil "sen"	Geçiş sıklığı	3. tekil "o/ol"	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	ben	318	sen	204	o / ol	17/83	622
Yaklaşma hali	bana	186	sana	148	ana	77	411
Bulunma hali	bende	10	sende	12	anda	100	122
+ bil.	-	--	sendedür	4	andadır	13	17
+zam. Eki	bendeyise	1	-	-	andaydı	5	6
Ayrılma hali	benden	28	senden	59	andan	65	152
+bil.	-	-	sendendür	3	andandır	2	5
Belirtme hali	beni	125	seni	101	anı	88	314
İlgi eki	benüm	173	senün	76	anun	75	324
Eşitlik eki	-	-	-	-	anca	3	3
Ek-fiil zam gnş	benem/benven	136/2	sensin/sensün senünven/ senünem	26/9 / 1/ 1	oldur	30	205
İyelik+haleki	benümle	2	senünle	6	anunla	7	15
	benümile	6	senünile	11	anunıla	1	18

İye.+haleki+bil	benümledür	1	senünledür	2	anunladur	1	4
İye.+hal eki	-	-	-	-	anunçün	3	3
İye.+bil.	benümdür	14	senündür	3	-	-	17
Hal eki+aitlik	-	-	sendeki	1	andagı	1	2
+yapım eki	bencileyin	1	sencileyin	1	ancılayın	1	3
+yapım eki	bensüz	1	sensüz	23	ansuz	10	34
TOPLAM	-	1004	-	691	-	582	2277

Tekil kişi zamirleri içinde 1. Kişi yoğun olarak kullanılmıştır. 3. Tekil kişinin hem "o" hem de "ol" biçimi bulunmaktadır. 3. Kişinin hal ekli çekimlerinde "ana, anda, andan, anun, anca, anunla, anunçün..." gibi dönemin kullanımları görülmektedir.

Kişi zamirleri (çoğul)

Kişi zamirleri çoğul	1.çoğul "biz"	Geçiş sıklığı	2. çoğul "siz"	Geçiş sıklığı	3. çoğul "anlar/olar"	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	biz	46	siz	12	anlar	7	65
Yaklaşma hali	bize	68	size	4	anlara	6	78
Bulunma hali	bizde	1	-	-	-	-	1
Ayrılma hali	bizden	11	sizden	1	-	-	12
Belirtme hali	bizi	33	sizi	1	anları	1	35
İlgi eki	bizüm	31	-	-	anların	3	34
İyelik+ hal eki	bizümle bizüm ile	3/1	-	-	-	-	4
İye.+haleki+bil.	bizümledür	1	-	-	-	-	1
İyelik+bildirme	bizümdür	1	-	-	-	-	1

+ bildirme	-	-	-	-	olardur	1	1
TOPLAM	-	196	-	18	-	18	232

Çoğul kişi zamirleri içerisinde 1. Çoğul kişinin 2. ve 3. Çoğul kişi zamirlerine göre daha sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Şair, 1. Çoğul kişi zamirini sıklıkla, yalın (46), yaklaşma (68) ve belirtme (33) hal ekli olarak kullanmıştır.

İşaret zamirleri

İşaret zamirleri tekil	bu	Geçiş sıklığı	şu/şol	Geçiş sıklığı	ol	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	bu	44	şu/şol	2/21	ol	5	72
Yaklaşma hali	buna	6	şuna	2	ana	7	15
Bulunma hali	bunda	77	-	-	anda	11	88
Ayrılma hali	bundan	14	-	-	andan	7	21
Belirtme hali	bunu	13	-	-	anı	24	37
İlgi eki	bunun	5	şunun	2	anun	2	9
TOPLAM	-	159	-	27	-	56	242

Tekil işaret zamirleri içerisinde “bu” (159 kez) daha sık kullanılmıştır. “şu” işaret zamirinin (2 kez), “şol” işaret zamirinin (21 kez) geçtiği görülmektedir. “şu” ve “şol” zamirlerinin ikisinin de kullanılması şiirlerin yazıldığı dönemin bir özelliği olarak değerlendirilebileceği gibi, Yunus Emre’nin yaşadığı dönemden oldukça uzun bir süre sonra bir araya getirilen Y. Emre şiirlerinin karışmış olabileceğini de işaret edebilir. Hal ekli kullanımlarda “bunda” (77 kez), “anı” (24 kez) görülürken; “şu/şol” zamirinin bulunma, ayrılma ve ilgi hal ekli şekli hiç görülmemektedir.

İşaret zamirleri çoğul	bular bunlar	Geçiş sıklığı	şunlar	Geçiş sıklığı	anlar	Geçiş sıklığı	Toplam

Yalın hal	bular/bunlar	8/14	şunlar	1	anlar	3	26
Yaklaşma h.	bunlara	5	-	-	anlara	2	7
Bulunma hali	-	-	-	-	-	-	-
Ayrılma hali	-	-	-	-	-	-	-
Belirtme hali	bunları/bunları	7/1	-	-	anları	3	11
İlgi eki	bunların	4	-	-	-	-	4
TOPLAM	-	39	-	1	-	8	48

İşaret zamirlerinin çoğul biçimleri içerisinde “bular/bunlar” (39 kez) daha sık kullanılmıştır. “şunlar” işaret zamirinin (1 kez), “anlar” işaret zamirinin (8 kez) geçtiği görülmektedir.

Dönüştülük zamirleri

Dönüştülük zamiri	kendü /kendi	Geçiş sıklığı	kendöz	Geçiş sıklığı	öz	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	kendü/kendi	42/1	-	-	-	-	43
Yalın hal + iyelik	kendüm kendin kendüsi	1 1 3	kendözüm kendözün -	3 9 -	özüm özün özi	7 5 2	31
Yaklaşma hali	kendüye	7	-	-	-	-	7
İyelik +Yaklaşma hali	kendüme kendüne	1 2	kendözüm e kendözüne	2 1	- -	- -	6
Bulunma hali	kendüde	2	-	-	-	-	2

Ayrılma hali	kendüden	6	-	-	-	-	6
İyelik + Ayrılma hali	- -	- -	kendözüm den kendözün den	1 7	- -	- -	8
Belirtme hali	kendüyi	6	-	-	-	-	6
İyelik + Belirtme hali	kendüni - -	2 - -	kendözüm i kendözünü kendözünü	5 1 7	özümü özünü özünü	3 3 1	22
İlgi eki	kendünün	2	-	-	-	-	2
İyelik+İlgi eki	-	-	-	-	özüm ün	1	1
+yapım eki	kendüsüz	3	-	-	-	-	3
+yapım eki	kendülik	4	-	-	-	-	4
TOPLAM	-	83	-	36	-	22	141

Dönüşlülük zamiri olarak Türk Dilinde “kendi”, “öz” ve ikisinin birleşmesinden oluşan “kendöz” sözcükleri kullanılmıştır. İncelediğimiz metinde bu zamirlerin üçünün de yer aldığını görmekteyiz. İncelenen metinde “kendü” şekli 81 kez, “kendi” şekli 2 kez kullanılmıştır. “kendözünü” ve “kendözünü” ile “özünü” ve “özünü” zamir çekimlerindeki -ü/-i- değişmesi dönemin kuralları yerleşmemiş imlası veya okuma hatası olarak düşünülebilir. Yapım eki getirilerek oluşturulan “kendü+süz” ve “kendü+lük” sözcükleri sıklıkla karşılaşılmayan yapılar olması bakımından değerlidir.

Belgisiz zamirler

Belgisiz zamirler, dört ayrı tabloda verilmiştir

belgisiz zamirler-1	kimse	Geçi ş sıklı ğı	kimesne	Geçi ş sıklı ğı	kimsene	Geç iş sıklı ığı	Toplam
Yalın hal	kimse kimseler	42 5	kimesne	6	kimsene	11	64

Yaklaşma hali	kimseye	11	kimesneye	2	kimseneye	3	16
Bulunma hali	-	-	-	-	-	-	-
Ayrılma hali	kimseden	3	-	-	-	-	3
Belirtme hali	kimseyi	2	-	-	-	-	2
İlgi eki	kimsenün	1			kimsenenün	1	2
Birliktelik eki	kimseyle	1	-	-	-	-	2
	kimseile	1					
Ek-fiil zam	gnş kimseyem	1	-	-	kimsenem	1	2
TOPLAM	-	67	-	8	-	16	91

belgisiz zamirler-2	kamu kamular	Geçiş sıklığı	cümle cümleler	Geçiş sıklığı	nice niçe niceler	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	kamu kamular	8 1	cümle	9	nice niçeler	2 10	30
Yaklaşma hali	kamuya	6	cümleye cümlelere	1 1	niçeye	2	10
Ayrılma hali	kamudan kamulardan	8 4	-	-	-	-	12
Belirtme hali	-	-	-	-	niceyi niçeleri	1 10	11
İlgi eki	kamularun	3	-	-	nicenün niçelerün	1 2	6
+iyelik	kamusı kamumuz	6 1	cümlesi cümlemü	7 1	niçesi nicesi	9 1	30

			z		niçemüz	5	
+iyelik+hal eki	kamusın kamusını	7 1	cümlesini cümlesinden	4 1	niçesine	2	15
TOPLAM		45		24		45	114

belgisiz zamirler-3	kim	Geçiş sıklığı	her biri	Geçiş sıklığı	her kim	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	kim	258	her biri	6	her kim	35	299
Yaklaşma hali	kime	40	-	-	her kime	4	44
Bulunma hali	kimde	9	her birinde	1	her kimde	1	11
Ayrılma hali	kimden	4	her birinden	1	-	-	5
Belirtme hali	kimi	30	-	-	-	-	30
İlgi eki	kimin	4	-	-	her kimün	1	5
Birliktelik eki	-	-	her birile	1	-	-	1
+iyelik	-	-	her birisi	1	-	-	1
TOPLAM		345		10		41	396

belgisiz zamirler-4	Diğer...	Geçiş sıklığı	biri	Geçiş sıklığı	kimi	Geçiş sıklığı	Toplam
Yalın hal	her ne hep ayruk ikisi	6 27 24 1	biri	10	kimi	10	86

	kime kim	8					
Yaklaşma hali	-	-	birine	2	kimine	3	5
Bulunma hali	ayrukda	1	-	-	kimin de	2	3
Ayrılma hali	ayrukda n	1	birinden	1	-	-	2
Belirtme hali	-	-	birin birini	4 1	kimini	4	9
İlgi eki	-	-	birinün	3	-	-	3
Birliktelik eki	-	-	-	-	-	-	-
+iyelik	kankısı	1	birisi birimüz	10 1	kimisi	4	16
+iye.+hal eki	-	-	birisin birisine birimüzd en	2 1 1	kimisi ne	1	5
TOPLAM		69		36		24	129

Belgisiz zamirler, sözcük kökeni bakımından çeşitlilik göstermektedir. Diğer zamir çeşitlerinde alıntı sözcüğe rastlanmazken, dönüşlülük zamirlerinde “her, hep, cümle” sözcüklerinin Arapça ve Farsçadan alındığını görmekteyiz. Ayrıca “kankı, kankısı, kamu, kamular, ayruk ...” gibi günümüz Türkçesinde az kullanılan ya da hiç kullanılmayan zamirler bulunmaktadır. “kim” ve hal ekli kullanımları en fazla görülen belgisiz zamirdir.

DEĞERLENDİRME

Yunus Emre'nin şiirlerinde toplam 3670 zamir kullanılmıştır. Zamirler içerisinde en çok kullanılan kişi zamirleridir. 2509 kez kişi zamiri kullanılmıştır. Kişi zamirlerinin kullanımı üçte ikiden fazladır. Bu oran oldukça yoğun bir kullanımdır. Yunus'un kişi zamirlerini bu kadar yoğun kullanmasının nedeni yaratılışı, insanı ve yaratılış nedeni ile erdemli insan olma konularını tasavvufi anlamda işlemesidir. Merkeze “kişi”yi koymaktadır. Çünkü “kişi” tasavvufi anlamda “eşref-i mahlûkat”tır.

ZAMİRLER	Sayı	Oran
Kişi zamirleri	2509	% 68.3
İşaret zamirleri	290	% 7.9
Dönüşlülük zamirleri	141	% 3.8
Belgisiz zamirler	730	% 19.9
TOPLAM	3670	% 99.9

KİŞİ ZAMİRLERİ	Sayı	Oran
1. Tekil “ben”	1004	% 40.0
2. Tekil “sen”	691	% 27.5
3. Tekil “o/ol”	582	% 23.1
1. Çoğul “biz”	196	% 7.8
2. Çoğul “siz”	18	% 0.7
3. Çoğul “olar/anlar”	18	% 0.7
TOPLAM	2509	% 99.8

Kişi zamirleri en çok kullanılan zamirlerdir. Kişi zamirlerinden 1. Tekil en yoğun kullanılanıdır. Bu durum, Yunus Emre'nin tasavvufi anlamda “ben”i algılama ve anlatma isteğinin bir sonucu olmalıdır.

Yunus'un şiirlerinde kişi zamirlerinin “benüm, benümle, benümile, benümledür, benem, benven, benümdür, bensüz, sendedür, sendendür, sensün, senün, senünven, senünem, senünle, senünile, senünledür, senüündür, sencileyin, sensüz, ana, anda, andadur, andaydı, andan, andandur, anı, anun, anca, oldur, anunla, anunıla, anunladur, anunçün, ancılayın, ansuz, bizüm, bizümle, bizüm ile, bizümledür, bizümdür, anlar, anlara, anları, anlarun, olardur” şekilleriyle kullanımı yazıldığı dönemin ses ve şekil bilgisi özelliklerini yansıttığını göstermektedir.

Kişi zamirlerinin tümü Türk Dili kökenlidir. Alıntı kişi zamiri yoktur.

İŞARET ZAMİRLERİ	Sayı	Oran
bu	159	% 54.8
şu	27	% 9.3

ol	56	% 19.3
bular / bunlar	39	% 13.4
şunlar	1	% 0.3
anlar	8	% 2.7
TOPLAM	290	% 99.8

İşaret zamirleri 290 kez kullanılmıştır. Yarıdan fazlası “bu” işaret zamiri kullanımıdır. İşaret zamirlerinin “*bunu, ol, ana, anda, andan, anı, anın, bular, buları, bunların, anlar, anlara, anları*” şiirlerin yazıldığı dönem özelliklerinin göstergesidir.

“şu” işaret zamiri (2 kez) ve “şol” (21 kez) kullanılmıştır. “şu ve şol” zamirlerinin iki şekline de şiirlerde rastlanırken; “o” zamiri hiç kullanılmamış, “ol” zamiri (5 kez) kullanılmıştır. İşaret zamirleri içinde de alıntı sözcük yoktur.

DÖNÜŞLÜLÜK ZAMİRLERİ	Sayı	Oran
kendi / kendü	83	% 58.8
kendöz	36	% 25.5
öz	22	% 15.6
TOPLAM	141	% 99.9

Türk Dili’nin yazılı dönemlerinde dönüşlülük zamiri olarak “kendi, öz ve kendöz/kendüz” sözcükleri kullanılmıştır. Yunus Emre’nin şiirlerinde dönüşlülük zamiri olarak üç sözcük de görülmektedir.

Yunus Emre’nin şiirlerinde “kendü” şekli (42 kez), “kendi” şekli (1 kez) kullanılmıştır. “kendöz ve öz” zamirleri yalın halde hiç kullanılmamıştır. “*kendü, kendüm, kendüsi, kendüme, kendüne, kendüye, kendüden, kendöz, kendözüm, kendözün, kendözüme, kendözüne ve özüm, özün, özi, özümü, özünü*” gibi kullanımları şiirlerin yazıldığı dönemin özelliklerini taşımaktadır.

Şiirlerde kullanılan dönüşlülük zamirleri Türk Dili kökenlidir.

BELGİSİZ ZAMİRLER	Sayı	Oran
kimse / kimseler	67	% 9.1
kimesne	8	% 7.1

kimsene	16	% 2.2
kamu / kamular	45	% 6.1
cümle / cümleler	24	% 3.2
niçe / niçeler	45	% 6.1
Kim	345	% 47.2
her biri	10	% 1.3
her kim	41	% 5.6
her ne	6	% 0.8
hep	27	% 3.6
ayruk	26	% 3.5
İkisi	1	% 0.1
kime kim	8	% 1.0
kankısı	1	% 0.1
biri	36	% 4.9
kimi	24	% 3.2
TOPLAM	730	%

Yunus Emre'nin şiirlerinde kullanılan belgisiz zamirler çeşitlilik göstermektedir. En sık kullanılan belgisiz zamiri "kim" (345 kez)'dir. "kimesne, kimsene, ayruk, kamu / kamular, kankısı" gibi şiirlerin yazıldığı dönemin sıklıkla kullanılan sözcükleri, dönüşlülük zamiri olarak görülmektedir.

Zamirler içerisinde alıntı sözcüklere sadece belgisiz zamirlerde rastlanılır. "cümle / cümleler, her, hep" sözcükleri alıntıdır. "her" sözcüğü, "her ne, her kim, her biri" şekilleriyle Türkçe kökenli "biri, kim ve ne" sözcükleriyle bir arada kullanılmıştır.

Alıntı sözcüklerden "cümle / cümleler" 24 kez, "hep" 27 kez kullanılmıştır. Oranları % 6.8'dir. Türkçe bir sözcükle kullanılan "her" ise toplamda 57 kez kullanılmıştır. Oranları % 7.7'dir. Belgisiz zamirler içerisindeki alıntı sözcük oranı toplamda % 14.5, toplam zamir kullanımı içerisindeki oran ise % 2.9'dur.

Yunus Emre'nin M. Tatçı tarafından yayınlanan Divanı'nda 417 şiir yer almaktadır. Şiirlerin tamamında 3670 zamir kullanılmıştır. En sık kullanım olarak kişi zamirleri görülmektedir. Kişi, dönüşlülük ve işaret zamirlerinde alıntı sözcük yoktur. Yalnızca

belgisiz zamirlerin içerisinde % 2.9 oranında Arapça ve Farsçadan alınan sözcük kullanımını bulunmaktadır.

Yunus'un şiirlerindeki zamir kullanımları ve zamirlere yüklenen anlam derinliği değerlendirildiğinde Türk Dilinin zengin ve güçlü yapısını görmekteyiz.

KAYNAKLAR

Atabay, N., Özel,S., Çam,A. (2003). **Türkiye Türkçesi'nde Sözdizimi**, Papatya Yay., İstanbul.

Aksan,D. (vd), (1983).**Sözcük Türleri**, TDK Yay., Ankara.

Bozkurt,F. (1995).**Türkiye Türkçesi**, Cem Yay., İstanbul.

Demircan,Ö. (1998).“Türkçe'de Sıfat Ayrımı”, **Türk Dili Dergisi**, Eylül-Ekim 1998, 68. Sayı

Ergin,M. (2002).**Türk Dilbilgisi**, 20. baskı, Bayrak Yay., İstanbul.

Yüksel Göknel, **Modern Türkçe Dilbilgisi**, Hür Efe Mat., İzmir, 1974

Necmettin, H. (1991), “Yunusun Türkçesi”, **Yunus Emre İle İlgili Makalelerden Seçmeler**, (Haz. Hüseyin Özbay-Mustafa Tatçı), Kültür Bakanlığı Yay:, Ankara: 148-160.

Karahan,Leyla (1999).**Türkçe'de Söz Dizimi**, Akçağ Yay., Ankara.

Kocasavaş,Y. (2004).**Türkçede Şahıs Zamirleri**, TDK Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Z. (2003). **Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)**, TDK Yayınları, Ankara.

Köprülü,F. (1991), **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**,Diyanet Yay., Ankara.

Tatçı,M. (1991).**Yunus Emre Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Tok,T. (2008). “Yerel Gazetelerde Kullanılan Sıfatların Değerlendirilmesi: DEHA20 Gazetesi Örneği”, **Araştırmalar-İnsan Bilimleri Araştırmaları-** Yıl:10, Sayı: 20

Topaloğlu,A. (1989).**Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü**, Ötüken Yay., İstanbul.

17. Uluslararası Değişibilim Sempozyumu

e-Bildiri Kitabı

Yayımlanma Tarihi: 30. XII. 2017

Yayımlanma Yeri: www.englishlit.org

ISBN: 978-605-245-002-4

17. Uluslararası Değişibilim Sempozyumu 26-27 Ekim 2017 tarihlerinde daha önce benzer bir adla anılan sempozyumların fikir sahipliğini ve başkanlığını yapan Prof. Dr. Ünsal Özönlü tarafından oluşturulan komite ile toplanmıştır.

Toplanan komite sempozyumların 2015 yılından itibaren "Uluslararası Değişibilim Sempozyumu" olarak anılmasına ve sempozyumlarda yalnızca değişibilim bağlamında bildiri ve poster sunumları kabul etmesine karar vermiştir.

Sempozyum serisinin 2018 yılında Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünce düzenlenmesine karar verilmiştir.

